

Amelia Juri

*Scrivere poesia  
nel Rinascimento*

*L'eredità classica nella lirica  
della prima metà del Cinquecento*





BIT&S  
Testi e Studi

## BIT&S

### Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito [www.bitesonline.it](http://www.bitesonline.it).

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

#### *Comitato Scientifico*

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,  
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,  
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,  
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Amelia Juri

*Scrivere poesia nel Rinascimento*  
*L'eredità classica nella lirica della prima metà*  
*del Cinquecento*

BIT&S

Questo volume è stato pubblicato grazie a un finanziamento  
dell'Università di Losanna



In copertina:

Giulio Romano, Fermo Gisoni, Luca da Faenza, Rinaldo Mantovano,

*Combattimento sul corpo di Patroclo*, 1538-1539, particolare

Sala di Troia, parte sinistra. Mantova, Palazzo Ducale

© 2022 Foto Scala, Firenze

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2022

BIT&S

via Boselli 10 - 20136 Milano

redazione@bitesonline.it

www.bitesonline.it

ISBN 97-12-80391-08-7 (brossura)

ISBN 979-12-80391-09-4 (PDF)

## Indice

IX	<i>Premessa</i>
5	Introduzione. Ragioni critiche di uno studio
7	1. Moventi e obiettivi della ricerca
15	2. Tradizione critica e prospettive di ricerca
	2.1. <i>Gli studi sul rapporto con i classici nella poesia cinquecentesca</i>
	2.2. <i>Gli studi sulla poesia cinquecentesca e il petrarchismo</i>
33	3. Classicismo rinascimentale e classicismo antico: ragioni di un'appropriazione
51	4. Definizione del quadro metodologico
	4.1. <i>Il concetto di imitatio nel primo Rinascimento</i>
	4.2. <i>Lo studio delle fonti e dell'intertestualità</i>
	4.3. <i>L'intertestualità e il problema dei generi e dei temi letterari</i>
	4.4. <i>Alcune osservazioni sulla tradizione dei classici tra Umanesimo e Rinascimento</i>
101	I. Il poeta nella società e di fronte alla storia
117	1. La poesia tra encomio e temi privati: i <i>Sonetti et canzoni</i> di Iacopo Sannazaro
133	2. La tensione tra <i>otium</i> e <i>negotium</i> e l'ideale della vita solitaria
	2.1. <i>Giovanni Guidiccioni, la delusione della nunziatura in Spagna e l'otium letterario</i>
	2.2. <i>Gli ozii di Pietro Bembo e la vocazione alla poesia amorosa</i>
	2.3. <i>Ludovico Ariosto tra Rime e Carmina: la difesa dell'otium e il richiamo al presente</i>
	2.4. <i>L'esperienza romana e piacentina di Anton Francesco Raineri al servizio della famiglia Farnese</i>
	2.5. <i>La parabola di Giovanni Della Casa: la rinuncia all'otium e alla gloria poetica</i>

- 201 3. La poesia al servizio di signori e sovrani
- 3.1. *L'ingratitude dei signori: Ariosto e il mecenatismo tra poema e satire*
  - 3.2. *Tra omaggio e distanziamento: Guidiccioni e la curia romana*
  - 3.3. *Un rapporto mutuale: Molza alle dipendenze di Ippolito de' Medici*
  - 3.4. *Raineri al tempo di Giulio III: il segretario di Baldovino Cioocchi Del Monte*
- 241 II. Strategie dell'encomio e riscoperta dei generi antichi
- 249 1. Il *genethliacon* e l'epitalamio
- 1.1. *La celebrazione di sovrani e signori*
    - 1.1.1. *Tra Urbino e Roma: Bembo e la famiglia Della Rovere*
    - 1.1.2. *La celebrazione della famiglia Farnese*
    - 1.1.3. *Politica filoimperiale alla corte pontificia*
  - 1.2. *La nascita della donna*
- 279 2. L'encomio e la poesia politica
- 2.1. *Il trionfo*
  - 2.2. *Il paragone con gli imperatori romani*
  - 2.3. *Il mito dell'età dell'oro e il sogno della restaurazione della romanità*
- 353 III. La vena sensuale e il tema erotico
- 365 1. La soddisfazione del desiderio amoroso
- 1.1. *Notti d'amore e visioni oniriche*
  - 1.2. *Il bacio*
- 393 2. I paragoni e la descrizione della bellezza femminile: il magistero di Pontano
- 2.1. *La descriptio mulieris*
  - 2.2. *Rappresentazione sensuale e temi religiosi*
  - 2.3. *Il bagno dell'amata*
- 423 3. Il trionfo di Amore
- 3.1. *Cupido dormiente: polisemia di un tema tra arte e letteratura*
  - 3.2. *Quadretti mitologici: Ercole vinto da Amore*
  - 3.3. *Ovidio, Amores II.9*
- 447 IV. Conclusioni. Scrivere poesia nel Cinquecento

## Appendici

- 461 I. Repertorio delle fonti
1. *Iacopo Sannazaro*
  2. *Ludovico Ariosto*
  3. *Pietro Bembo*
  4. *Giovanni Guidiccioni*
  5. *Francesco Maria Molza*
  6. *Anton Francesco Raineri*
  7. *Giovanni Della Casa*
- 587 II. La canzone funebre nel Cinquecento

## Bibliografia

- 595 Bibliografia primaria
- 603 Bibliografia secondaria
- 653 Indice dei nomi



## Premessa

*Questo libro deriva dalla mia tesi di dottorato, discussa presso l'Università di Losanna il 18 giugno 2021. Congedandolo desidero ringraziare maestri, colleghi e amici che vi hanno contribuito con conversazioni e consigli in diversi momenti della sua elaborazione. Innanzitutto vorrei esprimere i miei più vivi ringraziamenti a Simone Albonico, che mi ha guidata e sostenuta in tanti anni di ricerca con la passione e la dedizione che gli sono abituali, trasmettendomi una lezione oltre che scientifica umana. Il percorso del dottorato è stato per me davvero un percorso di crescita, e gli sono grata per tutto quello che mi ha insegnato. Un sincero ringraziamento va anche a Uberto Motta, non solo per ciò che mi ha trasmesso negli anni degli studi ma anche per la disponibilità che ha sempre mostrato nei miei confronti e in particolare, qui, per l'attenta lettura di alcune parti del lavoro. A Franco Tomasi vorrei esprimere la mia profonda gratitudine per la splendida accoglienza a Padova e per l'interessamento per le mie ricerche: il dialogo con lui ha arricchito in maniera inestimabile questo studio e gli sono riconoscente per tutto il tempo che mi ha dedicato e i consigli che mi ha voluto generosamente elargire. A lui e agli altri direttori della collana BIT&S sono inoltre profondamente grata per avere accolto il mio lavoro in questa sede editoriale, all'Université de Lausanne per avere sostenuto la pubblicazione del volume.*

*Un grazie di cuore va a Giacomo Vagni e Francesco Amendola per la loro amicizia, la loro disponibilità e le infinite conversazioni cinquecentesche: la loro esperienza e la loro conoscenza della letteratura rinascimentale sono state un grande sostegno nella scrittura di questo lavoro. Sono inoltre fortemente grata a Tobia Toscano per i numerosi consigli che mi ha prodigato e per la passione e la disponibilità con cui segue le mie ricerche; ad Andrea Cucchiarelli e a Giorgio Forni per la lettura della tesi e per tutte le loro osservazioni, che mi hanno permesso di migliorarla; a Giovanni Ferroni per le conversazioni molziane sotto i portici di Padova; a Gabriele Bucchi per la sua attenzione, la sua disponibilità e tutti i consigli che mi ha dispensato durante i miei anni losannesesi.*

*Infine vorrei ringraziare di cuore la mia famiglia, che mi ha sostenuta in tutti questi anni, e gli amici, Alessandro, Elisa e Mara, con cui ho avuto il piacere e il privilegio di condividere anni di studi, ricerche e riflessioni, e la cui amicizia è stata una risorsa fondamentale. Un sentito grazie va pure a Sandra, Corinna, Da-*

## PREMESSA

*niela, Giovanna, agli amici losannesi (Ariele, Francesco, Natalia, Greta, Simone, Mattia) e padovani (Francesco, Marianna).*

\*

*In sede preliminare è doveroso segnalare che una parte dei materiali relativi a Sanzaro sono stati anticipati in occasione di due convegni specificamente dedicati al poeta (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, e Pisa, 8-9 luglio 2021); mentre le riflessioni metodologiche e due esempi analizzati nelle sezioni 4.2. e 4.3. dell'Introduzione sono stati esposti in forma diversa e condensata in un contributo apparso sulla rivista «Strumenti critici» nel 2021; infine parte del paragrafo 2.2. del capitolo I, relativo alle rime di Bembo, è uscito sotto forma di una proposta di lettura della raccolta sulla «Nuova rivista della letteratura italiana» nel 2022.*

Amelia Juri

*Scrivere poesia nel Rinascimento*

*L'eredità classica nella lirica della prima metà  
del Cinquecento*



quelle famose opere che oggidì più che mai sarebbero floride e belle, furono dalla scellerata rabbia e crudele impeto de' malvagi uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne.

Raffaello e Castiglione, *Lettera a Leone X*

Inter hec – ut notiora non sileam – et lectioni dare operam et scripture et alternum laborem alterno solatio lenire, legere, quod scripserunt primi, scribere, quod legant ultimi, et beneficium literarum a maioribus accepti, qua in illos non possumus, in posteros saltem gratum ac memorem animum habere, in eos quoque, qua possumus, non ingratum; sed nomina illorum vel ignota vulgare vel obsoleta renovare vel senio obruta eruere et ad pronepotum populos veneranda transmittere; illos sub pectore, illos ut dulce aliquid in ore gestare, denique modis omnibus amando, memorando, celebrando, si non parem, certe debitam meritis referre gratiam?

Petrarca, *De vita solitaria* I.6.7



## Introduzione

se uno volesse scrivere sul serio la storia della fortuna dei poeti latini in Italia, finirebbe con lo scrivere la storia di quasi tutta la poesia italiana. [...] in gran parte [...] l'influenza della poesia classica sulla nostra letteratura [cinquecentesca] si declina come spinta all'imitazione della realtà, come educazione ad una misura realistica. [...]. Altra funzione quasi inseparabile dall'influenza classica è quella di mantenere viva la coscienza che la letteratura è *ars*, [...]. L'arte è lucida creazione umana, non oscura fulgurazione divina; la poesia è anche cultura: l'uomo crea nella storia, e non può illudersi di liberarsi dalla stessa.

La Penna, *La tradizione classica nella cultura italiana*.



## 1.

### Moventi e obiettivi della ricerca

Che il classicismo sia uno dei tratti fondamentali della cultura e della letteratura rinascimentali è affermazione che non sarebbe posta in dubbio da nessuno; ciononostante si constata una singolare spaccatura tra le diverse discipline sul fronte critico: se possediamo innumerevoli studi sull'eredità classica nella filologia, nelle arti figurative, nell'architettura, nella trattatistica, nel collezionismo, e via dicendo, non possiamo dire altrettanto per la poesia. Quest'ultima infatti, nello specifico nella sua declinazione lirica, ha patito a lungo a causa della scelta dell'imitazione del modello unico (Petrarca) quale principio fondante, in quanto, semplificando molto, è stata spesso ridotta a un mero esercizio di bello scrivere e come tale è stata studiata, come se non avesse un contenuto da comunicare, e gli autori fossero interessati solo a combinare tessere petrarchesche. Questa convinzione circa la natura esclusiva dell'imitazione petrarchesca nel Cinquecento ha prodotto un grande offuscamento del ruolo della tradizione greco-latina, sulle ragioni del quale tornerò nella prossima sezione attraverso una riflessione in merito alla bibliografia critica relativa al petrarchismo.

Obiettivo primario di questo lavoro è dunque indagare il legame istituito dalla poesia cinquecentesca con l'eredità classica e le sue ragioni su un arco cronologico abbastanza ampio – dalla fine del Quattrocento fino a metà Cinquecento circa o, se si preferisce, da Sannazaro a Della Casa –, concentrandosi sull'ambito lirico, che più degli altri ha sofferto in questa prospettiva. Tale proposito non va però letto solo come il tentativo erudito di restituire un regesto di tutti gli echi della poesia classica nel Cinquecento: il lavoro offrirà anche questo tipo di risultati, tuttavia è nato innanzitutto dall'idea che nel rapporto coi classici, e con gli scrittori augustei in particolare, si possa cogliere il senso profondo, la ragione d'essere di tanta lirica cinquecentesca. L'ipotesi centrale sostenuta in questo studio è che la linea classicista rappresenti una componente essenziale insieme a quella petrarchista della scrittura dei maggiori poeti del secolo e che essa sia radicata nella percezione di una forte analogia tra le condizioni socio-culturali e politiche del Rinascimento e quelle del periodo augusteo, soprattutto nel trentennio cruciale che ha inizio con le Guerre d'Italia, nel quale si assistette a un grande

cambiamento.<sup>1</sup> La scelta di uno spaccato circoscritto ma comunque esteso della lirica cinquecentesca risponde inoltre a quattro propositi fondamentali: in primo luogo l'approfondimento della nostra conoscenza del linguaggio poetico rinascimentale al di là della patina petrarchesca; in secondo luogo il desiderio di comprendere meglio il metodo di lavoro dei poeti e le loro tecniche imitative; in terzo luogo l'ambizione a pervenire a una migliore caratterizzazione dei lirici della prima metà del secolo, che restituisca a quel panorama la sua varietà; da ultimo, in subordine, la volontà di cominciare a rivalutare il rapporto con l'eredità quattrocentesca, che spesso ha mediato il recupero della classicità.

In secondo ordine il lavoro ambisce a contestualizzare il problema dei rapporti con la classicità nel quadro più ampio della riscoperta dell'Antico nel Rinascimento, essenzialmente in quattro direzioni: il rapporto con le arti figurative e il collezionismo, il legame con i modelli pedagogici e il valore educativo attribuito ai classici e agli *exempla*, la relazione con i programmi politici e propagandistici delle signorie e dei papi, sovente informati ai modelli classici, infine quello con la riemersione o la rivalorizzazione dei testi antichi (in particolare la trattatistica retorica). Tale esigenza deriva dalla convinzione che i testi letterari non possano essere affrontati come se fossero impermeabili a tutto ciò che li circonda, bensì debbano essere inseriti nel quadro della cultura, della società e della vita del tempo, da cui trassero la loro linfa.<sup>2</sup> Al di là dell'ambito amoroso, tanta lirica cinquecentesca è lirica occasionale, politica o morale, in stretto rapporto con la realtà contemporanea, e come tale deve essere studiata.

1. In questo senso mi trovo generalmente concorde con l'impostazione di ALFANO – GIGANTE – RUSSO 2016, che hanno «assunto un paradigma di rottura», individuando «nell'avvio delle guerre in Italia la cesura decisiva» e identificando le cause della «“svolta cinquecentesca” dei modi di produzione della scrittura» nella «definizione dell'italiano letterario e nella fondazione di un sistema dei generi, scandito su base aristotelica, legato a istanze retoriche e poetiche, ma anche sociali» (ivi, p. 10). Vd. anche l'introduzione di Uberto Motta e Giacomo Vagni a *Lirica 1494-1530* 2017 (pp. 7-24), i quali hanno visto nel 1494 «l'inizio di un mondo, in gran parte, politicamente e culturalmente, nuovo», ma hanno giustamente invitato a «soppesare attentamente le linee di continuità e discontinuità rispetto ai quattro decenni precedenti» (ivi, p. 8). Inutile ricordare che prima di questi studi molto recenti era stato soprattutto Giancarlo Mazzacurati a difendere questa visione della nostra storia letteraria e culturale nel suo *Rinascimento dei moderni* (MAZZACURATI 1985).

2. In questa prospettiva è ancora vitale la lezione di un maestro insuperato, Carlo Dionisotti, portata avanti da alcuni dei grandi interpreti della lirica cinquecentesca degli ultimi decenni: ricordo qui almeno alcuni titoli fondamentali, SANTAGATA 1979, ALBONICO 1990 e TOSCANO 2018a e 2019, cui mi sento di aggiungere sul fronte dei commenti PIGNATTI 2018, che attraverso il suo lavoro sulle rime di Molza ha ora ribadito con forza l'importanza di questo tipo di lettura sensibile al connubio di poesia, storia e biografia.

## 1. MOVENTI E OBIETTIVI

Non va infatti mai dimenticato, come si vedrà, che gli scrittori non potevano vivere di sola letteratura, e svolgevano quindi regolarmente, se non principalmente, mansioni politico-diplomatiche e fungevano da educatori e consulenti dei loro signori, impegnandosi nella costruzione della figura pubblica di questi ultimi.<sup>3</sup> Essi erano inoltre tutti inseriti in una fittissima rete di contatti composta nonché da letterati e uomini di cultura da principi, duchi, cardinali, funzionari e rappresentanti diplomatici e politici, con i quali scambiavano idee ma anche doni e favori secondo un sistema di mecenatismo per molti aspetti simile a quello sorto nel periodo augusteo, e in queste dinamiche la poesia giocò un ruolo non trascurabile.

Proprio tale pluralità di stimoli ha determinato la varietà dei capitoli che compongono questo libro, che non vuole essere un'esposizione scolastica di *loci paralleli*, senz'altro utile per dimostrare il sostrato classico della poesia cinquecentesca, ma inadeguata ai fini di una comprensione del vero significato dei rapporti intertestuali. Per raggiungere tale scopo era necessaria una valutazione diversa, oltre che del livello testuale, anche di quello contestuale, il quale condizionò il primo innanzitutto regolando lo spettro tematico della lirica ma anche imponendo l'adozione di determinati moduli retorici e schemi inventivi. Pertanto, anziché conferire una struttura rigida e ripetitiva al lavoro e disporre la materia per autori, una volta effettuata una preliminare selezione nella grande massa di fonti reperite, l'argomentazione è stata sviluppata in forma saggistica, tracciando dei percorsi intorno ad alcuni temi, generi e questioni che presentano una frequenza significativa e che fanno emergere con maggiore evidenza sia la funzione dei classici sia le specificità della lirica cinquecentesca, e insieme permettono di disegnare delle geografie letterarie e delle linee di tendenza. Questo taglio ha ovviamente comportato una drastica selezione, non senza rammarichi, la quale tuttavia è parzialmente compensata dall'inclusione in appendice di un repertorio delle fonti classiche da me individuate e di quelle già indicate in studi e commenti. Quanto ai temi, la scelta è ricaduta su tre grandi filoni: 1. il poeta nella società e di fronte alla storia, 2. le strategie dell'encomio e la riscoperta dei generi antichi, 3. la vena sensuale e il tema erotico. Ciascun capitolo è organizzato in modo diverso: il primo ha una ripartizione tematica e al suo interno una suddivisione per autori, il secondo è organizzato in base ai generi e in seguito in base ai contesti storico-politici

3. Il riferimento scontato per questo aspetto è ovviamente DIONISOTTI 1960a, cui si devono aggiungere almeno *Les écrivains et le pouvoir* 1973-1974, VASOLI 1980, FLORIANI 1981, GAETA 1982, i saggi di Bec, De Caprio e Colaiacomo in *Produzione e consumo* 1983, BARATTO 1987a e b.

e sociali, infine il terzo segue un criterio perlopiù tematico.<sup>4</sup> Tale disomogeneità, per quanto possa apparire rischiosa, è invece uno dei punti di forza del lavoro, perché riflette la varietà dei temi affrontati e soprattutto la versatilità metodologica, necessaria per dare un senso alla raccolta delle fonti e approdare a una reale comprensione di questa poesia.<sup>5</sup> Considerati la complessità dell'argomento e l'elevato numero di questioni metodologiche implicite in un siffatto progetto, ho inoltre ritenuto doveroso confrontarmi in modo diretto con l'imponente tradizione critica e premettere al corpo del lavoro un'ampia introduzione critica, che ne anticipa alcune tesi fondamentali e ne definisce le coordinate metodologiche, posizionandosi rispetto alla bibliografia e alle teorie pregresse su temi centrali quali il petrarchismo, l'intertestualità, l'*imitatio*, i generi. Questo libro infatti, come suggerisce anche il titolo – *Scrivere poesia nel Rinascimento* –, ambisce a fornire, oltre che una visione d'insieme, una prospettiva di studi e un metodo di lavoro in parte nuovi, radicati in un profondo rispetto della storicità degli oggetti di analisi, una condizione necessaria di qualsiasi atto critico. Filologia, insomma, nella sua accezione più larga come intelligenza di una cultura e di una letteratura, come scrivere storia.

La scrittura di queste pagine è stata preceduta da un lungo lavoro di scavo e lettura dei testi volto all'individuazione, alla raccolta e all'interpretazione delle fonti, in relazione sia alle esperienze dei singoli poeti cinquecenteschi sia allo sviluppo del genere nel suo complesso. I risultati di tali ricerche sono stati collocati in un repertorio in appendice, con l'auspicio che tale strumento possa essere d'aiuto a chi si accinga al commento e allo studio della poesia cinquecentesca. Il catalogo è organizzato per autori, ma nei miei auspici in futuro sarà implementato, rielaborato e trasformato in un vero repertorio tematico

4. La prospettiva più diffusa è quella dell'intertestualità verticale, benché non manchino affondi sull'evoluzione di singoli temi e dell'uso di singole fonti in una dimensione orizzontale: data la mole dei dati, nell'esposizione si è resa necessaria una scelta e ho optato per la soluzione che mi è parsa più funzionale al fine di provare a suggerire un quadro complessivo, pur essendo consapevole della parzialità connaturata a qualsiasi discorso d'impronta saggistica. Questo tipo di ricerca, inoltre, per dare risultati affidabili e significativi avrebbe richiesto di ampliare in modo davvero considerevole un *corpus* già esteso a scapito dell'approfondimento storico-interpretativo.

5. Per quanto riguarda le esclusioni, ho dovuto rinunciare ad esporre i risultati relativi a temi centrali come la lirica occasionale, il mito, la rappresentazione dell'innamorato e la riflessione filosofico-sapienziale, che mi riprometto però di rendere noti in altra sede. La ragione principale di questa scelta risiede nel fatto che tali aspetti, benché siano molto importanti, dicono un po' meno del senso dell'esperienza lirica cinquecentesca, ne mordono meno la sostanza, posta l'eccezione della lirica occasionale, che però è ben rappresentata nel libro, specie nel secondo e nel terzo capitolo, quantunque non goda di una trattazione autonoma, e oggetto specifico di JURI 2022a.

(corredato di diversi indici), che permetterà di entrare in maniera più immediata nell'officina dei poeti e di comprenderne le logiche compositive, nonché di ricostruire le trafilte intertestuali in altri autori.

In sede introduttiva è altresì d'obbligo discutere e giustificare il *corpus* di riferimento in rapporto alle finalità dello studio. Prima di tutto anticipo che ho distinto due *corpora*, sui quali ho operato in modo diverso: per quello di base ho compiuto una ricerca sistematica delle fonti e una vasta schedatura tematica, per il secondo invece ho compiuto letture integrali ma sondaggi puntuali per quanto riguarda fonti e temi. Il gruppo di autori di riferimento è composto da Iacopo Sannazaro (1457-1530), Pietro Bembo (1470-1547), Ludovico Ariosto (1474-1533), Francesco Maria Molza (1489-1544), Giovanni Guidiccioni (1500-1541), Anton Francesco Raineri (1515-1560) e Giovanni Della Casa (1503-1556), per un totale di circa 750 testi. Il *corpus* secondario è formato da Antonio Tebaldeo, Baldassare Castiglione, Matteo Bandello, Giovanni Muzzarelli, Giovan Giorgio Trissino, Bernardo Tasso, Luigi Alamanni, Bernardo Cappello, Andrea Navagero, Girolamo Muzio, Giulio Camillo, Claudio Tolomei, Lelio Capilupi. È evidente che la scelta può essere tacciata di tendenziosità a causa della predominanza della linea classicista (in particolare della presenza del terzetto farnesiano Guidiccioni, Molza, Raineri), nondimeno essa è rappresentativa, a mio giudizio, della lirica alta di quel periodo e del metodo di lavoro di quei poeti, tutti accomunati da una solidissima educazione di stampo umanistico. Della Casa e Raineri si trovano infatti in una posizione ambigua, di transizione, ma per la loro *forma mentis* sono ancora ascrivibili alla stessa stagione poetica. Inoltre, proprio in ragione della loro posizione avanzata, essi permettono di cogliere o intravedere gli sviluppi di alcuni temi e fatti stilistici che domineranno il panorama della lirica del secondo Cinquecento, dopo l'instaurazione delle poetiche aristoteliche e il Concilio di Trento.<sup>6</sup> A prima vista l'insieme degli autori può parere sbilanciato sui primi trent'anni del secolo, che effettivamente rappresentarono il momento in cui maturarono i nuovi indirizzi della lirica grazie alle esperienze innovative di autori quali Sannazaro, Ariosto e Bembo; ma nel lavoro trovano invero largo spazio anche gli anni Trenta e Quaranta, nei quali si svolse il grosso dell'attività dei poeti farnesiani, dopo i loro esordi nella

6. Sulla svolta letteraria e culturale che si verificò all'altezza del Concilio di Trento restano indispensabili le pagine di DIONISOTTI 1967b, cui rimando. Per quanto riguarda Della Casa, ho peraltro l'impressione che vi sia una tendenza critica marcata a collocarlo e concepirlo in una stagione più tarda, separata, a causa delle sue importanti innovazioni stilistiche, mentre in realtà la sua esperienza poetica e biografica si intrecciò a quella dei lirici qui analizzati almeno per due decenni decisivi, gli anni Trenta e Quaranta, e a tale contesto deve quindi in parte essere ricondotta.

Roma leonina e/o clementina. All'estremo opposto l'inclusione di Sannazaro è dovuta alla necessità di chiarire la sua collocazione sia dal punto di vista storico che letterario: egli cominciò infatti a comporre nella Napoli aragonese, ma assistette anche al suo declino e, infine, dopo l'esilio francese, visse la Roma medicea. La sua esperienza fornisce senza dubbio una via di accesso privilegiata ai problemi del suo tempo e fissa alcuni tratti fondamentali per la comprensione del processo evolutivo che ha condotto dal petrarchismo quattrocentesco al classicismo aureo del Cinquecento.

In negativo rilevo innanzitutto l'esclusione degli autori che forse il lettore si sarebbe aspettato naturalmente di trovare (Trissino, Bernardo Tasso e Alamanni): la decisione di lasciarli fuori dal *corpus* di base è dovuta al fatto che proprio per la loro schietta impronta classicista, difesa in molte dichiarazioni di poetica consegnate a prefazioni, carteggi e altre opere, essi sono meglio inquadrati criticamente degli altri poeti, e la presenza dei classici nei loro versi è in fondo ovvia. Lo scopo di questo lavoro è infatti anche di perlustrare le zone in questo senso meno scontate, come le rime di Bembo, per ridisegnare la cartina della lirica cosiddetta petrarchista e portarne alla luce la varietà e la complessità.<sup>7</sup> Un'altra scelta che richiede una spiegazione è l'omissione della lirica femminile, tanto importante in questo frangente storico; essa ha una triplice giustificazione: in primo luogo, i versi delle poetesse cinquecentesche recano in linea di massima molte meno tracce di memorie classiche; in secondo luogo, al di là delle grandi figure, non disponiamo di informazioni in merito alla formazione delle donne e di conseguenza alla loro conoscenza dei classici; infine, credo che la minore incidenza degli antichi sia da imputare alla diversa condizione sociale e politica delle donne rispetto agli uomini. Come mostrerò infatti in seguito, una delle ragioni primarie del legame privilegiato tra lirica cinquecentesca e poesia augustea risiede nella somiglianza dei sistemi mecenatistici instauratisi in questi periodi e in una affine percezione di sé e della propria funzione civile e sociale da parte dei letterati. Da ultimo, in negativo, devo dichiarare l'impossibilità di tenere presente il versante neolatino alla pari di quello volgare: ho infatti letto integralmente e studiato la produzione in lingua latina dei poeti del *corpus* di base (e in parte di altri autori), ma non ho potuto riservarle tutta l'attenzione che meriterebbe e compiere una ricerca delle

7. Per la stessa ragione ho deciso di non indagare il territorio della bucolica e soprattutto quello delle imitazioni della metrica classica, che d'altra parte avrebbe portato il discorso in un'altra direzione. Sempre in negativo confesso il mio grande dispiacere per non avere potuto includere Tebaldeo nel *corpus* di base, giacché, come Sannazaro, visse a cavallo di due epoche e la sua poesia permette di capire molte cose, specie come avvenne la transizione dalla poesia cortigiana a quella classicista.

## 1. MOVENTI E OBIETTIVI

fonti analoga a quella condotta sul versante volgare.<sup>8</sup> Tutti i poeti del *corpus*, infatti, eccetto Guidiccioni (per quanto sappiamo), ebbero una consistente produzione lirica in lingua latina, cui affidarono un peso importante e senza la quale non è possibile capire la loro esperienza poetica, specie in relazione alle loro biografie e alle loro carriere.

Infine sono consapevole che il *corpus* studiato non può essere ritenuto rappresentativo della media del petrarchismo, ossia degli infiniti rimatori mediocri, minori e minimi, bensì solo della lirica alta, ma obiettivo della ricerca, come ho chiarito in precedenza, era non tanto fornire questo tipo di ritratto quanto invece pervenire a una conoscenza approfondita della poesia lirica del primo Cinquecento al fine di offrirne un'interpretazione, oltre che di restituirle la sua pluralità e il suo spessore. Qualora avessi voluto delineare un quadro esaustivo del riuso dell'eredità classica nella lirica primo-cinquecentesca avrei infatti dovuto rinunciare allo scavo critico. Una delle grandi scommesse del lavoro è stata quindi quella di trovare un equilibrio tra sguardo d'insieme e affondi analitici su casi paradigmatici, discorso storico-letterario e caratterizzazioni individuali, e per fare questo era necessario dare un taglio diverso, nuovo, alla ricerca rispetto a quello invalso nella nostra tradizione critica, a costo anche di sacrifici, nella convinzione che i risultati raggiunti potessero compensare le mancanze.<sup>9</sup> Si giustifica così anche la scelta del taglio saggistico, che mi è parso confacente al tema e a queste esigenze di duttilità metodologica e di coniugare grandi angolature e inquadrate ravvicinate.

8. Sulla necessità anche per la prima metà del Cinquecento e non solo per l'Umanesimo di considerare la cultura e l'opera bilingue degli scrittori sono ancora oggi imprescindibili le indicazioni di DIONISOTTI 1968.

9. In questo senso mi sento di fare mie le parole premesse da Curtius alla sua monumentale opera (ovviamente non del tutto sovrapponibili a causa della diversa ampiezza dell'arco cronologico considerato e quindi del minore scavo in profondità): «Wenn man den Versuch macht, zwei oder zweieinhalb Jahrtausende des westlichen Literatur in den Blick zu bekommen, man kann es doch nur, wenn der Parochialismus der Spezialisten sorgfältige Kleinarbeit geleistet hat. Allzu oft fehlen solche freilich, und von einem höher gewählten Standpunkt sieht man Aufgaben, die der Einzelforschung wertvolle Ausbeute verheißen würden. *Der Fortschritt der geschichtlichen Wissenschaften wird sich überall da vollziehen, wo Spezialisierung und Ganzheitsbetrachtung sich kombinieren und durchdringen*» (CURTIUS 1948, p. 10, corsivo mio).



## 2.

### Tradizione critica e prospettive di ricerca

#### 2.1. *Gli studi sul rapporto con i classici nella poesia cinquecentesca*

Gli studi sul rapporto tra classicità e lirica cinquecentesca non sono ovviamente mancati, ed hanno talvolta raggiunto risultati eccellenti, nondimeno manca ancora un lavoro ad ampio raggio ed organico sull'argomento, di certo inibito dalla mole delle fonti da rintracciare per poter giungere a una valutazione critica ed estetica seria.<sup>1</sup> Alla fine degli anni Ottanta Piero Floriani si è distinto nel panorama critico grazie soprattutto al saggio *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'* e al volume *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*,<sup>2</sup> nei quali ha acutamente individuato nonché diverse modalità di imitazione dei classici nella poesia rinascimentale e in particolare ariostesca alcune delle ragioni essenziali del rapporto privilegiato che si è instaurato tra classicismo cinquecentesco e classicismo augusteo, con osservazioni la cui validità si estende oltre i limiti del genere analizzato (la satira) nel secondo caso. Tali lavori, sebbene siano stati ricevuti ottimamente dalla critica, non hanno

1. La riflessione su Classicismo e Rinascimento naturalmente travalica i confini della poesia e ha dato vita a una lunga e prestigiosa tradizione di studi, che qui non posso discutere a causa della sua vastità. Questi studi, inoltre, incentrati sul classicismo come forma culturale, benché di primaria importanza, hanno quasi sempre lasciato in disparte la lirica orientando il discorso su altri tipi di poesia (epica, satira, teatro, *etc.*) e ancor più sulla trattatistica e sui dialoghi, e hanno spesso assunto un punto di vista sociologico e antropologico. In questo solco si inseriscono generalmente i classici BARON 1955, DIONISOTTI 1968, MAZZACURATI 1977 e 1985, QUONDAM 1991, 2010a e 2013. Sul fronte delle storie letterarie è doveroso invece almeno menzionare i profili di BONORA 1966, TATEO 1996, VECCE 2007, ALFANO - GIGANTE - RUSSO 2016. Diversamente sul versante neolatino va segnalato che c'è già stata una revisione della tesi classica di FORSTER 1969 e 1973 in merito al "petrarchismo in latino" grazie al monumentale lavoro di LAURENS 2012, che, pur non negando l'importanza del petrarchismo come «un système d'images et de figures, "métalangage" fondé en grande partie sur l'œuvre de Pétrarque, mais s'épanouissant plus tard, chez les strambottistes ou sonnettistes du Quattrocento et du Cinquecento italiens», ha riportato l'attenzione sull'«apport original de la tradition précieuse antique» (ivi, pp. 486 e 489).

2. FLORIANI 1988a e b.

purtroppo prodotto una ripresa del cantiere e sono rimasti sostanzialmente un caso isolato, forse anche a causa della fioritura degli studi sul petrarchismo negli anni Novanta (oggetto della prossima sezione). Bisogna aspettare il 2016 per trovare un altro saggio con un respiro ampio e una riflessione sostanziosa sul problema, ossia *Autour de materia et forma dans la poésie de Pietro Bembo et de ses contemporains* di Simone Albonico (derivato dalla *conférence Barbier-Mueller* 2016).<sup>3</sup> Il contributo penetra perspicuamente la tradizione critica italiana da De Sanctis a Croce e oltre illuminando le ragioni dell'attuale oblio della componente classica della poesia cinquecentesca e di alcune posture invalse negli studi degli ultimi decenni;<sup>4</sup> dopodiché riporta l'attenzione sui legami intertestuali con i classici attraverso l'illustrazione di una paio di casi paradigmatici del metodo di lavoro dei poeti rinascimentali.

Al di là di queste eccezioni luminose gli studi restanti sono perlopiù affondi su singoli autori o su aspetti specifici, privi di ambizioni più elevate, e sono comunque abbastanza esigui per quanto riguarda il Cinquecento (più numerosi invece quelli sul Quattrocento grazie al lavoro dei classicisti e degli studiosi dell'umanesimo latino).<sup>5</sup> Al loro interno si possono distinguere tre tipi: gli studi sulla fortuna poetica di un autore o di un'opera classica nel corso del Cinquecento, le indagini sulla tradizione manoscritta, editoriale ed esegetica di un autore o di un'opera classica, infine i lavori specifici sulla presenza dei classici in un autore oppure in relazione a un tema. Al primo tipo appartengono opere monumentali, di un'altra epoca, come il *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso* di Vladimiro Zabughin e *The Greek anthology in Italy to the year 1800* di James Hutton.<sup>6</sup> Nel secondo campo primeggiano le indagini bibliografiche di Craig Kallendorf sulla tradizione delle opere di Virgilio in Italia e i suoi studi sulle modalità di lettura di queste ultime nel periodo rinascimentale.<sup>7</sup>

3. ALBONICO 2016, poi ripubblicato in italiano con alcune modifiche (ALBONICO 2017).

4. Su questi aspetti tornerò nella prossima sezione.

5. Segnalo almeno COPPINI 1981 (su Properzio) e 1987 (ma sono utilissimi anche COPPINI 1999, 2000a e b, 2006 relativi alla poesia neolatina), RATI 1987 su Properzio, TATEO 2001 su Properzio, VILLA 1987.

6. ZABUGHIN 1923 e HUTTON 1935, ai quali aggiungo il generale LA PENNA 1973, RIPOSATI 1967 sulla fortuna di Tibullo, GAISSE 1993 di Catullo, FORNI 2001 sulle forme brevi della poesia e in particolare sulla ricezione dell'*Antologia greca*, HARDIE 2002 sulla fortuna di Ovidio, LAURENS 2012 dell'epigramma, HOUGHTON 2019 dell'ecloga 4 di Virgilio.

7. KALLENENDORF 1991, 1994, 1999, 2012, 2015, 2018 e 2020, ai quali si sommano IURILLI 2004 e 2017 e STADELER 2015 per Orazio e le schede aggiornatissime benché più generiche del *CTC*. Ovviamente esistono anche altri studi di questo genere, ma mi limito

Infine, per il terzo tipo si constata una fortissima polarizzazione, per cui la maggior parte dei poeti è stata trascurata, mentre due autori hanno goduto di una grande attenzione critica e sono stati studiati in maniera approfondita sotto il profilo delle fonti classiche: Ludovico Ariosto e Giovanni Della Casa. Questa differenza è senz'altro dovuta alla ricchezza dei riferimenti classici nei loro testi e alla fortuna dei due poeti (tra i pochi ad essere ancora apprezzati al giorno d'oggi, il primo, a dire il vero, più per il *Furioso* e per le *Satire* che per la lirica); ma soprattutto nel caso del lirico più tardo lo scarto è dovuto ai grandi lavori dell'erudizione cinque-secentesca, nei quali in sostanza erano già state individuate tutte le fonti classiche del Casa.<sup>8</sup> Per tale ragione i commenti alle sue rime sono incomparabilmente più ricchi di riferimenti rispetto a quelli di qualsiasi altro lirico della prima metà del Cinquecento.<sup>9</sup> Anche Bembo ebbe la fortuna di essere commentato nel Cinquecento, dallo stesso Sertorio Quattromani che commentò Della Casa, tuttavia i suoi *Luoghi difficili* non andarono a

qui a citare i lavori monografici dedicati agli autori più importanti per la mia ricerca, che ambiscono a tratteggiare un quadro per quanto possibile esaustivo dei materiali rinascimentali noti o ancora reperibili attraverso ricerche d'archivio, escludendo i contributi specifici apparsi in rivista e in volume nonché i vari *companions*.

8. Il contributo maggiore è stato dato dal commento dell'erudito Sertorio Quattromani (andato a stampa la prima volta nel 1616), cui si aggiungono i numerosi commenti (parziali e integrali) confluiti nelle famose edizioni sette-ottocentesche di tipo *variorum*, per cui vd. NAPOLI 2007; sui diversi apparati esegetici vd. QUONDAM 1973, RAK 1974, GRONDA 1984, PRANDI 1992 e SYSKA-LAMPARSKA 2005, pp. 207-243, JURI 2022b.

9. Vd. in particolare TANTURLI 2001 e CARRAI 2014, più BAUSI 2012, che attraverso l'analisi di un singolo testo e dei suoi legami con la tradizione classica ha però colto alcuni elementi essenziali della poetica casiana. Per Ariosto vd. invece principalmente il commento di SEGRE 1954 e gli studi di BIGI 1968, MALINVERNI 2000, CARRAI 2006 e FAVARO 2010 (più VOLTA 2021 e GUASSARDO 2021, posteriori all'elaborazione di questo lavoro, ma integrati con profitto nelle note e nel repertorio per la pubblicazione). Quanto agli altri poeti cinquecenteschi, segnalo gli studi più circoscritti di VELLI 1983, CASTAGNOLA 2009, BETTINZOLI 2015 e FANARA 2015 su Sannazaro, BARTUSCHAT 2000 su Trissino, BERRA 2013 sulle elegie di Alamanni, FERRONI 2009b, 2012 e 2013 e FORNI 2020 su Bernardo Tasso, GORNI 1998 sul Bembo tardo, CASU 2004 su Raineri. Ricchissimo e utile in prospettiva sannazariana è invece CONSOLO 1978, dedicato all'*Endimione* di Cariteo. In chiave tematica resta fondamentale CARRAI 1990 sull'*Ad Somnum*, ma vd. anche COMBONI 2000a, GIGLIUCCI 2001b e 2016, ACUCELLA 2014, MILBURN 2002 e 2014, *etc.* Per il rapporto con Orazio e con Virgilio si può ancora ricorrere alle relative enciclopedie (*EO* e *EV*), che tuttavia dedicano una voce solo al quartetto più noto (Sannazaro, Ariosto, Bembo, Della Casa) e forniscono spesso scarse o nulle informazioni sulla lirica, specie per quanto riguarda i primi tre autori. Infine per l'identificazione di studi sulla fortuna di alcuni autori classici si possono consultare, in aggiunta all'insostituibile *L'Année philologique* (<http://cpps.brepolis.net/aph/search.cfm?>), le bibliografie compilate da Niklas Holzberg, disponibili all'indirizzo <http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html>.

stampa e se ne perse traccia fino al ritrovamento da parte di Guglielmo Gorni negli anni Novanta, sì che non poterono influire sulla tradizione critica.<sup>10</sup>

Infine, per quanto riguarda la situazione attuale, va segnalata l'assenza di lavori con prospettive simili a quelle qui adottate, le ricerche compiute negli ultimi anni e in cantiere sono infatti orientate principalmente verso la filologia e l'erudizione umanistica quattrocentesca e la poesia del secondo Cinquecento, e quelle relative alla prima metà del secolo riguardano singoli autori o opere e non indagano il legame con il patrimonio classico. Gli unici progetti recenti specificamente dedicati al tema di questa ricerca sono le tesi di dottorato di Giacomo Comiati e di Novella Cesaro: la prima, discussa nel gennaio 2016 all'Università di Warwick (ma resa disponibile per la consultazione soltanto nel 2019), riguarda la fortuna di Orazio tra il 1498 e il 1600; la seconda, discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2014, quella di Tibullo su un arco cronologico molto ampio (1472-1945).

## 2.2 *Gli studi sulla poesia cinquecentesca e sul petrarchismo*

Gli studi sulla lirica del Cinquecento hanno subito un notevole incremento negli ultimi tre decenni e hanno superato in parte una visione troppo unilaterale del fenomeno del petrarchismo, nello specifico l'antinomia petrarchismo-antipetrarchismo, a favore di una prospettiva sistemica più complessa. Ci si imbatte ormai di frequente in formulazioni come 'petrarchismo plurale', 'pluralità del petrarchismo', 'petrarchismi'.<sup>11</sup> Roberto Gigliucci, in particolare, si è soffermato a più riprese sul problema suggerendo di distinguere tra un *petrarchismo koinè*, inteso come «la lingua e l'*ideologia* del petrarchismo 'regolato', ovvero il progetto di uniformazione linguistica e tematica all'ombra dell'*imitatio* monostilistica bembiana», e un *petrarchismo plurale*, ossia l'«*effettività* del petrarchismo nella sua fenomenologia storica», che prevede diverse *deviazioni* o, meglio, «microvarianti di una macrovariante». <sup>12</sup> In base a questa distinzione lo studioso ha proposto una casistica dettagliata delle varianti: petrarchismo classicista, bucolico, grave, *etc.*; tuttavia, nonostante ciò, nella pratica l'imma-

10. GORNI 1995; l'opera, incompiuta, è ora edita criticamente da PETERUTI PELLEGRINO 2018. Sul valore del commento di Quattromani rifletterò ulteriormente nella prossima sezione, qui segnalo ancora che pure nel caso di Bembo le edizioni settecentesche giocarono un ruolo importante, nello specifico l'edizione in quattro tomi uscita per i tipi di Hertzhauser nel 1729 a cura di Antonfederigo Seghezzi, il quale approntò anche un commento delle rime. Per questo caso mi permetto di rimandare a JURI 2017b.

11. Vd. soprattutto FORNI 2011a, GIGLIUCCI 2005 e 2007 e JOSSA - MAMMANA 2004, con le relative bibliografie, e le antologie *Lirici europei* 2004 e GIGLIUCCI 2001.

12. GIGLIUCCI 2005, p. 71.

gine dei poeti che si ricava da molti studi è ancora ferma all'idea che la poesia cinquecentesca sia fondata sulla combinazione di tessere petrarchesche e sia priva di contenuti significativi, tant'è che numerosi commenti risultano dei centoni di luoghi petrarcheschi che finiscono con l'uniformare ad un unico modello lo stile dei singoli autori, ignorando la sostanza e la stratificazione del dettato poetico.<sup>13</sup>

La distinzione tra un *petrarchismo koinè* e un *petrarchismo plurale* non è tuttavia del tutto soddisfacente, in quanto, come ha rilevato Giorgio Forni, la prima nozione «non risolve l'aporia di un'unità plurale, perché la selezione degli elementi di *koinè* a partire dal testo petrarchesco rappresenta sempre, anche quando sia di lunga durata, una lettura storica, mutevole del *Canzoniere*». <sup>14</sup> Inoltre questa etichetta tende a porre in evidenza gli elementi linguistici e stilistici a scapito dei «fattori retorici, antropologici, culturali o ideologici che pluralizzano le letture del Petrarca», con il rischio di «ridurre la plurivocità poetica del Cinquecento alla sola antitesi fra l'*imitatio* monostilistica bembiana e un eclettismo di ritorno “di gusto poliziano”, senza considerare al contempo anche la varia tipologia cinquecentesca del soggetto lirico». <sup>15</sup>

Al di là di questi inconvenienti, le distinzioni proposte da Gigliucci (e da altri studiosi che hanno affrontato il problema), benché meritorie, sono basate su un vecchio pregiudizio, ossia la convinzione che i petrarchisti classicisti rappresentino «una linea eterodossa rispetto a un presunto bembismo trionfante», e che «all'estero invece (Francia e penisola iberica soprattutto) [essi] siano il vero modello per il petrarchismo». <sup>16</sup> Questa netta opposizione tra Bembo e i classicisti è infondata e dimostra che la scrittura del padre del petrarchismo non è stata studiata in modo adeguato, giacché il primo, tutto sommato, è ancora ridotto all'imitatore di Petrarca e solo di Petrarca, se si esclude il riconoscimento della vena oraziana che percorre i testi più tardi. Il monostilismo di Bembo è indiscutibile, come la sua scelta di un modello unico dal punto di vista stilistico-linguistico, ma è necessario tornare a riflettere sul modo in cui egli lesse e si appropriò della poesia dei *Fragmenta* nelle *Rime*. L'immagine di Bembo restituita dalla maggior parte degli studi e dei commenti è infatti troppo univoca e rigida, e non dà conto in modo appropriato delle dinamiche imitative, in particolare dell'apporto cospicuo della letteratura latina.

13. Diversa la situazione per il pieno e tardo Cinquecento, vd. in particolare per la fase di transizione tra primo e secondo Cinquecento GORNI 1989a e CASU 2004 su Raineri, MILITE 2000 su Berardino Rota, PESTARINO 2007 su Tansillo, REFINI 2007 e TOMASI 2015 su Piccolomini, TOMASI 2012b più in generale.

14. FORNI 2011c, p. 12.

15. *Ibid.*

16. GIGLIUCCI 2005, p. 73.

Questa componente della scrittura bembesca è stata posta in luce da Gorni sulla scorta del recupero dell'inedito commento alle *Rime* di Sertorio Quattromani, e in seguito da Petteruti Pellegrino, come anticipato.<sup>17</sup> Le *auctoritates* classiche allegate dall'esegeta cinquecentesco a molti passi bembeschi hanno modificato radicalmente la visione di Gorni, il quale ha ammesso che:

questi lieviti latini del Bembo lirico erano attivi non solo [...] in un'ideale stagione tarda, [...], ma già anche nel Bembo giovane. Con diverso accento e con meno raffinata elaborazione che in età matura, si comprende: ma con innegabile e forte efficacia, ben congeniale a uno scrittore nato alle lettere perfettamente bilingue.<sup>18</sup>

L'osservazione attenta delle modalità di imitazione nelle *Rime* fa emergere la necessità di ridimensionare il carattere esclusivo del modello petrarchesco agli occhi di Bembo, e di rinnovare la riflessione sulla concezione rinascimentale dell'imitazione nonché sul peso della formazione umanistica dei poeti e delle loro opere latine. Lo stesso Quattromani sembra essere stato animato da motivazioni consimili, giacché la messe di

*loci paralleli* estratti dalla letteratura latina serve anche a rivelare quanto il petrarchismo di Bembo non si alimenti del solo Petrarca. Insomma, una delle principali finalità [...] fu quella di far cambiare ai suoi contemporanei, come poi a Gorni, l'idea che essi avevano del Bembo imitatore degli scrittori latini nelle sue rime.<sup>19</sup>

Quasi sempre, in effetti, il Bembo delle *Prose* ha oscurato e continua a oscurare il Bembo poeta, fino al punto da impedirne una corretta caratterizzazione: il parziale scollamento tra i due versanti della scrittura bembesca (teorico e pratico) non è infatti stato davvero riconosciuto e – quanto è più grave – sondato.<sup>20</sup>

D'altro canto la scelta di Petrarca quale modello unico per la lirica volgare implicava una penetrazione profonda del suo linguaggio, che, come hanno mo-

17. Vd. GORNI 1995 e 2001 e PETTERUTI PELLEGRINO 2018. Sulla poesia classica in Bembo vd. inoltre i primi appunti di JURI 2017a.

18. GORNI 1995, pp. 121-122.

19. PETTERUTI PELLEGRINO 2015, p. 93.

20. In realtà, per essere più precisi, il problema consiste nel fraintendimento delle teorie esposte da Bembo nelle *Prose* e nell'epistola *De imitatione*, che sono state lette come l'imposizione di un modello unico a tutti i livelli, mentre esse erano limitate al piano linguistico-stilistico e concedevano spazio ad altri tipi di prelievi da autori diversi dall'*optimus*, seppur con discrezione; ma per questo rinvio al capitolo 4.1. dell'*Introduzione*.

strato gli studi recenti, è meno monolitico di quanto si pensasse. Bembo colse senz'altro la varietà connaturata alla poesia di Petrarca, i meccanismi che gli consentirono di costruire un tale linguaggio poetico, e soprattutto era consapevole del fatto che la lingua e la poesia del poeta trecentesco sono profondamente nutrite dai classici latini, sicché, nel momento in cui impose un irrigidimento attraverso la teorizzazione del modello unico, al contempo con le *Rime* invitò a una lettura attenta delle potenzialità insite nel modello.<sup>21</sup> Inoltre, se è vero che il senso del classicismo risiede nel recupero integrale dell'antico, è altrettanto vero che si avvertiva la necessità di un aggiornamento, di un'attualizzazione. Non è un caso che gli esegeti contemporanei si impegnarono proprio a rilevare gli scarti di Bembo rispetto a Petrarca al fine di giustificare la liceità di un'innovazione del codice lirico e in generale della poesia.<sup>22</sup> Vanno inoltre tenuti presenti i recenti sviluppi nel campo della storia dell'estetica, che hanno rivelato un fraintendimento di fondo nelle letture date per secoli della *mimesis* antica (e di riflesso dell'imitazione rinascimentale). Federico Di Santo ha mostrato in modo persuasivo che per gli antichi

la *mimesis* è nella sua essenza *poiesis*, creazione: il poeta ποιητής κατὰ τὴν μίμῃσιν ἔστιν, ossia è creatore non già *nonostante* la *mimesis*, ma precisamente *in virtù* della *mimesis*. Che poi il prodotto della *mimesis* intrattenga anche delle relazioni di somiglianza con il modello, naturalmente, non è affatto escluso, anzi: è il corollario stesso di questo presupposto, [...]. Non è dunque la scelta del criterio di somiglianza *in sé* a determinare il fatto di essere o meno

21. Per una discussione di questo punto in relazione all'epistola *de imitatione* rimando di nuovo alla sezione 4.1. dell'*Introduzione*, dove mostrerò che la concezione dell'*imitatio* di Bembo era una concezione stilistica che lasciava spazio all'assunzione di *res* e *verba* da altre fonti. Vd. inoltre quanto scrive FORNI 2001, pp. 100-101: «Il sonetto rinascimentale non assume Petrarca soltanto come l'*optimus* volgare di una disciplina che mira all'*aemulatio*, ma fa anche del sistema di artifici e di figure del *Canzoniere* lo strumento per esplorare un mondo poetico estraneo, che è soprattutto quello del preziosismo latino e greco, nel tentativo di arricchire la "povertà" tematica del Petrarca e di riprodurre nella sua "preziosa" sostanza verbale le invenzioni antiche. Inizialmente, è una zona d'ombra o un foglio bianco; ed è una tendenza che si rende evidente piuttosto nell'epigramma latino del Rinascimento, [...]. Ma, alla metà del secolo, diviene un orientamento se non dominante comunque molto diffuso».

22. Vd. soprattutto PETERUTI PELLEGRINO 2013. I riferimenti principali per la vecchia prospettiva sono invece ZABUGHIN 1923, BUCK 1976, DELLA TERZA 1979, RATI 1987, VILLA 1987, GARDINI 1997, relativi all'imitazione nel Cinquecento e in particolare in Bembo; cui si devono aggiungere almeno GREENE 1982 e MCLAUGHLIN 1995, che affrontano il problema dell'*imitatio* dal punto di vista della trattatistica (vd. qui anche la nota 1 della sezione 4 dell'introduzione).

in presenza di una qualche forma di *mimesis*, ma soltanto la *riconducibilità* (non la *somiglianza*) dei tratti pertinentizzati [*sic*] ad un modello dato e individuabile, dalla cui preesistenza gli elementi rielaborati nella *mimesis* traggono il loro significato per ristrutturarlo in un'autonoma strategia di senso.<sup>23</sup>

Diversi tasselli della mappa letteraria del primo Cinquecento e alcune categorie storiografiche impiegate di frequente meriterebbero dunque un ripensamento: se Bembo costituisce la norma e la misura con cui confrontare i poeti, e tuttavia la sua poesia è stata a lungo fraintesa e banalizzata, allora anche i giudizi su altri poeti andranno almeno in parte ritoccati e riorientati; di solito infatti il criterio assunto per la valutazione e l'apprezzamento della poesia successiva consiste nella maggiore originalità e libertà rispetto al modello bembesco. È fuori discussione che un grande rinnovamento fu apportato da Della Casa (e che esso non poteva essere compiuto da Bembo: prima era necessario fondare il classicismo volgare), nondimeno bisognerebbe ridimensionare alcuni scarti e soprattutto ricordare che le potenzialità sviluppate dal Casa e dai poeti del secondo Cinquecento erano insite nella proposta di Bembo e di alcuni poeti suoi coetanei o appena più giovani. In generale sarebbe dunque opportuno iniziare ad accettare l'idea che il recupero massiccio dei classici latini (e greci) non sia soltanto proprio della poesia più tarda, del secondo Cinquecento, ma sia già una componente fondamentale della lirica del primo Cinquecento, quantomeno nei suoi esponenti migliori e più consapevoli.

In somma, pur ammettendo che il petrarchismo è «un sistema linguistico della ripetizione» (secondo la nota definizione di Quondam), vorrei porre in discussione il fatto che le sue «possibilità comunicative si giochino tutte sul piano dell'*elocutio*, essendo *inventio* e *dispositio* predefinite dal codice»,<sup>24</sup> e invitare ad abbandonare la visione della poesia cinquecentesca come un sistema impermeabile a qualsiasi stimolo esterno. Questo atteggiamento critico permette altresì di capire meglio la storia letteraria del Cinquecento e l'affermarsi delle poetiche aristoteliche e oraziane a partire dagli anni Sessanta, come «il Petrarca bembiano, così fuso, incapsulato, così monolitico, pur sempre fortemente cruciale e obbligatorio dentro l'orizzonte cinquecentesco, può diventare un prisma, smagliarsi e differenziarsi, settorializzarsi». <sup>25</sup> Probabilmente proprio

23. DI SANTO 2016, pp. 46-47. È ovvio che non possiamo supporre che Bembo e i suoi contemporanei interpretassero le teorie antiche (soprattutto greche) nello stesso identico modo di Di Santo, ma l'idea di fondo dello studioso mi pare compatibile con la sensibilità cinquecentesca. Sul concetto dal punto di vista cinquecentesco tornerò in maniera più approfondita nella sezione 4.1. di questa introduzione.

24. QUONDAM 1991, p. 193.

25. AFRIBO 2001, p. 17.

la percezione della discrepanza tra il Bembo delle *Prose* e quello delle *Rime* è in grado di spiegare in parte l'evoluzione della lirica cinquecentesca, poiché essa mostrava dall'interno i segni di un'"infrazione" rispetto alla norma sancita dal trattato e soprattutto come l'aggiornamento potesse compiersi a partire dallo stesso Petrarca e dal suo rapporto con i classici.<sup>26</sup>

L'altra grande questione che ha occupato la tradizione critica sul petrarchismo e che inizia solo ora ad essere rivalutata da alcuni studiosi è l'idea che la lirica cinquecentesca sia un'*astrazione*, sia cioè svincolata dall'esperienza biografica dei poeti e rappresenti un mero esercizio letterario che risponde alle richieste di un sistema culturale e sociale. Ricordo a titolo d'esempio – ma le citazioni si potrebbero moltiplicare all'infinito – le parole di Roberto Fedi, il cui bersaglio è al solito Bembo:

Questa la grande intuizione del Bembo: imitare significa possedere una carta d'identità, entrare nel solco delle tradizioni illustri, vestire "panni curiali", in altre parole: durare nel tempo. La lirica italiana, e la sua lingua, sono così il frutto di un'opzione meramente cerebrale; se vogliamo, anche il risultato di una imponente disgregazione sociale e storica: di fronte alla minaccia delle barbarie, di fronte alle forze della crisi, ecco la costruzione mirabile di un sistema di comunicazione culturale e sociale destinato all'eternità. In altre parole, un'*astrazione*.<sup>27</sup>

Se la prima parte della citazione è accettabile e anzi coglie una componente fondamentale del progetto del veneziano,<sup>28</sup> il resto lo impoverisce in modo notevole, poiché esclude qualsivoglia rapporto tra la realtà storica e la poesia

26. Vd. anche PETTERUTI PELLEGRINO 2015, pp. 91-92 su questo punto.

27. FEDI 1990a, p. 37.

28. Da questo punto di vista bisogna parimenti ricordare che la formazione delle identità poetiche cinquecentesche passò spesso anche per un confronto esplicito con la tradizione cortigiana precedente e comportò l'assunzione di una specifica posizione retorica. QUONDAM 2005, p. 49 ha insistito su questo aspetto a partire dalla «famosa battuta sulla funzione strategica di questa contrapposizione nella storia della poesia italiana ("s'egli [Bembo] non fusse stato sì Petrarchista, noi altri a quest' hora saressimo Tebaldei")», *coniata* da Niccolò Franco più tardi, all'altezza della morte di Bembo, ma sintomatica di un modo di concepirsi diffuso tra i poeti (vd. anche QUONDAM 2006a, soprattutto pp. 40-44). Al contempo questa posizione non deve indurci a pensare che i poeti cinquecenteschi tagliarono completamente i ponti con i loro immediati predecessori, giacché, come si vedrà anche in questo lavoro, essi imitarono non di rado i maestri del Quattrocento (su tutti Pontano) e la poesia neolatina, specie della seconda metà del secolo. Quello che interessava ai moderni era distinguere la propria attitudine nei confronti della letteratura, ma questo non significava negare *in toto* il valore di quell'esperienza pregressa.

cinquecentesca, se non in termini appunto di fuga e astrazione, mentre la poesia fu spesso una risposta concreta alla crisi che coinvolgeva la società contemporanea e le sue istituzioni (politiche, sociali, culturali). I poeti insomma non fuggirono dal presente in un mondo ideale, bensì nella letteratura cercarono di dare voce alle tensioni di quel presente nonché di rappresentare la loro esperienza, pur attraverso il filtro retorico-letterario, entrando in dialogo con il loro tempo e con le forme del potere, anche con il fine non secondario di ridefinire il loro ruolo all'interno delle corti e della società. Non va infatti dimenticato che al di là della poesia amorosa vi sono quella politica, occasionale, filosofica, religiosa, nelle quali furono sovente espressi problemi reali.<sup>29</sup>

Su tale problema si è soffermato negli ultimi anni pure Simone Albonico, fissando tre punti essenziali della nostra tradizione di studi. Innanzitutto egli ha additato la contrazione provocata da questa *impasse* critica, che ha fatto sì che negli studi su Bembo «sia quasi inesistente il problema delle scelte tematiche e del loro eventuale rapporto con la biografia dell'autore, eccezion fatta per quanto riguarda l'individuazione delle puntuali occasioni e dei destinatari di singoli testi».<sup>30</sup> In secondo luogo ha giustamente ricordato che per Bembo la materia della poesia non era un argomento abietto, indegno di trattazione, bensì semplicemente veniva escluso dalle *Prose* in quanto esse si interessavano principalmente di stile e grammatica, e questi ultimi andavano trattati separatamente.<sup>31</sup> Infine Albonico ha acutamente individuato la radice di questa lettura strettamente linguistico-stilistica dell'*imitatio* bembesca e della ricezione

29. Nel capitolo III inoltre ho provato a dimostrare come la lirica amorosa stessa, specie quella con una connotazione sensuale, non rappresentasse affatto una pura evasione dai problemi reali (*in primis* le Guerre d'Italia), bensì fosse radicata nella cultura che diede vita agli studioli e nell'idea che il confronto con le passioni potesse sì rappresentare una pausa dai *negotia* ma al contempo fosse un momento per esercitare e dare prova delle proprie virtù e della propria virilità.

30. ALBONICO 2017, p. 75 (il discorso ovviamente vale anche per tanti altri poeti cinquecenteschi). Albonico ha invero dato un contributo determinante anche sul fronte pratico della lettura delle singole esperienze poetiche e nello specifico per Bembo, acclarando le ragioni profonde della costruzione del suo libro di *Rime* (vd. ALBONICO 2004).

31. ALBONICO 2017, p. 75. Sulla trattazione separata della materia e della forma vd. anche TATEO 1983, pp. 717-718, «Le due parti fondamentali della retorica, l'invenzione e disposizione della materia e la sua resa formale, venivano generalmente trattate in luoghi distinti, malgrado le frequenti intersezioni e il fatto che generalmente il retore si impegnavano a sviluppare sia pur distintamente le varie parti: [...]. Ma certo la seconda parte [scil. *la resa formale*] presupponeva generalmente la prima [scil. *la materia*] e l'incontro avveniva sul piano della scelta e della disposizione delle voci in relazione alla materia: [...]. Il principio del *decorum* comporta una classificazione della materia, che il Bembo si appresta a fare obbedendo alla dottrina dei tre stili».

di Petrarca nel Cinquecento nelle posizioni di De Sanctis e Croce su Petrarca, nelle quali

si deve forse vedere la principale causa di una riduzione che, innescata dal confronto perdente con la forza “ideale” e “morale” di Dante e della sua vicenda storica, e dallo scarso apprezzamento dell’individualità dell’autore, ha ricondotto il canzoniere a una dimensione prevalentemente artistico-formale e solipsistica, svuotando di significato il suo preteso valore di testimonianza di vita e di riflessione etica.<sup>32</sup>

Il problema è stato risolto sul fronte petrarchesco soprattutto grazie ai lavori e ai commenti di Marco Santagata e Rosanna Bettarini,<sup>33</sup> mentre non si può dire altrettanto del versante petrarchista, che risente ancora delle interpretazioni di De Sanctis, Croce e Contini.<sup>34</sup> Il primo, come noto, espresse in pagine indelebili dalla memoria comune la propria idea del petrarchismo: ai suoi

32. ALBONICO 2017, p. 76.

33. Vd. almeno SANTAGATA 1992 e 1996 e BETTARINI 2005.

34. Forse a questo terzetto si potrebbe aggiungere la voce di Giancarlo Mazzacurati, che, con il suo ancora oggi importante volume *Misure del classicismo rinascimentale*, ha condizionato e continua a condizionare la nostra lettura dell’esperienza di Bembo. Penso in particolare al saggio *Pietro Bembo e la barriera degli esemplari*, dove lo studioso si è espresso addirittura in termini di *anti-contenutismo* per la lirica: «La ragione fondamentale del suo anti-contenutismo si identifica appunto con la sua umanistica convinzione che non vi siano, nell’esperienza mondana di ciascuno, elementi sostanzialmente nuovi e che ogni realtà sia riconducibile, nelle sue dimensioni letterarie, a trascrizioni esemplari, nelle quali l’energia retorica dell’esempio coincida con una compiuta analisi di momenti passionali perenni, con rappresentazioni universali» (MAZZACURATI 1967, p. 152). E in precedenza aveva parlato di un «distacco dalla cronaca, dal documento, dalle occasioni cortigiane che s’offrono alla rappresentazione», per cui «la sua funzione [scil. del linguaggio poetico] è di tendere volta a volta ad inserire i contenuti nel mondo storico in cui ogni esperienza singola si riversa, con una proiezione “eroica” alla quale il lavoro della forma offre appunto il suo indispensabile suggello di esemplarità e di trasmissibilità» (ivi, p. 149). In tempi più recenti un libro ritenuto da tutti fondamentale come AFRIBO 2001 (e che effettivamente è tale per il problema dello stile) ha ribadito con vigore questa lettura dell’opera di Bembo, insistendo sulla sua *indifferenza* ai *suggetti* sulla scorta delle osservazioni espresse in merito a Dante nel secondo libro delle *Prose* (ivi, p. 15 si parla, ad esempio, dell’«idea bembiana di un *soggetto* poco responsabilizzato e non necessario, di una *inventio* quasi azzerata dall’*elocutio*»). Le critiche mosse a Dante sono ovviamente presenti e ben note, ma da esse sono state tratte conseguenze indebite sui rapporti tra forma e contenuto: Bembo nelle *Prose* vuole porre in evidenza un problema di convenienza, di *decorum* (l’eccesso di dottrina di Dante rispetto al genere prescelto), non negare il valore del contenuto; quest’ultimo infatti è essenziale ma deve rispondere a questo criterio di corrispondenza.

occhi un culto dell'«ideale della forma, amata e studiata come forma», caratterizzato dall'«indifferenza al contenuto».<sup>35</sup> Il giudizio, in realtà non nuovo,<sup>36</sup> si è trasmesso a buona parte della tradizione novecentesca, che ha «a lungo sottovalutato o semplicemente negato all'impegno formale del Petrarchismo (di Bembo in particolare) la realizzazione di rimarcabili valori estetici e di una qualsiasi forma di moralità (ragione prima della disistima desanctisiana)».<sup>37</sup> L'altro grande attore della scena critica è stato chiaramente Croce, il quale da una parte è stato uno degli studiosi che maggiormente hanno contribuito alla comprensione della poesia del medio e tardo Cinquecento, dall'altra è stato colui che «ha sancito l'esclusione dei "contenuti" in quanto tali (così importanti per De Sanctis) dal novero degli elementi necessari alla valutazione delle espressioni letterarie» a causa della sua impostazione estetica e critica.<sup>38</sup> Infine vi è il «silenzio profondo» di Contini sulla lirica cinquecentesca (escluso l'atipico Michelangelo), che probabilmente testimonia una «sorta di canone negativo» che ha condizionato la tradizione critica successiva.<sup>39</sup>

Questo discorso potrebbe parere distante dal nocciolo della questione, ossia il rapporto coi classici, nondimeno vi è invero profondamente legato, perché, specie negli autori del periodo augusteo, i poeti cinquecenteschi individuarono un modello per quanto riguarda il modo in cui la realtà biografica doveva entrare in letteratura e su questa base edificarono il nuovo io lirico moderno. Ne è una prova l'elevata frequenza con cui i lirici rinascimentali ricorsero al modulo della *recusatio*, esemplato proprio su quei modelli: non si tratta di dichiarazioni di facciata, esse davano voce al disagio degli intellettuali, al loro desiderio di riconquistare un ruolo nella società e di difendere il valore della poesia in un contesto drammatico come quello dei primi decenni del secolo, segnato dalle Guerre d'Italia, e di fronte alle pressioni dei signori che tende-

35. DE SANCTIS 1958, p. 457.

36. Sulle anticipazioni delle valutazioni desanctisiane tra Settecento e primo Ottocento vd. gli importanti studi di Giacomo Vagni, in particolare VAGNI 2017.

37. ALBONICO 2017, pp. 77-78.

38. Ivi, p. 78. Albónico (ivi, p. 79) ha acclarato anche il ruolo ambiguo di Amedeo Quondam nello sviluppo degli studi sul petrarchismo: come Croce egli ha giovato grandemente alla comprensione del sistema, «spostando il centro della questione su un piano che riguarda più i paradigmi storiografici con cui si affrontano i fenomeni di lunga durata, in una prospettiva sociologica [...] e sempre traguardando le società d'antico regime nel loro insieme e sull'arco ampio della loro durata»; nondimeno proprio attraverso questa generalizzazione ha messo «in secondo piano gli aspetti testuali, stilistici e artistici individuali, e ha elevato a principio caratterizzante un ideale formale collettivo le cui declinazioni puntuali non sono state ritenute ciascuna di per sé molto significative».

39. Ivi, p. 77.

vano a strumentalizzare la letteratura.<sup>40</sup> In questo senso non posso consentire con Fedi quando sostiene che

il *Canzoniere*, nel giro di pochi anni, assume le parvenze sociali di un vero Galateo intellettuale, se ci è concessa la metafora non del tutto banalizzante. Non c'è da stupirsi: l'intellettuale del Cinquecento, astrazione storiografica di cui consapevolmente ci serviamo per comodità, non si chiede mai, o solo di rado, "chi sono?" in senso esistenziale, ma sempre in senso culturale (per arrivare alla prima domanda bisognerà aspettare Leopardi, [...]). Per questo i canzonieri che si compongono sull'esempio petrarchesco, [...], vivono di una non risolta duplicità: da una parte, una imitazione ridotta ai minimi termini del lessico, della sintassi, dell'aggettivazione, della ripartizione strutturale; dall'altra, una seria assunzione dell'oggetto lirico nella sua più alta dignità anche sentimentale.<sup>41</sup>

La poesia divenne certamente un rituale in molti contesti e i *Fragmenta* funsero da modello comportamentale; tuttavia se spostiamo il punto di vista dall'insieme, dal sistema, ai singoli libri di poesia (soprattutto quelli dei grandi lirici) la situazione diviene molto più complessa: senz'altro persiste la dimensione sociale e culturale del fenomeno petrarchista, che produce un'uniformazione sul piano retorico, linguistico e stilistico, ma si scorgono anche urgenze, inquietudini, scelte del tutto personali. In gioco non era soltanto un progetto culturale ma la definizione di una presenza e di una persona, la difesa dei valori supremi di quegli uomini (si il culto del *decorum* ma anche il valore della morte e della scrittura come esperienze morali e conoscitive, il significato civile delle lettere, l'amicizia, la fiducia nella funzione educatrice dell'arte e dei classici, e via dicendo). Certo, la lirica come "pura" espressione della soggettività è ancora distante, ma negare del tutto la soggettività della poesia cinquecentesca

40. Anche su questo fronte si vedrà che intercorrono differenze profonde tra i singoli poeti: alcuni accettarono pacificamente la funzione di poeti ufficiali, di corte, instaurando un rapporto molto stretto coi loro signori e cantandone le gesta nei propri versi; altri invece percepirono sempre un contrasto irriducibile tra la loro vocazione lirica e il loro ruolo nel quadro della corte. Simili differenze hanno conseguenze importanti per la configurazione dei libri di poesia, almeno da tre punti di vista: 1. la scelta tra organizzare o meno la propria produzione, non dico per forza in un canzoniere, ma almeno in un libro di poesia; 2. la decisione di pubblicare o di non pubblicare i propri versi; 3. la scelta e la proporzione tra i generi (lirica amorosa, occasionale, politica, spirituale, *etc.*).

41. FEDI 1990a, pp. 39-40. Come nel caso precedente cito Fedi in quanto è stato tra i primi a fissare quest'idea, ma avrei potuto citare molti altri giudizi posteriori della stessa pasta.

e insomma l'esistenza di legami (significativi) tra io biografico e io lirico è una grande forzatura critica.<sup>42</sup> Basti pensare, solo per fare un esempio, ai testi composti da Bembo per la morte o per la malattia dei familiari, specie per il fratello Carlo e per la Morosina, in cui il sentimento è tutto fuorché artificiale malgrado il rigore della costruzione retorica, e il lutto diviene un'occasione di riflessione e di crescita morale.<sup>43</sup>

Il fatto è che per gli uomini rinascimentali problemi esistenziali e problemi culturali erano inscindibili: i primi si traducevano necessariamente nei secondi. Con altre parole si potrebbe dire che il problema per i poeti non era aderire al modello petrarchesco *tout court* (in termini di lingua e stile o di vita), bensì trovarne uno, anche diverso, purché confacente alle loro esigenze intime e poetiche. Ciò comportò in molti casi la presenza di una pluralità di modelli in una stessa opera, che si tradusse spesso, da una parte, nell'adozione di una patina linguistica petrarchesca, dall'altra nel ricorso a fonti differenti, per lo più i classici, sul piano inventivo.<sup>44</sup> Insomma, quello che nella critica sembra il fine ulti-

42. A ragione GIUNTA 2002, p. 423, analizzando l'evoluzione della lirica amorosa dal Medioevo al petrarchismo, ha precisato che «il petrarchismo fornirà ai poeti una nuova e diversa omologazione (omologazione, però, va sottolineato, che investe soprattutto il linguaggio, e non azzera – come avveniva nell'universo della poesia formale – la soggettività)». Vd. anche ivi, pp. 416-417 e 420-421 le interessanti tabelle in merito ai destinatari e ai tipi di discorso lirico-amoroso (introspettivo-narrativo vs conativo) e l'interpretazione fornita dallo studioso.

43. Da un'altra angolatura si potrebbe ricordare la lettera di Bembo a Niccolò Astemio del 4 luglio 1529 nella quale è difesa la verità dei sentimenti di Petrarca per Laura: «Se il Petrarca non v'ha potuto persuadere egli d'essere stato veramente innamorato di Mad. Laura, con tanti suoi belli e cari scritti volgari, e specialmente col primo suo sonetto nel quale non è verisimile che egli fingesse a sua vergogna, e con tanti altri latini ne' quali egli fa testimonio di ciò, io non presumerò già di poterlovi persuadere io» (Bembo, *Lettere* 997, III pp. 65-66).

44. Anche ALBONICO 2017, p. 80 ha notato che «è un po' tutta la nuova attenzione per il Petrarchismo e la tradizione lirica sviluppatasi in Italia dagli anni Sessanta ad avere in molti casi trascurato il legame dei testi con la storia individuale degli autori (rarissimi, infatti, gli scavi biografici), in molti casi considerati figure con un'identità solo o prevalentemente stilistica, o riducibili alla loro adesione a un particolare genere letterario o a una stagione culturale, quasi fossero prive di un carattere storico individuale o di una personalità letteraria più profonda di quella formale e "politica" riconducibile all'epoca in cui vissero». Sull'imitazione della vita di Petrarca (che rimane importantissima accanto al dialogo con i classici) valgono invece ancora alcune indicazioni di Baldacci, laddove ha dimostrato che nel Petrarca *si individuava* «l'esponente di una tradizione cristiana che, oltre ogni compromesso platonico, assicurava il più certo sfocio alle esigenze spirituali del secolo, garantendo ad un tempo pienamente il senso d'arte dell'umanesimo. Tale aspetto che potremmo chiamare dell'*imitatio vitae*, allato a quello dell'*imitatio stili*, appare generalmente trascurato o ignorato, mentre esso ha un'importanza grandissima nella storia

mo della poesia cinquecentesca (lo stile) è in realtà uno strumento. Questo non vuole essere un invito ad abbandonare gli studi stilistici, al contrario credo che sia sempre necessario assumere più punti di vista e considerare sia la forma che la materia al fine di caratterizzare correttamente le singole esperienze poetiche.

Compito primario del critico è pertanto a mio giudizio l'individuazione dei modelli attraverso i quali i poeti decisero di autorappresentarsi, un aspetto fondamentale della cultura rinascimentale, basata sul principio del *decorum* e su quello della conversazione o del dialogo. Dopodiché è necessario interrogarsi su come venne costruita l'immagine di sé studiando da un lato il modo in cui il poeta si è appropriato dei modelli letterari, si è riflesso in essi, dall'altro il contributo delle convenzioni sociali e il ruolo giocato dai rapporti privati e ufficiali. Ma l'assunzione dei modelli non può essere liquidata come un semplice fenomeno di ripresa: gli uomini del Rinascimento non solo si identificavano con i classici, bensì, attraverso il confronto con essi, si educavano, costruivano la propria personalità.<sup>45</sup> Essi avevano una profonda consapevolezza di sé e si presentavano al mondo con una «distinctive personality, a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving».<sup>46</sup> Come ha chiarito Stephen Greenblatt nel suo studio ancora oggi essenziale *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, la funzione della letteratura in questo processo di formazione era triplice:

Self-fashioning is in effect the Renaissance version of these control mechanisms, the cultural system of meanings that creates specific individuals by

del petrarchismo» (BALDACCÌ 1974, pp. 50-51). Analizzando i commenti rinascimentali ai *Fragmenta* e in particolare il riordino dei testi da parte di Vellutello, Baldacci notava poi che grazie a questa operazione «la vicenda spirituale si raccordava così a un senso di vita vissuta che la rendeva più vera e edificante; il compromesso autobiografico dell'esercizio lirico si avvalorava e la pratica sonettistica abbandonava i cieli indistinti dell'esperienza psicologica (che di per sé, nella sua frammentarietà, non poteva suggerire l'itinerario di una vita), organando, in un'illuminazione etica generale, molteplici episodi biografici: ed è questo il senso della lirica cinquecentesca».

45. In questa prospettiva anche Petrarca e la sua scelta come modello da imitare giocarono un ruolo importante nelle strategie di autorappresentazione e nei processi identitari, tant'è che «la competenza estetica ed etica che struttura questa acquisibile (con studio e con fatica) seconda natura [*di petrarchista*], in quanto organica forma del vivere, è tanto dinamicamente paradigmatica da diventare uno stabile luogo comune identitario del moderno gentiluomo (e della moderna gentildonna)» (QUONDAM 2005, p. 46). La letteratura di *institutio* infatti aveva posto in primo piano il valore della «lettura per svago (il piacere estetico) e per formazione (l'utile etico) secondo il paradigma della nuova virtù classicistica» (QUONDAM 2006b, p. 38).

46. GREENBLATT 1980, p. 2.

governing the passage from abstract potential to concrete historical embodiment. Literature functions within this system in three interlocking ways: as a manifestation of the concrete behavior of its particular author, as itself the expression of the codes by which behavior is shaped, and as a reflection upon those codes.<sup>47</sup>

Soltanto tenendo conto di queste tre dimensioni è possibile comprendere il significato della lirica cinquecentesca e fornirne un'interpretazione non banale. Ciò su cui Greenblatt ha insistito forse in maniera eccessiva è la componente politico-sociale del processo, secondo l'idea che la personalità si costruisca nel confronto con un'autorità (lo Stato, la Chiesa, la famiglia) e con l'Altro, caratterizzato in termini di estraneità e negatività, in una dinamica di *totalizzazione e differenziazione*.<sup>48</sup> Il primo punto può valere in molti casi, e basterebbe richiamare l'esempio di Bembo, del ruolo determinante svolto dalla famiglia e dalla sua origine di patrizio veneziano nelle sue scelte biografiche e letterarie al momento della partenza da Venezia. Ciononostante la teoria di Greenblatt

47. Ivi, pp. 3-4; a giudizio di Greenblatt il lavoro del critico consiste dunque in «to grasp the social presence to the world of the literary text and the social presence of the world in the literary text» (ivi, pp. 4-5). In un altro saggio importante, *Towards a Poetics of Culture*, lo studioso ha quindi insistito sulla categoria della *negoziiazione* per definire il funzionamento dell'opera d'arte: «the work of art is the product of a negotiation between a creator or class of creators, equipped with a complex, communally shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of society. In order to achieve the negotiation, artists need to create a currency that is valid for meaningful, mutually profitable exchange. It is important to emphasize, since the existence of art always implies a return, a return normally measured in pleasure and interest. I should add that society's dominant currencies, money and prestige, are invariably involved» (GREENBLATT 1989, p. 12). La matrice hegeliano-marxista di questo sistema interpretativo, non più del tutto ricevibile, è determinata dall'interesse di Greenblatt per il capitalismo, alle cui dinamiche sono ricondotti i fatti letterari: se tale opzione critica risulta adeguata per le opere teatrali di Shakespeare oggetto della sua analisi (GREENBLATT 1988) in ragione del contesto socio-economico in cui sono radicate, non si può dire lo stesso per la lirica italiana del Rinascimento, genere per sua natura sottratto alle logiche economiche di cui discorre l'anglista (sia sufficiente ricordare che molti autori qui esaminati addirittura concepirono l'esercizio lirico come un'esperienza privata e non pubblicarono la propria raccolta di rime). Inoltre, se la *valuta* del *prestigio* poteva valere per una buona fetta dei poeti cinquecenteschi, quella *monetaria* risulta decisamente poco pertinente. La *negoziiazione*, insomma, in campo lirico va spostata su un altro piano, nella ricerca di un compromesso tra i modelli culturali e letterari scelti di volta in volta dai poeti.

48. Vd. GREENBLATT 1980, p. 9: «Self-fashioning is achieved in relation to something perceived as alien, strange, or hostile. This threatening Other – heretic, savage, witch, adulteress, traitor, Antichrist – must be discovered or invented in order to be attacked and destroyed».

non risulta applicabile all'esperienza dei lirici qui esaminati, in quanto comporta una prospettiva esclusivamente negativa e – cosa più grave – non prende in considerazione la funzione (perlopiù positiva) dei modelli letterari, degli *exempla*, nella costruzione delle identità.

Infine, Fedi, nelle pagine successive al brano discusso in precedenza, ha descritto il petrarchismo come un «sistema auto-referenziale» di fronte al quale il lettore si sentirebbe come di fronte ad un'*autostrada*, giacché «non appena costui si vede spalancare davanti le corsie larghe e dritte ed i paralleli guard-rails, si sente come a casa, riconosce senza sforzo i segnali, capisce le regole dovunque si trovi, sa che potrà arrivare dovunque: è in un sistema di segni ripetitivo e codificato». <sup>49</sup> Se questo è vero ad un livello formale, non lo è affatto ad uno sguardo ravvicinato sul piano dei significati, dei contenuti: molta poesia cinquecentesca è di difficile intelligibilità proprio perché non conosciamo il substrato vitale presupposto dai testi, le loro occasioni, e di conseguenza il senso ultimo delle poesie e delle raccolte spesso ci sfugge. <sup>50</sup> Non solo: così concentrati sul carattere sistemico e sui tratti comuni, abbiamo perso la capacità di cogliere le differenze stilistiche e poetiche tra gli autori, che pure esistono e sono in certi casi assai marcate. Non mi si fraintenda, non è assolutamente mia intenzione negare l'utilità delle indagini degli anni Novanta appena menzionate, che hanno rivelato aspetti fondamentali della cultura cinquecentesca: il punto è che hanno condotto a un eccessivo appiattimento delle individualità poetiche e a giudizi troppo duri circa il rapporto tra realtà biografica ed esperienza letteraria. Questo studio non vuole cancellare la categoria del petrarchismo o i risultati di questi studiosi, ma raggiungere un migliore bilanciamento tra

49. FEDI 1990a, p. 42. Affermazioni analoghe sono in QUONDAM 1991, pp. 21-22, in merito alla lingua della tradizione italiana da Petrarca a Leopardi e al Classicismo: «Senza particolari differenze tra generi discorsivi, questa sostanziale omogenea continuità linguistica attiva un sorprendente effetto di linearità ininterrotta [...], sembra profilare un comodo percorso, quasi un'autostrada, transitabile in tutta la sua estensione senza difficoltà, senza sussulti, senza deviazioni o fratture, a velocità costante. [...]. E come tutte le autostrade, questo sistema linguistico si presenta uniforme e autoreferenziale: [...]. Se questa immagine dell'autostrada può essere funzionale come metafora della forma linguistica della tradizione lirica, tanto più può essere iconicamente funzionale a rappresentare la forma culturale che la fonda, cioè il Classicismo».

50. In questo senso un contributo fondamentale viene ora dalla tesi di dottorato di Franco Pignatti su Francesco Maria Molza (PIGNATTI 2018), giacché lo studioso ha corredato l'edizione critica di una ricchissima biografia del poeta e di cappelli introduttivi che ricostruiscono, quando possibile, le vicende biografiche che stanno dietro ai testi. Il commento dimostra in maniera esemplare che l'oscurità dei testi deve essere imputata all'impossibilità non di decrittare un codice comune ma di conoscere il vissuto, l'occasione celata dietro alla poesia.

## INTRODUZIONE

sguardo d'insieme e attenzione per le singole realizzazioni. Sarà così possibile anche pervenire a una rivalutazione estetica di tanti poeti cinquecenteschi, un compito non del tutto secondario della critica, a mio giudizio.

### 3.

#### Classicismo rinascimentale e classicismo antico: ragioni di un'appropriazione

Poste queste coordinate preliminari, può essere utile cominciare a illustrare in termini generali, senza entrare nel dettaglio delle singole esperienze liriche, le ragioni per cui i poeti cinquecenteschi individuarono nei classici latini e in particolare nei poeti augustei un modello confacente. A scanso di equivoci è doveroso chiarire subito in che accezione sarà utilizzato il termine *classicismo*: esso infatti è da sempre ambiguo, designando talvolta «un'età letteraria che propone, come metodo per raggiungere l'eccellenza artistica, la conformità a moduli esemplari rappresentati dai "classici"», talaltra un'età che «ha realizzato al massimo grado una pienezza di forma di qualità "classica"». <sup>1</sup> In entrambi i casi le definizioni si attagliano sia al periodo augusteo che a quello qui in esame e sono state variamente utilizzate a seconda che interessasse marcare di più il principio dell'esemplarità o quello della maturità. Io prediligerò il primo significato in questo lavoro, non da ultimo perché non implica né un giudizio di valore né un processo teleologico. <sup>2</sup>

Una simile definizione tuttavia non restituisce la complessità della categoria e la sua densità di significati all'altezza dei primi decenni del XVI secolo; può quindi giovare richiamare un episodio che riguarda la figura di Bembo e che consente di apprezzare pienamente tutti i valori di cui potevano essere investiti i classici agli occhi degli uomini rinascimentali. Il 29 maggio 1529 il veneziano rispondeva a una lettera di Giovanni Battista Ramusio esprimendo il proprio profondo cordoglio per la morte dell'amico Andrea Navagero ma altresì un grande entusiasmo per le informazioni ricevute in merito a un evento verificatosi a Venezia nello stesso periodo. Il professore di greco della scuola di San Marco, Vittore Fausto, traendo ispirazione da Plinio, aveva ricostruito la famosa cinquereme e aveva sfidato in una gara pubblica in presenza di tutta la città Marco Corner al comando di una trireme,

1. CITRONI 1998, p. 4.

2. Sui problemi insiti nella seconda opzione, ancora più evidenti in ambito inglese dove è vulgato il concetto di "High Renaissance", rimando ai saggi raccolti in BURKE 2012, che analizzano la questione a partire dal campo delle arti figurative ma allargano sempre il discorso alla cultura (e alla letteratura) del tempo.

vincendo.<sup>3</sup> È difficile comprendere l'eccitazione che poté provare Bembo se non rileggendo le sue parole, ma soprattutto queste ultime illuminano il valore civile assegnato alle lettere in questo frangente:

Si m'avete voi ora rallegtrato con le vostre liete e festose lettere scrittemi dell'onorato successo e vittoria del nostro Fausto, e della sua a questo secolo nuova Galea da cinque remi avuta in contesa publica con quella de gli tre, in presenza del Serenissimo Prencipe e del Senato, e, infine, della città tutta: [...]. Io non vi voglio raccontare ora quanto piacere io abbia preso del grande spettacolo che ha il Fausto avuto all'onor suo; dell'apparecchio fatto pubblicamente a tutto 'l Senato nell'uno delle due castella che chiudono il nostro porto, [...]; del bello rinfrescamento che diede quel dì la Magnificenza del Prencipe a tutto il popolo; o della festa e onorato raccoglimento che S.S. fece al Fausto a sé chiamandolo, e seguentemente quasi tutti i Signori e Senatori che con lui erano [...]. Ma voglio solamente dir questo: che il nostro Fausto ha ora dato tanto più certa e bella sperienza del suo valore e della sua virtù, e più illustre, quanto più egli ha incontro a sé avuto la invidia di molti, e gli aversari suoi, sì come mi scrivete, sono stati uomini di maggiore autorità e credito. [...]. Lodato sia Dio, ché si doverà pure ora potere a gl'ignoranti far credere che gli uomini letterati sanno anco fare altro che leggere o scrivere, poscia che il Fausto, uomo sempre usato nelle lettere, e d'alquanti anni a dietro stato, e ora tuttavia essendo professor nella nostra città delle Greche, pubblicamente salariato da lei, e perciò onorato e avuto caro, né mai avendo messo mano in far Galee o navi o maniera altra di legni, ora che egli vi s'è posto ha fatto per la prima sua opera la Cinquereme, la quale era già sì fuori non solo della usanza, ma ancora della ricordanza de gli uomini, [...]. Per la qual cosa dice che tutti i letterati uomini gli hanno ad avere un grande obbligo. Ché non si potrà più dir a niun di loro, come per adietro si solea: «Va, e statti nello scrittorio e nelle tue lettere», quando si ragionerà d'altro che di libri e di calamai, dove essi sieno. [...]. Perciò che io non dubito che la nostra città, oltre a gli altri doni e premi che gli si convengono, non l'abbia a far primo maestro dell'arzanà e delle marineresche fabrili opere e artificio tutto.<sup>4</sup>

Nel brano citato emergono almeno tre elementi importanti. In primo luogo la riconoscenza pubblica tributata al Fausto per la sua impresa, che fu accompagnata da festeggiamenti e celebrazioni: egli, maestro di greco, grazie alla sua

3. Vd. PIOVAN 1995. Sono grata a Francesco Amendola per avermi segnalato la lettera di Bembo.

4. Bembo, *Lettere* 975, III pp. 45-47.

### 3. CLASSICISMO RINASCIMENTALE E CLASSICISMO ANTICO

conoscenza dei classici e al contempo del dominio tecnico-marinaresco guadagnava stima e onori e, addirittura, secondo Bembo avrebbe legittimamente ricevuto anche la maestranza dell'arsenale. In secondo luogo la sua ricostruzione dell'antica nave ha dato testimonianza della sua virtù e del suo valore. Infine – il punto più significativo – agli occhi del veneziano l'evento ha dimostrato una volta per tutte che l'utilità degli intellettuali non è circoscritta al dominio delle lettere, poiché il loro sapere può assumere una funzione civile in situazioni come quella descritta. È questo che fece vibrare l'animo di Bembo: finalmente, grazie alla lezione degli antichi, il ruolo dei letterati era stato riconosciuto pubblicamente e non poteva essere negato di fronte a una tale evidenza.

Un quarto di secolo prima Pietro Crinito aveva rivendicato su un fronte in parte diverso il valore dello studio delle antichità classiche nel *De honesta disciplina* (I.1), affermando che

Nemini dubium est vitam ipsam mortalium fieri multo prudentiorem et cultiorem ex rerum historiarumque observatione. Sed ea praecipue sunt pluris aestimanda, quae ad usum magis ipsum et vitae rationes conducunt, sicuti exempla antiquitatis sunt, ex quibus ita homines subinde fiunt prudentiores, ut qui optime antiquitatem calleat, is aequae et praesentia intelligit et futura plerumque prospicit.

Qui era in gioco la dimensione politico-civile, urgente per il Crinito rispetto al contesto della Firenze di Soderini, il quale aveva negato qualsiasi possibilità di azione politica agli aristocratici stando la disapprovazione del circolo di Bernardo Rucellai e stimolando la nascita di una militanza intellettuale:

Les aristocrates, conscients de ne pouvoir établir par la force le régime auquel ils aspiraient, et redoutant qu'une alliance avec des forces extérieures n'aboutisse à l'établissement d'une tyrannie sur laquelle ils n'auraient pas de prise, avaient donc choisi un moyen détourné: étudier et démontrer à leurs contemporains, à travers les exemples transmis par l'histoire antique, la voie politique idéale.<sup>5</sup>

Ma soprattutto era in gioco il valore della letteratura e del sapere classici come chiavi di lettura del presente: la lezione degli antichi era ancora viva e doveva continuare ad esserlo per poter superare il momento critico che stava attraver-

5. GALAND-HALLYN 2003; vd. anche la prefazione al *De honesta disciplina*, dove, rivolgendosi all'amico Bernardino Carafa, destinatario dell'opera, Crinito dichiara proprio questa presa di posizione nel campo delle lettere.

sando l'Italia nel quadro delle Guerre d'Italia. Inoltre, come ha spiegato Carlo Angeleri, con la sua raccolta di notizie erudite Crinito

aspirava [...] allo sviluppo di un programma e di un metodo di studio che fosse anche disciplina, appunto nel senso e nel significato che usano gli umanisti, vale a dire *humanitas*, capacità, in altri termini, di formare e dirigere nell'attività scientifica e teorica e nella vita pratica e civile, sull'esempio degli antichi, le nuove generazioni.<sup>6</sup>

Sul versante strettamente privato è possibile invece richiamare un lacerto di un capitolo di Tebaldeo:

Quercente, io leggo Seneca magnanimo,	t. 1	
moral scriptor, prudente e commendabile,		
e gustando il suo dir dentro me inanimò;		
perché Morte crudele e inexorabile	t. 2	
col suo furor repente e velocissimo		5
la madre tolta m'ha, che è irrevocabile,		
onde io mi trovo in stato infelicissimo;	t. 3	
pur mi sforzo scacciar da me il fastidio		
cum qualche exempio antico over novissimo,		
e sento che me è al core un gran subsidio	t. 4	10
pensar tanti altri che son facti polvere. <sup>7</sup>		

Il ferrarese, affranto per la morte della madre, cerca un sollievo nelle pagine di Seneca e in «qualche exempio antico over novissimo»: la lettura non solo ha un valore vivificante e edificante, essa sembra assolvere il compito di rammentare l'effimerità di ogni vita e al contempo la loro resistenza nella memoria. Parimenti significativo è l'accostamento di antichi e moderni, in quanto testimonia l'importanza della contemporaneità, che non di rado funse anche da filtro, da mediatore di quel passato remoto.

Il classicismo non fu pertanto un fenomeno astratto, confinato nella sfera letteraria ed artistica, volto a promuovere un ideale meramente intellettualistico: esso era inestricabile dalle condizioni storiche ed esistenziali dei suoi attori, e avvolse sostanzialmente tutti i campi del sapere, delle arti e della vita del tempo, ragione per la quale è impossibile svolgere qui un discorso complessivo al riguardo, sebbene nel corpo del libro l'ambizione sia stata proprio quella di

6. ANGELERI 1955, p. 5.

7. Tebaleo, *Rime della Vulgata* 273.1-11.

### 3. CLASSICISMO RINASCIMENTALE E CLASSICISMO ANTICO

conferire un respiro il più ampio e profondo possibile al discorso, contestualizzando il recupero dei classici in poesia nel quadro della cultura e della società rinascimentali. In sede introduttiva la precedenza sarà dunque accordata alla letteratura, a partire dalla citazione di Antonio La Penna posta in esergo, che fissa due punti molto importanti, oltre a riconoscere il debito contratto dalla letteratura cinquecentesca con la letteratura latina.

In primo luogo La Penna ha ipotizzato che l'imitazione del classicismo augusteo abbia significato un incremento del tasso di realismo nella poesia occidentale e in particolare rinascimentale, secondo una prospettiva in gran parte opposta a quella degli studiosi che hanno analizzato il fenomeno del petrarchismo come un sistema autoreferenziale e artificiale.<sup>8</sup> È infatti risaputo che senza rinunciare al loro culto della forma elegante e decorosa gli elegiaci ed Orazio ritrassero in maniera più fedele la quotidianità, valorizzandola, e soprattutto mantennero la «conquista» dei *poetae novi* «dell'individualità passionale e lirica»,<sup>9</sup> due innovazioni da cui la lirica del Cinquecento imparò molto. Su questo punto ha scritto pagine illuminanti anche Floriani, il quale ha opportunamente introdotto nel discorso la nozione di 'figura', insistendo sul fatto che nella letteratura augustea fu individuata «una *figura* del poeta di cui si accettava, ora, l'identità. [...]», ossia «una realtà testuale determinata, quella del *personaggio che dice io*, e il rapporto che questa identità letteraria stabilisce con le altre realtà testuali».<sup>10</sup> In questo senso lo studioso ha rilevato «una crescita notevolissima, quasi un'inflazione dell'*io* come dimensione testuale fondante», associandola alla nuova coscienza del valore del volgare rispetto al latino e alla nascita di un pubblico di lettori di raccolte di poesia volgare a stampa, ed ha sottolineato l'insufficienza del modello petrarchesco a questo fine, in quanto «ciò che qui è caratteristico è la modificazione, oltre i margini del genere lirico, delle forme

8. Il concetto è sviluppato in maniera più ampia in LA PENNA 1963d, su cui tornerò; vd. anche FLORIANI 1988c e d su questo punto, in particolare la giusta affermazione di FLORIANI 1988c, p. 23 in merito al carattere potenzialmente ed effettivamente vario della letteratura classicista: «Mi pare dunque improprio leggere le vicende, certo intricate e tese, di questa letteratura, come vicende di una polarizzazione tra classicismo da un lato, visto come luogo della regolarizzazione autoritaria delle forme e censura della varietà, o del lato oscuro della realtà, e anticlassicismo (o anticlassicismi vari) da un altro, visto (o visti) come luogo dell'esperimento vitale, della differenza e della critica. [...] il sistema classicistico, specialmente e particolarmente in questa sua fase nascente, conserva, malgrado ogni sua stigmata socio-culturale, una sua dimensione potenziale di apertura. Il classicismo è un luogo teorico che non solo permette, ma anche prevede e promuove lo spazio della critica e del realismo» (ovviamente anche Floriani si appoggiava alla lettura di La Penna).

9. LA PENNA 1963d, p. 168.

10. FLORIANI 1988c, pp. 13-14.

che quell'*io* parlante assume». <sup>11</sup> La novità insomma sta nella possibilità per i poeti rinascimentali di presentarsi come sé stessi, senza *travestimenti* e *allegorie*, ed è un cambiamento radicale rispetto alla situazione cortigiana del secolo precedente, perché nel Cinquecento lo *speaker* è «titolare di una avocazione programmatica del canto, è specialmente addetto alla celebrazione dell'evento, o della rappresentazione evocativa, o del sentimento», e il suo rapporto con le circostanze reali non è di semplice trasposizione:

*lo speaker* [...] acquista nuovo rilievo e sostanza dalla costruzione [...] di un *io* non più anedddotico, e tuttavia solidamente "storico", ben fondato nei valori, sentimentali ed etici, di cui vuole essere portatore. Insomma l'*io* iscritto nella poesia petrarchista [...] è una *figura* radicata nel presente non in quanto ne ritrae, trasferendoli in poesia, gli accidenti della cronaca trasformati in occasioni, ma in quanto è titolare di un'esperienza lirica o celebrativa di validità tendenzialmente perenne. A questa attività il nuovo *speaker* attribuisce un valore conoscitivo e psicagogico che afferma esplicitamente il significato della scrittura. <sup>12</sup>

Ciononostante va precisato con La Penna che «la poesia ritrae con misura naturalistica la natura, ma la natura nobile [...]: evidentemente il limite culturale coincide con un limite sociale» (e questo vale tanto più per il genere lirico). <sup>13</sup> Nel Cinquecento la teoria della separazione degli stili, specie per quanto riguarda il registro basso – diverso sarebbe il discorso per quello alto a causa della progressiva diffusione della *gravitas* e del tentativo di eroicizzare il sonetto –, era ancora rispettata in linea di massima, e i poeti qui studiati appartengono tutti, benché a livelli diversi, all'*élite* sociale e culturale, dimodoché la materia dei loro versi rispecchia effettivamente il contesto in cui vissero e operarono. Naturalmente la lirica cinquecentesca risulta comunque meno realistica di quella classica, anche a causa della censura ecclesiastica, che inibì la presenza

11. Ivi, p. 16 (Floriani sta pensando soprattutto al genere della satira, argomento primario del suo saggio).

12. FLORIANI 1988c, pp. 16-17; vd. anche p. 19 (sulla satira ma valido anche per la lirica): «il testo rappresenta lo *speaker* in azione, in quell'azione mentale che consiste nell'affrontare, con gli strumenti culturali del tempo, questioni pertinenti il suo (dello *speaker*) rapporto colla realtà. Se è così, la questione del *realismo* della satira ci si presenta in forma nuova: non riusciremo ad attingere l'autore, ma siamo in grado di vedere una rappresentazione coeva dei rapporti *reali* che si stabiliscono tra una soggettività che si pretende concretamente esistente (e addirittura colta in un punto specifico della sua esistenza) e l'ambiente entro il quale essa viene collocata».

13. LA PENNA 1973, p. 1347.

di certi temi, specie quelli erotici, i quali tuttavia trovarono il modo di entrare nella lirica volgare e non solo latina proprio attraverso sottili imitazioni degli antecedenti classici, come ho provato a mostrare nel capitolo III.

In un altro saggio precedente La Penna aveva esposto in maniera più articolata la sua visione del classicismo augusteo e del realismo, chiarendo in particolare che cosa intendesse con poesia realistica e come questa dovesse essere letta sulla scorta dell'*Ars* oraziana e della poetica del *miscere utile dulci*, ovvero del *prodesse* e del *delectare* (uno dei punti di riferimento teorici imprescindibili nel primo Cinquecento).

Nella teoria della poesia educatrice e civilizzatrice [...] si formulò, in termini naturalmente per noi falsi, il bisogno che la poesia sia una cosa seria, che nasca dall'impegno dell'uomo nella sua società, [...]. L'esigenza di una poesia utile, rispondente in qualche modo ai problemi del tempo, si tradusse in una spinta verso un nuovo realismo. Questo termine, che è uno dei più ampi ed ambigui dell'estetica, stride per noi con quello di classicismo. Ma ciò è dovuto alla nostra situazione storica, quale si è configurata dal romanticismo in poi; il classicismo augusteo (ma ciò è vero certamente per una parte dei movimenti classicistici europei) fu in certa misura una tendenza verso il realismo. [...]. Insomma io chiamo qui realismo lo spirito contrario alla letteratura neoterica in quanto letteratura di evasione, spirito che soffiò potente in una parte della letteratura augustea: ebbene questo realismo in Virgilio c'è, nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*, benché vi manchi il realismo sia come rappresentazione cruda della vita contadina sia come rappresentazione vivace della vita della capitale [...] qui si parla del realismo *della realtà, enucleazione delle sue forze profonde e dominanti, del realismo come tipizzazione*.<sup>14</sup>

La citazione è molto lunga e densa ma necessaria perché chiarisce sia la posizione dello studioso sia il problema di fondo, che per la nostra sensibilità postromantica può sembrare insolubile e contraddittorio. Il realismo, come lo ha inteso La Penna, oltre alla rappresentazione concreta della realtà quotidiana e di quella interiore, è un'*interpretazione* della realtà, una lettura che mi pare at-

14. LA PENNA 1963d, pp. 172-173 (il corsivo è mio). Vd. anche quanto sostiene in seguito in riferimento al caso dell'*Eneide*: quest'ultima «ha non poco di autenticamente sublime: questo però non si trova nella monumentalità eroica, bensì nel pathos umanamente tragico. Ripeto, per questa via veniva conservata una conquista fondamentale del neoterismo, conquista che aveva anch'essa un significato realistico, cioè il radicamento della poesia nel cuore, nelle passioni umane; e per di più quella conquista veniva liberata da certi impacci, come l'eccesso di erudizione e di mitologia, le morbose complicazioni psicologiche» (ivi, p. 173).

tagliarsi anche ai maggiori lirici del Cinquecento, i quali diedero voce alle tensioni del loro tempo e alle grandi questioni che stavano loro a cuore traducendole in valori e nella scrittura, la sola che potesse vincere la labilità della realtà e parlare all'umanità attraverso i secoli. In questo senso il modello determinante fu a mio giudizio Orazio, che coltivò una poesia nuova rispetto ai neoterici,

non più una poesia che vive nell'ambito chiuso di una cerchia letteraria per coltivare i capricci e le idiosincrasie dei suoi membri, ma una poesia che si apre verso grandi spazi, alla comunità e al mondo, e in cui l'occasione privata è sempre chiamata a significare qualcosa di più vasto, qualcosa che coinvolge tutti i lettori.<sup>15</sup>

Inoltre, come ha affermato lo stesso La Penna, Orazio impartì una lezione duratura con l'elaborazione di uno «stile medio urbano, elegante», che gli permise di «esprimere la *sua* vita e le *sue* riflessioni» lontano tanto dal sublime quanto dalla «volgarità e dalla sciatteria». <sup>16</sup> Egli «fissò il principio di attingere le *res* dal mondo proprio, non dai libri greci; e il principio è rispettato in pratica»; nella sua opera, infatti, «anche se non proprio chiaramente, [...] si stabilisce una sintesi di tradizione e originalità, di legame con la cultura e legame con la vita, quasi direi di *Bildungserlebnis* e *Urerlebnis*: a questo ha mirato il classicismo augusteo». <sup>17</sup>

Il secondo punto della citazione iniziale da ritenere è l'idea della poesia come *ars*, come inesausto studio e *labor limae*. Con la vittoria di Bembo – vale a dire del ciceronianesimo e in generale del principio dell'imitazione del modello unico – la teoria poliziana del *furor* poetico e la poesia cortigiana, specie quella all'improvviso, furono cancellate dai piani alti della lirica, e in questo processo fu determinante il senso di appartenenza a una lunga tradizione di cui ci si riteneva eredi e con cui si doveva necessariamente fare i conti: «la poesia è anche cultura: l'uomo crea nella storia, e non può illudersi di liberarsi dalla stessa». <sup>18</sup> Non bisogna inoltre dimenticare che volenti o nolenti qualsiasi elemento della realtà non ci si presenta mai nudo, noi «vediamo il mondo a partire dalle nostre categorie, e su queste categorie – formate nei processi della storia – lo rappresentiamo»: allo stesso modo la «poesia non lavora su realtà 'primarie', oggetti nudi e separati da collezionare, ma ha a che fare con una realtà culturale (o culturalizzata, se si vuole), semiotica, già disegnata da convenzioni e tensioni». <sup>19</sup>

15. CITRONI 1995, p. 271.

16. LA PENNA 1963d, p. 174.

17. Ivi, p. 181.

18. *Ibid.*

19. CONTE 1991, p. 151.

### 3. CLASSICISMO RINASCIMENTALE E CLASSICISMO ANTICO

In questa prospettiva riveste una posizione centrale la questione dell'impostazione retorica della poesia classica e rinascimentale. I poeti cinquecenteschi ragionavano infatti in termini di generi, e la destinazione e le finalità dei testi determinavano in larga misura l'impianto retorico dei componimenti, in quanto, secondo un principio di *decorum*, non solo la forma doveva essere adeguata alla materia ma il testo stesso doveva rispondere alle aspettative del destinatario e del suo pubblico e risultare intellegibile per quest'ultimo (almeno per quello ideale).<sup>20</sup> Mi sembra pertanto condivisibile la definizione di genere elaborata da Gian Biagio Conte:

[I generi] agiscono nei testi non *ante rem* o *post rem* ma *in re*. Sono come strategie, in quanto procedimenti che implicano una risposta, un destinatario come parte integrante del proprio funzionamento, un destinatario preciso e riconoscibile nella forma stessa del testo. Ogni genere è un modello di realtà che media il mondo empirico: il testo non lavora sulla presenza diretta della 'realtà', bensì su una rappresentazione *selettiva* di essa. Il genere, paradigma della cosa da rappresentare, rende riconoscibile e significativa la realtà traducendola in qualcosa che essa non è. [...]. Così, se il genere letterario ha proprietà in comune con qualcosa, le ha non con la realtà empirica, ma con il modello culturale secondo cui essa è percepita. Se, insomma, si concepisce la poesia più come *proposta di un mondo* che come mimesi, è difficile fare a meno dei generi.<sup>21</sup>

Conte ha quindi inteso giustamente il genere non solo come «una nostra griglia descrittiva, [...], ma anche [*come*] un'aspettativa inscritta nell'esperienza degli autori e dei lettori che le loro opere prefigurano», sì che

Il genere, in ultima analisi, sarà un *sistema di compatibilità*, uno spettro di possibili soluzioni, ogni volta definite da un singolo modello di mondo e assunte in forme codificate di discorso. Su queste soluzioni, sulle più autorevoli, la tradizione produce una norma, che è per così dire la chiave del genere.<sup>22</sup>

I principali pregi del modello di Conte consistono nella commisurazione di elementi formali e contenutistici, nell'empiria di partenza, nell'attenzione portata

20. Ciò vale tanto per la composizione di testi per occasioni particolari o con fini specifici quanto per la costruzione dei libri di poesia, che non di rado fu influenzata dalle esigenze dei dedicatari (impliciti o espliciti).

21. Ivi, p. 153.

22. Ivi, p. 155.

innanzitutto sugli individui testuali e nella articolata considerazione dei codici culturali e linguistici quali mediatori dell'esperienza biografica e poetica. Ciononostante Conte ha tratto due conseguenze che non mi sento di approvare. In primo luogo ha negato l'interesse verso la biografia degli autori ed ha affermato la necessità di studiare le poesie solo come opere letterarie, una posizione a mio giudizio troppo estrema, benché comprensibile nel contesto in cui nacque: un conto è scadere in un facile biografismo che cerchi di scovare dietro ogni virgola la vita dell'autore, un altro considerare seriamente il senso dei testi e tentare di capire in che rapporto stiano verità biografica e poesia, ossia come la prima entri nella seconda, in che modo la retorica, la cultura, il contesto medino il vissuto, e quale valore abbia la poesia per l'io empirico. Credo insomma che anziché considerare i generi retorici solo come una costruzione letteraria sia necessario analizzarli anche come uno dei fattori che garantiscono il legame tra il contesto e il dato letterario: ancora prima di un codice essi sono una risposta alle necessità espressive dello scrivente in quanto quest'ultimo cerca nei generi il modello adeguato alla rappresentazione del contenuto che desidera veicolare attraverso il testo e comunicare al suo pubblico. In secondo luogo Conte ha applicato la sua definizione soltanto ai generi stilistici (epica, satira, bucolica, *etc.*) ed ha dichiarato di ritenere insignificante la questione dei generi retorici e non: a mio giudizio invece entrambi i problemi sono rilevanti, e il secondo non può essere ignorato da chi aspira a capire qualcosa di più del modo in cui i poeti concepivano l'esercizio poetico e di come concretamente scrivessero, ma tornerò su questo punto più avanti (al punto 4.3.), portando anche alcuni esempi testuali che dimostrano la necessità a fini interpretativi di questo tipo di accertamenti critici.

Quanto invece ai generi intesi nel primo modo (epica, tragedia, *etc.*), è doveroso rilevare che proprio all'inizio del Cinquecento e soprattutto grazie alla figura di Ariosto si verificò un notevole cambiamento nel panorama poetico, in quanto in quel momento *nacque* «un sistema di generi poetici omologo al sistema antico», ma soprattutto «ciascuno dei generi di matrice classica mostrò una sua pertinenza con il proprio tempo, inaugurò un tipo di linguaggio diverso dagli altri e attuale». <sup>23</sup> Questa apertura fu determinata dalla lettura e dalla meditazione dei poeti augustei e fu favorita dal bilinguismo caratteristico della cultura augustea e rinascimentale: come gli scrittori augustei trassero ispirazione dalla cultura greca e rivendicarono la possibilità per il latino di competere e superare quest'ultima, mettendo da parte la traduzione, allo stesso modo i poeti di inizio Cinquecento riconobbero al volgare una dignità pari e poi addi-

23. FLORIANI 1988a, p. 249.

rittura superiore a quella del latino.<sup>24</sup> Inoltre in entrambi i casi il confronto con una cultura altra significò parimenti la scoperta di un nuovo «ventaglio delle intonature» e la conquista di una «voce più libera e variata, corrispondente ad una nuova confidenza linguistica nelle potenzialità della lingua materna».<sup>25</sup>

La riscoperta dei generi classici coincise anche con una «rinnovata coscienza della necessità di un “sistema” letterario», una «necessità che significava proprio urgenza di una lettura *ordinata* del mondo e della storia», come ha opportunamente sottolineato Floriani.<sup>26</sup> Nei primi decenni del Cinquecento infatti gli stati italiani stavano attraversando una grande crisi a causa delle Guerre d’Italia, e queste ultime «rivelarono una precarietà immediatamente esistenziale, che acquistò l’aspetto della legge universale alla vista turbata dei commentatori culturali».<sup>27</sup> Al contempo l’aristocrazia stava tentando di riguadagnare una posizione elevata nella Chiesa e nelle realtà principesche: «doveva sviluppare nuove competenze e affrontare nuove responsabilità; ma credeva di essere in condizione di rispondere a questa necessità, poiché nella crisi erano state bruciate mediocrità istituzionali e inadeguatezze provinciali». Era una coscienza nuova, la coscienza di dover «vivere *dentro la crisi*, analizzare attentamente i suoi termini etici», giacché per sopravvivere e, anzi, durare nel

24. Sul versante augusteo vd. almeno LA PENNA 1963d, p. 180, «ora la novità importante della poetica augustea è che essa mette da parte la traduzione. [...]. [Gli *scrittori*] Si sentono capaci di svolgere un lavoro analogo a quello dei Greci, hanno l’ardire di contrapporre capolavori ai capolavori greci: non più traduzione, neppure imitazione, ma emulazione. [...] ancora più dell’*Ars* e dell’epistola ad Augusto conta, io credo, la penultima epistola del primo libro: accanto al famoso precetto: “Vox exemplaria Graeca Nocturna versate manu, versate diurna” (*Ars* 268 sg.), tante volte ripetuto nel classicismo europeo e certo importantissimo, bisogna dare a questa epistola un peso molto maggiore di quello che le si dà in genere». Sul rapporto con la cultura greca ha scritto pagine importanti anche Leonard Barkan in relazione perlopiù alle arti figurative (vd. almeno BARKAN 1999, pp. 20-22).

25. FLORIANI 1988a, p. 249.

26. FLORIANI 1988d, p. 35.

27. Ivi, p. 31. Floriani ha portato come esempio dei sentimenti che animarono gli intellettuali in questo frangente l’attacco del sonetto incipitario delle *Rime* di Niccolò da Correggio: «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»; nel quale «l’accumulazione caotica (in senso qui davvero proprio) è singolarmente espressiva nel mescolare elementi topici [...], elementi biografici determinati [...], dati per così dire caratteriologici [...] ed accadimenti storici privati e pubblici, generalizzati sotto categorie astratte [...]. Il disordine asindetico, riassunto teoreticamente nel v. 4 [...], sembra denunciare appunto una consapevolezza turbata che non è certo del solo Correggio, a cui si cerca di reagire con assidue soste nella zona della riflessione etica. E qui diventa inevitabile il confronto, spesso passivo, con la tradizione classica, prima e più che con quella volgare» (ivi, p. 32).

tempo era indispensabile manifestare apertamente le tensioni insite in quella realtà, specie nei rapporti col potere, e conferire un nuovo valore *conoscitivo* e *critico* alla cultura, «costruendo identità strutturate».<sup>28</sup>

In questo panorama morale la discussione sulla lingua volgare, la ripresa di una tradizione lirica “alta”, la riforma del romanzo cavalleresco come moderna epica, la fondazione di un teatro comico e tragico, la crescita di una prosa nazionale, la codificazione infine della satira come forma del dialogo morale in poesia, *diventarono* modi tutti solidali per costruire una funzione attiva entro la crisi.<sup>29</sup>

Queste osservazioni permettono di introdurre il terzo elemento fondamentale dopo la tendenza al realismo e la concezione della poesia come *ars* nei rapporti con l’eredità classica: la forte affinità delle condizioni storico-politiche e socio-culturali entro le quali si trovarono ad operare i poeti del Rinascimento e quelli del periodo augusteo. Entrambi i momenti sono in effetti qualificati dall’insorgenza di un forte sistema di mecenatismo che implicava un dialogo più o meno diretto tra gli intellettuali e il potere, un rapporto mutuale: i primi garantivano la lode e quindi la gloria “eterna”, i secondi assicuravano attraverso uno stipendio o dei benefici la *securitas* necessaria ai primi per poter svolgere il loro compito di letterati. Vi era insomma un reciproco riconoscimento del valore delle loro azioni, anche se, come si vedrà, la situazione era più complessa e non esente da tensioni dovute allo squilibrio tra le due parti e all’imposizione da parte dei signori di servizi di solito di natura diplomatico-politica. Condizioni necessarie per lo sviluppo di questo sistema erano infatti una situazione di pace e la protezione di un signore, come era avvenuto già in epoca augustea, quando Orazio comprese che l’impero era imprescindibile per assicurare la *pax* e quindi l’*otium* dei letterati:

l’impero [...] opponendo barriere ai nemici, eliminando le tempeste delle guerre civili, poneva le condizioni della *tranquillitas animi* o almeno faceva che essa non fosse un ideale da conquistare eroicamente [...] la *pax Augusta*

28. Ivi, p. 36. Vd. anche quanto ha scritto CASADEI 2016, p. 29 a partire dal *Furioso*: «proprio la propensione a armonizzare persino l’incoerenza somma, la pazzia umana nei suoi “vari effetti”, si rivela come la tendenza cognitiva a non escludere il dramma ma a trattenerlo nei limiti della tollerabilità: proprio prendendo atto che l’instabilità domina le cose umane, dalla piccola cronaca alla grande storia, il lettore del *Furioso* potrà a sua volta esercitare un’ironia salvifica, un’etica umoristica».

29. FLORIANI 1988d, p. 36.

### 3. CLASSICISMO RINASCIMENTALE E CLASSICISMO ANTICO

offriva una *securitas* che rendeva facile la libertà interiore: ma una libertà che non *aveva* niente a che fare con la partecipazione faticosa alla costruzione della storia.<sup>30</sup>

Di qui (anche se non solo di qui) la necessità di una poesia politico-civile.<sup>31</sup>

Quarto punto, corollario dal precedente. Questo nuovo rapporto con il potere comportò una convivenza talvolta problematica di poesia amorosa e poesia politico-civile, di temi privati e temi pubblici nella produzione degli scrittori del primo Cinquecento, in modo analogo, appunto, a quanto era successo nell'età augustea. Nel momento della transizione dal sistema delle corti quattrocentesco a quello cinquecentesco e della grande bufera delle Guerre d'Italia i poeti dovettero ridefinire il loro ruolo nella società e nella storia: da una parte vi erano le richieste pressanti del potere, che si aspettava opere encomiastiche e poesia civile, dall'altra la rivendicazione della dignità dei temi privati e nello specifico amorosi. Nel periodo augusteo come ai primi del Cinquecento (e prima nell'opera di Petrarca) si era infatti posto il problema del valore della poesia d'amore, ritenuta inferiore e inadeguata a conseguire la laurea poetica. I lirici rinascimentali presero dunque esempio da autori come Properzio che si erano opposti alla tendenza diffusa ed avevano affermato con vigore il rilievo della poesia amorosa, testimoniandolo con la loro opera e rifiutandosi di sottomette-

30. LA PENNA 1963c, pp. 71-72. Su tutto il problema del mecenatismo e dei rapporti tra i poeti e i loro signori tornerò in maniera approfondita nell'introduzione al capitolo I. Vd. comunque già quanto ha scritto COPPINI 1981, p. 173 in merito alle ragioni della fortuna di Properzio nella seconda metà del Quattrocento: «le ideologie cortigiane, il configurarsi di nuovi rapporti fra 'intellettuali' e 'potere', 'semplificati' dall'istituto del mecenatismo, trovarono facili, prestigiosi e piuttosto precisi addentellati nella configurazione politico-culturale dell'età augustea, e da questa trassero a loro volta alimento; e [...] il poeta di corte, o aspirante tale, parallelamente alla sua opera di 'propagandatore del regime', 'rifluisce nel personale' – in 'discorsi amorosi', 'innamoramenti e amori' – e, sul flusso della prima ondata di petrarchismo montante, e ancora in lotta con altre voghe e altri *auctores*, trovò in Properzio un modello di canzoniere amoroso latino capace di fungere da punto di raccordo delle diverse istanze di un classicismo da cui non si *poteva* prescindere e di una moderna sensibilità che *era* insieme petrarchesca, appunto, e neoplatonica, e che viveva in stretto contatto con le forme e i motivi della nuova lirica volgare».

31. È ovvio però che non si possono trascurare le differenze tra i due contesti: entrambi sono qualificati storicamente dal passaggio da una fase di instabilità ad una di (relativa) pace in cui i letterati ritrovano progressivamente le condizioni per dedicarsi alla letteratura e farne riconoscere il valore pubblicamente; nondimeno il lungo principato augusteo è ben altro rispetto alle forme di governo che contraddistinguono l'Italia rinascimentale, ancora estremamente frazionata e, anche dopo la fine delle Guerre d'Italia, in balia delle potenze europee (la Chiesa, l'Impero, i grandi sovrani europei).

re completamente la loro produzione alle esigenze del principato.<sup>32</sup> In entrambe le epoche vi fu inoltre la consapevolezza dell'impossibilità di influenzare in qualsiasi modo il corso della storia e di riflesso vi fu spesso una rinuncia da parte dei letterati agli onori garantiti dalla carriera pubblica e soprattutto militare, oltre che un ripiegamento nella sfera privata, la sola dimensione sulla quale si potesse esercitare una forma di potere.<sup>33</sup>

Quinto punto. I poeti del primo Cinquecento furono affascinati dalla rivoluzione operata da Orazio rispetto alla tradizione neoterica e vi scorsero molti elementi comuni alla loro esperienza. Oltre all'abbandono della leziosità dello stile dei *poetae novi* a favore della creazione di uno stile medio e al «tendenziale proiettarsi del discorso poetico oraziano al di là del contingente»,<sup>34</sup> vi è un terzo punto in apparente contraddizione con essi, vale a dire «il porsi del carne come momento comunicativo nell'ambito della cerchia delle relazioni private del poeta, spesso in situazioni che si presentano molto simili a quelle [...] della poesia neoterica». <sup>35</sup> Queste situazioni tipiche della poesia di cerchia sono:

1. «la dedica del libro a un amico autorevole che viene coinvolto nella responsabilità del giudizio sui meriti del libro stesso».
2. «l'elogio di un amico poeta [...] e delle capacità poetiche di un amico dilettante di letteratura».
3. «l'annuncio-celebrazione di una nuova opera letteraria».
4. «la situazione, particolarmente caratteristica, in cui un amico richiede al poeta nuove composizioni e il poeta risponde che le sue condizioni spirituali non gli consentono di scrivere».

32. La questione è in realtà affatto intricata nell'elegia latina, soprattutto per quanto riguarda il quarto libro di Propertio, sull'interpretazione dei cui motivi encomiastici i filologi ancora oggi dissentono, e pertanto non può essere sciolta in questa sede; ma in questo caso quanto conta è la possibile percezione complessiva da parte dei lettori cinquecenteschi più che la ricostruzione storica accurata. Rinvio inoltre a TATEO 2001, p. 41 per un'analisi del problema nella poesia neolatina del secondo Quattrocento, che anticipò per molti aspetti la questione. Per quanto riguarda invece Petrarca, la sua esperienza contò molto, ma egli non riconobbe mai pari valore alle sue *nugae* e, ad esempio, all'*Africa*: per conservare le prime le dovette inserire in un disegno di canzoniere che le giustificasse nei termini di un percorso morale; i poeti augustei invece non ebbero questa esigenza e presentarono la loro esperienza privata, amorosa, in modo più diretto.

33. Per questo aspetto nel sistema augusteo e la sua problematica conciliazione con il modello del mecenatismo vd. ROMAN 2014 (in particolare i capitoli 2. e 3., rispettivamente alle pp. 91-162 e 163-262), al quale farò riferimento anche nel corso del capitolo I, specie in relazione all'esperienza di Bembo, che fu innervata di queste tensioni, giustificate anche dalla sua origine patrizia e dalle conseguenti aspettative familiari.

34. CITRONI 1995, p. 271.

### 3. CLASSICISMO RINASCIMENTALE E CLASSICISMO ANTICO

5. la situazione simile «delle altre *recusationes*».
6. «il carme di consolazione a un amico poeta per la perdita di una persona cara [...] e la consolazione a un amico [...] infelice per amore».
7. «la risposta scherzosamente indignata a uno scherzo, o a una battuta scherzosa, di un amico».
8. «il saluto a un amico che ritorna in patria».
9. «il propemptico dell'amico poeta [...], a un altro amico che ha il vezzo di interessi filosofici [...], all'amico protettore».
10. «espressioni di complimento e di omaggio a un amico per una felice relazione d'amore».<sup>36</sup>

A qualsiasi buon lettore di poesia cinquecentesca non può sfuggire la forte affinità tra questa lista e la configurazione dei libri di poesia rinascimentali: tutte le situazioni elencate sono largamente diffuse, soprattutto nei libri che andarono a stampa, meno nelle raccolte “(semi)private” come quelle di Ariosto e Guidiccioni. L'unica parziale eccezione è rappresentata dal primo punto: nella prima metà del secolo è abbastanza raro trovare dediche esplicite poste in capo alle raccolte, esse sono più spesso interne e implicite (o consegnate a lettere preposte). Sia in Orazio che nei lirici del Cinquecento i riferimenti a persone e occasioni sono inoltre una prova e una conseguenza del fatto che questi testi circolassero in una ristretta cerchia di sodali prima di entrare nei libri, «uno spazio in cui il carme assumeva una funzione comunicativa in rapporto a un'occasione particolare», e di questo possiamo difficilmente dubitare nel caso rinascimentale grazie alle numerose rime di corrispondenza e alle testimonianze epistolari superstiti, in cui spesso si discutono testi poetici e si fa riferimento a scambi di questo genere.<sup>37</sup> Ma, appunto, la novità introdotta dai

35. Ivi, p. 279.

36. Ivi, pp. 281-283 (nelle pagine successive Citroni ha elencato altre tipologie testuali assenti nella poesia neoterica ma di fatto assimilabili a queste).

37. Ivi, p. 284. Citroni ha inoltre opportunamente precisato che «questo porsi del componimento poetico come intervento in una determinata situazione non è in genere riducibile a pura finzione. È spesso fittizio il modo in cui il carme pretende di attuare l'intervento: [...]. Ma questi carmi di auguri e di condoglianze, di felicitazioni, di saluto, di proposta o di risposta su temi letterari e poetici, in quanto coinvolgono persone reali, instaurano effettivamente con quelle persone un rapporto di comunicazione *letteraria* che non è identico a quello che instaurano col resto del pubblico. [...] ogni carme scritto per una situazione particolare che riguarda un personaggio reale si inserisce in qualche modo in quella situazione, nel significato che essa ha per il personaggio coinvolto, interpretando tale significato, arricchendolo, e portandolo su un piano di comunicabilità generale». [...]. Poiché però non sono certo fittizie le occasioni e le ricorrenze che quei carmi celebrano, essi hanno comunque la funzione di “celebrare” letterariamente quegli eventi»

lirici del Cinquecento, come da Orazio, è la riduzione (e la rilettura) di questa dimensione sociale: essa è presente ma non è più assoluta come era in Catullo o in tanta poesia cortigiana. È un ingrediente, significativo, ma pur sempre un solo ingrediente tra i tanti di cui la poesia si compone.

Infine due punti che pertengono alla formazione dei poeti e in generale al clima culturale in cui si formarono e agirono. Innanzitutto va tenuta presente la natura di “lingua-letteratura” del latino agli occhi degli uomini del Cinquecento: la formazione umanistica prevedeva «un apprendimento propriamente <testualizzato> della lingua in cui si scriveva: la si imparava assimilando una letteratura, la si usava riproponendo una letteratura». <sup>38</sup> Questo vale di certo per il Quattrocento, ma anche i nostri poeti formati negli ultimi decenni del secolo vissero una situazione simile: la differenza tra i due periodi sta nel fatto che nel Cinquecento il rapporto tra le due lingue si riequilibrò, il volgare poté cominciare a competere col latino e la scelta dell'uno o dell'altro dipese spesso dalla destinazione del testo e dal contesto oltre che dalle preferenze personali. <sup>39</sup> Sia qui sufficiente richiamare la parabola di Bembo, che a seconda della corte in cui si trovò e delle sue mire carrieristiche investì tutto o quasi nell'una o nell'altra lingua – nel volgare, ad esempio, alla corte di Urbino, nel latino durante il papato leonino. <sup>40</sup> Questo sostanziale bilinguismo unito a una profonda conoscenza del patrimonio letterario greco-latino spiega altresì la ricchezza del linguaggio poetico dei lirici qui considerati, che incrementarono il codice petrarchesco proprio attraverso il ricorso ai classici e, avendo colto con facilità la stessa matrice classica di *Fragmenta* e *Triumphs*, ne trassero una lezione importante in termini di tecnica (e libertà) imitativa.

(ivi, pp. 285-287). Sulle dinamiche della circolazione manoscritta e a stampa della poesia volgare sono fondamentali gli studi di Brian Richardson, vd. in particolare RICHARDSON 2009 con la relativa bibliografia.

38. COPPINI 1997, p. 110.

39. Sulla coscienza linguistica quattrocentesca vd. *ibid.*: «l'alternanza latino-volgare non appartiene a un fenomeno di semplice <bilinguismo>, ma più propriamente di <diglossia>: alla lingua non materna compete il ruolo di lingua superiore, letteraria. Ma una fondamentale differenza rispetto ad analoghe manifestazioni sta nel fatto che la lingua più alta, quella della scrittura, non è affidata solo all'uso di una classe dominante o delle istituzioni statali, ma è preventivamente consegnata a una letteratura, a un blocco compatto di testi che costituisce un sistema già definito che si fa codice linguistico-letterario: *langue* dalla quale attingere la realizzata *parole* testuale umanistica. La prima e fondamentale spinta alla coazione umanistica a imitare i classici, quella che fa sì che soprattutto in poesia la mimesi sia il grado o della scrittura, dipende da un apprendimento propriamente <testualizzato> della lingua».

40. Per questo aspetto della biografia bembesca è imprescindibile la ricostruzione di ZANATO 2006, ancor più di DIONISOTTI 1960b.

### 3. CLASSICISMO RINASCIMENTALE E CLASSICISMO ANTICO

In secondo luogo, l'affinità tra i due sistemi culturali e tra la concezione retorica della poesia invalsa nelle due epoche si comprende meglio alla luce del rapporto tra oratoria e poesia: il discorso epidittico faceva parte delle discipline fondamentali dei *curricula* di studio, che come primo stadio preparatorio in vista dell'apprendimento dell'arte declamatoria prevedevano l'esercizio dei *progymnasmata*, al cui interno l'encomio ricopriva una posizione centrale e avanzata.<sup>41</sup> Al di là del momento formativo, la capacità di tessere panegirici ebbe inizialmente una cattiva reputazione in quanto questi discorsi avevano come fine la *delectatio* e l'adulazione e gli oratori rischiavano di negligenza il problema della verità per ottemperare al secondo criterio; nondimeno già Cicerone riconobbe che in determinati contesti tale competenza era necessaria, e all'altezza del secondo secolo d.C. essa era ormai ritenuta indispensabile nella vita pubblica; il vero salto però si verificò nel quarto secolo, quando il panegirico divenne «an intrinsic part of court ceremonial, being delivered on all formal occasions».<sup>42</sup> Gli uomini formati negli ultimi decenni del Quattrocento (o addirittura prima, come Sannazaro) ricevettero quindi un'educazione retorica rigorosa e alcuni di essi divennero proprio oratori o comunque composero orazioni – basti ricordare i casi di Guidiccioni e Trissino.<sup>43</sup> Inoltre, qualora non fosse bastata la formazione giovanile, tutti furono di certo toccati dalla pubblicazione dell'edizione dei *Rhetoresi graeci* per i tipi di Aldo Manuzio nel 1508, in cui erano finalmente editi in lingua originale i *progymnasmata* di Aftonio, l'*Ars rhetorica* di Ermogene, la *Retorica a Teodette*, la *Retorica ad Alessandro* e la *Poetica* di Aristotele (o a lui attribuite), l'*Ars rhetorica* di Dionigi di Alicarnasso, il *De elocutione* di Demetrio Falereo, i trattati di Menandro, solo per citare i titoli più significativi. L'edizione non fu accessibile a tutti per la semplice ragione che non tutti conoscevano il greco o non lo conoscevano abbastanza bene da affrontare la lettura dell'opera, e le prime traduzioni latine e i primi commenti furono pubblicati solo qualche decennio dopo; ciononostante nel Quattrocento

41. Per i *Progymnasmata* vd. in particolare KENNEDY 2003 e BERARDI 2017, nonché, per il loro rapporto con le forme letterarie, CHICHOCKA 1992, HEUSCH 2005, BERARDI 2018; per lo spazio occupato dalla retorica nei *curricula* scolastici nell'Antichità vd. almeno MORGAN 2007, CAREY 2007, CELENTANO 2011 con i relativi riferimenti bibliografici, e nel quadro umanistico-rinascimentale GRAFTON 1988, GRENDLER 1989 e 2006, BLACK 2001, CLASSEN 2003, MURPHY 2005, MACK 2011, i saggi di Black, Calboli Montefusco, McLellan, Kallendorf, Curry Woods in FEROS RUYS – WARD – HEYWORTH 2013. Naturalmente la bibliografia su questo tema è molto ampia, quindi mi sono limitata a segnalare i titoli più utili per il rapporto con i classici e la tradizione retorica.

42. WARE 2017, p. 347.

43. Per una storia dell'oratoria in Italia occorre ancora fare riferimento a GALLETTI 1938.

Giorgio da Trebisonda aveva contribuito in modo determinante alla diffusione dei retori antichi (in particolare di Dionigi di Alicarnasso e di Ermogene) attraverso i suoi *Rhetoricum libri quinque*, che ebbero una grande fortuna.<sup>44</sup> L'apporto di questi trattati alla lirica cinquecentesca non si percepisce solo nella concezione retorica della poesia, esso riguarda anche l'aspetto formale: dai retori antichi, specificamente dalla tradizione aristotelica, mediata dal *De oratore* di Cicerone e da Ermogene, è derivata l'idea di una costruzione sintattica ritmica e armonica, che prevede una proporzione tra i membri del periodo (in volgare l'isocolia e il *numerus* prescritti dagli antichi sembrano tradotti in una corrispondenza armoniosa tra le frasi di cui è costituito il periodo).<sup>45</sup> Anche in questo ambito, dunque, la plurivalenza del modello classico si impone con forza e conferma la necessità di studiare i testi poetici rinascimentali da più prospettive, non dimenticando mai né la forma né il contenuto.

44. Vd. MONFASANI 1976, pp. 241-338 e 1988, soprattutto pp. 189-190, e CALBOLI MONTEFUSCO 2008; vd. invece D'ASCIA 1989 su Trapezunzio e l'umanesimo ciceroniano, BARTUSCHAT 2000 sulla presenza dei retori antichi nella *Poetica* di Trissino e CASAPULLO 2001 (con i relativi riferimenti bibliografici) sulle *Prose* di Bembo.

45. Per questo aspetto e per l'esemplificazione testuale mi permetto di rimandare a JURI 2018 (e 2017d).

## 4.

### Definizione del quadro metodologico

#### 4.1. *Il concetto di imitatio nel primo Rinascimento*

L'*imitatio* rappresenta, come noto, il principio fondante di ogni poetica classicista, sì che chiunque voglia studiare i rapporti tra l'eredità classica e la lirica rinascimentale non può prescindere dalla questione teorica della sua definizione, oggetto di importanti dibattiti all'inizio del Cinquecento. In questa sede non rivolgerò l'attenzione tanto alle *Prose* di Bembo, in cui il progetto classicista e unificatore è sviluppato soprattutto in relazione alla dimensione grammaticale e a quella linguistico-stilistica, quanto invece all'epistola *de imitatione* con cui il veneziano rispose a Giovanfrancesco Pico della Mirandola nel 1512, sancendo la vittoria della teoria dell'imitazione del modello unico e fissando l'autorità di Cicerone e di Virgilio rispettivamente per la prosa e per l'epica (non per la poesia *tout court*, come invece si legge spesso). L'epistola ovviamente è stata al centro di tutti gli studi sulla *mimesis*,<sup>1</sup> nondimeno credo che rileggerla nella sua integralità e tornare su alcuni punti possa giovare a comprendere il rapporto con le fonti nei lirici cinquecenteschi.

Nella prima parte dell'epistola Bembo confuta le tesi di Pico circa l'opportunità dell'imitazione di una pluralità di autori insistendo sul concetto dell'esemplarità e dello scrittore *optimus*.<sup>2</sup> In seguito chiarisce che la forma dello stile (*stili forma*) non è un'idea innata presente nell'uomo, bensì l'esito di un lungo processo che ha al centro la lettura e la meditazione degli antichi e che richiede oltre allo studio la maturazione di una consuetudine con il testo e l'esercizio.

Sed quam tu esse in animo tuo insitam atque a natura traditam scribendi ideam atque formam sentias, de eo ipse videris. De meo quidem animo tantum tibi affirmare possum; nullam in eo stili formam, nullum dictandi

1. SABBADINI 1885, SANTANGELO 1950 (e la sua edizione: Bembo, *De imitatione*), PANOFKY 1960, WEINBERG 1961 e 1970-1974, GREENE 1982, pp. 171-198, MCLAUGHLIN 1995, pp. 249-274, WITT 2000, pp. 443-494, VECCE 2007, DI SANTO 2016, pp. 55-74.

2. VECCE 1998c, cui rimando, invero ha mostrato persuasivamente che al di là di Pico vi è un altro bersaglio, implicito, nelle critiche: Poliziano.

simulacrum antea inspexisse, quam mihi ipse mente et cogitatione legendis veterum libris, multorum annorum spatio, multis laboribus ac longo usu exercitationeque confecerim.<sup>3</sup>

Dopodiché ribadisce che l'imitazione è un procedimento basato sull'esempio e che essa consiste nella trasposizione nella propria opera dello stile di un autore e delle sue regole di scrittura secondo il criterio della somiglianza:

Imitatio autem quia in exemplo tota versatur, ab exemplo petenda est: id si desit, iam imitatio esse ulla quae<sup>4</sup> potest? Nihil est enim aliud totum hoc, quo de agimus, imitari; nisi alieni stili similitudinem transferre in tua scripta; et eadem quasi temperatione scribendi uti, quia is est usus, quem tibi ad imitandum proposuisti.<sup>5</sup>

Si tratta di un punto essenziale per capire perché l'imitazione dei classici fosse garantita nella lirica volgare, malgrado la prescrizione delle *Prose* in merito alla necessità di imitare Petrarca, un punto troppo spesso dimenticato negli studi. Se l'imitazione è un fatto stilistico è evidente che persiste un largo margine per l'assunzione non solo di *res* ma anche di *verba e figurae* da altre fonti.

Bembo acclara questo punto nella seconda parte della lettera, la *pars construens*, che conviene richiamare largamente:

Atque hanc quidem cum Virgilio, tum Ciceronis, tum aliorum excellentium in suo cuiusque genere scriptorum expressionem non ita intellegi volo, ut praeter stilum et scribendi rationem (uti autem me iisdem saepius verbis non poenitebit) nihil omnino a quoquam sumendum existimen. Nam et licuit id quidem certe omnibus, et semper licebit. Quis enim opus legitimum conficere potest ullum qui nihil mutuetur, nihil a quoquam sumat, quod scriptis inserat atque interspergat suis? Suis non aut sententias, aut similitudines, comparationesque, aut alias scribendi figuras atque lumina; quis non aut locorum, aut temporum descriptiones, aut ordinem aliquem ac seriem; quis non etiam aut belli, aut pacis, aut tempestatum, aut errorum, aut consiliorum, aut amorum, aut aliorum omnino rerum exemplum aliquod ab iis capiat; quos multum perlegerit, quos diu in manibus habuerit, cum Latinis, tum Graecis, tum certe vernaculis; ut sunt nonnulli excellentes in ea lingua viri?<sup>6</sup>

3. Bembo, *De imitatione*, p. 42.

4. Correggo il testo di Santangelo in base all'edizione di DELLANEVA 2007.

5. Bembo, *De imitatione*, p. 45.

6. Ivi, p. 58.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

Innanzitutto egli precisa che l'imitazione pertiene allo stile ma può comportare riprese di altro ordine (lessicale, tematico, retorico), e in questo quadro introduce la distinzione tra *imitari* e *sumere*. Dopodiché difende la pratica del *sumere* e addirittura la legittima al di fuori del modello di riferimento: il poeta ha il diritto di *prelevare* materiale dagli autori eccellenti che ha letto e di *spargerlo* nella propria opera. Ma cosa può prelevare? Le *figurae sententiae* («aut sententias, aut...»), le descrizioni di luoghi e stagioni, nonché certe composizioni e ordinamenti («aut locorum, aut...») e i modelli per la rappresentazione della realtà e dei sentimenti («aut belli, ...»). «et licuit id quidem certe omnibus, et semper licebit»: tutto ciò è ammesso e lo sarà sempre. Bembo sta qui alludendo a un passo dell'*Ars* di Orazio (vv. 53-59) nel quale il poeta antico difende invero la possibilità di inventare nuove parole in caso di necessità, purché queste siano modellate sulla lingua greca:

et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si  
Graeco fonte cadent parce detorta. [...]  
[...] ego cur, acquirere pauca 55  
si possum, invideor, cum lingua Catonis et Enni  
sermonem patrium ditaverit et nova rerum  
nomina protulerit? licuit semper licebit  
signatum praesente nota producere nomen.

In Orazio insomma Bembo trova l'autorità che conferma la liceità dell'ampliamento del linguaggio poetico al di là del modello, ed estende il discorso alle altre componenti della poesia.

Ciononostante nel momento stesso in cui permette questa apertura le impone un limite:

Itaque liceat, quicumque id facere vult, ut semper licuit: sumatque ab aliis, qui scribunt, quod videbitur: sed parce id, et pudenter faciant; non sane, quia sumere etiam recte multa nequeamus: possumus enim, et multi magni atque clari viri idem fecerunt: sed propterea, quod praeclarius est illa omnia invenire nos, et quasi parere quam ab aliis inventa mutuari. Maxime vero earum rerum ratio tum probatur, laudabilisque est: si id perfecimus, ut quae mutuati sumus ipsi, ea splendidiora illustrioraque nostris in scriptis, quam in eius, a quo sumimus, conspiciantur: ut non minor in exornando laus, quam in inveniendo fuisse videatur.<sup>7</sup>

7. *Ibid.*

La limitazione è quantitativa e qualitativa: il poeta deve attingere da altri autori in modo parco e con discrezione, ma soprattutto nella sua opera gli elementi attinti devono diventare più belli di quanto fossero nella sua fonte, affinché egli risulti meritevole di lode tanto dal punto di vista dell'*ornatus* quanto dell'*inventio*.

In seguito Bembo fa di nuovo riferimento alla definizione di *imitatio* della *Rhetorica ad Herennium* (a lui nota come di Cicerone) per confortare questa posizione secondo cui «aliud sumere, aliud esse [...] imitari». Nel trattato antico (*Rhet. Ad Her. I.3*) l'*imitatio* è definita «qua impellimur cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo valeamus esse», di conseguenza Bembo si chiede retoricamente cosa sarebbe se «in imitatione autem non stili modo materiae, ordinis, sententiarum, aliarumque plane rerum extra stilum positarum ratio includitur». <sup>8</sup> Sarebbe come riscrivere l'*Eneide* cambiando solo i nomi dei personaggi. L'imitazione dunque non è e non deve essere un processo totalizzante, altrimenti produrrebbe una copia dell'originale. Anche qui tocchiamo un'idea fondamentale, che forse ogni tanto è stata dimenticata da chi ha studiato concretamente la lirica cinquecentesca e l'ha ricondotta ad un esercizio perlopiù centenario di imitazione di Petrarca.

Come già osservato, questa interpretazione della *mimesis* è del tutto compatibile con l'immagine di Petrarca che potevano avere gli uomini del Cinquecento, i quali percepivano senza dubbio la matrice classica dei suoi versi e la varietà dei modelli e delle soluzioni espressive da lui adottati. Il loro Petrarca era senz'altro meno monolitico di quanto non lo sia stato il nostro fino a qualche anno fa. Per di più il poeta trecentesco rappresentò verosimilmente un riferimento importante anche sotto il profilo teorico, giacché nelle sue famose dichiarazioni sull'*imitatio*, consegnate in gran parte alle *Familiars* e debitorici verso i classici (soprattutto Seneca e Macrobio), emerge un'idea di imitazione vicina alla concezione rinascimentale:

Come [...] nella teoria aristotelica la *mimesis* non era affatto una copia del reale, ma la produzione di quella che oggi potremmo chiamare una “struttura” [...] che dal reale desumeva per selezione soltanto gli elementi da reinserire in una strategia di significazione autonoma e nuova, allo stesso modo anche l'*imitatio* dei modelli letterari deve secondo Petrarca desumere solo ciò che serve ad una struttura di significazione parimenti nuova e autonoma; anzi, nel dover evitare, per quanto possibile, la mera duplicazione delle parole dell'ipotesto a favore di una riscrittura più libera, mostra un più specifico parallelismo con la natura non duplicante ma selettiva e intesa

8. Ivi, p. 59.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

alla rielaborazione propria della *mimesis* del reale nella teoria antica, come abbiamo visto [...] nel *Cratilo*.<sup>9</sup>

La differenza tra Petrarca e i suoi successori nel Cinquecento sta più nelle parole che nei fatti: i secondi accolsero la varietà petrarchesca esplicitandone però la natura elitaria (Bembo autorizzava l'imitazione di più autori purché fossero *optimi* e fossero sussunti in uno stile sì personale ma unitario).<sup>10</sup>

In questo passo come in altri della lettera trapela un altro elemento a mio giudizio decisivo: l'insistente rivendicazione dell'opera finale come prodotto esclusivo del suo autore, degno di lode indipendentemente dal suo modello. Questo atteggiamento mi pare un altro modo per accentuare il carattere creativo del processo imitativo, che conduce a un risultato che può essere attribuito solo al suo autore. Tale autonomia era di fatto implicita anche nell'ultimo grande concetto della teoria bembesca cui vorrei accennare, quello dell'*aemulatio*, ammessa dal veneziano a condizione che seguisse una solida pratica dell'*imitatio*:

Non est enim tam arduum eos superare atque vincere, quos assequutus sis, quam assequi quos imitere. Quare hoc in genere toto Pice ea esse lex potest: primum, ut qui sit omnium optimus, eum nobis imitandum proponamus: deinde sic imitemur, ut assequi contendamus: nostra demum contentio omnis id respiciat, ut quem assequuti fuerimus, etiam praetereamus.<sup>11</sup>

Con la distinzione tra *imitatio* ed *aemulatio* ci siamo spostati sul terreno delle modalità, e a questo riguardo occorre precisare la posizione di Bembo ampliando il discorso agli elementi sottintesi nella lettera e alla produzione poetica.

9. DI SANTO 2016, p. 62. È però d'obbligo rilevare sia per Petrarca che per gli sviluppi umanistico-rinascimentali due deviazioni prima sensibili poi forti dalla tradizione greca, anche a causa del recupero di quella latina: in primo luogo, rispetto ad Aristotele, già in Petrarca i rapporti di forza si alterano, con la dimensione della somiglianza che comincia a prendere il sopravvento sul carattere selettivo della *mimesis*; in secondo luogo nel Rinascimento vi è un cambiamento radicale per quanto riguarda l'ambito di pertinenza, poiché, mentre in Aristotele il problema centrale era il rapporto tra la rappresentazione e il reale, in Bembo e nei suoi contemporanei la questione viene ricondotta nel campo letterario, dove concerne la relazione dell'opera d'arte con i suoi modelli letterari, non con la natura (vd. anche *ivi*, pp. 62-65 su questi punti).

10. Vd. anche ALFANO - GIGANTE - RUSSO 2016, p. 49, i quali giustamente hanno osservato che «in Petrarca convivono due idee destinate in seguito a essere spesso contrapposte: da un lato, l'imitazione “plurale”, quale garanzia di stile personale; dall'altro, l'imitazione “creativa”, che non esclude l'influenza dominante di un autore a condizione di non “copiarlo” ma di assomigliargli in modo innovativo».

11. Bembo, *De imitatione*, p. 57.

Nella replica a Pico infatti Bembo si sofferma a lungo su come scegliere i modelli, mentre non dice molto in merito al criterio da adottare nella selezione delle fonti e nella loro trasposizione. In questo senso il confronto non è tanto con Pico ma con il destinatario implicito di tante critiche contenute nell'epistola: Poliziano. Il quale, benché rappresentò un maestro fondamentale per Bembo per quanto riguarda l'apprendistato filologico e la decisione di investire nello studio del greco in giovane età, fu anche il suo obiettivo polemico, il passato con cui egli sentiva di dover fare i conti e che doveva liquidare per fondare il nuovo classicismo. Come ha osservato giustamente Carlo Vecce,

Bembo critica fermamente la composizione musiva, l'idea della poesia come un raffinato mosaico in cui vengono incastonate rare e preziose tessere lessicali o stilistiche tratte dagli autori più vari; più alto, per Bembo, è il senso della norma, della conformità degli elementi strutturali, della convenienza delle parti ad uno stile unitario.<sup>12</sup>

In precedenza e con riferimento al processo variantistico, che sovente tocca le fonti, Gorni aveva parlato di un «senso dell'organismo, nel Bembo, [...] assolutamente predominante», di un «variantismo non come approssimazione al valore, ma costruzione inesorabile e sapiente di un discorso lirico polifonico», toccando un punto cruciale per comprendere la natura dell'*imitatio* bembesca.<sup>13</sup> Per il veneziano la poesia non può sgorgare da un'accensione improvvisa e tanto meno dalla suggestione di un dettaglio erudito, è l'esito di un lungo lavoro di affinamento e di meditazione, che conduce al conseguimento di un risultato unitario come segno di un processo compiuto. In lui sono sempre vivi «un senso profondamente umanistico della bellezza e della compiutezza formale come tramite senza alternative di maturità dottrinarica, etica, pedagogica»,<sup>14</sup> e il desiderio di comporre un'opera monumentale, destinata a durare in eterno. Tale posizione implica di necessità una riduzione dello spettro tematico della lirica rispetto al vasto serbatoio offerto dalla poesia quattrocentesca: il dettaglio che in Poliziano poteva diventare motore dell'*inventio* in Bembo resta un dettaglio e se è ammesso in poesia lo è perché ha una sua pertinenza rispetto al tema principale, ma in ogni caso non risalta mai sul resto. Anche su questo fronte ovviamente Petrarca contò molto e agì da filtro; nondimeno, come si vedrà, sarebbe eccessivo ricondurre l'*inventio* di Bembo esclusivamente ai *Fragmenta*, ché egli non di rado fece ricorso ai classici proprio per evadere dalla

12. VECCE 1998c, p. 481.

13. GORNI 1989b, p. 54.

14. MAZZACURATI 1967, p. 134.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

prigione del modello prescelto, pur condividendone lo spirito e assumendolo come esempio in queste “trasgressioni”.<sup>15</sup>

Infine, per chiudere il discorso sul Bembo teorico, vorrei ricordare il famoso *incipit* del terzo libro delle *Prose* in cui viene narrata la visita di alcuni artefici a Roma come modello del rapporto con l'antico e che restituisce il respiro della questione per gli uomini rinascimentali.

Questa città, la quale per le sue molte e riverende reliquie, infino a questo di a noi dalla ingiuria delle nimiche nazioni e del tempo, non leggier nimico, lasciate, più che per li sette colli, sopra i quali ancor siede, sé Roma essere subitamente dimostra a chi la mira, vede tutto il giorno a sé venire molti artefici di vicine e di lontane parti, i quali le belle antiche figure di marmo e talor di rame, che o sparse per tutta lei qua e là giacciono o sono pubblicamente e privatamente guardate e tenute care, e gli archi e le terme e i teatri e gli altri diversi edificii, che in alcuna loro parte sono in piè, con istudio cercando, nel picciolo spazio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano, e poscia, quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche più alla perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi. Questo hanno fatto più che altri, monsignore messer Giulio, i vostri Michele Agnolo fiorentino e Rafaello da Urbino.<sup>16</sup>

15. Da questo punto di vista la posizione di Bembo non può essere ritenuta valida per tutti i poeti, sebbene sia evidente un generale ridimensionamento del temario della lirica nella prima metà del Cinquecento. Specie a partire dagli anni Trenta-Quaranta, ricomparve un gusto per la preziosità e per il peregrino in parte assimilabile a quello di Poliziano in autori quali Molza e Raineri, che spinsero con decisione sul pedale del classicismo e in particolare recuperarono la tradizione epigrammatica greca. Mi sembra però che rispetto alla poetica poliziana persista una differenza di fondo: in questi autori la ricerca del dettaglio prezioso, erudito, colto, non è mai, se vogliamo, una ricerca esclusivamente letteraria, bensì è motivata dal contesto, in quanto questa attitudine si riscontra perlopiù in testi occasionali, dove la coincidenza del dettaglio di solito rivela analogie più profonde tra le situazioni presupposte dai componimenti. Vd. LAURENS 2012, p. 44 per l'epigramma antico e le sue caratteristiche in questo senso: «À l'origine de l'épigramme et destinée à l'accompagnement jusqu'à la fin de l'Antiquité, il y a donc l'*epigramma*, l'inscription, avec sa fonction pratique et sociologique, ses structures et ses motifs si nettement caractérisés. [...] Non seulement les deux tiers des épigrammes de l'*Anthologie* se présentent sous la forme d'épithames, de dédicaces, d'*ekphrasis*, mais de cette origine inscriptionnelle toute l'histoire à venir du genre épigrammatique est restée profondément marquée».

16. Bembo, *Della volgar lingua* III.1.

Qui l'attenzione verte tutta sul valore esemplare delle rovine di Roma e sulla perfezione degli antichi: gli artefici in visita a Roma disegnano sulle loro carte gli edifici e i monumenti antichi della città tentando di riprodurne in maniera fedele la *forma*, in modo tale da poterla poi prendere come esempio per la creazione delle loro opere. È l'idea di fondo dell'epistola *de imitatione*, secondo cui è necessario adoperarsi per assomigliare il più possibile all'ottimo modello in termini stilistici.

In seguito la discussione linguistica prende il sopravvento, sì che interessa meno in questa sede, oltre ad essere più che nota. Il brano permette però di introdurre un altro elemento contestuale che credo aiuti a inquadrare meglio il problema dell'imitazione e dell'esemplarità degli antichi: il fascino per le rovine e per le opere che nel giro di pochi decenni vennero disseppellite e parvero davvero far rivivere l'antica Roma. Su questo argomento resta fondamentale il volume di Leonard Barkan *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, nel quale lo studioso ha illustrato le ragioni dell'attrazione verso il passato riscoperto e in particolare verso quelle opere frammentarie e tuttavia immortali (il *Torso del Belvedere*, il *Laocoonte*, ...).

By seeing a great antique beauty as deathless, Renaissance viewers are realizing the culture's erotic dreams in their most absolute classical and humanistic form. They are also comprehending the fact that the reception of beauty is a transhistorical form of encounter, whether that reception is to be understood as erotic or aesthetic – if, indeed, we wish to make the distinction. Which, once again, takes us back from bodies to statues. The sculpture that is emerging so miraculously from the ground (like Pompilio's Hercules) is also the dead that can be raised; it is also antiquity that needs to be named and placed in a diachronic narrative; it is also work of corporeal perfection that can be received as unmediated beauty.<sup>17</sup>

All'origine della riflessione di Barkan vi è l'analisi delle narrazioni dell'evento miracoloso del 1485 della scoperta sulla Via Appia del corpo di una fanciulla romana ancora intatto, un evento che agli occhi degli spettatori increduli significò l'incontro diretto con ciò che era morto e in quel momento riprendeva vita, e che assurse presto a simbolo della rinascita dell'Antichità.<sup>18</sup> L'episodio non fu isola-

17. BARKAN 1999, pp. 62-63.

18. L'Ercole cui si fa riferimento è invece una statua di Ercole con la clava e le insegne imperiali che secondo Paolo Pompilio sarebbe stata riscoperta di fronte ai palazzi Apostolici; ma l'aneddoto non è tramandato da altre fonti ed era probabilmente funzionale alla narrazione di Pompilio. Quest'ultima infatti era formata da quattro incontri con l'antico

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

to e si formarono delle *poetiche ctonie* in relazione a una *predisposizione culturale secondo la quale il passato poteva essere considerato come se fosse stato presente*.<sup>19</sup>

Due aspetti emergono con forza: da una parte la dialettica assenza-presenza e il carattere erotico del rapporto con l'antico, dall'altra la complessa temporalità dei classici. Per il primo mi sia concesso richiamare un passaggio a ragione famoso della *Geschichte der Kunst des Altherthums* di Winckelmann in cui viene espresso attraverso un paragone il concetto del desiderio di riappropriarsi dell'antico come una spinta di tipo erotico:

so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränkten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.<sup>20</sup>

Anziché diminuire il valore della città la sua condizione frammentaria e rovinosa ne accresceva il potere attrattivo: «Roma quanta fuit ipsa ruina docet». Come ha spiegato Barkan, il frammento, «far from containing a diminished immanence, points to a greater wholeness than would any complete works. The more ruined, the more it inscribes, the more it invokes the modern imagination». <sup>21</sup> Il frammento era ritenuto *bello* e più che deficitario *aperto*, in quan-

caratterizzati da una progressione di “vitalità”, culminante nella scoperta del cadavere: «the last and most important miraculous event consists in an appearance not of mere classical discourse, nor of an ancient marble simulacrum, but of an unmediated – though brief – encounter with a Roman citizen. From idiot to dummy spouting Ciceronian rhetoric to archaeological excavation to the authentic flesh-and-blood classical undead» (ivi, p. 60).

19. Ivi, p. 61.

20. Winckelmann, *Geschichte*, p. 430.

21. BARKAN 1999, p. 124. In questo senso fu fondamentale anche la storia dell'arte antica di Plinio, su cui vd. ivi, pp. 65-118, in particolare p. 71, «the intersection of artistry and history is, for Pliny, the awareness that artistic objects are subject to decay and loss. To understand artistic loss as significant is already to presuppose that the individual object is unique for its artistry: in other words, not replaceable by another object made of the same material or depicting the same subject. Often this decay is physical. [...] The modern observer on the ground substitutes for the lost original a new set of imaginative shapes that constitute the heritage of the ancients» (vd. anche MCHAM 2013 sulla fortuna rinascimentale di Plinio).

to «*it admitted the historical imagination as a genuinely collaborative force*».<sup>22</sup> Questo carattere aperto dei frammenti non riguardava però solo le statue bensì numerosi ambiti e progetti precipui dell'epoca:

for instance, collecting and displaying whole gardens full of fragments, even when no individual restoration takes place; imagining ancient Rome from mutilated residues; naming the persons represented in uncaptioned statues and arguing about a variety of names; making narrative or physiological sense out of unorthodox body positions and taking up the artistic challenge of repeating or rationalizing them; reusing attractive but mysterious figures as decorative motifs in larger narrative works; being enabled to consider the gender of a represented figure as subject to philological or artistic definition; understanding literal drapery or the hermeneutic veil as provoking rather than foreclosing interpretation.<sup>23</sup>

Tutte queste azioni rappresentavano delle *ricostruzioni*.

Quanto alla temporalità dei classici, come ha scritto Charles Martindale ricordando il passo di Winckelmann, bisogna tenere presente che essa è una *materia complessa*, in quanto il classico è *sempre simultaneamente moderno e antico*.<sup>24</sup> Questo statuto ambiguo dei classici e le conseguenze che ne derivano per le opere che li prendono a modello furono percepiti anche dagli scrittori e dagli artisti stessi. Quondam ha opportunamente ricordato una testimonianza epistolare su cui invero aveva già portato l'attenzione Ernst Gombrich,<sup>25</sup> che coinvolge alcuni dei più importanti attori della scena culturale e artistica rinascimentale: Pietro Aretino e Giulio Romano.

Voi sete grato, grave e giocondo nella conversazione, e grande, mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabbriche e le istorie uscite de lo ingegno e de le mani vostre, ammira non altrimenti che s'egli scorgesse le cose degli iddii in esempli e i miracoli de la natura in colori. Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edificii e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi.

22. BARKAN 1999, p. 207.

23. Ivi, p. 209.

24. MARTINDALE 2013, p. 175.

25. Vd. GOMBRICH 1934-1935, 1963 e 1989.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

La lettera è datata giugno 1542 ed è inviata dallo scrittore all'artista. La formula chiasmica alla fine della citazione sembra condensare il senso ultimo del classicismo, in quanto allude probabilmente al fatto che a Mantova Giulio aveva incarnato perfettamente il nuovo rapporto tra antico e moderno e aveva offerto attraverso le sue opere pittoriche e architettoniche un nuovo modello esemplare da imitare. Agli occhi di Aretino l'arte di Giulio Romano si era infatti

costituita [...] come nuova *natura*. Per questo [...] parla di *concetti anticamente moderni e modernamente antichi*: non è in gioco un riuso strumentale dell'antico (quello che caratterizza strutturalmente la cultura medievale), bensì un riuso organizzato in sistema consapevole delle sue procedure di *invenzione*, e più ancora della loro forma produttiva. Consapevole, insomma, della propria, autonoma, identità. La battuta di Aretino [...] conferma che la reversibilità biunivoca tra *antico* e *moderno* è direttamente inscritta nel codice culturale del Classicismo, e pertanto istituisce un'economia della doppia identità.<sup>26</sup>

Quondam qui ha individuato un nodo fondamentale, benché l'abbia circoscritto al discorso generale sulla forma culturale del classicismo e ne abbia negato di fatto la validità per l'ambito poetico: il recupero dell'antico nel Rinascimento significò in primo luogo un'imitazione delle tecniche *inventive* degli antichi, non la produzione di un'opera formalmente analoga ai suoi modelli.

Anche Gombrich aveva insistito su questo carattere dell'arte di Giulio Romano analizzandone lo stile e il rapporto con le fonti e proponendo una nuova categoria da accostare all'imitazione, l'*assimilazione*, la quale mi pare un ottimo equivalente figurativo di quanto ho cominciato a delineare nei paragrafi precedenti per la letteratura.

Assimilierung ist nicht möglich ohne einen gewissen Grad von Generalisierung. Der Künstler muß lernen, Figuren zu schaffen, in denen sich eine Konzeption des antiken Stils verkörpert. Die Leichtigkeit, mit der Giulio dies vollbrachte, war geradezu sprichwörtlich. [...]. Das Ideal der Assimilierung könnte kaum treffender [*als in Aretinos Brief*] ausgedrückt werden.<sup>27</sup>

Poste queste coordinate generali, vorrei infine ritornare brevemente sul problema del rapporto tra *res, verba* e stile, ma nella prassi concreta dell'imitazione. Ho già detto nelle sezioni precedenti che l'apprendimento del latino in

26. QUONDAM 1991, p. 17.

27. GOMBRICH 1963, p. 164.

epoca umanistica era un apprendimento testualizzato, sì che nella coscienza dei poeti cinquecenteschi formati alla scuola degli umanisti la lingua non era scindibile dal suo patrimonio letterario. A questo si deve aggiungere il fatto, anch'esso più volte rilevato, che sussisteva un'analogia tra le «condizioni strutturali» degli antichi e «quelle su cui si innestava la cultura del modello», e che quella cultura fu *introiettata*, dimodoché

l'assunzione di una certa ideologia [...] si tradusse di fatto nel possesso di analoghi 'contenuti' da esprimere, e da esprimere in 'forma' analoga; l'umanista fruitore di classici si imbeveva delle *res* attraverso i *verba*, per riproporre, nel momento della scrittura, una sorta di *langue* poetica che non prevedeva distinzioni di 'forme' e 'contenuti', inscindibilmente uniti nella sua esperienza di lettore [...]. Dunque non andremo sempre a cercare, nell'opera degli umanisti, 'sapienti allusioni' a Properzio, ma vi troveremo anche, certo accanto al desiderio di creare complicità col lettore colto, e colto *come* chi scrive, e accanto a quella sorta di generale reminiscenza poetica e linguistica a cui accennavo, intenti di dissimulazione e di emulazione del modello, echi puramente fonici, banali imitazioni.<sup>28</sup>

La citazione, tratta da un saggio di Donatella Coppini sulla fortuna di Properzio, fa riferimento alla poesia neolatina del (secondo) Quattrocento, nondimeno è valida in buona parte anche per l'esperienza cinquecentesca, con le dovute correzioni. Innanzitutto nel primo caso il travaso fu dal latino al latino, mentre nel secondo dal latino al volgare, pertanto è normale che l'affinità lessicale venga in parte meno; ciononostante, a differenza di quanto ci aspetteremmo, nel quadro del petrarchismo aureo persistettero una certa fedeltà ai *verba* nonché un consapevole ricorso a un lessico latinizzante, che permisero un considerevole arricchimento del linguaggio poetico petrarchesco (possibilità che si spiega naturalmente con la duttilità del concetto di *imitatio* stilistica esposto nei paragrafi precedenti). Inoltre il Cinquecento non *si pose di fronte* alla cultura classica «in atteggiamento di piena adesione, pregiudizialmente e [...] consapevolmente, acritica»,<sup>29</sup> come invece aveva fatto il Quattrocento: esso selezionò e importò solo gli elementi compatibili con la sua situazione e con il suo sistema letterario e stilistico.

28. COPPINI 1981, p. 172.

29. *Ibid.*

##### 4.2. *Lo studio delle fonti e dell'intertestualità*

La ricerca delle fonti ricopre da sempre una posizione centrale nel quadro degli studi letterari, tanto più di quelli rinascimentali, anche a causa della matrice profondamente classicista della tradizione letteraria italiana (ed europea). Dopo la grande stagione positivista,<sup>30</sup> che tuttavia esasperò talvolta il carattere erudito dell'esercizio, e dopo le normali reazioni in senso contrario, una svolta decisiva è stata compiuta dai filologi classici. Giorgio Pasquali nel suo famoso saggio sull'*Arte allusiva* (1942) ha fissato in maniera indelebile la differenza fra allusione e reminiscenza: «le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi del testo cui si riferiscono».<sup>31</sup> In seguito, sull'onda dello strutturalismo e della *nouvelle critique*, Gian Biagio Conte (*Memoria dei poeti e sistema letterario*, 1974) e Cesare Segre (*Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, 1984) hanno dato nuovi stimoli e hanno fornito un corredo teorico che in precedenza mancava o era più sfumato grazie all'introduzione di concetti chiave come la *memoria dei poeti* e il binomio *intertestualità-interdiscorsività*.<sup>32</sup> Il primo, muovendo da Pasquali, ha approfondito la natura sistemica dell'imitazione letteraria in due direzioni «opposte e solidali fra loro»:

da un lato, credo che l'allusione sia un fenomeno molto meno puntuale (o pulviscolare) di quello che sembra; io ho cercato appunto di mediarlo e generalizzarlo attraverso le nozioni di sistema letterario e di *langue* poetica. Dall'altro, e in direzione inversa, bisogna lavorare sull'idea che istituti letterari, generi e modelli culturali, si possono con vantaggio trattare come fenomeni testuali. Se si è disposti a ridurre la frammentarietà dell'allusione e per converso a concretizzare le grandi codificazioni della cultura (a renderle leggibili come discorso), ci si avvede che il compito è sempre quello di ritrovare il modello generativo del testo letterario, sia che tale modello affiori solo come stimolo di un'occasionale imitazione, sia che agisca come regola prevista dal sistema culturale.<sup>33</sup>

In seguito Conte ha proposto un'ulteriore distinzione teorica tra il 'Modello-Esemplare' e il 'Modello-Codice': il primo è la «'parola' individuale puntual-

30. Si pensi a un'opera monumentale come ZABUGHIN 1923 (o COMPARETTI 1872).

31. PASQUALI 1942, p. 11.

32. Oltre a CONTE 1974 è imprescindibile per gli apporti metodologici CONTE 1980.

33. CONTE 1985, pp. 181-182.

mente imitata», il secondo è un «istituto letterario che consente di produrre realizzazioni più o meno compiute; è un sistema di regole consapevoli e deliberate», grazie alle quali «l'autore riconosce le intenzioni secondo cui va decifrato il testo ch'egli costruisce. Si ha così un paradigma che l'autore 'declina', secondo una grammatica specifica, in una parola propria e personale». <sup>34</sup> Il distinguo non è ridondante, esso mette in luce due atteggiamenti molto diversi che si possono assumere verso un modello: Conte ha portato come esempio Omero nell'*Eneide*, di cui è sia Modello-Esemplare che Modello-Codice, in volgare si potrebbe forse pensare alla coppia Virgilio-*Furioso* o Virgilio-*Commedia*, per citare casi eclatanti, ma sarei tentata di proporre anche la coppia Orazio-Bembo lirico per l'ambito di questo studio.

Conte stesso tuttavia ha ammesso in un recente saggio il proprio "errore" riconoscendo che la temperie strutturalista in cui nacque il suo volume del 1974 lo condusse a negligenza in modo eccessivo l'intenzionalità del procedimento imitativo a favore della componente sistemica, nonché la componente estetica.

I have already said that structuralism gave me something, but took from me something else. [...]. If the literary work has two poles – the artistic and the aesthetic – the artistic pole is nothing other than the author's written text; and in interpreting it, [...], structuralism was a quite effective instrument. But the aesthetic pole, the realization entrusted to the cooperative intelligence of the reader, was debased. And this was a step backward in comparison with what the positivist and the idealist philology had always known. Idealism in all its variants recognized, more or less, that the meaning of the text was transmitted to the reader by the author ([...]), and for that reason did not ignore the fact that literature inevitably found its realization in the reader. <sup>35</sup>

Lo studioso ha poi rivalutato le proprie posizioni su allusione e reminiscenza e ha proposto una via di uscita dal dibattito tra intenzionalisti e non: posta l'indiscernibilità della volontà dell'autore circa le sue allusioni, una soluzione sarebbe fermarsi a osservazioni *di ordine fenomenologico* e considerare la reminiscenza poetica come un *effetto* del testo, «offered by the text to all comers, and who in reading gather echoes, admire transformations, and are surprised by gains in meaning». <sup>36</sup> Come aveva capito un grande poeta della nostra tradizio-

34. Ivi, pp. 182-183.

35. CONTE 2017, p. 46. Una parziale palinodia era già in BARCHIESI – CONTE 1989 e in CONTE 2014.

36. CONTE 2017, p. 50.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

ne, Eugenio Montale, «l'originalità buona [...] non è quella di chi non somiglia ad alcuno; è ciò che resta irriducibile alle somiglianze e ch'è da esse garantito e condizionato». <sup>37</sup> Infine Conte ha concluso che, sebbene sia impossibile determinare il grado di consapevolezza dell'autore, perché le sue intenzioni sono «ambiguous, fleeting, often cheating», la ricerca dei modelli volontari e involontari resta un compito primario della critica in quanto ci può dire «something more verifiable about the poet's creativity, if not his consciousness: his tastes, his assimilated reading, the mnemonic workshop of his texts» (posizione che mi sento di condividere pienamente). <sup>38</sup>

Segre, appoggiandosi come noto alla teorizzazione di Bachtin, ha invece elaborato tre categorie: la 'vischiosità', l' 'intertestualità' e l' 'interdiscorsività'. La vischiosità serve a definire i rapporti diretti tra due testi:

Via via [...] che le coincidenze verbali toccano più ampi segmenti discorsivi, o, meglio ancora, che le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali, incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico-semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato. Se una derivazione si verifica da testo a testo, e non partendo da materiali già registrati e assimilati dalla cultura, occorre appunto che si conservino elementi del testo in quanto struttura linguistico-semiotica. <sup>39</sup>

L' 'intertestualità' riguarda i casi in cui il contatto comporta «anche un rinvio alle parti *non* utilizzate della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti [...], il senso o le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica». <sup>40</sup> Infine l' 'interdiscorsività' è introdotta per distinguere la natura dell' 'inter testo' e di conseguenza i suoi diversi effetti: se l' 'intertestualità' pertiene ai «rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario)», l' 'interdiscorsività' definisce «i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli». <sup>41</sup>

Nel campo dell'italianistica le nozioni elaborate da Pasquali, Conte e Segre rappresentano tuttora il quadro di riferimento, nondimeno i filologi classici e i

37. Il passo è posto in esergo al famoso saggio di Pier Vincenzo Mengaldo *Da D'Annunzio a Montale* (MENGALDO 1966, p. 13), citato dallo stesso CONTE (2017, p. 50).

38. Ivi, p. 51.

39. SEGRE 1954, p. 109.

40. Ivi, p. 110.

41. Ivi, p. 111.

teorici della letteratura hanno portato avanti la riflessione in direzioni diverse, accentuando maggiormente il polo della ricezione e ampliando la prospettiva per considerare il fenomeno nel suo complesso, al di là della dimensione strettamente testuale. Tra i maggiori promotori di un nuovo approccio alla questione vi sono Charles Martindale e Craig Kallendorf: il primo a partire dal suo fondamentale volume *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (1993) e il secondo tramite le molte indagini sulla fortuna umanistico-rinascimentale di Virgilio (il primo volume, *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, è del 1989) hanno sottolineato il peso del bagaglio culturale ed esperienziale del lettore, al punto che secondo Martindale il significato «*is always realized at the point of reception*»;<sup>42</sup> tuttavia al contempo hanno riportato l'attenzione sul testo e sulla tradizione, ancorando le loro ricerche agli strumenti della filologia materiale e analizzando l'evoluzione e la costanza dei paradigmi nel corso dei secoli, a differenza di quanto era stato fatto da Jauss e Iser. In questo senso Martindale ha dichiarato di voler offrire «an historicized version of reception theory» dei suoi predecessori.<sup>43</sup> *Redeeming the Text* era infatti una reazione al metodo positivista, che, a giudizio del critico, era connotato da *certezze e procedure fisse* ereditate dall'Illuminismo, incompatibili con le acquisizioni scientifiche e filosofiche novecentesche. Nello specifico quell'approccio non riconosceva un dato elementare, ossia il fatto che «the interpretation of texts is inseparable from the history of their reception».<sup>44</sup>

Martindale è tornato a più riprese su questo problema metodologico, legato alla fine dell'illusione dell'oggettività e all'accettazione della soggettività di ogni sguardo critico, ma grazie alla sua formazione da classicista, a differenza di altre correnti critiche coeve, ha saputo porre un limite al soggettivismo introducendo un'attenzione per la dimensione storica degli oggetti d'analisi e di qualsiasi atto di lettura. Ogni testo infatti, quando viene riletto in un'epoca posteriore a quella di composizione, può assumere significati diversi, e il rapporto che si instaura tra l'autore-lettore e il testo antico è costruttivo, nel senso che

Classical texts [...] are remade and refashioned by later writers; as a result new light is cast on them, they are made newly 'readable'. In the most profound engagements with which we have to do – Dante's with Virgil, for example – the modern author is attempting to find out what kind of writer the ancient poet is and, in finding that out, what kind of writer he himself is – or

42. MARTINDALE 1993, p. 3.

43. Ivi, pp. 6-7.

44. Ivi, p. XIII.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

could be (neither is simply known in advance). And we, by attending to that encounter, can learn to read both Dante and Virgil differently, and, it may be hoped, better: in so doing we cannot put ourselves 'outside' the process, nor should we wish to do so, for in the case it would no longer be 'we' who were doing the reading.<sup>45</sup>

La posizione di Martindale comportò insomma un'inversione del vettore dell'influenza rispetto alla tradizione critica precedente: ora l'attenzione verteva tutta sull'azione dell'autore sulle sue fonti.<sup>46</sup> Da questo assunto deriva, a mio giudizio, anche la necessità in sede critica di accertare non solo il significato del testo in esame e della sua fonte ma anche quello che l'autore attribuiva alla sua fonte e la trasformazione che esso subisce nel processo imitativo. In questo senso occorrono sia uno sforzo critico che uno di storicizzazione: da una parte è necessaria l'intelligenza del testo moderno, dell'operazione letteraria, dall'altra la ricostruzione della cultura dell'autore, della tradizione del testo antico e delle sue modalità di fruizione (in questo gli studi di Kallendorf sono una risorsa inestimabile e un modello esemplare).<sup>47</sup> La validità del discorso di Martindale si potrebbe inoltre estendere allo studio della ricezione stessa per comprendere meglio l'opera in cui il fenomeno intertestuale si realizza: se prendiamo l'ambito della lirica cinquecentesca, possiamo dire che lo studio dell'esegesi cinque-secentesca ci può aiutare a comprendere meglio quella poesia in quanto per molti aspetti rappresenta un punto di vista più vicino alla sensibilità dei poeti. Lo stesso Martindale in effetti, sulla scorta di Gadamer,

45. MARTINDALE 2013, p. 171.

46. Una premessa importante di questo tipo di comportamento si trova in ambito storico-artistico negli studi di Michael Baxandall, il quale ha eliminato una volta per tutte il concetto improprio di 'influenza': «'Influence' is a curse of art criticism primarily because of its wrong-headed grammatical prejudice about who is the agent and who the painter: it seems to reverse the active/passive relation which the historical actor experiences and the influential beholder will wish to take into account. If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. But in the consideration of good pictures and painters the second is always the more lively reality. [...]. Worse, it is shifty. To say that X influenced Y in some matter is to beg the question of cause without quite appearing to do so» (BAXANDALL 1984, pp. 58-59).

47. La grande difficoltà degli studi della ricezione consiste proprio nell'esigenza per chi li compie di padroneggiare perfettamente sia il proprio campo di studi che gli altri coinvolti; vd. MARTINDALE 2013, p. 170: «it cannot be said too often that reception studies, if they are to be taken seriously, require skills in the practitioner at least as great as those needed for more traditional studies, perhaps greater in view of their cross-disciplinary character and the consequent need for credibility within all the disciplines involved».

ha sottolineato che «the past can be a corrective to the present and open a dialogue with the future».<sup>48</sup>

Lo studioso inglese si è quindi schierato apertamente sia contro uno storicismo ingenuo sia contro il presentismo a partire dalla constatazione che la ricezione implica sempre più punti di vista (noi che leggiamo Dante che legge Virgilio...): come ci ha insegnato Gadamer, «interpretation always takes place *within* history. But it is equally important to insist that we can have a dialogue *across* history. Interpretations demonstrably change over the course of history, but [...] they continue to bear the traces of earlier meanings».<sup>49</sup> Mentre negli anni Novanta, al momento dell'elaborazione di *Redeeming the Text*, Martindale aveva sentito in prima istanza l'esigenza di riportare una prospettiva storica, negli ultimi anni ha suggerito l'idea di adottare una prospettiva "transistorica" e di assumere il punto di vista delle comunità che si formano *attraverso* la storia nel processo della ricezione.<sup>50</sup>

Negli stessi anni in cui Martindale e Kallendorf hanno riportato l'attenzione sul polo della ricezione e sulla tradizione dei testi e degli autori classici nel Rinascimento, Mario Citroni (*Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, 1995) ha rilanciato un approccio all'intertestualità più attento all'intenzione autoriale, nella convinzione che i testi debbano essere letti come risposte al contesto storico in cui sono nati e che in quanto tali si adeguino a convenzioni retoriche precise che vanno identificate ai fini di una valutazione dei legami intertestuali. Citroni stesso nell'introduzione ha dichiarato di voler studiare

*il cosiddetto "lettore reale": non però con lo scopo di ricostruire la storia della ricezione, bensì per capire in quali forme il rapporto con il lettore reale condizioni la produzione stessa del testo, e dunque per utilizzare questo elemento nell'interpretazione, presupponendo che le intenzioni comunicative del testo sono necessariamente una condizione rilevante nella determinazione del suo assetto formale.*<sup>51</sup>

48. Ivi, p. 172

49. *Ibid.*

50. Vd. ivi, p. 173, «by the transhistorical I do not intend what is usually meant by 'universal human nature' or any crude version of 'universalism' but rather the seeking out of often fugitive human communalities across history, communalities that emerge only in the process we may term 'reception'».

51. CITRONI 1995, p. VII. In ambito rinascimentale un equivalente può essere rappresentato dalla raccolta delle splendide Mellon Lectures del 1988 di John Shaerman, che indagavano, qualche anno prima rispetto a Citroni, lo stesso problema nel campo delle arti figurative (SHEARMAN 1992).

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

Si tratta di una prospettiva molto diversa da quella di Martindale, che pone un problema teorico importante, al quale gli avversari del metodo si sono attaccati: la «conoscibilità dei percorsi e delle mediazioni attraverso cui il lettore può determinare le intenzioni comunicative di un testo».<sup>52</sup> Da questa *impasse* si può uscire, secondo Citroni, studiando l'immagine del lettore reale che il poeta ha e che trapela dai suoi versi, ma, per sua stessa ammissione, il vero problema teorico resta la «circolarità del procedimento, per cui si cercano entro il testo gli elementi di cui valersi per l'interpretazione del testo stesso».<sup>53</sup> Problema al quale se ne somma uno di ordine pratico, vale a dire, nel caso dei classici latini (ma in parte anche nel Rinascimento), la mancanza di informazioni sul contesto, sulla produzione dei testi, sulla loro ricezione da parte dei contemporanei, tutti elementi che acuiscono la difficoltà di determinare il pubblico. Da questa carenza di dati esterni consegue la necessità di guardare all'interno dell'opera per ricostruire l'immagine del lettore che il poeta aveva: d'altronde il testo è «lo spazio in cui si deve sempre giocare tutto ciò che è essenziale nell'operazione critica, e lo stato di indigenza di informazioni esterne in cui ci troviamo ci richiama in definitiva alla nostra responsabilità di interpreti».<sup>54</sup>

L'obiettivo di Citroni era dunque l'«identificazione di diverse modalità espressive connesse a diverse modalità di rapporto con il pubblico entro particolari situazioni di comunicazione del testo».<sup>55</sup> Tale ambizione è ovviamente legittima in un sistema fondato su una concezione retorica della poesia e ha il pregio di valorizzare il rapporto tra condizioni socio-culturali e storiche, occasioni e testi, nonché la funzione mediatrice della tradizione letteraria e della retorica, promuovendo quindi una visione più equilibrata della letteratura (né troppo incline al biografismo né iperletteraria e asettica).<sup>56</sup> Malgrado la distanza cronologica e la forse eccessiva fiducia nella possibilità di ricostruire il

52. CITRONI 1995, p. VIII.

53. *Ibid.*

54. *Ivi*, p. X.

55. *Ivi*, p. XIII.

56. Vd. in particolare *ibid.*: «il fatto che queste situazioni “richiedano”, in base alle convenzioni insieme letterarie e sociali di rapporto di cerchia, determinati tipi di linguaggio credo possa contribuire a spiegare certi aspetti ambigui del tono e dell'assetto stilistico di alcuni dei più celebri carmi catulliani. Nel caso dei poeti augustei, il superamento della dimensione di cerchia, la esplicita ambizione a una destinazione generale, fanno sì che, [...], i testi presentino uno smalto formale assai più coerente. [...]: qui l'analisi della relazione tra forma del testo e sua funzione comunicativa dovrà fondarsi soprattutto su valutazioni relative alla rilevanza della dimensione privata e della dimensione pubblica nella articolazione dei singoli componimenti e dunque su valutazioni che attengono, per così dire, alla “forma del contenuto”».

passato, il lavoro di Citroni mi sembra conservare una validità e un'attualità, specie in relazione alla questione dei generi e dei condizionamenti che essi impongono nelle dinamiche compositive e imitative, come si vedrà meglio nella sezione a loro dedicata in questo capitolo (4.3.).

Gli sviluppi successivi, alla fine degli anni Novanta e all'inizio del nuovo millennio, sono invece caratterizzati da un alto quoziente di teoricità, a partire da quelli di Stephen Hinds (*Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, 1998) e Lowell Edmunds (*Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, 2001), e per questa ragione risultano poco spendibili. Essi infatti non forniscono strumenti di analisi davvero applicabili ai testi e impiegano perlopiù categorie estranee agli autori da loro studiati. Infine negli ultimi anni il gruppo *Transformation der Antike*, fondato alla Humboldt Universität di Berlino ma allargato alla cerchia americana di Kallendorf, ha affermato la necessità di sostituire il concetto di 'ricezione' con quello di 'trasformazione' per porre in evidenza la reciprocità del rapporto che si instaura tra la cultura di riferimento, l'oggetto da essa derivato e la sfera di ricezione.

Das Prinzip der Allelopoiese ermöglicht eine Abkehr von linearen Konzepten unidirektionaler Wirkung: Transformation bedeutet somit, dass das Referenzobjekt nicht feststeht oder festzuschreiben ist, sondern unter den je spezifischen medialen Bedingungen der Transformation verändert, neu hervorgebracht, ja auch ›erfunden‹ wird. Zugleich verändert sich im Akt der Aneignung auch der Aufnahmebereich; dieser Akt der Aneignung ist somit nicht als bloße Auf- oder Übernahme, als Einschreibung oder Verzeichnung, sondern stets auch als ein konstruktiver Akt zu verstehen, der zeit- und kulturtypischen Regeln und Antrieben folgt. Schließlich ist davon auszugehen, dass die Aufnahmekulturen in ihrem Verständnis des Angeeigneten stets ein Selbstverhältnis miterzeugen, wodurch kulturelle Identitäten und Reflexionsleistungen ausdifferenziert werden. Eine Untersuchung von Transformation zielt damit nicht primär auf die Frage, ob eine ›adäquate‹ Bezugnahme auf eine Referenzkultur vorliegt. Entscheidend ist vielmehr die Möglichkeit, einem historischen Prozess als Transformation beschreiben zu können.<sup>57</sup>

I vantaggi di questo metodo secondo Kallendorf risiedono nel superamento della visione del rapporto tra Antichità e Rinascimento «as a passive handing over of cultural material», nel rispetto dell'assunto della storiografia moderna secondo cui «there is no objective vantage point from which the past can be

57. BERGEMANN *et alii* 2011, p. 40.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

viewed».<sup>58</sup> In linea con le intuizioni di Martindale, Kallendorf ha identificato quale carattere primario della ricezione di un autore l'*alterità*:

Since each postclassical age brings its own set of values, different from those of other ages, to the reading of classical texts, it stands to reason that the hybrid products that result will be different, so that otherness will be a fundamental characteristic of one period's Virgil when viewed through the prism of a later period. It also stands to reason that no one product, including that made by us, will have a privileged ontological standing, which allows us to embrace otherness rather than be troubled by it.<sup>59</sup>

Un ultimo vantaggio del nuovo metodo consisterebbe secondo Kallendorf nell'elaborazione di *categorie specifiche* per la comprensione dei cambiamenti culturali. Il gruppo di ricerca ha infatti proposto una griglia per la classificazione dei fenomeni, che ripropongo sotto forma di tabella, allegando anche gli esempi adottati da Kallendorf.<sup>60</sup>

Inclusione	Incapsulamento	Monete con citazioni
	Appropriazione	Edizioni umanistiche dei classici con commenti antichi e moderni
	Assimilazione	Shakespeare, <i>The Tempest</i>
	Disgiunzione	Disgiunzione di materia e forma
	Sostituzione	Analisi rinascimentali dell' <i>Eneide</i> secondo la retorica formale
	Ricostruzione	Recupero di ciò che è perso/ frammentario
	“Supplementazione”	Interpretazione epidittica dell' <i>Eneide</i> di Maffeo Vegio
Esclusione	Focalizzazione/offuscamento	Lectture cristiane dell'ecl. 4 di Virgilio
	Ignoranza	Lettura dell'ecl. 2 di Virgilio di Erasmo
	Distruzione creativa	Lettura rinascimentale di Virgilio alla ricerca di passi memorabili (contenuto morale e riuscita stilistica)
	Negazione	<i>Priapeia</i> e le edizioni rinascimentali dell' <i>Appendix Vergiliana</i>

58. KALLENENDORF 2019, p. 136.

59. *Ibid.*

60. KALLENENDORF 2019, ma vd. prima il testo fondativo BERGEMANN *et alii* 2011, che pure offre una serie di esempi per ogni casella (a questi ultimi ho preferito quelli del saggio dello studioso americano in quanto di origine umanistico-rinascimentale).

## INTRODUZIONE

Ricombinazione	Ibridazione	Virgilio nell' <i>Orlando furioso</i> e in <i>The Faerie Queen</i>
	Montaggio/assemblaggio	Centoni virgiliani
	Traslazione	Raffaello, <i>Scuola di Atene</i>
	Rivalutazione/inversione	Allegorizzazione dell' <i>Eneide</i> di Landino

Come si può dedurre agevolmente dalla terza colonna, il metodo – sebbene rischi di irrigidire in modo eccessivo l’analisi – funziona abbastanza bene per la valutazione della ricezione delle opere classiche in forme artistiche e culturali diverse da quelle di origine, mentre risulta meno efficace per lo studio dei rapporti tra testo e testo, per i quali la retorica classica offre già categorie simili. Inoltre anche in questo caso l’elaborazione di una casistica così dettagliata rischia di far perdere di vista l’obiettivo della ricerca delle fonti incasellando tutti i materiali in contenitori fissi e accentuando la preoccupazione definitoria a sfavore dello scavo critico.

Questa rapida discussione delle principali posizioni critiche avvicendatesi negli ultimi decenni aveva lo scopo di delineare le coordinate metodologiche entro le quali si iscrive questo studio ma altresì di mettere in evidenza le criticità dei modelli e delle categorie invalse nella tradizione. Non va inoltre dimenticato, per quanto riguarda i filologi classici, che le loro acquisizioni non possono essere trasposte in modo acritico nell’ambito della letteratura volgare e rinascimentale, giacché le nostre conoscenze del periodo, delle biografie e della genesi dei testi sono diverse, e lo erano anche le condizioni di produzione e circolazione, quantunque non manchino punti di contatto. Più in generale però la difficoltà maggiore posta da tutti questi approcci è la loro inadeguatezza, tutto sommato, a dare conto delle ragioni dei rapporti con le fonti: essi forniscono spesso strumenti utili per definire *come* avviene l’incontro tra le due (o più) realtà testuali e/o culturali, ma non ci aiutano molto a impostare un discorso sul *perché* determinati autori scegliessero di imitare determinate opere e determinati passi. Nel lavoro ho quindi adottato le acquisizioni di Conte e Segre, ma ho scelto un punto di vista diverso, tentando di analizzare i legami in un quadro più ampio, che tenesse conto di molti elementi: 1. l’operazione letteraria implicita nella reminiscenza o nell’allusione e le sue conseguenze sul piano linguistico-stilistico, 2. il valore locale o sistemico di queste ultime, 3. il contesto e l’occasione del testo e i condizionamenti che ne derivano sul piano letterario, soprattutto in termini di scelta dei temi e dei generi, 4. i condizionamenti imposti dai generi stessi e dall’impostazione retorica di questa poesia, 5. l’eventuale surplus di senso che deriva dall’allusione e i suoi riverberi sul resto della produzione del poeta (ivi compresa una possibile funzione strutturale e macrotestuale dell’intertesto), 6. i nessi con la cultura coeva (specie figurativa)

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

e con i contesti socio-politici e geografici, anzitutto nella prospettiva del mecenatismo rinascimentale. Sono infatti convinta che sia necessario introdurre una prospettiva più inclusiva negli studi delle fonti e dell'intertestualità, in quanto etichette come 'petrarchismo' e 'classicismo volgare', benché efficaci nella descrizione dei rapporti con la letteratura antica e moderna, non riescono a cogliere le ragioni profonde del classicismo rinascimentale, la cui valutazione richiede la combinazione di più metodi e strumenti (l'analisi tematica e stilistica, la filologia materiale, la teoria estetica, l'individuazione di filtri mediatori quali le convenzioni retoriche e le istituzioni, *etc.*) e la considerazione della letteratura nel quadro della cultura e della vita rinascimentale, dai programmi iconografici degli studioli e dei palazzi agli apparati decorativi e alle feste, dalle committenze artistiche al collezionismo, dagli interessi scientifico-naturali ai *curricula* scolastici, fino ai progetti editoriali.

##### 4.3. *L'intertestualità e il problema dei generi e dei temi letterari*

Il problema dei temi (e dei generi) rappresenta un nodo centrale, non eludibile, in un lavoro che intende analizzare il rapporto con i classici da più punti di vista e superare l'approccio formalista invalso nella critica sul petrarchismo. Anche in questo caso è quindi doverosa una breve premessa sullo stato degli studi. Dopo la stagione del formalismo e dello strutturalismo la critica tematica ha riconquistato una posizione privilegiata nel panorama della critica letteraria a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta: tra il 1985 e il 1989 tre importanti riviste quali «Communications», «Poétique» e «Strumenti critici» hanno pubblicato tre numeri monografici dedicati al problema dei temi, esito di altrettanti convegni tenutisi a Parigi in quel giro d'anni (e si ricorderà il titolo emblematico dato da Pavel e Bremond al primo numero, quello di «Communications»: *La fin d'un anathème*). Del 1993 è poi il volume *The Return of Thematic Criticism*, curato da un importante studioso americano, Werner Sollors, che ha sancito definitivamente la rinascita di questo metodo critico. Superata l'*impasse* iniziale, la critica tematica ha quindi goduto di una crescente fortuna, ancora viva oggi; tuttavia i contributi più importanti si sono orientati verso la prosa e la teoria, e si sono sviluppati in seno alla letteratura contemporanea e alla comparatistica. Ciò vale anche, e forse innanzitutto, per la critica italiana, che per di più è sempre stata e continua a essere tutto sommato poco incline alle teorizzazioni se confrontata con le altre tradizioni.

Il problema maggiore non è però questo, bensì da una parte il rischio insito nei *cultural studies* - in cui la critica tematica si è primariamente declinata - di appiattare lo specifico del testo letterario, dall'altra il carattere spesso astratto della riflessione teorica, che ha trovato scarse applicazioni pratiche di un certo

rilievo, specie in ambito poetico se si escludono rare eccezioni, *in primis* quella luminosa di Giovanni Pozzi, che tanto ha contribuito alla comprensione della letteratura come codice.<sup>61</sup> Tale situazione è senz'altro un riflesso comprensibile delle difficoltà oggettive poste dall'individuazione e dalla definizione dei temi in poesia, non solo del formalismo ancora imperante nello studio di alcune epoche o questioni. In questo lavoro non ambisco a elaborare un nuovo quadro teorico – compito al di là delle mie capacità e nella cui realizzabilità forse non credo nemmeno –, ma vorrei fornire un nuovo impulso alla riflessione a partire dallo studio dei casi concreti, nella convinzione che gli strumenti non debbano mai essere definiti a priori ma scelti e forgiati sugli oggetti d'analisi, e debbano rispettare la storicità di questi ultimi. Proprio per questa ragione, per tale approccio in prima istanza empirico e storico, vorrei spostare il centro del discorso su un ambito contiguo e intrecciato a quello dei temi, ossia quello dei generi, che mi pare più proficuo per comprendere come fosse concepita la composizione dei testi dai poeti e per formarsi un'idea più articolata del loro rapporto coi classici.

Prima di entrare nel merito della questione teorica, è doveroso ricordare che questa prospettiva trova riscontro negli esegeti quattro-cinquecenteschi di Petrarca e dei classici.<sup>62</sup> Nello specifico, per quanto riguarda il caso petrarchesco, le indagini di Federica Pich hanno portato alla luce l'impronta retorica di alcune tra le più importanti edizioni, ad esempio quella di Ludovico Dolce. Nella sua edizione la distribuzione della materia in due sezioni diverse – nella “narratione” sono collocati gli aneddoti, nei “concetti” *temi, gesti e situazioni* – e la disparità delle due parti – la prima è tutto sommato ridotta rispetto alla tavola dei concetti – denunciano gli interessi di Dolce e dei suoi lettori ideali, ai quali non importavano tanto «né le circostanze della vicenda amorosa né i soggetti spiccioli che da essa derivano» quanto invece «la fase intermedia tra l'origine biografica o letteraria di un tema e la sua trasformazione nel testo, tra la materia prima e il suo trattamento retorico, tra *inventio* ed *elocutio*».<sup>63</sup> In Dolce però «l'approccio retorico così definito svuotò i temi del loro contenuto aneddótico-biografico e li trasformò in “concetti”: il “soggetto” si preparò

61. Vd. almeno POZZI 1974, 1976, 1979, 1984, 1993. Segnalo inoltre CARRAI 1990, che purtroppo è rimasto un caso isolato se si escludono articoli con finalità e argomenti molto circoscritti, per cui rinvio alla nota 9 del capitolo 2 di questa introduzione. Sul fronte teorico segnalo invece l'eccezione di GIGLIOLI 2001, che però incappa nell'inconveniente di cui sopra, ossia, sebbene offra una riflessione teorica interessante, non riesce a tradurla in un'applicazione pratica, a fornire degli strumenti analitici per la concreta individuazione dei temi in letteratura.

62. Per il versante classico rinvio al paragrafo 4.4. dell'*Introduzione*.

63. PICH 2019, p. 428.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

a diventare un nucleo minimo, quasi astratto, che *era* possibile sottoporre a infinite aggiunte e variazioni». <sup>64</sup> Nondimeno questo si capisce anche con le finalità dell'opera di Dolce e con il clima di petrarchismo dilagante in cui essa si inseriva.

Un altro episodio fondamentale ma più tardo è rappresentato da Castelvetro: *a valle* ormai di questa «trasformazione del *Canzoniere* in un repertorio di 'concetti', di figure e di epiteti, in queste zone del commento l'esegeta recuperò l'aspetto storico-aneddotico attraverso l'interesse per la narrazione e per l'organizzazione del contenuto nelle forme del testo». <sup>65</sup> Nella sua *Poetica*, forte di una solida impostazione aristotelica, in effetti il modenese aveva già «insistito [...] sulla componente intellettualistica del lavoro poetico, e di quello che in particolare concerne la favola, cioè sul suo aspetto tecnico, razionale, consapevole, che esclude ogni abbandono al "furor"» (componente che altrove è in sostanza assimilata all'*inventio*). <sup>66</sup> Si tratta di un'operazione più che meritoria per i motivi esposti in questa introduzione, sebbene poi Castelvetro abbia portato all'estremo il procedimento e abbia dato una lettura esclusivamente retorica della lirica dei *Fragmenta*. Nel commento questa attenzione si tradusse nell'interesse

*per la* "lettera" del testo, e più precisamente, per un verso *per la* individuazione delle fonti e delle corrispondenze interne, una individuazione che dovrebbe aiutare il lettore a misurare l'originalità dell'invenzione e a comprendere con filologica esattezza il senso delle singole parole ed espressioni; e per altro verso, *per la* ricostruzione della tessitura tematica dei componimenti. <sup>67</sup>

Castelvetro in questo senso riservò particolare attenzione ai cappelli introduttivi, nei quali presentò la «sostanza tematica *nei* nuclei a suo giudizio essenziali» e li *ricompose* e li *riordinò* «in schemi dotati di una loro organicità e congruenza logica», talvolta «attraverso un sistematico rilievo dei nessi causali e in genere logici», oppure, in altri casi, più frequenti, in «schemi di carattere dicotomico, che distinguono cioè nel testo due elementi tematici, illustrando il rapporto che fra essi intercorre». <sup>68</sup>

64. Ivi, p. 438.

65. Ivi, p. 435.

66. BIGI 1986, p. 192.

67. Ivi, p. 196.

68. Ivi, pp. 197, 202 e 199-200. Bigi stesso (ivi, p. 209) ha riconosciuto i limiti e insieme il valore dell'esegesi castelvetrina per noi: «questi aspetti negativi o discutibili non sono però che il risvolto di quel che di positivo c'è nel metodo del Castelvetro. Tra questi

Poste queste coordinate generali, è possibile tornare al discorso teorico per sviluppare i due nodi critici a mio giudizio fondamentali al fine di comprendere la concezione retorica della poesia e le sue ricadute sulla pratica dell'imitazione: in primo luogo la necessità di verificare la compatibilità degli schemi inventivi ed argomentativi dei testi poetici con la precettistica retorica antica e con gli schemi traditi dalla tradizione, attraverso uno spostamento dell'attenzione dal piano elocutivo consueto negli studi sul petrarchismo a quello inventivo; in secondo luogo la necessità di appurare, attraverso l'analisi dell'imitazione (in particolare di quella dei modelli classici e dei loro generi), l'interrelazione tra i diversi piani del testo (temi, forma, lingua, *etc.*). Naturalmente condizione imprescindibile per una valutazione seria di questi aspetti è la schedatura di generi, temi e motivi dei testi: in questo senso un grande lavoro preliminare è consistito proprio nell'identificazione delle partiture tematiche non solo dei testi volgari del *corpus* studiato ma anche delle più importanti opere latine (nello specifico quelle degli elegiaci e di Orazio), operazione che, peraltro, consente di entrare molto più facilmente in sintonia con i testi cinquecenteschi e agevola il successivo reperimento delle loro fonti.

La prima questione è affatto complessa e mi pare significativo che non sia mai stata posta, quantomeno in ambito italiano; è ovvio che non potrà essere esaurita in questa sede, perché richiederebbe una trattazione specifica, nondimeno credo che l'esposizione di alcuni esempi significativi e rappresentativi possa comunque risultare istruttiva per quanto riguarda le nostre pratiche di lettura e di analisi. Questo approccio, come si sarà intuito, è più vicino al lavoro dei filologi classici, che hanno abitudini critiche salutari, come quella, benemerita, di schematizzare in capo al commento ad ogni testo la disposizione della materia in rapporto ai versi, enucleando gli argomenti e i loro nessi logico-argomentativi. Ricordo a titolo esemplificativo alcuni titoli molto distanti nel tempo ma parimenti significativi: innanzitutto la tesi pionieristica di Theodor Burgess sulla *Letteratura epidittica*, pubblicata nel 1902, poi gli *Studia Pindari-*

aspetti positivi porrei anzitutto la spinta vigorosa che ancor oggi può venire dalle analisi e dalle ricostruzioni del critico modenese, anche quando non sono del tutto accettabili, a rendersi conto delle architetture razionali, che pur sottilmente dissimulate, sorreggono in realtà saldamente gli andirivieni, i movimenti contraddittorii, i giuochi d'ambiguità, che caratterizzano la sostanza tematica delle *Rime [di Petrarca]*». Sul metodo di Castelvetro come un metodo per certi versi esemplare per affrontare la poesia cinquecentesca si è espresso ALBONICO 2017, p. 88, ricordando che esso fu assunto da Sertorio Quattromani, un altro esegeta esemplare come si è visto nel capitolo 2.1. dell'*Introduzione*. Per il recupero del metodo castelvettrino nell'esegesi casiana e bembesca tra Cinque e Ottocento e per il suo valore per noi mi permetto di rimandare alle osservazioni che ho compiuto in JURI 2017b.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

ca di Elroy Bundy, del 1962, e in seguito quelli di William H. Race sullo stesso poeta (1990), ma soprattutto *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* di Francis Cairns, edito per la prima volta nel 1972 e ristampato in anni recenti, e ancora *Polyhymnia* di Gregson Davis, del 1991, dedicato alle strutture argomentative delle liriche di Orazio, e da ultimo, del 2000, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* di Jeffrey Walker.<sup>69</sup>

L'adozione di tale prospettiva è giustificata chiaramente dalla forte impronta retorica della letteratura classicista, derivata non solo dall'importanza accordata ai classici e alla loro imitazione ma anche dall'educazione di coloro che scrivevano poesie, ossia umanisti formati sui trattati di retorica dell'Antichità ed esercitati fin dalla giovane età nei *progymnasmata*. Questa consuetudine con la trattatistica antica è peraltro confermata dagli studi di filologia materiale e della ricezione relativi alle modalità di lettura dei classici nel Rinascimento: nello specifico Craig Kallendorf, grazie al suo monumentale spoglio di edizioni e manoscritti virgiliani, ha individuato l'abitudine non solo degli editori ma anche degli scolari di apporre note marginali ai discorsi dell'*Eneide* volte ad identificarne le partizioni retoriche.<sup>70</sup> La poesia subì dunque l'influsso della retorica, specie del discorso epidittico, e questo non valse solo per il Rinascimento, ma pure per il Medioevo, come ha mostrato Curtius nel suo fondamentale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,<sup>71</sup> si tratta cioè di una caratteristica di lunga durata.

Per quanto concerne il Rinascimento, tale aspetto è già stato in parte studiato da Osborne Bennett Hardison in relazione alla letteratura anglosassone. Lo studioso ha dimostrato che nella concezione rinascimentale i generi poetici (inno, epica, encomio, tragedia, lirica amorosa, poesia occasionale, commedia, bucolica, *etc.*) erano ricondotti a forme di discorso epidittico basate sull'idea dell'elogio o del biasimo, e di conseguenza i poeti mutuarono le loro tecniche

69. BURGESS 1902, BUNDY 1962, RACE 1990 e 2007, CAIRNS 1972, DAVIS 1991, WALKER 2000. Mi sembra particolarmente preziosa questa definizione implicita data da BUNDY 1962, p. 91: «to follow the movement of the ode [scil. Isthmian 1] is not to follow the development of a thought that has a beginning, a middle, and an end, but to pursue the fulfillment of a single purpose through a complex orchestration of motives and themes and that conduce to one end: the glorification, within the considerations of ethical, religious, social, and literary propriety, of Herodotus of Thebes, victor in the chariot race at the Isthmos».

70. Vd. soprattutto KALLENENDORF 2015, pp. 101-105.

71. CURTIUS 1948, vd. in particolare p. 167: «Der Einfluß des panegyrischen Stils betrifft auch die Lyrik. Die meisten lyrischen Themen, die der moderne Dichter aus dem "Erlebnis" heraus "gestaltet", werden von der spätantiken Theorie in der Liste epideiktischer topoi geführt. Es waren rhetorischen Übungsstoffe. Als solche wurden sie auch in mittelalterlichen Poesie-Unterricht verwandt».

compositive dai retori antichi, tra i quali il punto di riferimento fu Menandro con il suo *Peri Epideiktikon*. Focalizzandosi sulla poesia occasionale, Hardison ha rilevato che fin dal tardo periodo classico le sue forme cominciarono ad essere insegnate come tipi di orazione epidittica, sulla scorta dei trattati retorici composti in quel frangente (*in primis*, appunto, Menandro). Tali formule, benché subirono delle modifiche nel tempo, rimasero estremamente costanti, sì che le troviamo in forme elaboratissime in poeti come Stazio, Claudiano e Ausonio, ma pure a ritroso negli inni omerici e nelle odi di Pindaro, e i poeti del Rinascimento riconobbero la presenza di tali schemi e li utilizzarono come base per costruire i loro componimenti.<sup>72</sup> Per quanto riguarda la diffusione di Menandro in Italia, ricordo rapidamente che i suoi trattati vennero pubblicati per la prima volta nei *Rhetores graeci* di Aldo del 1508, tuttavia, come hanno dimostrato gli studi di Pernille Harsting, essi furono introdotti nell'occidente latino per il tramite bizantino fin dall'inizio del Quattrocento, momento al quale risale pure la prima traduzione parziale a noi nota.<sup>73</sup> La studiosa ha inoltre giustamente insistito sul fatto che

72. HARDISON 1973, p. 109: «although occasional poetry is as ancient as poetry itself, during the late classical period its forms were codified in works like Menander's *Peri Epideiktikon*, and taught as types of epideictic oration. The formulae were elaborated and modified by later rhetoricians but, as Theodore Burgess has demonstrated in his *Epideictic Literature*, the continuity of the formulae is far more striking than the modifications. [...]. When poets like Statius, Claudian, or Ausonius wrote occasional poetry they followed the formulae with such elaborations and inventions as their talents permitted. Renaissance critics recognized their use of the formulae and were inclined to look for the same formulae even in works like Homeric hymns and the odes of Pindar. Renaissance poets drew both on the formulae and the late classical models when composing original occasional poems». Ma vd. pure i contributi di Pernille Harsting citati nella nota successiva.

73. Quest'ultima interessa la parte relativa alla monodia, ossia quella che avrà la maggiore fortuna tra Quattro e Cinquecento. Vd. HARSTING 1991, 1994, 1997 e 2002, nonché MCMANAMON 1989, pp. 7-8 in merito alle premesse della riscoperta della retorica antica durante l'Umanesimo e il Rinascimento: «the Byzantine rhetorical tradition, not the Western one, preserved and developed the legacy of the Second Sophistic. Epideictic oratory dominated rhetorical training and practice throughout the history of the Eastern Empire. [...]. The living tradition of funeral oratory has vanished in the West. In addition, no examples of funeral orations were preserved from ancient Rome. Funeral oratory did continue to be popular and to be practiced in the Byzantine East. These three factors all played an important role in the humanist revival of classicizing panegyric during the Renaissance». DE NICHILLO 1994, p. 27 ha inoltre ipotizzato che Guarino abbia giocato un ruolo determinante nell'introduzione di Menandro e degli altri retori in anticipo rispetto alla traduzione del capitolo sulla monodia, grazie al suo soggiorno prolungato in Grecia nei primi anni del Quattrocento (1404-1408).

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

Above all, in the works of Menander Rhetor and Pseudo-Dionysius Rhetor the humanists found valuable guides to the understanding of – what they considered to be – classical literary genres. Thus, in the Italian Renaissance, the late-classical treatises were regarded not only as a reliable witness to the literary practice of the period in which they were composed, but also as testimony to the preceding long tradition of classical Greek and Latin literature.<sup>74</sup>

Hardison ha poi distinto tre tipi di poesia occasionale: poesie che lodano o biasimano una persona, poesie di lamento e poesie che lodano o biasimano soggetti come città, fiumi o virtù; e ha mostrato che tutti e tre si sono sviluppati seguendo la codificazione retorica antica e tardoantica.

The first group employs the topics of personal praise as explained in Aristotle's *Rhetoric* and formalized by his successors. The types are differentiated on the basis of the subject and occasion. All poems about gods are hymns. The appearance of the god is given in the form called *physikos logos*; *mythikos logos* recounts his legendary exploits; and the *genealogikos logos* tells of his ancestry. Praise of a ruler is *basiliskos logos*; of a noble figure (not necessarily a king), *encomium*. A speech to one departing is a *propemptikos logos*; a marriage hymn is an *epithalamion*; a funeral oration, an *epitaphios logos*. In each form the basic topics of praise are adapted to the subject and the occasion. Poems dealing with non-personal subjects are labelled according to subject. Most rely heavily on description.<sup>75</sup>

Il discorso di Hardison vale sostanzialmente anche per la poesia italiana, che d'altronde era il modello di quella anglosassone da lui analizzata. Nel nostro ambito si può considerare un caso esemplare di applicazione dei principi della retorica antica nella costruzione del discorso lirico uno dei testi più noti del Cinquecento: la canzone *Alma cortese* di Bembo, composta per la morte del fratello Carlo alla fine del 1507 (quattro anni dopo l'evento). Il testo ricopre una posizione molto importante tanto nella biografia bembesca quanto nella storia della letteratura italiana: come hanno sottolineato Dionisotti e Floriani, per il veneziano

si trattava di dimostrare la capacità di costruire un testo poetico di livello "tragico", eloquente e – aggiungerei – di forte spicco 'spirituale'. [...]. Intendo parlare di una biografia, e propriamente di un'autobiografia, che si tra-

74. HARSTING 2002, p. 49

75. HARDISON 1973, p. 111.

sfigura in termini di esemplarità: [...]. Il rapporto privato, il “lutto” [...] viene letterariamente “elaborato”, diventando così altra cosa, la celebrazione di un valore salvifico, al di là del “tormento” della privazione.<sup>76</sup>

In questo caso il genere è chiaro, l’elegia funebre, ed è estremamente codificato nella trattatistica e nella prassi poetica antiche. Meno immediata è la sua collocazione all’interno del sistema retorico, agevolata però dallo studio di Hardison. Innanzitutto lo studioso ha ricordato che secondo i retori antichi l’elegia funeraria apparteneva al genere epidittico, in quanto il suo fulcro era la lode della persona morta; la lode costituiva infatti insieme al lamento e alla consolazione una delle tre parti di cui era ritenuta composta l’elegia funebre nell’Antichità – i termini greci equivalenti sono ἔπαινος, θρήνος e παραμυθία. Quantunque queste sezioni potessero costituire testi a sé stanti, era più frequente la loro combinazione in un unico componimento. Nella lirica italiana questo è solo in parte vero a causa della preferenza accordata alla forma breve del sonetto, che difficilmente poteva accogliere tutti e tre gli elementi; ma esistono altresì componimenti lunghi come quello in esame che utilizzano lo schema tripartito.

Prima di passare alla canzone è bene richiamare rapidamente le componenti di ogni parte dell’elegia funebre secondo la retorica antica. L’elogio della persona compianta prevedeva di norma:

1. Patterns emerging from the topics of personal praise: a. Simple praise of accomplishments, family, beauty, etc. b. Praise of the individual as exemplar of virtue. c. Use of stylistic methods of amplification (comparison, allusion, hyperbole, expression of inadequacy, etc.)
2. Indirect patterns developing from lament: a. Exclamations and expressions of sadness. b. Loss of faith in self or in world order (nature reversed). c. The assertion that all society or all nature mourns (community).
3. Indirect patterns emerging from consolation: a. Expressions of faith, especially in immortality (this entails assertion of the goodness of the dead person). b. Resolution by art (changing the subject).<sup>77</sup>

Per quanto concerne la consolazione, va aggiunto che essa di solito assumeva due forme: o la compassione, la condivisione del dolore con il destinatario del

76. FLORIANI 1996, pp. 248-249, vd. anche DIONISOTTI 1960b, pp. 44-45. Ai due studiosi rimando anche per l’individuazione delle fonti classiche della canzone, insieme a CARUSO 2000 e ai commenti di GORNI 2001a e *Lirici europei* 2004.

77. Vd. HARDISON 1973, p. 122.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

discorso, o un'illustrazione delle cause tale che spiegasse perché quest'ultimo non doveva essere afflitto e lamentarsi. Il secondo metodo era il più diffuso e a partire da Cicerone e Seneca furono codificati molti argomenti "standard", che secondo Hardison rappresentano il tessuto delle realizzazioni rinascimentali. Bembo si avvale dei seguenti: 1. La persona non è morta ma in cielo; 2. La vita in cielo è migliore di quella sulla terra; 3. La morte attende tutti; 4. Un'espressione immoderata di dolore non è conveniente, *etc.*<sup>78</sup>

Veniamo ora al testo. La canzone è molto lunga, composta da 10 stanze di 20 versi secondo lo schema di *Rvf* 23, più due congedi, pertanto offro la ricostruzione del suo schema argomentativo stanza per stanza, senza riportarla per intero.

- st. 1     *lamento*  
1-3     allocuzione al fratello, causa del dolore del poeta  
4-9     invito al fratello a guardare la tomba e ad ascoltare il lamento del poeta su di essa  
10-20   privazione della gioia, del sostegno e della ragione di vita, dimenticanza di sé
- st. 2     *lamento*  
1-3     profondità della ferita causata dalla morte  
4-6     impossibilità di trovare una consolazione  
7-12    perdita del proprio confidente  
13-20   paragone tra una nave priva di governo in tempesta e la condizione del poeta; sopravvivenza per soffrire e rendere note in versi le pene del poeta e le lodi del fratello
- st. 3     *lode del fratello*  
1-9     potere benefico, rasserenatore del fratello  
10-17   purezza e trasparenza del fratello in cui il poeta si vede riflesso  
18-20   scomparsa di ogni bene dal mondo con il fratello

78. Vd. *ivi*, pp. 117-118 l'elenco completo: «1. He is not dead, but in heaven. 2. Death is common to all mankind. 3. He made a good end. 4. Do not complain; immoderate grief is impious. 5. Life is a debt to be repaid. 6. He would not return to earth if he could; he is happier in heaven. 7. He welcomed death; he did not fear it. 8. Neither wealth, strength, nor beauty can withstand death. 9. He passed from a wretched life to a secure heaven. 10. A longer life would have increased his sins; as it was, he died virtuous. 11. The good die young, and length of life is unimportant. 12. He died for our sins; we did not deserve to keep him. 13. A good short life is better than a long, ordinary one».

## INTRODUZIONE

- st. 4 *lode del fratello e lamento*  
1-13 ruolo di guida e protettore del fratello in ogni disavventura  
14-20- lamento per l'ingiustizia della sorte e per il proprio dolore ininterrotto dalla morte, noto al fratello
- st. 5 *lamento: decadenza e sovvertimento dell'ordine naturale*  
-1-6 totale negatività di tutto ciò che circonda il poeta (*adynata*, perturbazioni meteorologiche)  
7-20 declino dei valori in terra (7-9) e di tutta la natura (10-14), trasformazione del canto delle Muse in lamento (15-20)
- st. 6 *lamento del padre*  
1-3 dolore del padre per la morte del figlio  
4-20 lamento del padre: apostrofe all'ingiusto destino che avrebbe dovuto scegliere il padre (4-11), esemplarità della condizione del padre in lutto (12-16), paragone tra la vecchiaia infelice e disperata del padre e una radice privata del tronco (17-20)
- st. 7 *lamento della sorella e del poeta: paragone, sovvertimento dell'ordine naturale*  
1-6 paragone tra il dolore delle Eliadi e quello della sorella  
7-17 straordinari fenomeni naturali verificatisi in seguito alla morte (7-12), conseguente volontà di morte del poeta, vivo solo per timore  
18-20- vano appello al fratello, che ha portato via con sé la miglior parte del poeta
- st. 8 *lamento*  
-1-3 condizione del poeta privato della sua parte migliore  
4-6 volontà di soffrire, proporzionalità del dolore per la morte all'amore in vita  
7-15 lamento per l'insensatezza della morte del fratello più giovane del poeta, desiderio di essere morto e di essere sepolto con il fratello come erano uniti in vita  
16-20- disperazione della fine del dolore e impossibilità di vedere realizzate le speranze di 7-15, auspicio di morire e di essere accompagnato dal fratello fuori dal corpo
- st. 9 *consolazione: vita felice del fratello in cielo e sua bontà*  
-1-3 auspicio di avere il fratello come guida nel cammino verso il cielo  
4-13 descrizione della pace che regna in cielo  
14-20 richiesta di fiori per la tomba del fratello, certezza della bontà del fratello, benefico per il poeta e gli altri

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

- st. 10 *consolazione*: vera vita del fratello in cielo, sua immortalità  
1-3 richiesta al fratello di vegliare sul poeta come ha fatto in vita  
4-9 contrasto tra l'immortalità del fratello, ancora più vivo, e la condizione del poeta che soffre e desidera la morte  
10-16 natura testimone del dolore del poeta  
17-20 richiesta a Dio di inviare qualcuno in terra che sollevi il poeta da questa vita di pene
- cong. 1 *apostrofe alla canzone*  
1-9 descrizione di un monumento e di un corteo funebre in onore del fratello morto (1-3), promessa al fratello di onorarlo in eterno (4-9)
- cong. 2 *dedica*  
1-4 dedica del testo a Elisabetta Gonzaga, che deciderà del destino della canzone

Le prime due stanze sono dedicate al lamento del poeta, con un'apostrofe al fratello per averlo abbandonato e la dichiarazione dell'irrimediabilità del dolore del poeta. Seguono due stanze dedicate alla lode delle virtù morali del fratello e al suo effetto benefico, rasserenante, sugli altri. Nella quinta stanza si torna al lamento, con il *topos* del sovvertimento dell'ordine naturale, e nella sesta è collocato il lamento del padre; nella settima si prosegue su questa linea paragonando il dolore della sorella a quello delle Eliadi, e ritorna il *topos* del sovvertimento dell'ordine naturale. L'ottava strofe dà voce di nuovo al lamento del poeta, ponendo l'accento sulla sua disperazione. Infine la nona e la decima contengono la parte consolatoria: la prima delle due si focalizza sulla condizione felice del fratello in cielo e sulla sua bontà; la seconda pone al centro l'immortalità del fratello e la partecipazione di tutta la natura al dolore del poeta. Il primo congedo è costituito da un'apostrofe alla canzone, accompagnata dalla descrizione di un monumento e di un corteo funebre in onore del fratello, e dalla promessa di onorarlo in eterno; il secondo è una dedica ad Elisabetta Gonzaga, che sarà responsabile del destino della canzone.

Questo riassunto, benché rapido, fa risaltare immediatamente la conformità del testo bembesco ai precetti retorici e al contempo le differenze: se infatti quasi tutti gli elementi elencati in precedenza sono presenti, non si può dire lo stesso delle proporzioni interne e della finalità del testo. Lo scarto maggiore riguarda l'assoluta preminenza della dimensione del lamento a scapito della lode e della consolazione, pure presenti (su dieci stanze ben sei possono essere ritenute dedicate al lamento). Ciononostante va detto che Menandro stesso, nel capitolo sul discorso funebre, aveva consigliato di suddividere l'orazione

secondo le sezioni della topica encomiastica, ma di inserire in ciascuna l'espressione del dolore: addirittura «χρηὴ γὰρ τὰ κεφάλαια μὴ καθαρεύειν τῶν θρήνων, ἀλλὰ κἄν γένος λέγης, θρηνεῖν κατ' ἀρχὰς τοῦ γένους τὸν πεπτωκότα καὶ μεσοῦντος τοῦ γένους καὶ τελευτῶντος, κἄν ἕτερόν τι κεφάλαιον»;<sup>79</sup> e qualche paragrafo dopo aveva aggiunto: «καὶ ὅλη σοι γινέσθω τὰ ἐγκώμια τῶν θρήνων».<sup>80</sup> Il lamento prende dunque il sopravvento sulla lode, malgrado quanto dichiarato alla fine della seconda stanza, in cui le due componenti paiono parificate, e tale situazione è confermata dall'analisi dei segmenti dedicati alla lode, nei quali spesso il fratello è elogiato per le virtù che lo rendono benefico per il poeta. Il testo può quindi forse essere avvicinato a una monodia, che, secondo la classificazione di Menandro, è finalizzata al lamento e all'espressione del proprio dolore/lutto («θρηνεῖν καὶ κατοικτίζεσθαι», II.15.2.). Della monodia la canzone bembesca condivide pure due motivi particolari, ossia il piangere con i familiari del defunto (di solito il padre e la madre; II.15.7.) e la descrizione della processione funebre (II.15.9.). Su questo punto aggiungo una nota marginale: spesso Bembo è stato accusato di un eccesso di artificiosità vista la lontananza dell'occasione dalla composizione, tuttavia proprio Menandro, trattando del discorso funebre e della sua cadenza annuale, sottolinea che nel caso della morte di un parente stretto l'oratore può mantenere le caratteristiche di un discorso addolorato nelle sue ricorrenze successive, mentre nelle altre circostanze l'orazione diviene un puro encomio (II.10.5.). A questo riguardo credo si possa inoltre avanzare un'altra ipotesi, relativa al primo congedo, dove Bembo sembra alludere a una celebrazione funeraria e a un monumento: i riferimenti realistici rendono plausibile la possibilità di un ancoramento a una pratica concreta, pur lontana nel tempo, che dimostra però come l'adozione di un impianto retorico preciso non significhi per forza uno svincolamento dalla realtà in un ideale di poesia formale, anzi, spesso risponda alle esigenze del contesto e/o ad effettive necessità di persuasione del pubblico del testo.<sup>81</sup>

79. Menandro II.10.5 [*Nessuna di queste sezioni dovrebbe essere priva del lamento, ma, che tu stia trattando della famiglia o ogni altra sezione, devi lamentare il defunto all'inizio, al centro e alla fine*].

80. Menandro II.10.7 [*Lascia che la lode fornisca il materiale per i tuoi lamenti*].

81. Per il momento non mi è stato possibile reperire prove di un monumento in onore di Carlo Bembo, nondimeno sarebbero necessarie ricerche storiche molto più approfondite delle mie e in generale bisognerebbe indagare questa pratica. Il caso di Bembo non sembra comunque isolato. Un altro esempio che potrebbe andare in questa direzione e su cui tornerò nella parte centrale del libro è rappresentato dai sonetti che Molza compose in occasione degli anniversari della morte del suo signore Ippolito de' Medici. Un'altra prova ancora è fornita dal cenotafio che Castiglione eresse in riva dell'Aniene per l'amico Domizio Falcone (sono grata a Giacomo Vagni per avermi ricordato questo caso).

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

Il rapporto con la trattatistica retorica pare confortato anche dal fatto che il testo di Bembo si conforma pure ai testi funebri antichi, che avevano come base quella teorizzazione. In uno studio sui lamenti nella tradizione greca,<sup>82</sup> Margaret Alexiou ha mostrato che questi testi normalmente cominciavano con l'espressione in forma di interrogativi dell'ansia derivata dal timore di non trovare parole adeguate all'occasione, dopodiché proseguivano con una preghiera-appello in cui il contrasto tra presente e passato tipico degli inni e delle odi («se io..., allora adesso...») si legava a quello tra la sorte del poeta e della persona morta. Di solito vi era poi una riflessione su cosa fosse stato il defunto in vita e dove fosse ora, sulle speranze accarezzate in vita e sulla disperazione causata dalla morte; seguiva, sempre di norma, la descrizione del viaggio verso l'Ade e della desolazione di chi resta; infine nelle tragedie l'espressione del dolore per la perdita diventava sovente una tragica constatazione della futilità della vita umana. Il contrasto era espresso tramite l'uso di *prima o in quel tempo e ora*, che già nella poesia alessandrina, nella sua forma omerica e in quella classica, era caratterizzato dall'iterazione di *ora*, di solito come introduttore di un'invocazione alla natura perché si unisse al lamento; nei testi sacri questa invocazione si associava sovente a un elenco di fenomeni naturali straordinari che enfatizzavano il dramma della morte. In genere inoltre i lamenti erano sorretti dal contrasto tra chi era in lutto e la persona morta, opposizione che andava a sommarsi a quella temporale tra il prima e il dopo. In questo senso non di rado si dava voce a un desiderio non realizzato, in particolare il desiderio che chi era in lutto fosse morto al posto del defunto o quantomeno insieme a lui. Infine, per quanto riguarda la lode, essa era di frequente rovesciata in un rimprovero al morto per avere abbandonato chi scrive. Ebbene, tutti questi elementi sono reperibili pure nella canzone bembesca, alle cui stanze spesso forniscono lo scheletro di base: tale corrispondenza pone in rilievo un punto importante sul piano metodologico, ossia l'inscindibilità di temi/motivi e forma, giacché i primi comportavano quasi sempre strutture retorico-sintattiche precise ma pure scelte lessicali specifiche, ad esempio, nel caso del lamento funebre, l'utilizzo del verbo *lasciare* per attribuire al defunto la colpa di avere lasciato solo sulla terra il poeta.

*Alma cortese* è senz'altro un caso estremo sotto molti punti di vista, tuttavia da una ridotta campionatura del genere nel Cinquecento, in particolare delle canzoni che ricalcano metricamente *Rvf*<sup>23</sup>, emerge con chiarezza la coscienza di un'architettura retorica da rispettare, di un ordine degli argomenti da utilizzare, benché rispetto alla canzone di Bembo il grado di adesione ai precetti sia inferiore e paia lecito chiedersi in alcuni casi quanto la struttura rifletta

82. ALEXIOU 2002, pp. 161-184.

un'applicazione consapevole dei principi retorici e non piuttosto la ripresa di un modello ormai consolidato nella prassi poetica.<sup>83</sup> Le differenze, peraltro, laddove significative, si spiegano agevolmente con la minore estensione dei testi e soprattutto con la loro diversa natura: la canzone di Ariosto è una canzone composta in nome di altri, quella di Molza è rivolta a papa Leone X e mira a promuovere un preciso programma culturale, quella di Tasso è una canzone pubblica, encomiastica, e via dicendo.

Si potrà forse obiettare che il genere preso in considerazione è troppo codificato per essere significativo, ma se rivolgiamo la nostra attenzione ad altri generi, che potremmo definire non retorici in quanto privi di una trattazione nelle retoriche antiche, osserviamo sostanzialmente la stessa situazione. Malgrado la lacuna sul piano normativo, questo tipo di generi ha avuto una larghissima fortuna nella tradizione dall'Antichità classica fino al Rinascimento, dando vita a una sorta di codificazione implicita. Prima di procedere nell'analisi testuale, conviene quindi fissare una definizione di base. Poiché, appunto, tali generi affondano le proprie radici nella letteratura classica, anche in questo caso è inevitabile fare riferimento ai lavori dei filologi classici, in particolare a quelli di Francis Cairns, tra i maggiori promotori della visione retorica della poesia classica. Il suo famoso libro *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, sebbene non sia esente da forzature in alcuni casi, fornisce ancora utili strumenti metodologici per quanto riguarda la definizione dei generi non retorici. Nello specifico Cairns ha stabilito una serie di condizioni che devono essere soddisfatte affinché si possa parlare di un genere non retorico, valide anche per la nostra tradizione:

1. The social custom underlying the hypothesized genre must be clearly demonstrable, if possible by evidence independent of the examples of the genre.
2. The primary elements of the genre should be distinct from those of any other genre.
3. The correspondences of the secondary elements (topoi) throughout the examples of the genre should be such to exclude random coincidence and the topoi, as a body, should be recognizably distinct from the topoi of any other genre.
4. A sufficient number of clear examples of the genre must be available. This number will vary depending on the ease of fulfilling the other conditions.

83. Rimando all'Appendice II per la schedatura delle canzoni.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

5. It is helpful, though not essential, if some early example of the genre survives, or is known of in Homer or in a lyric poet, which could have been treated as a model for the genre by later writers.<sup>84</sup>

Mi sembra solo opportuno aggiungere che gli elementi comuni non devono essere solo contenutistici ma anche formali.<sup>85</sup>

Un buon esempio di genere non retorico è offerto dal παρακλαυσίθυρον classico e in particolare dal trattamento riservatogli da un autore eclettico come Giovanni Guidiccioni. Il genere non è molto diffuso in volgare nel Cinquecento per ovvie ragioni, nondimeno il caso del sonetto 90 del lucchese è istruttivo sul piano metodologico perché dimostra l'importanza di individuare il genere e/o il tema del testo al fine di una corretta interpretazione nonché della determinazione dei modelli e delle fonti. Si tratta di un assunto metodologico valido per tutta la letteratura classica e classicista: qualsiasi atto esegetico o di analisi intertestuale è vano finché non si è identificato il genere cui appartiene il testo in esame, in quanto esso orienta l'interpretazione degli elementi convenzionali.<sup>86</sup> I generi hanno dunque una funzione di guida e fungono da garanzia di comunicabilità, giacché, come ha chiarito Giovanni Nencioni in un saggio dedicato all'*antropologia poetica*,

i "generi" non sono soltanto gli stampi letterari che ben conosciamo: sono tutte le combinazioni sintattiche paradigmatiche che si concretano nel messaggio e che garantiscono, se condivise dal destinatario, la comunicazione. Ogni lingua è *anche* un codice di "generi", minimi e massimi, l'uno inserito nell'altro come in un gioco di scatole cinesi, l'uno affiancato all'altro, secondo rapporti e tensioni tanto più complicati ed eterogenei quanto più profondo e travagliato è lo spessore della tradizione. Molto prima dei linguisti moderni gli antichi cultori dell'ermeneutica avevano compreso che l'inter-

84. CAIRNS 1972, p. 83.

85. Vd. anche CONTE 1991, pp. 146-147 in generale sul concetto di genere: «secondo me esiste almeno una funzione che dà senso al concetto critico di genere, e che rende produttivo occuparsene: quella che associa, mettendoli in relazione e in corrispondenza, elementi di contenuto e di forma. [...]. Una classificazione per contenuti rischia di non marcare mai il limite fra generale e particolare: [...]. Voglio dire che per chi ragiona in questo modo non esiste più un limite preciso fra il genere come *matrice generativa* [...] e la classificazione individuale di singoli testi. Questo limite manca, appunto, perché si perde il vincolo tra strutture del contenuto e strutture dell'espressione. Il genere in questo caso funziona da ricetta (prontuario meccanico di confezionamento) e non come *strategia* di composizione letteraria».

86. Vd. per la poesia classica CAIRNS 1972.



#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

Cairns, “parole ed azioni di amanti che, all’interno dell’antica tradizione delle visite post-simpotiche all’amata, tentano, di solito invano, di raggiungere l’oggetto del loro amore”.<sup>90</sup> Il sonetto non può essere ricondotto semplicemente a questo genere, bensì ne rappresenta un sotto-genere, secondo un processo abbastanza diffuso per cui temi o motivi di singoli generi acquistano un peso tale da divenire loro stessi generi, un procedimento che ritroviamo ad esempio applicato alla stessa situazione negli epigrammi dell’*Antologia Palatina*, AP V.123 e 191,<sup>91</sup> che sono definibili κῶμοι di *exclusi* o *admissi amatores*.<sup>92</sup> Il viaggio dell’innamorato verso la porta dell’amata in una notte oscura, non illuminata dalla luna, è infatti una costante del παρακλαυσίθυρον latino, a differenza di quello greco.<sup>93</sup> Non solo, Guidiccioni innova ulteriormente la tradizione applicando il principio dell’inversione, giacché la preghiera alla luna affinché si nasconda e lasci passare il poeta inosservato rappresenta un rovesciamento della normale preghiera alla luna perché illumini il percorso dell’amante e in seguito l’incontro con l’amata, come avviene nella epistola di Leandro a Ero nelle *Heroides* ovidiane, che sembra proprio la fonte di Guidiccioni.

luna fere tremulum praebebat lumen eunti  
 ut comes in nostras officiosa vias.  
 hanc ego suspiciens, «faveas, dea candida», dixi,  
 «et subeant animo Latmia saxa tuo! 65

90. CAIRNS 1972, p. 76.

91. *Anth. Pal.* V.123 (Filodemo): «εις Καλλίστιον τὴν ἑταίραν // Νυκτερινὴ δίκερως φιλοπάννυχε φαῖνε, Σελήνη, / φαῖνε δι’ εὐτρήτων βαλλομένη θυρίδων· / αὐγαζε χρυσέην Καλλίστιον· ἐς τὰ φιλεόντων / ἔργα κατοπτεύειν οὐ φθόνος ἀθανάτη. / ὀλβίζεις καὶ τήνδε καὶ ἡμέας, οἶδα, Σελήνη· / καὶ γὰρ σὴν ψυχὴν ἔφλεγεν Ἐνδυμίων» [*Splendi, o Luna notturna bicorni, affezionata ai veglianti, illumina attraverso le finestre lattee e lascia cadere i tuoi raggi sull’aureo Callistio; non è un’offesa per un immortale spiare l’opera degli innamorati. Tu ci consideri entrambi lei ed io felici, lo so, o Luna, perché Endimione pure infiammò il tuo cuore*]; *Anth. Pal.* V.191 (Meleagro): «εις ἑταίραν ἄσωτον· ζηλότυπον καὶ μανίας μεστόν // Ἄστρα καὶ ἡ φιλέρωσι καλὸν φαίνουσα Σελήνη / καὶ Νῦξ καὶ κώμων σύμπλανον ὄργανιον, / ἄρα γε τὴν φιλάσωτον ἔτ’ ἐν κοίταισιν ἀθρήσω / ἄγρυπνον, λύχῳ πόλλ’ ἀποδαομένην; / ἢ τιν’ ἔχει σύγκοιτον; ἐπὶ προθύροισι μαράνας / δάκρυσιν ἐκδήσω τοὺς ἰκέτας στεφάνους, / ἐκδήσω Salmasius ἐκδήσας / ἐν τόδ’ ἐπιγράψας: “Κύπρι, σοὶ Μελέαγρος, ὁ μύστης / ὦν κώμων, στοργῆς σκῦλα τάδ’ ἐκρέμασε”» [*O stelle e Luna, che illuminate bene la strada per coloro i quali sono disposti all’amore, e Notte, e tu, mio strumento che accompagni le mie baldorie, osserverò io la mia lasciva/la mia druda, ancora sveglia sul suo letto, cantando alla sua lampada? O qualcuno condivide il suo letto? Togliero la mia ghirlanda suppellichevole, la bagnerò di lacrime, e l’affiggerò alla sua veranda, inscrivendovi solo questo: «Cipride, al tuo Meleagro, l’iniziato nelle tue baldorie, ha appeso queste spoglie di amore»*].

92. Per AP V.123 vd. CAIRNS 2011, pp. 39-40.

non sinit Endymion te pectoris esse severi  
     flecte, precor, vultus ad mea furta tuos!  
 tu dea mortalem caelo delapsa petebas;  
     vera loqui liceat! – quam sequor ipsa dea est.  
 neu referam mores caelesti pectore dignos,                     70  
     forma nisi in veras non cadit illa deas.  
 a Veneris facie non est prior ulla tuaque;  
     neve meis credas vocibus, ipsa vide!  
 quantum, cum fulges radiis argentea puris,  
     concedunt flammis sidera cuncta tuis,                     75  
 tanto formosis formosior omnibus illa est;  
     si dubitas, caecum, Cynthia, lumen habes».

Haec ego, vel certe non his diversa, locutus  
 per mihi cedentes sponte ferebar aquas.<sup>94</sup>

Nell'epistola troviamo infatti anche l'associazione con il mito di Endimione: come Leandro ricorda alla luna che grazie a Endimione ella non ha un cuore insensibile, così il locutore del sonetto invoca la dolcezza del ricordo del pastore. Questa accoppiata, l'invocazione alla luna e l'esempio di Endimione, fu presto codificata nel genere e la reperiamo, ad esempio, negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* già citati. In tutti questi componimenti e negli altri appartenenti a questa categoria non vi è traccia di pastori, bensì sempre di innamorati che, di norma dopo una baldoria, intendono recarsi dall'amata.

In conclusione dunque i due esempi addotti paiono oltremodo significativi. Sia il mancato riconoscimento dell'impostazione retorica della canzone bembesca sia quello del genere del sonetto giudiccioniano, che ha portato con sé un grande fraintendimento sul piano esegetico, sono infatti sintomatici della po-

93. Vd. Orazio, *Carm.* I.25.10-12, «flebis in solo levis angiportu / Thracio bacchante magis sub inter- / lunia vento»; Tibullo, *El.* I.2.35-36, «Parcite luminibus, seu vir seu femine fiat / Obvia: celari vult sua furta Venus»; Ovidio, *Am.* I.6.10, «mirabar, tenebris quisquis iturus erat» (ed eventualmente Properzio, *El.* I.18.1-2). Sul versante volgare segnalo almeno un interessante sonetto di Tolomei, in cui l'io lirico prega Espero di illuminare il suo cammino dal momento che la luna non gli concede la sua luce: «Hespero sacra, ed amorosa stella, / Nel notturno silenzio scorta, e duce, / Viva fiamma d'Amor, amica luce / Di Venere gentil, raggio, e facella: / Mentre vo queto a la mia cara Hiella, / Che spegne il Sol, quand' il suo nuovo adduce: / Hor che la Luna è sotto, e a noi non luce, / Mostrami in vece sua tua lampa bella: / Non vo così lontan di notte oscura / Per far a lassi viandanti oltraggio, / Né per trar de sepolcric ombre col canto: / Io amo, ed altri a me l'anima fura: / Deh, perch'io la rihabbia, o lume santo / Tu, che pur ami, alluma il mio viaggio» (*Rime* 1565b, c. 28v).

94. Ovidio, *Her.* 18.62-79.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

stura che non di rado caratterizza ancora la critica sulla lirica del Cinquecento. Questo dato emerge con maggiore evidenza nei commenti, spesso ricchissimi di riscontri intertestuali di dettaglio, specie circa la presenza petrarchesca sul piano linguistico, ma altrettanto poveri di indicazioni in merito all'*inventio* dei testi.

Nonostante ciò è doverosa una certa prudenza nell'applicazione del metodo proposto, che non deve essere assolutizzato e non è esente da pecche e rischi. Innanzitutto il riconoscimento del debito nei confronti della tradizione retorica, della convenzionalità di determinati motivi e dei loro nessi, non ci deve far cadere nell'errore di ritenere che le poesie del Cinquecento siano centoni di luoghi comuni, giacché i poeti sceglievano questi ultimi in funzione del messaggio da veicolare, del contesto e del pubblico cui il testo rispondeva ed era destinato, non viceversa.<sup>95</sup> Si tratta di un'attitudine che trova riscontro pure nella filologia umanistico-rinascimentale, nello specifico Malcolm Heath ha rilevato che l'approccio degli uomini rinascimentali a Pindaro è *retorico in due sensi*:

First (and most obviously) the terms of the analysis are drawn directly from the late Graeco-Roman rhetorical system. [...]. At a deeper level, the approach is rhetorical in the sense that it attempts to grasp each poem as a plausible utterance in a particular context; its aim is to show how each part of the poem can be construed as a rhetorically appropriate response to some salient and response-demanding feature of that context. It is for that reason that the nineteenth-century requirement that all parts of a poem be subordinated to a *single* theme or function is alien to the Renaissance commentators. If the situation to which the poem responds is a complex one, then a complex response is required. [...]. Having justified the parts of the poem individually, the rhetorical commentator will of course wish also to show that they are disposed appropriately in relation to each other, that the poet

95. Considerazioni analoghe sono state compiute da Hugh Lloyd-Jones in merito alla critica pindarica, in particolare alle proposte metodologiche di Bundy e alla loro riproposizione meccanica negli studi successivi: «Inevitably his approach [*Bundy's*] has been adopted by a number of those humdrum scholars who are forever on the look-out for a mechanical recipe for getting results, and these have created a dreary scholasticism, treating an ode as a collection of commonplaces strung together by a few stock devices. In fact the commonplaces were originally chosen because of their relation to reality, and both they and the traditional devices are used as the context demands, and are skillfully adapted by the poet according to his needs, so that to talk of 'formulae' in this connection is out of place» (LLOYD-JONES 1983, p. 147). Va però detto che il libro di Bundy fu una reazione alla *fatale congiuntura dello storicismo ottocentesco con il Romanticismo ottocentesco* (ivi, p. 145) e per questa ragione spostò completamente l'attenzione sulla natura retorica, letteraria delle odi pindariche, deprimendo forse in modo eccessivo i loro rapporti con la realtà e la storia.

has organised his response to the rhetorical demands of the context in the most effective way.<sup>96</sup>

Inoltre, contro il mito romantico della retorica come prigioniera della soggettività, non va dimenticato che proprio la presenza di vincoli, di condizioni da rispettare può fungere da stimolo per la creatività e condurre ad un risultato innovativo.<sup>97</sup>

In secondo luogo, occorre sempre una lettura attenta del singolo testo e dell'insieme in cui esso è inserito al fine di non assegnare un peso eccessivo alla ricorrenza di concetti, stilemi e parole. Infine, in modo analogo, bisogna astenersi dalla tentazione di ricondurre ogni elemento al codice: nel sonetto appena analizzato, il paragone con il mito di Endimione è indubbiamente parte dell'identikit del genere, nondimeno vi sono casi in cui il dettaglio (erudito, mitologico, *etc.*) non è legato a una convenzione retorica, bensì conseguenza della curiosità e/o dell'erudizione dell'autore.<sup>98</sup> Insomma, come ogni metodo, anche questo deve essere applicato con prudenza e buonsenso, ma ha il vantaggio di impiegare categorie prossime, se non identiche, a quelle con cui ragionavano i poeti stessi e i loro modelli classici, e di poter essere declinato in modi diversi: anche laddove non sia presente un genere preciso (retorico o non), questa *forma mentis* rende attenti ai temi e alla costruzione retorico-argomentativa del testo, nonché al contesto e alla situazione comunicativa presupposte da quest'ultimo, tutte componenti essenziali di questa poesia.

#### 4.4. *Alcune osservazioni sulla tradizione dei classici tra Umanesimo e Rinascimento*

Uno studio delle riprese della letteratura classica nel Rinascimento deve necessariamente confrontarsi con il problema della tradizione dei testi antichi in epoca umanistico-rinascimentale e delle loro modalità di fruizione. Sul fronte

96. HEATH 1986, p. 90.

97. Vd. su questo punto anche il giudizio di HARDISON 1973, p. 189: «but it is at least possible that Petrarch is a major artist because he could manipulate conventions more skilfully and develop them into richer harmonies than his rivals. If so, the conventions deserve respect, for they are the means which enable the poet to transform personal experience into universal art».

98. Vd. quanto sostiene LLOYD-JONES 1983, pp. 147-148 in merito alle digressioni mitologiche di Pindaro: «a third danger is that of using excessive ingenuity to try to prove the myth narrated in a given poem to be relevant to that poem's theme; in many cases we must be content to observe that the myth illustrates Pindar's view of heroism and its relation to the gods only in a general way. To have unity, a Pindaric ode does not need to have a streamlined unity».

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

strettamente filologico dichiaro subito che malgrado le mie buone intenzioni mi sono dovuta presto arrendere alla constatazione che ricostruire le edizioni e i manoscritti dei classici utilizzati dai poeti sarebbe stato un'impresa impossibile: per Bembo e Della Casa abbiamo la fortuna di possedere degli inventari delle loro biblioteche che ci consentono di accertare in parte questo tipo di dati, nondimeno per tutti gli altri autori non disponiamo di informazioni analoghe. Un'apposita ricerca d'archivio potrebbe forse portare a fortunati ritrovamenti o comunque permettere di individuare almeno alcune edizioni di riferimento per casi particolari; nondimeno un simile lavoro avrebbe richiesto una quantità di tempo enorme, senza garantire risultati, sì che non sarebbe stato compatibile con il resto della ricerca, già di per sé oneroso a causa dell'ampiezza del *corpus* e dell'ingente quantità di fonti da identificare. Nonostante questo ostacolo purtroppo insormontabile ho prestato sempre attenzione alla tradizione dei testi, verificando innanzitutto se questi fossero andati a stampa, con quale frequenza e con quali paratesti, e in caso negativo quale fosse la loro circolazione manoscritta per evitare di congetturare legami intertestuali storicamente impossibili o improbabili. In un paio di casi l'incertezza è rimasta e l'ho segnalato (si tratta perlopiù di epigrammi dell'*Antologia Palatina* e dell'*Antologia Latina*); negli altri casi, quando la tradizione delle opere antiche era sufficientemente larga da escludere la possibilità che il poeta moderno non avesse accesso al testo, non ho dato indicazioni specifiche.<sup>99</sup> Derogano a questa regola solo le opere andate a stampa ma in edizioni periferiche o, per quanto sappiamo, rare: in queste circostanze ho formulato delle ipotesi precise in merito alla via di accesso al testo in base alla biografia, alla formazione e ai contatti degli autori.

In questo senso un altro grande limite del presente studio, diretta conseguenza del precedente, è l'impossibilità di citare i testi secondo la lezione nota ai poeti, inconveniente al quale ho parzialmente ovviato tentando di verificare sempre se la tradizione presentasse lezioni testuali diverse e altre differenze sostanziali. Il compito nondimeno è risultato più arduo del previsto, giacché le moderne edizioni critiche spesso ignorano la tradizione quattro-cinquecentesca (manoscritta e a stampa), dimodoché, quando ho potuto, ho effettuato dei controlli diretti sulle cinquecentine, verificando insieme i paratesti con cui le opere circolavano.

È infatti risaputo che tutti gli umanisti leggessero i classici «con il corredo degli interpreti più accreditati al loro tempo, e da quegli interpreti coevi dipen-

99. *E converso* in alcuni casi la presenza di allusioni "certe" a testi antichi ha avvalorato l'ipotesi di una circolazione precoce di opere che i filologi attualmente reputano essere state (ri)scoperte più tardi, tra fine Cinquecento e Seicento (vd. ad es. il caso degli epigrammi dello Pseudo-Seneca studiato nel capitolo I, sezione 2.2.).

dessero fiduciosamente nel bene e nel male».<sup>100</sup> Lo studio degli apparati paratestuali, specie di quelli di tipo esegetico, risulta dunque un'operazione indispensabile per chi voglia indagare i rapporti tra testi antichi e moderni. Anche su questo punto devo confessare che avrei voluto poter fare di più in quanto si tratta di un terreno che promette grandi risultati; esso però, come il precedente, impone una mole di lavoro enorme, gestibile forse solo per chi si occupi di un solo poeta o della fortuna di un singolo autore. Ciononostante si vedrà nel corso del libro e nel repertorio delle fonti che la consultazione dei più importanti commenti umanistico-rinascimentali ai classici ha consentito in alcuni casi da una parte di confermare il modo in cui i poeti moderni potessero interpretare alcuni passi antichi e di riflesso il nesso intertestuale con questi ultimi, dall'altra di accertare l'interferenza tra fonte e commento nell'atto concreto dell'imitazione.<sup>101</sup>

I commenti umanistici furono inoltre uno strumento essenziale dei letterati in quanto non avevano soltanto lo scopo di spiegare ed interpretare il testo,

bensì soprattutto di percorrere con l'occasione, nel modo più esauriente possibile, l'intero quadro della civiltà antica, dalla lingua ai costumi, alla prosopografia, alla storia civile, artistica e letteraria, alle tecniche e via via fino alle minuzie e gli aneddoti: il tutto mediante associazioni pretestuose e supervacanee indotte dal lemma, che vanno ben oltre i richiami a loci paralleli [...]. Questa sovrabbondanza è del resto giustificata dall'origine per lo più scolastica di siffatte imprese, cioè dal fatto che l'insegnamento superiore privato o pubblico mira ora a fornire, in una prospettiva decisamente antiquaria, la conoscenza globale della cultura classica in tutti i suoi aspetti, e a questo nuovo fine continua a rivolgersi con il collaudato strumento della *lectura* piuttosto che attraverso la sintesi e l'organica ricostruzione storiografica.<sup>102</sup>

100. PASTORE STOCCHI 2003, p. 175.

101. Per questo secondo versante ricordo il bel saggio di FUMAGALLI 1994, dedicato alle *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando furioso»*, e i ricchi contributi di CUCCHIARELLI 2019a e FORNI 2019, dedicati alle satire, che dovrebbero indurre gli studiosi di Ariosto a compiere lo stesso lavoro sulle *Rime*. Da parte mia segnalo un caso nel sonetto 10 in cui pare plausibile il ricorso agli *scholia* ad Esiodo a causa della presenza di un dettaglio assente sia nella tradizione greco-latina sia nella tradizione italiana che avrebbe potuto fungere da mediatrice, per quanto ho potuto vedere (vd. il repertorio delle fonti in Appendice).

102. PASTORE STOCCHI 2003, pp. 178-179. Sui commenti umanistici e rinascimentali vd. CASELLA 1975, BUCK - HERDING 1975, GRAFTON 1985, MATHIEU - CASTELLANI - PLAISANCE 1990, LO MONACO 1992, ASSMANN - GLADIGOW 1995, GIBSON - SHUTTLEWORTH KRAUS 2002, PADE 2005, HÄFNER - VÖLKELE 2006, SANTINI - STOK 2008,

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

L'impostazione di questi commenti era insomma del tutto confacente allo spirito enciclopedico degli uomini rinascimentali e al loro desiderio di appropriarsi dell'antico in tutti i modi possibili, non solo in termini prettamente letterari.

In questo ambito credo che sarebbe auspicabile anche una maggiore collaborazione tra gli italianisti in senso stretto e i filologi classici che si occupano di Umanesimo: esistono infatti numerosi studi in merito a singoli commenti e prolusioni ai classici di origine quattro-cinquecentesca che non di rado ci dicono molto sull'idea che dei singoli autori avevano gli uomini del tempo; nondimeno essi non sono stati sfruttati nelle ricerche degli italianisti, che pure non hanno mancato di riflettere sul significato di alcuni autori classici per il Rinascimento (penso soprattutto al caso ariostesco).

I commenti forniscono inoltre un'utile conferma in merito alle modalità di fruizione dei classici, in particolare avvalorano l'ipotesi di fondo di questo lavoro secondo cui sussiste un forte legame tra la poesia e la codificazione retorica dei generi, specie in ambito epidittico. Se prendiamo ad esempio uno dei commenti virgiliani ristampati più volte nel Cinquecento (ben cinquantacinque a partire dal 1512), quello di Jodocus Badius Ascenius, notiamo che l'esegeta «drew heavily on another part of the intellectual tradition: the association between epic poetry and epideictic, the rhetoric of praise and blame».<sup>103</sup> Anche Melantone, autore del più noto commento virgiliano (116 edizioni), «used his notes to produce a rhetorical commentary [...] that identified the arguments in the poem and the topics from which they were derived», e la sua analisi «unfolds from within a view of the commentary that places it within epideictic rhetoric».<sup>104</sup>

Un discorso affine vale per i commenti cinquecenteschi al principe dell'eleganza Terenzio, nei quali:

la charpente du texte, sa logique sous-jacente, doivent être élucidées par l'analyse, puisque seule l'observation de ces procédés d'invention et de disposition permettra aux jeunes étudiants de composer plus tard des textes à la fois cohérents et persuasifs. Ici comme ailleurs, la lecture des grands textes classiques n'est qu'une préparation à la vie future, dans laquelle ils auront leurs fonctions à accomplir dans l'Église et dans la société.<sup>105</sup>

ENENKEL – NELLEN 2013, ENENKEL 2014, KRAUS – STRAY 2015, STEINER – WEBER – RÖMER 2018, ABBAMONTE 2018.

103. KALLENDORF 1999, p. 39. Vd. KALLENDORF 2020, p. 31 per le statistiche in merito al numero di edizioni dei commenti a Virgilio.

104. Ivi, pp. 30 e 33.

105. MEERHOFF 2018, p. 359 (anche in questo caso Melantone è in prima posizione).

È ovvio che siffatte ricerche (come, ad esempio, le schedature tematiche) non sono immediatamente spendibili, restano in qualche modo in ombra nel lavoro finale, ciononostante esse sono state essenziali per maturare l'idea della poesia cinquecentesca difesa in questo libro, e credo impartiscano una lezione importante in merito a cosa debba essere la ricerca in un contesto come quello accademico attuale in cui contano solo le indagini che producono.

Da ultimo vi è un aspetto letterario legato alla tradizione dei testi sul quale è doveroso portare l'attenzione, ossia la percezione (o consapevolezza) che i poeti cinquecenteschi potevano avere della storia della letteratura classica e il suo rapporto con la riscoperta e l'utilizzo di testi antichi tra Quattro e Cinquecento. Ho già insistito sul fatto che il periodo augusteo fu identificato con il periodo di massimo splendore, l'età dell'oro, benché per ovvie ragioni i suoi confini non fossero individuati con precisione. A riprova di questo fatto si può citare una lettera di Bembo in cui un giudizio su Manilio e poi su Cicerone comporta un confronto con quell'età aurea:

R.do Padre. Potrete scrivere a vostro fratello che Manilio a me par poeta da non ne far molto conto, poco candido e poco leggiadro, e poco anco pieno e ornato *luminibus ingenii*, e molto men di quelli dell'arte. Dei versi di Cicerone non posso dir se non che essi non hanno la vaghezza e coltezza che ebbe Virg(ilio) e gli altri di quel secolo: ma son grandi, e hanno della sua eloquenza e del suo ingegno, e dell'odore di quella età che fu sopra la perfetta e ottima.<sup>106</sup>

Su un altro versante Floriani ha dimostrato la «progressiva concentrazione dei giudizi letterari sui poeti augustei» nella storia della critica tra Umanesimo e Rinascimento, ripercorrendo in particolare i canoni di autori classici esposti in testi poetici e teorici dell'epoca.<sup>107</sup>

Questa netta presa di posizione a favore di un periodo trova riscontro nei processi imitativi; dalle mie indagini e dai commenti esistenti risulta infatti che gli scrittori augustei, specie i poeti, rappresentano sempre la fonte prima-

106. Bembo, *Lettere* 1449, III p. 407 (sono grata a Francesco Amendola per avermi segnalato *ad hoc* questo brano). Bembo sembra qui unire in un'unica epoca di eccellenza la fase ciceroniana e quella augustea secondo un paradigma diffuso nel Cinquecento ma fissato già a Roma poco dopo la morte di Augusto; vd. VOGT-SPIRA 2007, pp. 72-74, il quale adduce come esempi rispettivamente la poetica di Vida e Velleio Patercolo, precisando però che «the rapid establishment of the Ciceronian-Augustan era as a 'high period' is not first and foremost an achievement of philological canonisation, but rather a reaction to self-concepts and self-definitions».

107. FLORIANI 1988a, p. 242.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

ria degli autori moderni. Ciò non implicò tuttavia la cancellazione del resto della letteratura greco-latina, che invece è ben attestato in tutti i lirici da me studiati,<sup>108</sup> e questo si spiega non solo con la natura di lettori voraci di questi ultimi, ma anche con il fatto che essi non concepivano in maniera così rigida i confini all'interno della tradizione e non ritenevano vincolante l'individuazione della perfezione nell'esperienza augustea nel momento in cui scrivevano. Vi era di certo una consapevolezza della scansione cronologica, nondimeno le periodizzazioni erano più fluide, generiche, e il giudizio su un'epoca di solito non precludeva la possibilità di apprezzare singoli autori o libri, anzi, spesso i due piani erano indipendenti. Opere storico-biografiche come il *De poetis latinis* di Crinito o le *Historiae* e i *Dialogi* di Lilio Gregorio Giraldi testimoniano che a quest'altezza cronologica la disciplina della storia letteraria era solo ai suoi albori e lontana dal formulare categorie e definire periodi con precisione, l'interesse verteva su altri aspetti. Come ha osservato Gregor Vogt-Spira, «the periodisation came as a gradual process», e il primo vero tentativo in questo senso risale a Giulio Cesare Scaligero, ossia a un momento appena posteriore al periodo qui considerato.<sup>109</sup> Il caso forse più significativo in questo senso è quello della cosiddetta poesia alessandrina e della contrapposizione sovente istituita dalla critica con la letteratura di età augustea sulla base prima di tutto di una forte differenza di gusto. Sebbene quest'ultima sia reale – basti mettere a confronto l'equilibrio e la compostezza delle odi oraziane con la ricerca del dettaglio prezioso e peregrino degli epigrammi greci –, non si deve dimenticare che negli stessi autori augustei persistono tracce più o meno consistenti di alessandrinismo. Come di consueto le opposizioni rigide non giovano e travisano la realtà dei fatti.

Nei processi di ricezione inoltre subentrano le mediazioni, che possono determinare interpretazioni e riletture anche molto esposte e “infedeli” delle esperienze precedenti. Nel caso della lirica rinascimentale, ad esempio, è importante sottolineare che il recupero della tradizione alessandrina, principalmente grazie alla riscoperta dell'*Anthologia Planudea* alla fine del Quattrocento, fu mediato dal classicismo primo-cinquecentesco (d'impronta petrarchesca e augustea), come ha acclarato Forni:

108. Va altresì tenuto presente che non di rado testi ai nostri occhi peregrini godevano di una larga fortuna all'epoca; ne sono un ottimo esempio la *Consolatio ad Liviam* e i panegirici di Claudiano, che noi, appunto, consideriamo ben lontani dal canone e tuttavia, per ragioni molto diverse tra di loro, furono molto apprezzati e quindi imitati tra Quattro e Cinquecento.

109. VOGT-SPIRA 2007, p. 81; vd. anche TRABALZA 1915, pp. 39-84, MOSS 1998, VOGT-SPIRA 2012, PIERINI 2016.

Sta di fatto che il grande ciclo neolatino delle forme brevi, dal Marullo al Navagero, rifiuta la dinamica della punta, la sospensione che esalta l'effetto repentino della sorpresa, in una ricerca invece di equilibri verbali che arrestino la contemplazione, ora con giochi sottili di antitesi e correlazioni, con armonie fluide e allusive, eleggendo i temi di un'esperienza amorosa educata dal platonismo. [...]. Ed è un orientamento del gusto che va di pari passo con la nuova lettura che del Petrarca dà il Bembo, ben diversa da quella del tardo Quattrocento, perché attenta all'orchestrazione verbale tra *variatio* e *concinnitas* più che ai valori del "ben chiudere", alla vaghezza dello stile più che ai meccanismi pungenti dell'*inventio*.<sup>110</sup>

Il passo si riferisce alla poesia neolatina, tuttavia mi pare applicabile anche all'esperienza volgare di autori come Molza e Raineri, in cui l'imitazione degli epigrammi antichi convive con quella dei classici augustei, pur connotando fortemente la loro ricerca e il loro stile in una direzione preziosa ed iperletteraria. Un discorso affine si potrebbe fare ad esempio per Bembo rispetto all'opposizione età augustea-età imperiale: nelle sue rime Orazio, gli elegiaci, Virgilio sono indubbiamente gli autori dominanti, ciononostante si reperiscono parimenti numerose allusioni e reminiscenze di Stazio e Claudiano (e in misura minore Ausonio e Lucano), i quali affascinarono il veneziano specialmente per la loro potenza figurativa e, credo, per la loro sapienza costruttiva.<sup>111</sup>

Queste osservazioni, benché rapide e bisognose di approfondimenti, vorrebbero essere un invito a non assumere gli schematismi delle odierne storie letterarie nella valutazione dei rapporti con i modelli e a ragionare sulla percezione delle categorie storiografiche in termini appunto storici. Opposizioni forti del tipo indicato possono servire, ad esempio, per chiarire i diversi progetti letterari di poeti quali Bembo e Navagero, che fecero scelte di campo molto differenti, mentre si rivelano inadeguate a caratterizzare in modo contrastivo le esperienze di autori come Sannazaro, Ariosto, Molza, Raineri, i quali, pur nelle differenze, condivisero la scelta della lirica volgare e del modello petrarchesco, scelta dalla quale discesero pure temi, motivi, stilemi comuni. In questa prospettiva sembra invece più efficace riflettere sul ruolo dei singoli modelli: si vedrà infatti in seguito che la lirica di Ariosto è qualificata da un peculiare connubio di istanze catulliane e oraziane, i versi di Sannazaro sono marcati

110. FORNI 2001, p. XIII.

111. A questo riguardo vd. anche VOGT-SPIRA 2012, il quale studiando la formazione del concetto di "epoca tarda" nella storia della letteratura latina ha posto in evidenza nelle opere di Crinito, Vida e Scaligero la presenza di una spaccatura tra gli apprezzamenti individuali, anche molto positivi, di poeti tardo-antichi e la negatività del giudizio complessivo sull'epoca.

#### 4. DEFINIZIONE DEL QUADRO METODOLOGICO

da una forte indole ovidiana e petrarchesca, le rime di Bembo sono costruite secondo un progetto di impronta palesemente oraziana, e via dicendo. Insomma, ogni caso deve essere valutato nel dettaglio e da più angolature per non ricadere in facili etichette critiche che rischiano di appiattire lo specifico delle individualità poetiche.



## I.

### Il poeta nella società e di fronte alla storia

così là giù ruffiani, adulatori,  
buffon, cinedi, accusatori, e quelli  
che vivono alle corti e che vi sono  
più grati assai che 'l virtuoso e 'l buono,

e son chiamati cortigian gentili,  
perché sanno imitar l'asino e 'l ciacco;  
de' lor signor, tratto che n'abbia i fili  
la giusta Parca, anzi Venere e Bacco,  
questi di ch'io ti dico, inerto e vili,  
nati solo ad empir di cibo il sacco,  
portano in bocca qualche giorno il nome;  
poi ne l'oblio lascian cader le some.

Ma come i cigni che cantando lieti  
rendono salve le medaglie al tempio,  
così gli uomini degni da' poeti  
son tolti da l'oblio, più che morte empio.  
Oh bene accorti principi e discreti,  
che seguite di Cesare l'esempio,  
e gli scrittor vi fate amici, donde  
non avete a temer di Lete l'onde!

Ariosto, *OF XXXV.20.4-22.8*



Tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI il destino dei poeti cambiò radicalmente in conseguenza degli eventi storici (*in primis* le Guerre d'Italia), delle innovazioni tecniche (lo sviluppo dell'editoria), ma soprattutto della progressiva scomparsa delle corti e insieme delle condizioni sociali e istituzionali che avevano garantito loro un esercizio professionale della letteratura in quanto cortigiani.<sup>1</sup>

Tutta una generazione che aveva organizzato la propria esistenza e la propria cultura intorno ad un "sistema" di equilibri dinastici e di tensioni controllate, contrattate dalla diplomazia conservatrice delle vecchie e nuove dinastie signorili [...], assistette con raccapriccio allo smottamento delle posizioni consolidate, alla svalutazione dei crediti accumulati, negli anni di un'ascesa a suo tempo già problematica e rischiosa. Le guerre d'Italia rivelarono una precarietà immediatamente esistenziale, che acquistò l'aspetto della legge universale alla vista turbata dei commentatori culturali.<sup>2</sup>

In questo senso è esemplare l'esperienza di un letterato come Iacopo Sannazaro, che appartenne alla generazione precedente e visse dunque pienamente la stagione cortigiana prima di vederla crollare: il destino della sua lirica, infatti, è strettamente legato al corso della storia, alla catastrofe aragonese e al declino della corte, che lasciarono i letterati napoletani disorientati, privi di un rife-

1. Sulla lirica cortigiana del Quattrocento e sulla transizione al classicismo cinquecentesco vd. SANTAGATA 1979, ROSSI 1980 e 1988, MASI 1997, MALINVERNI 1998, CANNATA 2000 (e SANTAGATA 1993), nonché le rassegne di VECCHI GALLI 1982 e 1991. A dire il vero, mentre questo momento storico è molto studiato in una prospettiva generale, scarseggiano gli studi che pongano in relazione i mutamenti storici, geo-politici, socio-economici con l'evoluzione della lirica a cavallo dei due secoli (diverso il discorso per altri generi e metri, come la tradizione in ottave o quella madrigalistica, e ancor più per l'ambito delle arti figurative, studiatissimo). Sul versante culturale e letterario si segnalano in particolare tutti i lavori di Piero Floriani, nello specifico FLORIANI 1981, 1988a e i saggi raccolti in 1988b; più in generale per il posto degli intellettuali nella società rinascimentale e il loro rapporto con il potere si vedano *Les écrivains et le pouvoir* 1973-1974, VASOLI 1980, GAETA 1982, BARATTO 1987a e b.

2. FLORIANI 1988d, p. 31.

rimento (istituzionale), di una posizione chiara nella società e di un pubblico. Marco Santagata, in pagine ancora oggi imprescindibili, ha messo in evidenza questa perdita della «perfetta osmosi che *aveva legato* un Perleoni alle richieste della società di corte» e insieme l'apparizione di un nuovo atteggiamento con Sannazaro e Cariteo, che «*cercarono* di imporsi al pubblico o, meglio, di selezionare il proprio pubblico, e questo in nome della dignità che essi *riconobbero* alla poesia amorosa in volgare». <sup>3</sup> Il loro progetto nondimeno fu votato al fallimento per ragioni sia socio-politiche che letterarie:

La crisi politica di fine secolo, l'indebolirsi e il venir meno della corte come luogo di promozione della letteratura volgare, indussero un mutamento nella composizione sociale e nelle richieste del pubblico. Il vero motivo della crisi poetica va ricercato tuttavia a livello della letteratura, della sua condizione e dei suoi problemi specifici: essa risiede nell'impossibilità, storicamente determinata, di accedere ad una concezione della lirica amorosa che non sia il frutto estremo, pur attraverso un sottile processo di astrazione, idealizzazione e sublimazione, di quella prassi cortigiana ormai condannata dagli eventi della storia. <sup>4</sup>

La corte rappresentò in effetti un punto cardine nella cultura rinascimentale, e solo sul suo sfondo si comprende buona parte della produzione poetica, in quanto essa è:

il luogo in cui il potere dispiega le sue coordinate simboliche, al fine di affermarsi e di competere in prestigio rispetto alle altre istituzioni. [...], la corte si presenta come un luogo di produzione culturale, nel quale vengono realizzate opere d'arte che devono soddisfare le necessità di autorappresentazione e (auto)legittimazione del potere signorile e nel contempo devono servire da intrattenimento per il signore e la sua famiglia (nel senso estensivo [...]). La corte risulta così, infine, anche un luogo di fruizione culturale, di consumo di opere d'arte, di spettacoli teatrali, di prodotti letterari. <sup>5</sup>

Su questo fronte si giocò dunque una partita importante a cavallo dei due secoli, che vide la vittoria del sistema del classicismo, nel quale si cercò una risposta al frazionamento geografico e quindi linguistico e insieme al caos che

3. SANTAGATA 1979, p. 300.

4. *Ibid.*, in generale vd. tutto il capitolo *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico* (ivi, pp. 296-342).

5. ALFANO - GIGANTE - RUSSO 2016, p. 85.

dominava la storia. Per questo motivo, escluse alcune eccezioni come Urbino, Mantova e Ferrara, l'attenzione di tutti si spostò fin dai primi decenni del Cinquecento su Roma, la sola realtà nella quale gli intellettuali credettero di poter ancora trovare una collocazione stabile e in cui scorsero la possibilità di far rinascere l'Antichità classica. Presa coscienza della crisi, «la cultura si disvincolò e rifuggì dalla stretta di un isolamento provinciale e municipale, che *era* insieme avvilente e malsicuro; cercò riparo, fondamento e ispirazione al centro». <sup>6</sup>

Roma significava ovviamente anche il papa e i cardinali (nonché le accademie). Come ci ha insegnato Carlo Dionisotti, in questo frangente gli umanisti italiani proiettarono le loro speranze sulla carriera entro i ranghi della Chiesa, aspirando innanzitutto all'ottenimento di benefici ecclesiastici, poi, i più ambiziosi, al vescovato e al cardinalato. <sup>7</sup> Ciononostante, a causa della crisi che percorse tutta la penisola con le Guerre d'Italia, a questo indirizzo dell'aristocrazia umanistica non corrispose un'uguale propensione da parte della Chiesa. Agli occhi di quest'ultima, infatti,

poteva contare allora, benché sprovvista di eleganze umanistiche, l'abilità giuridica, eccezionalmente anche quella medica, [...]; non l'abilità letteraria comunque impiegata e travestita. E si spiega. Perché, [...], la cultura italiana nel suo insieme non voleva né poteva compromettere se stessa senza riserve nella politica di guerra in cui era allora impegnata la Chiesa, né a maggior ragione questa, in tal modo impegnata, poteva permettersi il lusso di chiamare alle più alte cariche uomini pacifici e decorativi, incapaci di fornire un immediato contributo finanziario o politico. <sup>8</sup>

6. DIONISOTTI 1960a, p. 74. Vd. anche DE CAPRIO 2013, p. 15: «non solo sul piano politico, ma anche sul piano culturale e su quello dell'immagine di se stessa, Roma, è uscita indenne dalla crisi dell'autonomia degli Stati italiani; [...]. Anzi il ruolo intellettuale di Roma trae nuovo vigore proprio da questa congiuntura che inevitabilmente, portando all'indebolimento o addirittura alla dispersione di altri centri di cultura, potenzia la funzione della sede del papato come centro di attrazione intellettuale».

7. In questa prospettiva è paradigmatica l'esperienza di Bembo, su cui vd. DIONISOTTI 1960a, p. 78: «la sorte che il Bembo tenta attraverso le corti principesche è quella degli onori ecclesiastici; la strada sulla quale si avvia, quando è a mezzo del cammino della vita, è quella che lo porterà settantenne al cardinalato. La grandezza e autorità dell'uomo fa sì che il suo esempio debba essere considerato insieme singolare e influente. Ad ogni buon conto, per l'una cosa e per l'altra, basta considerare il gruppo cui il Bembo appartenne da giovane. [...]. Siamo qui di fronte non a una somma statistica di avventure individuali eterogenee, ma a una crisi che evidentemente impegna in un dato ambiente una generazione. Senza dubbio si tratta di un ambiente, come ho già detto, ristretto e chiuso, quanto socialmente era alto».

8. Ivi, p. 85.

Se questo vale in buona parte per il primo trentennio del secolo, non si può dire altrettanto della situazione dopo il Sacco di Roma, che in un primo momento generò anche una reazione di repulsa:

fallita nel 1527 quella politica di guerra e dichiaratasi nei suoi propri termini e in tutta la sua ampiezza la crisi religiosa della Riforma, la situazione, e il rapporto in specie fra letteratura e Chiesa, mutò. Nel 1534 a Clemente VII succedette Paolo III. [...]. Si sa che cosa diventò con Paolo III il collegio cardinalizio: l'ideale che Paolo Cortese aveva intravisto nell'opera sua, si avviava a diventare realtà, grande realtà storica. I sopravvissuti del *Cortegiano* del Castiglione entrarono in quel collegio uno a uno. [...] l'esperienza di una cultura che nella crisi degli stati italiani aveva trovato riparo nella Chiesa, e nella crisi della Chiesa portava ora il messaggio non inutile della persuasione e del dialogo, di una classica misura e continuità dei pensieri e delle parole nel tempo.<sup>9</sup>

In generale sarebbe sempre bene leggere la situazione attraverso la lente del pontefice in carica, giacché i papi susseguirsi nella prima metà del secolo mostrarono inclinazioni e gusti artistici differenti, che, insieme alle condizioni economiche e politiche, determinarono una diversa distribuzione del mecenatismo tra i campi artistici, tale per cui spesso i letterati che riuscirono ad inserirsi nella curia dovettero prima di tutto assumere incarichi diplomatici e di segreteria, coltivando gli studi umanistici e la scrittura nel poco tempo libero loro concesso, oppure distinguere in modo netto due tavoli di scrittura, da una parte quello ufficiale vincolato alle richieste della corte (quasi sempre latino), dall'altra quello privato (di solito volgare e latino). Si creò insomma fin dall'inizio una tensione tra le richieste del padrone (il papa, i cardinali, la Chiesa) e i desideri dei letterati.

La cultura italiana trovò perciò nel classicismo una soluzione alla profonda crisi che attraversava sul finire del secolo, una soluzione che non si configurò come una fuga dalla realtà in un mondo di bellezze astratte, bensì come un tentativo di comprendere la condizione attuale alla luce delle esperienze del passato, stante l'«urgenza di una lettura *ordinata* del mondo e della storia»:

*era* necessario vivere *dentro la crisi*, analizzare attentamente i suoi termini etici, senza sfuggire per la tangente del moralismo astratto, rappresentando direttamente le relazioni pubbliche e private senza mascherature bucoliche. Mettere in luce le tensioni reali, fortissime, nei rapporti di potere, riquali-

9. Ivi, pp. 85-86.

ficando le capacità conoscitive e critiche della cultura, costruendo identità strutturate, *era* la condizione essenziale per reggere i tempi.<sup>10</sup>

Per comprendere il significato del fenomeno classicistico e la coscienza di sé dei letterati del primo Cinquecento occorre ragionare ulteriormente sul problema del mecenatismo, che si pose con particolare forza in questo nuovo contesto e variò in modo significativo a seconda delle coordinate geografiche e cronologiche.<sup>11</sup> A questo scopo può giovare assumere la prospettiva opposta a quella tradizionale degli studi letterari, ossia quella del signore, non del letterato. Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, com'è noto, nonché uomo di armi fu cultore e scrittore di poesia,<sup>12</sup> e tra i suoi sonetti ne resta uno indirizzato a Paolo Giovio nel quale sono dichiarati in modo esplicito i termini del contratto tra le due parti.

Poi che, Giovio, m'alzate a tanto onore  
 Col vostro dotto stil, col chiaro ingegno,  
 Che me fate salir già pari al segno  
 Di chi poi morte in nessun tempo more,  
 Come potrò di tanto obbligo fuore 5  
 Uscir giamai, poi che per voi ne vegno  
 In pregio al mondo, e sì lodato e degno  
 Che più non temo il trapassar de l'ore?  
 E del primo morir vegno in desio,  
 Poi che m'accorgo che son basse l'opre 10  
 A l'altezza che voi spiegate in carte;  
 Che dal secondo, de l'eterno oblio,  
 Se ben la terra questa carne cuopre,  
 Me guardarete col saver e l'arte.<sup>13</sup>

10. FLORIANI 1988d, pp. 35-36.

11. Come ha scritto BARATTO 1987a, p. 2, «poche volte come in questo periodo, nella storia italiana, è per così dire all'ordine del giorno, in maniera insistente, forte, talvolta esplosiva, a cavallo tra i due secoli e poi almeno fino alla metà del Cinquecento, il problema del rapporto dell'intellettuale col potere: un problema che si articola in vari modi, che è esistenziale, di mantenimento e di sussistenza, certo, ma anche un problema di codice di rapporti, di servitù e di libertà, di prestigio e di subordinazione, di regole reciproche che discendono da questi valori, più in generale di riflessione sulla *funzione* degli intellettuali nel meccanismo del potere. Questo è l'essenziale. Ed è un problema politico rilevante, che affiora alla coscienza di molti tra i grandi personaggi del periodo».

12. Vd. qui anche il capitolo II, sezione 1.1.3., con la bibliografia citata.

13. *Rime* 1545 48.2. Nella stessa prospettiva è significativo un sonetto di Tebaldeo (*Ultima silloge per Isabella d'Este* 421) indirizzato a Francesco Gonzaga, il quale viene prima

Lo scrittore conferiva al signore una gloria immortale attraverso la propria opera, sì che il secondo gli era debitore, anzi, si sentiva *in obbligo* verso di lui, benché un contratto materiale non esistesse: il rapporto che si instaurava era quindi, in teoria, mutuo – sembrerebbe addirittura biunivoco. Di norma la celebrazione letteraria aveva in primo luogo la funzione di creare un contatto e farsi accettare nella cerchia elitaria del signore, dopodiché, una volta acquistato il favore di quest'ultimo, poteva dare luogo all'elargizione di uno stipendio o, più di frequente, di un beneficio o di altre forme di favori e beni che dovevano mettere lo scrittore nella condizione di poter compiere il proprio lavoro e così eternare la memoria del signore. Era una sorta di accordo implicito fondato sul reciproco riconoscimento delle proprie sfere di competenza, che consentiva in una certa misura di superare la dicotomia tra armi e lettere.

Per queste ragioni il mecenatismo rinascimentale, spesso definito “clientelismo” a partire dagli anni Ottanta, è stato avvicinato al

modello sociale e storico [...] della *clientela romana*, in cui il *cliens* accetta di affiliarsi alla persona, alla famiglia e all'*entourage* del patrono, offrendo in cambio la sua fedeltà e il suo sostegno politico ed ideologico. Analogamente, il servizio di un letterato affiliato a un patrono sottintendeva l'associazione a una certa linea politica e propagandistica e l'accettazione di un vincolo di fiducia reciproca che valeva insieme più e meno di un contratto. Di più, perché la *merces* con cui i patroni ricompensavano i loro clienti poteva rivelarsi molto soddisfacente sia dal punto di vista simbolico che materiale e meno perché nessun *pretium* era garantito. Questa distinzione classica tra *merces* e *pretium* [...] era la patente di nobiltà della loro attività e del loro statuto [scil. *dei letterati*], in contrasto con quello dei ‘prestatori d'opera’ [...]. Allo stesso modo, era evidentemente appagante per entrambe le parti nobilitare il rapporto reciproco tramite il riferimento al modello di Mecenate o degli altri grandi patroni dall'Antichità.<sup>14</sup>

elogiato e poi esortato ad accogliere e attirare presso di sé molti scrittori, in quanto le gesta da sole sono effimere, solo l'opera della penna le rende eterne: «Meraviglia non è se d'ogni parte / vengon poeti a la tua antica terra. / Questo è un uso, signor, che mai non erra: / che ove val l'opra sua, vi corre ogni arte. / Chi più di te prezzar inchiostro e carte / deve? In qual altro più valor si serra? / Sol doi maestri si pòn dir di guerra: tu, Francesco, qua giuso, e lasù Marte. / Sai che senza la penna il far non dura: / accogli, signor, amali e quanti / più n'hai, d'averne più cerca e procura. / Non basta che un gli toi triumpho canti, / che incredibili son: fia la scrittura / di maggior fe' se si concordan tanti».

14. VILLA 2006, p. 26, la quale ha precisato opportunamente che «per quanto non fosse esaltante come l'eredità di Mecenate, neanche l'idea di ‘clientela’ era estranea alla mentalità di un cortigiano rinascimentale, né i termini ‘patrono’ e ‘cliente’ vanno consi-

Le relazioni di mecenatismo sono inoltre sempre di carattere *dialettico*:

That means for one thing that literary praise cannot be considered simply as ideology and measured against what it refers to. Even the most complete affirmation, what could be called base flattery, has its moment of truth. That moment lies in the fact of praise itself, in the poet's assertion of power, whether used to uphold or oppose the status quo. [...]. The topos of literary immortalization belongs to the group of topoi that express poetry's self-awareness [...]. What this means is that each occurrence of the topos presents a poetics. The writer who elaborates the claim of poetic power in a certain text thereby asserts: «poetry is essentially this...».<sup>15</sup>

Su questi punti resta fondamentale la riflessione di Piero Floriani in un saggio del 1988, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'*, nel quale questo tipo di mecenatismo e il carattere dialogico del sistema culturale sono identificati quali specificità di quella stagione e ricondotti al modello del primo periodo imperiale, come si è in parte già visto nell'introduzione (1.3).<sup>16</sup> In precedenza, in un altro importante contributo, *Qualche ipotesi di storia della letteratura*, lo studioso aveva definito tali rapporti nei loro tratti essenziali, puntualizzando che nel primo Cinquecento:

lo schema del *beneficio* e non quello dell'*impiego* finirà col legare in realtà l'intellettuale italiano al principe-committente (e poi alla società borghese, e perfino forse all'università moderna): il principe rilascia un bene in godimento perpetuo, non in nome di una diretta fedeltà feudale (che è personale), ma in riferimento ad un valore che, mediamente, sembra autonomo, o, pertinente al lavoro stesso del letterato.<sup>17</sup>

derati anacronistici in quel contesto se un cortigiano tipico come l'Equicola li impiegava e li discuteva in un passo del *Libro de natura de amore*» (ivi, pp. 26-27).

15. MURPHY 1997, pp. 25-26; vd. anche MCCABE 2016, pp. 16-17, benché forse abbia sottovalutato troppo la componente economica della relazione: «Their relationship has well been termed 'dialectical' in the sense that bestowal of praise serves as an invitation to praise the bestower. What the poet presents is a material gift with immaterial benefits, the conduit to an immortality the recipient cannot otherwise attain. Indeed the peculiarity of the literary gift is that it constitutes what Annette Weiner terms an 'inalienable possession', given and retained simultaneously. The author's name on the title-page establishes eternal propriety in the appropriation. At the heart of the matter is a negotiation between the patron's present celebrity and the poet's future fame – and only through the latter can the patron's memory endure. Both parties had something to gain».

16. FLORIANI 1988a.

17. FLORIANI 1981, p. 28.

La realtà tuttavia non corrispose sempre alle dichiarazioni e alla regola, sia per la variabile dei contesti socio-economici ed istituzionali e dei signori, più o meno generosi ed esigenti a seconda dei casi,<sup>18</sup> sia per le inclinazioni dei singoli autori – taluni si prestarono senza problemi alla poesia encomiastica, in cui poterono trovare addirittura la propria vocazione, talaltri patirono la subordinazione della propria produzione alle richieste dei potenti e rivendicarono il valore degli studi umanistici in sé. Un conto, insomma, è Bembo – e anche per Bembo bisognerebbe distinguere: il giovane di famiglia patrizia che abbandonò Venezia per Urbino, il segretario ai brevi di Leone X, il potente scrittore che si ritirò a Padova negli anni Venti, ..., il cardinale –; un altro è Ariosto che si rifiutò di seguire Ippolito d'Este in Ungheria e in generale perseguì un'autonomia a bassa intensità; un altro ancora Molza segretario di Ippolito de' Medici o Raineri, che incarnò pienamente il ruolo di poeta di corte ufficiale malgrado la sofferenza per le dinamiche curiali.<sup>19</sup> Uscendo dal recinto della poesia basterebbe citare Castiglione per documentare la pluralità delle posizioni: egli, benché percepì il progressivo declino della corte di Urbino e il carattere contraddittorio della propria condizione, si sforzò di superarlo accentuando il polo della necessità del rapporto con il potere invece che insistere sul discorso sull'autonomia.<sup>20</sup>

18. L'appena menzionato marchese del Vasto, ad esempio, fu riconosciuto da tutti come un padrone estremamente generoso, ma basterebbero le lamentele dell'Ariosto contro gli Este per dimostrare che questa non era la regola. Per Alfonso vd. il ritratto che ne fornisce Giovio, *Elogia*, p. 295: «Quonam honestissimo praecellentis & meritae laudis praeconio te onaverim Alfonse Davale, idem mortalium formosissime & fortissime Ducum, qui cunctos seculi nostri triumphales Duces magnitudine animi, & perpetuo immensae liberalitatis splendore superasti? unde hoc unum tibi peculiare decus paucis concessum aut usurpatum compararis, scilicet ut post devictos hostes humanitatis & pietatis iura tueri, totius elegantiae studia provehere, sublevare virtutem, ingenia fovere, & clementiae laude potiri, nec obiter quenquam vel hostem diu miserum esse pati condisceres».

19. Come ha sostenuto giustamente GAETA 1982, p. 249, «il momento della svolta in una storia degli intellettuali italiani si colloca [...] negli anni '30, e la svolta si completa all'inizio del quarto decennio del Cinquecento con l'instaurazione del principato mediceo a Firenze e la riorganizzazione dell'Inquisizione (1542). Fino al Sacco di Roma, tuttavia, la soluzione "cortigiana" era stata valida, lungo la linea che era stata tracciata già nel secolo precedente. [...]. [Ma] Più che le generalizzazioni, contano le vicende concrete degli individui: le proclamazioni teoriche vanno riscontrate con le repubbliche reali, non senza l'avvertenza che spesso l'immaginato si costituisce in critica specifica del concreto, e che l'intellettuale, oltre all'analisi di ciò che è "in vero", proprio in quanto intellettuale è chiamato a progettare ciò che *potrà essere* "in vero". L'intellettuale, comunque, non poteva sequestrarsi nella progettazione né esaurirsi nella deprecazione: per sentirsi vivo, doveva inserirsi nella realtà accogliendone i dati e le lezioni a un livello che non è individuabile mediante la categoria dell'opportunismo».

20. Vd. almeno *La corte e il "Cortegiano"* 1980a e b, BARATTO 1987b.

Questa situazione si complicò ulteriormente soprattutto a partire dagli anni Trenta, quando il peso delle grandi potenze, la Chiesa e l'Impero, si fece sentire con forza crescente, sì che, specie in ambito encomiastico, le relazioni si configurarono sempre più come rapporti triangolari, tra l'intellettuale, il suo signore (un cardinale, un duca, un principe, ...) e il papa o l'imperatore (o un monarca) a seconda dell'orientamento del secondo. Come prova sia sufficiente per ora richiamare alla mente il caso di Molza e Ippolito, che sarà al centro di una delle sezioni di questo capitolo.

In questo quadro anche l'origine degli intellettuali assunse un rilievo notevole: che si parli del patrizio veneziano Bembo o del borghese Molza, il discorso è affatto differente. Termini come 'amicizia' e 'familiarità' risultano per di più particolarmente scivolosi: è sempre necessario distinguere l'impiego tecnico di *familiaris* (ossia chi aveva accesso diretto al sovrano) da altri usi generici, come non si deve fare troppo affidamento sulle espressioni di amicizia dei poeti, in quanto le differenze sociali contavano ancora molto ed imponevano una certa deferenza nonché l'assunzione di un fine armamentario retorico. Per tali motivi, sebbene l'analisi dei componimenti di corrispondenza e dei testi in cui il poeta si autorappresenta e/o tematizza il legame con il proprio signore (o destinatario) sia di grande interesse e utilità, la cautela è d'obbligo di fronte all'alto grado di formalizzazione che qualifica i rapporti interpersonali e la letteratura del Cinquecento.

La percezione che i letterati ebbero di sé in relazione alla società e al proprio ruolo, oltre agli incarichi ufficiali che effettivamente ricoprirono, giocò infatti un ruolo essenziale: che un uomo rinascimentale si presentasse in prima istanza come un uomo di lettere che si esercitava anche nelle armi o nella diplomazia, o viceversa, era un fatto determinante, come ci ha insegnato di nuovo Floriani, al quale si devono le note categorie dei *gentiluomini letterati* e dei *letterati-gentiluomini*.<sup>21</sup> Il grande dibattito su armi e lettere e i relativi schieramenti dimostrano proprio questa necessità di ridisegnare la funzione del letterato all'interno della corte, di «definire una presenza sociale e difendere un'autonomia». <sup>22</sup> Era fondamentale distanziare la nuova figura da quella del poeta cortigiano di fine Quattrocento, che avrebbe potuto confondersi col registro basso del buffone e dell'improvvisatore: il nuovo letterato si collocava invece «in una posizione dignitosa a ridosso dello strato più alto di quelli che vivevano "in corte de' principi"», <sup>23</sup> ma contemporaneamente rivendicava la

21. FLORIANI 1981.

22. Ivi, p. 25.

23. Ivi, p. 28.

propria libertà. Le riflessioni svolte nella prima metà del secolo furono pertanto decisive per questo processo di rifondazione:

Era necessaria una completa integrazione dei “letterati” al potere? Questo avrebbe significato la formazione di una vera cultura della classe dominante, all’interno della quale non si sarebbe potuta invocare l’autonomia di una funzione separata. Oppure era plausibile una professionalità intellettuale di più autonoma caratterizzazione, pronta certo, anzi desiderosa di vivere ad immediato contatto con i *domini*, ma insomma dotata di propri criteri valutativi e di una almeno apparente *libertas*? Quest’ultima soluzione, se presentava dei rischi, era anche la più utile a garantire una funzione di mediazione meno sospetta al pubblico non cortigiano.<sup>24</sup>

La posizione di dipendenza assunta dai letterati non comportò quindi il completo allineamento della produzione letteraria al programma propagandistico e culturale dei signori o il suo esaurimento in una dimensione encomiastica, come fu già per i poeti augustei: proprio la rivendicazione della propria libertà di scrittori faceva parte del normale corredo di affermazioni dei poeti antichi, che giustificavano tale scollamento anche con la necessità di non ricadere in uno scoperto servilismo che avrebbe nuociuto al *princeps* stesso. Come ha osservato La Penna, nei poeti augustei «resistenza e consenso s’intrecciavano», infatti nelle loro *recusationes*

il passaggio dall’arte alla vita dovette essere più cauto, molto meno aggressivo che non nei *poetae novi*: questi avevano attaccato in nome della individualità passionale e artistica la morale quiritaria tradizionale, che poneva a suoi ideali il grande oratore e capo di eserciti, il cittadino probò, rispettoso dell’ordine e buon combattente, la matrona casta e laboriosa; i poeti augustei (tranne, ma solo in qualche passo, Properzio) non vi si ribellano: quando non la subiscono sinceramente, la trascurano o le porgono un ossequio convenzionale.<sup>25</sup>

Lo stesso avvenne nel Cinquecento (si rammentino certi dibattiti del *Cortegiano*): i letterati non negarono l’importanza degli uomini d’armi e il sistema di valori su cui poggiava la società, ma chiesero il riconoscimento della propria funzione e della propria esperienza.

24. Ivi, p. 27. In questo senso è pure importante ricordare che a differenza di quanto avvenne in altri campi, come quello artistico, in quello letterario fu molto rara la committenza diretta, sostituita dagli omaggi.

25. LA PENNA 1963b, p. 125.

Da questo punto di vista l'ode 6 del primo libro di Orazio si rivelò centrale per i poeti del Cinquecento, poiché quando l'autore

si scusa di non poter cantare le imprese di Agrippa e le *laudes Caesaris* e indica piuttosto Vario per questo arduo compito, [...] non adduce come giustificazione solo la tenuità della sua ispirazione, che resterebbe soffocata da un soggetto grandioso, la *culpa ingeni*, che logorerebbe lo splendido argomento, ma aggiunge che quella sua poesia *sapit hominem*, che quella sua Musa leggera è la sola che esprima la sua vita: "Nos convivia, nos proelia virginum / Sectis in iuvenes unguibus acrium / Cantamus vacui...". Dietro questa *recusatio* resta, sia pure appena cosciente, la convinzione neoterica che al di là di questo legame con i sentimenti effettivi non c'è poesia valida, che tanta poesia che vuol essere sublime casca perché manca di questo fondamento.<sup>26</sup>

In questo senso anche l'ode a Mecenate II.12 offrì un modello importante:

ai gravi soggetti enumerati [Orazio] contrappone una gemma della poesia che sa ispirarsi alla immediata vita romana, a quella vita carica di lusso, affinata da un'eleganza dovuta a varie civiltà secolari, in cui vivono Mecenate e l'élite della capitale: [...]. Era naturale, quasi inevitabile che i poeti augustei fossero spinti a conciliare in un tutto coerente la poesia d'ispirazione personale, prevalentemente erotica, con quella civile. Nel corso di una poesia gnomica o d'amore si poteva sempre creare lo spunto per introdurre una lode di Augusto.<sup>27</sup>

La contaminazione dei due filoni in uno stesso testo è meno frequente nel Rinascimento rispetto all'epoca augustea, nondimeno si danno casi di commistione, e in generale la compresenza delle due sfere all'interno del libro di poesia rappresenta una caratteristica precipua della lirica cinquecentesca forse un poco trascurata.<sup>28</sup> In effetti, come ha chiarito Floriani, il nuovo io lirico della poesia cinquecentesca è «titolare di una avocazione programmatica del canto, è specialmente addetto alla celebrazione dell'evento, o della rappresentazione evocativa, o del sentimento».<sup>29</sup> In questo senso esso si differenzia dal suo

26. Ivi, pp. 125-126.

27. Ivi, pp. 126-127.

28. È ovvio che in questa prospettiva contò molto anche l'esempio del Petrarca politico, le cui canzoni ebbero grande risonanza nella lirica cinquecentesca; tuttavia esso non emarginò l'esperienza classica, da cui i poeti rinascimentali trassero nutrimento.

29. FLORIANI 1988c, pp. 16-17.

corrispettivo cortigiano, aneddótico: «è una *figura* radicata nel presente non in quanto ne ritrae, trasferendoli in poesia, gli accidenti della cronaca trasformati in occasioni, ma in quanto è titolare di un'esperienza lirica o celebrativa di validità tendenzialmente perenne». <sup>30</sup>

La *recusatio* inoltre non era ritenuta un atteggiamento di pura opposizione al potere, in quanto presupponeva una concordia di fondo, anche laddove lo scontro poteva essere forte, come nei dibattiti, nei quali emerge bene l'importanza del dialogo per la cultura rinascimentale:

I contrasti espressi *erano* in sostanza superati a priori da un'attitudine compromissoria, volta soprattutto a garantire gli spazi di una società aristocratica che si sentiva titolare di una primogenitura morale e culturale. Questo gruppo o ceto di intellettuali si presentava come una corporazione saldamente impiantata a ridosso del potere: le dediche, i panegirici, le dichiarazioni di assenso alla politica dei principi *facevano* parte anch'essi della "forma" del dialogo intellettuale. Ma nello stesso tempo l'immanente dichiarazione della specificità dell'attività culturale disegnava puntigliosamente una funzione propria del discorso letterario, degna di per sé di uno spazio autonomo. La conseguenza (ma anche la condizione, dialetticamente) dell'accordo politico e insieme della dignità dell'operazione culturale, *era* la rivendicazione di una "laicità" specifica dell'intellettuale, che *era* titolare di una sorta di diritto alla *recusatio*, che *era* diritto all'esercizio dei temi privati. <sup>31</sup>

A giudizio di Floriani, il rifiuto di piegare completamente la propria poesia alla volontà del signore permette altresì di spiegare l'elevato tasso di tecnicismo della riflessione poetica nel Rinascimento e insieme la difficoltà che qualifica i testi cinquecenteschi, in quanto quest'ultima testimonierebbe l'«insofferenza diffusa per ogni strumentalizzazione possibile sul piano della cronaca e dell'attualità immediata» e il «conflitto implicito tra l'intellettuale e la corte». <sup>32</sup>

30. Ivi, p. 17. Sull'io aneddótico cortigiano si vedano anche le parole di SANTAGATA 1979, p. 244: «L'autobiografia per i cortigiani manca di capacità selezionatrice, nel senso che essa non si pone all'esterno della gamma di possibilità tematiche ed espressive offerte dal codice, fornendo un criterio in funzione del quale orientare le scelte, ma fa parte integralmente di quella gamma di materiali».

31. FLORIANI 1988a, p. 246. Vd. anche la prospettiva di DE CAPRIO 1982, p. 805: «La fluida zona di confine rispetto al passato è appunto in questa capacità umanistica di teorizzare in qualche modo il significato del costume della discussione spostando l'accento dalla sua validità propedeutica alla sua validità più ampia come veicolo ma anche fattore, e fattore privilegiato, di cultura».

Ciononostante

la *necessità* del rapporto tra i letterati e il principe si impose con un'evidenza assoluta: [...], l'unica via praticabile *era* quella del mecenatismo classico, che è appunto rapporto strutturalmente conflittuale, specialmente quando, come nel nostro caso, ai mecenati *poteva* premere immediatamente, per ragioni di sopravvivenza storica, la difesa e la propaganda di sé. È d'altro lato evidente che *esisteva* spesso una forte discrasia tra i gusti letterati e artistici dei principi e gli indirizzamenti nuovi che la letteratura *veniva* prendendo.<sup>33</sup>

Infine va tenuto presente che sia in epoca classica che nel Rinascimento le *recusationes* facevano parte di un codice retorico, di una convenzione istituzionalizzata, sì che non deve stupire la convivenza di una *recusatio* con testi d'ispirazione civile o encomiastica in uno stesso libro. Tale impostazione conseguiva anche all'ideale umano e comportamentale propugnato dal *Cortegiano* e adottato da tutto il sistema classicistico rinascimentale, secondo il quale il *decorum* rappresentava un valore fondamentale, in quanto l'uomo – e ancor più il cortigiano – doveva sapersi adattare alle situazioni *naturaliter*, dissimulando l'arte necessaria alla costruzione della propria immagine, e così contribuire alla bellezza della corte. E proprio su un principio di convenienza si fonda la retorica.<sup>34</sup> In questo senso

che alla fine tutti vivessero allo stesso modo e avessero anche da svolgere missioni politiche e diplomatiche spesso affini o uguali, conta in realtà meno del fatto che si proclamassero o si proponessero come gentiluomini ornati anche dal pregio della poesia, o invece come letterati puri che chiedono onore e pane in nome del loro lavoro culturale.<sup>35</sup>

32. FLORIANI 1981, pp. 25-26.

33. *Ibid.*

34. Sulla plurivalenza della convenienza e sul suo ruolo nella società d'Antico regime vd. almeno QUONDAM 2010b, p. 528: «la convenienza d'Antico regime corrisponde sostanzialmente al *prepon* greco (aristotelico) e all'*aptum* e al *decorum* latino (ciceroniano), e precisamente al *kathêkon* ("ciò che conviene") degli Stoici. Categoria al tempo stesso retorica ed etica, o meglio adattamento etico (generalizzante) di un principio retorico (particolareggiante), già nell'antichità la convenienza è lo strumento primario per governare l'intera economia della comunicazione umana, in forma di discorso (sia come testo orale sia come testo scritto) e in forma di scambio interpersonale tra i corpi e i loro gesti: pertinente in via distintiva allo *spoudaiôs*, al *vir bonus*, ai soggetti che, *mutatis mutandis*, costituiscono l'aristocrazia delle antiche società greche e romane, i loro *aristoi* (tali perché titolari dell'*areté*: della virtù)».

35. FLORIANI 1981, p. 27.

Sulla scorta di queste premesse, che per forza di cose non possono dare conto della pluralità di situazioni sia sul piano sincronico che su quello diacronico, nei prossimi capitoli, attraverso affondi puntuali sui singoli autori, proverò a fornire un quadro dei rapporti tra questi ultimi e i loro signori nonché delle loro strategie di autorappresentazione quali poeti, cercando di delineare una minima storia dell'evoluzione del problema nel corso dei decenni. Partirò di necessità da Sannazaro, in quanto punto di congiunzione fra la stagione quattrocentesca e il classicismo cinquecentesco, dopodiché affronterò una questione cruciale del dibattito rinascimentale, ossia la scelta tra l'*otium* e il *negotium*, concentrandomi dapprima su alcuni scrittori che operarono sostanzialmente entro i primi quattro decenni del secolo (Guidiccioni, Bembo, Ariosto) per giungere poi ad autori come Della Casa e Raineri che appartengono alla generazione successiva e tuttavia consentono di osservare il mutamento nella percezione che di sé ebbero i poeti cinquecenteschi; infine prenderò in considerazione il problema della lode dei signori nella poesia degli anni Trenta-Quaranta, con particolare attenzione per le figure di Guidiccioni, Molza e Raineri, le cui rime, in maniera diversa, sono esemplari di una poesia al servizio del potere. La rassegna non potrà essere esaustiva, né mira ad esserlo, bensì intende mostrare alcune delle possibili declinazioni e insieme la consonanza di queste con l'esperienza degli autori augustei, nello specifico il modo in cui quest'ultima rappresentò per molti letterati una soluzione alla tensione tra le proprie esigenze private e le richieste dettate dalla propria posizione ufficiale.

## 1.

### La poesia tra encomio e temi privati: i *Sonetti et canzoni* di Sannazaro

Iacopo Sannazaro, giusta la sua collocazione storica a cavallo del sistema cortigiano e delle origini del petrarchismo cinquecentesco, fornisce una chiave di lettura preziosa dell'esperienza lirica rinascimentale, non solo *sub specie* formale ma anche dal punto di vista delle relazioni tra gli scrittori e il potere e del rapporto con la storia.<sup>1</sup> Fin dalla giovinezza la condizione di Sannazaro fu quella tipica dei letterati regolarmente inseriti nella corte aragonese; quest'ultima rappresentava infatti ormai un'opzione attrattiva almeno tanto quanto l'insegnamento, giacché i sovrani riconoscevano il valore degli intellettuali e affidavano loro incarichi di alto livello. Come ha ricordato Carlo Vecce:

Sia Maio che Pucci [...] lasciarono l'insegnamento per passare alla corte, e svolgervi la funzione di segretario o precettore dei principi: funzione che ora, indifferentemente, accoglieva gli altri umanisti dell'età ferdinanda, ora prevalentemente napoletani o regnicoli, provenienti anche dalle fila della piccola nobiltà dei seggi cittadini, priva di rendite feudali, o proiettati verso una carriera ecclesiastica all'ombra della corte: Giovanni Albino, Gabriele Altilio, Benedetto Gareth detto il Cariteo, Elixio Calenzio, Iacopo Sannazaro; tutti 'cortesani', con stipendi medio-alti [...], iscritti non nel ruolo della corte regia, ma di una corte 'parallela', quella del principe ereditario Alfonso duca di Calabria.<sup>2</sup>

1. Vd. VECCE 2016, p. 121: «la sua vita percorrerà tutta la seconda metà del Quattrocento intrecciandosi ai momenti di massimo splendore e di crisi della Napoli aragonese: il lungo regno di Ferrante (1458-94), l'ascesa del figlio ed erede al trono Alfonso duca di Calabria, il sacco di Otranto (1480), la Congiura dei baroni (1485-86), il regno di Alfonso II (1494-95), la discesa di Carlo VIII (1495), la breve *riconquista* di Ferrante II o Ferrandino (1495-96), fino alla parabola discendente di Federico e alla caduta della dinastia (1496-1501). Ma anche oltre quella data fatidica, per quasi trent'anni, Sannazaro avrebbe continuato a essere un luminoso punto di riferimento per i contemporanei, su uno scenario ora allargatosi da Napoli all'Italia e all'Europa».

2. VECCE 2002, p. 348.

In questo senso è paradigmatica la carriera di Pontano, divisa tra le due corti: nessuno seppe assolvere meglio di lui il compito di consigliere del principe, come dimostrano da una parte le corrispondenze diplomatiche, dall'altra la trattativa.<sup>3</sup> Superata la fase alfonsina, nell'età ferdinanda il ruolo non solo dei letterati ma anche della poesia acquisì ancora maggiore rilievo:

cultura e letteratura assunsero una dimensione collettiva, circolare, in cui mittenti e destinatari si riconoscevano vicendevolmente nelle pagine dei manoscritti miscelanei di poesia lirica (i 'cansonieri') o di egloghe, per approdare al travestimento bucolico di un'intera società di 'poeti jentelomini', come furono definiti nel 1489 Iacopo Sannazaro e Pietro Iacopo De Iennaro in uno dei più interessanti manoscritti del *Libro pastorale nominato Arcadia* (prima redazione del romanzo pastorale di Sannazaro, 1484-1486), oltre che di altre egloghe e rime (Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII G 37).<sup>4</sup>

Già all'inizio degli anni Ottanta questo gruppo era ben definito grazie al «comune senso d'appartenenza a una classe sociale, quella della piccola nobiltà cittadina, che più d'altre, tra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, soffriva della situazione d'instabilità politica ed economica», ma anche a scelte letterarie specifiche: i *poeti gentiluomini*, al contrario degli umanisti di corte che prediligevano il latino, optavano in prevalenza per il volgare, «il toscano letterario consacrato dalla tradizione delle "Tre corone", contaminato con la *koiné* napoletana nella variante diastratica alta, sia orale che scritta, usata nelle cancellerie e nei grandi uffici del regno».<sup>5</sup>

Ciononostante l'attività letteraria non fu mai disgiunta dall'ufficio pubblico: dal momento che Sannazaro entrò al servizio di Alfonso duca di Calabria all'inizio del 1481 lo «seguì e servì [...] nelle sue principali campagne militari».<sup>6</sup> Questo non è però forse l'aspetto più rilevante della funzione di cortigiano di Sannazaro, come ha osservato Vecce: la vera novità fu la possibilità per lui di «frequentare l'Accademia già fondata da Antonio Beccadelli *alias* il Panormita, e ora diretta dal Pontano, dove gli venne attribuito il nome umanistico di "Accio Sincero" (*Actius Syncerus*)».<sup>7</sup> Durante tutto il servizio presso Alfonso, per quanto è possibile ricostruire in base ai documenti, Iacopo portò avanti i propri progetti poetici (*in primis* l'*Arcadia* ma anche le rime volgari) e al contempo

3. Vd. *ibid.*

4. *Ivi*, p. 350.

5. VECCE 2016, p. 123.

6. *Ibid.*

7. *Ivi*, p. 124.

compose opere per il suo signore, non di rado legate a una dimensione performativa, come nel caso delle farse ideate e rappresentate tra il 1489 e il 1492.<sup>8</sup> Malgrado ciò la separazione dei due ambiti non è netta, in quanto sia l'*Arcadia* che la lirica volgare recano tracce profonde degli eventi storici contemporanei nonché dei rapporti del loro autore con la corte; sono infatti numerose le poesie encomiastiche e più in generale quelle che danno voce ai sentimenti del poeta di fronte alle vicende della casata aragonese, specie nella sua fase culminante dei primi anni Novanta. Nello specifico, come ha mostrato persuasivamente Tobia Toscano partendo dalle tesi di Carlo Dionisotti, all'interno della *princeps* postuma soltanto nella seconda parte può essere identificato con certezza un progetto di canzoniere, e ad essa Sannazaro

volle affidare [...] il racconto insieme della sua storia d'amore e della corte aragonese che le faceva da sfondo [...]. In altri termini, e a differenza di Petrarca, Sannazaro volle sperimentare la sua via al 'canzoniere' assegnando al libro di rime la funzione di raccontare una fase precisa e irrimediabilmente conclusa della sua biografia, quasi (mi si passi l'espressione) una sorta di 'romanzo di formazione'. *Ex post* egli comprese che il suo orizzonte esistenziale era radicalmente mutato dopo che il suolo della patria era stato violato da un esercito invasore.<sup>9</sup>

La lirica volgare di Sannazaro si muove dunque principalmente su due binari, quello amoroso e quello politico-encomiastico, e questa peculiare convivenza è dichiarata dall'autore già in apertura della raccolta: dopo quattro testi di carattere metapoetico in cui prevale l'idea della poesia come elegia e lode della donna, senza riferimenti alla dimensione celebrativa in senso stretto, Sannazaro inserisce il sonetto 37, nel quale temi privati e temi pubblici si uniscono nell'elogio di Napoli, celebrata come luogo natale del proprio protettore (un imprecisato «signor mio caro») e della donna amata.

8. Vd. sempre VECCE 2016 con i relativi riferimenti bibliografici.

9. TOSCANO 2016, p. 28. Sulla questione si vedano in generale gli studi di Toscano raccolti nei suoi volumi del 2018 e del 2020, oltre a quelli classici di DIONISOTTI 1963, SANTAGATA 1979 e BOZZETTI 1997 (e di FANARA 2015, 2017a e b, di cui tuttavia non condivido diverse interpretazioni e nello specifico la lettura complessiva). Sui 66 testi della seconda parte soltanto dieci appartengono al genere encomiastico e politico e sono disposti quasi esclusivamente nella seconda metà del canzoniere, ciononostante essi hanno funzioni strutturali importanti, che orientano la lettura della raccolta nel suo insieme. Naturalmente anche nella prima parte della *princeps* si trovano testi di questo genere, e di essi mi occuperò in parte nel capitolo II, sezione 2. sulla poesia politica. L'elenco completo dei testi encomiastici e politici è il seguente: 7, 10, 11, 13, 30, 31; 37, 69, 70, 71, 85, 87, 89, 90, 92, 100.

Cagion sì giusta mai Creta non ebbe  
 per Giove o per Giunon di gloriarsi,  
 né per Diana o Febo d'esaltarsi  
 Ortigia, allor che più pregiar si debbe,  
 quanto Napol mia bella oggi potrebbe 5  
 per te, signor mio caro, al ciel levarsi,  
 e con vivace fama eterna farsi  
 per questa altra mia deà, che in ella crebbe.  
 Oh fortunato nido, oh sacro ospizio,  
 ove al ciel per sostegno poner piacque 10  
 del fragil viver mio doppia colonna!  
 Benedetta in te sia la terra e l'acque!  
 Benedette le stelle, ond'ebbe inizio  
 il mio signor d'ornarti e la mia donna!

La lode innesca una comparazione tra Napoli e le antiche città di Creta e di Ortigia, rese famose anche loro da due coppie, rispettivamente Giove-Giunone e Apollo-Diana. Il paragone è rivelatore in quanto imita un passo di un panegirico di Claudiano (*Cons. Hon.* IV.132-137):

Herculis et Bromii sustentat gloria Thebas,  
 haesit Apollineo Delos Latonia partu  
 Cretaque se iactat tenero reptata Tonanti;  
 sed melior Delo, Dictaeis clarior oris 135  
 quae dedit hoc numen regio; non litora nostro  
 sufficerent angusta deo.<sup>10</sup>

La finezza dell'operazione di Sannazaro consiste non solo nel richiamo del genere (il panegirico) ma soprattutto nella manipolazione della fonte classica, che viene "simmetrizzata" attraverso l'introduzione del secondo termine di paragone, la donna. Questo sdoppiamento fu favorito dal recupero di alcuni luoghi celeberrimi dei *Fragmenta* allusi scopertamente nella seconda metà del sonetto: la prima terzina rielabora il suo corrispettivo metrico di *Rvf*202<sup>11</sup> e forse allude al «doppio thesauro» di *Rvf*269; la seconda, con l'inequivocabile

10. Claudiano a sua volta imita un panegirico di Pacato Drepanio, a sua volta imitazione delle famose *laudes Italiae* di *Georg.* II.135-176 (vd. WARE 2017, pp. 367-368), nondimeno il testo di Sannazaro deriva indubbiamente dall'autore tardoantico e non da Virgilio, con cui condivide pochi elementi.

11. Petrarca, *Rvf*202.9-11, «Ben poria anchor Pietà con Amor mista, / per sostegno di me, doppia colonna / porsì fra l'alma stanca e 'l mortal colpo».

anafora «Benedetta... Benedette...», ricalca *Rvf* 61. Attraverso queste allusioni e la celebrazione di Napoli Sannazaro sembra volersi presentare in modo implicito come poeta encomiastico e amoroso, giacché si può facilmente immaginare che la fama conseguita dal luogo grazie alle personalità che vi nacquero e vissero sia la fama derivata anche dalla poesia.<sup>12</sup>

È lecito chiedersi a questo punto chi siano i destinatari del sonetto, e si possono formulare due ipotesi. La prima è fondata su un luogo parallelo dell'opera latina: nella terza ecloga piscatoria Sannazaro impiega lo stesso passo di Claudiano in riferimento a Costanza d'Avalos,<sup>13</sup> sicché la coppia celebrata nel sonetto potrebbe essere composta da Costanza e dal consorte Federico Del Balzo,

12. Questo caso mostra già come i giudizi della critica in merito alla lirica volgare di Sannazaro debbano essere in parte rivalutati, nello specifico la risoluzione di quest'ultima in un'adesione esclusiva al modello petrarchesco, secondo le note interpretazioni di MENGALDO 1962, SANTAGATA 1979 e PARENTI 1993. A giudizio di PARENTI (ivi, pp. 54 e 57), ad esempio, dopo la canzone delle pene infernali, Sannazaro abbandonò il classicismo in senso stretto a favore di una vena più schiettamente petrarchista, e la differenza tra il suo metodo e quello di Cariteo risiederebbe nel fatto che, «mentre Sannazaro tende piuttosto a innovare e rielaborare il modello per meglio assimilarlo alla forma poetica italiana, Cariteo punta invece a farlo risaltare attraverso una più esatta ripresa degli stessi elementi verbali»: «di solito in Sannazaro lirico prevale una quasi incondizionata adesione alla linea stilistica di Petrarca, di cui egli adotta la *concinnitas*, privilegiandone quegli elementi di continuità melodica che formano lo stile 'legato' petrarchesco. Ora, il 'legato' è l'esatto opposto dello 'staccato' risultante dalla giustapposizione di petrarchismi e latinismi, che viene perseguito in questa canzone, unico testo decisamente classicistico dei *Sonetti e canzoni*». Questo può essere in gran parte vero per quanto riguarda il piano strettamente linguistico, ma non è valido sul piano dell'*inventio*, che anzi spesso Sannazaro accosta esplicite allusioni alla tradizione classica e a quella volgare, mantenendole ben distinte e quindi immediatamente riconoscibili. E non mi pare nemmeno lecito circoscrivere il classicismo di Sannazaro a una fase precoce della sua produzione volgare, in quanto anche i testi composti negli ultimi anni del Quattrocento o all'inizio del secolo successivo presentano casi non solo di imitazione estesa ma anche di ibridazione di fonti classiche e petrarchesche. In generale egli partiva perlopiù dai classici latini per costruire lo scheletro inventivo, anche nel caso delle poesie in apparenza più petrarchesche. Ciò non significa negare il petrarchismo del napoletano, bensì riconoscere la stratificazione dei modelli e le loro modalità di assunzione: pur essendo corretto parlare di petrarchismo linguistico o metrico, la situazione sul fronte inventivo è molto più complessa e merita di essere riconsiderata.

13. Sannazaro, *Ecl. pisc.* 3.70-77, «[Iolas] Est Veneri Cypros gratissima, Creta Tonanti / Iunonique Samos, Vulcano maxima Lemnos; / Aenariae portus Hyale dum pulchra tenebit, / nec Samos Aenariam vincet nec maxima Lemnos. / [Chromis] Gravidus Rhodopen et Mercurius Cyllenen, / Ortygiam Phoebe, Tritonia iactat Hymetton; / Nisa colit Prochyten; Prochytes si commoda norint, / Ortygiam Phoebe, Tritonia linquat Hymetton». Secondo Liliana Monti Sabia questo passo dell'ecloga «è stato composto dopo (o durante) il 1497 e senz'altro prima delle vicende che portarono nel 1501 alla partenza di Federico per la Francia, perché dei versi così disimpegnati non credo proprio possano essere stati

per il cui matrimonio Sannazaro compose probabilmente una farsa. Ciononostante i rapporti con il Del Balzo non sembrano abbastanza forti per giustificare la sua presenza nelle rime e in un testo di questo rilievo. In alternativa si potrebbe pensare ad un'allusione al «doppio thesauro» di Petrarca, il cardinale Colonna e Laura, e di riflesso identificare il *signore* del v. 5 con uno dei sovrani aragonesi, forse il principe Federico giusta la sua presentazione come «nume benefico partecipe dei crucci sentimentali del poeta» nell'importante sonetto 76,<sup>14</sup> e la donna con l'amata, in linea con i testi circostanti, dedicati all'esaltazione di quest'ultima. Che i destinatari reali possano essere identificati con certezza sembra improbabile, salve scoperte future, e non pare proficuo formulare ulteriori congetture in assenza di documenti storici e prove filologiche quantomeno orientativi; tuttavia l'imitazione di un genere come il panegirico resta di grande interesse e pone bene in evidenza un aspetto importante della cultura e dell'ambiente rinascimentale, il suo carattere dialogico, il quale postula una corrispondenza tra la sfera letteraria e la sfera politica, il loro reciproco riconoscimento, ma al contempo presuppone il diritto per il poeta di cantare temi privati, diritto da Sannazaro rivendicato nei componimenti precedenti.<sup>15</sup> In questa prospettiva è significativo che un tratto distintivo del panegirico per il quarto consolato di Onorio sia proprio la fusione inedita del genere del panegirico con quello dello *speculum principis*.<sup>16</sup>

La dichiarazione d'intenti poetici del sonetto 37 resta tuttavia delusa nel corso della raccolta, perché il poeta si dichiara sopraffatto dal sentimento amoroso e incapace di elevare il proprio canto al registro epico, che, a differenza di quello elegiaco, gli conferirebbe la gloria eterna. Si tratta di una dinamica tipica del genere elegiaco, già consolidata nelle raccolte dei poeti augustei, che offro-

composti dal Sannazaro, che era legatissimo a Federico, in momenti tanto critici per il re e per il regno» (MONTI SABIA 2003, p. 987).

14. TOSCANO 2018b, p. 74. Sono grata per il suggerimento allo stesso Toscano, il quale, nel saggio citato, ha dimostrato il ruolo fondamentale ricoperto da Federico all'interno del primo canzoniere sannazariano, con particolare riferimento ai futuri sonetti 12 e 13. Un'ulteriore conferma dell'identificazione del destinatario della lode mi sembra venire dal sonetto 82, nel quale Sannazaro dà voce al timore di non poter fare ritorno a Napoli, dove si trovano la donna e il *gran* Federico, definiti in modo affine al sonetto 37 «mio doppio sostegno amato e fido» (v. 13).

15. In generale per il primo Cinquecento vd. FLORIANI 1988a, p. 246: «Questo gruppo o ceto di intellettuali si presenta come una corporazione saldamente impiantata a ridosso del potere: le dediche, i panegirici, le dichiarazioni di assenso alla politica dei principi fanno parte anch'essi della "forma" del dialogo intellettuale. Ma nello stesso tempo l'immanente dichiarazione delle specificità dell'attività culturale disegna puntigliosamente una funzione propria del discorso letterario, degna di per sé di uno spazio autonomo».

16. Vd. almeno l'introduzione al testo di Claudiano di BARR 1981.

no di continuo promesse di un canto più alto, ritrattandole immediatamente tramite la retorica della *recusatio* oppure rivedendole nel corso dei libri. È quanto emerge, ad esempio, dalla canzone 89, che annuncia l'intento di celebrare la casata aragonese da Alfonso il Magnanimo fino a Ferrandino: il poeta prima manifesta il desiderio di conseguire la laurea poetica e la «memoria eterna» (st. 2, v. 8) grazie a un «più lodato stile» (st. 1, v. 4), per il quale vengono addotti come esempi Omero e Virgilio; poi confessa l'impossibilità di innalzare il proprio canto a causa dell'amore.

Basti fin qui le pene e i duri affanni	st. 3
in tante carte e le mie gravi some	
aver mostrato, e come	
Amore i suoi seguaci alfin governa.	
Or mi vorrei levar con altri vanni,	5
per potermi di lauro ornar le chiome	
e con più saldo nome	
lassar di me qua giù memoria eterna.	
Ma il dolor, che ne l'anima si interna,	
la confonde per forza e volge altrove,	10
tal che con mille prove	
far non poss'io che di se stessa pensi	
né che ritorni al suo vero camino.	
Misera, che, fra i sensi	
summersa già, non vede il suo destino!	15
[...]	
Indi, se aven che al viver frale e manco	st. 8
non lenti il corso il mio debile ingegno,	
ma con vittoria al segno	
pur giunga, sì com'io bramando spero,	
pria che dal fascio faticato e stanco	5
si parta e lasse il suo corporeo regno,	
benché frale et indegno,	
si sforzerà con stil grave e severo	
sacrar, cantando, un altro spirto altero,	
che oggi orna il mondo sol con sua beltade,	10
ma la futura etade	
con gesti illustrerà, per quanto io veggio;	
ai quali il ciel riserbe i giorni mei,	
che 'l veda in alto seggio	
carco tornar di spoglie e di trofei!	15



zaro invece si dice ancora vinto da Amore e nega la possibilità di conseguire la gloria con le rime amorose: Napoli resterà impressa nella memoria comune solo se Amore gli concederà pace ed egli potrà dedicarsi alla musa epica.

Parimenti interessante è la fine dell'ultima stanza, in quanto Sannazaro chiude la rassegna dei sovrani aragonesi con la speranza di vedere Ferrandino «in alto seggio / carico tornar di spoglie e di trofei». I versi, insieme al loro contesto, mi paiono una chiara allusione al primo libro dell'*Eneide*, nel quale Virgilio per bocca di Giove compie una profezia della futura grandezza di Roma, svolgendo in modo analogo una lode della linea che conduce da Enea a Ottaviano Augusto:

[...]; cernes urbem et promissa Lavini  
moenia, sublimemque feres ad sidera caeli  
magnanimum Aeneam; neque me sententia vertit.      260  
[...]  
imperium sine fine dedi. quin aspera Iuno,  
quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat,      280  
consilia in melius referet, mecumque fovebit  
Romanos, rerum dominos, gentemque togatam.  
sic placitum. veniet lustris labentibus aetas,  
cum domus Assaraci Phtiam clarasque Mycenae  
servitio premet ac victis dominabitur Argis.      285  
nascetur pulchra Troianus origine Caesar,  
imperium Oceano, famam qui terminet astris,  
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.  
hunc tu olim caelo, *spoliis* Orientis *onustum*,  
accipies securam; vocabitur hic quoque votis.      290  
aspera tum positae mitescent saecula bellis.<sup>21</sup>

La spia lessicale più forte è il sintagma «*spoliis [...] onustum*», applicato da Sannazaro a Ferrandino, ma vi sono diverse affinità con singole espressioni e soprattutto con la struttura complessiva del discorso nella canzone, sia dal punto di vista retorico che da quello temporale (si noti, ad esempio, il passaggio dal passato al presente, fino all'ascesa in cielo, passando per le gesta future, affine a quello delle stt. 6-8). L'allusione conferma quindi di nuovo la volontà di cantare i propri sovrani e tramandarne la memoria in eterno. La storia però – non solo l'indole del poeta – condannò al fallimento questo progetto encomiastico, poiché il regno di Ferrandino fu di brevissima durata: nominato all'inizio del

21. Virgilio, *Aen.* I.258-260 e 279-291.

1494 duca di Calabria, subì la calata di Carlo VIII e nel gennaio 1495 ereditò il titolo di re in seguito all'abdicazione di Alfonso II, nell'estate dell'anno successivo riconquistò Napoli, ma il 7 ottobre 1496 si spense a causa di una malattia. Come ha osservato giustamente Toscano al riguardo,

Sannazaro *maturò*, negli anni dell'esilio e dopo il ritorno in patria, la consapevolezza dello sconvolgimento degli assetti politici dell'Italia e del Regno in specie prodotto dall'invasione francese, perciò scegliendo di relegare fuori dalla 'seconda parte' la canzone 11 indirizzata a Ferrandino divenuto re, che, sul piano della cronologia, si pone invece come naturale sviluppo della canzone 89, riferibile, come si è detto, al 1493. [...] Il voto di vedere *in alto seggio* il giovane bello e valoroso si realizzò, ma il troppo breve regno di Ferrandino (come quello dello zio Federico a lui succeduto) non aveva potuto riportare indietro l'orologio della storia.<sup>22</sup>

Nondimeno resta significativo nella prospettiva di una caratterizzazione della lirica di Sannazaro che nella raccolta egli abbia voluto dare voce alla lode dei regnanti, rendendo loro omaggio.

Al di là del canzoniere vero e proprio, anche nella prima parte si reperiscono diverse rime encomiastiche e politiche che attestano la natura bifronte della lirica di Sannazaro e la fiducia tipicamente rinascimentale nel potere eternatore della parola poetica. Un esempio significativo è il sonetto 7:

Non quel che 'l vulgo cieco ama et adora,	
l'oro e le gemme e i preziosi fregi,	
signor mio buon, ma i tuoi costumi egregi	
e la virtù che Italia tutta onora	
legata han l'alma sì, che ad ora ad ora	5
vèr te sospira, e i rari alti tuoi pregi	
fra sé volgendo, par che ogni altro spregi,	
tanto nel bel voler si infiamma ognora.	
E se destin mi alzasse in quella parte	
ove Ippocrene versa il sacro fiume,	10
per cui grazia si acquista, ingegno et arte,	
farei, di te cantando, tal volume,	
che fusse il nome tuo per mille carte	
memoria al mondo sempiterna e lume.	

22. TOSCANO 2016, pp. 33-34. Sulla canzone 11 vd. qui il capitolo I, sezione 2.2.

Sul testo si era già appuntata l'attenzione di Dionisotti nel famoso saggio del 1963, nel quale innanzitutto era avanzata in modo persuasivo l'ipotesi che il destinatario del testo sia Lorenzo de' Medici, come si evince da una variante nella tradizione manoscritta (l'attacco del v. 3 è «Lorenzo mio» in FN4b):

È chiaro che fino a prova contraria bisogna riconoscere nel sonetto l'entusiastico omaggio, di cui è superfluo sottolineare l'importanza storico-letteraria nel quadro dei rapporti fra Napoli e Firenze, reso dal giovane Sannazaro al magnifico Lorenzo de' Medici. Ed è, si noti, un omaggio non soltanto entusiastico ma anche affettuoso («Lorenzo mio»), che pertanto implica rapporti di amicizia possibili solo fra uomini per ogni altro rispetto così lontani e d'un così diverso rango, a seguito di un incontro e accordo sul piano comune delle lettere e della poesia. Il sonetto dovrebbe essere dunque anteriore, e potrebbe essere di assai anteriore al 1492.<sup>23</sup>

Toscano, approfondendo l'ipotesi di Dionisotti, ha osservato che, se i vv. 9-10 «siglano l'aspirazione di un poeta esordiente pronto a impegnarsi nella realizzazione futura di un intero *volume* in lode di cotanto personaggio», allora è possibile collegare

la scrittura a una situazione di incontro reale, ricordando che Lorenzo fu a Napoli, dal 18 dicembre 1479 al 27 febbraio 1480, «per tentare di ribaltare a proprio favore una drammatica situazione politica e militare», come ricorda Figliuolo, aggiungendo che in occasione di queste missioni diplomatiche «non si parla certo solo di politica», tanto più che appena due anni prima il principe Federico aveva ricevuto in dono e proprio da Lorenzo il prezioso manoscritto della *Raccolta aragonese*.<sup>24</sup>

Questa volontà celebrativa si traduce nelle terzine nell'allusione a due passi classici significativi. Da una parte vi è l'invocazione dell'ispirazione poetica mediante il riferimento alla fonte Ippocrene, scaturita sull'Elicona da un colpo di zoccolo di Pegaso: il «sacro fiume» dovrebbe ricalcare *Met.* V.263, «et ad *latices* deduxit Pallada *sacros*», dove Ovidio sta narrando l'approdo di Pallade in Elicona e la visita della fonte sacra alle Muse. Dall'altra nei versi finali Iacopo imita un testo classico fondamentale per comprendere i rapporti di mecenatismo, il *Panegirico di Messalla* (vv. 33-34): «At tua non titulus sub nomine facta, / Aeterno sed erunt tibi magna volumina versu». In modo analogo qui il poeta

23. DIONISOTTI 1963, p. 172.

24. TOSCANO 2016, p. 32.

promette al signore che gli saranno dedicati interi volumi di versi destinati a durare in eterno e a tramandare la memoria delle sue imprese e delle sue virtù.

Una dichiarazione d'intenti simile si reperisce nelle *Elegiae* del napoletano, nello specifico nella prima elegia del terzo libro, nella quale sono annunciati l'abbandono della musa elegiaca e l'intento di cantare il sovrano e amico Federico.

Ergo ego fallaci tantum servire puellae  
 natus, et adverso semper amore queri?  
 [...].  
 Audenda sunt tentanda; novas en, carmina, vires  
 sumite: per durum gloria anhelat iter.  
 Nunc opus est alia crinem compescere fronde:  
 nil mihi cum sertis, Bacche iocose, tuis.  
 Ipse audax virides Parnasi in vertice lauros 15  
 decerpam, aut silvis, Pinde canore, tuis.  
 Ipse lyram nullo percussam pollicis ictu  
 suspendam ex humeris, praemia rara, meis.  
 Non ego nunc molles meditor lascivus amores,  
 nec iacio ad surdas carmina blanda fores. 20  
 Maior ad heroos me sublevat aura cothurnos:  
 maior et in nostro personat ore deus.  
 Laetus ades, Federice, tuas ex ordine laudes  
 exequar: auspiciis fama petenda tuis.  
 [...].  
 sed certat magnos virtus anteire parentes,  
 aeternum et vera laude parare decus. 30  
 Nec tua facta olim titulo breve marmor habebit.  
 Immensum magni carminis illud opus.<sup>25</sup>

Sannazaro dichiara di voler sostituire alle ghirlande di Bacco la laurea del Parnaso, allo stile *iocosus* del primo quello *canorus* del Pindo: Bacco, infatti, come si vedrà anche nei prossimi capitoli, era associato ai generi più leggeri e in particolare alla poesia lirica di stampo amoroso, e così si trasmise al Rinascimento, sull'esempio *in primis* di Orazio, *Carm.* I.1.29, «doctarum hederæ præmia frontium», e Properzio, *El.* IV.1.61-62, «Ennius hirsuta cingat sua dicta corona; / mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua». Non a caso anche nel seguito del testo ritorna il lessico della musa *tenuis* dell'elegia latina: il poeta non è più

25. Sannazaro, *El.* III.1.1-2, 11-24 e 29-32.

*lascivus* e non medita più i *molles amores*, non giace più inascoltato davanti alla porta dell'amata con i suoi *carmina blanda*, tutti elementi fissi del paradigma elegiaco, per i quali basta richiamare alcuni luoghi properziani indelebili dalla memoria comune quali l'attacco del secondo libro, *El.* II.1.1-2, «Quaeritis unde mihi totiens scribantur *amores*, / unde meus veniat *mollis* in ora liber», ma anche la fine dell'elegia I.8 (vv. 39-40), «Hanc ego non auro, non Indis flectere conchis, / sed potui *blandi carminis* obsequio», e la situazione tradizionale del παρακλαυσίθυρον.

Sannazaro è pronto a diventare poeta epico, a innalzare il proprio canto alla celebrazione degli eroi, ossia la dinastia aragonese e in particolare Federico; ma tale onore invero non spetta a tutta la casata, non spetta (o spetta diversamente) ad Alfonso II, secondo quanto scrive Sannazaro stesso. L'elegia II.1 diretta ad Alfonso sotto forma di una *recusatio* ha caratteri affatto differenti, quasi opposti a quelli della III.1 per Federico. Come ha rilevato Attilio Bettinzoli, «l'intento di magnificare le gesta del sovrano aragonese [*Alfonso*] si configura subito nelle forme di un'ipotesi del tutto irrealistica e impraticabile», e il compito è percepito come un *giogo* dal quale non è possibile liberarsi, mentre «la successione retoricamente sdegnata e incalzante delle due interrogative iniziali [*dell'elegia per Federico*], adempie alla funzione di riscrivere e rovesciare» proprio la situazione dell'elegia per Alfonso. Ma soprattutto è significativo che, se pur «compreso fra gli estremi della sua parabola, fosse pure nella forma – imposta da quella cornice – della preterizione, il carme ad Alfonso conteneva [...] ciò che appartiene al profilo di quel canto panegirico e celebrativo, di cui il poeta insisteva a dirsi incapace»; invece nella III.1 «quanto più l'annuncio è solenne e categorico [...], tanto più il risultato non può non apparire alla fine sorprendente, atipico, di un'inattesa autenticità umana ed esistenziale, che confligge con l'inevitabile cartapesta e il similoro dell'encomio». <sup>26</sup>

26. BETTINZOLI 2006, pp. 32-32. Sulle differenze tra le due elegie si vedano inoltre ARNAUD 2012, pp. 171-172 e soprattutto STÜRNER 2006. Quest'ultimo, oltre alla diversità delle due lodi, ha messo in rilievo il ruolo fondamentale dei panegirici antichi e del modello della *recusatio* nel Rinascimento, aggiungendo, nel caso dell'elegia II.1, che «mit nachgerade philologischer Genauigkeit greift der Neulateiner [i.e. *Sannazaro*] im Zuge seiner Imitatio topische Formelemente des antiken *recusatio*-Typus auf, um sie geschickt zu einem poetischen Gebilde ganz eigenen Rechts zusammen zu fügen. Bei der Ausgestaltung der einzelnen verwerteten Topoi bezieht sich Sannazaro auf eine Vielzahl unterschiedlicher Vorbilder, wobei insbesondere der prägende Einfluss der apoletischen Elegien 2, 1 und 3, 9 Properzens allenthalben deutlich zu Tage tritt» (ivi, p. 39). Nella prima parte dell'elegia inoltre Sannazaro sovrappone all'immagine del regnante quella di Mecenate al fine di *caratterizzare* «den neapolitanischen Fürsten durch die Etablierung intertextueller Bezüge als Liebhaber und Förderer der schönen Künste» (*ibid.*), mentre nella porzione centrale l'imitazione di Virgilio «verfolgt [...] das Ziel, den Stammvater des aragonischen Hauses auf

In questa prospettiva si comprendono pure i vv. 29-32, in cui si dice che la gloria di Federico non dipende dai suoi avi ma dalla sua virtù, e si promette di consegnare ai posteri le sue gesta attraverso un'opera poetica. Traspare qui come altrove la fiducia dell'autore nel potere eternatore della letteratura: come l'iscrizione tombale non è *brevis*, così l'*opus* è *immensus*; motivo sul quale in chiusa si innesta quello dell'*urna* ora detta *brevis* (v. 184, «haesit; habet nostros haec brevis urna deos»). Anche questo è un elemento tradizionale dell'elegia classica, che compare non di rado nelle *recusationes*, un genere ripreso da Sannazaro nelle *Elegiae*, le quali, malgrado l'importanza della tematica amorosa, «en réalité, [...], sont avant tout un ensemble de poèmes de circonstance composés en l'honneur de certains de ses contemporains – ses maîtres, ses amis et les princes napolitains principalement».<sup>27</sup> Nello specifico,

à travers l'aveu de sa faiblesse, Sannazar signifie son appartenance à un temps et à un lieu, ceux de Naples des rois aragonais; sa fortune apparaît indissociablement liée à celle de la cité parthénopeenne, dont elle suit les aléas. De fait, Sannazar s'attribue l'identité d'un chantre de Naples; il se donne pour mission d'immortaliser sa patrie en célébrant la terre napolitaine et les hommes – princes, serviteurs de l'État, savants, poètes – qui contribuent à son rayonnement politique et culturel.<sup>28</sup>

Questa operazione encomiastica è compiuta nelle *Elegiae* mediante un ricorso massiccio all'eredità classica, di cui la terra campana era ritenuta depositaria, seguendo la strategia politica adottata dai sovrani aragonesi stessi per legittimare il proprio potere a Napoli.<sup>29</sup>

Inutile dire che questo progetto fu però compromesso dalla realtà dei fatti, dal corso della storia, e il poeta si mostrò amareggiato per la condizione dell'esilio. In questo senso sempre nell'elegia inaugurale del terzo libro Sannazaro mette in atto una strategia encomiastica e rappresentativa particolare, fondata sull'identificazione di Federico con il pio Enea:

l'assunzione a modello di riferimento del *pius Aeneas* virgiliano predisporne al disegno di una tipologia d'eroe in chiave minore, trascinato dal corso

subtile Weise zu einem neuzeitlichen Aeneas, seinen Nachfahren Alfonso aber zu einem *alter Caesar Augustus* zu stilisieren» (ivi, p. 42).

27. ARNAUD 2012, p. 160.

28. Ivi, p. 168.

29. Vd. TATEO 1990, FERRAÙ 2001, BARRETO 2013 e, con esplicito riferimento alle *Elegiae*, ARNAUD 2012, pp. 169-170.

inarrestabile degli eventi, austero e grave strumento di un destino che si sottrae all'arbitrio della volontà. [Ma] il viaggio di Federico approda quasi di schianto a una tomba sulle rive della Loira, in un esilio quasi metafisico [...]. Per l'ennesima volta il Sannazaro ritaglia sulle spalle del suo re («Federice, tuorum hic meta laborum / haesit») le parole dell'antico eroe troiano («Hic labor extremus, longarum haec meta viarum»): e tuttavia in quei versi del terzo libro Enea piangeva la morte del padre, dinanzi a lui era ancora aperta la strada di una sovranità sofferta ma inconcussa. Al Sannazaro non resta che il suo sgomento, sì che il panegirico si volge di fatto nello spettacolo di una regalità umiliata e vilipesa, in una sorta di "Ecce homo" che quasi inavvertitamente addita in sé il carico dell'infinita miseria di cui è intrisa la natura umana.<sup>30</sup>

Lo stesso sconforto trapela nell'elegia successiva (III.2) con l'aggiunta di un elemento molto indicativo:

Tu saltem, bona posteritas, ignosce dolori,  
 qui facit, ut spreto sit mea fama loco;  
 Musarum spolierque bonis, et nomine claro  
 vatis, et haec ultro credar habere mala.  
 Prosit, amicitiae sanctum per saecula nomen                    105  
 servasse, et firmam regibus fidem.<sup>31</sup>

In Francia le Muse hanno abbandonato Sannazaro e pure la sua fama di poeta è cancellata, ciononostante egli difende con vigore la costanza della sua amicizia e della sua fedeltà ai re aragonesi, una costante ineliminabile di tutta la sua esperienza umana e poetica.<sup>32</sup>

30. BETTINZOLI 2006, pp. 33-36.

31. Sannazaro, *El.* III.2.101-106.

32. Come ha osservato ARNAUD 2012, p. 171, «on prendra la mesure de l'importance de ce motif pour Sannazar si l'on se réfère à la pièce finale de ses *Épigrammes*, intitulée *Ad patriam antiquam iret in exilium*; alors que le poète, au moment de partir en exil, fait ses adieux aux lieux qui lui sont chers, il s'exhorte à reprendre courage en invoquant la protection de la destinée (*fōrs*), des Muses, avant de conclure, dans le distique finale, que sa fidélité, à elle seule, est une consolation suffisante»: Sannazaro, *Epigr.* III.9.15-16, «Blanditurque animi constans sententia, quamvis / Exili meritum sit satis ipsa fides».



## 2.

### La tensione tra *otium* e *negotium* e l'ideale della vita solitaria

#### 2.1. *Giovanni Guidiccioni, la delusione della nunziatura in Spagna e l'otium letterario*

L'intreccio di attività pubblica e scrittura letteraria nell'esperienza di Giovanni Guidiccioni può essere considerato per molti aspetti paradigmatico del gentiluomo letterato del Rinascimento: dopo gli studi letterari e filosofici, il lucchese intraprese quelli giuridici e da qui prese il via una brillante carriera, segnata dalla protezione e dalla promozione del potente zio Bartolomeo e quindi dal servizio presso la famiglia Farnese; in parallelo la profonda consonanza della sua indole con la classicità lo portò a dedicarsi oltre che alla poesia all'oratoria, vissuta, quest'ultima, non come uno sterile esercizio retorico, bensì come un attivo strumento di educazione morale e sprone alla riflessione. E di questa coscienza sono un sintomo pure l'atteggiamento sempre critico nei confronti dei costumi corrotti della corte papale, presso la quale a lungo servì, e i ripetuti tentativi di allontanarsene. Si veda ad esempio questa testimonianza precoce, una lettera spedita a Thomas Wolsey alla fine del 1525, nella quale traspare già il carattere problematico dell'opzione romana:

Io sono, non ha molti mesi, ritornato dallo Studio a Lucca, e perché è lungo tempo che de' molti partiti gli quali andava meco medesimo ravvolgendo, ellessi di seguire la Corte di Roma, e di essere persona ecclesiastica, sì come quello il quale vedea messer Bartolomeo, mio zio, desideroso di rinunziarmi assai buona entrata di benefici, e mi pareva per questa via potere a molti più de' miei giovare che per qualunque altra si fussi, ed era la mia intenzione del tutto rivolta a Roma, albergo veramente della fortuna. Ma considerato da una parte come le cose di lei sieno dubbiose e ridotte non pure a viltà, ma ad estrema miseria, e dall'altra aggiungendomi a ogni ora il detto messer Giovambattista conforti e buon consigli di venire in Francia dove, secondo che il suo giudizio li porge, mediante l'autorità di V.S. permette onorato fine alle mie fatiche, ho deliberato, quando ella voglia durare alquanto di fatica in trovarmi padrone, di spendere gli anni miei a' servigi di lui.<sup>1</sup>

1. Guidiccioni, *Lettere* 32, II pp. 95-96.

Il rapporto di Guidiccioni con le istituzioni fu dunque sempre ambivalente, marcato da una parte dall'insofferenza verso le dinamiche politiche e la corruzione, dall'altra dal sentimento di gratitudine verso i propri patroni e di riflesso dal senso del dovere; esso tuttavia si deteriorò fortemente nella seconda metà degli anni Trenta con le delusioni politiche, e spinse il letterato a cercare con crescente insistenza e urgenza la vita appartata, dedicata agli studi.<sup>2</sup> «D'altra parte», come ha osservato Maria Teresa Graziosi, «la libertà nella quale era stato educato doveva urtare contro l'ambiguità, costume prevalente e necessario a chi volesse sopravvivere nella Corte Romana».<sup>3</sup>

Il sonetto 111 delle *Rime* è esemplare in questo senso, si tratta di un testo di bilancio esistenziale, sulla scia di alcuni luoghi memorabili dei *Rerum vulgarium fragmenta*, nello specifico della canzone 331, di cui è mutato però in modo considerevole l'esito.

Quando talhor vo rimembrando l'hore  
 E i giorni e gli anni più fioriti e cari,  
 Spesi dal dì che sì lucenti et chiari  
 Scoperse a me que' duo begli occhi Amore,  
 Et l'exilio infelice e il lungo errore, 5  
 Che ricercando terre, fiumi et mari  
 Ho già sofferto, a miei tormenti amari  
 Pur procacciando ogn'hor novo dolore,  
 E quai frutti di lor al fine ho colto,  
 Tanto m'assale al cor doglia et paura 10  
 Che sol speme di morte è che m'acquete.  
 O mia sorte, o destino, o rea ventura,  
 O per mio mal troppo sereno volto,  
 A che, me lasso, ricondotto havete!

2. Sul versante pubblico ed encomiastico dell'esperienza di Guidiccioni in quanto funzionario e in quanto scrittore tornerò nella seconda parte di questo capitolo (3.2.); sul modo in cui egli visse gli incarichi ufficiali quale emerge dai carteggi rinvio fin d'ora alla recensione-saggio di DOGLIO 1981.

3. GRAZIOSI 1979, p. 14, la quale ha allegato un passo di una lettera inviata a Giovanni Battista Bernardi nell'aprile 1531, per documentare la costanza negli anni di questo sentimento dell'autore: «Non dovete ancora credere che proceda perché io ricusi la servitù come servitù, ché lasciamo stare, ché oramai potrei farlo e vivere in Roma, secondo il grado mio assai acconciamente; io vi dico tanto che quasi che la natura m'avesse fatto nascere servo (ché pur sapete che non solamente son nato, ma ventotto anni senza patre vivuto libero, e posso ancor dire senza madre, perciocché ella, o per l'affezione ch'ella mi portava, o per la sua piacevole complessione, mi lassò sempre in mia libertà)».

Il poeta si pone in una prospettiva memoriale, rammentando dapprima i momenti giovanili dell'innamoramento, poi la scelta di partire alla ricerca della fama, dopodiché cala un velo negativo: la partenza, «volontaria e non comminata», è vista come *causa* del «lungo errore, / Che ricercando terre, fiumi et mari / Ha già sofferto». <sup>4</sup> Come rilevato da Torchio, «il peregrinare incessante è verità biografica, non soltanto finzione topica», e il riferimento sarà dunque principalmente alle missioni in funzione di nunzio in Spagna, sì che il testo andrà datato a dopo il 1537, anno del ritorno a Roma, come lascia intendere pure il v. 9 («E quai frutti di lor al fine ho colto»), in cui trapela l'amarezza per i fraintendimenti che condussero alla rimozione da alcuni incarichi e in seguito al rientro, un sentimento peraltro ben documentato dalle lettere di questo periodo. <sup>5</sup> Il bilancio è dunque negativo, e infatti è sigillato dall'affermazione lapidaria del v. 11 secondo cui l'unica speranza che possa acquietare l'animo del poeta è la morte.

Le fonti forniscono un'ulteriore conferma di questa lettura: la seconda quartina si configura come una rielaborazione dell'attacco di *Rvf* 331 (st. 1, vv. 1-6, «Solea da la fontana di mia vita / *allontanarme*, et *cercar terre et mari*, / *non mio voler*, ma mia stella seguendo; / et sempre andai, tal Amor diemmi aita, / in quelli esilii quanto e' vide amari, / di memoria et di speme il cor pascendo») <sup>6</sup>, giacché, mentre Petrarca era solito allontanarsi contro la propria volontà da Laura (se di Laura si tratta), Guidiccioni è partito volontariamente. La conclusione è in parte la stessa, ché l'uno e l'altro restano privi di speranza, e ciononostante si tratta di disperazioni ben diverse: il primo dispera di vedere Laura, ormai morta, e confida solo nella memoria, invece il secondo spera ovidianamente nella morte. Il v. 11 è in effetti una traduzione sintetica di un passo dei *Tristia* in cui Ovidio, in esilio da due anni, si duole della lontananza dalla patria e dagli affetti: «Una tamen spes est quae me soletur in istis, / Haec fore

4. TORCHIO 2006a, p. 216.

5. Vd. MAMMANA 2004 e in particolare la lettera ad Ambrogio Recalcati del 16 febbraio 1537, in cui l'autore dà voce al senso di ingiustizia e ingratitudine provati durante la nunziatura in Spagna: «Voglio pretermettere che io fui in Spagna or sono vicini dui anni come un'ombra di Nuncio, e che il Poggio fu Nuncio e Collettore, e che, partito io di Spagna, li furono ampliate le facultà e dato titolo di nunzio alla Imperatrice, e per conseguente fu dimostrato che io era cento gradi inferiore a lui; passai da Tunis in Sicilia, e Napoli. Qui non voglio extendermi in raccontare i torti che io ricevetti, *se torti si possono domandare le opinioni e volontà delli patroni*» (Guidiccioni, *Lettere* 72.2, I p. 273; i corsivi sono miei; Poggio è Giovanni Poggio, su cui vd. la voce del *DBI*, BRUNELLI 2016).

6. Cui si sovrappone nella costruzione della terna sostantivale *Rvf* 360 st. 4, vv. 1-5, «Cercar m'ha fatto deserti paesi, / [...] / et ogni error che ' pellegrini intrica, / monti, valli, paludi et mari et fiumi».

morte mea non diuturna mala» (Ovidio, *Trist.* IV.6.49-50).<sup>7</sup> L'identificazione con il poeta antico è favorita dalla condivisione del sentimento di rancore per la propria condizione, benché il movimento sia opposto: l'uno è costretto all'esilio, l'altro è obbligato a tornare dal suo *esilio* volontario. Infine nella terzina entrambi gli ambiti – l'amore e la carriera – sono condannati in quanto furono e sono tuttora causa di pena al poeta.<sup>8</sup>

La delusione e il rimorso per il tempo speso invano nelle imprese diplomatiche e insieme la condanna della vita della corte romana furono al centro della riflessione di Guidiccioni in questi anni, quando cercò con maggiore decisione di distanziarsi da quell'ambiente e di trovare rifugio negli studi, sì che li ritroviamo in più testi. Le testimonianze più interessanti sono i sonetti 68 e 69, appartenenti alla silloge d'autore consegnata al ms. parmense 344, composti in momenti di ritiro dal *negotium* pubblico, rispettivamente nell'autunno del 1539 e tra il luglio e l'agosto dell'anno precedente. Il primo va ricondotto ai mesi trascorsi a Fossombrone.

A questa fonte, a cui d'intorno fanno  
 Verdissime herbe un diletto seggio,  
 Ai lauri, ai boschi, al prato eterno deggio,  
 Poich'a l'iniuste brame exilio danno.  
 Qui, dove l'odio è vinto et muor l'inganno, 5  
 Il bel de' sacri studi amo et vagheggio,  
 Spio lo mio interno et quelli error correggio,  
 Ove m'avvolsi è già l'undecimo anno;  
 Non son da i crudi et affamati morsi  
 De l'invidia trafitto et quella maga 10  
 Non può cangiarmi il volto et la favella;  
 Maga perfida et ria, cui dietro corsi  
 Incauto: hor l'alma del suo fin presaga  
 Ritorna in signoria, dov'era ancella.

7. Per inciso si registri la coincidenza con la chiusa di Lorenzo, *Canz.* 22.7-9, «E or ridotto son che, se già morte / non viene, non ho al mondo altra speranza, / tanto è infelice e misera mia vita».

8. Il modello in questo caso è di nuovo Petrarca: *Rvf* 207 st. 6, vv. 7-8, «O mondo, o penser' vani; / o mia forte ventura a che m'adduce!», e 221.1-3, «Qual mio *destin*, qual forza o qual inganno, / mi riconduce disarmato al campo, / là 've sempre son vinto?», forniscono l'intelaiatura retorico-sintattica e alcune tessere lessicali e semantiche, mentre 62.4, «mirando gli atti *per mio mal* sì adorni» il calco per il penultimo verso.

L'individuazione del riferimento geografico, invero generico nella redazione finale, è possibile grazie alle varianti; nel manoscritto parmense infatti Annibal Caro (destinatario della raccolta) ha sottolineato il primo verso e scritto in interlinea «Al bel Metauro, a cui non lungi», e per l'attacco del secondo ha registrato nello stesso modo «Servi devoti a Dio romito». La seconda variante è stata spiegata da Augusto Vernarecci all'inizio del Novecento, come opportunamente viene riportato nell'edizione critica di Emilio Torchio: «*Romiti o eremiti* furono detti, ne' primi anni della loro vita, i Cappuccini, a' quali allude il poeta. In Fossombrone avevano a' suoi tempi, come hanno al presente, sul prossimo colle di s. Giovanni, il loro romito convento». <sup>9</sup> Il dato crono-topico è inoltre convalidato dalla lettera del 20 settembre 1539 inviata allo zio Bartolomeo in occasione dell'elezione al cardinalato, in quanto contiene un analogo riferimento alla corte romana come a una *maga*: «V.S. non haben veduto come questa maga (che così chiamo io la Corte) si trasformi, né quanto sia fiera e spaventosa». <sup>10</sup>

Qui ancor più che nel testo precedente è manifesta la contrapposizione tra la vita attiva collegata all'ambiente velenoso della corte e la vita contemplativa dedicata agli studi e all'introspezione, preferita ora dal poeta. Si tratta ovviamente di un motivo tradizionale, altamente codificato, che può essere messo in relazione con il *topos* classico dell'elogio della vita campestre in opposizione a quella bellica, e che trova riscontro pure in pagine famose del *De vita solitaria* di Petrarca. Nello specifico pare però qui affiorare la memoria di un passo del *Culex* (68-75), a sua volta modellato sul famoso elogio virgiliano di *Georg.* II.458 sgg. («O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas!» etc.): <sup>11</sup>

[...] at pectore puro  
 saepe super tenero prosternit gramine corpus,  
 florida cum tellus, gemmantis picta per herbas,                      70  
 vere notat dulci distincta coloribus arva;  
 atque illum calamo laetum recinente palustri  
 otiaque *invidia degentem et fraude remota*

9. TORCHIO 2006a, p. 198, che cita A. Vernarecci, *Fossombrone*, Bologna, Forni, 1969 (ed. originale 1903-1904), p. 582 n. 1.

10. Guidiccioni, *Lettere* 103, citata pure da TORCHIO 2006a, p. 197.

11. Il nesso intertestuale tra i due brani antichi è vulgato e da tutti riconoscibile; la prima edizione moderna che lo segnali sembra P. Virgili Maronis *Opera omnia*, ex editione Heyniana cum notis et interpretatione in usum delphini variis lectionibus notis variorum excursibus Heynianis recensu editionum et codicum et indice locupletissimo accurate recensita, volumen quartum, Londini, Valpy, 1819, p. 1932.

pollentemque sibi viridi cum palmitē lucens  
Tmolia pampineo subter coma velat amictu.

75

La prima quartina non presenta coincidenze lessicali con i modelli classici sufficientemente forti da far pensare a una ripresa diretta, malgrado la descrizione della natura amena contenga tutti gli elementi tradizionali (la fonte, il lauro, il bosco, il prato verde); invece la definizione dell'*hic* come il luogo in cui «l'odio è vinto et muor l'inganno» sembrerebbe una traduzione del binomio «invidia degentem et fraude remota» del poemetto pseudo-virgiliano (e si rammenti che nelle terzine l'invidia è esplicitamente richiamata come attributo precipuo della vita romana). Guidiccioni ormai desidera solo dedicarsi al «bel de' sacri studi» (probabilmente la filosofia e la teologia), all'introspezione e alla conoscenza di sé («Spio lo mio interno»), nonché alla correzione di quegli errori «ove s'avvolse è già l'undecimo anno», ossia lo sviamento conseguito all'entrata in servizio presso Alessandro Farnese.<sup>12</sup> Si delinea insomma il ritratto di un sapiente socratico e imperturbabile, cui la *maga*, ariostescamente «perfida e ria», non può cambiar né il *volto* né la *favella*: l'anima del poeta «ritorna in signoria, dov'era ancella», secondo un ideale classico di sapienza che prevede il controllo di sé contrapposto alla soggezione ai voleri e alle invidie altrui nella vita mondana.<sup>13</sup> Tale modello *contrae* non pochi debiti con Seneca, il cui ritratto del saggio sembra confacente a quello qui delineato, soprattutto per l'accento posto sulla necessità di scrutare la propria interiorità, una componente fondamentale del pensiero di Panezio diffusasi tuttavia grazie a Seneca.<sup>14</sup>

Le inclinazioni e la brama conoscitiva che emergono dal sonetto erano invero già presenti nell'autore fin dagli anni Venti, ma con sfumature diverse, come testimonia una lettera inviata a Thomas Wolsey probabilmente nel 1525:

perciocché, avendomi io messo in cuore che per me non manchi ch'io non  
aiuti gli miei, e ch'io non rechi utile e onore a me medesimo, volentieri mi

12. Nella già richiamata lettera allo zio infatti Guidiccioni scrive: «Fusse egli pure stato piacer di Dio ch'io avessi nel principio degli *undici anni* della mia servitù conosciuto della mente di Sua Beatitudine quello che da un anno in qua ne conosco» (Guidiccioni, *Lettere* 103, II p. 16, vd. TORCHIO 2006a, p. 199).

13. L'immagine dei *morsi* dell'invidia dei vv. 9-10 è forse debitrice della conclusione dell'*Africa* di Petrarca, «Secula, et *invidie* tristes contemnere *morsus*» (IX.848). E pure petrarchescamente Guidiccioni «corse / Incauto» dietro alla *maga*: vd. Petrarca, *Rvf* 135 st. 3, vv. 9-10, «Ma io incauto, dolente, / corro sempre al mio male», dove però il *male* è la donna amata.

14. Si veda ad esempio *De tran. an.* 6.1, «Inspicere autem debebimus primum nosmet ipsos».

porrei a sostenere ogni fatica per mandare ad esecuzione questa buona volontà. Perché, dovendo io essere ecclesiastico e seguitar le lettere, non vorrei senza aiutar altri là dove sono stato aiutato io trapassare ociosamente il corso di questa vita, la quale noi dobbiamo vivere, per quanto io mi creda, per conoscere noi medesimi, e conosciuti seguitar quelle cose che siano degne di noi.<sup>15</sup>

La Graziosi, ricordando questo passo, ha giustamente osservato che

il conseguimento di «utili ed onori» nella vita è saldamente ispirato dalla lezione continua della cultura classica, ma si concretizza e si consolida nella considerazione della realtà, che costringe a porsi degli obiettivi limitati e pratici, delineati dal tentativo di conoscere se stessi, arduo tentativo suggerito dall'esempio socratico, essenziale per la conoscenza degli altri, che il Guidiccioni applicò nelle diverse circostanze inerenti gli uffici ricoperti, negando di conseguenza alla cultura un valore puramente retorico, [...]. L'esercizio delle lettere, e quindi l'esperienza che con esso si acquista, costituisce una componente essenziale per vivere compiutamente [...].<sup>16</sup>

Rispetto al sonetto, nella lettera la duplice vocazione alla carriera ecclesiastica e agli studi non ha ancora assunto una forma conflittuale, quantunque sia evidente la preferenza accordata al secondo polo; la buona condotta della prima, inoltre, sembra dipendere dalla seconda, vale a dire la conoscenza di sé rappresenta la condizione per poter giovare agli altri. Dopo l'esperienza diretta dei *negotia* della corte romana, tuttavia, la necessità di dedicarsi maggiormente all'introspezione e agli studi si accentuò con forza, come avvenne anche per altri letterati in questi decenni (si vedrà nel prossimo capitolo il caso di Bembo).<sup>17</sup>

Il secondo sonetto, 69, indirizzato al Caro, esprime in sostanza lo stesso ideale di vita appartata, dedita all'*otium* letterario, e fu con ogni probabilità in-

15. Guidiccioni, *Lettere* XII, I pp. 68-69 (anche per la datazione vd. *ibid.* le indicazioni della curatrice).

16. GRAZIOSI 1979, p. 15.

17. Rammento inoltre con la Graziosi (*ivi*, p. 18) che l'atteggiamento di Guidiccioni verso gli incarichi ufficiali non fu sempre lo stesso: «Nel 1535, quando fu nominato nunzio apostolico presso Carlo V, dimostrò maggiore acquiescenza alla condizione delle cose e riuscì ad adeguarsi ad un "modus vivendi" in una apparente e pacifica coerenza. Prendeva in lui il sopravvento la condotta del diplomatico, impegnato in un momento particolare della storia a raggiungere attraverso duri compromessi la pace. Eccolo dunque al servizio del Pontefice e della sua famiglia, i Farnese, trasformato da austero moralista in nobile cortigiano disposto a esaltare la potenza dei suoi signori, mantenendo l'antico orgoglio».

viato al destinatario insieme a una lettera in cui l'autore fornisce una fotografia della propria vita in quel momento:

Io pensai, quando diedi principio all'uno di questi sonetti ch'io vi mando, di ragionarvi piuttosto di questa mia villa e delle cose poetiche che delle gravi, ma per la vostra de' XIII del passato, nella quale mostrate piacervi la mia solitudine per lo frutto che sperate de' miei studi, ho sentito in un certo modo muovermi, non dico a confermare la speranza vostra, la quale si lascia tirar dall'affezione più oltre che 'l convenevole, ma a dimostrarvi qual sia veramente la vita mia, e che io son forse degno di tanta lode in questo luogo, quante io meritava riprensioni altrove. Fosse piacere di chi può in me più che io stesso, che potessi godermi questo onestissimo ozio! Ché io mi riputerei molto più che io non farei, se io arrivassi a quella metà degli onori, che mi scrivete. Sono ormai consumato nei viaggi e ne' servigi, e per quelli e per l'acqua ch'io bevi per molti mesi per timore della podagra, sono talmente indebolito dello stomaco, che piuttosto ho da stare in aspettazione della morte, che con isperanza della vita. Io ho più di quello che basta a viver modestamente. Convien por fine ai desideri, avanti che essi con perdita dell'anima lo pongano al viver nostro. E perché ho io da desiderare la Corte? Non sapete voi in qualche parte, messer Annibale mio, le persecuzioni che io ho avute? Le quali mi hanno alcuna volta messo in tanta afflizione, che ho dimandati felici quei che sono morti. Avere più di quello che io ho, saria superfluo alla moderazione del viver mio, e forse mi faria mutar quei buoni pensieri, li quali ora mi tengono allegro. Io vi affermo, per la mia fede e per la benivolenzia la quale io vi porto, ch'io sono così lontano dal desiderare cose grandi, ch'io non so se l'avere alti gradi e rendite mi fosse più piacere che noia. È il vero che io sono tanto obbligato agli onori e a' benefici ricevuti dalla bontà di Nostro Signore, e anco in qualche particella alla opinione degli uomini, che non posso mancare di non dare questi pochi anni alla disposizione della sua volontà; e però me ne verrò quest'ottobre a Roma con animo di star più ch'io potrò quieto e con voi.<sup>18</sup>

Guidiccioni si rappresenta immerso nella solitudine e in un «onestissimo ozio», ma logorato dai viaggi e dagli incarichi, nonché dai problemi di salute, tant'è che qui come nel sonetto dell'anno successivo appena analizzato egli *sta*

18. Guidiccioni, *Lettere* 101, II pp. 10-11. Per le lamentele relative all'ambiente di corte e alle *persecuzioni* vd. quanto detto all'inizio della sezione e per i dettagli della biografia MAMMANA 2004.

più «in aspettazione della morte, che con isperanza della vita». Il poeta, ormai alieno da ogni desiderio, materiale e di fama («io ho più di quel che basta a viver modestamente. Convien por fine ai desideri [...] sono così lontano dal desiderare cose grandi»), ambisce a una tranquillità d'animo riconducibile al modello atarattico della filosofia epicurea e stoica; infatti avere di più rischierebbe di turbare i suoi «buoni pensieri», poiché la felicità è un bene che va ricercato in se stessi, non nella realtà esterna, sempre per sua natura instabile e sviante.

Queste affermazioni in merito alla sufficienza (ed eccedenza) dei beni posseduti al fine di vivere modestamente riecheggiano di nuovo un testo classico assai famoso, la sesta satira del secondo libro di Orazio, in cui il poeta dichiara (vv. 1-4):

Hoc erat in votis: modus agrī non ita magnus,  
hortus ubi et tecto vicinus iugis aquae fons  
et paulum silvae super his foret. Auctius atque  
di melius fecere. Bene est. Nil amplius oro.

Nello specifico la frase «io ho più di quello che basta a viver modestamente» sembra alludere a «auctius atque / di melius fecere», mentre il concetto espresso da «avere più di quello che io ho, saria superfluo alla moderazione del viver mio» può essere ricondotto a «nil amplius oro» (e non occorre sottolineare la coincidenza con il sonetto per quanto riguarda gli elementi del paesaggio, d'altronde topici). All'opposto il periodo al servizio della corte romana è ricordato come fonte di *persecuzioni*, sì che riemerge il sentimento di ingiustizia e di delusione conseguente ai fraintendimenti che portarono al rientro forzato dalla nunziatura in Spagna. Nonostante ciò nelle ultime righe affiora parimenti il senso del dovere di Guidiccioni, che si sentiva obbligato verso il papa a causa dei benefici ricevuti nel corso degli anni; e infatti il ritiro di Fossombrone fu interrotto un anno dopo dalla chiamata di Paolo III, che volle il poeta come presidente in Romagna. Come ha mostrato Maria Luisa Doglio, la «“servitù” e l'obbedienza» rappresentavano per l'autore «un supremo ideale etico e forse anche storico se nel 1534 affidava alla sorella una massima epigrafica: “non è viltà, ma virtù d'ingegno servire al tempo e cedere al furore degli uomini”». <sup>19</sup>

Per questa occasione – la nuova richiesta del papa – Guidiccioni compose un altro sonetto rilevante per il presente discorso, il numero 117 (esterno alla selezione del parmense):<sup>20</sup>

19. DOGLIO 1981, p. 622, che cita Guidiccioni, *Lettere* LXV, I p. 147.

20. Vd. TORCHIO 2006a, pp. 220-221 per la datazione del testo all'autunno del 1539.

Quella, che 'n sen portai scolpita et viva,  
 Falsa et caduca imagine d'honore,  
 Quel'interna speranza et quel errore  
 Che fêr la mente del ben proprio schiva,  
 Havea deposto in su la destra riva 5  
 Del bel Metauro e 'n sul mio freddo core  
 Piovean già fiamme del'eterno Amore  
 E 'l sentier di salute mi s'apriva;  
 Già gli affetti terreni erano in bando,  
 Già l'alma era per gir lieta et spedita 10  
 A mirar sua bontà nel divin volto,  
 Quando ecco che dal Tebro aura turbando  
 Vien sì tranquilla e sì serena vita:  
 Dolce stato gentil, chi mi t'ha tolto!

Nella prima quartina l'accento è posto sull'errore passato, sull'aver informato la propria vita a una «falsa et caduca imagine d'honore», ossia l'idea che la carriera politica o ecclesiastica possa conferire fama e merito. Dopodiché sono descritte la tranquillità e la libertà ottenute grazie al ritiro a Fossombrone (alluso attraverso la perifrasi «in su la destra riva / Del bel Metauro»): l'anima è ormai libera dalle preoccupazioni terrene e rivolta alla contemplazione di Dio; anche in questo caso tuttavia l'idillio è infranto da un nuovo evento, rappresentato in modo originale dalla metafora del vento che *turba* la vita quieta del poeta.<sup>21</sup> Si tratta ovviamente della chiamata a Roma di cui sopra, come si evince dal riferimento al Tevere al v. 12, e così, per Guidiccioni come per molti altri intellettuali cinquecenteschi, l'anelito ad un *otium* integrale si rivelò un desiderio non realizzabile.

Tutti questi elementi si trovano in alcune lucide e affettuose pagine di Annibal Caro in una nota lettera consolatoria a Isabetta Arnolfini de' Guidiccioni del 26 ottobre 1541, con la quale piace concludere, perché, come suggeriva Dionisotti, «l'immagine dell'uomo vi si illumina d'una luce che nell'opera traspare appena»:<sup>22</sup>

Sebene, a quel che poteva vivere, ne ha lasciato ancor giovine; dall'uso della vita, si può dire che sia morto vecchissimo. [...]. Da indi innanzi è tanto

21. L'immagine potrebbe essere invero debitrice di Seneca, *Thy.* 623-625, «Quis me per auras turbo praecipitem vehet / atraque nube involvet, ut tantum nefas / eripiat oculis?», sebbene il significato sia diverso.

22. DIONISOTTI 1945, p. 48.

vivuto, e tanto s'è travagliato nella pratica delle Corti, nella peregrinazione del mondo, nelle consulte de' Principi, nel maneggio degli stati, nel governo delle provincie, e degli eserciti, che dalla lunghezza della vita non gli poteva venir molto più né di dottrina, né di sperienza, né d'autorità, né di gloria, che di già s'avesse acquistata. [...] se non era aggiunto a quel che meritava, avea nondimeno estinta in lui la cupidità, e l'ambizione; [...]. Sanno tutti quelli che lo conoscevano, che 'l suo travagliare è stato da molti anni in qua per obbedienza più tosto, che per desiderio di dignità, o di sostanzie. Egli era venuto a una moderazion d'animo tale, che si contentava solo della quiete del suo stato. E come quelli che, conosciuto il mondo, ed esaminata la condizione umana, non vedeva qua giù cosa perfetta, né stabile; s'era levato con l'animo a Dio: e, dove prima avea sempre cercato di ben vivere, ora non pensava ad altro, che a ben morire. Nulla cosa desiderava maggiormente che ritirarsi. [...]. [La morte] L'ha ritratto dagli incomodi della vecchiezza, dai fastidi delle infermità, dalle insidie della fortuna. L'ha tolto da quell'affanno che si pigliava continuamente della malvagità degli uomini, de' corrotti costumi di questa età, dell'indegna servitù d'Italia, dell'ostinata discordia de' Principi, del manifesto dispregio, e del vicino pericolo che vedea della fede, e della giurisdizione Apostolica.<sup>23</sup>

## 2.2. *Gli ozii di Pietro Bembo e la vocazione alla poesia amorosa*

L'ideale della vita appartata in campagna, lontana dai negozi pubblici e dedita agli studi letterari, rappresenta un tratto fondamentale della biografia e dell'opera di Bembo, le cui scelte fin dalla giovinezza paiono informate da questo desiderio, a partire dal soggiorno messinese per apprendere il greco fino all'abbandono di Venezia e con essa della carriera politica a favore di Urbino, corte di letterati e artisti, identificata come una buona soluzione transitoria finché i tempi non fossero stati maturi per dare corpo alle aspirazioni romane.

Proprio la tappa urbinata e il suo preludio camaldolese fornirono la prima occasione per dichiarare in versi (e in prosa) questa spinta interiore,<sup>24</sup> confortata dalle scelte che in quel giro d'anni stavano compiendo o avevano già compiuto i più stretti sodali del veneziano, raccolti nella cosiddetta «Compagnia

23. Caro, *Lettere familiari* 86, pp. 145-149.

24. Per la verità la prima precoce testimonianza poetica di questa propensione all'ozio è un carme latino risalente al 1490 in cui il poeta si lamenta con il padre che lo richiama dalla vacanza estiva presso la villa di Santa Maria di Non: «Cur tua tam subitibus anguntur pectora curis / absentesque premis natos, atque otia rumpis / nostra nec optatam pateris durare quietem?» (vd. al riguardo DIONISOTTI 1965a e RIGHI 1999, p. 100).

degli Amici» e tutti sostanzialmente votati all'eremitaggio.<sup>25</sup> In particolare, come ha osservato Alessandro Gnocchi, «il percorso tormentato ma risoluto» di Tommaso Giustiniani

che lo portò dai vizi della vita universitaria padovana all'eremitaggio in impervie zone dell'Umbria, passando attraverso il rifiuto scandaloso del *cursus honorum* e l'autoreclusione nella villa di Murano, rappresentò un costante esempio, o termine di paragone, per molti amici di gioventù. Vincenzo Querini lo seguirà a Camaldoli, Battista Egnazio sarà tentato più volte di fare altrettanto, Trifone Gabriele sceglierà per sé il ritiro nella quiete laboriosa di Bassano del Grappa.<sup>26</sup>

Anche Pietro fu tentato da questa via e nel 1506 trascorse un periodo presso la badia di Fonte Avellana, da cui nacque un sonetto, *Rime* 23:<sup>27</sup>

Re degli altri, superbo et sacro monte,  
 ch'Italia tutta imperioso parti  
 et per mille contrade et più comparti  
 le spalle, il fianco et l'una et l'altra fronte,  
 de le mie voglie mal per me sì pronte 5  
 vo risecando le non sane parti,  
 et raccogliendo i miei pensieri sparti  
 sul lito, a cui vicin cadeo Phetonte:  
 per appoggiarli al tuo sinistro corno,  
 là dove bagna il bel Metauro et dove 10  
 valor et Cortesia fanno soggiorno;  
 et s'a prego mortal Phebo si move,  
 tu sarai il mio Parnaso, e 'l crine intorno  
 anchor mi cingerai d'hedere nove.

25. Sulla Compagnia degli Amici vd. innanzitutto DIONISOTTI 1966a e i saggi raccolti in BALLARIN 2016, poi MASSA 1992, GNOCCHI 1999, FORTINI 1999, VAGNI 2010, sulle scelte del giovane Bembo (nello specifico quelle che lo portarono a Urbino) DIONISOTTI 1966b, GIANNETTO 1985, pp. 239-249, RIGHI 1999, VAGNI 2010, MARCHESI 2010.

26. GNOCCHI 1999, p. 279.

27. Il riconoscimento del contesto cui allude il sonetto si deve a DIONISOTTI 1966a, p. 524, il quale si è appoggiato alla variante rivelatrice del v. 11: «già fece un altro P(ietro) il suo soggiorno»; che fa riferimento, ovviamente, a Pier Damiani e dunque all'eremo camaldolense.

Il testo dà voce all'intenzione di Bembo di stabilirsi a Urbino, dove, come già ricordato, sperava di trovare un luogo adatto a sviluppare la propria vocazione letteraria, lontano dai fastidi della vita pubblica e della carriera politica. Bembo «cercava ozio: e lo poteva godere solo nel verde d'un monastero o all'ombra d'un principe. Il mecenatismo non splendeva in laguna. Venezia non voleva cortigiani, ma ufficiali e diplomatici».<sup>28</sup> Nel sonetto l'esperienza vissuta durante la sosta del 1506 e auspicata per il futuro viene presentata in termini che ricorreranno negli anni e dietro i quali si celava già a questa altezza il modello petrarchesco, non tanto (o non solo) quello dei *Fragmenta* ma quello del trattatista latino autore nonché del *Secretum* soprattutto del *De vita solitaria* e del *De otio*. Il 6 maggio dello stesso anno infatti Bembo scrisse una famosa lettera a Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pio in cui dichiarava il proprio intento di trasferirsi nella badia per i mesi o gli anni a venire, ponendosi, appunto, sotto l'egida del Petrarca, a sua volta erede della tradizione classica:

Per che ho diliberato senza fallo alcuno di partirmi non solo in tutto dalle nostre ambizioni, ma ancora di queste contrade, e nascondermi in alcuna parte dove ozio agli studi non mi manchi: vada nel rimanente la mia vita, come può. [...] ho diliberato, se senza sinistro di voi io posso avere stanza nella Badia della Croce dell'Avellana, dove io fui quest'anno con Don Enea, venirmi a stare con due serventi non solo qualche mese, ma ancora qualche anno, e se indi alcuna buona occasione mi trarrà, forse per lungo tempo [...] non perché io pensato abbia di starvi quanto arò a vivere, ma perché sì mi suol esser caro e dolce l'ozio degli studi e la tranquillità e diletto, che io di lor prendo, che egli potrà molto bene avvenire che, quando io cercherò altro stato, e mostrando alla fortuna mezzo il dito, della certezza di quel piacere e di quella quiete contento, la vita, che in ogni modo s'ha a lasciar dove che sia, io più tosto eleggerò di fornire in quel romitaggio e lasciare tra quelli innocenti castagneti e querceti e faggeti, che altrove. E alla fine: che si può meglio fare che questa e riposata menarne e passar la vita che c'è data, senza rancori d'animo e senza maninconia? massimamente quando alla quiete s'aggiunge qualche onorata impresa come è quella delle lettere, la quale quanto più è abondevole d'ozio, tanto più caro frutto rende di sé a' suoi possessori, e più grazioso? Seppeselo quel valoroso Tosco che noi ora cotanto amiamo e onoriamo, il quale tra tutte le parti della sua vita di nessuna tanto si sodisfece, né tanto frutto ne colse, quanto di que' diece anni che egli a Sorga solitariamente dimorando, si stette.<sup>29</sup>

28. MASSA 1992, pp. 59-60.

29. Bembo, *Lettere* 231, I pp. 218-219.

Da Bembo come dall'amico Tommaso Giustiniani, «Petrarca è vissuto non più e non solo come maestro di stile e lingua, ma come maestro di vita tout court», di cui è *apprezzato* «il temperato stoicismo», nel quale il secondo «scoprì una filosofia morale lontana dalle dispute padovane e più vicina alla realtà dell'uomo, una filosofia che lo condurrà alla scoperta di Seneca e Cicerone prima, di Agostino e della letteratura patristica poi, della Bibbia infine».<sup>30</sup>

Torniamo quindi al sonetto, tenendo ferma questa contestualizzazione: Bembo afferma in termini dapprima ovidiani di volersi liberare delle «non sane parti» (la fonte indubbia, individuata al solito da Quattromani, è Ovidio, *Met.* I.190-191, «sed inmedicabile vulnus / ense recidendum est, ne pars sincera trahatur»), poi, in chiave petrarchesca, di voler raccogliere le proprie *disiecta membra* poetiche (e interiori), infine di avere l'intenzione di consacrare la propria opera letteraria ai reggenti, ossia i duchi di Urbino, Elisabetta e Guidubaldo. Bembo spera quindi di poter trovare nella nuova sede il proprio Parnaso e così di conseguire la laurea poetica, la quale però è posta fin d'ora non sotto il segno di una musa epica o encomiastica bensì sotto quello più umile della lirica. Alla critica è infatti sfuggito – se non sbaglio – che nella poesia classica l'*edera* di cui l'autore si immagina cinto in futuro era impiegata per designare generi inferiori in quanto era attribuito precipuo di Bacco. Valga su tutti l'esempio della prima ode di Orazio, in cui il poeta auspica per sé «doctarum hederæ præmia frontium» (Orazio, *Carm.* I.1.29) proprio nel momento in cui si presenta come lirico,<sup>31</sup> senza dimenticare la conclusione speculare di *Carm.* III.30.15-16, «et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam», giusta il riferimento ad Apollo nella terzina finale. In questo senso trapela già una tensione nella rappresentazione di sé: vi è sì l'inclinazione all'ozio, ma essa si specifica subito in una vocazione oltre che letteraria anche lirico(-amorosa), che lo differenzia dal modello eremitico propugnato dall'amico Tommaso Giustiniani, di orientamento senz'altro più religioso. In effetti, come è stato chiarito da Eugenio Massa sulla scorta delle lettere del veneziano e dei suoi prossimi (Giustiniani, Cola, Quirini), «il Bembo non sentì la vocazione monastica né, tantomeno, quella eremitica; [...]. Eppure nutrì simpatia per la vita dell'eremo, intesa come esperienza di pace e di solitudine: e desiderò fruirne» all'altezza dei primi anni Dieci.<sup>32</sup>

Proprio a Tommaso Giustiniani è destinato un altro sonetto nato dall'espe-

30. GNOCCHI 1999, p. 279. Oltre a MASSA 1992 e Gnocchi si veda pure VAGNI 2010.

31. Per l'interpretazione dell'*edera* vd. NISBET – HUBBARD 1970-1978, *ad locum*, e i luoghi paralleli in esso citati, in particolare Properzio, *El.* IV.1.61-62, «Ennius hirsuta caput cingat sua dicta corona: / mi folia ex hederæ porrige, Bacche, tua».

32. MASSA 1992, p. 49.

rienza urbinata e camaldolese, *Rime* 25, in cui viene ribadita, pur nell'omaggio e in modo implicito, questa differenza di prospettive tra i due sodali:

Thomaso, i' venni, ove l'un duce mauro  
 fece del sangue suo vermiglio il piano,  
 di molti danni al buon popol Romano,  
 cui l'altro afflitto havea, primo restauro.  
 Qui miro col piè vago il bel Metauro 5  
 gir fra le piaggie hor disdegnoso hor piano,  
 per mille rivi giù di mano in mano  
 portando al mar più ricco il suo thesauro.  
 Talhor m'assido in su la verde riva,  
 et mentre di Madonna parlo o scrivo, 10  
 ad ogni altro pensier m'involo spesso.  
 Così con l'alma solitaria et schiva  
 assai tranquillo et riposato vivo,  
 sprezzando 'l mondo, et molto più me stesso.

In questo caso come nel precedente l'attenzione si appunta dapprima sull'attività letteraria, con un'insistenza nella prima terzina sulla composizione di rime amorose, dopodiché il centro del discorso si sposta sull'idea della vita solitaria, qui chiaramente espressa («Così con l'alma solitaria et schiva...»). Questa tensione tra aspirazione eremitica e dimensione letteraria ha portato la critica a tacciare Bembo di insincerità e autocompiacimento, in particolare Roberto Righi, trattando proprio della polarità *otium-negotium* nella vita e nell'opera del veneziano, ha dichiarato perentoriamente che ciò che

nel Petrarca è autentica macerazione e sofferenza, lotta contro il sentimento del tempo e della morte, lacerante scontro con le tentazioni terrene e mondane, nel Bembo diventa per lo più gioco di specchi in cui il bisogno di presentarsi e di raccontarsi prevale sulle reali esigenze psicologiche.<sup>33</sup>

È senz'altro vero che Bembo prestò grande attenzione alla propria immagine pubblica, esemplandola su quella di Petrarca e costruendola secondo precise strategie nelle sue opere; tuttavia questo non significa che la sua vocazione agli studi letterari e il connesso desiderio di scavo interiore non fossero sinceri. D'altronde sappiamo che lo stesso Petrarca fu un sapiente manipolatore di

33. RIGHI 1999, p. 104.

testi e occasioni al fine di consegnare un certo ritratto di sé ai posteri, eppure nel suo caso non siamo soliti avanzare accuse di inautenticità.

Dopo queste esperienze giovanili, in cui tuttavia traspariva già la tensione verso Roma, l'ozio di Bembo fu interrotto dalla chiamata di Leone X, che lo fece segretario ai brevi, finché all'inizio degli anni Venti, dopo anni di *negotia* e di occupazioni che lo tennero lontano dagli amati studi, una malattia gli offrì la possibilità di ritirarsi a vita privata e ritrovare la quieta vita del Noniano, possibile grazie alle cospicue commende ecclesiastiche accumulate durante il servizio presso papa Leone X.<sup>34</sup> Prima di passare ai testi poetici, vale la pena di rileggere almeno la famosa epistola ad Agostino Foglietta risalente al maggio 1525, sempre richiamata dagli studiosi per la descrizione di Villa Bozza, che «assume qui i connotati di un luogo edenico, in cui dedicarsi insieme ai colti *otia* liberali (“Leggo, scrivo quanto io voglio”) e al salutare esercizio fisico (“cavalco, camino, passeggio molto spesso”), in un'equilibrata alternanza che denuncia la propria matrice classica».<sup>35</sup> Come ha mostrato acutamente Elisa Curti, il sostrato dell'epistola non consiste tanto in un generico riferimento a Orazio o, come voleva Cian, a un brano del *Trattato della famiglia* di Alberti, bensì va ricercato nell'epistolario pliniano, di cui Bembo ricalca in modo puntuale alcuni luoghi:<sup>36</sup>

Quod evenit mihi, postquam in Laurentino meo *aut lego aliquid aut scribo* aut etiam *corpore vaco*, cuius fulturis animus sustinetur. Nihil audio quod audisse, nihil dico, quod dixisse paeniteat; nemo apud me quemquam si-

34. Si vedano al riguardo FERRAJOLI 1984 e AMENDOLA 2018-2019, pp. 206-210, in particolare p. 208, «Se l'immagine della coppia Bembo-Cola pare realistica per gli anni urbinati, al momento del trasferimento a Padova ormai le condizioni economiche del nostro autore erano mutate. Egli infatti, nel periodo trascorso a Roma, aveva accumulato una serie di rendite che da un lato gli consentivano di vivere nel tanto agognato *otium*, dall'altro, però, richiedevano persone competenti per essere amministrate. La *familia* dunque si accrebbe notevolmente a cominciare dagli anni '20».

35. CURTI 2010, p. 451. Per le descrizioni epistolari delle amene giornate trascorse nella villa vd. pure CIAN 1885, RIGHI 1999 e CORSARO 2004 (in particolare pp. 181-184). Per il testo della lettera vd. Bembo, *Lettere* 528, II pp. 245-246: «me ne sono venuto qui alla mia Villetta, che molto lietamente m'ha ricevuto. Nella quale vivo in tanta quiete, in quanto a Roma mi stetti a travaglio e fastidi. Non odo noiose e spiacevoli nuove, non penso piati, non parlo con procuratori, non visito Auditori di Rota, non sento romori se non quelli che mi fanno alquanti lusignoli d'ogni'intorno gareggiando tra loro, e molti altri uccelli, i quali tutti pare che s'ingegnino di piacermi con la loro naturale armonia. Leggo, scrivo quanto io voglio, cavalco, camino, passeggio molto spesso per entro un boschetto che io ho a capo dell'orto».

36. CURTI 2010, p. 451.

nistris sermonibus carpit, neminem ipse reprehendo, nisi tamen me, cum parum commode scribo; nulla spe, nullo timore sollicitor, *nullis rumoribus inquietor*: mecum tantum et cum libellis loquor.<sup>37</sup>

A Villa Bozza, luogo per antonomasia del ritiro, si legano dunque pure i testi delle *Rime* in cui emerge con maggiore evidenza questo ideale di vita appartata. La prima poesia in cui sembra dato scorgere in modo abbastanza sicuro un riferimento preciso ed organico all'ambiente della villa di Santa Maria di Non è il sonetto 71.<sup>38</sup>

Lieta et chiusa contrada, ov'io m'involo  
 al vulgo, et meco vivo et meco albergo,  
 chi mi t'invidia, hor ch'i Gemelli a tergo  
 lasciando scalda Phebo il nostro polo?  
 Rade volte in te sento ira né duolo, 5  
 né gli occhi al ciel sì spesso et le voglie ergo,  
 né tante carte altrove aduno et vergo,  
 per levarmi talor, s'io posso, a volo.  
 Quanto sia dolce un solitario stato  
 tu m'insegnasti, et quanto haver la mente 10  
 di cure scarca et di sospetti sgombra.  
 O cara selva et fiumicello amato,  
 cangiar potess'io il mar e 'l lito ardente  
 con le vostre fredd'acque et la verd'ombra!

Il testo potrebbe precedere di poco il 1530 secondo Andrea Donnini, poiché la tradizione manoscritta è esigua, e la chiusa sembra fare riferimento a un soggiorno veneziano, giusta la contrapposizione tra la frescura amena del Noniano il *mare* e il litorale *ardente*.<sup>39</sup> Rispetto a Guidiccioni, Bembo mette in rilievo una componente diversa del tema (tipica anche dell'esperienza petrarchesca): la ricerca della solitudine e l'allontanamento dal volgo. Quattromani, nella sua esposizione dei luoghi difficili delle *Rime*, allinea prontamente alcune tessere classiche: Cicerone, *Cat.* 49, «secum, ut dicitur, vivere!», *Proverb.*, «tecum habita, tecum vive», Orazio, *Epist.* I.18.107, «ut mihi vivam», e 102-103, «quid pure tranquillet, honos an dulce lucellum, / an secretum iter, et fallentis semi-

37. Plinio, *Epist.* I.9. Rinvio sempre a CURTI 2010 per la segnalazione di altre allusioni a Plinio.

38. In precedenza va segnalato un passo di *Rime* 59 (vv. 25sgg.).

39. DONNINI 2008, p. 166.

na vitae»;<sup>40</sup> cui è forse opportuno aggiungere la definizione del sapiente fornita da Seneca nelle *Epistulae ad Lucilium* (9.17, «Tale quiddam sapiens facit: in se reconditur, secum est») ed eventualmente il noto *incipit* oraziano «Odi profanum vulgus et arceo» (*Carm.* III.1.1).

Ad accomunare questi brani è la convinzione che per conseguire la felicità non occorre cercare al di fuori di sé in quanto l'uomo possiede tutto il necessario nel proprio intimo. Il concetto è ribadito nella prima terzina, dove vengono sottolineati l'equilibrio e la serenità propri di chi vive in «solitario stato», di nuovo secondo modelli classici: Quattromani allega Catullo, *Carm.* 31.7, «O quid solutis est beatius curis», al quale credo si sovrapponga l'elogio lucreziano del saggio posto in apertura al secondo libro del *De rerum natura*, che potrebbe avere suggerito la dittologia «di cure scarca et di sospetti»: «mente fruatur / iucundo sensu cura semota metuque» (Lucrezio, *De rer. nat.* II.18-19). Un *incipit* che, si sa, informerà pure un noto testo casiano (*Rime* 50).<sup>41</sup>

Manca nel sonetto, rispetto ai testi esaminati in precedenza, qualsivoglia riferimento a una dimensione religiosa. Anche in questo risiede la modernità della concezione bembesca della villeggiatura, la quale non si configura più come «una semplice parentesi dalla vita attiva, un *otium* concepibile solo in relazione al *negotium* (il *cum dignitate otium* di Cicerone), ma piuttosto come una forma di vivere piena, che trova in sé le proprie giustificazioni».<sup>42</sup> In tal senso la posizione bembesca si discosta da quella del *De vita solitaria* petrarchesco, che pure contò molto nella formazione di questo ideale, e, «almeno in parte», dalla concezione «neoplatonico-ficiniana in voga a Firenze in cui “nel *paradis du savoir* che sostituisce l'immagine medievale del giardino immagine della città celeste, Ficino vagheggia il tempio della Filosofia dove vivono i poeti sotto la protezione di Apollo”».<sup>43</sup>

Il ritiro in un luogo solitario era ovviamente ritenuto da Bembo la condizione più propizia per lo studio e per la composizione di opere che gli assicurassero la fama. Non stupisce dunque che anche per questo tratto nel sonetto 71 egli si appoggi a una metafora classica contenuta nel proemio del III libro delle

40. PETTERUTI PELLEGRINO 2018, p. 212. Il quale ha trovato riscontri precisi per il proverbio ma segnala che «l'espressione “tecum habita” è in PERS. 4, 51-52; “Respue quod non es, tollat sua munera cerdo: / tecum habita: noris quam sit tibi curta supellex”; e la si trova registrata in VERGILI *Proverbiorum libellus*, c. [22]r-v, e in ERASMO *Adagia* 587 (=I, VI, 87. *Tecum habita*). Inoltre sia l'espressione di Persio sia quella di Cicerone, “secum [...] vivere”, riformulano il *topos* classico di derivazione stoica per il quale il saggio sta in se stesso, “sapiens [...] secum est” (SEN. *epist.* 9, 16), ossia si raccoglie in sé per instaurare un dialogo sincero con il prossimo» (ivi, n. 2).

41. Vd. qui il capitolo I, sezione 2.5.

42. CURTI 2010, p. 462.

43. Ivi, pp. 462-463.

*Georgiche*, in cui Virgilio annuncia la sua prossima impresa, la scrittura del poema epico: «tentanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora» (Virgilio, *Georg.* III.8-9).<sup>44</sup> Rispetto a Virgilio vi è però una differenza fondamentale, giacché Bembo aspira a conseguire la gloria non mediante la poesia epica e/o encomiastica, bensì attraverso quella lirica.

Quanto visto finora riguardava gli aspetti strutturali del tema, ma anche quelli descrittivi sono mutuati dai latini: l'estate è designata secondo una perifrasi ovidiana, con riferimento al passaggio dalla costellazione dei Gemelli a quella del Cancro: «Sol abit a Geminis, et Cancri signa rubescunt» (Ovidio, *Fast.* VI.727); e la terzina finale in cui si dà voce al desiderio di tornare nella verdura e nella frescura di Villa Bozza è forse debitrice di Virgilio, *Aen.* IX.85, «Pinea silva mihi multos dilecta per annos», e ancor più di Tibullo, *El.* I.1.27-28, «sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra / arboris ad rivos praetereuntis aquae». Il testo proemiale delle *Elegiae* tibulliane è infatti dedicato all'opposizione tra chi sceglie la carriera politica e le ricchezze, e chi invece preferisce la povertà della vita pastorale: non si tratta della stessa situazione del sonetto bembesco, ma il *topos* è sovente associato alla dimensione letteraria e in questa declinazione rappresenta una costante della parabola umana e letteraria di Bembo, sì che l'allusione pare probabile o quantomeno possibile.

Questi elementi sono ripresi con tinte diverse in altri luoghi delle *Rime*, in particolare nella serie di sonetti 112-116. In 112.5-6 Bembo dichiara in modo analogo, in termini prettamente epicurei, «et posimi dal fasto e da gl'inganni / da gli occhi del vulgo assai lontano», salvo poi dare una curvatura differente al discorso, orientandolo verso la riaccensione inaspettata e violenta di Amore in età tarda (secondo il noto modello oraziano di *Carm.* IV.1) e l'ineludibilità del proprio destino:

Qui tra le selve e i campi et l'herbe et l'acque,  
 alhor quand'io credea viver securo, 10  
 più feroce che pria m'assali et pungi.  
 Lasso, ben veggio homai, sì come è duro  
 fuggir quel che di noi su nel ciel piacque:  
 né pote huom dal suo fato esser mai lungi.

Sulla stessa linea procedono il sonetto 113, incentrato sulla rinnovata privazione della pace a causa di Amore, e i successivi, in cui divengono sempre più preminenti il soggetto amoroso e la raffigurazione della natura come teatro spettacolare dell'apparizione della donna.

44. La coincidenza è segnalata pure da DONNINI 2008.

Al di là del tema classico della *recusatio*, sottinteso nelle dichiarazioni bembesche e per il quale si potrebbero additare innumerevoli precedenti nella poesia augustea (e non solo), il discorso sulla vita solitaria e la difesa della vocazione letteraria di contro alla vita politica assumono una sfumatura specifica nel primo Cinquecento, rapportabile proprio a quell'esperienza antica, come è stato indicato da Floriani e si è visto nell'introduzione. Se da una parte sono ben noti il legame dei poeti rinascimentali col potere (politico ed ecclesiastico) e i testi che lo tematizzano, dall'altro va altresì tenuto presente che

la conseguenza (ma anche la condizione, dialetticamente) dell'accordo politico e insieme della dignità dell'operazione culturale, è la rivendicazione di una "laicità" specifica dell'intellettuale, che è titolare di una sorta di diritto alla *recusatio*, che è diritto all'esercizio dei temi privati.<sup>45</sup>

Lo stesso Floriani ha addotto quale esempio di tale atteggiamento un testo di Bembo, *Rime* 130, su cui conviene ragionare ulteriormente:

Mentre navi et cavalli et schiere armate,  
 che 'l ministro di Dio sì giustamente  
 move a ripor la misera et dolente  
 Italia et la sua Roma in libertate,  
 son cura de la vostra alta pietate, 5  
 io vo, Signor, pensando assai sovente  
 cose, ond'io queti un desiderio ardente  
 di farmi conto a più d'un'altra etate.  
 Dal vulgo intanto mi nascondo et celo,  
 là dov'io leggo et scrivo, e 'n bel soggiorno 10  
 partendo l'hore fo picciol guadagno.  
 Cosa grave non ho dentro o d'intorno;  
 cerco piacer a Lui, che regge il cielo:  
 di duo mi lodo, et di nessun mi lagno.

Si tratta del sonetto dedicato al datario di Clemente VII, Gian Matteo Giberti, con ogni probabilità risalente al periodo tra il giugno del 1526 e il marzo del 1527, dunque appena precedente il Sacco di Roma.<sup>46</sup> Nel testo Bembo contrap-

45. FLORIANI 1988a, p. 246.

46. Come osservato da DONNINI 2008, p. 319, i termini *post quem* sono *Rime* 126, inviato al Giberti con lettera il 26 aprile 1526, e la stipulazione della lega di Cognac visto il contenuto della prima quartina; mentre i termini *ante quem* sono rappresentati dal sacco



da parte di Bembo, benché il contatto paia davvero stringente. Un altro brano che avrebbe potuto fornire lo spunto al veneziano si trova però nel *Satyricon* di Petronio (83.10.1-6):

qui pelago credit, *magno se faenore* tollit;  
 qui pugnans et castra petit, praecingitur auro ;  
 vilis adulator picto iacet ebrius ostro,  
 et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat:  
 sola pruinosis horreti facundia pannis 5  
 atque inopi lingua desertas invocat artes.

La consonanza tematica è forte, giacché il contrasto tra il guadagno lucrativo derivato dalle attività pubbliche e pratiche e quello piccolo accumulato mediante l'arte è affine in tutti i testi; nondimeno il contatto puntuale sarebbe per antifrasi, in quanto Petronio applica la parola *faenus* all'altro polo.<sup>48</sup>

Anche per gli altri aspetti la coincidenza con i classici non è generica: l'attacco del sonetto ricalca un analogo *incipit* oraziano, *Carm.* I.6.1-5:

Scriberis Vario fortis et hostium  
 victor Maeonii carminis alite,  
 quam rem cumque ferox *navibus aut equis*  
*miles te* duce gesserit:  
 nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem 5

La spia lessicale che denuncia il legame è la ripresa fedele della terna «navibus aut equis / miles» nel verso iniziale del sonetto, il quale intesse un rapporto profondo con l'ode, in quanto Orazio come Bembo contrappone ad Agrippa impegnato nell'orchestrazione di una guerra e a Vario Rufo che ne celebrerà le gesta la propria scelta di dedicarsi alla musa lirica.<sup>49</sup> Non si tratta di una posizione defilata, bensì dell'affermazione di qualcuno che si trova implicato in una situazione storica che richiede con urgenza una risposta di impegno morale ed intellettuale. A questo riguardo è parlante un confronto con Ariosto, il quale

48. Sull'epigramma pseudo-senecano e gli altri testi latini legati ad esso vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1995; sulla tradizione del testo vd. Riese in *Anth. Lat.*, ZURLI 2001 e 2017, DINGEL 2007, BREITENBACH 2009 e 2010.

49. Orazio, *Carm.* I.6.17-20, «nos convivia, nos proelia virginum / sectis in iuvenes unguibus acrium / cantamus vacui, sive quid urimur / non praeter solitum leves». Al testo oraziano si può forse aggiungere il famoso *priamel* di Saffo (fr. 16, vv. 1-4): «οἱ μὲν ἰππῆων στρότον οἱ δὲ πέσδων / οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν / ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ- / τω τις ἔραται.».

trent'anni prima aveva fatto ricorso al medesimo passo oraziano nell'ode *Ad Philiroen*, composta in occasione della calata di Carlo VIII in Italia (*Carm.* 1):

Quid Galliarum navibus aut equis paret minatus Carolus, asperi furore militis tremendo, turribus Ausoniis ruinam; rursus quid hostis prospiciat sibi,	5
me nulla tangat cura, sub arbuto iacentem aquae ad murmur cadentis, dum segetes Corydona flavae durum fatigant. Philiroe, meum si mutum optas, ut mihi saepius	10
dixisti, amorem, fac corolla purpureo variata flore amantis udum circumeat caput, quam tu nitenti nexueris manu; mecumque cespite hoc recumbens	15
ad citharam canito suavis. <sup>50</sup>	

Il brano anche in questo caso è contesto di allusioni a Orazio. Segre ha opportunamente rimandato a *Carm.* II.11.1-3 per l'avvio:

Quid bellicosus Cantaber et Scythes,  
Hirpine Quincti, cogitet Hadria  
    divisus obiecto, [...].

50. Nella versione più antica *1bis* l'attacco era diverso e non compariva l'allusione all'*incipit* oraziano: «Quid Galliarum rex Carolus paret / minatus, ut qui militis optime / vim noverit sui, tremendam / turribus Ausoniis ruinam». Secondo PAOLETTI 1976, p. 274, nella prima redazione «traendo partito da ben noti spunti oraziani (*Carm.*, I, 26, 5-6 e, più in generale, II, 11), e grazie ad un'impostazione ipotattica la cui funzionalità in direzione del *pathos* è sottolineata dal vistoso iperbato delle due subordinate interrogative (*quid paret [...] quid prospiciant...*) rispetto alla sovraordinata (*me nulla tangat cura*) che compare solamente al v. 6, a metà cioè della seconda strofa, il poeta crea una *Stimmung* di terribilità intorno alla figura di Carlo». Mentre nella seconda «la determinazione strumentale *Galliarum navibus aut equis [...]* è funzionalmente più redditizia sia sul piano della *semmòtes* stilistica in quanto eco, anzi calco, di Orazio (*Carm.* 1,6,3), sia sul piano di un più diretto rispecchiamento della realtà storica contemporanea, giacché permette di rievocare la vastità dell'operazione francese, che vide il corpo di spedizione sostenuto ed appoggiato dalla flotta, [...]. Ancora una volta, dunque, la letterarizzazione non esclude di necessità, anzi può sottolineare e porre in primo piano diretti riferimenti alla cronaca» (ivi, p. 275).

E ai vv. 21-23 della medesima ode per la seconda parte:

[...] eburna dic age cum lyra  
 maturet incomptam Lacaenae  
 more comam religata nodo.<sup>51</sup>

Cui ha aggiunto, sempre per l'attacco, *Carm.* I.26.5-6, «Quid Tiridaten terreat, unice / securus», e il nostro passo oraziano (*Carm.* I.6.1-5), da cui Ariosto prelevò pure l'aggettivo *ferox* mutandolo in *furor*. L'analogia va invero estesa ai vv. 13-17 a mio giudizio:

cur non sub alta vel platano vel hac  
 pinu iacentes sic temere et rosa  
 canos odorati capillos, 15  
 dum licet, Assyriaque nardo  
 potamus uncti?

Su di essi sono chiaramente modellati i vv. 6-7 dell'ode ariostesca, con il contributo di un altro passo oraziano, segnalato invece da Segre *ad locum*, *Carm.* I.1.21-22, «nunc viridi membra sub arbuto / stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae». Assodate le forti consonanze con la poesia oraziana, l'atteggiamento dei due poeti moderni diverge: Ariosto contempla da lontano la discesa di Carlo VIII, da cui non è toccato in prima persona, malgrado i legami politici di Ferrara con Napoli; Bembo invece è coinvolto in modo più diretto se non negli eventi negli ambienti che di quegli eventi avrebbero dovuto determinare l'esito. Come ha chiarito Bigi, nell'ode ariostesca

non si può scorgere, non dico una generosa protesta antitirannica e repubblicana (come voleva il Carducci), ma neppure una presa di posizione in appoggio al neutralismo di Ercole I (come ritiene il Bacchelli). [...]. In realtà all'Ariosto importa non tanto appoggiare questa o quella linea politica quanto invece condannare recisamente, in una realtà irrimediabilmente cattiva, dominata da signori avidi e corrotti, qualsiasi forma di impegno politico e militare.<sup>52</sup>

51. SEGRE 1954 *ad locum*.

52. BIGI 1968, pp. 5-6; a sostegno vd. Ariosto, *Carm.* 1bis.9-29, citati dallo studioso: «[...] O miser!, quibus / vesana mens est vendere sanguinem / auro suum! [...] / [...] linquenda posteris propinquis / omnia sunt, avido aut tyranno / magis. Tyranno nam mala principi / inest cupido qua bona liberis / relicta parvis in profanos / diripat male gratus

Infine, tornando a Bembo, va rilevato che l'affinità tra l'espressione «me nulla tangat cura» dell'ode e il v. 5 del sonetto, «Son cura...», potrebbe suggerire che il veneziano abbia avuto presente il testo dell'amico ferrarese; tuttavia la distanza cronologica tra i due testi e la forza della fonte oraziana inducono a ritenere forse più plausibile la poligenesi.

Al di là delle tangenze evidenziate vi è ancora un elemento significativo da chiarire nel sonetto bembesco, vale a dire il fatto che il poeta si definisca in rapporto alla propria aspirazione ad una gloria che duri nei secoli («Io vo, Signor, pensando assai sovente / cose, ond'io queti un desiderio ardente / di farmi conto a più d'un'altra etate»), con un netto scarto rispetto alla tradizione petrarchesca in direzione classica.

La scelta del punto di vista assume e approfondisce la linea di adesione e distacco che è presente in tanta parte della lirica augustea. Linea petrarchesca, si dirà: ma mentre nel Petrarca, [...], i due campi tematici (quello dell'impegno «politico», già legato al mito di Roma, e quello dell'isolamento del letterato) vengono tenuti separati, qui li si lega invece in una dialettica esplicita. E in effetti la torsione del petrarchismo cinquecentesco rispetto al modello è data proprio dall'emergere di temi trattati in modo nuovo rispetto a Petrarca, alla presenza della poesia classica, e della parte più «classicistica» della poesia umanistica. Ciò vale in particolare per il tema della gloria poetica, perseguita di per sé come valore autonomo [...].<sup>53</sup>

Dionisotti, che prima di Floriani si era soffermato sul sonetto bembesco, ha opportunamente collocato tale dichiarazione di autonomia sullo sfondo del contesto storico e politico.

Il sonetto, giunto a destinazione poco prima del Sacco di Roma, fece scandalo, ma in realtà esso raffigurava una posizione di privilegio che la nuova letteratura sentiva ormai di aver conquistato e di poter difendere per virtù propria, a dispetto di tutti, Oltremontani e Turchi, avidi lupi e immondi cani, e a dispetto anche dei connazionali responsabili della cosa pubblica, fossero essi bene o male intenzionati, inetti o sfortunati. L'età machiavel-

usus, / oblitus olim quid tulerit pater / facturus ense in perniciem suam / potentiorum herum superbum. / Sint miseri ut libet esse; non mihi / haec sit libido [...]. PAOLETTI 1976, p. 273 ha poi opportunamente precisato che «sbaglieremmo se cercassimo nel testo ariostesco un'indignatio nazionalistica; ma sbaglieremmo non meno se escludessimo dai suoi versi ogni serietà di sentire: non gli sta a cuore l'indipendenza della patria italiana, che ancora non conosce, ma l'equilibrio interno della penisola sì».

53. FLORIANI 1988a, pp. 247-248.

lica volgeva al suo termine e quella del machiavellismo era ancora di là da venire. Sotto la sferza degli eventi, la letteratura tutta in Italia cercava riparo e riposo là dove il tempo e la varia fortuna e la prepotenza delle armi non giungessero. Se non c'era pace in terra, almeno poteva esserci pace e stabilità e concordia nella finzione dell'arte.<sup>54</sup>

In precedenza, nel commento alle *Rime*, lo stesso Dionisotti aveva definito duramente il sonetto «documento ridicolo di egoistica ignavia e imprevidenza», contestualizzandolo in una «meschina ma ansiosa vicenda di ambizioni e sollecitazioni pratiche», e ricordando la precedente dedica del *Benacus* al Giberti (1524), che insieme al sonetto sarebbe rientrata tra le strategie messe in atto dal poeta per accreditarsi presso il papa con la speranza di «ottenere col favore di lui [*Giberti*] certi benefici ecclesiastici che gli stavano a cuore».<sup>55</sup> Il giudizio nel saggio è senz'altro più equilibrato, poiché, pur non escludendo la componente retorica e strategica che sta dietro al testo, innegabile in una certa misura, non lo riduce a un mero gesto di opportunismo, bensì lo riconduce alla risposta degli intellettuali del tempo ai drammi della storia. Tale interpretazione denota anche un atteggiamento critico più adeguato, che non ricade in categorie come l'opportunismo, che, per quanto possano riflettere i moventi di determinate scelte, non mordono la sostanza dei testi e ci impediscono di comprenderli a causa dei pregiudizi che portano con sé.

Dionisotti considerava il processo compiuto, ma pare lecito chiedersi se effettivamente a questa altezza cronologica le lettere fossero già reputate un'attività degna alla pari delle armi, e se questo sonetto non provi esattamente il contrario, che questa battaglia era ancora da vincere. In questo senso pare indicativo che tutti i maggiori poeti del primo Cinquecento composero buona parte delle loro raccolte tra gli anni Dieci e Venti ma attesero il 1530 per pubblicare i propri libri. D'altronde una simile situazione non dovrebbe stupirci proprio alla luce del contesto storico: nei primi decenni del secolo le menti di tutti erano occupate da ben altre preoccupazioni che le lettere, le Guerre d'Italia imperversavano e rendevano tutto fuorché stabile la condizione delle singole corti in cui i letterati si trovavano ad operare.

Anche secondo Floriani questo processo di «definizione di una presenza sociale e di difesa di un'autonomia» attraversò tutto il primo trentennio del secolo, e proprio la condanna bembesca del «concetto strumentale, non delle

54. DIONISOTTI 1964, p. 211.

55. DIONISOTTI 1966a, pp. 599-600 (cito dalla seconda edizione, ma nella *princeps* del 1960 il commento era identico). Sulla stessa linea si muove in sostanza FORNI 2011b, p. 140.

lettere ma del letterato» sarebbe una prova della *conflittualità* del rapporto tra letterato e autorità politica in questo frangente storico.<sup>56</sup> A supporto di questa tesi Floriani ha opportunamente ricordato una lettera inviata da Bembo a Bibbiena, in cui si lamentava che

non è Principe alcuno in questo vile e povero secolo, che s'uom dotto ha seco, occupato non lo tenga in ogni altro basso e popolare servizio, più tosto che lo voglia vedere ozioso in quello eccellente ed altro delle buone composizioni e scritture.

La lettera risale al 1519, dunque precede di sette anni circa il sonetto in esame, nondimeno nelle lettere degli anni Venti si possono trovare documenti analoghi dell'insofferenza del veneziano alle richieste dei padroni-mecenati. Il suo pensiero era ormai evoluto proprio in conseguenza dell'esperienza diretta della curia romana: ciò che aveva sognato negli anni urbinati si era rivelato molto più impegnativo del previsto, tant'è che il compito di segretario ai brevi, secondo le sue parole, gli aveva impedito completamente di lavorare alle opere letterarie e aveva acceso in lui un sincero bisogno di ozio. Al contempo non si può negare che si tratta di una recriminazione topica nella retorica dei letterati, sì che non bisognerà attribuirle un'eccessiva importanza.

A molti, come è già stato accennato, è parso di scorgere un'evidente contraddizione tra il desiderio di ozio e le ambizioni curiali di Bembo, e di conseguenza il primo polo è stato caratterizzato come un'immagine fittizia costruita dall'autore sull'esempio petrarchesco al fine di tramandare un certo ritratto di sé. Nondimeno, alla luce di quanto appena detto, tale tensione tra la vocazione alla solitudine e agli *studia*, la brama di ottenere una fama oltre la propria esistenza, e la necessità del mecenatismo risulta un tratto peculiare della condizione storica degli intellettuali del primo Cinquecento,<sup>57</sup> una condizione sostanzialmente condivisa con gli scrittori e gli uomini di cultura del periodo augusteo, presi quindi a modello, e, prima di loro, con l'immancabile Cicerone. Luke Roman, in uno studio dedicato al tema dell'autonomia poetica nella Roma antica, ha acclarato che

56. FLORIANI 1981, p. 24.

57. Vd. anche quanto scrive PARTNER 1990, p. 149 in generale sulla situazione a Roma: «In the concept of moral nobility which inspired many Renaissance humanists, the need to escape from the life of subservience, duty, and business to the life of otium, of learned leisure, was of the first importance. But the attainment of leisure depended upon the attainment of office and influence, and very often men failed to get out of the toils of the official life they had thought to be a means to an end, but which became an end in itself».

In summary, the writers of the 30s and 20s bc do not subscribe to traditional, aristocratic conception of *libertas* as political self-assertion. They seek to ground their poetic freedom in the protection afforded by high-level patronage and in the hopes for a new age of social-political stability (*securitas/otium*). [...] For Roman poets of this period, the crucial sense of 'power' is not 'power over *the* world' so much as 'power over *my* world'. Abdicating some kinds of power can confer others. The poet disavows wealth, military glory, the power of the magistrate or general, in order to control over his own poetic domain. Yet even if they appoint themselves rulers of their own poetic realms, the Augustan poets need to position themselves in relation to their powerful patrons. The problem is how to reconcile an autonomist model of poetic activity with the social conditions of emerging empire. This tension becomes a defining feature of poetry of the Augustan age. On the one hand, we have sequestered spaces of aesthetic control, and on the other, the presence of larger-than-human figures: Octavian/Augustus, Maecenas, Pollio, Messalla, Agrippa. Poetic autonomy and patronage are not necessarily at odds with each other.<sup>58</sup>

A questo punto, per comprendere meglio il senso della posizione affermata da Bembo nel sonetto, può giovare compiere un passo indietro e guardare i testi limitrofi delle *Rime*, in quanto essi specificano la qualità dell'*otium* anelato dal poeta e forniscono forse una chiave di lettura per l'esperienza lirica delle *Rime*. Consideriamo quindi la sequenza 126-130, normalmente ritenuta una pausa all'interno della vicenda amorosa narrata nel libro e composta da «testi occasionali» risalenti al 1526:<sup>59</sup> 126 è il sonetto sulla battaglia di Mohacz indirizzato a papa Clemente VII affinché intraprenda una crociata; 127 è un sonetto dedicato a Rodolfo Pio Da Carpi in cui si lamenta la dispersione del cenacolo padovano e insieme si celebra la capacità del pensiero di colmare tale lontananza

58. ROMAN 2014, pp. 91-92. È ovvio che non possiamo assumere che Bembo avesse la medesima comprensione della situazione antica dello studioso contemporaneo, tanto più che su di essa si dibatte tutt'oggi; ciononostante nel Cinquecento gli intellettuali percepirono questa tensione connaturata alla poesia augustea tra dominio della dimensione privata e rivendicazione di una libertà artistica da una parte e presenza di padroni allo stesso tempo necessari e ingombranti dall'altra.

59. ALBONICO 2004, p. 8, vd. pure pp. 4-5, n. 11, «Occasionale l'ultima parte della serie (123-127), aperta e chiusa da testi legati ad avvenimenti politici databili 1526 e altri due riferiti alla malattia della Morosina in quello stesso anno. Tutti i successivi, dell'ultimo tratto 128-134, sono databili al 1528, e va perciò rilevato come proprio tra 127 e 128 venga a 'cadere' l'anno del Sacco 1527» (la numerazione dei testi nella citazione segue la stampa Dorico e differisce dunque da quella qui adottata).

attraverso la conservazione dell'immagine dei sodali; 128 è una preghiera ad Apollo perché salvi la donna amata dalla malattia (la Morosina); 129 definisce la robustezza del legame del poeta e della donna (ancora la Morosina), che riescono a superare insieme le avversità della fortuna; 130 è appunto il sonetto di difesa della vita oziosa a fronte dell'impegno pubblico del destinatario.

La disomogeneità tematica della serie è forte a prima vista, tanto al suo interno quanto rispetto ai testi amorosi e di conversione a Dio che rispettivamente precedono e seguono il blocco; tuttavia ad uno scavo più approfondito e soprattutto ad un esame delle fonti classiche condotto "in serie" emerge forse un significato meno aleatorio, puntuale. Innanzitutto una considerazione complessiva: per quanto varia, la sequenza 126-130 è accomunata dal tema della fortuna, che in 126 e 130 assume le vesti della Storia sulla scorta dei recenti eventi bellici, mentre nei testi "interni" diviene la fortuna che incide sulle singole vite (prima quella di Rodolfo Pio Da Carpi e degli amici padovani, 127.1-2: «Da tôrvi a gli occhi miei s'a voi diede ale / Fortuna ria»; poi quella che causa la malattia della Morosina e di riflesso le sofferenze del poeta, ma pure la guarigione della donna, 129.12: «Ma poi fortuna più non v'è molesta»). Il contrasto non potrebbe essere più stridente tra il viaggio per mare della coppia di amanti in 129 («Ché, qual avinta dietro a ricca nave / Solca talhor la sua picciola barca») e quello pure per mare delle milizie della lega di Cognac in 130 («Mentre navi et cavalli et schiere armate»), ma proprio perché così forte non sembra poter essere casuale e privo di significato.

La pregnanza di questo filo tematico si deduce da una lettura attenta dei diversi livelli del sonetto 129.

Tenace et saldo, et non par che m'aggrave,  
 è 'l nodo, onde mi strinse a voi la Parca,  
 che fila il viver nostro; et ben è parca  
 tutto lo stame far chiaro et soave.

Che qual avinta dietro a ricca nave 5  
 solca talhor la sua picciola barca  
 l'Egeo turbato, et di par seco il varca,  
 et procella sostien noiosa et grave;  
 tal io, mentre fra via l'onde avolgendero  
 vi percosse repente aspra tempesta, 10  
 passai quel mar con travagliato legno.

Ma poi fortuna più non v'è molesta,  
 corro sedato voi lieta seguendo,  
 fatale et pretioso mio ritegno.

L'argomento del testo, come anticipato, è il legame tra il poeta e la donna, rappresentato nella prima quartina dalla metafora del *nodo* in cui essi sono stretti dalla Parca, nel seguito dall'immagine del poeta che segue la donna-nave come una barca ad essa legata. Il sonetto, dopo l'invocazione ad Apollo di 128, celebra la fine della malattia della Morosina, e attraverso la metafora del mare tempestoso indica la sopravvivenza del legame alle avversità del caso.

Fin qui è tutto chiaro, e le fonti confermano la lettura. Quattromani ha rinvio per la similitudine della barchetta a *App. Verg., Ciris* 478-480:

Fertur et incertis iactatur ad omnia ventis,  
 cymba velut, magnas sequitur cum parvola classes,  
 Afer et hiberno bacchatur in aequore turbo 480

rimando senz'altro opportuno, senonché pare qui attiva e più forte la memoria di un testo delle *Silvae* di Stazio (I.4) che appartiene allo stesso genere di quello bembesco in quanto è composto per la guarigione di Rutilio Gallico, e nel quale si riscontra pure il motivo delle Parche nei versi immediatamente successivi (I.4.123, «Nectite nunc laetae candentia fila, sorores»):

immensae veluti conexa carinae 120  
 cumba minor, cum saevit hiems, pro parte furentis  
 parva receptat aquas et eodem volvitur austro.<sup>60</sup>

Il termine di paragone è diverso sia nella *Ciris* che nelle *Silvae*, in entrambi infatti l'accento è posto semplicemente sulla sopravvivenza della piccola imbarcazione alla burrasca. L'uso bembesco del figurante non è però l'esito di una creazione *ex novo*, bensì deriva, ancora una volta, dalla meditazione sui classici, in particolare su due testi properziani, l'elegia II.26, in cui il poeta si dichiara pronto ad affrontare insieme all'amata una tempesta in mare, sicuro della vittoria e della costanza della *fides* di lei che alle ricchezze materiali offertele da altri pretendenti preferisce i versi del poeta, e l'elegia II.28, riconducibile allo stesso genere del sonetto bembesco, ossia la *σωτηρία*, il discorso di ringraziamento e di felicitazione pronunciato per la guarigione di una persona malata.

Nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos: 25  
 carmina tam sancte nulla puella colit.  
 multum in amore fides, multum constantia prodest:  
 qui dare multa potest, multa et amare potest.

60. Stazio, *Silv.* I.4.120-122.

heu, mare per longum mea cogitat ire puella!  
 hanc sequar et fidos una aget aura duos. 30  
 unum litus erit sopitis unaque tecto  
 arbor, et ex una saepe bibemus aqua;  
 et tabula una duos poterit componere amantis,  
 prora cubile seu mihi puppis erit.  
 omnia perpetiar: saevus licet urgeat Eurus, 35  
 velaque in incertum frigidus Auster agat;  
 quicumque et venti miserum vexastis Ulixem  
 et Danaum Euboico litore mille rates;<sup>61</sup>  
  
 una ratis fati nostros portabit amores  
 caerula in inferno velificata lacu. 40  
 si non unius, quaeso, miserere duorum!  
 vivam, si vivet; si cadet illa, cadam.<sup>62</sup>

Anche in questo caso l'immagine è in parte diversa, poiché il poeta e la donna si trovano sulla stessa barca, mentre in Bembo essi stessi si incarnano nella barca e nella nave; ciononostante il viaggio comune attraverso la tempesta come simbolo del legame tra i due amanti deve avere suggestionato in modo potente il veneziano. Ma c'è di più, sia dietro al primo testo di Properzio sia dietro a quello di Bembo. Come ha dimostrato Antonio La Penna, l'elegia II.26 va posta in relazione con la riflessione sull'*autárkeia* che «mette l'uomo al riparo dagli urti col mondo circostante» e con il «diffuso bisogno di evasione, di fuga dalla propria realtà» verso il quale *evolve* la poesia erotica di Properzio. Nel testo elegiaco, infatti,

sotto il motivo eroico esplicito [*i viaggi*] si svolge un motivo più sommo e forse più profondo, l'isolamento degli amanti dal mondo, la fuga in un'*autárkeia* fantastica, in una povertà che è dura prova, ma ancora più è felicità perché è unione perpetua: [...]. La *fides* supera gli sconvolgimenti delle tempeste e vive nella morte: [...]. Ma a questo punto il lungo viaggio non è più la grande prova eroica della *fides*. Sembra quasi che il poeta abbia avvertito l'incongruenza e che perciò nella chiusa («quod mihi si ponenda tuo sit corpore vita, | exitus hic nobis non inhonestus erit») richiami il motivo della *fides* fino alla morte (anche se il miracolo non avverrà, egli affronterà ugualmente il viaggio fino al rischio estremo); ma il distico di chiusura suo-

61. Properzio, *El.* II.26.25-38.

62. Properzio, *El.* II.28.39-42.

na come un'eco attenuata e quasi spenta della musica "eroica": nello svolgimento dell'elegia ha prevalso il sogno di un mondo lontano e illuminato dalla calma luce delle stelle, dove sono finiti gli urti dolorosi con gli uomini e la donna non ferisce più con la sua perfidia, dove la natura è conciliata miracolosamente col desiderio infinito di Eros.<sup>63</sup>

Proprio questa predominanza della dimensione erotica, che va a sostituirsi a quella strettamente filosofica di Orazio (e Lucrezio), rappresenta un tratto precipuo del secondo libro properziano particolarmente congeniale alla sensibilità bembesca.<sup>64</sup> Non possiamo sapere se Bembo e i suoi contemporanei leggessero nello stesso modo l'elegia properziana, nondimeno pare verosimile che, ancorché magari in maniera meno articolata, essi ne avessero individuato i tratti fondamentali, specie il legame con il discorso sull'autonomia e la crescita del valore attribuito all'esperienza amorosa da Properzio rispetto agli altri poeti augustei.

A questo riguardo è necessario compiere un ulteriore collegamento sul fronte intertestuale, che permette di chiudere il cerchio: il viaggio di Bembo nell'«Egeo turbato» (v. 7) allude ad un altro testo classico fondamentale per il discorso sull'*otium* e sull'autonomia poetica, il carme 29 del terzo libro delle *Odi* di Orazio,<sup>65</sup> nel quale il poeta venosino delinea il ritratto del poeta-saggio impotente di fronte alla fortuna ma padrone di sé attraverso, di nuovo, l'immagine di una barchetta che naviga un mare tempestoso:

[...]. Ille potens sui  
laetusque deget, cui licet in diem  
dixisse: «vixi: cras vel atra  
nube polum Pater occupato  
vel sole puro; non tamen inritum, 45  
quodcumque retro est, efficiet neque  
diffinget infectumque reddet  
quod fugiens semel hora vexit.  
Fortuna saevo laeta negotio et  
ludum insolentem ludere pertinax 50  
transmutat incertos honores,  
nunc mihi, nunc alii benigna.

63. LA PENNA 1977, pp. 143-146.

64. Oltre a ivi, pp. 139-143, vd. ROMAN 2014, pp. 169-200.

65. Orazio, *Carm.* III.29.63, «per Aegeos tumultus» (la coincidenza lessicale è segnalata anche nel commento di Donnini).

[...]

Non est meum, si mugiat Africis

malus procellis, ad miseris preces

decurrere et votis pacisci,

ne Cypriae tyriaeque merces

60

addant avaro divitias mari:

tunc me biremis praesidio scaphae

tutum per Aegeos tumultus

aura feret geminusque Pollux.<sup>66</sup>

Il nesso risulta ancora più significativo se si considera che questo carme forma un dittico con il successivo, il famoso *Exegi monumentum aere perennius*, come 129 con 130, dove allo stesso modo il secondo testo afferma il potere della poesia di eternare la memoria del poeta e della sua opera, rivendicandone l'autonomia.<sup>67</sup> Orazio funge quindi in questo caso da connettore intertestuale. Ovviamente non vanno però trascurate le differenze: nel caso di Orazio l'opera è compiuta, egli ha eretto il proprio monumento eterno contro il tempo, nel caso di Bembo invece si parla ancora solo di un'intenzione, di un'ambizione; ma la congiuntura pare supportare le ipotesi qui avanzate ed è pregnante in quanto su questo progetto "monumentale" si edifica l'intera opera poetica di Bembo e non solo. Che egli abbia dato alle stampe tutte le sue opere (eccetto *Prose* e carmi latini) nel 1530, è infatti, credo, un segno della volontà di erigere un monumento affine a quello oraziano, e tale intento è stata confermato da Francesco Amendola in relazione all'epistolario, benché la morte

66. Orazio, *Carm.* III.29.41-52 e 57-64.

67. Sul nesso tra *Carm.* III.29 e 30 nella prospettiva che qui interessa, vd. ROMAN 2014, pp. 216-217: «At the close of 3.29, Horace, in one final version of 'the poet's security in the face of danger', notionally entrusts himself to a tiny skiff in the midst of a vast raging ocean. In the next poem, his immaterial monument, more enduring than physically impressive structures, will accomplish the unlikely task of holding out against the corrosive forces of wind, rain, and time itself. The poet will live on in this monument (non omnis moriar), evading mortal danger one last time. [...]. The kind of person capable of making such a monument [...] is someone very much like the figure who emerges in the previous ode, a figure who is not dependent on the gifts of fickle Fortune, but truly independent and autonomous. He and his immortal edifice are the perfect antidote to the devastating, chaotic whim of *Aquilo impotens* [...]: indeed, he is *potens sui* [...]. M. Lowrie acutely observes that the poetic 'monument' of 3.30 [...] is not nominally a monument to anyone [...]. Rather, the autonomously valuable poetic work is a monument to itself and its' author's talent. [...]. His monument is not immediately linked with moral utility, but will endure through its aesthetic excellence».

compromise il lungo lavoro di preparazione impedendo all'autore di portare a compimento il progetto.<sup>68</sup>

Accostando 129 e 130, nel momento in cui cercava di instaurare un rapporto di mecenatismo con la curia papale, Bembo intendeva insomma probabilmente svolgere una *recusatio* implicita del genere epico e del panegirico, ai quali non era disposto a cedere, e insieme difendere la propria vocazione di lirico amoroso, come già negli altri sonetti dedicati al tema dell'*otium*. Tale pretesa potrà parere ingenua e spregiudicata ad alcuni sullo sfondo del contesto storico-politico in cui fu avanzata, ma, come è stato chiarito da Floriani, il reciproco riconoscimento del valore delle due sfere, quella politica e quella letteraria, era la condizione necessaria per il dialogo tra l'autorità e l'intellettuale nel primo Cinquecento, e l'opposizione tra queste dimensioni poteva invero essere strumentale a un rafforzamento dell'immagine pubblica del potere, in quanto eludeva il rischio di una letteratura troppo palesamente celebrativa e quindi tacciabile di falsità e servilismo. Lo stesso vale per la poesia augustea, che anche per questa ragione potrebbe avere rappresentato un modello attrattivo e adeguato, sebbene sia necessaria una certa cautela a causa dell'impossibilità di ricostruire nel dettaglio l'idea che nel Cinquecento i poeti avevano degli autori antichi:

The rhetoric of autonomy provides the counterbalance that makes the exceptional instance of praise-poetry acceptable and not simply gratuitously offered flattery; it confers greater value on the praise by making it seem to arise out of a resistant, integral medium. [...] the poets chose to define themselves by setting up a tensional dialogue between 'Augustus' themes and their own independence, craft, and authority as writers. It should be ruled out that Maecenas may have been complicit in and even encouraged such

68. AMENDOLA 2018-2019. Una simile strategia editoriale era già stata messa in campo da Pontano con la pubblicazione dei suoi *opera omnia*, in cui Francesco Tateo ha giustamente scorto, «nell'ordine e nella tematica», «un vero e proprio programma, vario e articolato, di poesia e prosa, [*che*] rappresenta sul versante latino il punto d'approdo delle frammentarie esperienze umanistiche di rinnovamento dei generi antichi, quasi un modello per l'avvenire – un modello che coincide con il classicismo del nuovo secolo nei suoi intenti di organicità e grandezza, a fronte del gusto filologico alessandrino del Quattrocento» (TATEO 2018, p. 59). Resta comunque vero, come ha sottolineato Donnini (2020, p. 199), che «l'attivismo editoriale di Bembo, esclusa l'ambizione al cardinalato (tutto lascia intendere il desiderio di tenersi lontano da incarichi ufficiali), era per dare prova pubblica di un ruolo magistrale che ricopriva da decenni; argomentare quell'immagine di *sapiens* dedito agli studi tante volte proposta nelle lettere private, e quindi anche l'opportunità di essere sostenuto con prebende e benefici».

an opposition. The rhetoric of the *recusatio* ('refusal') [...] arguably serves not only the poets themselves but also the interests of the Augustan regime, which, as Horace observed in his 'Epistle to Augustus', benefits from the cultural authority and aesthetic integrity of contemporary writers.<sup>69</sup>

Infine va tenuto presente che questa serie di testi si colloca in una posizione abbastanza esposta, a ridosso della chiusa del canzoniere: l'edizione Dorico – che considero depositaria dell'ultima volontà dell'autore, a differenza dell'editore critico delle *Rime* Andrea Donnini<sup>70</sup> allinea infatti dopo i sette sonetti penitenziali un altro testo di impronta civile, il sonetto *O pria si cara al ciel del mondo parte*, nel quale Bembo apostrofa l'Italia vittima delle invasioni degli stranieri. La disposizione di un componimento politico a sigillo del canzoniere conferma il rilievo del contesto presupposto dai testi esaminati in precedenza nell'esperienza di Bembo e di conseguenza il loro inserimento nel corpo del canzoniere amoroso. In modo analogo pare altrettanto significativo che la funzione di rivendicare il valore dei temi privati, specie di quello amoroso, spetti qui ai sonetti per la malattia della Morosina, giacché pure la sezione di rime in morte, prima della chiusa con i testi penitenziali, è suggellata da un ciclo di testi in morte della donna e in particolare dalla canzone 176, che si chiude sull'affermazione perentoria «“Madonna è morta et quel misero vive”»,

oggettivazione epigrafica dello stato d'animo dell'amante, quasi ad eco di *Rvf* 294, in un gioco drammatico di contrapposizione tra il dato oggettivo della morte della donna e l'emistichio “et io pur vivo”, carico del dolore non redimibile che comporta il sopravvivere alla morte altrui.<sup>71</sup>

69. ROMAN 2014, pp. 160 e 164.

70. Sulla questione si vedano le dimostrazioni e le osservazioni di GNOCCHI 2003 e ALBONICO 2004, particolarmente convincenti soprattutto per la valutazione dei rapporti tra i testimoni, il loro inquadramento e l'intelligenza dell'architettura della raccolta. Nel presente studio ho comunque assunto la numerazione dei testi di Donnini poiché rappresenta la *vulgata*.

71. TOMASI 2019, p. 20; il quale ha pure giustamente osservato che la sezione in morte quale si presenta nella Dorico, benché scombinata la progressione cronologica riconoscibile nel canzoniere vero e proprio, *indica* «un momento di nuova riflessione che attraversa e intreccia la precedente storia in un più allargato e meditato orizzonte umano, nel quale amori e affetti vengono turbandosi dalla presenza del fatto luttuoso che costituisce il necessario antefatto alla svolta spirituale. Insomma [...] il tema della morte è eletto da Bembo quale elemento primario del proprio racconto lirico, del rapporto etico e conoscitivo che attraverso il dettato poetico è possibile rappresentare» (*ibid.*).

In tutto questo traspare anche l'attaccamento di Bembo al valore della famiglia, già colto da Dionisotti, che notava «nella sua inescusabile infedeltà religiosa [...] una fedeltà, nella nuova vita a cui si era accinto, tutta sua, all'ideale umano dell'amore che genera la famiglia».<sup>72</sup>

2.3 *Ludovico Ariosto tra Rime e Carmina: la difesa dell'otium e il richiamo al presente*

Ciò che colpisce forse maggiormente il lettore della produzione lirica di Ariosto è la netta separazione dei suoi tavoli, da una parte quello volgare, dall'altra quello latino, che presentano caratteristiche affatto diverse: le *Rime* denotano una specializzazione amorosa pressoché esclusiva, soprattutto se si escludono i capitoli, mentre i *Carmina* raccolgono una molteplicità di generi, con una spiccata predilezione per la poesia occasionale. Si tratta senza dubbio di un caso unico, quantomeno nel *corpus* di base di questo studio; in nessuno degli altri poeti si verifica una divisione così forte: malgrado la predominanza della lirica amorosa nei libri di poesia dei primi decenni del Cinquecento, questi ultimi danno largo spazio alla poesia occasionale e alla poesia politica ed encomiastica. La ripartizione della materia tra latino e volgare è in gran parte determinata dalle funzioni svolte dai singoli autori e dal contesto in cui agivano: se prendiamo l'esempio della corte romana, punto di riferimento ineludibile per tutti i nostri poeti, i papi spinsero molto sul pedale del latino dal punto di vista della produzione ufficiale, di conseguenza i poeti si adeguarono e destinarono al latino i loro versi encomiastici e in generale i testi che avrebbero potuto accreditarli presso il pontefice in carica. Ciononostante, in parziale contraddizione, consegnarono perlopiù ai versi volgari le riflessioni morali circa la propria posizione rispetto alla società, alla storia e al proprio compito di poeti.

Non così Ariosto: tra le *Rime* reperiamo solo tre capitoli che esulano completamente dall'ambito amoroso – il capitolo funebre per la morte di Eleonora d'Aragona, il primo abbozzo di poema epico (*l'Obizzeide*), il capitolo *Ne la stagione che 'l bel tempo rimena*, dedicato alla malattia di Lorenzo de' Medici –, le due canzoni funebri a nome di Filiberta di Savoia e Giuliano de' Medici e sei sonetti di vario argomento,<sup>73</sup> tutte le altre poesie sono di argomento schiettamente amoroso oppure, quando ammettono una componente politica o encomiastica, la connettono fortemente, se non la subordinano, al tema amoro-

72. DIONISOTTI 1966b, p. 157 (il passo è riferito all'entrata nell'Ordine gerosolimitano e al pressoché contemporaneo stabilimento a Padova con la donna).

73. Seguendo la numerazione dell'edizione SEGRE 1954: 36 è politico-encomiastico, 37 funebre, 38 politico-occasionale, 39 politico-invettivo, 40 invettivo, 41 consolatorio.

so. Nei *Carmina* invece più di un terzo circa dei testi (24 su 67) sono funerari (perlopiù epitaffi ma anche qualche consolatoria), poco più di una decina sono occasionali, di corrispondenza e politici, altrettanti amorosi, sette sono encomiastici, i restanti si suddividono tra testi morali, invettive, apologhi e favole. Perciò in questo capitolo l'attenzione verterà innanzitutto sulla poesia latina, riservando a un capitolo successivo (3.1. di questo capitolo) alcune considerazioni desumibili dal resto della produzione ariostesca, in particolare dalle *Satire* e dal poema, dove la riflessione sui temi qui affrontati è svolta in maniera più diffusa e approfondita. Si tratta di dati fondamentali ma noti, su cui sono state scritte molte pagine intelligenti, sì che non è sensato ripeterli se non in forma sintetica per fornire un quadro più esaustivo della situazione. A giudizio di Dionisotti, infatti, Ariosto nelle *Satire* è «il testimone più veridico e preciso della situazione ambigua fra laicato e stato ecclesiastico, in cui vennero a trovarsi tanti letterati nostri di quell'età, e dei problemi economici e morali che la situazione comportava».<sup>74</sup>

Il caso dell'Ariosto è quello di un nobile, di modesta nobiltà. È la classe che durante il secolo precedente aveva trovato naturale impiego nell'attività e organizzazione dei grandi e piccoli principati italiani. Di che può servire d'esempio il padre per l'appunto dell'Ariosto. Ma quando il figlio, Ludovico, si trovò a dover assumere la responsabilità della famiglia, i tempi si erano fatti grossi. Il Castiglione rideva, come di un mentecatto, di quel suo congiunto che continuava bravamente a firmarsi consigliere del ducato di Milano, quando un duca di Milano non esisteva più.<sup>75</sup>

I principati erano ormai scomparsi o stavano opponendo le ultime resistenze prima di cadere estenuati dalla grande crisi che stava travolgendo tutta l'Italia. Ne conseguì un peggioramento dei rapporti tra intellettuali e potere, che diminuirono dal punto di vista quantitativo e al contempo divennero più vincolanti e servili. A questa condizione di estrema incertezza si oppose la cultura, «sempre più cosciente della sua ricchezza e del suo pregio, sempre più restia all'avventura, all'improvvisazione, al rischio».<sup>76</sup>

Di tale situazione trapela tuttavia qualcosa anche nella produzione lirica, in stretto rapporto con l'imitazione dei modelli classici. Innanzitutto, come ha osservato Andrea Cucchiarrelli, «Ariosto con le sue odi latine fa da subito un'esperienza di poesia in prima persona, ma il suo modello è l'io lirico di Orazio

74. DIONISOTTI 1960a, p. 71.

75. Ivi, pp. 73-74.

76. *Ibid.*

(e, più in generale della poesia erotica romana), studiatamente normalizzato e regolato da convenzioni che risalgono già alla lirica greca». <sup>77</sup> Tale disposizione è inoltre evidente da una parte nelle modalità compositive, nel modo in cui la materia biografica viene rifusa in letteratura (ossia quasi sempre attraverso le convenzioni dei generi classici), dall'altra nel modo in cui vengono trattati certi temi, nella loro rilettura in chiave filosofico-morale. In questo senso oltre a Orazio contano molto anche Catullo e Tibullo, come hanno visto bene Segre e ben prima di lui il figlio di Ariosto stesso, Virginio: «Non fu molto studioso, e pochi libri cercava di vedere. Gli piaceva Virgilio; Tibullo nel suo dire; ma grandemente commendava Orazio e Catullo; ma non molto Properzio». <sup>78</sup>

Nel capitolo precedente su Bembo ho già avuto modo di richiamare l'attenzione sulla prima ode, l'*Ad Philiroen*, nella quale Ariosto si rifà a Orazio lirico per difendere l'*otium* letterario a fronte di una realtà storica negativa con la quale non si ammettono compromessi. Nel secondo carme, indirizzato a Pandolfo Ariosto, viene ribadita questa posizione in termini sensibilmente diversi. Anche in tal caso il testo «pare scritto in occasione della discesa di Carlo VIII, ma un po' dopo, se il "Siculus... rex" dei vv. 30-1 è veramente Alfonso II d'Aragona, che regnò dall'8 maggio 1494 al 23 gennaio 1495»; tuttavia lo stesso Segre esprime perplessità in merito all'identificazione dopo avere avanzato l'ipotesi, in quanto «l'Ariosto può avere pensato solo a Dionigi siracusano della sua fonte ciceroniana». <sup>79</sup> L'ode in effetti potrebbe essere più tarda ed appartenere agli ultimi anni del secolo o all'inizio del successivo, giacché nell'*incipit* si allude al servizio di Pandolfo presso un signore ed egli entrò al servizio di Ercole I nel 1498. <sup>80</sup>

Ariosto contrappone la scelta del cugino di porsi al servizio di un signore e di affrontare per lui le avversità della Fortuna alla propria vocazione alla vita appartata, presso un corso d'acqua in un bosco, in compagnia della musica di un flauto e della bella Glicera.

Dum tu prompte animatus, ut  
se res cumque feret, principe sub tuo,  
Pandulphe, omnia perpeti,  
quaeris qui dominae crinibus aureis

77. CUCCHIARELLI 2019a, p. 269.

78. La lettera è citata da SEGRE 1954, p. 4 insieme ad altre testimonianze contemporanee.

79. SEGRE 1954, pp. 10-11; la fonte ciceroniana cui si allude è l'episodio della spada di Damocle narrato in *Tusc.* V.21, esplicitamente evocato in chiusa al testo.

80. Vd. QUATTRUCCI 1962, p. 169.

2. LA TENSIONE TRA OTIUM E NEGOTIUM

Fortunae iniicias manus;	5
nos grati nemoris, rauca sonantium lympfarum strepitus prope, umbrosa vacui quaerimus ilices canna non sine dispari,	
quae flavae Glyceres reddat amoribus	10
cantatis teneros modos, queis Panum invideat capripedum genus;	
nos longum genio diem sacramus, penitus quid face postera mater Memnonis afferat	15
securi, roseis humida curribus. Qui certantia purpurae dum vina in tenero gramine ducimus, vincti tempora pampino, aut serpto ex hedera, sanguinea aut rosa,	20
quod vel candida nexuit Phyllis vel nivea Philiroe manu, tum praedivitis haud movent me vel regna Asiae, vel ferus Adria quicquid puppe vehit gravi,	25
quare saepe minas aequoris horream. [...]	
[...] Docilis tulit	35
Fontis quae rigui lympha, bibentibus inter laeta rosaria tristis cura magis tempora Syrio unguento madida insilit et saevit penitus, si furor, Alpibus	40
saevo flaminis impetu iam spretis, quatiat Celticus Ausones. <sup>81</sup>	

L'elemento fondamentale è il richiamo oraziano alla preoccupazione del presente: «nos longum genio diem / sacramus, penitus quid face postera / mater Memnonis afferat / securi»; il poeta non si cura del futuro, sul quale non ha potere, e rivolge la propria attenzione alla dimensione quotidiana dell'*hic et nunc*. In questo caso il riscontro più pertinente, benché non si possa forse parlare di una fonte a tutti gli effetti, è la famosa ode al Soratte (*Carm.* I.9.13-24):

81. Ariosto, *Carm.* 2.1-26 e 35-42.



bo, si presenta all'inizio delle *Odi* come poeta lirico, e la corona d'edera sta ivi a significare l'ispirazione bacchica, amorosa, della sua musa:

est qui nec veteris pocula Massici	
nec partem solido demere de die	20
spernit, nunc viridi membra sub arbuto	
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.	
[...]	
me doctarum hedera praemia frontium	
dis miscent superis, [...].	30
[...]	
quodsi me lyricis vatibus inseres,	35
sublimi feriam sidera vertice. <sup>83</sup>	

Al di là della chiusa, incentrata sull'auspicata incoronazione, l'analogia si estende ai versi precedenti, che contengono un riferimento al vino Massico con parole pressoché identiche a quelle di Ariosto (vv. 34-35, «ut veteris pocula Massici / propinent») nonché un quadro situazionale affine (il riposo presso un ruscello all'ombra del corbezzolo), sebbene nel carme antico entrambi gli elementi siano applicati a una persona diversa dal poeta.

Indipendentemente dalla datazione del carme, che non è determinabile con certezza, questa posizione di intransigenza non poté essere mantenuta in seguito e forse nemmeno all'altezza della composizione del testo: un conto sono le dichiarazioni in poesia e le intenzioni, un altro le pressioni contingenti e gli impegni reali. In ogni caso col tempo Ariosto acquisì una coscienza più matura della realtà. Come ha chiarito Bigi nel suo noto saggio del 1968, se «l'opera poetica giovanile» può ritenersi «un tentativo di esprimere, su diversi piani e con diversi risultati poetici, un senso acuto dell'imperfezione della vita pratica, che cerca un polemico rifugio nell'aristocratico e difficile impegno letterario», la produzione successiva è invece caratterizzata dalla conquista del tipico sorriso, giacché in essa

permane e anzi si approfondisce la persuasione della irrimediabile irrazionalità della vita politica e sentimentale, [*ma*] questa persuasione evita di irrigidirsi in una condanna o in un rifiuto per divenire invece riconoscimento lucido del limite inevitabilmente connesso ad una realtà che è pur quella del nostro concreto esistere umano; mentre, a sua volta, la trasfigurazione letteraria, pur rispondendo sempre ad una vivissima esigenza di superio-

83. Orazio, *Carm.* I.1.19-22, 29-30 e 35-36.

re razionalità e libertà spirituale, perde il suo antico carattere di scontrosa evasione e acquista essa stessa la consapevolezza sottilmente ironica del proprio limite, della propria natura di stilizzazione appunto tutta letteraria di quella irriducibile realtà.<sup>84</sup>

Nella giovanile rivendicazione della letteratura e nello specifico della poesia lirica Ariosto probabilmente si appoggiò all'altro suo grande modello già menzionato: Catullo. Non solo sono numerose le tangenze puntuali e strutturali-costruttive tra i *carmina* catulliani e la poesia volgare e latina del ferrarese, ma l'idea stessa di poesia che soggiace ai versi di Ariosto pare dovere molto all'autore antico e allontanarlo in questo senso da Orazio. Innanzitutto la lirica latina (ma in parte anche quella volgare) ha di frequente uno spiccato carattere di poesia di cerchia e afferma valori perlopiù privati, individuali: i testi hanno un'origine occasionale e tendono a risolversi in questa dimensione, rifuggendo da speculazioni filosofiche di ampia portata, che astraggono del tutto dal contingente. Non che in Ariosto sia assente la riflessione morale, tuttavia, quando presente, essa pare sempre collegata alla concretezza dell'esistenza del poeta e di chi è coinvolto nel testo, e non si pone come una meditazione rivolta a tutti i potenziali lettori (presenti e futuri), tanto meno all'umanità, in una prospettiva sapienziale o didattica, benché l'esperienza tematizzata possa parlare anche a lettori molto lontani nel tempo. Si tratta ovviamente di una semplificazione, ma è proprio qui che si colloca un discrimine tra la poesia neoterica e quella oraziana.<sup>85</sup> Ciò non significa nemmeno ridurre l'esperienza poetica di Ariosto a un esercizio futile, giacché egli aveva capito come Catullo che il vero problema era proporre un nuovo modello assiologico. Questo è evidente prima di tutto nella lirica amorosa, che celebra il sentimento nella sua pienezza senza attribuire all'esperienza individuale un valore paradigmatico ed educativo, come invece avviene in gran parte dei lirici cinquecenteschi, a partire dal Bembo del primo sonetto, che auspica che «potranno talhor gli amanti accorti, / queste rime leggendo, al van desio / ritoglièr l'alme col *suo* duro exempio» (*Rime* 1.9-11).<sup>86</sup> Inoltre il racconto dei diversi amori e tradimenti quale emerge dai testi latini di Ariosto non deve essere svalutato di principio: tra la vita e la trasposizione in versi interviene senz'altro il filtro della tradizione erotica latina, che impone certi atteggiamenti, ciononostante non sembra esserci motivo

84. BIGI 1968, p. 36.

85. Vd. CITRONI 1995, p. 271-376, che ha analizzato a fondo i rapporti tra il carattere occasionale dei testi, la loro destinazione, il loro genere e le loro declinazioni individuali nella poesia latina.

86. Del sonetto bembesco in relazione alla retorica classica ha offerto una mirabile lettura FERRONI 2009a, ma vd. anche il molto interessante NOYER-WEIDNER 1974.

per dubitare che i carmi rechino «almeno una notizia viva e spregiudicata della passione amorosa» del loro autore.<sup>87</sup> Di ciò è una prova, credo, anche la vena schiettamente erotica che percorre tanti componimenti ariosteschi, in lingua latina e in volgare, senz'altro tra i suoi risultati più interessanti in ambito lirico (sia qui sufficiente menzionare il sonetto *Aventuroso carcere soave*).<sup>88</sup>

Segre ha forse ragione quando sostiene che «il complesso delle liriche latine [*di Ariosto*] interessa [...] anzitutto, nella storia della poesia ariostesca, il capitolo della tecnica (talora, già, tecnica che crea): non per nulla alcune delle liriche sono, effettivamente, esercizi di scuola»; ma è eccessivo ricondurre la maggior parte delle liriche a «un mosaico di reminiscenze su cui opera la sapienza del poeta solo nel mantenere (ma non è poco) il contesto coerente a un certo umore». <sup>89</sup> Come pare troppo asserire che «l'eventuale adesione al sentimento è sempre successiva all'intenzione letteraria». <sup>90</sup> La convenzionalità e la letterarietà della produzione giovanile di Ariosto non deve essere letta a mio giudizio come il sintomo di una poesia concepita come un esercizio di stile, bensì deve essere iscritta in primo luogo nella *forma mentis* di autori formati alla scuola umanistica e ancor più in quella tradizione catulliana che aveva fatto dell'eleganza e dell'artificiosità un elemento essenziale della nuova poesia.

La “rivoluzione” di Catullo è consistita appunto nell'attribuire a questo tipo di letteratura il compito di farsi portatrice di un nuovo mondo di valori. Quei contenuti legati alla vita personale dell'individuo (l'amore, la passione, gli odi e i capricci personali, e lo stesso piacere della forma artistica, della sperimentazione letteraria), che non erano riconosciuti come valori, che erano repressi nella morale e nel costume o che erano comunque subordinati ai valori legati alla comunità, diventano in Catullo un insieme di esperienze in cui si esprimono valori considerati più autentici di quelli convenzionalmente accettati.<sup>91</sup>

87. BIGI 1968, p. 4.

88. Per questo aspetto vd. il capitolo III. sul tema erotico e la vena sensuale con i relativi riferimenti bibliografici. Per il sonetto vd. la lettura di RONCACCIA 2012 con bibliografia.

89. SEGRE 1954, p. 3.

90. Ivi, p. 4.

91. CITRONI 1995, p. 51. BIGI 1968, p. 22 sostiene in modo affine che nelle odi a Filiroe e a Pandolfo e nell'elegia *De diversis amoribus* «sia le dichiarazioni di disinteresse e di disimpegno sia i quadri “idillici” di “vita quieta” sono sì “letterari”, ma appunto nel senso che si è detto, in quanto intenzionali trasferimenti su un piano polemicamente assunto come diverso da quello della vita pratica, politica e sentimentale», sennonché lo studioso riconduce poi tale posizione ad Orazio, in quanto in quest'ultimo «l'idillio non è mai puro

Ariosto inoltre comprese e divenne autentico interprete del carattere *ambiguo* dello stile di Catullo,

tra pathos e ironia, tra coinvolgimento e distacco: un'ambiguità in cui il risvolto di ironia e distacco è in realtà a sua volta espressione "seria" di un reale bisogno di condividere quell'esperienza personale entro la cerchia letteraria attraverso la sua "celebrazione" poetica in forme eleganti e originali che le diano la cittadinanza nella cerchia, secondo le regole della sua "etichetta".<sup>92</sup>

Di tale ambiguità è esemplare il carme in merito alla morte del passero di Lesbica, la cui interpretazione è ancora oggi dibattuta e che ebbe larghissima fortuna tra Quattro e Cinquecento.<sup>93</sup> Sul versante ariostesco l'esempio più calzante è forse il carme 20, *De catella puellae*, in cui il poeta lamenta il furto della cagnolina dell'amata, ispirandosi a tre carmi catulliani, 2, 3 e 12, e traendone molte tessere lessicali:<sup>94</sup> dal punto di vista inventivo Ariosto desume dai primi due l'idea di conferire all'animale da compagnia della donna una funzione di sollievo e di ricordo, di *solacium* e *delicia*, nonché di *lusus*, con le parole dell'antico; del carme 12 invece trattiene lo spunto per il tema scherzoso del furto (lì quello dei *sudaria Saetaba*). In aggiunta, come hanno notato i recenti editori Looney e Possanza, il carme è «a lively blend of Catullan amatory longing and Plautine comic abuse» per il suo intreccio di memorie catulliane e comiche.<sup>95</sup>

Quis solacium meum? meos quis  
lusus? Quis mea gaudia, heu! catellam,  
herae mnemosynon meae catellam,

oblio, ma rifugio in un mondo consapevolmente "costruito" dal poeta stesso con materiali già essi stessi tutti letterari» (ivi, pp. 22-23). L'osservazione è corretta e i legami con Orazio sono forti, ciononostante la costruzione di un mondo alternativo di questo genere non è una specificità esclusiva di Orazio, anzi, per le ragioni indicate, mi sembra che l'operazione di Ariosto sia più vicina a quella di Catullo, pur essendo favorita dall'esempio oraziano.

92. CITRONI 1995, pp. 119-120.

93. Vd. al riguardo GAISSE 1993 e qui l'inizio del capitolo III, sezione 1.2.

94. Vd. SEGRE 1954, p. 53.

95. LOONEY - POSSANZA 2018, p. 190, ma vd. anche p. 191 per i riscontri puntuali: «miserio mihi», «a common expression in Roman comedy», la terna *malus, improbus* e *scelestus* del v. 5, «term of abuse from Roman comedy», l'aggettivo *molliculum*, usato da Plauto «in a memorable expression of endearment, *meus molliculus caseus* (my silky-soft cheese), *Poen.* 367», l'avverbio *dolose*, non comune ma attestato in Plauto, *Pseud.* 959, infine per il v. 14 Catullo 12.1 ma anche «furtiva laeva» di Plauto, *Per.* 26.

## 2. LA TENSIONE TRA OTIUM E NEGOTIUM

quis ah, quis misero mihi involavit?  
 Quis, ah, quis malus, improbus, scelestus 5  
 tam bellam mihi tamque blandientem,  
 tamque molliculam abstulit catellam?  
 Furum pessime es omnium malorum  
 quisquis candidulam mihi catellam,  
 meas delicias, meique amoris 10  
 et desiderii mei levamen,  
 nostras praeteriens fores, dolose  
 manu sub tunicam rapis sinistra!  
 At dī dent mala multa, dī deaeque  
 dent omnes tibi, quisquis es, sceleste, 15  
 actutum mihi ni meam catellam,  
 herae mnemosynon meae, remittis.

A conclusione di questo discorso, laterale rispetto al filo conduttore del capitolo ma fondamentale per comprendere l'atteggiamento di Ariosto, converrà fotografare la situazione dei *Carmina* nel loro complesso al fine di chiarire la commistione di elementi classici e l'impianto retorico della produzione latina. Accanto alla tematica amorosa, che oltre ad espressioni di gioia e di sofferenze annovera fra le sue declinazioni il racconto di tradimenti (presunti o veri) e di amori multipli nonché invettive contro le donne, hanno larga cittadinanza i componimenti funebri ed encomiastici ma anche quelli occasionali, di consueto costruiti secondo i paradigmi antichi: i primi due carmi sono delle *recusationes*, il quarto è un elogio-encomio originato dall'inaugurazione dello Studio di Ferrara, il sesto è una 'minaccia-profezia' secondo la terminologia di Cairns,<sup>96</sup> il 9 un *προσφωνητικόν*, 14 una consolatoria a un amico per la morte della madre, 18 racconta l'ascolto della musica della donna, 20 il furto della cagnolina di cui sopra, il trittico 25-27 fu ispirato da una statua di Bacco, 53 è l'epitalamio per Lucrezia Borgia, 62 può forse essere in parte assimilato a una *σωτηρία* in quanto celebra la morte di Ippolito d'Este e la salvezza di Alfonso I. Oltre a questi testi che corrispondono a precise tipologie (retoriche) antiche se ne possono menzionare altri che non godono di una simile codificazione e tuttavia sono riconducibili allo stesso tipo di poesia: innanzitutto i numerosi

96. CAIRNS 1971, in particolare pp. 85-87. Nel carme Ariosto prima contrappone la libertà di Pandolfo Ariosto, che, dedito alla composizione di carmi, «*ibit ad umbrosas corylos, [...], Copari, / murmure somnifero quas levis aura movet*», alla propria condizione di prigioniero amoroso, rifiutato dalla donna, dopodiché ammonisce il destinatario: anche lui in un giorno non lontano proverà l'amore e le sofferenze.

elogi galanti, poi il quartetto 64-67 incentrato sull'orto del poeta, che nacque probabilmente dall'acquisto di una casa dopo il ritorno dalla Garfagnana, il carne 15 fondato sulla richiesta al destinatario di confermare la morte del comune amico Marullo, il 28, un *ad sodales*. Nutro inoltre il sospetto che dietro a quadretti mitologici come quello del carne 40 – Apollo geloso del canto di un fanciullo ne rompe l'arco per impedirgli di vincerlo anche in quella disciplina – si celino episodi della vita di corte e possano dunque essere messi sullo stesso piano, ma questa è solo un'ipotesi che richiederebbe ben altre prove. La poesia latina di Ariosto esprime insomma una forte necessità di dialogo, uno stretto legame con la società coeva: l'elevato numero di epitaffi, ad esempio, non è il sintomo di un esercizio asettico bensì l'esito di una pratica diffusa, che prevedeva l'obbligo di offrire un omaggio o una consolatoria rispettivamente alla persona cara dipartita o all'amico in lutto, in modo analogo a quanto succedeva nell'Antichità. Tale esigenza di dialogo affiora parimenti dal non infrequente coinvolgimento di personaggi appartenenti alla cerchia del poeta in testi che riguardano l'esperienza personale dell'io lirico (e della donna amata): in essi infatti si costruisce spesso un sistema comunicativo a tre poli in cui la persona esterna è chiamata a condividere il vissuto del poeta. Allo stesso tempo, come si è già visto, questa comunicazione si può instaurare tra uomini di diversa estrazione sociale e coinvolgere quindi i sovrani, cui il poeta ha la possibilità di rivolgersi direttamente, benché agisca sempre il filtro del codice comportamentale e retorico del tempo.

A questo secondo ambito appartiene un ultimo testo occasionale sul quale vorrei soffermarmi, il capitolo *Del bel numero vostro avrete manco*, dedicato alla malattia che impedì all'autore di seguire il suo signore in una spedizione nell'ottobre del 1514: «l'Ariosto, accompagnando il cardinale Ippolito che si recava a Roma, attaccato dalla febbre appena varcato il passo del Furlo dovette interrompere il viaggio fermandosi presso Fossombrone per curarsi, e tornare poi a Ferrara». <sup>97</sup> La malattia offre lo spunto iniziale, dopodiché il testo prosegue con la contrapposizione del servizio presso Ippolito ad Amore, in una rilettura dell'elegia I.3 di Tibullo, nella quale in modo affine il poeta è impossibilitato a seguire Messalla a causa di un morbo e deve quindi restare in una terra straniera. L'attacco è rivelatore in tal senso e stupisce che la coincidenza non sia stata riconosciuta (salvo errore): <sup>98</sup>

97. SEGRE 1954, p. 185.

98. ZAMPESE 2000, pp. 458-461 invero ha segnalato un legame con *El. I.3* ma lo circoscrive all'epitaffio e alla «fantasia di morte», in cui invece scorge con acutezza un dialogo a tre che coinvolge oltre a Tibullo due testi di Pontano, l'*Ad Marinum Tomacellum sodalem* e il *De quercu diis sacra (Parthenopeus, 8 e 9)*. In precedenza SEGRE 1954 aveva indicato una corrispondenza tra il v. 61 e i vv. 5-9 dell'elegia.

2. LA TENSIONE TRA OTIUM E NEGOTIUM

Del bel numero vostro avrete manco,	t. 1	
signor: ché qui rest'io dove Apenino		
d'alta percossa aperto mostra il fianco,		
che per agevolar l'aspro camino	t. 2	
Flavio gli diede, in ripa l'onda ch'ebbe		5
mal fortunata un capitan Brachino.		
Resto qui, né, quel ch'Amor vorrebbe,	t. 3	
posso a Madonna sodisfar, né a voi		
l'obligo scior che la mia fé vi debbe.		
Tiemmi la febre, e più ch'ella m'annoï, <sup>99</sup>	t. 4	10

L'inizio infatti è modellato sui primi tre versi dell'elegia latina: «Ibitis Aegeas sine me, Messalla, per undas, / o utinam memores ipse cohorsque mei! / me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris» (Tibullo, *El.* I.3.1-3). Sebbene non vi siano corrispondenze lessicali plateali, la situazione è identica, e tutto sommato il terzo verso è abbastanza vicino al brano ariostesco («*Tiemmi la febbre*» = «*me tenet ignotis aegrum*»). Dopo avere evocato gli affetti familiari in modo non dissimile da Tibullo, come si vedrà tra poco, nel seguito del capitolo, ai vv. 24-26, Ariosto introduce un elemento significativo allorché confessa che in realtà egli seguiva malvolentieri Ippolito: «Io so ben quanto mal mi si convegna / dir, signor mio, che fra sì lieta schiera / io mal contento sol drieto vi vegna»; premurandosi però immediatamente di addurre una giustificazione a tale audace dichiarazione, vale a dire il legame affettivo con la donna, per il quale è invocata la comprensione di Ippolito. Nell'elegia latina tale elemento è implicito ma ben presente nella contrapposizione di un'età aurea passata al tempo presente segnato dalla tecnica nonché da guerre e stragi. La verbalizzazione del proprio scontento rappresenta dunque una peculiarità di Ariosto, indizio del suo temperamento e di un rapporto più diretto col potere.

Questa differenza si coglie altresì nella parte finale del capitolo, nella quale viene ripreso il motivo classico dell'epitaffio:

Se pur è mio destin che debbia trarmi	t. 29	85
in scura tomba questa febre, quando		
non possa voto o medicina aitarmi,		
signor, per grazia estrema vi dimando	t. 30	
che non vogliate da la patria cara		
che sempre stian le mie reliquie in bando:		90

99. Ariosto, *Rime* cap. 10.1-10.

I. IL POETA NELLA SOCIETÀ E DI FRONTE ALLA STORIA

almen l'inutil spoglie abbia Ferrara: t. 31  
e su l'avel che le terrà sotterra  
la causa del mio fin si legga chiara:  
«Né senza morte talpe da la terra, t. 32  
né mai pesce da l'acqua si disgiunge, 95  
né poté ancor chi questo marmo serra  
da la sua bella donna viver lunge».<sup>100</sup>

La fonte è sempre la stessa elegia tibulliana:

abstineas avidas, Mors, precor, atra, manus.  
abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater 5  
[...]  
parce, Pater. timidum non me periuria terrent,  
non dicta in sanctos impia verba deos.  
quod si fatales iam nunc explevimus annos,  
fac lapis inscriptis stet super ossa notis:  
«HIC IACET IMMITI CONSUMPTVS MORTE TIBVLLVS,  
MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVRQVE MARI».<sup>101</sup>

Entrambi i poeti lamentano il rischio della morte lontano da casa, ma mentre Tibullo compie precisi riferimenti ai singoli affetti familiari e a Delia Ariosto invoca la «patria cara» e l'amata, e soprattutto riscrive l'epitaffio in chiave amorosa: il poeta latino, seguendo le regole dell'encomio e del mecenatismo, aveva chiesto di essere ricordato per avere seguito Messalla e a causa di ciò essere morto (salvo poi sviluppare una fantasia sul proprio viaggio nei Campi Elisi scortato da Venere), Ariosto ribadisce l'impossibilità di stare lontano dalla sua donna. Pur nell'analogia si tratta di atteggiamenti differenti: nel primo si riscontra una certa deferenza, giacché l'iscrizione tombale si configura di fatto comunque come un omaggio al proprio signore, celebrando la fedeltà del poeta; nel secondo la figura del signore sparisce completamente, come sparisce del tutto il patetismo della scena: «“Né senza morte talpe da la terra...”». Effetto dell'arte ariostesca della smorzatura che con un tocco riesce a proiettare uno sguardo ironico proprio sul vero tema centrale del testo, il *servitium* amoroso, e a porlo in una prospettiva nuova.

100. Ariosto, *Rime* cap. 10.85-97.

101. Tibullo, *El.* I.3.4-5 e 51-56.

#### 2.4 *L'esperienza romana e piacentina di Anton Francesco Raineri al servizio della famiglia Farnese*

Avanzando di qualche decennio nel tempo, benché in mutati termini, ritroviamo la tensione tra *otium* e *negotium* nell'esperienza di poeti fortemente ancorati alla curia romana come Anton Francesco Raineri, la cui produzione poetica è inscindibile dalla carriera pubblica. Dopo la giovinezza milanese, durante la quale strinse un forte legame con Alfonso d'Avalos, nel 1536 si trasferì a Roma, dove conobbe e frequentò assiduamente figure quali Claudio Tolomei, Annibal Caro, Francesco Maria Molza e Giovanni Guidiccioni. Dopo tre anni cominciò ufficialmente il proprio servizio presso la famiglia Farnese, prima come segretario del vescovo di Veroli Ennio Filonardi, poi alle dipendenze di Pier Luigi Farnese, che accompagnò anche nelle sue imprese militari. L'apice del suo percorso farnesiano fu toccato nel 1545, quando seguì Pier Luigi a Piacenza e fu nominato segretario del Supremo consiglio di giustizia. L'assassinio del signore solo due anni dopo, il 10 settembre 1547, destabilizzò quindi il letterato, che nell'immediato fu ospitato da Vittoria Farnese a Pesaro, dopodiché trovò accoglienza a Roma presso Margherita d'Austria e Ottavio Farnese, e ivi scoprì nella Madama una benevola protettrice che gli affidò diversi incarichi e gli concesse molti favori. Il vero cambiamento si verificò però con l'elezione di Giulio III nel febbraio del 1550, Raineri infatti divenne segretario del fratello del pontefice, Baldovino Cocchi Del Monte, e assunse a pieni titoli le vesti del poeta di corte, celebrando nei propri versi la famiglia Del Monte e più in generale l'ambiente romano. Questa nuova fase, improntata a un rapporto di mutualità, sarà oggetto del prossimo capitolo, qui interessa invece porre l'accento sul periodo farnesiano.<sup>102</sup>

Della condizione dei letterati nel ducato farnesiano ha offerto una diagnosi puntuale Claudio Vela proprio a partire dall'*esposizione* dei *Cento sonetti* e dal carteggio del loro autore, nonché dai *curricula* di uomini come Caro e Tolomei. Nel suo saggio Vela ha innanzitutto chiarito che la *corte* in questo contesto

indicava semplicemente il convenzionale spazio intorno al principe, dove si riunivano per i comuni impegni quei begli ingegni, che per le passate esperienze condivise nel campo letterario trovavano tra loro naturale e dilettevole il dialogo. Ma non che questo portasse all'elaborazione di un progetto unitario, o a manifestazioni di impegno funzionale alla vita di corte (vita che con Pier Luigi si manifestava semmai in ludi militari), a un coinvolgimento attivo dell'*intelligentia* piacentina. La letteratura rimaneva un'occasione

102. Per la biografia di Raineri vd. SODANO 2004 e RIGA 2016.

privata di alcuni “cortigiani”, troppo abituati a quell’esercizio per rinunciare *tout court*. I loro uffici li chiamavano però a ben diverse attività, e di ciò proprio Caro e Tolomei a volte si lamentavano, rimpiangendo la perdita soave libertà degli studi. Non era soltanto uno spunto svolto letterariamente, ma la realtà delle cose.<sup>103</sup>

Il rapporto di mecenatismo era dunque in un certo senso asimmetrico, fortemente sbilanciato sul versante pratico: ai letterati non si chiedevano in primo luogo opere artistiche ma capacità diplomatiche e magari anche competenze giuridiche, sebbene le prime non fossero del tutto escluse. Raineri, insomma, non era un *letterato-gentiluomo* ma un *gentiluomo letterato*, secondo la distinzione di Floriani già ricordata.<sup>104</sup>

Il poeta milanese inoltre patì manifestamente le dinamiche della corte e le invidie, che a suo giudizio (e di chi vergò l’*esposizione*, se non lui, il fratello)<sup>105</sup> gli pregiudicò la possibilità di conseguire i benefici che avrebbe meritato per il suo servizio. Valga come prova il commento al sonetto 49, richiamato pure da Vela, che documenta altresì le attività svolte per conto di Pier Luigi Farnese:

È composto il presente Sonetto nel ritorno che fece l’autore da Roma, ov’egli fu mandato dal S. Pierluigi suo Signore per proveder a S. Ecc. di denari per la fabrica de la fortezza di Piacenza; et egli si portò sì diligentemente che, tra la summa, che cavò per sua sollecitudine de la S. memoria di Papa Paulo III e da’ particolari che ne l’accomodorno, provide in puochi giorni il Duca di LX mille scudi, che servirno a quella fabrica; e praticò la conclusione del matrimonio de la S. Vittoria Farnese con l’Ecc. del S. Duca d’Urbino; il che sia detto modestamente et per memoria solo de la sua sì ben gradita servitù. Fu composto il sonetto sovra ’l giuogo dell’Appennino a Pietramala, di mezza state, ritornando con diligenza l’autore dal suo Signore a Piacenza.<sup>106</sup>

Ma si potrebbero produrre molti altri esempi – 40, 47, 73, 74, 80 – che testimoniano la costanza del sentimento di sfortuna e forse anche d’ingratitude percepito dall’autore in tutte le sue tappe farnesiane.<sup>107</sup>

103. VELA 1988a, p. 350.

104. FLORIANI 1981, p. 26.

105. Per questa ipotesi attributiva vd. ALBONICO 2006b.

106. Raineri, *Cento sonetti*, p. 59. Oltre a VELA 1988a vd. anche TOMASI 2011, pp. 136-138 su questo punto e in generale sul valore del commento ai *Cento sonetti*.

107. Quanto all’*esposizione*, si rammenti in particolare quanto viene detto a commento del sonetto 73 (Raineri, *Cento sonetti*, p. 83), appartenente alla fase successiva: «Conci-

Questa situazione fu determinata dalla figura del duca e dal suo programma politico, in particolare dalla sua posizione di «principe “nuovo” oggetto di molte ostilità, in considerazione anche del difficile rapporto col locale ambiente nobiliare»:

Se infatti l'uomo era un Signore d'arme e di maneggio politico, l'interazione tra il suo potere e i sudditi, in particolare i potenti feudatari, fu sotto il segno di un'iniziativa politica che vide la fattiva partecipazione di quei letterati, sotto il segno cioè della formazione e dell'attività di nuove istituzioni, in cui quegli uomini, primo fra tutti Claudio Tolomei, ebbero una parte decisiva.<sup>108</sup>

Insomma «non esistevano, nel caso di Pier Luigi, letterati di corte. Al Caro, al Tolomei, al Raineri, si chiedeva altro che non un semplice per quanto elegante intrattenimento».<sup>109</sup>

Il rapporto instaurato con il signore non era dunque radicalmente diverso da quanto visto nelle sezioni precedenti sotto il profilo che qui interessa, poiché tutti, compreso Bembo alle dipendenze di Leone X, dovettero sacrificare in parte la propria scrittura lirica e i propri studi umanistici a favore degli impegni ufficiali (diplomatici, militari, amministrativi); nondimeno qui cambia la risposta. Raineri, infatti, più volte nel corso dei *Cento sonetti* esprime il desiderio di prendere congedo dagli incarichi presso Pier Luigi Farnese (perlopiù in relazione alle invidie di cui sopra), ma il duca non gli concedette mai questa possibilità ed egli, a differenza di un Ariosto, non si permise mai di rifiutare un compito e seguì fedelmente il proprio signore, per quanto sappiamo, dichiarandosi comunque sempre disponibile a comporre opere encomiastiche. Proprio in questa disponibilità risiede un tratto nuovo rispetto ai casi precedenti: mentre gli altri poeti tendevano a cedere al registro encomiastico quasi solo nella forma dell'omaggio, Raineri accettò con ogni verosimiglianza di comporre spesso su commissione, come sembrerebbero suggerire molti testi, tanto più quelli scritti a nome d'altri.

I documenti più interessanti sono i sonetti 40 e 47.

Disleali, Signor, son l'aure e l'onde  
Del cieco mar che già solco tant'anni,

tossi l'autore molta invidia ne la Corte, per i favori che ricevea tanto apparenti dalla predetta Madama d'Austria; ond'egli, in ricompensa de l'antica servitù col padre, travaglio nella nuova dei figli, ricorre al Sig. Duca Ottavio col presente sonetto, e gli ricorda quanto ha sofferto in diece anni a servizio de la casa Farnese, ma però senza frutto».

108. VELA 1988a, p. 346.

109. *Ibid.*

I. IL POETA NELLA SOCIETÀ E DI FRONTE ALLA STORIA

E sol occolti scogli, ire, od inganni  
Celansi in seno a l'acque empie e profonde.  
Io, ch'invano a fallaci aure seconde 5  
Più volte ho del mio legno alzati i vanni,  
Men' pento; e sol vorei, colmo di danni,  
Uscir de l'alto, e riveder le sponde.  
Voi che siete il maggior lume di tutti  
Ch'ornino il nostro polo, e 'n cui mi fido 10  
Più ch'in stella che 'l ciel ricco mi mostri,  
Non vi togliete a me, sinch'io non grido:  
Ecco il porto, ov'io fuor dei salsi flutti  
Giungo, mirando al Sol dei raggi vostri.

Se da l'empito può d'orridi venti,  
E da le Sirti, e da le rapid'onde  
Schermirsi il mio pin sì che non affonde,  
Sparito il polo, e i più be' lumi spenti,  
Di mia fé viva in Voi segni lucenti 5  
Sospendo i voti a l'onorata fronde,  
E del gran vostr'Eridano le sponde,  
E canto i Gigli in più soavi accenti.  
Voi, Signor, che 'n real tacito senno 10  
Accogliendo l'umane arti, vedete  
Di Borea a l'ire le mie sarte inferme,  
A me, con le beate luci liete,  
Mostrate ov'io mi volga, ov'io mi ferme,  
Da la man destra folgorando il cenno.

Come recita l'esposizione, in entrambi i casi, «con molta insinuazione e destrezza, l'autore gli chiede licenza [scil. a Pier Luigi Farnese], com'avea fatto più volte, ma non l'ottenne».<sup>110</sup> Le richieste sono invero pressoché implicite, i sonetti puntano l'attenzione sulle sventure del poeta, che si raffigura come una nave in balia di un mare tempestoso, la cui speranza di sopravvivenza è riposta in due lumi che la guideranno in porto, ossia, fuor di metafora, il suo signore Pier Luigi Farnese. L'immaginario è significativo in quanto è legato alla retorica dell'autonomia classica: abbiamo già visto che i poeti augustei (e non solo) si rappresentano spesso come (capitani di) navi in mezzo a una burrasca o come figure distaccate, che contemplan da lontano la tempesta che turba il mare,

110. Raineri, *Cento sonetti*, p. 60.

per indicare rispettivamente le tribolazioni di chi opta per la vita negoziosa e la serenità di chi invece sceglie di coltivare l'ozio letterario. Raineri ovviamente appartiene alla prima schiera, sebbene si auguri di poter raggiungere il porto e rimpianga la propria decisione di solcare il mare.

L'idea inventiva dei sonetti è di certo derivata dal sonetto 189 di Petrarca, specie per l'immagine degli occhi che guidano attraverso la tempesta,<sup>111</sup> e dalla sestina 80, costruita su una prolungata allegoria che mette in parallelo la vita del poeta in oscillazione tra l'errore e il bene e una piccola imbarcazione che naviga «su per l'onde fallaci et per gli scogli» (*Rvf* 80.2), ossia tra «fallaci & vane speranze» e «impedimenti di diversi vitij» (con le parole di Vellutello),<sup>112</sup> e si affida al proprio *governo*-ragione per raggiungere il porto, dove spera di trovare pace. Le immagini sono molto simili e vi sono pure alcune spie lessicali che denunciano il debito: sia qui sufficiente citare l'aggettivo *fallace* che ritorna nelle «fallaci aure» che guidano il *legno* di Raineri.

Ciononostante il brano dei *Fragmenta* è chiaramente riletto alla luce delle fonti classiche, le stesse impiegate da Petrarca più altre. Già Vellutello aveva segnalato nel suo commento uno dei modelli dell'aretino, la satira 12 di Giovenale,<sup>113</sup> che, benché più distante nel lessico e nelle espressioni nonché nella posizione del poeta (o, meglio, dello *speaker*),<sup>114</sup> risulta vicina ai testi dei *Cento sonetti* dal punto di vista semantico.

sed quis nunc alius, qua mundi parte quis audet argento praeferre caput rebusque salutem?	
[non propter vitam faciunt patrimonia quidam, sed vitio caeci propter patrimonia vivunt.]	50
Lactatur rerum utilium pars maxima, sed nec damna levant. tunc adversis urgentibus illuc reccidit ut malum ferro summitteret, ac se explicat angustum: discriminis ultima, quando	55

111. Il sonetto 40 rilegge in chiave “politica” la situazione amorosa di Petrarca, *Rvf* 189.12-14, dove i *lumi*-faro sono quelli della donna: «Celansi i duo mei dolci usati segni; / morta fra l'onde è la ragion et l'arte, / tal ch'incomincio a desperar del porto»; e la seconda quartina del sonetto 47 ne offre una conferma, in quanto il signore è lì rappresentato come una costellazione che guida il poeta e lo salva (tale è il significato dei «segni lucenti» del v. 5).

112. VELLUTELLO 1525, c. 59r.

113. *Ivi*, c. 58v.

114. Nella satira la voce si rallegra e commenta ironicamente da lontano, da un luogo appartato ed idillico, il naufragio dell'amico Catullo, invece nel sonetto la voce coincide con il personaggio immerso nella tempesta.

praesidia adferimus navem factura minorem.  
 i nunc et ventis animam committe dolato  
 confusus ligno, digitis a morte remotus  
 quattuor aut septem, si sit latissima, taedae;  
 mox cum reticulis et pane et ventre lagonae 60  
 accipe sumendas in tempestate secures.  
 sed postquam iacuit planum mare, tempora postquam  
 prospera vectoris fatumque valentius Euro  
 et pelago, postquam Parcae meliora benigna  
 pensa manu ducunt hilares et staminis albi 65  
 lanificae, modica nec multum fortior aura  
 ventus adest, inopi miserabilis arte cucurrit  
 vestibus extentis et, quod superaverat unum,  
 velo prora suo. iam deficientibus Austris  
 spes vitae cum sole redit.<sup>115</sup> 70

In Giovenale, come ha scritto T.H.M. Gellar-Goad, «this trouble at sea is a metaphor for ambition and, more pertinently, the pursuit of wealth», e «both context and Roman literary convention regarding seafarers suggest an identification of the Lucretian seafarer as a fortune-seeking merchant *vel sim*»; questa situazione rappresenta infatti «a popular and characteristically (albeit non exclusively) Epicurean metaphor for anxiety or moral turbulence». <sup>116</sup> La satira, a giudizio dello studioso, andrebbe dunque collocata nel solco del proemio del secondo libro del *De rerum natura*, una delle chiavi di lettura per il discorso sull'autonomia nel Cinquecento. Sebbene questa interpretazione contemporanea possa essere discutibile e non sovrapponibile alla situazione antica, alcune coincidenze testuali sembrano confermare l'ipotesi – basti pensare al comparativo *dulcior* dell'*incipit* («Natali, Corvine, die mihi dulcior haec lux») e alla *securitas* dei naviganti –; ma, indipendentemente dall'intenzionalità, credo sia possibile che i lettori cinquecenteschi scorgessero un simile nesso tra i due testi o, forse meglio, con quell'immaginario e quel discorso. Ad ogni modo il testo di Giovenale non interessa principalmente in quanto possibile fonte di Raineri (ché probabilmente non lo fu) bensì come testimone di un diverso utilizzo delle metafore petrarchesche diffuso nella poesia classica e analogo a quello del rimatore cinquecentesco. La satira giovenaliana potrebbe comunque avere suggestionato il nostro autore per un altro aspetto tematico, la riflessione sull'amicizia e sui *captatores* che coltivano una relazione di tipo mercenario,

115. Giovenale, *Sat.* 12.48-70.

116. GELLAR-GOAD 2018, pp. 52-53.

improntata all'insincerità, in fondo non troppo lontana dai rapporti all'interno delle corti, non di rado contraddistinti da invidie e false cordialità.

Una tangenza più precisa, specie sul piano testuale, è invece ravvisabile con un testo rappresentativo della condizione dei letterati nell'Antichità classica, il *Panegyricus Messallae*. Nella parte finale il poeta latino insiste sul motivo della (s)fortuna e tuttavia ribadisce la propria volontà di celebrare in versi Messalla in qualsiasi condizione avversa.

languida non noster peragit labor otia, quamvis  
 Fortuna, ut mos est illi, me adversa fatiget.  
 [...]
   
 nunc desiderium superest: nam cura novatur,  
 cum memor ante actos semper dolor admonet annos.  
 Sed licet asperiora cadant spolierque relictis,           190  
 non te deficient nostrae memorare camenae.  
 nec solum tibi Pierii tribuentur honores:  
 pro te vel rapidas ausim maris ire per undas,  
 adversis hiberna licet tumeant freta ventis,  
 pro te vel solus densis subsistere turmis               195  
 vel vivum Aetnaeae corpus committere flammae.<sup>117</sup>

Anche nel testo antico vi sono immagini marittime, e si possono additare contatti puntuali, in particolare tra la prima quartina del sonetto 47 e alcuni sintagmi latini: «l'empito [...] d'orridi venti» è ispirato ai «freta» sollevati dagli «adversis [...] ventis», mentre le «rapid'onde» riproducono alla lettera le «rapidus [...] undas» affrontate dal poeta antico. Il legame intertestuale è però di tipo antifrastico, giacché il poeta moderno desidera una tregua dal viaggio, non vuole tollerare più a lungo i travagli generati dalla fortuna (le invidie), pertanto chiede al proprio signore di scortarlo fuori dalla tempesta.

Al di là delle corrispondenze sussiste tuttavia una differenza fondamentale tra il sonetto di Raineri e i testi dei suoi predecessori: ponendo come faro del proprio viaggio Pier Luigi Farnese, il poeta non rifiuta *in toto* il servizio presso il proprio signore, bensì sembra voler chiedere di poter abbandonare i *negotia* politici e diplomatici per dedicarsi alla composizione di opere letterarie, opere che però sono destinate a celebrare il duca: la sua poesia è insomma sempre inscritta in una dimensione encomiastica e nutrita dal rapporto con i propri patroni. Su questo punto si avverte una grande distanza tra Raineri e, ad esempio, Bembo, il quale fu sempre insofferente alle opere encomiastiche, benché, na-

117. *Pan. Mess.* 181-182 e 188-196.

turalmente, come tutti compose molti omaggi e lodi per figure a lui vicine. La poesia del letterato milanese per di più implica costantemente una dimensione dialogica, un destinatario, anche tra i sonetti amorosi non troviamo mai (o quasi) la “semplice” espressione dei sentimenti dell’io, bensì la lode o una richiesta alla donna. Se suddividiamo i componimenti in testi 1. encomiastici e politici, 2. amorosi, 3. occasionali, 4. funebri, 5. di corrispondenza, 6. riflessivi, filosofici, notiamo che la metà appartengono alla prima categoria, un terzo circa ai testi occasionali, funebri e di corrispondenza (spesso connotati in direzione encomiastica) e i restanti (un quinto) al genere amoroso, nel quale prevalgono il tipo della lode della bellezza e il ritratto di scene amorose occasionali. A questi dati si può aggiungere il fatto che cinque sonetti sono composti in nome d’altri (30 e 34 per Nicola Orsino, 87 per Bartolomeo Sauli e 68 per un personaggio non identificabile), secondo una pratica normale nel Cinquecento e nella tradizione precedente, in particolare medievale, in cui, secondo Claudio Giunta, «la poesia di committenza non vanifica la ricerca di sincerità ma la proietta su un altro piano, separando esplicitamente l’io empirico dall’io lirico». <sup>118</sup> Lo stesso discorso, credo, vale per il Cinquecento, anzi, è addirittura necessario per comprendere ed apprezzare la poesia dei moderni senza pregiudizi.

### 2.5 *La parabola di Giovanni Della Casa: la rinuncia all’otium e alla gloria poetica*

Con Giovanni Della Casa si chiude davvero una stagione e se ne apre una nuova, ma la sua esperienza si comprende soltanto tenendo presente quanto si verifica nella prima metà del secolo, ché la sua formazione e ben più dei suoi esordi letterari sono radicati in quel terreno. In questo caso come in quello di Ariosto la critica ha già offerto raffinate interpretazioni dei testi e del loro sostrato biografico e letterario, sì che rileverò soltanto gli elementi essenziali che consentono di apprezzare la funzione di svolta dell’autore. Al di là della nota questione dello stile, l’evoluzione verso nuovi orizzonti esistenziali e poetici si percepisce nel trattamento di temi tradizionali del dibattito primo-cinquecentesco come quello qui in esame dell’*otium* letterario e della vita appartata. Come ha scritto Antonio Corsaro,

a fronte della tradizionale contrapposizione tra l’*otium* della villa e il negozio della città era, per Gualteruzzi e Flaminio, per Della Casa e Beccadelli, la percezione della distanza ormai incolmabile fra i valori dell’umanesimo

118. GIUNTA 2002, p. 148.

e la nuova cultura tecnico-giuridica che la milizia ecclesiastica della Controriforma andava affermando e imponendo.<sup>119</sup>

Casa e i suoi sodali godettero del privilegio di ricevere una formazione umanistica di prim'ordine; non solo, essi «condivisero il prestigio letterario e la sentita istanza di integrazione tra la letteratura e la vita ecclesiastica», un ideale ancora concepibile e realizzabile all'epoca di Paolo III, «ma destinato a vacillare dopo il Concilio e i drastici mutamenti che a partire da Paolo IV avrebbero emarginato i letterati dal governo della Chiesa»: «per Della Casa quella trasformazione epocale si sarebbe risolta nel crollo di una intera carriera».<sup>120</sup>

Italo Pantani, seguendo la via delle corrispondenze poetiche, ha ricostruito in maniera molto fine la vicenda di Della Casa e il modo in cui egli volle autorappresentarsi al pubblico e ai posteri, da una prima fase di studi intensi (in villa con gli amici) ma anche di svaghi e passioni erotiche ad una seconda caratterizzata dalle ambizioni ecclesiastiche e dalla brama di gloria, nonché da una ricerca sempre più forte dell'elevazione letteraria in direzione greco-latina, fino ad una terza e ultima di distacco da tutto ciò che è mondano a favore dell'esercizio della virtù e di una vita appartata, improntata a una saggezza di stampo prima stoico e poi cristiano.<sup>121</sup> Tale evoluzione, che Della Casa disegnò non solo attraverso risposte ma anche e forse soprattutto silenzi, omissioni, cancellazioni, è inscindibile dal percorso poetico dell'autore. La raccolta di rime si apre infatti con un testo proemiale che «propone di *formare* una *loda*, pertanto è promessa e premessa di parole, quindi di libro, non resoconto di esperienza», con un netto stacco nonché dal sommo modello dei *Fragmenta* dalla tradizione quattro-cinquecentesca: «la sfida è di trasferire quella materia della soggettività del pianto, l'elegia, all'oggettività della lode, lirica, nel senso ristretto delle odi oraziane».<sup>122</sup> Questa dichiarazione d'intenti tuttavia subisce delle mutazioni nel corso del libro, a tal punto che in conclusione il proposito di tessere la lode di una creatura umana è sostituito dal desiderio di lodare Dio: il libro si configura così come la «ricerca oggettiva e *la* conquista delle condizioni soggettive che permettono al poeta di comprendere e pronunciare» la lode.<sup>123</sup>

In questo processo svolsero una funzione essenziale i classici, in particolare Lucrezio e i tragici greci, come hanno dimostrato Giuliano Tanturli e Giovanni Parenti. È noto a tutti che l'attacco del sonetto 50, diretto a Iacopo Marmitta, imita l'inizio del secondo libro del *De rerum natura*:

119. CORSARO 2004, pp. 192-193.

120. Ivi, p. 197.

121. PANTANI 2006.

122. TANTURLI 1997, pp. 66 e 79.

123. Ivi, p. 81.

Curi le paci sue chi vede Marte  
gli altrui campi inondar torbido insano,  
e chi sdruscita navicella in vano  
vede talor mover governo e sarte  
ami, Marmitta, il porto; iniqua parte 5  
elegge ben chi il ciel chiaro e sovrano  
lassa e gli abissi prende: ahi cieco, umano  
desir, che mal da terra si diparte!

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,  
e terra magnum alterius spectare laborem;  
non quia vexari quemquam iucunda voluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cerne suave est.  
suave etiam belli certamina magna tueri 5  
per campos instructa tua sine parte pericli.<sup>124</sup>

Il ritratto lucreziano si dimostrava particolarmente congeniale a Della Casa, che a questa altezza cronologica – verosimilmente il 1551, di sicuro non oltre l’inizio del 1553<sup>125</sup> stava cominciando a costruire quell’immagine di saggio che occuperà tutta la parte finale della sua produzione.<sup>126</sup> La lirica di Della Casa non si risolve infatti nella semplice espressione dei sentimenti e delle reazioni alle occasioni (reali e poetiche), nello specifico alla grande delusione della mancata porpora cardinalizia:

l’essenza *della sua* riflessione, che, [...], si può sintetizzare con le parole di Lucrezio: “Nec tamen explemur vitae fructibus umquam” (III 107), consiste nel commisurare, in un esame esigente, anzi ostinato, al bisogno di assoluto e di pace dell’anima le più forti aspirazioni terrene: l’amore, la gloria, il potere, facendone emergere i limiti e la vanità. Quell’essenza, una volta afferata, diventa il filo conduttore del libro, che, a prescindere dalle occasioni dei singoli testi, cioè degli episodi di una meditazione, e anche di quanto gli uni siano legati alle altre, in quanto libro è l’immagine solo di quel percorso intellettuale, insieme culturale e morale.<sup>127</sup>

124. Lucrezio, *De rer. nat.* II.1-6, già segnalato da BALDACCI 1957.

125. Vd. CARRAI 2014, p. 178.

126. Sulla corrispondenza con Marmitta e sulla sua posizione nel percorso casiano vd. PANTANI 2006, in particolare pp. 203-206.

127. TANTURLI 2001, p. XLIII.

Per queste ragioni Della Casa patì sempre l'esercizio poetico occasionale e su commissione, cui comunque si dovette piegare; soprattutto prima degli anni Cinquanta egli rispose alle richieste dell'ambiente farnesiano, propenso a «quell'uso sociale della scrittura poetica che andava dilagando nel costume di quegli anni, e che al Casa risultava insopportabilmente gravoso»,<sup>128</sup> ma non senza lamentarsi in privato. In una lettera all'amico Gandolfo Porrino (21 luglio 1548), ad esempio, il poeta si lamentava dei sonetti commissionatigli per la malattia di Livia Colonna:

Io credo, che io farò sonetti venticinque anni, o trenta [...]; tal Signore gli vuole, per tal Signore s'hanno da fare; ma io ho questa mia tanto maladetta musa, che non vuol cantare a mia posta; pur vedrò di andarla tanto lusingando, che ella dirà fra bene, e male qualche cosa di quella partita, che gli duol sì forte. Avessele fatto manco bordelli attorno, che non avrebbe ora briga di affaticare un prete gottoso.<sup>129</sup>

A un certo punto però il mutato contesto e l'amarezza per la carriera mancata indussero una rottura netta con quel tipo di poesia:

Allorquando [...] i miti letterari di una società colta e in apparenza pacificata scontavano l'amarezza di aspirazioni deluse e la frattura aspra dell'isolamento, l'educazione all'eleganza non poté che condurre al superamento dell'esperienza mondana della poesia verso un'espressione assoluta di sé, avvalorando un impegno severo di autoanalisi entro gli spazi riposti e drammatici dell'interiorità.<sup>130</sup>

Ciò non comportò immediatamente la completa espulsione della scrittura occasionale dalla produzione lirica di Della Casa, che continuò a comporre testi per i suoi signori ma con una nuova disposizione. Il 15 luglio 1553 si lamentava di nuovo, questa volta con Vettori, delle commissioni ricevute e della fretta impostagli:

Son'entrato in una briga non necessaria, cioè, di far versi latini; e credeva di potermene liberare a mia posta, ma m'interviene al contrario, non solo

128. PANTANI 2006, p. 197, vd. anche FORNI 2011b, p. 157, «il Casa vive un equilibrio contraddittorio per certi aspetti analogo a quello di Michelangelo o della Colonna: aderisce al classicismo moderno della civiltà farnesiana e al suo ethos pubblico, compone spesso per “debito” e magari su commissione, scrive “a gara” o “a concorrenza” con altri poeti, ma preserva uno spazio marginale d'autonomia».

129. Cit. in PANTANI 2006, p. 196.

130. FORNI 2011b, pp. 157-158.

perché io stesso non me n'astengo così facilmente; ma ancora perché io son ricerco alle volte di farne da persone, alle quali io non ardisco negare, come è il Cardinal Farnese, e qualche altro. Ma veggio poi, che 'l compiacer loro è mia vergogna in due modi: l'uno, perché l'esser Poeta non è forse in tutto comportabile al mio grado; l'altro, perché l'esser cattivo Poeta non è comportabile a nessun grado [cfr. Hor. *Ars.* 372-73]. Io ho fatto un'Oda ad istanza del Cardinal Farnese in laude di Mad. Margherita, sorella del Re di Francia; o più tosto detto, che la bisognerebbe fare, come V.S. vedrà, che gliele mando. Sia contenta ancora d'aver la briga di vederla, e di leggerla due volte, ed avvertirmi liberamente in generale, ed in particolare, senza rispetto alcuno: perché la mia natura è di mutare, e di rimutare, ed ancora di rifar volentieri; come quello, che non ho fretta. Io non ho dato fuori quest'Ode, e non la darò, se non sento prima il parere di V.S. ma il Cardinale m'ha fatto sollecitare assai. Sono anche stato sforzato a scriverne un'altra in laude del Cardinal Tornone, la quale è di maggiore nervo, che questa; ma i tempi non concedono, che io la mandi.<sup>131</sup>

Controvoglia Della Casa componeva i testi richiesti, tuttavia ora si poteva permettere una maggiore libertà inserendo nelle poesie degli spaccati autobiografici e delle riflessioni morali che esulavano dal soggetto commissionato. Ad esempio, nell'ode per Margherita di Valois di cui si parla nella lettera, il discorso prende le mosse dal traviamiento dell'animo del poeta durante il periodo romano.<sup>132</sup>

Heu mos, ut atris saepe coloribus  
 Contaminatus purum animum inquinans  
 Vix eluendis sordibus per  
 Taedia solliciti laboris!  
 Me vitreis et fontibus, et coma 5  
 Silvae virentis laetum, et amabile  
 Ruris silentium sequentem  
 Aoniae puerum Camoenae  
 Mersere sacri gurgite fluminis,  
 Intacta ut essem candidior nive: 10  
 Immunda sed mox polluit me  
 Roma luto nimium tenaci,  
 Quod longa nec dum discutiat dies,

131. Cit. in PARENTI 1997, pp. 224-225.

132. Vd. per questo e altri esempi PANTANI 2006, p. 208.

Sacri nec amnes hactenus abluant;  
 Quin horret et me, et ora caeno 15  
 Faeda nigro refugit Thalia.<sup>133</sup>

Il rigetto della vita mondana, in particolare *sub specie* romana, e di tutto ciò che è contingente, insieme alla rinuncia alle aspirazioni ecclesiastiche, portò con sé anche la negazione di un altro asse portante della carriera di Monsignore: l'ideale classico, a lungo perseguito, della vita appartata e dell'*otium* letterario. Si percepisce qui uno strappo netto rispetto alla tradizione precedente, un punto di non ritorno, come ha rilevato Corsaro.

Volgar le spalle al mito dell'*otium* e della solitudine è il passo decisivo che segna una svolta storica. Il mito è antico e perenne, ma nella cultura moderna ha soprattutto il nome del Petrarca, che rivendica come necessità e diritto del poeta l'esilio dalla città [...], per essere la poesia attività gratuita e un valore assoluto. Il concetto era complementare all'ideale della gloria poetica come aspirazione ultima. Superare l'uno comporta la dissoluzione dell'altro. È il ripudio del petrarchismo, non in senso formale e stilistico, ma concettuale e culturale, di quell'umanesimo letterario che dal Petrarca era emanato.<sup>134</sup>

È quanto emerge dal sonetto 56:

Or pompa e ostro, e or fontana ed elce  
 cercando, a vespro addutta ho la mia luce  
 senza alcun pro, pur come loglio o felce  
 sventurata, che frutto non produce.  
 E bene il cor, del vaneggiar mio duce, 5  
 vie più sfavilla che percossa selce,  
 sì torbido lo spirto riconduce  
 a chi sì puro in guardia e chiaro dielce,  
 misero; e degno è ben ch'ei frema e arda,  
 poi che 'n sua preziosa e nobil merce 10  
 non ben guidata, danno e duol raccoglie.  
 Né per Borea giamai di queste querce,  
 come tremo io, tremar l'orride foglie:  
 sì temo ch'ogni amenda omai sia tarda.

133. Della Casa, *Carm.* 11.1-16.

134. TANTURLI 2001, p. XLVI, che mi sembra però esagerare riconoscendo solo la funzione Petrarca.

Testo fortemente indebitato coi classici e d'ambientazione silvestre, con ogni probabilità composto tra la fine del 1554 e il gennaio del 1555,<sup>135</sup> il sonetto archivia la ricerca passata, oltre che del fasto e degli onori, degli ozi letterari e della vita campestre, attraverso un'allusione per antitesi alla chiusa della famosa ode della fonte Bandusia. Ivi Orazio aveva promesso di cantare la fonte adornata dall'*elce*: «fies nobilium tu quoque fontium / me dicente cavis impositam ilicem saxis» (*Carm.* III.13.13-15);<sup>136</sup> all'opposto Della Casa rinuncia con questo testo alla scrittura. «La fontana e l'*elce* sono [*infatti*] classici simboli dell'età dell'oro intesa come vita semplice, eventualmente, inevitabilmente, forse, riempita dall'esercizio poetico»,<sup>137</sup> giusta la descrizione dell'età aurea di Ovidio, *Met.* I.112, «Flavaque de viridi stillabunt ilice mella» (e la combinazione di leccio e acqua in Orazio, *Epod.* 16.47-48, «mella cava manant ex ilice, montibus altis / levis crepante lympha desilit pede»). Anche nel seguito Orazio riveste un ruolo cruciale, in quanto le riprese bucoliche e georgiche da Virgilio acquistano un nuovo significato, di tipo morale, grazie alla sovrapposizione con un'immagine dei *Sermones* oraziani. Il *loglio sventurato* deriva da Virgilio, *Ecl.* 5.37, «infelix lolium et steriles nascuntur avenae», e *Georg.* I.154, «infelix lolium et steriles dominantur avenae»,<sup>138</sup> invece la felce da Orazio, *Serm.* I.3.37, «neglecta urendis filis innascitur agris»,<sup>139</sup> dove la pianta da estirpare raffigura i vizi ricevuti dalla natura o acquisiti con un'abitudine malsana. Il sonetto rovescia dunque la tradizionale antitesi tra la vita *negotiosa* e mondana e quella appartata e studiosa, spostando entrambi i termini sul polo negativo; ciononostante si tratta ancora di una tappa intermedia, poiché già nell'importantissima sestina 61 «quell'ideale sarà recuperato, ma solo come palingenesi, scoperta di valori finalmente autentici e palestra di virtù». <sup>140</sup> Per fare questo era però condizione necessaria maturare quella poesia di impronta filosofica e sapienziale che qualifica la conclusione della parabola poetica casiana.

Malgrado l'affrancamento da un rigido esercizio su commissione e questo distanziamento dall'ideale umanistico, l'approdo a una poesia morale e religiosa non fu immediato, prima Della Casa passò attraverso una fase più marcatamente filosofica, come si evince dal secondo dei *carmina* latini, inviato all'amico Galeazzo Florimonte, «forse durante la sosta romana intercorsa dal gennaio 1550 al giugno 1551». <sup>141</sup>

135. Vd. CARRAI 2014, p. 198.

136. La fonte fu individuata già da SERONI 1944.

137. TANTURLI 2001, p. XLV.

138. Segnalati da QUATTROMANI 1616.

139. TANTURLI 2001, p. 170.

140. Ivi, p. XLV.

141. PANTANI 2006, p. 200.

Aufugi longe: atque idem, rediit tamen ut mens  
 Ad sese peregre nimium remorata, protervae  
 Ornamenta fugas sensim lenteque repono:  
 Parvi etenim refert Venerisne cupidine, ut illa,  
 Incensus, pulchra vel saucius ambitione, 15  
 Tramite declinem recto, violemque pudorem.  
 Debueram dudum crinem secuisse decorum;  
 Hoc est argentum, comites, et stragula, coenas,  
 Lususque, et Musas missas fecisse loquaces,  
 Intrepidus nuper curatae mentis, et hacer 20  
 Corrector: sed enim pravus populi pudor obstat;  
 Hunc propter pavidi phaleris amicimur ineptis,  
 Nec sicci madidam audemus, veriti bene potum  
 Convivam vulgus, collo dempsisse coronam.  
 Dedecus ambitio pulchrum est, vitiumque faventis 25  
 Laudatum populi studio.<sup>142</sup>

Nel carme Della Casa paragona se stesso a Elena, che, di ritorno a Troia, a causa della sua vanità non seppe rispettare il rituale funebre di gettare la propria chioma nella tomba come offerta al parente deceduto e tagliò a malapena un capello per la sorella. Della Casa, «animato dalla frustrazione [...] all'indomani dell'elezione del nuovo pontefice Giulio III (8 febbraio 1550)»,<sup>143</sup> confessa e condanna il proprio ritardo nell'abbandonare l'ambizione alla gloria e ai beni terreni, tuttavia qui *non è ancora in gioco* «l'aspirazione a una pace spirituale religiosamente vissuta, ma quella ad una stoica liberazione interiore che potesse consentire alla vocazione poetica di tornare ad esprimersi».<sup>144</sup> Per la rifioritura della lirica bisognerà attendere ancora; intanto però «la lettura dei tragici *era diventata per lui* occasione di approfondimento morale, che immediatamente si *era trasformato* in coscienza esistenziale e in motivo autobiografico di poesia»: qui come in altri testi i personaggi tragici «diventano i vividi emblemi delle passioni sofferte dall'autore».<sup>145</sup>

L'ambizione e la gloria conseguibile attraverso la poesia rappresentano dunque due costanti tematiche fondamentali della lirica casiana, latina e volgare, a tal punto che assumono un rilievo strutturale informando le raccolte. Tra i due tavoli esiste una profonda comunione, rilevata pure da Parenti, ricon-

142. Della Casa, *Carm.* 2.11-26.

143. PARENTI 2020, p. 1279.

144. PANTANI 2006, p. 201.

145. PARENTI 1997, pp. 227-228 e 229-230.

ducibile alla lezione di Orazio: la *mira* del Della Casa era infatti «non tanto ri-utilizzare i materiali e le forme del poeta latino, quanto impadronirsi della sua cifra stilistica, che era anche misura morale».<sup>146</sup> Il secondo tema in particolare è strettamente legato all'eredità oraziana, così importante in questo ambito come si è visto più volte nel corso di questo capitolo; nondimeno rispetto al modello antico vi è una differenza di fondo ben indicata dallo stesso Parenti:

Se il tema della gloria dispensata dalla poesia è un luogo comune della lirica oraziana e in genere antica, l'impetosa indagine morale che l'autore compie su se stesso senza arrestarsi di fronte alle proprie umane miserie esprime il suo bisogno cristiano di confessione, palese soprattutto in quel grande atto di contrizione che è la canz. XLVII. Il linguaggio del Casa rimane quello di Orazio, ma sensibilmente diverso è il suo atteggiamento mentale. In Orazio il personaggio autobiografico del poeta rappresenta, di contro alla follia degli uomini, il partito della ragione, della saggezza e della moderazione, mentre nel Casa esso è parte in causa, partecipe di quella follia, che alimenta il senso di colpa di un'anima, come quella di Petrarca, inquieta e tormentata dal rimorso.<sup>147</sup>

Dal tema della gloria dipende per forza di cose quello della poesia, e Della Casa si rappresentò spesso come poeta nelle sue rime, attingendo di frequente dall'immaginario ornitologico della tradizione latina, soprattutto per l'opposizione classica tra i cigni e le oche (o le anatre), come nel sonetto 53, una risposta a Benedetto Varchi che lo voleva investire del ruolo di prosecutore dell'eredità di Bembo.

Varchi, Ippocrene il nobil *cigno* alberga  
 che 'n Adria mise le sue eterne piume,  
 a la cui fama, al cui chiaro volume  
 non fia che 'l tempo mai tenebre asperga;  
 ma io *palustre augel*, che poco s'erga 5  
 su l'ale sembro, o luce inferma e lume  
 ch'a leve aura vacille e si consume,  
 né pò lauro innestar caduca verga  
 d'ignobil selva: dunque i versi ond'io  
 dolci di me, ma false udi' novelle 10  
 amor dettovvi e non giudicio, e poi

146. PARENTI 2020, p. 1271.

147. PARENTI 1997, p. 237.

la mia casetta umil chiusa è d'oblio,  
 quanto dianzi perdeo Venezia e noi  
 Apollo in voi restauri e rinovelle.

Pur svolgendo la lode di Bembo, l'autore rifiuta l'incarico di proseguirne l'opera e si raffigura come un uccello palustre che non riesce a levare il proprio volo, riecheggiando appunto la famosa immagine virgiliana delle oche in mezzo ai cigni canori: «argutos inter strepere anser olores» (*Ecl.* 9.36).<sup>148</sup>

La stagione delle lodi, soprattutto di chi il Casa sentiva più vicino, doveva finire; se corrispondenze aveva senso intrattenere, esse dovevano veicolare [...] consapevolezza della caducità di ogni bene mondano, e al tempo stesso coscienza della difficoltà di dedurne uno stile di vita coerente, [...]. Contestualmente, nella lirica latina, da ormai assennato moralista eppure ancora in parte vittima di antiche debolezze, il Casa di Venezia e di Nervesa tende sempre più a proporsi come educatore di moralità, finalmente memore dei tanti studi dedicati all'*Etica* aristotelica.<sup>149</sup>

Tutti gli interpreti richiamano per l'invenzione del sonetto il celebre scambio con Bembo, di cui effettivamente vengono riprese molte tessere; nondimeno ritengo che Della Casa potesse avere in mente anche un altro passo delle *Rime* del veneziano, nel quale, a differenza del sonetto *Casa, in cui le virtù han chiaro albergo*, è presente l'antitesi tra un uccello umile e il cigno. Si tratta della prima stanza della canzone *Se 'l pensier che m'ingombra*:

io che fra gli altri sono	10
quasi <i>augello di selva oscuro humile</i> ,	
andrei, <i>cigno</i> gentile,	
poggiando per <i>lo ciel, canoro et bianco</i> ,	
et fora il mio bel nido	
di più <i>famoso e honorato</i> grido. <sup>150</sup>	15

148. Segnalato da QUATTROMANI 1616.

149. PANTANI 2006, p. 207. Il sonetto a Varchi dovrebbe risalire al biennio 1553-1554, giacché «l'ipocoristico dell'*interpretatio nominis* al v. 12, *casetta*, e l'ulteriore attenuazione *umil* fanno pensare ad una ambientazione nervesana, lontana da clamori e ribalte», ipotesi che pare confermata dalla «sostanziale congruenza rispetto allo scambio con Francesco Nasi» (CARRAI 2014, p. 187).

150. Bembo, *Rime* 81.10-15.

In essa, pur negandone la possibilità, Bembo imita la trasformazione in cigno di Orazio:

Non usitata nec tenui *ferar*  
 penna biformis *per liquidum aethera*  
     vates, neque in terris morabor  
     longius invidiaque maior  
 urbis relinquam. non ego *pauperum* 5  
*sanguis paternum*, non ego quem vocas,  
     dilecte Maecenas, obibo  
     nec Stygia cohibebor unda.  
 iam iam residunt cruribus asperae  
 pelles, et *album* mutor in *alitem* 10  
     superne, nascunturque leves  
     per digitos umerosque plumae.  
 iam Daedaleo *notior* Icaro  
 visam gementis litora Bosphori  
     Syrtisque Gaetulas *canorus* 15  
     ales Hyperboreosque campos.<sup>151</sup>

Come Orazio aveva descritto la propria metamorfosi in cigno da uomo di estrazione umile, e quindi il conseguimento di una fama (di poeta) maggiore a quella di Icaro, così Bembo ipotizza che si trasformerebbe da uccello selvatico e umile in cigno qualora il pensiero riuscisse a restituire in versi la bellezza dell'amata, con un'estensione del procedimento metaforico e il passaggio dalla certezza del futuro all'eventualità di un condizionale che prelude a un esito negativo (st. 1, vv. 16-18, «Ma non eran le stelle, / [...] disposte a tanto alzarmi»). La concordanza tematica garantisce in assenza di altri riscontri significativi nella tradizione la pertinenza delle singole coincidenze: la sintesi in una dittologia di *album* (*alitem*) e *canorus*, l'ampliamento di *notior* in «più famoso et honorato», al contempo privato del termine di paragone mitologico, il passaggio dal denotativo «ego pauperum / sanguis paternum» al metaforico «augello di selva oscuro humile», dove vi è pure uno slittamento semantico (Bembo non allude alla propria condizione sociale, bensì alle proprie qualità poetiche).<sup>152</sup>

151. Orazio, *Carm.* II.20.1-16.

152. I commenti cinquecenteschi a Orazio intendono univocamente l'«album [...] alitem» come un cigno, e interpretano il testo come un'allegoria della gloria poetica dell'autore, destinata a durare dopo la sua morte malgrado il suo rango sociale. Vd. Juri 2017a per un'analisi più approfondita.

Entrambi i poeti, Bembo e Della Casa, negano dunque la possibilità di diventare *cigni* e affermano la propria natura umile, ma è evidente che vi è una distanza incolmabile tra le due prospettive: il primo vorrebbe trasformarsi nel nobile uccello e conseguire la gloria, tuttavia il destino e la donna glielo impediscono; al contrario il secondo rifiuta di principio quella trasformazione e quei valori. Il progetto iniziale del libro casiano di *formare* una lode è ormai distante anni luce, ora non resta che *levare*, in una «progressiva catarsi, dissolvimento di obiettivi ingannevoli anche sotto le più nobili apparenze e proposti dalle più alte elaborazioni culturali», una catarsi che significa anche «conquista di pace in quanto sintonia con la creazione divina».<sup>153</sup> In questo senso la poesia di Della Casa non è estranea al proprio tempo, alle sue esigenze e alle sue preferenze:

L'aria che si respira è inconfondibile. È immediato pensare all'arte della Controriforma, severa, cosciente di essere strumento, ma proprio per questo preoccupata anche del suo decoro e della sua altezza formale. La poesia del Casa, dunque, si riconosce nel suo tempo.<sup>154</sup>

153. TANTURLI 2001, pp. XLVI-XLVII.

154. Ivi, p. XLIX.



### 3.

#### La poesia al servizio di signori e sovrani

##### 3.1 *L'ingratitude dei signori: Ariosto e il mecenatismo tra poema e satire*

Il caso della produzione romanzesca e satirica di Ariosto, come anticipato nella sezione precedente, è straordinario nel panorama cinquecentesco e per tale ragione ha destato l'attenzione di molti studiosi, tra i quali mi limito a citare gli interpreti più fini: senz'altro nel secolo scorso Bigi, Floriani, La Penna e Casadei, negli ultimi anni Berra, Cucchiarelli, Forni e Residori. Il discorso ovviamente esula dal perimetro del genere lirico, cui è dedicato questo studio, nonché dalla questione dei rapporti con i classici, e, oltre ad essere vasto e complesso, è già stato svolto in modo egregio; tuttavia la sua importanza è tale che non è possibile ometterlo del tutto. Mi permetterò quindi di riprenderne gli elementi essenziali nella misura in cui consentono di gettare luce anche sulla situazione degli altri autori, essendo consapevole del fatto che la riflessione su questo argomento meriterebbe un ulteriore scavo. In estrema sintesi i temi più pertinenti rispetto ai problemi della lirica coeva sono cinque: la convenzionalità dei rapporti, la concezione della poesia come dispensatrice di gloria, la distinzione tra i veri poeti e i cortigiani, la possibilità di opporsi ai signori, l'ingratitude di questi ultimi.

Innanzitutto è d'obbligo ricordare la condizione di Ariosto, il quale non godeva di un patrimonio sufficiente e doveva necessariamente trovare una fonte di reddito attraverso l'ottenimento di benefici ecclesiastici e il servizio presso una corte o un signore. Egli si pose dunque a servizio degli Este, i quali nondimeno non si accontentarono della sua promessa di una lode poetica che avrebbe garantito loro fama eterna, ma gli assegnarono, come avveniva di frequente all'epoca, delle mansioni pratiche, perlopiù di natura diplomatica e politica. Questo generò un'insoddisfazione nel ferrarese, che percepì una forte asimmetria tra le proprie prestazioni e la ricompensa ricevuta, sì che, quando non mostrò un aperto dissenso, come nelle *Satire*, svolse sempre con sottile ambiguità il proprio incarico di poeta encomiastico. L'ironia che percorre tanti momenti panegiristici del *Furioso* è oltremodo nota e non occorre ripercorrere nel dettaglio gli episodi, conviene invece richiamare la consapevolezza che Ariosto ebbe del carattere convenzionale dei rapporti col potere: come ha chiarito La

Penna, prima «che alla luce del *lusus*» i «procedimenti panegiristici senza misura vanno collocati in convenzioni letterarie cortigiane, che, come tante convenzioni, venivano considerate opportune o necessarie, senza per questo venir prese sul serio». <sup>1</sup> In tal senso è assai indicativo «l'accenno a Virgilio in un passo della rassegna del III canto (56, 7 sg.)», in cui Ariosto *esalta* Ippolito d'Este: <sup>2</sup>

Quel ch'in pontificale abito imprime  
 del purpureo capel la sacra chioma,  
 è il liberal, magnanimo sublime,  
 gran cardinal de la Chiesa di Roma  
 Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime  
 5  
 darà materia eterna in ogni idioma;  
 la cui fiorita età vuol il ciel iusto  
 ch'abbia un Maron, come un altro ebbe Augusto.

Nella *princeps* il distico finale era diverso: «a la cui bella etade era più giusto / che nascesse Maron che sotto Augusto». Secondo La Penna,

nella prima edizione si trattava certamente di Virgilio, solo degno di celebrare Ippolito; nell'edizione del 1532 è improbabile che alluda a se stesso come ad un nuovo Virgilio: giustamente si ritiene che egli faccia un complimento ad Andrea Marone, un letterato al servizio di Ippolito e a lui molto gradito, e giochi sull'ambiguità. Un'adulazione smaccata? una punta sarcastica? Né l'una né l'altra cosa: probabilmente un atto di cortesia, un complimento comprensibile in una convenzione e da gustare come *lusus*. <sup>3</sup>

La correzione avvenne già nella seconda edizione – dopo la morte del cardinale era inevitabile ricalibrare gli equilibri –, ma forse questo tipo di modifiche distribuite tra seconda e terza stampa, e in generale la retorica encomiastica, con i relativi giochi ironici, andrebbero riconsiderate nel più ampio quadro delle correzioni storico-politiche del *Furioso*, esemplarmente descritte e interpretate da Alberto Casadei. Mi chiedo cioè se, al di là della convenzione, il tocco d'ironia che spesso viene introdotto possa essere collegato anche al progressivo ridimensionamento della figura di Ippolito e in generale degli Este, parallelo allo sviluppo di una prospettiva nazionale e poi imperiale, soprattutto nel terzo *Furioso*:

1. LA PENNA 1988a, p. 106.
2. *Ibid.*
3. *Ivi*, p. 107.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

il *Furioso* del '32 non chiuse alla storia, ma anzi accolse segni inequivocabili dei grandi movimenti politici che avevano radicalmente modificato, alla fine degli anni '20, la situazione italiana, e, di conseguenza, ferrarese. [...] Ariosto, come e più di altri, tentò di conciliare il passato cavalleresco - rappresentato da Francesco e non ancora interamente dimenticato - con il presente tutto all'insegna delle eccezionali imprese di Carlo.<sup>4</sup>

Per questo riassetto era però necessario imprimere una nuova direzione: mantenere Ippolito come «interlocutore privilegiato [...] (nel suo duplice e letterariamente ambiguo statuto), il signore della corte, il rappresentante di Casa d'Este» non era possibile se l'obiettivo era tessere una storia d'Italia su più larga scala e nello specifico entro le coordinate delle calate dei francesi.<sup>5</sup> In questo senso già nel '21 immaginare per un membro della famiglia estense (tanto più morto) la lode poetica di Virgilio doveva ormai sembrare del tutto fuori luogo. Ma per il momento queste non sono che ipotesi da verificare puntualmente ampliando la ricerca a tutti i segmenti encomiastici che coinvolgono Ippolito.

Il terzo canto, come si sa, contiene alcuni tra i passaggi più scopertamente encomiastici del poema, con la sua famosa rassegna modellata su quella «degli eroi romani da parte di Anchise nell'oltretomba e sulla raffigurazione di episodi della storia di Roma, fino alla battaglia di Azio, sullo scudo di Enea»; ciononostante esso denota una profonda alterità rispetto all'*Eneide*, poiché è assente (e non sarebbe stato possibile) «un rapporto organico fra mito e storia» come quello dell'opera virgiliana, tant'è che la riscrittura finisce per configurarsi come un «rovesciamento» di quei «trionfi romani».<sup>6</sup>

La temperatura dell'ironia ariostesca sale nell'altro canto indebitato con la catabasi del VI libro dell'*Eneide*, il canto XXXV, nel quale il rapporto con Ippolito è assimilato a quello tra Virgilio e Augusto, con una *dissacrazione* delle dinamiche del mecenatismo augusteo: se «l'elogio di Ippolito da parte del santo (O.F. XXXV 6-9), nonostante la diversità dei motivi svolti, corrisponde all'elogio di Augusto da parte di Anchise (*Aen.* VI 789-807)», in seguito l'ironia ariostesca corrode l'immagine: «Non fu sì santo né benigno Augusto / come la tuba di Virgilio suona» (OF XXXV.26.1-2).<sup>7</sup>

La rievocazione del legame tra Virgilio e Augusto dà anche la possibilità ad Ariosto di introdurre un'importante distinzione, quella tra i veri poeti e i vili cortigiani, pronti a tutto pur di ingraziarsi i signori: mentre i secondi sono

4. CASADEI 1988, p. 152.

5. Ivi, p. 154.

6. LA PENNA 1988a, p. 103 e 106.

7. Ivi, p. 107.

aspramente condannati, i primi sono ammirati e al contempo investiti dall'ironia del ferrarese perché scomodi e quindi maltrattati dai potenti. Nonostante questa netta separazione, «anche i poeti degni del nome contraccambiano con lodi la generosità dei signori, che evita loro la miseria: l'immortalità (e solo essi possono assicurarla) in cambio dell'agiatezza». <sup>8</sup> Nulla di nuovo: è il famoso contratto implicito di cui si è detto nell'introduzione al capitolo, già presente nei classici e in Petrarca, «che nell'*Africa* pose in questa funzione Ennio accanto a Scipione l'Africano». <sup>9</sup> Come spiegare dunque questa apparente contraddizione? Con il carattere convenzionale delle relazioni tra i poeti e i loro padroni:

per l'Ariosto i poeti lodatori dei potenti non sono sacri vati, ma seguono un'onesta convenzione, e [...] onesto è lo scambio di buona poesia con ricchi doni; l'ironia serve a ricordare che la convenzione è convenzione, che il gioco è gioco, che la poesia non è né verità rivelata né storica. <sup>10</sup>

Talvolta però capita che «il *lusus* ceda a una seria amarezza» come in XXXV. 29.5-30.4: <sup>11</sup>

Duolmi di quei che sono al tempo tristo, 5  
 quando la cortesia chiuso ha le porte;  
 che con pallido viso e macro e asciutto  
 la notte e 'l dì vi picchian senza frutto.

Sì che continuando il primo detto,  
 sono i poeti e gli studiosi pochi;  
 che dove non han pasco né ricetta,  
 insin le fere abbandonano i lochi.

Quantunque non rigetti il mecenatismo, Ariosto *rimpiange* il passato e spera nella rinascita di «un mecenatismo decoroso, onesto, in cui i signori rispettino i poeti, se ne assicurino l'amicizia, li liberino dalle preoccupazioni economiche, concedano l'ozio necessario per coltivare le Muse», ragione per la quale Ariosto è stato avvicinato a Giovenale. <sup>12</sup>

Proprio il genere della satira è sovente la sede in cui emerge con più forza

8. Ivi, p. 108.

9. *Ibid.*

10. Ivi, p. 109.

11. Ivi, p. 110.

12. *Ibid.*

la tensione con il potere, e così avviene pure nella produzione ariostesca. Basti rammentare la famosa chiusa della prima satira, in cui il poeta rivendica apertamente la propria libertà:

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro                    t. 88  
     cardinal comperato avermi stima  
     con li suoi doni, non mi è acerbo et acro  
 renderli, e tòr la libertà mia prima.<sup>13</sup>                    265

Questa potente reazione fu l'esito della progressiva degenerazione dei rapporti con Ippolito, benché la miccia che la innescò fu la pretesa del cardinale di portare con sé il poeta in Ungheria nel 1517, cui Ariosto oppose un deciso no, il quale a sua volta condusse alla rottura definitiva e, nel giro di poco tempo, al passaggio al servizio del duca Alfonso. Appena licenziato il primo *Furioso*, il risentimento e il malcontento di Ariosto per le richieste del padrone erano troppo forti per restare taciuti, e, prendendo esempio dal famoso «cuncta resigno» dell'*epistula* I.7 di Orazio (v. 34), egli volle «segnare decisamente, pur senza pose moralistiche, i confini entro cui la sua “libertà”, il suo gusto della vita e la sua fedeltà alla poesia dovevano essere difesi dalle esigenze del protettore».<sup>14</sup> Tuttavia, come ha rilevato La Penna, la situazione dell'epistola oraziana e quella di Ariosto non sono del tutto sovrapponibili, poiché rispetto all'antico «i limiti del “tono medio” sono rispettati, ma l'equilibrio, mantenuto da Orazio, fra gratitudine e senso della propria indipendenza, non si conserva tale e quale nell'Ariosto», tant'è che a differenza del poeta latino Ariosto non indirizzò i propri testi al proprio signore, bensì al fratello Alessandro Ariosto e a Ludovico da Bagno, cortigiano presso la corte di Ippolito.<sup>15</sup> L'epistola I.7 «rappresentò [quindi] ai suoi occhi non soltanto un modello letterario, ma un modello situazionale, una sorta di archetipo in cui il rapporto tra il poeta e il protettore trovava durevole esemplarità». D'altro canto «l'interpretazione di un Orazio coraggiosamente risoluto a non barattare la propria libertà con ricchezza e privilegi offertigli da Mecenate [...] era ben diffusa già nell'antichità e, agli occhi di Ariosto, riusciva verosimilmente piuttosto ovvia».<sup>16</sup>

Ariosto, insomma, nelle *Satire* ebbe il coraggio di mettere in scena il rapporto con il proprio padrone in tutta la sua problematicità, non «idealizzandolo in termini di conversazione distesa e attraente, né ponendolo sullo sfondo per

13. Ariosto, *Sat.* 1.262-265.

14. LA PENNA 1988a, p. 111.

15. *Ibid.*

16. CUCCHIARELLI 2019a, pp. 272 e 273.

un ideale di vita ritirata», ma presentandolo in relazione alla concretezza della vita e delle dinamiche del potere:

il *sermo* oraziano rifatto dall'Ariosto, con il suo procedere svagato e pungente fra autobiografia e favola, diventava [*così*] al tempo stesso esercizio morale di sé ed ermeneutica del presente, inquieto tirocinio di libertà personale e indagine affilata e ironica sugli istituti portanti della civiltà moderna.<sup>17</sup>

Questa componente realistica spiega senz'altro il fascino del discorso ariostesco rispetto ad altre esperienze cinquecentesche, nelle quali di solito la retorica prende il sopravvento.

Fin qui l'attenzione si è appuntata sulle relazioni con i signori estensi, tuttavia anche quelle con i Medici rappresentarono un nodo fondamentale della questione qui esaminata e furono spesso indissolubili dalle prime. All'indomani dell'elezione di Leone X, in particolare, Ariosto dovette avere l'impressione che l'amico di lunga data tradisse la loro amicizia non concedendogli alcun tipo di beneficio, come si evince dalla satira terza, e per tale ragione in quest'ultima difese un ideale oraziano e umanistico di vita appartata, concludendo che, poiché «il vero onore non si compra, [è] meglio restare in disparte rispetto all'affannosa ricerca della ricchezza».<sup>18</sup> Tale affermazione non fu però esente da problematiche, giacché in apertura il ferrarese aveva lamentato la propria condizione di servizio e di povertà presso Alfonso d'Este, e la «liquidazione» del rapporto con i Medici e «delle seducenti illusioni che aveva prodotto, avverrà forse solo nella satira VII».<sup>19</sup>

La sciocca speme alle contrade ignote	t. 22
sali del ciel, quel di che 'l Pastor santo	65
la man mi strinse, e mi baciò le gote;	
ma, fatte in pochi giorni poi di quanto	t. 23
potea ottener le esperienze prime,	
quanto andò in alto, in giù tornò altrettanto. <sup>20</sup>	

17. FORNI 2019, p. 304.

18. CAMPEGGIANI 2019, p. 97, vd. anche la bibliografia ivi citata, in particolare BERRA 2000b, e il primo capitolo di CAMPEGGIANI 2017.

19. CAMPEGGIANI 2019, p. 98. Vd. Ariosto, *Sat.* 3.1-9, «Poi che, Annibale, intendere vuoi come / la fo col duca Alfonso, e s'io mi sento / più grave o men de le mutate some; / perché, s'anco di questo mi lamento, / tu mi dirai c'ho il guidalesco rotto, / o ch'io son di natura un rozzon lento: / senza molto pensar, dirò di botto / che un peso e l'altro ugualmente mi spiace, / e fòra meglio a nessun esser sotto».

20. Ariosto, *Sat.* 7.64-69

Come ha osservato Claudia Berra, lo scopo della satira conclusiva è invero proprio il «desiderio “avaro”» manifestato da Ariosto in occasione della nomina dell'amico, la sua speranza di affrancarsi dal servizio presso gli Este e di raggiungere una situazione finanziaria migliore: «la presa di distanza da quell'illusione è tanto insistita da apparire come un'autentica espiazione e, in positivo, un definitivo superamento».<sup>21</sup> La rinuncia alle mire romane ebbe però anche un significato culturale e intellettuale, come emerge dalla duplice lettura che si può dare dell'apologo della zucca e del pero (vv. 85-87): oltre a fare a meno dei benefici materiali connessi a una carica presso la corte pontificia, Ariosto liquidò anche l'ambizione di inserirsi nel cenacolo umanistico romano e al suo posto pose il valore della sfera privata, della dimensione affettiva: «l'amore per Alessandra, che si estese al ritrovato amore per la patria, il “nido”, “fra il Domo / e le due statue de' Marchesi”, “fra Argenta e 'l Bondeno”» (e si noti la coerenza con quanto osservato in merito alla dominante amorosa della lirica volgare). In questo modo il ferrarese, benché con un po' di amarezza, «esaltava implicitamente il protagonista, intellettuale dal *curriculum* irregolare ma dalla morale ineccepibile», condannando gli umanisti.<sup>22</sup> La satira si chiude poi con un altro apologo e con una forte insistenza sul motivo della follia dell'autore, un motivo che fa risaltare di nuovo la matrice profondamente oraziana dell'io ariostesco: nel poeta augusteo infatti «l'espedito dell'autoaccusa di pazzia» era la «misura estrema della *diminutio sui* e dell'autoironia», e Ariosto si presenta così come esempio di una «pazzia savia, satirica appunto, che isola il protagonista in un esclusivo mondo alla rovescia, la cui ammissione equivale in realtà a una condanna degli altri, i veri folli».<sup>23</sup>

Il disagio rispetto alle condizioni di dipendenza da un signore si era inasprito durante gli anni garfagnini, momento cruciale, di sofferenza per l'impossibilità di dedicarsi alle umane lettere e per la lontananza da Alessandra, ma anche di svolta, in quanto permise ad Ariosto di acquisire maggiore forza e sicurezza nelle sue posizioni, come traspare poi nell'ultima satira.<sup>24</sup> Nella quarta il ferrarese riconosce invece il beneficio ricevuto dal duca Alfonso nell'apologo conclusivo incentrato su un veneziano che, ricevuto in dono un pregiato cavallo dal re del Portogallo, se ne vede disarcionato:

21. BERRA 2000b, p. 171.

22. Ivi, p. 174.

23. Ivi, p. 175.

24. Vd. ivi, pp. 178-179, e in particolare ivi, p. 179: «inizialmente, nella corrispondenza da Castelnuovo appare lo smarrimento, lo scoraggiamento di fronte al compito arduo; ma in seguito l'attività, il senso fermo della giustizia, la “fertilità intellettuale-pratica di progettare” si affermano con decisione: credo che un passaggio analogo possa rinvenirsi nella ‘storia’ del libro di satire, dall'apologo veneziano a cavallo, [...], all'apologia dell'ultima [satira]».

Tutto di polve e di paura bianco t. 76  
 si levò al fin, dal re mal soddisfatto,  
 e lungamente poi si ne dolse anco.  
 Meglio avrebbe egli, et io meglio avrei fatto, t. 77  
 egli il ben del cavallo, io del paese, 230  
 a dir: - O re, o signor, non ci sono atto;  
 sie pur a un altro di tal don cortese. -<sup>25</sup>

La dichiarazione della propria inattitudine è di nuovo esemplata sul grande modello antico, Orazio, che nella fondamentale - per Ariosto e non solo - *epistula* I.7 aveva messo in bocca a Telemaco parole affini:

Haud male Telemachus, proles patientis Ulixei:  
 «Non est aptus equis Ithace locus, neque planis  
 porrectus spatiis nec multae prodigus herbae;  
 Atride, magis apta tibi tua dona relinquam».<sup>26</sup>

In chiusa occorre quindi dire qualcosa di più sul tema dell'ingratitude, così bene indagato da Matteo Residori (e prima di lui da Giorgio Masi) con riferimento al *Furioso*. Si tratta di una tematica che si diffuse molto a partire dalla fine del Quattrocento e che fu percepita come *un problema eminentemente moderno*: molti furono gli scritti dedicati alla questione ed essi possono essere letti come «autant de réactions à la crise d'une certaine idée de justice, qui la fait dépendre non pas d'impératifs absolus et de normes transcendantes, mais d'un système d'obligations interpersonnelles, de lien réciproques de loyauté et de solidarité».<sup>27</sup> Allo stesso tempo queste opere *rivendicano* spesso «la légitimité d'une réponse passionnelle au scandale de l'ingratitude», una reazione che sembra analoga a quella di Orlando nel *Furioso*, il quale impazzisce proprio perché sente di essere vittima di una grande ingiustizia.<sup>28</sup> Questa dinamica rappresenta in effetti uno schema narrativo fondamentale del poema - come ha mostrato lo stesso Residori -, nel quale convergono tre *problemi morali distinti*: quello dell'ingratitude in senso stretto, quello dell'infedeltà e quello della mancata reciprocazione del sentimento amoroso; che mostrano chiaramente come nel *Furioso* il vero nocciolo sia la violazione d'«un pacte d'obligation mutuelle qui devrait lier deux individus - ce qui expose les jugements moraux au

25. Ariosto, *Sat.* 6.226-232.

26. Orazio, *Epist.* I.7.40-43, segnalato da LA PENNA 1988b, p. 201.

27. RESIDORI 2018, p. 4.

28. Ivi, p. 5.

risque de la subjectivité et de la partialité». <sup>29</sup> Questo arricchimento del tema, che viene trasposto nell'ambito amoroso con una mossa del tutto inedita nella tradizione, è un elemento assente negli scritti antichi e moderni dedicati alla questione e che Ariosto deriva dalla fusione di tre tradizioni, «l'élégie latine (Properce, Tibulle, Ovide), la poésie pétrarquiste et les divers genres (*desperate, capitoli*) de la poésie dite *cortigiana*». <sup>30</sup> Sono operazioni sottili come questa che fanno apprezzare la grandezza del ferrarese: non solo egli seppe cogliere le esigenze e i problemi profondi del suo tempo, ma nessuno come lui forse seppe appropriarsi dell'antico per dare voce al moderno.

### 3.2 Tra omaggio e distanziamento: Guidiccioni e la curia romana

Come si è visto nel capitolo precedente (2.1.), l'esperienza curiale di Guidiccioni fu marcata da una parte dall'insofferenza per la corruzione e per le dinamiche della corte, conseguenza della sua indole severa e della sua vocazione spirituale, dall'altra, all'interno di una carriera diplomatica di prim'ordine, dal riconoscimento della necessità del legame con i potenti e dal senso di gratitudine e del dovere nei loro confronti. Le sue *Rime*, che denotano una gamma di generi davvero ampia rispetto alla norma, specie in relazione al loro numero, concedono quindi spazio anche alla poesia encomiastica e di corrispondenza, con testi rivolti a cardinali, uomini d'armi, nobili e letterati.

Di questo versante "pubblico" della scrittura del lucchese è esemplare il sonetto per il cardinale Ercole Gonzaga (*Rime* 79), rappresentativo pure della lirica encomiastica cinquecentesca, come si vedrà.

Là dove il Mincio, dal paterno seno  
 Superbo uscendo, per vie storte arriva  
 E, quasi un picciol mar lucido, avviva,  
 Allargandosi intorno, ampio terreno,  
 Spira per lo sgravato aere sereno 5  
 Zephiro i fior destando, e sempre è viva  
 Primavera et da l'elci il mel deriva  
 E questo fiume e quel di latte è pieno.  
 Presagio che ritorna d'oro il mondo  
 E voce già da' sette colli move 10  
 Ch'Hercole chiama a' primi honor secondo,

29. Ivi, pp. 8-9.

30. Ivi, p. 10.

A la cui gloriosa ombra discerno  
Fiorir più d'un ingegno et lui di Giove  
Prender poi vita in terra e farsi eterno.<sup>31</sup>

Non sappiamo quando fu composto, ma l'allusione alla porpora cardinalizia (i «primi honor» del v. 11) e insieme una lettera spedita al destinatario nel giugno 1527 fanno sospettare che il testo poetico risalga proprio ai mesi immediatamente successivi alla nomina (avvenuta il 5 maggio 1527).<sup>32</sup> Nella lettera Guidiccioni offriva il proprio servizio al cardinale:

Ma perché le cose di Roma sono ridotte a misero termine, sarei desideroso, quando fosse di suo piacere, ch'ella mi facesse rendere certo di quanto vuole che segua di me, perciocché o il venire costà o l'indugiar qui per alcun tempo, tutto riceverò in bonissimo grado, purché io sappia in che più compiacerle. E nel vero io sono acceso di tanto desiderio di servirla che non potrei rivolgere il pensiero ad altri, per partito onorevole che mi fusse posto avanti. [...]. Del cappello, il quale ella ha novellamente avuto, meco medesimo mi rallegro assai e se tanto mi è lecito con Vostra Signoria Reverendissima, alla quale umilmente mi raccomando quanto posso il più e riverente la inchino.<sup>33</sup>

Il desiderio di Guidiccioni, che in questo momento godeva di molti benefici ecclesiastici ma non era ancora entrato al servizio di Alessandro Farnese, fu probabilmente determinato anche dalla fama di Ercole quale cultore delle umane lettere; quest'ultimo infatti mostrò sempre un vivissimo interesse nei confronti degli studi umanistici ed ebbe una formazione fin dall'inizio orientata in tal senso grazie alla madre Isabella d'Este. Alla fine del 1522, addirittura, dopo essere stato esaminato da nientemeno che Castiglione e Trissino, fu raccomandato a Pietro Pomponazzi da Isabella e inviato allo Studio di Bologna, dove

intraprese studi classici con Lazzaro Buonamici e seguì quotidianamente anche i corsi del Pomponazzi, che interpretava il pensiero di Aristotele in

31. Rispetto all'edizione critica di Torchio sono intervenuta sull'interpunzione dei vv. 8-9 poiché non mi pareva congrua (Torchio ha posto un due punti alla fine del v. 8 e un punto fermo al termine del v. 9): malgrado la tendenza all'asincronismo metrico-sintattico precipua dell'autore (su cui vd. JURI 2018), in questo caso il v. 9 non sembra proseguire il discorso delle quartine, bensì si configura come una glossa al quadro descritto; per di più esso si lega per coordinazione e semanticamente ai versi successivi.

32. Vd. BRUNELLI 2001 per la ricostruzione delle vicende che portarono alla nomina.

33. Guidiccioni, *Lettere* V, I pp. 59-60.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

modo contrastante con le consolidate dottrine scolastiche e rivendicava l'autonomia della speculazione filosofica. Fatti rapidi progressi nel latino e nel greco, il G. apprese anche rudimenti di arabo e maturò una passione di bibliofilo divenuta poi tratto distintivo dei suoi interessi culturali.<sup>34</sup>

L'inclinazione del cardinale dovette instillare in Guidiccioni la speranza di trovare presso di lui spazio per esercitare non solo i *negotia* ma anche il tanto amato *otium*.

Il sonetto esibisce una tecnica encomiastica diffusa, che consiste nel far coincidere l'evento celebrato con l'inizio di una nuova età dell'oro, nel solco della quarta ecloga di Virgilio (e delle descrizioni ovidiane di quell'età mitica). Come si vedrà anche nel capitolo dedicato all'encomio e nello specifico ai carmi natalizi e agli epitalami (capitolo II, sezione 1.), il testo virgiliano fu uno dei vettori dell'encomio preferiti nel Rinascimento. I primi nove versi sono dunque contesti di allusioni a passi memorabili dei classici. La prima quartina fornisce un ancoramento geografico al testo e sfrutta l'origine mantovana del cardinale per mettere in atto una prima strategia encomiastica fondata sulla duplice identificazione dell'io lirico con Virgilio e del destinatario con Augusto: l'immagine iniziale del Mincio ricalca infatti da vicino il proemio del terzo libro delle *Georgiche* (vv. 14-15, «*tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas*»), nel quale Virgilio annuncia l'aspirazione a una poesia più alta che celebri Ottaviano Augusto, ossia l'*Eneide*, prospettando la propria gloria futura.<sup>35</sup> Nella seconda quartina si passa invece alla descrizione di un'età aurea e insieme di una primavera eterna, sull'esempio del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio:

*Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris  
mulcebant Zephyri natos sine semine flores;  
[...]  
flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,  
flavaque de viridi stillabant ilice mella.*<sup>36</sup>

34. BRUNELLI 2001, p. 711.

35. Forse all'imitazione del passo virgiliano si sovrappone la ripresa di alcuni versi di Pontano in cui vengono descritti l'allargarsi del Mincio quando confluisce nel Benaco e il suo procedere *superbo*: Pontano, *Uran.* V.246-247, «*Mincius. Huic nymphae andiades lectaeque hyacinthum / Intextunt. Ille incedit per prata superbus*».

36. Ovidio, *Met.* I.107-108 e 111-112, ma vd. anche Silio Italico, *Pun.* XII.3-4, «*blan-disque salubre / ver Zephyris tepido mulcebat rura sereno*», e Boezio, *cons. Phil.* II.3.5-6, «*Cum nemus flatu Zephyri tepentis / Vernis irrubuit rosis*».

Infine il v. 9 traduce i segnali naturali nel presentimento dell'avvento di una nuova era con la scoperta allusione al famoso verso virgiliano «desinet ac toto surget gens aurea mundo» (*Ecl.* 4.9).

I versi conclusivi fanno mostra di un'altra tecnica tipica dell'encomio rinascimentale, che sfrutta gli equivoci tra nomi reali e mitici o mitologici; in questo caso il gioco riguarda il nome del destinatario e la sua funzione:

si augura (come topico nei testi appartenenti alla specie "cardinalato" del genere "encomio") l'elezione al sacro soglio, giocando ingegnosamente sul doppio significato di Ercole e Giove: come Ercole, che prese vita sulla terra grazie a Giove, si fece eterno, così Gonzaga si farà eterno diventando Giove in terra, cioè, secondo la perifrasi comune, Papa.<sup>37</sup>

Dopo l'entrata in servizio presso Alessandro Farnese nel dicembre 1527 questo tipo di rime e di offerte si dirada per ovvie ragioni, ma, come si è già visto nel paragrafo 2.1., il rapporto di Guidiccioni con il potere e la curia non fu affatto univoco e pacifico, e dopo il Sacco di Roma tale malessere si accentuò o, forse meglio, poté esprimersi in maniera più diretta. È più che nota la corona di quattordici sonetti attorno al Sacco e alla condizione dell'Italia negli anni successivi; qui interessa osservarla da un'angolazione diversa dal solito, ossia quella dei destinatari dei singoli pezzi e quindi delle relazioni di Guidiccioni in quegli anni. Il primo sonetto è molto probabilmente indirizzato a Francesco Maria Della Rovere, in cui Guidiccioni individuava una possibilità di salvezza,<sup>38</sup> 3, 6-8, 10-11 e 13-14 al mercante lucchese Vincenzo Buonvisi, fin dall'infanzia legato da una stretta amicizia a Guidiccioni, il secondo e il quarto direttamente all'Italia, il quinto invece è riflessivo. Guidiccioni insomma ripose la propria fiducia in attori diversi: da una parte il duca d'Urbino, che era capitano generale della Chiesa, dall'altra il Buonvisi, estraneo all'ambiente romano, cui in sostanza è dedicato l'intero ciclo di sonetti.

37. TORCHIO 2006, p. 205. Un altro esempio famoso di questo espediente applicato al nome Ercole è il sonetto 22 delle *Rime* di Bembo, in cui Ercole I, secondo duca di Ferrara, è definito «figliuol di Giove» (v. 7) e gli vengono dati «quegli attributi, ch'erano in Ercole di Alcmena: così si soggiunge ch'e' va travagliando per l'altrui riposo e che si acquista luogo fra gli Dei, come narrano le favole di quell'Ercole antico» (SEGHEZZI 1729, p. 195).

38. L'identificazione del destinatario è impossibile fermandosi alla lettera del testo, tuttavia TORCHIO 2006a, p. 167 ha persuasivamente risolto il problema ricorrendo alle varianti, poiché per i vv. 1-2 Annibal Caro propose a Guidiccioni la seguente soluzione: «Viva fiamma di Marte, honor de' tuoi / Ch'Urbin un tempo et più l'Italia ornaro». L'occultamento va invece senz'altro imputato agli sviluppi infelici della carriera del duca.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

La dedica senz'altro stupisce un poco, e l'autore in effetti ebbe cura di attenuare il suo rilievo espungendo il nome da molti testi nel corso del processo variantistico.

È probabile che, rielaborando il ciclo in vista del libro, Guidiccioni abbia voluto sia approfondirne il respiro, moderando un tratto che lo rendeva troppo personale e provinciale, sia evitare la ripetizione del nome che può essere dedotto per forza di macrotesto.<sup>39</sup>

Resta comunque da spiegare la ragione della dedica, che credo sia duplice. Prima di tutto va ricordato che oltre ai sonetti Guidiccioni *dedicò* a Buonvisi

la lettera che [...] premise nell'anno 1533 alla edizione dell'Orazione sulla pace di Claudio Tolomei. In una città che «con pietosa voce chiede sostegno a' buoni», il B. avrebbe potuto, «tornando» dalla mercatura, «dare la maturità» dei suoi anni «alla cura della nostra Repubblica». Un motivo che era già presente nel *Discorso ai nobili di Lucca* dello stesso Guidiccioni, in cui si esortavano i più anziani a dedicarsi soltanto al governo della cosa pubblica, lasciando ai più giovani l'esercizio della mercatura.<sup>40</sup>

L'appello a Buonvisi si configurerebbe così come un invito ad abbandonare i *negotia* della mercatura e a volgere lo sguardo alla situazione ben più grave dell'Italia (o di Lucca nella lettera), che richiedeva l'attenzione di uomini maturi e saggi. A giudizio della Graziosi, infatti, il mercante fu «uno degli uomini [...] più ammirati [*da Guidiccioni*] per rettitudine e doti politiche».<sup>41</sup> Tale interpretazione pare confermata dall'attacco del sonetto 7, nel quale Guidiccioni esorta l'amico a pregare per le sorti dell'Italia e si augura che essa rientri tra le sue preoccupazioni:

Prega tu meco il ciel de la su' aita,  
Se pur quanto devria ti punge cura  
Di quest'afflitta Italia, a cui non dura  
In tanti affanni homai la debil vita.

Ma questo forse non basta a giustificare la dedica, per la quale offre una chiave di lettura la chiusa del sonetto precedente:

39. Ivi, p. 169.

40. LUZZATI 1972, p. 357.

41. GRAZIOSI 1979, p. 24.

I. IL POETA NELLA SOCIETÀ E DI FRONTE ALLA STORIA

Puoi tu non colmo di dolor profondo,  
Buonviso, udir quel ch'io piangendo dico  
Et non meco avampar d'un fero sdegno?

Qui Guidiccioni invoca la simpatia – in senso etimologico: la συμ-πάθεια – dell'amico: di fronte al male che governa la storia egli si affida a e cerca conforto nell'amico di lunga data, secondo un ideale non estraneo agli scrittori augustei. In questo senso si potrebbe magari leggere anche la visione del sonetto 8:

Fia mai quel di che, 'l giogo indegno et grave  
scotendo con l'exilio de gli affanni,  
Possiam dir: «O graditi et felici anni,  
O fortunata libertà soave!  
Cosa non fia che più ne affligga et grave 5  
Hor che 'l ciel largo ne ristora i danni,  
Hor che la gente de' futuri inganni  
O d'altra acerba indegnità non pave!»?  
Fia mai quel di che, bianca il seno e 'l volto  
Et la man carca di mature spiche, 10  
Ritorni a noi la bella amata Pace  
E 'l mio Buonviso, con honor accolto  
Fra i degni Toschi c'han le Muse amiche,  
Senta cantar d'Amor l'arco et la face?

Per gran parte del testo l'autore constata la condizione indegna dell'Italia e si chiede quando arriverà il giorno in cui tornerà la pace, mentre nella terzina finale, con una svolta significativa, questo agognato giorno viene fatto coincidere con il riconoscimento di Buonvisi tra i toscani cari alle Muse (ossia i poeti) e con il ritorno di Amore e insieme ad esso della poesia amorosa,<sup>42</sup> vale a dire, di nuovo, l'esperienza individuale, privata. Sebbene la mossa iniziale che informa tutto il testo sia derivata da *Rvf* 253.2,<sup>43</sup> la rappresentazione della pace segue invece un famoso modello classico, l'elegia I.10 di Tibullo (vv. 67-68, «At nobis, Pax alma, veni spicamque teneto, / Perfluat et pomis candidus ante sinus», e prima, v. 45, «Pax candida»),<sup>44</sup> intrecciato ad altre memorie puntuali dai latini.<sup>45</sup>

42. «Amor» è complemento di specificazione di «l'arco et la face», tuttavia il verbo *cantare* potrebbe alludere anche alla dimensione poetica.

43. Segnalato da TORCHIO 2006b, p. 60 n. 13

44. Riconosciuta come fonte pure da Torchio (ivi, n. 12).

45. Virgilio, *Georg.* I.348, «Falcem maturis quisquam supponat aristis», ma vd. anche gli affini Ovidio, *Fast.* V.357, «An quia maturis labescit messis aristis», *Il. lat.* 886, «Matu-

Il rischio dell'iperinterpretazione è elevato, ma forse il senso di quest'allusione va al di là del gusto classicista dell'autore. L'elegia che chiude il primo libro di Tibullo si concentra infatti sui «temi della condanna della guerra e dell'avidità, del rifiuto della vita militare, dell'elogio della vita campestre e della serenità del tempo antico degli avi»: «al lugubre e triste regno dell'oltretomba si contrappone il μακρῆσιμος di chi trascorre la sua vita sino alla vecchiaia in un'umile dimora, ma con la sposa accanto e circondato dall'amore dei figli». <sup>46</sup> Le due situazioni non sono del tutto sovrapponibili, ma la fonte potrebbe essere una spia della volontà di richiamare l'attenzione sulla sfera degli affetti personali come sollievo al patimento e al declino universali, e più in generale su valori alternativi a quelli materiali che hanno condotto al traviamiento della curia romana. Una conferma implicita giunge dall'epistolario, nel quale viene ribadito di frequente il valore dell'amicizia, come ha mostrato Guglielmo Barucci: <sup>47</sup>

Nobilissimo messer Rinaldo, io ho moltissime volte fra me medesimo dubitato se teneste più alcuna memoria di me, conciossiacosaché in così lungo corso di tempo non mi avete mai, non pure incitato a scrivere, ma risposto a molte mie lettere e ambasciate, le quali io vi ho mandate, la qual cosa potete stimare che io ho sopportata con affanno di animo, sì come colui, il quale amandovi sopra la mia vita, mi pareva duro di avere ogni giorno a sforzarmi di scacciare da me un pensiero, il quale sempre mi ragionava di voi, che dimenticato mi aveste. Io l'ho pure scacciato e vinto, avvisandomi non dover poter essere che il vostro sottil ingegno desse lungo a sì rozza impressione che non conoscesse *quanto dolci siano gli frutti dell'amicizia, e quanto cara memoria si debbia sempre degli amici tenere, e massimamente a questa età nella quale quanto è più cresciuto il bisogno, tanto il numero di quelli è divenuto minore*. <sup>48</sup>

### 3.3 *Un rapporto mutuale: Molza alle dipendenze di Ippolito de' Medici*

A differenza di quanto osservato nei capitoli precedenti, il rapporto di Molza con il suo più importante padrone, Ippolito de' Medici, non fu caratterizzato da tensioni e asimmetrie manifeste e sofferte, il poeta modenese infatti aderì

*rasque metit robustus messor aristas*», Silio Italico, *Pun.* IX.359, «*Necdum maturas impellit ventus aristas*», etc.

46. FEDELI 1998, p. 804.

47. BARUCCI 2005, in particolare pp. 233-234. In questa prospettiva è pure significativo il peso della poesia amorosa all'interno della produzione di Guidiccioni: benché quantitativamente predominante, essa è forse stata schiacciata in modo eccessivo dalla sequenza politica che apre il manoscritto parmense 344, che ha catalizzato l'attenzione critica.

48. Guidiccioni, *Lettere* LIX.1-2, I p. 137 (corsivo mio).

al programma culturale e politico di Clemente VII, conquistandone la fiducia, e venne così nominato segretario del nipote del pontefice tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. «Molza non fece parte della segreteria politica di Ippolito, ma rivestì la funzione di confidente e consigliere intimo, diventando la persona più vicina al cardinale e l'interprete dei suoi sentimenti più privati». <sup>49</sup> Il giovane Ippolito era stato educato da Pierio Valeriano,

senza dubbio uno dei massimi esponenti della cultura umanistica italiana, erede di una tradizione rappresentata al suo massimo livello da Ermolao Barbaro a Venezia e da Angelo Poliziano a Firenze. Poliziano, in particolare, sembra aver costituito un modello di riferimento per Leone X, sia per il ruolo centrale che aveva occupato nella cerchia di suo padre Lorenzo il Magnifico, sia perché era stato suo tutore. Affidando Ippolito alle cure di Valeriano, quindi, Leone X prima, e Clemente VII poi, riproposero il progetto educativo e culturale di Lorenzo de' Medici, che prevedeva la piena padronanza della cultura classica quale requisito essenziale nell'istituzione dei propri figli. La conoscenza delle lingue, della storia e della letteratura antiche costituiva infatti un elemento di prestigio fondamentale e forniva strumenti indispensabili per l'esercizio della politica. <sup>50</sup>

Valeriano restò al fianco del cardinale fino al momento della legazione in Ungheria del 1532, quando «il corso dei suoi studi classici sembrò giunto davvero al termine»; il distacco era ormai inevitabile e «in ultima analisi radicato in una diversa visione dell'ufficio ecclesiastico e della cultura in generale». <sup>51</sup> Ma il posto del Valeriano non rimase vacante: oltre a Molza, Clemente VII chiamò Claudio Tolomei e Paolo Giovio. I tre letterati garantivano in effetti una copertura completa delle diverse competenze richieste a un cardinale e delle sue esigenze: il primo rivestì probabilmente il ruolo di poeta di corte e di consigliere d'immagine, il secondo fornì l'educazione politica e diplomatica, infine il terzo, «celebre storico e navigato cortigiano, ebbe un ruolo forse meno chiaramente definito, e tuttavia, per la sua lunga esperienza, dovette essere una figura cruciale nel difficile universo curiale». <sup>52</sup>

49. PIGNATTI 2018, I/1 p. 51, il quale ricorda che «nella *Risposta di fra Bastiano*, composta da Michelangelo Buonarroti in replica al capitolo *A fra Bastiano del Piombo* di Francesco Berni (1534), nel quale Michelangelo era celebrato come artista e come poeta, Molza è nominato come “quel che tiene le cose più segrete / del Medico minor” (vv. 10-11)» (ivi, pp. 51-52).

50. REBECCHINI 2010, pp. 27-28.

51. Ivi, p. 81.

52. Ivi, p. 82. Vd. anche PIGNATTI 2018, I/1 p. 51.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

La formazione umanistica di Ippolito non fu però l'unico fattore che determinò la sintonia con Molza, ch  si tratta di una situazione tutto sommato normale nel Cinquecento: la buona disposizione del poeta nei confronti del proprio signore dipese con ogni verosimiglianza dall'inconsueta generosit  del cardinale, che, a differenza dei suoi contemporanei, instaur  un rapporto pi  equilibrato con i propri cortigiani riconoscendo il loro valore e la loro dipendenza dalla sua condotta. Com'  noto, egli si circond  di un numero spropositato di cortigiani (nell'ordine delle centinaia) e venne pi  volte invitato dal pontefice a ridurre la dimensione della corte, tuttavia resistette alle pressioni rifiutandosi di licenziare i propri stipendiati. Tra le carte superstiti vi   una lettera di Ippolito al proprio maggiordomo del 1530 - pi  volte citata negli studi - in cui il cardinale si mostra consapevole della sua funzione di protettore e della sua necessit  per i servitori: «Nostro Signore [*Clemente VII*] dice il vero, che io non ho bisogno di questi tanti servitori, che egli ha cancellati; ma perch  essi hanno bisogno di me, per quanto tu hai cara la gratia mia, non ne licentiar niuno». <sup>53</sup> «Questo aneddoto mette in evidenza come all'interno della corte sussistesse un criterio di reciprocit  nei rapporti tra signore e sottoposti da cui ciascuna parte traeva beneficio, e presenta una forte somiglianza con una serie di episodi ben documentati». <sup>54</sup> La liberalit  di Ippolito fu riconosciuta pure dai letterati, Veronica Gambaro, ad esempio, al momento della morte del cardinale scriveva in una lettera indirizzata proprio a Molza:

Io piango non solamente con voi, ma con Roma e con questo secolo noioso, il quale ha perduto quanto di buono e di bello era e pu  mai pi  essere in terra. «Ahi, morte rea, come a schiantar sei presta / il frutto di molt'anni in s  poche ore?». Ma che dir  io il frutto di molt'anni, se nel primo fiore   morto colui ch'era degno di viver sempre? Avete ben ragione di dolervi restando, come dite, *roco e muto*, poich  con la morte del nuovo Mecenate le Muse hanno perduto lo spirito. Piangete adunque; ma, considerando poi che contro alla morte non   alcun riparo, asciugate le lacrime e come conosciate non solamente l'opre eroiche fatte da quel signore, ma quelle ancora ch'egli era per fare vivendo, cantatele voi col chiaro e felice stil vostro per farle al dispetto della morte dopo mille e mille anni sempre pi  vive a quelli che verranno. <sup>55</sup>

Al di l  degli elementi topici e convenzionali della consolatoria, importa osservare l'esplicita assimilazione di Ippolito al modello classico forse pi  illustre:

53. Cit. in REBECCHINI 2010, p. 172.

54. *Ibid.*

55. Molza, *Lettere* 64, pp. 79-80.

Mecenate. Sebbene i filologi classici abbiano messo bene in luce l'evoluzione problematica del rapporto di Mecenate da una parte con i letterati, dall'altra con Ottaviano Augusto, è evidente che nella percezione rinascimentale prevaleva in modo netto l'immagine del perfetto patrono che aveva favorito una florida stagione letteraria.

Molza non si sentì quindi mai obbligato e oppresso dal compito di poeta di corte, che lo costringeva a cimentarsi in un esercizio occasionale, vincolato alla necessità dell'encomio pubblico, ma altresì a farsi *interprete* della «dimensione privata dei sentimenti».<sup>56</sup> Il legame con Ippolito fu più di un rapporto di lavoro e «si tradusse da parte di Molza in una devozione sincera, sostenuta da una intesa profonda e dalla condivisione autentica delle ragioni e delle passioni che animarono l'intensa attività politica e diplomatica condotta dall'ambizioso rampollo di casa Medici».<sup>57</sup> La sua produzione lirica volgare, di conseguenza, contiene molte rime occasionali composte per il cardinale, ma non è l'unico settore in cui si avverte la funzione del letterato: sul versante poetico si annoverano in particolare i carmi latini per il cardinale e figure a lui vicine nonché i poemetti in ottava rima (uno in lode del padrone, un altro per il ritratto di Giulia Gonzaga eseguito da Sebastiano del Piombo, alla quale il Medici era molto legato),<sup>58</sup> mentre sul fronte iconografico-ideologico spicca l'ideazione per conto di Ippolito di un'impresa della stessa contessa di Fondi. Quest'ultima traeva ispirazione da alcuni versi di Orazio (*Carm.* I.12.46-47, «Micat inter omnes / Iulium sidus») ed accostava l'immagine di Venere al motto «Inter omnes» per indicare lo splendore della destinataria.<sup>59</sup> Essa invero non poteva non ricordare anche la cometa che attraversò il cielo al momento della morte di Cesare nel 44 a.C., ed era portatrice di un significato politico, in quanto

il riferimento al *sidus Iulium*, che Ottaviano Augusto divulgò con il doppio intento di divinizzare il proprio padre adottivo e di indicare l'avvento prov-

56. PIGNATTI 2018, I/1 p. 52.

57. *Ibid.*

58. Tra i testi latini vale la pena di ricordare l'elegia *Ad Henricum Britanniae regem uxoris repudiatae nomine*, nella quale il poeta affrontò il problema del divorzio del sovrano inglese da Caterina d'Aragona; essa, infatti, «traeva con ogni probabilità origine dal calcolo politico di conciliare a Ippolito il favore dell'imperatore, col dare visibilità alla posizione assunta dalla diplomazia cesarea nella vicenda del divorzio di Enrico. All'imperatore è conferito nel carme un ruolo di spicco nel castigo che dovrà essere inflitto al re d'Inghilterra se persevererà nella sua condotta, mentre al pontefice sono rivolte più generiche invocazioni all'imparzialità e alla giustezza del verdetto» (PIGNATTI 2018, I/1 p. 56, vd. anche PIGNATTI 2016 e RONCAGLIA 1937).

59. Vd. almeno REBECCHINI 2010, pp. 86-88 e PIGNATTI 2018, I/1 p. 52.



Amor spezzando ogni mio bel disegno  
Me tien qual chiodo tien legno con legno.<sup>62</sup>

Al di là di questa esitazione e delle numerose professioni di modestia e insufficienza, è interessante la formulazione scelta per definire il nuovo rapporto: il dono della poesia rappresenta un *pagamento*, pur parziale, *dovuto* al signore ed è dunque concepito come un *obbligo* morale. Siamo insomma nel campo semantico del commercio e della retribuzione, con il quale s'intende sottolineare proprio la natura contrattuale della relazione: il letterato ha il dovere di contraccambiare il favore ricevuto dal padrone in quanto quest'ultimo gli garantisce la sussistenza. Non solo: egli si deve porre al servizio con una fedeltà e un impegno assoluti, *dipendendo* in ogni momento dalle esigenze del suo signore. Sono condizioni affini a quelle individuate nel sonetto di Alfonso d'Avolos a Paolo Giovio richiamato nell'introduzione, e a quanto troviamo in molti altri testi cinquecenteschi, specie laddove è chiamato in causa il tema dell'(in)gratitudine, come ha mostrato Matteo Residori con particolare riferimento al *Furioso*. Nel poema ariostesco, infatti, come si è visto, il rapporto con il potere è presentato in termini problematici, e le vicende amorose dei suoi personaggi, spesso fallimentari, ne restituiscono un'immagine:

*le lexique de la rétribution («mercé», «premio», «merito», «merto», «guiderdone», «ricompensa») [...] vient synthétiser la signification morale de ces épisodes en soulignant, souvent par une antiphrase ironique, le décalage scandaleux qui y éclate entre les mérites des personnages et les récompenses qu'ils reçoivent. Cela tient au fait que le récit de ces épisodes est souvent confié à des victimes de l'ingratitude, ou du moins commenté par elles [...].<sup>63</sup>*

Tutto ciò conferma la natura retorica delle affermazioni, ma non esclude la loro veridicità, soprattutto nel caso di Molza, che instaurò un rapporto strettissimo con Ippolito, tant'è che anche dopo la morte lo ricordò con affetto, ammira-

62. Molza, *Stanze per Hippolito* 11-12. Tra le *Rime* vd. soprattutto il sonetto 81: «Dietro il signor ch'un bel desir asseta / di torre Italia ad ogni reo tormento / men vo, Marco mio caro, a passo lento, / aprendo il corso a quanto Amor mi vieta. / Egli folgora sembra et per la pieta / che lo stringe di noi solo un momento / se stesso non riposa, onde ornamento / forza è che 'l Tebro senza fin ne mieta. / Questo giusto desio ha volto in gioco / ogni penser di pria e 'n tutto sparte / le fiamme, onde anchor vo tremante et fioco, / così, quanto Amor dentro il cor comparte / più non ascolto e, di cantar già roco, / cangiato ho Phebo con Bellona et Marte».

63. RESIDORI 2018, p. 163; vd. anche RESIDORI 2019.

zione e riconoscenza in molti versi (sovente composti nell'anniversario della morte). Addirittura, in un sonetto scritto in prossimità della propria morte (secondo le didascalie che troviamo nei codici e nelle stampe antichi), Molza consegnò all'amico Trifone Benci il proprio epitaffio, affidando a Ippolito un ruolo centrale:

«Qui giace il Molza, de le Muse amico,  
del mortal parlo, perch' il suo migliore  
col gran Medico suo hor vive et spira».<sup>64</sup>

Mentre le spoglie del poeta giacciono in terra, la parte migliore, l'anima, è accanto a Ippolito in cielo, quasi il desiderio finale di Francesco Maria fosse di ricongiungersi a lui. La terzina è palesemente una riscrittura dell'epigrafe funeraria di Tibullo, già evocata per Ariosto (I.2.3.), di cui è tradotto alla lettera l'attacco ed è adattato il seguito: «“HIC IACET IMMITI CONSUMPTUS MORTE TIBULLUS, / MESSALLAM TERRA DUM SEQUITURQUE MARI”» (*El.* I.3.55-56). Tibullo aveva consegnato alla posterità la propria immagine di dedizione dichiarando di avere incontrato la morte *mentre* («dum») seguiva Messalla nelle sue missioni, per *terra* e per *mare*, invece Molza sceglie un quadro meno “eroico” e più intimo, che si addice, appunto, al sentimento che provò nei confronti del suo signore.

Il confronto con Tibullo permette d'introdurre anche un altro elemento importante: il problema dei compiti effettivi di Molza. Lo studio di Rebecchini sul cardinale, supportato da ricerche d'archivio, e le indagini di Pignatti fanno pensare che il poeta non ebbe incarichi diplomatici, amministrativi o militari a differenza di altri letterati contemporanei impiegati dal Medici, nondimeno i documenti superstiti non sono sufficienti per affermarlo con certezza. D'altra parte sembra strano che egli potesse fungere solo da poeta ufficiale, senza mansioni d'altro genere; è probabile che la sua attività consistesse per una parte significativa anche nel consigliare Ippolito in merito alla costruzione della sua immagine pubblica. La questione ovviamente non può essere risolta in questa sede e richiederebbe ulteriori ricerche documentarie, ma lo stesso quadro pare di poter inferire dalle rime e dalle lettere. In più luoghi Molza sottolinea genericamente il proprio compito di cantare le gesta del suo signore, in un paio di casi però aggiunge alcuni dettagli rivelatori. Il primo riguarda la spedizione di Ippolito in Ungheria quale legato pontificio nel 1532, narrata nei sonetti 22 e 23 delle *Rime*. Nel primo Molza «con smisurata sproporzione rispetto all'entità dell'impresa» celebra il ritorno trionfale di Ippolito, «quando invece

64. Molza, *Rime* 253.12-14; vd. PIGNATTI 2018, II p. 350 per le didascalie.

la campagna ebbe un inopinato successo grazie alla decisione di Solimano di ritirarsi»,<sup>65</sup> e promette al proprio signore un sacrificio:

Se, rotta l'hasta del crudel tiranno  
 et le schiere nemiche in fuga volte,  
 che d'Asia tutta et d'Oriente accolte  
 movon per grave nostro ultimo danno,  
 Hippolito, il cui duro et lungo affanno 5  
 sempre sarà che l'universo ascolte,  
 carico di spoglie il piede a noi rivolte,  
 cui dietro il core a seguitar condanno,  
 dui tori, a cui molto oro il capo cinga,  
 usi il vento ferir con duro corno 10  
 et col piè saldo al ciel sparger l'harene,  
 a te consacro, o Giove, et vo' che tinga  
 questo et quello i tuoi fochi in un sol giorno:  
 tu porgi mano a sì beata spene.

Nel secondo dichiara di non aver seguito fisicamente Ippolito nella missione ma solo con il cuore:

Io pur devea il mio signor, io stesso,  
 seguir col piè, come seguo hor col core,  
 et le fredde Alpi e 'l Rhen, ch'aspro rigore  
 mai sempre agghiaccia, rimirar dappresso,  
 e 'l Danubio, ch'a giogo fu somnesso 5  
 sì strano dianzi, udir al ciel l'honore  
 portar di lui, al cui giovenil fiore  
 sì periglioso carico è già commesso;  
 c'hor me 'l par riveder di largo sangue  
 tinger le piaggie et le più folte schiere 10  
 turbar con la sua invitta inclita spada,  
 hor, quando in parte la bataglia langue,  
 doppo molto sudor, con l'elmo bere  
 onda che per lui tinta al sen vada.

I sonetti sono interessanti per ragioni diverse. 22 per la tecnica encomiastica: fin dalla *facies* formale è evidente lo sforzo di innalzamento stilistico con

65. Ivi, p. 42.

intenti celebrativi, il quale trova riscontro sul piano intertestuale, giacché il sonetto si configura come una traduzione-riscrittura di una famosa preghiera dell'*Eneide*:

«Iuppiter omnipotens, audacibus adnue coeptis. 625  
 ipse tibi ad tua templa feram sollemnia dona,  
 et statuam ante aras aurata fronte iuvenicum  
 candentem pariterque caput cum matre ferentem,  
 iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam». 630  
 audiit et caeli genitor de parte serena  
 intonuit laevum, sonat una fatifer arcus.<sup>66</sup>

Nel passo Ascanio si rivolge a Giove, quando, provocato da Remulo, decide di scoccare la sua prima freccia in battaglia; in seguito tuttavia Apollo celebra l'eroe e lo esenta da altre guerre.<sup>67</sup> Il paragone, in apparenza forse inappropriato, è in realtà adeguato in quanto la spedizione in Ungheria presso Carlo V fu la prima (e unica) impresa militare dei Medici, il quale, per di più, pronto a combattere come Ascanio, fu fermato ancora prima dell'inizio della battaglia. Rispetto alla fonte virgiliana c'è però un'ovvia differenza di prospettiva: la preghiera a Giove non viene pronunciata da Ippolito, bensì viene trasformata in una promessa del poeta, estrapolando la parte relativa al sacrificio. Aggiungo per inciso che il sapore epico e l'intento encomiastico dei versi sono convalidati da un'altra allusione a un passo dell'opera di Virgilio in cui è profetizzata la grandezza di Roma: il v. 7 richiama *Aen.* I.289-290, «hunc tu olim caelo, spoliis Orientis onustum, / accipies segura», dove l'oggetto è Ottaviano Augusto, di ritorno vincitore dalla battaglia di Azio del 31 a.C.

Il v. 8 del sonetto 22 anticipa il tema di 23, che, letto in parallelo al precedente, sembra ispirato dalla famosa epistola oraziana a Giulio Floro (I.3): il letterato nell'autunno del 21 a.C. aveva seguito Claudio Nerone in una missione in Asia, e Orazio, preoccupato che qualcuno cantasse Augusto, nell'attesa del ritorno vittorioso avrebbe cominciato a ingrassare una vitella per celebrarne le gesta.

Iuli Flore, quibus terrarum militet oris  
 Claudius Augusti privignus, scire laboro.

66. Virgilio, *Aen.* IX.625-631.

67. Vd. Virgilio, *Aen.* IX.641-656, «macte nova virtute, puer, sic itur ad astra, / dis genite et geniture deos. iure omnia bella / gente sub Assaraci fato ventura resident, / nec te Troia capit" [...] / "sit satis, Aenide, telis impune Numanum / oppetiisse tuis. Primam hanc tibi magnus Apollo / concedit laudem et paribus non invidet armis; cetera parce, puer, bello"».

I. IL POETA NELLA SOCIETÀ E DI FRONTE ALLA STORIA

Thracane vos Hebrusque nivali compede vinctus  
an freta vicinas inter currentia turris  
an pingues Asiae campi collesque morantur? 5  
Quid studiosa cohors operum struit? Hoc quoque curo.  
Quis sibi res gestas Augusti scribere sumit?

[...] Ubicumque locorum  
Vivitis, indigni fraternum rumpere foedus, 35  
pascitur in vestrum reditum votiva iuvenca.<sup>68</sup>

L'inflessione iniziale, sommata all'affinità situazionale, sembra avere suggestionato Molza, che però sviluppa in modo autonomo il tema: in entrambi i casi il poeta è restato a casa e osserva dunque da lontano l'impresa militare, ma, mentre Orazio s'interroga concretamente su quanto fanno i letterati in quel contesto e conclude che la *sapientia* è l'unico fine dell'uomo (vv. 28-29, «Hoc opus, hoc studium parvi properemus et ampli, / si patriae volumus, si nobis vivere cari»), Molza dubita della propria scelta di non seguire Ippolito nella spedizione («Io pur deves...»). È ragionevole ipotizzare che egli sia partito dall'epistola oraziana nella composizione del dittico e una volta rintracciato il motivo del sacrificio nella chiusa sia risalito al passo dell'*Eneide*, che gli consentiva di rafforzare la componente encomiastica, ossia quella che maggiormente gli importava in questo frangente.<sup>69</sup>

Anche in questo caso inoltre il sonetto è contesto di allusioni ai classici che assolvono la funzione di elevare il dettato e così la figura di Ippolito. Le quartine, con l'immagine dei regni alpini ghiacciati e l'evocazione delle gesta militari, ricordano due passi virgiliani:

tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum!)  
*Alpinas*, ah, dura, nives et *frigora Rheni*  
me sine sola vides.<sup>70</sup>

Multa virum volitans dat fortia corpora Leto,  
semineces voluit multos aut agmina curru  
[...]  
Qualis apud *gelidi* cum flumina concitus *Hebri*

68. Orazio, *Epist.* 1.3. 1-7 e 34-36.

69. Non va trascurato che l'epistola oraziana rappresenta pure il modello della prima satira di Ariosto, che probabilmente Molza poté leggere.

70. Virgilio, *Ecl.* 10.46-48.

[...]

*hostibus insultans; spargit rapida ungula roes  
sanguineos, mixtaque cruor calcatur harena.*<sup>71</sup>

340

Nel brano dell'*Eneide* il soggetto è Turno, al quale Ippolito è assimilato al fine di elogiare la fuga e il valore in battaglia, tratti distintivi dell'eroe (ovviamente è trascurato il fatto che verrà sconfitto da Enea). Questa connotazione epica ritorna nelle terzine, nell'immagine del condottiero che beve dal proprio elmo al termine della battaglia, ricalcata su un passo dell'*Epitome de Tito Livio* di Floro che ha avuto larga fortuna, sì che risulta difficile stabilire quale sia la fonte effettiva di Molza: «Itaque tanto ardore pugnatum est, ea caedes hostium fuit, ut victor Romanus cruento flumine non plus aquae biberit quam sanguinis barbarorum» (I,38.9-10).<sup>72</sup>

D'altronde, questo ingigantimento doveva rispondere alle aspettative di Ippolito stesso, che

ambiva a conquistarsi sul campo la stima dell'imperatore per ottenere il consenso, un giorno, a sostituirsi all'odiato cugino Alessandro. Possiamo inoltre

71. Virgilio, *Aen.* XII.328-329, 331 e 339-340.

72. PIGNATTI 2018, II p. 43, che pure segnala il passo di Floro, sembra puntare su Petrarca, *Rvf* 128 st. 3, vv. 15-16 e ricorda che il «*topos* vulgato [...] arriva fino alla letteratura canterina». Una rappresentazione esagerata del contributo di Ippolito all'evento non dissimile si può riscontrare nei sonetti dedicati all'episodio da un altro cortigiano del cardinale, Gandolfo Porrino, nei quali emerge invero un altro elemento d'interesse, ossia la critica - nemmeno velata - a Carlo V: «Mentre a la fuga con eterno scorno / Del profondo Danubio in su la riva / Carlo pensando alto dolor sentiva; Giungeste voi col fior d'Italia intorno. / E se quel spaventoso horribil giorno / Il vostro almo valor non lo copriva, / Ei sa ben, che 'l nimico aspro sen giva / D'ogni sua gloria, e del suo nome adorno. / Alhor quel sì gran corso di Fortuna / Quasi già rotto, fu da voi guardato, / Ond'ei non venne di miseria esempio. / Hor se di ciò non ha memoria alcuna; / Dir si può ben per voi: secol ingrato, / Ho servito a Tiranno avaro, e empio»; «Quel di signor, che voi poneste il piede / Di qua da l'Alpi in sì felice stella, / Empieste di speranza Italia bella, / Tanta ha ciascun nel sangue vostro fede: / Mirate hor, qual di noi fa amare prede / L'Aquila ingorda, a voi sempre rubella: / E come di vil gente ha fatta ancella / La vostra antica, e gloriosa sede: / E condur la vorrebbe a l'ora estrema, / Ma voi l'ale troncate a quella dira, / In cui cresce la rabbia, e l' vigor scema: / E qual reo, ch'a salute indarno aspira, / Tal la rapace già paventa, e trema / Che Gottifredo ne gli occhi vi mira» (Porrino, *Rime*, c. 38v). Vd. al riguardo anche la dettagliata ricostruzione degli eventi storici sulla base delle testimonianze contemporanee di SODANO 2001, il quale ha giustamente rilevato che questi sonetti non sono un vuoto encomio, essi sono un «manifesto politico», come «la famosa tela [...] in cui Tiziano [...] ritrasse il Medici in abito all'ungaresca, [...] per esaltare, in quell'abito diventato un concreto simbolo della promessa di riscossa, tutta la forza di quel progetto» (ivi, p. 22).

presumere che il carattere «animoso» lo spingesse istintivamente verso una missione dal sapore epico «con speranza di fare onore a se stesso et a chi l'amava», pur comprendendo perfettamente come la decisione [*di Clemente VII*] fosse frutto della volontà di allontanarlo temporaneamente dall'Italia.<sup>73</sup>

Nei mesi che intercorsero tra l'incarico da parte del pontefice e la partenza la carriera di Ippolito conobbe inoltre un'accelerazione: con la morte del cardinale Pompeo Colonna (28 giugno) Clemente VII *assegnò* al nipote tutte «le cariche e i benefici vacanti, [...] *facendone* d'un tratto uno dei cardinali più ricchi e potenti della Chiesa».<sup>74</sup> Ippolito fu dunque investito del titolo di vicedirettore della Camera Apostolica, e poco dopo ottenne anche l'arcivescovato di Monreale. Il 7 luglio, infatti, fu inviata la comunicazione ufficiale della spedizione in Ungheria per sostenere gli imperiali nella battaglia contro il Turco, nella quale il papa annunciava la consistente quantità di denaro investita nell'impresa e chiedeva la concessione dell'arcivescovato, cui l'imperatore acconsentì a causa delle ristrettezze economiche. «Forte di queste novità e spronato dagli alti elogi di poeti e letterati, Ippolito si gettò nella sua missione, che prometteva svaghi esotici e possibilità di conquistarsi sul campo quell'onore che da sempre vagheggiava».<sup>75</sup> Il corteo al suo seguito «marciò spedito e con gran fasto attraverso l'Italia, sottolineando con enfasi la natura guerresca della missione mediante l'abbigliamento e un affettato contegno marziale».<sup>76</sup>

Infine, a sostegno delle ipotesi adombrate nei paragrafi precedenti, vale la pena di ricordare una lettera inviata da Itri a Gandolfo Porrino con ogni probabilità nel 1535:

Il cardinale nostro si trova in Itri, con maggiore desiderio di passar in Africa, che non ebbe mai Rodomonte di venire in Italia. Ed io mi sono messo a dietro a lui fare il medesimo. Ma perché sua signoria illustrissima ha bisogno di gente da portar spada, e lancia, penso che 'l giovane [*Marco Antonio Soranzo*] ed io per questa volta resteremo a casa.<sup>77</sup>

Il brano esplicita la divisione dei compiti cui si è fatto allusione: tra gli uomini di Ippolito ve n'erano alcuni atti alle armi, che lo accompagnavano nelle missioni militari e politiche, altri, invece, erano dediti solo alle lettere e in quanto

73. REBECCHINI 2010, p. 92, che cita una lettera di Ercole Gonzaga.

74. Ivi, p. 93.

75. Ivi, p. 94.

76. Ivi, p. 97.

77. Ivi, p. 129 n. 37.

tali erano inutili in questi contesti, pertanto non seguivano il signore. Ciò non esclude però di principio la partecipazione di Molza a tutti gli eventi di questa natura, giacché spesso essi si configuravano anche come importanti occasioni di discussione culturale: alla fine del 1529, ad esempio, Molza si recò a Bologna per il convegno tra l'imperatore e il papa, «evento non solo politico-diplomatico in virtù del concorso da ogni parte d'Italia di letterati intenzionati a discutere dei temi più urgenti che dividevano la *res publica litteraria*, a cominciare dalla questione della lingua». <sup>78</sup>

Il quadro delineato finora non deve però indurre a credere che la posizione di Molza rispetto alla realtà curiale fosse del tutto priva di tensioni: a differenza di suoi contemporanei come Guidiccioni e Berni, egli non denunciò i vizi che abitavano la corte romana, ma ciò non significa che non li percepì; egli, in ragione del suo diverso temperamento morale, vi rispose con «un signorile anti-conformismo e una bonaria ironia», in quanto «spettatore integrato e solerte interprete, incapace di intravedere il superamento in una dimensione altra sia sul piano politico sia su quello estetico, ma anche di avvertire un disagio sostanziale per i rituali e le convenzioni che la caratterizzavano». <sup>79</sup> Inoltre in alcuni frangenti anche Molza vagheggiò il ritiro dalla Roma curiale, ad esempio, all'indomani del Sacco di Roma. Nell'*elegia* II.4 *Ille ego perpetuus Tarpei culminis hospes*, indirizzata a Luigi Priuli, <sup>80</sup> il poeta affaticato dagli eventi e dall'età esprime il desiderio di congedarsi dalla vita pubblica e di dedicarsi esclusivamente agli studi, come il suo destinatario, secondo un movimento psicologico caratteristico di molti intellettuali, intensificatosi dopo quell'evento traumatico che infranse il sogno umanistico di restaurare la Roma antica. <sup>81</sup>

78. PIGNATTI 2018, I/1 p. 53.

79. Ivi, p. 64.

80. Sul Priuli vd. la voce del *DBI: ROMANO* 2016.

81. Il disegno e le speranze degli umanisti invero si erano già incrinati negli anni precedenti, quantomeno dalla morte di Leone X nel 1521, e il Sacco diede solo il colpo finale a un processo inevitabile. Come ha osservato giustamente TAFURI 1992, pp. 223-224 sul piano metodologico, sarebbe «sin troppo facile contrapporre» alla visione del Sacco come «responsabile del naufragio di affermate mitologie e di rotture epocali [...] - indubbiamente basata su validi argomenti - una storia di *longue durée* e una critica del punto di vista *événementiel* che essa presuppone. Il problema è piuttosto saggiare le conseguenze dell'evento nei confronti dei *diversi tempi* che in esso si annodano. Il che significa esplorare la pluralità del momento storico considerato, proiettandolo al di qua e al di là dei suoi limiti temporali e problematizzando continuità e fratture. In quale accezione il 1527 rappresenta l'acme di una catastrofe? [...]. La questione è meno pacifica di quanto si possa presumere. Abbiamo tutti gli elementi per riconoscere dagli anni '30 del XVI secolo in poi, modificazioni di notevole portata nel comportamento dei committenti, nel rapporto degli artisti con l'antico, nell'uso del patrimonio simbolico e rappresentativo. Più difficile è valutare in

Ille ego perpetuus Tarpei culminis hospes  
 Oblitus patriae tempus in omne meae,  
 Quem neque bellorum strepitus, nec barbarus ensis,  
 Saeva nec in medio castra locata foro,  
 Dira nec illuvies morbi commota malignis 5  
 Flatibus, aut saevi terruit ira Iovis,  
 Romuleis tandem procul hinc a collibus aevum  
 Degere, quis credat?, docte Priulle, paro.  
 Scilicet effoetae vires, et serior aetas  
 Me miris hebetem reddidit usque modis.<sup>82</sup> 10

Molza vuole sottrarsi all'arbitrio della fortuna e raccogliersi in una solitudine imperturbabile, in cui l'animo non è turbato da desideri di gloria né da immagini false né da buone, in cui i *negotia* sono assenti e regnano le Muse (vv. 23-33). La descrizione si trasforma quindi in un quadro dell'età dell'oro, con tutti gli elementi tradizionali: la fauna e la flora che crescono rigogliose e non sono toccate dalla violenza della tecnica e delle guerre (vv. 34-50). Sulle rive del fiume Brenta Priuli gode di questa condizione idillica e si dedica a uno studio socratico immerso nella natura, scoprendo arti ignote.<sup>83</sup> Egli aveva infatti compiuto studi filosofici d'impronta aristotelica all'Università di Padova ed era riconosciuto per la sua notevole conoscenza delle lingue antiche tra i letterati contemporanei, coi quali strinse legami di amicizia.<sup>84</sup> Ma forse le *ignotas artes* cui fa riferimento Molza nel carme sono le lingue orientali, dal momento che Priuli fu «esperto conoscitore delle lingue asiatiche, ossia di quelle proprie della tradizione liturgica e patristica della Cristianità orientali».<sup>85</sup>

D'altra parte, se è giusta l'impressione che Molza rispetto ad altri poeti qui considerati ebbe molti meno incarichi diplomatici e assolse davvero la funzio-

che modo i paradigmi fondamentali siano stati intaccati». La bibliografia sulle conseguenze del Sacco per i letterati e gli artisti è vasta, mi limito quindi a rimandare ai contributi più significativi: DE CAPRIO 1981a e b, CHASTEL 1983, STINGER 1984, D'AMICO 1985, *Il Sacco di Roma* 1986, GOUWENS 1998.

82. Molza, *El.* II.4.1-10.

83. Molza, *El.* II.4.51-63, «Euganeis talem te vitam ducere teris / Non obscura mihi fama, Priulle, refert, / Et nunc Medoaci properantes carmine lymphas / Sistere, qua viridi procubat umbra solo, / Nunc et Socraticis puros e fontibus haustus / Sumentem, humano grandius ore loqui, / Quin Latio ignotas dudum sic detegis artes, / Praebeat ut victas Graecia et ipsa manus. / [...] / His tecum decuit potius me vivere in oris».

84. Oltre a Molza, per questo periodo ROMANO 2016 segnala i rapporti con Berni, Benedetto Ramberti, Bembo, Vittore Soranzo, Trifone Gabriele, Lazzaro Bonamico e Benedetto Lampridio.

85. SCORSONE – SODANO 1999, p. 38 n.

ne di poeta di corte, allora si capisce che il tema dell'*otium* letterario e del ritiro dalla vita pubblica abbia un'incidenza minore se confrontato con altri casi contemporanei: egli poteva probabilmente dedicarsi con ben altra assiduità agli studi letterari, benché la composizione di opere encomiastiche e il lavoro di consulenza che verosimilmente svolse dovessero impegnarlo parecchio. Allo stesso tempo non bisogna dimenticare che accanto al poeta d'amore e a quello encomiastico vi è un terzo poeta, incline alla filosofia e in particolare alla meditazione sul tempo e sulla morte (e un quarto, su altro registro: il burlesco): il numero di testi riconducibili a questa sfera è indubbiamente molto inferiore a quello degli altri generi, tuttavia questo aspetto rimane indispensabile per cogliere la figura del poeta nel suo insieme.

#### 3.4. *Raineri al tempo di Giulio III: il segretario di Baldovino Ciocchi Del Monte*

Nei capitoli precedenti è già stato posto in rilievo l'intreccio indissolubile di carriera diplomatica e poesia nell'opera del letterato milanese, su cui conviene ora ritornare per mostrare una diversa declinazione del rapporto con i potenti, tipica del Cinquecento, una differenza che si esplicita nella compaginazione della raccolta e nella riemersione di un elemento tutto sommato sporadico nei libri di poesia dei primi decenni del secolo: la dedica. La presenza o l'assenza di quest'ultima indica infatti una relazione differente con il potere (e insieme con la tradizione): come ha ricordato Donatella Coppini, nella poesia classica

il libro elegiaco antico non manca di esibire relazioni coi potenti, col principe, col mecenate o col Messalla; ma, [...] appare costruito più liberamente: pur nella prudenza e nel garbo con cui la *recusatio* si esprime, sostiene sostanzialmente valori alternativi a quelli dominanti – tratto questo sicuramente non recepito dall'elegia umanistica; e può presentare encomi, ma di norma non presenta dediche.<sup>86</sup>

In questo senso nella tradizione umanistica risultò innovativa la scelta del Panormita nell'*Hermaphroditus*, il quale «geometrizzò, istituzionalizzò, stabilizzò, i modi letterari del rapporto con un potente destinatario da cui si desiderava ottenere qualcosa».<sup>87</sup> Il suo esempio condizionò gli sviluppi del libro umanistico elegiaco, determinando in particolare l'*approdo* di «certi moduli tipicamente epigrammatici, cioè tipici di raccolte di carmi per lo più occasionali di cui è propria l'espressione dell'omaggio, della dedica, del rapporto direttamente

86. COPPINI 2006, p. 222.

87. Ivi, p. 221.

adulatorio».<sup>88</sup> Un precedente parziale si poteva reperire in Ovidio, ma elementi come «personificazione del libro, apostrofe al lettore, dediche e indirizzi», specifici di questa tradizione, in lui «facevano intrinsecamente parte dell'elegia [...], laddove nei canzonieri umanistici gli stessi elementi si raggruppano e condensano in zone liminali del testo, a costruire vistose cornici, o introduzioni, 'epigrammatiche'».<sup>89</sup> Questa modalità di relazionarsi con il potere attraverso il testo e il libro è però perlopiù destinata a rimanere confinata nell'ambito neolatino (e quattrocentesco), nel primo Cinquecento vengono alla mente pochi esempi significativi, forse solo le dediche a Francesco I di Alamanni e quelle di Bernardo Tasso; col passare dei decenni invece la pratica riprese vigore e la ritroviamo, appunto, nei *Cento sonetti* di Raineri, un libro non a caso strettamente legato alla tradizione epigrammatica classica e all'occasionalità, in cui si mescolano testi affatto diversi, benché, ovviamente, sia rimossa la componente sarcastica e oscena precipua della tradizione che da Marziale va ai *Priapea* e si trasmette all'Umanesimo a favore del recupero della vena *culta* dell'epigrammatica greca, riconducibile alle antologie.

Fin dall'ingresso il libro di Raineri denuncia la propria alterità rispetto alle raccolte considerate finora: il frontespizio della prima edizione (1553) recita infatti *All'Illustrissimo et Excellentiss. S. Fabiano de Monti. Cento Sonetti. Di M. Antonfrancesco Rainerio. Gentilhuomo milanese. Con brevissima Esposizione dei soggetti loro; & con la Tavola in fine. MDLIII*, dichiarando subito il proprio dedicatario e la propria intenzione encomiastica. Fabiano Del Monte era infatti il nipote di appena otto anni di Giulio III, legittimato l'anno precedente e divenuto subito «l'oggetto privilegiato del nepotismo» del papa.<sup>90</sup> La configurazione interna del volume conferma tale indirizzo: al primo infatti sono destinati la lettera di dedica di apertura e un sonetto di dedica, al secondo il sonetto, sempre dedicatorio, immediatamente successivo. Questo apparato di dediche riflette l'esperienza di Raineri, che dopo l'elezione del nuovo pontefice nel 1550 mise radici nella corte romana e divenne segretario del fratello di lui nonché padre di Fabiano, Baldovino Ciocchi Del Monte.

La dedicazione al nipote del pontefice si poneva allora come l'atto di ossequio cui *era* tenuto il poeta, nella sua qualità di uomo non libero ma "segretario de' Principi"; condizione che costituisce "l'ufficio" suo, contrappeso di doveri della libera "professione" di uomo di lettere e nodo della contraddizione dello stato sociale del letterato: l'insistenza sulle proprie disgrazie

88. *Ivi*, p. 222.

89. *Ibid.*

90. ARRIGHI 1990, p. 135.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

nella lettera dedicatoria dei *Cento sonetti*, più volte ribadita nelle annotazioni dell'*esposizione*, è il segno del disagio per la posizione di dipendenza in uno spirito fieramente insofferente della propria limitazione.<sup>91</sup>

Il materiale confluito nella raccolta in realtà non è interamente riconducibile al servizio presso il Del Monte, poiché quasi la metà dei sonetti (47 per la precisione) furono stampati già nel 1547 nel secondo volume *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana*;<sup>92</sup> ciononostante è in linea con la posizione del poeta, tant'è che Gorni ha efficacemente definito i *Cento sonetti*, «per le preoccupazioni esegetiche e apologetiche di cui si fanno carico, [...], piuttosto che un libro di poesia, il curriculum decoroso di un funzionario nutrito di buone lettere, il diario rimato e immobile di una continua mutazione».<sup>93</sup>

Il secondo sonetto dedicatorio è il più interessante sotto il nostro profilo, in quanto conferma la piena adesione del segretario al programma politico e culturale del pontefice nonché l'intento encomiastico.

Al Santissimo e Beatissimo Nostro Signore Giulio III Pontefice Massimo

Qual nuovo Atlante Voi, che 'l pondo avea  
Sovr'agli omeri suoi, senno e valore  
Dimostraste, immortal santo Pastore,  
Che sosteneste il Ciel mentre cadea.  
L'invitto nome a Voi sol si devea, 5  
E la Verga e l'Ovil, contr'al furore  
De l'empio Mostro, che fremendo fuore  
Duolsi che 'l sacro sangue anco non bea.  
Voi forte e pio, Voi col profondo senno  
E lung'uso nocchiero antico e saggio, 10  
Ove ferir co' remi, onde si denno  
Volger le vele, ove schivar l'oltraggio  
Sapete. E già si vede a un vostro cenno  
Il porto, il polo, e l'un e l'altro raggio.

Giulio III aveva infatti investito moltissimo su tutti i fronti al fine di costruire e consolidare la propria immagine pubblica, fondata sull'identificazione con Giulio Cesare ed Ottaviano Augusto e in generale sulla sovrapposizione con la

91. SODANO 2004, p. 256.

92. Vd. *ivi*, pp. 249-250, che fornisce l'elenco dei testi già editi.

93. GORNI 1989a, p. 140.

romanità.<sup>94</sup> Di tale progetto sono evidente riflesso le residenze, a partire dalla villa del Belvedere in Vaticano, nella quale, attorno al 1551, il papa fece approntare una famosa decorazione che raffigura i sette colli di Roma con l'aggiunta di un ottavo quadro dedicato ad un *ottavo monte*, affiancato da un'allegoria della fortuna e dalle armi del papa. Lo stesso programma pittorico venne riprodotto negli anni successivi nella villa Giulia nella sala dei Sette Colli. In questo modo, sfruttando l'omonimia, il pontefice si voleva inserire in quell'illustre tradizione e presentarsi come il restauratore dell'età aurea.<sup>95</sup> Ma la strategia non si limitò a queste pitture: gli storici dell'arte hanno analizzato nel dettaglio le analogie tra la configurazione delle residenze del Del Monte e quelle antiche, nello specifico tra i monumenti celebrativi e funerari di Augusto e le statue e gli edifici disposti dal papa tra il Belvedere e villa Giulia, ufficialmente intestata al fratello Baldovino.<sup>96</sup> Villa Giulia in particolare trasmetteva un messaggio molto chiaro, che vedeva «le concept païen de l'Apothéose [...] lié de manière syncrétique avec l'idée chrétienne de l'Assomption du Prince de l'Église».<sup>97</sup> Infine la stessa scelta del nome rispose a questa logica:

Jules III, en tant que *Divus Iulius*, se plaçait ainsi subtilement au sein de la lignée Julio-Claudienne, la *gens Julia* qui, à partir de Jules César, remon-

94. Per Giulio Cesare vd. NOVA 1988, p. 25 e la relativa n. 42 a pp. 46-47, dove sono riprodotti alcuni testi poetici manoscritti in cui si riscontra tale sovrapposizione, e FIRPO – BIFERALI 2009, pp. 194-195, i quali ricordano che «Giulio III volle celebrare l'elezione con una commedia allestita dall'Ammannati in Campidoglio tra enormi tele di Taddeo e Federico Zuccari e del Vasari con episodi della vita di Giulio Cesare che evocavano l'antico *pontifex maximus* di cui aveva assunto il nome, come avvenne anche nelle feste celebrate in suo onore, in cui la magnanimità e le gesta del condottiero romano alludevano agli ambiziosi progetti papali per la pace universale, il rinnovamento dell'Urbe, la prosperità del popolo».

95. Come ha chiarito RIBOUILLAULT 2012, p. 389, «l'utilisation immodérée du mot *monte* durant le pontificat de Jules III possédait aussi, à Rome, au-delà de l'homonymie avec le nom du pape, une signification sociale bien précise, [...], tous les projets architecturaux du pape faisaient référence à son nom. La pyramide recréait dans la vigna del Monte, un nouveau *monte Augusto*, un nouveau mausolée d'Auguste. La villa Giulia était présentée comme *ottavo monte*, la huitième colline de Rome. Le mausolée d'Auguste, *monte Augusto* ou *tumulus Iuliorum*, devait être intégré dans un nouveau Palazzo del Monte confié à Michel-Ange. Enfin, [...], la construction et la décoration de la chapelle del Monte dans l'église de San Pietro in Montorio, sur le *monte Aureo* ou *mons aureus* soit la colline du Janicule, joua certainement un rôle fondamental au sein du schéma à la fois funéraire, linguistique et symbolique. En effet, le site était intimement lié non seulement à Janus, Romulus et à l'âge d'or augustéen, mais surtout à saint Pierre puisque c'est là qu'il fut crucifié selon la tradition».

96. Per tutti questi aspetti vd. l'analisi di RIBOUILLAULT 2012 e la bibliografia ivi citata.

97. Ivi, p. 375.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

tait à Venus, Énée, Iule-Ascagne et Romulus et Remus, lignée des fondateurs mythiques de Rome. Il établissait un lien avec Jules César dont il avait choisi le nom, ainsi qu'avec Auguste auquel il empruntait le signe astrologique comme symbole de vertu et de pouvoir. Jules III présentait ainsi son règne comme un nouvel âge d'or, comme l'attestent plusieurs poésies contemporaines.<sup>98</sup>

È stato però giustamente notato da Massimo Firpo e Fabrizio Biferali che

la committenza artistica di Giulio III privilegiò dunque l'evocazione di un etereo universo mitico, restando prigioniera di una tradizione culturale ormai esausta, in grado di ripetersi stancamente solo al prezzo di utilizzare le immagini come straniante rifugio e seducente bozzolo protettivo dalle urgenze della sua missione apostolica e dei profondi mutamenti che investivano la Chiesa. [...]. Ben più del suo predecessore, [...], era nell'arsenale pagano e non nella fede cristiana, nella storia della Chiesa, nella progettazione del suo futuro, nella difesa della sua autorità da più parti minacciata che egli trovava il linguaggio visivo della propria autorappresentazione: come nuovo re degli dei e non come vicario di Cristo. [...] il suo ossessivo ricorso al simbolo araldico con il triplice monte sembra tradire un provinciale bisogno di assicurazione più che qualche coscienza della *potestas clavium*.<sup>99</sup>

Il sonetto combacia appieno con questa rappresentazione fin dall'attacco: il paragone con Atlante non è un elemento meramente esornativo, giacché è derivato da alcuni passi dell'*Eneide* in cui Virgilio compie un'operazione encomiastica affine collegando le figure di Augusto ed Enea. In *Aen.* VIII.136-137 Enea porta sulle spalle il peso del mondo ed è definito «maximus Atlas / [...] aetherios umero qui sustinet orbis», dopodiché, alla fine del libro, si fa carico dei destini famosi dei suoi discendenti: «Talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur rerumque ignarus imagine gaudet / attollens umero fama que et fata nepotum» (*Aen.* VIII. 729-731). Raineri poteva forse essere a conoscenza di una tradizione di tipo allegorico che interpretava lo scudo di Achille, il precursore di Enea, come *imago mundi* (una tradizione che di certo era nota a Ovidio, come testimoniato da *Met.* XIII.110).<sup>100</sup> In precedenza, inoltre, nel sesto libro dell'*Eneide*, il paragone con Atlante era stato applicato direttamente ad Ottaviano:

98. Ivi, p. 378.

99. FIRPO - BIFERALI 2009, pp. 226-228.

100. Per Ovidio vd. GEE 2000, pp. 39-40.

Augustus Caesar, divi genus, aurea condet  
 saecula qui rursus Latio regnata per arva  
 Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
 proferet imperium; iacet extra sidera tellus, 795  
 extra anni solisque vias, ubi caelifer Atlas  
 axem umero torquet stellis ardentibus aptum.<sup>101</sup>

Dire che il potere di Augusto è coestensivo con quello dell'universo e che il suo regno giunge sino alla regione in cui si trova Atlante, se non equivale a sovrapporre le due figure, significa però senz'altro volerle collocare sullo stesso piano, sì che il passo dovette accendere un campanello nella mente del poeta moderno, che si appropriò della tecnica encomiastica.

Per di più il mito di Atlante poteva essere collegato al nome del papa, in quanto secondo un'altra versione il gigante era stato mutato in pietra e per questo motivo veniva rappresentato come una montagna.<sup>102</sup> Anche in questo caso la fonte di Raineri sembra Virgilio, che nel quarto libro dell'*Eneide* fornisce una descrizione dettagliata del promontorio di Atlante: «iamque volans apicem et latera cernit / Atlas duri, caelum qui vertice fulcit» (*Aen.* IV.246-247).

Raineri riprodusse quindi il meccanismo reperito nell'*Eneide* per nobilitare il papa, ma probabilmente non si trattò di un'invenzione individuale, bensì di una suggestione derivata dall'iconografia ufficiale.<sup>103</sup> Nella banca dati dei Musei Vaticani si reperiscono due medaglie che, come di consueto, sul fronte recano l'immagine del papa mentre sul verso proprio quella di Atlante; in una delle due inoltre il titano è circondato dal motto «IMMANE. PONDVS. VIRES. INFRACTAE.», che pone in rilievo la forza di Giulio III e il peso enorme della cura dell'umanità, ma forse ancor più delle vicende politiche attraversate dalla Chiesa in quel frangente.<sup>104</sup> A queste due medaglie se ne può aggiungere un'altra con il gigante e l'iscrizione «NON IMPAR ONERI FORTITVDO» attribuita a Giovanni Antonio De' Rossi (1555), attivo a Venezia nel 1543 ma trasferitosi a Roma nel 1546, dove produsse diverse medaglie per i papi.<sup>105</sup> Entrambi i motti

101. Virgilio, *Aen.* VI.792-797.

102. Il collegamento è stato fatto pure da NOVA 1988, p. 28.

103. In questa direzione spinge anche la presenza di Atlante in altri testi contemporanei dedicati al pontefice, vd. ad es. Coppetta, *Rime* 1.1-4, «Monte, che sovra i sette colli sorgi / e 'l ciel sostieni a paragon d'Atlante / e fra le tue felici amate piante / il cornio e 'l lauro con vaghezza scorgi»

104. Il catalogo è disponibile all'indirizzo <http://collections.vam.ac.uk>; i numeri d'inventario delle medaglie sono A.29-1965 e A.318-1910. La prima, che reca pure l'iscrizione, è la più nota e più citata in tutti i principali repertori numismatici.

105. *Renaissance Medals* 1967, p. 69; il numero d'inventario è A1120-383A.

### 3. LA POESIA AL SERVIZIO DI SIGNORI E SOVRANI

mettono in primo piano la forza e implicitamente la costanza e la sapienza del pontefice, in modo coerente con la sua caratterizzazione nelle terzine del sonetto di Raineri, che insiste su queste qualità attraverso una nuova metafora tradizionale, quella del *nocchiere*. Alessandro Nova ha ipotizzato che le medaglie con Atlante subentrarono attorno al 1551-1552

as a result of the disillusion created by the War and the Council, [...]: no longer did paintings depict Caesar in triumph or medals show HILARITAS PVBLICA [...] and ANNONA. PONT. [...]; instead his medals represented Atlas sustaining the huge weight of political responsibilities.<sup>106</sup>

E pure Firpo e Biferali ritengono che le medaglie *alludano* «alle emergenze politiche che papa Del Monte fu chiamato ad affrontare, e in particolare alla crisi di Parma e Piacenza».<sup>107</sup> I rilievi paiono corretti, nondimeno credo sia sbagliato trascurare le conseguenze positive per l'immagine del papa derivate da questa rappresentazione: da una parte c'è il peso, ma dall'altra vi è chi lo sostiene (si rammentino i versi di Raineri: «Voi forte e pio, Voi col profondo senno / E lung'uso nocchiero antico e saggio»). Inoltre il sonetto sembra fare riferimento ad altri eventi storico-politici: secondo Sodano l'«empio Mostro» va inteso come un'allusione alla

minaccia turca, la quale invocava una risposta dell'occidente cristiano unito quale poteva realizzarsi soltanto dall'opera del Concilio, del quale si attendeva la riconvocazione da Giulio III, fidando nella risoluta fermezza da lui dimostrata (vv. 3-4) in particolare quando seppe respingere, in qualità di presidente del sinodo, le pretese autocratiche di Carlo V e le sue proteste contro la traslazione a Bologna, con le quali l'imperatore preservava nella politica intimidatoria inaugurata con l'uccisione di Pier Luigi Farnese e l'occupazione imperiale di Piacenza.<sup>108</sup>

Non va comunque trascurato che nel Cinquecento la figura di Atlante aveva perso la sua connotazione di ribelle condannato ed era diventata un simbolo di chi regge il potere; ne sono esemplari alcune medaglie di Carlo V risalenti agli anni immediatamente precedenti la stampa dei *Cento sonetti* e verosimilmente la composizione del sonetto di dedica.

106. NOVA 1988, p. 27.

107. FIRPO - BIFERALI 2009, p. 200.

108. SODANO 2004, p. 8.

For the emperor [...], Atlas was a metaphor for the burdens of state, and he used Atlas imagery to symbolize the transfer of power to his son Philip II on commemorative medals (Poggini) and in triumphal entries in Milan (1548) and Antwerp (1549), when those municipalities were transferred to the prince. Exhausted by his burden like Atlas, Charles V needed rest and so abdicated to Philip II, the new Hercules.<sup>109</sup>

In seguito Atlante ricoprì un ruolo importante anche nell'iconografia familiare dei Farnese, per quanto ci è possibile ricostruire dalle committenze: al di là della famosa acquisizione dell'*Atlante Farnese* da parte di Alessandro Farnese nel 1562 (ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, no. 6374), Kristen Lippincott ha segnalato un emblema dello stesso cardinale di mano di Achille Bocchi databile al 1555, in cui Atlante ed Ercole discutono di astronomia e sono accompagnati dal motto *pro maximo Farnesio*, e due commissioni successive all'acquisto del 1562 e a esso ispirate, da una parte il dipinto di *Atlante* di Taddeo Zuccari per la sala dell'Aurora nella villa Farnese a Caprarola (1562-1563), dall'altra l'affresco di *Ercole che regge il globo di Atlante* di Annibale Carracci nel Camerino Farnese di Palazzo Farnese (1585-1597).<sup>110</sup> La stessa studiosa ha analizzato anche alcuni disegni di Michelangelo che documentano la circolazione della statua dell'*Atlante Farnese* e la fortuna del motivo nei primi decenni del secolo, confermando l'impressione che si tratti di una lunga tradizione.

La dipendenza di Raineri dal pontefice e dalla famiglia Del Monte e la sua influenza determinante sulla produzione poetica sono confermati da altri sonetti, tra i quali spicca l'80:

Qual nuovo Ercole Voi dal destro lato  
 Signor, con alto piè poggiaste al Monte,  
 E l'onorata ivi serena fronte,  
 Ornaste d'or col ramoscel beato.  
 Mill'occhi apre or la Fama, e al corso alato 5  
 Stendendo i vanni, il nostro almo orizzonte  
 Empie di Voi; Voi con le voglie pronte  
 Spronate lei contr'a l'immobil fato.  
 E poi che già più che 'l millesim'anno

109. *The Classical Tradition* 2010, p. 103. In ambito poetico vd. ad esempio B. Tasso, *Rime* V.97.9-14, «disse: - Compagne, al gran FILIPPO omai, / ben degno figlio di sì chiaro Padre, / porgete mano a sostenere il Mondo, / ch'ei quasi Ercol novel, d'opre leggiadre / spargerà ovunque il Sol sponde i suoi rai -».

110. LIPPINCOTT 2017, p. 238.

Gira ch'al ciel salir l'anime belle, 10  
 lasciando adietro il rio secol ingiusto,  
 Specchi vi sien l'opre lor alte, e quelle  
 Del gran Pastor, ch'ombra a l'antiche fanno:  
 E sia l'un Mecenate, e l'altro Augusto.

L'esposizione è indicativa, in quanto punta sulla carriera sfortunata del poeta, il quale tuttavia con l'assunzione del Del Monte al soglio pontificio riacquistò fiducia:

Veramente è stata insin adesso infortunata et mal gradita la virtù de l'Auth. rispetto a i meriti suoi; perché oltre i studi bellissimi delle lettere, che sono in lui, come si vede; essendo poi tanti anni versato nelle attioni del mondo, in officii sempre honorati di Secretario, et tra Principi grandi, devea pur la sua fede et sofficienza portargli altro augumento et profitto ch'ella non ha; [...]. Nondimeno ora, in questo sì felice e glorioso Pontificato di Santiss. e Beatiss. N. S. Giulio III Pont. Mass., Principe letteratissimo et avveduto e magnanimo, è l'autore entrato in molta speranza d'impetrar, se non degno ornamento a la persona sua, soccorso onorevole almeno al rimanente de la sua vita; e tanto più, quanto porgendogli l'autore l'opra in eroico latino della creazione di S. Beatitudine e dell'invenzione dell'armi antiche e della Pallade gentilizia della casa Illustriss. di Monti, in presenza delle Reverendiss. et Illustriss. Cardinali Bellaio, Santacroce, Cornaro, Crispo e Maffeo, S. Santità benignamente lo raccolse e diegli grand'animo a sperar bene, con due parole: *Petite, et dabitur vobis*. Con le quali si porta inanzi l'autore et ha ferma speranza in un sì generoso e veridico Pontefice, ch'un'altra volta si degne dirgli: *fides tua te salvum fecit*. Ma venendo a l'esposizione del sonetto, è da saper ch'essendo egli stato raccolto, come s'è detto, da S. B. e da l'Eccellenza del S. Balduino, di cui si trova ora al servizio, lo compose sovra 'l soggetto dell'impresa che porta S. Ecc., la quale è un Ercole costituito nel bivio, con la mano che mostra la via de la virtù da la destra, e con queste lettere sopra: *Herculis ritu*. E qui ricorda l'autore e a l'uno d'esser Augusto, e Mecenate a l'altro, avendo la fama aperti mill'occhi a l'opre sue.

Secondo l'espositore il nuovo papa ha portato con sé la certezza di un rapporto finalmente improntato alla mutualità, per cui le opere del letterato vengono compensate da favori e assicurazioni. Raineri in effetti poté infine occuparsi (solo?) di letteratura, dedicando a Giulio III oltre ai sonetti citati anche due poemi latini schiettamente encomiastici: il primo, tradito dal ms. Magl. VII 296 della Biblioteca Nazionale di Firenze, reca il titolo *Thybris sive De creatione Iulii*

*III Pontificis Maximi liber* e tratta dell'elezione del papa; il secondo, successivo e conservato dal ms. Ottob. Lat. 865 della Biblioteca Apostolica Vaticana, offre una biografia del pontefice in forma di poemetto (*De vita Sanctiss. ac Beatiss. Iulii III Pont. Max. ab initio pontificatu Liber I*).<sup>111</sup>

Si trattava di una situazione in parte nuova per Raineri, che durante il servizio presso Pier Luigi Farnese era stato occupato in prevalenza dai *negotia*. La sua produzione encomiastica infatti non è riconducibile soltanto al servizio per i Del Monte, bensì abbraccia tutti gli impieghi precedenti; ciononostante in questa fase conobbe una nuova qualità: i sonetti per la famiglia Farnese sono perlopiù testi genericamente elogiativi, degli omaggi, invece le composizioni per Giulio III (specie quelle in latino) sono opera del poeta ufficiale della corte pontificia, obbligato ad aderire al programma culturale e politico del proprio padrone e a promuoverlo pubblicamente.

Il sonetto 80 si inserisce in questo solco celebrando il destinatario con un'allusione alla sua impresa, fondata ancora una volta su un mito classico, quello di Ercole al bivio.<sup>112</sup> Baldovino, di cui Raineri era segretario, è raffigurato nelle quartine come colui che ha intrapreso il cammino della virtù, culminante in un *monte* – nuovo scontato riferimento al nome della famiglia –, ed ha conseguito per questo la fama; dopodiché nelle terzine si auspica che egli prenda esempio dagli antenati e dal pontefice, cosicché i due fratelli possano diventare per il poeta come Mecenate e Augusto.<sup>113</sup> Anche qui pertanto si istituisce

111. Un cenno ai testi si trova in SODANO 2004, pp. 22-23 e in LANCIOTTI – RIGO 2019, p. 128.

112. NOVA 1983, p. 62.

113. Il paragone sembra diffuso nella lirica encomiastica per la famiglia Del Monte, se anche Capilupi lo utilizza in un sonetto dedicato al pontefice (*Rime* 3): «Quella fera crudel che si possente / Varcò il mar e predò Rodi sicura / Poi corse a l'Istro, u' diede empia pastura / Al ventre suo di così dura gente, / Più rabbiosa or che mai ruggir si sente / E l'unghie aguzza e i fieri denti indura / Contra Italia, che giace oltre misura / Per lo sparso civil sangue dolente. / Tu Signor, che sostieni e non in vano / De le chiavi del Ciel la grave soma, / Frena il furor del tuo popolo insano; / Rendi Europa concorde e 'l Mostro doma / Prendendo omai la santa spada in mano; / E Giulio e Augusto chiameratti Roma». Qui il riferimento ad Augusto è più probabilmente funzionale all'esortazione ad una crociata e quindi ad un'azione pacificatrice simile a quella del *princeps*, un'azione che d'altra parte, come si è visto nell'introduzione, rappresentava la condizione per la *securitas*, per quella tranquillità dell'animo indispensabile all'esercizio della letteratura. Per la diffusione del parallelo Augusto-Giulio III vd. anche Coppetta, *Rime* 105: «Febo, in un tempo, e 'l gran Giove terreno, / le chiare fronti con amor converse, / l'uno il bel mese e l'altro il grembo aperse / di rose quel, questo di grazie pieno. / Donna, cui di Saturno empio veneno / ogni vigor, ogni splendor disperse, / quel di riscosse l'alma e ricoperse / di ricco lembo il nudo fianco e 'l seno; / e, posti al carro i fieri augei che sola / Nemesi frena e, Cornio al crine

un legame diretto con l'età aurea romana e con la configurazione dei rapporti di mecenatismo in quel contesto, e il nuovo riferimento a Mecenate trova un riscontro nella costruzione della villa Giulia, di cui Baldovino era il proprietario ufficiale: «la *pyramide altissima* de la vigna del Monte dérivait des typologies antiques égyptiennes et romaines. [...]. Elle fait immédiatement penser à la fameuse tour de Mécène, depuis laquelle Néron contempla l'incendie de Roma». <sup>114</sup> Non è inoltre da escludere che nel verso finale risuoni il noto «sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones» di Marziale (*Epigr.* VIII.56.5).

Giulia Lanciotti e Paolo Rigo, sulla scorta di un rilievo di Alessandro Nova e di Maria Giulia Aurigemma, <sup>115</sup> hanno provato a leggere questo ed altri due sonetti in parallelo alle scene raffigurate sulla volta della loggia del Primiticcio di Palazzo Firenze in Campo Marzio, di proprietà di Baldovino Del Monte.

Le tre scene principali rinviano all'infanzia (di un dio), alla media età (di un semidio) e alla maturità di un personaggio della storia, dunque le tre età, nella prima con il dono della natura ad un dio nascosto, nella seconda la scelta tra virtù e vizio, nella terza l'azione e forse la giustizia. Con l'evocazione dell'infanzia si alluse alla giovane età dell'erede Fabiano, mentre le due scene laterali richiamano la virtù di Ercole (la maturità di Baldovino) e la saggezza di Giulio Cesare e Augusto (il potere del papa), il tutto circondato da divinità, tritoni e grottesche, su fondi variati e pieni, [...], incorniciati da stucchi a tenda e dorature. <sup>116</sup>

Secondo Lanciotti e Rigo l'infanzia di Giove corrisponderebbe al sonetto 83 per Fabiano Del Monte e *Augusto che riceve il titolo di 'pater patriae'* al sonetto di dedica a Giulio III analizzato in precedenza; non solo, a loro giudizio (e di Nova), il programma iconografico del ciclo pittorico sarebbe addirittura da attribuire a Raineri stesso. Per quanto riguarda l'identificazione di Baldovino con Ercole al bivio, gli studiosi hanno aggiunto che essa sarebbe comprovata dal fatto che Baldovino,

avvinta, / così cantando in ogni parte vola: / “Era la vita e la mia Gloria estinta; / il divo Giulio a due morti m'invola; / tal opra, Augusto, ogni tua lode ha vinta”».

114. ROUBILLAUT 2012, p. 373.

115. NOVA 1983, p. 62 e 1988, pp. 222-224 e 235-239, AURIGEMMA 2007 e LANCIOTTI – RIGO 2019.

116. AURIGEMMA 2007, pp. 86-87. Non sono concordi in merito all'identificazione dei referenti reali FIRPO – BIFERALI 2009, p. 224, secondo cui «sembra più probabile invece che tutte e tre le immagini si riferiscano al pontefice regnante, vale a dire al destino che la nascita gli aveva dischiuso, alla scelta religiosa da lui compiuta e alle virtù che gli avevano consentito di conseguire la tiara».

## I. IL POETA NELLA SOCIETÀ E DI FRONTE ALLA STORIA

fratello maggiore del pontefice, fu uomo d'arme e governatore di Montepulciano nel 1529. Nel 1550 il neoeletto Giulio III gli conferì il governorato di Spoleto e creò la contea di Monte San Savino. Dunque, Baldovino fu attento collaboratore del papa negli affari di Stato, e allo stesso tempo un importante mecenate che riuscì a raccogliere intorno a sé figure non solo come Anton Francesco Raineri, suo segretario, ma soprattutto come Pietro Aretino, [...].<sup>117</sup>

Forse non è necessario cercare addentellati precisi nella biografia del fratello del pontefice per giustificare la scelta dell'impresa, o quantomeno non è indispensabile per leggere il sonetto. Ad ogni modo quest'ultimo è significativo del rapporto istituito dal poeta con il suo signore e della disponibilità del primo a piegare la propria musa poetica alle esigenze della corte pontificia.

117. LANCIOTTI – RIGO 2019, p. 133.

## II.

### Strategie dell'encomio e riscoperta dei generi antichi

Ma tu, del qual lo studio è tutto umano  
e son li tuoi soggetti i boschi e i colli,  
il mormorar d'un rio che riga il piano,  
cantar antiqui gesti e render molli  
con prieghi animi duri, e far sovente  
di false lode i principi satolli.

Ariosto, *Sat.* 6.49-54



L'encomio ricoprì un ruolo centrale non solo nella cultura ma anche nella poesia del Cinquecento, come si è già visto nell'introduzione (punto 3.) e nel primo capitolo, e la sua fortuna è radicata sia nella formazione umanistica che nel contesto socio-politico, ovvero si spiega con il rilievo della retorica epidittica nel percorso educativo degli umanisti e con la configurazione dei rapporti tra gli intellettuali e il potere. L'encomio, insieme all'omaggio, rappresentava infatti la forma principale in cui si manifestavano pubblicamente la funzione degli scrittori e insieme la loro gratitudine verso i padroni, che imponevano sì un servizio ma al contempo garantivano le condizioni per l'esercizio della letteratura con l'elargizione di uno stipendio o di altri tipi di compenso economico. L'elogio era però anche il mezzo primario attraverso il quale uno scrittore non ancora inserito in un ambiente poteva cercare di accreditarsi presso un signore e la sua cerchia: l'offerta di versi encomiastici e la promessa di una lode che avrebbe eternato la memoria del destinatario erano una pratica del tutto abituale in una società tanto codificata sul piano comportamentale quanto quella cinquecentesca, e rispondevano a una vera e propria convenzione.

Oltre all'encomio del signore in senso stretto svolsero una funzione di rilievo la celebrazione della gesta di quest'ultimo e la prassi degli *auspicia*: il poeta lirico nel Cinquecento non era solo vocato a esprimere il sentimento bensì anche a festeggiare le imprese del proprio signore, contribuendo così alla propaganda politica di quest'ultimo e alla costruzione della sua immagine pubblica e del suo mito, e ad incoraggiare le sue azioni militari (e i suoi progetti culturali), perlopiù con la stessa finalità.<sup>1</sup> La condizione dei lirici rinascimentali era dunque molto simile a quella dei lirici antichi, soprattutto dei lirici del periodo augusteo, e questa affinità era ovviamente rafforzata dall'istituzione del mecenatismo, che accomuna i due periodi, come ho ribadito più volte. È superfluo dire che questo tipo di relazioni comportava regolarmente l'elaborazione di opere adulatorie e in una certa misura false, insistere ancora su questo punto sarebbe un vano accanimento che farebbe perdere di vista il fulcro del problema, tanto più che spesso i poeti diedero voce ai sentimenti condivisi

1. Vd. anche FLORIANI 1988c, pp. 16-17, già citato qui nell'introduzione al capitolo I.

dalla società, specialmente quando espressero le inquietudini per il contesto delle Guerre d'Italia o per la minaccia turca e all'opposto le speranze riposte nell'avvento al potere di determinati papi e sovrani, che avrebbero dovuto riportare la stabilità e la pace nella penisola (o quantomeno nei contesti locali). Essi inoltre in non pochi casi sposarono sinceramente i programmi politici e culturali dei loro signori: sia sufficiente per ora richiamare le grandi attese dei letterati al momento dell'elezione di Leone X e la loro piena adesione ai progetti del nuovo pontefice (esemplarmente rappresentata dal caso della lettera a Leone X di Raffaello e Castiglione) oppure alla fedeltà di Molza a Ippolito de' Medici, in parte già illustrata nel capitolo precedente (3.3). Infine, in questa prospettiva va tenuta presente la teoria contemporanea in merito ai principi, secondo la quale «l'éloge n'a aucun rapport avec la vanité ou la flatterie. Il est simplement la *significatio*, la traduction en mots de la vertu, qui *doit* être publiée, afin que le prince serve d'exemple. L'éloge est une récompense, mais surtout un témoignage, comme l'affirmait déjà Pline l'Ancien».<sup>2</sup> Di certo essa non si applica a tutti i testi dei poeti maggiori, mediocri e minimi, ma era una componente essenziale di questa pratica letteraria.

Nel Rinascimento come durante il principato augusteo si avvertiva, in ambito culturale, l'urgenza del problema della celebrazione delle imprese dei padroni, a tal punto che «la necessità di un poema epico *era* una specie di ritornello che si riproponeva tutte le volte che i poeti mettevano in scena esitazioni e dubbi, sotto la spinta di sollecitazioni esterne o di impulsi interiori».<sup>3</sup> Nel primo capitolo sono già stati analizzati alcuni casi paradigmatici: Sannazaro che ambisce al registro epico e alla celebrazione della casata aragonese ma ricade nella *musa tenue*; Ariosto che scrive un poema epico, in cui gli Este sono celebrati, e al contempo esprime le tensioni e le contraddizioni insite nel rapporto con il potere; Bembo che rifiuta la composizione di poesia schiettamente encomiastica, in particolare epica, e al contrario Molza e Rainieri che rispondono positivamente alle aspettative dei loro signori assumendo le veci di poeti ufficiali. Le reazioni alle pressioni dei padroni furono insomma affatto diversificate e rispecchiarono le indoli dei singoli poeti; ciononostante tutti gli autori qui studiati, eccetto Rainieri (e Ariosto), difesero sempre la propria vocazione lirica e la conseguente inadeguatezza al canto epico. A questo riguardo è significativo che quando si piegarono all'encomio in senso stretto, specie nelle sue forme epiche e lunghe, lo fecero in latino: Sannazaro, in un ambiente molto

2. BÉHAR 2012, p. 9; vd. anche ivi, p. 25, «un éloge défini comme “signification” (*significatio*) de l'ampleur et de la grandeur de la vertu. De ce fait, l'éloge acquiert une double valeur, de récompense mais aussi de démonstration de l'exemplarité du Prince».

3. LABATE – ROSATI 2013, p. 11.

diverso da quello in cui era nata la lirica volgare, ossia la Roma medicea, con il *De partu Virginis*; Bembo con il *Benacus* nel 1524, un epillio diretto al datario di Clemente VII, Giberti, e volto a conquistare il favore di entrambi; Raineri con due poemetti per Giulio III (il *Thybris sive De creatione Iulii III Pontificis Maximi liber I*, già evocati nel capitolo I, sezione 3.4.). Naturalmente tutte queste scelte conseguirono agli indirizzi dei destinatari, che richiedevano soprattutto opere latine, e dimostrano l'importanza di tenere presenti i due tavoli degli scrittori rinascimentali (latino e volgare) in relazione all'evoluzione delle loro parabole. Ad ogni modo la resistenza nei confronti dell'encomio epico e la preferenza accordata all'elogio e alla celebrazione nelle forme del sonetto e della canzone sono un ulteriore elemento che unisce i lirici cinquecenteschi ai lirici augustei, che pure respinsero il poema epico-storico di stampo enniano.

L'attribuzione di un'analogia funzione civile ai letterati in età augustea e nel primo Cinquecento si deve forse anche ad un'affine concezione delle modalità di rappresentazione del potere, specie se pensiamo al modo in cui si dispiegò la *publica magnificentia* sotto Ottaviano Augusto. Malgrado la sua intenzione di trovare un «compromesso con le tradizioni romane ponendo l'accento sulla funzione pubblica, civile e religiosa piuttosto che sull'esaltazione della figura del principe come sovrano potente e sfarzoso», il *princeps* diede vita a un ampio ventaglio di iniziative urbanistiche, culturali e artistiche che trasformarono Roma in «una marmorea città giardino, adorna di splendide opere d'arte, che comprendeva parchi, teatri, anfiteatri, terme, piscine e impianti sportivi; quella insomma che [...] può essere definita una specie di lussuosa “villa a uso del popolo”». <sup>4</sup> Sullo stesso piano si collocavano le cerimonie pubbliche – «feste, spettacoli, liturgie, rituali civili e politici, processioni, trionfi, naumachie» –, nelle quali «lo splendore e la potenza del sovrano *diventavano* benessere e piacere dei sudditi». <sup>5</sup> Qualcosa di simile successe nel Rinascimento, soprattutto a Roma e durante certi papati per ovvie ragioni; ma il ruolo che rivestirono feste e cerimonie in tutte le corti rinascimentali difficilmente potrà essere sottovalutato, e proprio in queste occasioni emergeva fortemente da una parte la funzione dei letterati, dall'altra il desiderio di appropriarsi del patrimonio antico in tutte le sue sfaccettature. I poeti potevano trovarsi a comporre commedie sui modelli classici come sonetti encomiastici e trionfi all'antica, e collaboravano sovente all'*inventio* degli apparati decorativi e scenici.

Forse non è nemmeno forzato scorgere un'ulteriore somiglianza tra i due periodi dal punto di vista del rapporto che le due culture istituirono con le loro

4. Ivi, pp. 11-12.

5. Ivi, p. 12.

culture di riferimento (quella greca e quella latina). La cultura augustea aveva ereditato dalla tradizione ellenistica

lo stimolo a costruire anche a Roma una cultura moderna ed ecumenica, in cui l'immagine del potere non fosse necessariamente vincolata a una solenne e ieratica compostezza, suggestiva di valori venerabili ma non sempre praticabili, ma sapesse convivere con i valori dell'*urbanitas*, del *cultus*, ammettendo una compatibilità tra sfera ufficiale, sfera del benessere cittadino, sfera dei divertimenti e della cultura, sfera frivola della vita galante e della vita di piacere.<sup>6</sup>

Allo stesso modo la cultura rinascimentale fece proprio il patrimonio latino, riproponendo sia questo tipo di feste aperte a un pubblico più vasto sia cerimonie e festeggiamenti ufficiali destinati all'*élite* culturale e politica, in cui la componente encomiastica diveniva ancora più marcata.

In questo senso si riscontrano analogie tra i due periodi anche sul fronte immaginativo, giacché la mitizzazione di Augusto, la sua «ascesa a una dimensione più elevata», aveva implicato e, anzi, era stata portata a compimento mediante la creazione di una fitta rete di paragoni con «figure ancestrali», delle quali egli veniva a configurarsi non solo come «l'equivalente moderno, ma anche la più compiuta e probabilmente insuperabile realizzazione».<sup>7</sup> Lo stesso vale per il Rinascimento, ed è significativo che proprio Ottaviano Augusto rappresenti il termine di confronto privilegiato per quanto riguarda le figure storiche: nell'età augustea era identificata l'età dell'oro dell'Antichità, quindi era del tutto logico che il *princeps* fosse assunto quale modello; ma i moderni probabilmente furono affascinati anche dall'autocoscienza di quest'ultimo e dalle strategie di rappresentazione che di conseguenza mise in atto (direttamente o indirettamente). I procedimenti e le tecniche encomiastiche che ritroviamo nella lirica rinascimentale sono infatti in gran parte mutuati dall'*Eneide* e in generale dall'opera di Virgilio, e pure i numerosi paragoni con le figure del mito sono spesso indebitati con le raffigurazioni di Augusto come Apollo o Ercole, di nuovo soprattutto secondo il modello dell'*Eneide*.

Infine vi è almeno un altro elemento fondamentale, accennato nel titolo del capitolo: la rinascita dei generi antichi. Proprio la richiesta di poesia encomiastica e il clima descritto in questo lavoro stimolarono la riscoperta di alcune tipologie testuali tipiche della tradizione greco-latina che erano sparite o non erano mai state ammesse nella tradizione italiana. Il carme genetliaco

6. *Ibid.*

7. *Ivi*, p. 6.

## II. STRATEGIE DELL'ENCOMIO E RISCOPERTA DEI GENERI ANTICHI

e l'epitalamio sono senza dubbio tra i casi più indicativi, poiché in precedenza avevano avuto cittadinanza solo nella poesia neolatina o in quella amorosa, non in quella encomiastica e politica. Più sfumato il discorso per altri generi e temi precipui della letteratura encomiastica, come il trionfo, che cominciò a diffondersi a partire dalla metà del Quattrocento, ma anche esso conobbe la sua fase di massimo splendore nel secolo successivo. A questi generi sarà dunque rivolta l'attenzione nelle prossime sezioni, tenendo sempre ferme le coordinate storico-geografiche e socio-culturali in cui essi furono riesumati e si diffusero.



## 1.

### Il *genethliacon* e l'epitalamio

Il carne genetliaco si affacciò sul panorama poetico italiano ai primi del Cinquecento grazie ad un'operazione di recupero dell'antichità:<sup>1</sup> sebbene il genere invero non fosse del tutto sconosciuto alla tradizione volgare e avesse delle attestazioni sul fronte neolatino nel Quattrocento, i poeti cinquecenteschi lo svilupparono in un contesto nuovo. Si reperiscono infatti in modo abbastanza agevole esempi di poesie che celebrano la nascita della donna amata, mentre non si può dire altrettanto delle lodi composte in occasione dell'anniversario dei sovrani o della nascita dei loro figli. La prima variante si lega principalmente a Petrarca e all'elegia latina, in cui, per ragioni evidenti, di solito veniva festeggiato il compleanno piuttosto che la nascita di una donna (o tutt'al più di un amico). Il carne natalizio dedicato a un signore ha invece altri modelli di riferimento e si risolse non di rado in un'imitazione dell'egloga "messianica" di Virgilio e della descrizione dell'avvento dell'età dell'oro secondo l'esempio ovidiano; inoltre esso si combinò sovente con il genere dell'epitalamio. Questo secondo tipo rappresenta dunque una delle tante, problematiche forme di dialogo tra gli intellettuali e il potere nel Cinquecento. Problematiche in quanto risulta sempre assai delicato discernere opportunismo politico e sincere attestazioni di fiducia e speranza nel nascituro celebrato, o, meglio, è arduo comprendere quali fossero i moventi della lode in un clima politico tanto turbolento e in continuo movimento quanto quello dei primi decenni del secolo. Ciononostante, anziché lasciarsi imbrigliare nelle maglie della dialettica sincerità *versus* opportunismo, converrebbe forse spostare l'attenzione da queste categorie gravide di pregiudizi ai modi dell'encomio, terreno molto più fertile di risultati.

La rinascita del genetliaco inoltre sembra avere un nome, un luogo e una data: Pietro Bembo, Urbino 1511.<sup>2</sup> Il principe della poesia primo-cinquecente-

1. Sul genere nella letteratura antica vd. almeno BURGESS 1902, pp. 142-146, CESAREO 1929, CAIRNS 1971 e 1972.

2. Nella poesia di fine Quattro-inizio Cinquecento si reperiscono invero un paio di carmi natalizi: Perleoni scrive un sonetto per la nascita di un figlio di Federico d'Aragona (son. 15) e un altro per la nascita dei gemelli di Iacopo Appiani signore di Piombino (son. 55), e Tebaldeo compone due genetliaci (*Ultima silloge per Isabella d'Este* 319 e 390) pro-

sca compose infatti tre sonetti in onore della nascita di Federico Della Rovere (nato il 21 marzo di quell'anno), che riscossero un grande successo presso i poeti contemporanei; la ripresa non fu però immediata, il genere e insieme le imitazioni del trittico bembesco si diffusero solo a partire dagli anni Trenta, nello specifico dopo l'elezione al soglio pontificio di Paolo III, che rilanciò in modo vigoroso i rapporti di mecenatismo con i letterati che avevano caratterizzato i papati di Giulio II e Leone X, come ci ha insegnato Dionisotti.

Nel 1534 a Clemente VII succedette Paolo III. [...] Si sa che cosa diventò con Paolo III il collegio cardinalizio: l'ideale che Paolo Cortese aveva intravisto nell'opera sua, si avviava a diventare realtà, grande realtà storica. I sopravvissuti del *Cortegiano* del Castiglione entrarono in quel collegio uno a uno. [...] l'esperienza di una cultura che nella crisi degli stati italiani aveva trovato riparo nella Chiesa, e nella crisi della Chiesa portava ora il messaggio non inutile della persuasione e del dialogo, di una classica misura e continuità dei pensieri e delle parole nel tempo.<sup>3</sup>

Al circolo farnesiano sono riconducibili gran parte dei testi natalizi composti da autori quali Molza e Raineri – di cui dirò in seguito –, ma esistono anche altri esempi legati ad altre realtà locali, ad esempio la prima elegia di Bernardo Tasso *A Lucina nel primo parto de la Duchessa di Ferrara*, il sonetto *Nel dì natale de l'Imperador Carlo* del medesimo (*Amori* IV.18), l'operetta di Bandello *Le tre Parche*, il sonetto di Capilupi *Casta Lucina del tuo Apollo i lumi*. Vi sono poi anche testi encomiastici che non sono riconducibili al genetliaco ma che prendono come modello di riferimento testi appartenenti al genere, in particolare la quarta ecloga di Virgilio; è il caso, ad esempio, del sonetto *Tu, che secondo l'alta Roma honora* di Giulio Camillo, dedicato al datario di Clemente VII, Giberti, definito da Paolo Zaja «un vero e proprio panegirico».<sup>4</sup>

Insieme al carme natalizio l'epitalamio rappresenta l'altra forma più ricorrente di encomio dei sovrani, ma a differenza del primo esso non è una novità rinascimentale, in quanto si reperiscono esempi in volgare nella letteratura del Quattrocento, benché il versante latino sia rimasto predominante e il secolo successivo

tabilmente per Ercole II d'Este (o, il primo, per Federico II Gonzaga, secondo le ipotesi di MARCHAND 1992 *ad locum*). Questi sonetti tuttavia risultano assai lontani dal paradigma definito da Bembo – posta l'eccezione del primaverile 390 di Tebaldeo – e non paiono avere avuto una risonanza. Ringrazio Anna Scattola, che mi ha gentilmente segnalato i primi tre testi.

3. DIONISOTTI 1960a, pp. 85-86.

4. ZAJA 1994, p. 283, al quale rimando per la fine analisi dell'uso delle fonti virgiliane e lucreziane e della costruzione del testo.

## 1. IL GENETHLIACON E L'EPITALAMIO

abbia visto un incremento significativo della frequenza.<sup>5</sup> In questo caso è senz'altro doveroso ricordare l'epitalamio di Ariosto per l'entrata di Lucrezia Borgia a Ferrara il 2 gennaio 1502: fin dall'attacco (vv. 1-3, «Surgite, iam signum venientis tibia nuptae / concinuit procul. Ecce venit formosa iugato / qualis olore Venus»)

il disegno dell'epitalamio è identico a quello del suo modello catulliano (LXII), ove alla gioia dei giovani è opposta la malinconia delle fanciulle che pensano alla tristezza della madre della sposa. Già là l'invocazione ad Imene fa da ritornello, non variato però fra i due gruppi; anche là un «con-surgite» nel primo verso; e così pure, nella prima risposta delle fanciulle, la domanda: «Cernitis innuptae, iuvenes?» ripetuta dai giovani: «aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt».<sup>6</sup>

A partire dal v. 21 l'epitalamio «acquista un andamento volutamente amebeo», con la «ricerca di una perfetta corrispondenza delle varie battute»; tuttavia in seguito Ariosto rinuncia all'artificio retorico,

perché doveva avvertire ben netta la sproporzione degli argomenti che aveva in animo di attribuire all'uno e all'altro gruppo: le battute dei ferraresi divengono, infatti, più lunghe di quelle dei romani e le loro dichiarazioni superano i limiti della raffinata galanteria cortigiana, per risolversi in una dispiegata esaltazione dei fasti estensi e dei progressi che la città ha compiuto sotto la guida dei suoi signori e della classe dirigente loro congiunta.<sup>7</sup>

In tutto ciò la figura di Alfonso viene citata solo di sfuggita e resta sempre in secondo piano, tant'è che al confronto «i frequenti accenni ad Ercole, alla sua magnificenza ed ai suoi fasti non possono non apparire esorbitanti»; ma a Ariosto in effetti premeva altro, egli voleva sfruttare «l'occasione galante e cortigiana per ribadire alcuni concetti caratteristici della propaganda ufficiale della propria città e del proprio signore».<sup>8</sup>

5. Qualche notizia sul genere nel secondo Quattrocento si ricava da BRANDILEONE 1906 (che tuttavia si concentra in prevalenza sull'oratoria e sui contratti) e da DE NICHILO 1994 e 2000, che ha studiato in particolare il caso dell'oratoria aragonese.

6. SEGRE 1954, pp. 78-79, il quale adduce poi riscontri puntuali con il carme di Catullo e altri classici nelle note di commento, cui si può forse aggiungere la rievocazione della rappresentazione di Venere in Stazio, *Silv.* III.4.21-23, «Dicitur Idalios Erycis de vertice lucos / dum petit et molles agitat Venus aurea cynos / Pergameas intrasse domos» per i vv. iniziali citati.

7. PAOLETTI 1976, p. 277.

8. Ivi, pp. 278 e 279.

Esperimenti analoghi in volgare sono difficili da reperire nella produzione lirica dei poeti maggiori, tuttavia il genere rappresentava una pratica galante diffusa e di certo da un'analisi degli opuscoli per nozze emergerebbero testi affini a quello ariostesco. Un'eccezione a questa tendenza è l'*Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova* di Bernardo Tasso, che celebra le nozze di Federico II Gonzaga con Margherita Paleologo e conferma la caratterizzazione del classicismo del poeta, fondato sull'idea della restaurazione del sistema dei generi antichi. L'epitalamio di Ariosto, in effetti, ancorché rappresentativo, pone in evidenza alcune differenze fondamentali tra latino e volgare: prima di tutto, mentre nella produzione neolatina si annoverano componimenti che riprendono la struttura del canto imeneo con il ritornello, l'epitalamio volgare, quando all'interno del *liber*, è di norma circoscritto alla misura breve del sonetto, sì che non può ambire alla riproduzione del meccanismo antico (diverso il discorso per gli opuscoli per nozze e in generale per i componimenti occasionali che non entrano in libri di poesia: essi sono multiformi, anche sul fronte metrico, e non disdegnano forme lunghe come le ottave continuate o imitazioni di metri classici). L'altra grande differenza che si scorge tra i due versanti pertiene alla destinazione dei testi, giacché in ambito volgare il genere si specializza nella dimensione encomiastica, invece nella poesia neolatina (specie quella quattrocentesca) si rintracciano epitalami sia dedicati a signori e sovrani, rispetto ai quali i poeti erano in una posizione subalterna e presso i quali spesso desideravano accreditarsi, sia diretti a membri della propria famiglia o amici, come avviene in Pontano, che compose testi per le proprie nozze (*De am. con.* I.3) e per quelle delle figlie (*De am. con.* III.3 e III.4).

1.1. *La celebrazione di sovrani e signori*

1.1.1. *Tra Urbino e Roma: Bembo e la famiglia Della Rovere*

Come anticipato, tra le prime attestazioni del carme genetliaco in volgare si annovera un gruppetto di tre sonetti bembeschi destinato a grande fortuna nel corso del Cinquecento, la sequenza 42-44, dedicata a Federico Della Rovere, il figlio di Francesco Maria ed Eleonora Gonzaga morto ancora in fasce.

42

Verdeggi a l'Appennin la fronte e 'l petto  
 d'odorate felici Arabe fronde,  
 corra latte il Metauro, et le sue sponde  
 copran smeraldo et rena d'oro il letto.

Al desiato novo parto eletto

de la lor Donna, a cui fôran seconde

5

1. IL GENETHLIACON E L'EPITALAMIO

quante prime fur mai, la terra et l'onde  
si mostrin nel più vago et lieto aspetto.  
Taccian per l'aere i venti, et caldo o gelo,  
come pria, nol distempre, et tutti i lumi, 10  
che portan pace a noi, raccenda il cielo.  
Alti pensieri, honeste et pure voglie,  
lodate arti, cortesi e bei costumi  
si vesta il mondo, et mai non se ne spoglie.

43

O ben nato et felice, o primo frutto  
de le due nostre al ciel sì care piante,  
o verga, al cui fiorir l'opere sante  
terranno il mondo e 'l nostro secol tutto,  
queta l'antica tema e 'l pianto asciutto 5  
n'hai tu, nascendo, per molt'anni avante;  
poi, quando già potrai fermar le piante,  
quel, c'hor non piace, sarà spento in tutto.  
Mira le genti strane et la raccolta  
schiera de' tuoi, ch'a prova honor ti fanno, 10  
et del gran padre tuo le lode ascolta:  
che per tornar Italia in libertade  
sostien ne l'arme grave et lungo affanno,  
pien d'un leggiadro sdegno et di pietade.

44

Donne, ch'havete in man l'alto governo  
del colle di Parnaso et de le valli,  
che co' lor puri et liquidi cristalli  
riga Hippocrene e 'l bel Permessò eterno,  
se mai non tolga a voi state né verno 5  
poter guidar cari amorosi balli,  
scrivete questo in sì duri metalli,  
che la vecchiezza e 'l tempo habbiano a scherno:  
nel mille cinquecento et diece havea  
portato a Marte il ventesimo giorno 10  
Phebo, et de l'altro dì l'alba surgea,  
quando al Signor de l'universo piacque  
far di sì caro pegno il mondo adorno,  
e l'altro Federigo a noi rinacque.



sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos. 45  
 [...]
   
aspice, venturo laetentur ut omnia saeclo!

Infine nella prima terzina l'evocazione delle gesta del padre è modellata su 4.26-27, «simul heroum laudes et facta parentis / iam legere et quae sit poteris cognoscere virtus», e 4.17, «pacatumque reget patriis virtutibus orbem». Il terzo testo invece sviluppa inizialmente l'immagine delle Parche che tessono il filo dell'esistenza (4.46-47, «“Talia saecla” suis dixerunt “currite” fuis / concordis stabili fatorum numine Parcae»), dopodiché afferma in termini classici la resistenza al trascorrere del tempo dei versi che tramanderanno in eterno la memoria del destinatario, il quale in limine viene iscritto nella storia della dinastia attraverso la menzione del fondatore Federico I di Montefeltro.

Nel complesso dunque i tre sonetti disegnano un percorso chiaro: pronostico-auspicio di una nuova età aurea che accompagnerà la venuta al mondo dell'erede (42), lode di quest'ultimo e dei duchi, previsione del suo futuro e della sua funzione pacificatrice, invito a prendere esempio dal padre (43), invocazione delle Parche e richiesta di eternare il ricordo del giorno natale (44). Pur con un margine di libertà, del tutto giustificato dalla differenza che sussiste tra la misura breve del sonetto e la forma lunga del discorso oratorio, la sequenza si conforma alla precettistica retorica, la quale suggeriva innanzitutto di celebrare il giorno e la stagione della nascita e di porli in relazione con le caratteristiche del festeggiato, dopodiché di tessere la lode delle origini di quest'ultimo e della sua famiglia e in seguito dell'individuo stesso descrivendo condizione passata, presente e futura, infine imponeva un'invocazione alle divinità affinché il futuro del neonato fosse splendido.<sup>13</sup>

Il valore di cui viene investita la nascita sembra a prima vista agevolmente comprensibile nel contesto originale: Federico nacque il 21 marzo 1511 e i testi di Bembo potevano quindi essere letti come un elogio indiretto di Francesco Maria, con una duplice motivazione, da una parte la volontà di consolidare la propria posizione all'interno della corte urbinata, dall'altra la speranza riposta nel duca e nei suoi contatti con Roma. In questo momento infatti al soglio pontificio era insediato Giulio II, zio di Francesco Maria, in cui Bembo contava di trovare un promotore del proprio programma culturale.<sup>14</sup>

13. Vd. Menandro II.7 e Dionigi di Alicarnasso, *Ars rhet.* 3.

14. Va ricordato che proprio Giulio II si era impegnato per l'adozione del nipote da parte di Guidobaldo da Montefeltro affinché alla morte di quest'ultimo il Della Rovere ereditasse il ducato, e che per questa stessa ragione organizzò le nozze con Eleonora Gonzaga fin dal 1505.

Risulta invece forse meno semplice comprendere la ragione della lode e dell'inclusione dei tre testi nel libro delle *Rime* pensando agli eventi storico-politici immediatamente successivi, oltre che alla morte prematura di Federico. Nella primavera del 1511 Francesco Maria commise alcuni errori strategici che condussero all'entrata dei Francesi a Bologna il 21 maggio e lo discreditano presso il papa.<sup>15</sup> Bembo stesso in una lettera all'indomani della presa di Bologna da parte dei Francesi si dichiarò preoccupato per le possibili conseguenze dell'evento:

Pieno de molti dispiaceri per la presa di Bologna da' Francesi e per la perdita che ha fatto il campo della Chiesa de tutti i cariazzi loro e de 60 omeni d'arme della nostra Signoria e de gran parte delle fanterie e molti mali, che per questo caso ne possono soprastare, non ho tempo da scrivere a vostra reverentia molto a lungo.<sup>16</sup>

Come è possibile dunque che nel sonetto Bembo inviti Federico a prendere esempio dal padre nelle battaglie per la patria, cui si allude come fatto presente? Si possono avanzare due ipotesi, una di ordine letterario e una di ordine storico. Innanzitutto il modello stesso di Bembo, l'ecloga virgiliana, era un testo contraddistinto dall'inattualità, giacché era stato pubblicato in un contesto politico mutato, rispetto al quale risultava anacronistico, non più valido. In secondo luogo, Giulio II, per porre rimedio al comportamento di Francesco Maria, aveva pensato di trasferire il potere al neonato Federico (e quindi *ad interim* alla madre) al fine di non perdere il potere roveresco a Urbino senza lasciare però impunte le azioni del nipote.

Julius II. war sich der möglichen Konsequenzen dieses Mordes [di Alidosi] allzu bewusst. Nach seinem Tod war seinem Nachfolger auf dem Heiligen Stuhl ein Grund an die Hand gegeben, seine Neffen zu exkommunizieren und den della Rovere die gerade erlangte Territorialherrschaft zu entziehen. Als Lösung wurde kurzzeitig die Erhebung von Francesco Maria Erstgeborene auf den Herzogsthron von Urbino in Betracht bezogen, für den

15. In particolare fu fatale l'antipatia tra il Della Rovere e il legato Francesco Alidosi, che portò al mancato coordinamento delle loro azioni. L'avversione e l'incomprensione furono tali che il 24 maggio a Ravenna Francesco Maria assassinò il cardinale Alidosi, un evento destinato a incidere profondamente sulla sua carriera, costandogli il ducato negli anni successivi: Leone X, in un primo momento in apparenza favorevole, sfruttò l'omicidio per condannare la condotta antifrancese del duca d'Urbino e togliergli il ducato nel 1516 (vd. BENZONI 1998).

16. Bembo, *Lettere* 305, II p. 48.

dann seine Mutter die Regentschaft hätte übernehmen sollen. Doch der Tod des erst kurz zuvor geborenen Federico – dessen Name sollte sicherlich die Fortführung des Hauses da Montefeltro versinnbildlichen – machte das erneute Zusammenrücken von Papst und Herzog umgänglich.<sup>17</sup>

La celebrazione della nascita di Federico rappresenterebbe quindi un'ulteriore prova delle mire romane di Bembo (se guardiamo al momento della composizione del sonetto) e in generale della volontà di lodare la dinastia roveresca e immortalare la stagione felice del soggiorno urbinato.<sup>18</sup> Va infine ricordato che Bembo aveva già tentato di accedere alla curia mediante i parenti di papa Giulio II, e le *Rime* e l'epistolario recano traccia di tali strategie. In una lettera del 7 gennaio 1506 indirizzata a Galeotto Franciotti Della Rovere (il cui cardinalato era merito di Giulio II), Bembo istituisce un paragone tra la funzione rivestita da Petrarca per i Colonna e quella che lui potrebbe avere per il Della Rovere, e in seguito compose un sonetto (di certo anteriore all'11 settembre 1511) per il medesimo.<sup>19</sup> Al di là di queste ipotesi, che vanno considerate con cautela, resta il fatto che la scelta di includere i testi nelle *Rime* comporta un giudizio sulla storia in una duplice prospettiva: da una parte, quando scrisse i testi, l'elogio della famiglia Della Rovere e delle gesta di Francesco Maria e la celebrazione gioiosa della nascita di Federico, dall'altra, quando allestì il libro, il riconoscimento del valore del duca, che superava quegli errori in fondo non tanto gravi dal punto di vista di Bembo, e soprattutto di ciò che la dinastia aveva rappresentato per lui.<sup>20</sup>

17. BECKER 2015, p. 40.

18. Si può aggiungere che la trattatistica retorica antica in merito ai discorsi per compleanno prescriveva l'elogio dei parenti (vd. Menandro II.7 e Dionigi di Alicarnasso, *Ars rhet.* 3) e al contempo che la stima di Bembo per Francesco Maria pare immutata a distanza di anni: in una lettera sicuramente posteriore al 1535-36 a Antonio Anselmi (Bembo, *Lettere* 1367, III p. 341), Bembo fa riferimento a Guidubaldo II Della Rovere e in chiusa si definisce «antico servo della felice memoria del suo Gran Padre», ossia Francesco Maria, segno forse che dopo tanto tempo e dopo eventi drammatici come il Sacco di Roma i fatti di Bologna non contassero più. Per la datazione della lettera e l'identificazione delle persone (errate nell'edizione Travi) rimando alla tesi di dottorato di Francesco Amendola (AMENDOLA 2018-2019), che ringrazio per avermi segnalato questo brano e per aver condiviso con me le sue conclusioni.

19. Vd. al riguardo PANTANI 2010, pp. 174-179, VAGNI 2010 e MARCHESI 2010.

20. Va anche tenuto conto che l'Alidosi non sembrava godere di grande stima nell'ambiente urbinato, se ci fidiamo delle parole di Simonetto Fregoso e Cola Bruno in una lettera a Paolo Giustiniani del 25 maggio 1511, che registrano in presa diretta il successivo omicidio del cardinale: «El signor duca d'Urbino heri ha date trei ferite in lo capo al cardinale de Pavia. Scrive questa nocte monsignor mio fratello non poterà campare, secondo diccono tuti li medici. Era bona opera l'havesse sua reverentia fato più mexi sonno» (cit. in MASSA

1.1.2. *La celebrazione della famiglia Farnese*

Il papato di Paolo III conferì una rinnovata centralità ai letterati all'interno della curia, e i membri della famiglia Farnese furono spesso oggetto di lodi poetiche, specie da parte degli autori stabilmente inseriti nell'ambiente curiale, come Molza e Raineri; essi risultarono un potente motore di poesia encomiastica al di là del genere qui in esame, promuovendo in maniera implicita o esplicita – non possiamo purtroppo determinare se vi furono vere e proprie committenze letterarie – testi encomiastici, politici e occasionali.

Il primo dei tre sonetti bembeschi appena analizzati ricoprì un ruolo importante anche in questo quadro, poiché diede origine a una discreta trafila di imitazioni, tra le quali spicca quella di Raineri a celebrazione delle nozze di Guidubaldo II Della Rovere e Vittoria Farnese, avvenute il 29 gennaio 1548, un caso che ribadisce lo stretto legame tra il carne genetliaco e l'epitalamio.<sup>21</sup> L'*esposizione* del sonetto 66 ci informa inoltre che Raineri prese parte attivamente alle nozze, collaborando all'allestimento delle festività indette per l'entrata di Vittoria a Pesaro nell'invenzione dei programmi iconografici:

1992, p. 73; ringrazio Francesco Amendola per avermi suggerito il brano). Segnalo inoltre che Donnini ha recentemente ipotizzato che i sonetti siano stati composti più tardi a causa della loro assenza nella silloge per Elisabetta (VM5; su cui vd. GORNI 1989b, che l'ha così battezzata, e l'edizione di VELA 1988b) e della loro presenza invece nel ms. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, B VII 4 (BS): i testi «potrebbero essere stati scritti quando Urbino non rappresentava più per Bembo una prospettiva, anzi era il suo passato, VM5 non era più un omaggio cortigiano e non v'era più la necessità di aggiornare il *corpus*» (DONNINI 2020, p. 191). Sembra però un po' strana la composizione dei carmi genetliaci a morte del celebrato avvenuta, se non nella prospettiva encomiastica sopra delineata.

21. Anche Bernardo Cappello rese omaggio alla coppia con un ciclo di sonetti e canzoni, tra i quali ricordo qui l'attacco della canzone 217, pure incentrata sul motivo di una rinascenza età dell'oro: «Renda de' frutti suoi più larga parte / la terra che non suole et mele i fiumi / corrano e 'n puro latte il mar si cange; / lascino gli inquieti lor costumi / i venti tutti e 'l rio Saturno et Marte / gli influssi, onde fra noi spesso si piange; / et tutto quel che nostra pace frange / nel ciel, ne l'acqua et ne la terra manche, / et regni in lor sol quanto gioia apportate. / [...] / ma rinverda la bella età de l'auro» (*Rime* 217 st. 1, vv. 1-9 e st. 2, v. 11). Sul fronte delle imitazioni scoperte del testo bembesco segnalo invece il sonetto accompagnatorio de *Le tre Parche* di Bandello (*Rime* 131), operetta risalente al 1531 ma pubblicata solo nel 1545 per Agen, in cui si celebra la nascita del primogenito di Cesare Fregoso e Costanza Rangoni: «Verdeggi l'alto Baldo d'ognintorno / d'erbe e fior sacri a Febo rivestito, / la bella Garda ogni suo colle a dito / mostri d'olive, cedri e lauri adorno; / corra tranquillo in questo lieto giorno / l'Adige, e l'acque chiare paghe al lito, / l'aria s'acqueti e tutto 'l ciel polito / senza nubi s'aggiri a noi attorno. / Il ligustico mar s'allegri e spero / tosto sentir chi lo farà gioioso, / come mai fu da che si solcan l'onde, / ch'oggi è qui nato del sangue Fregoso / un novo Giano, i cui trionfi altieri / cantan le Parche al nascer suo seconde».



Poi che la dea che 'l pregio a l'altre toglie,  
 Vincitrice d'Amor pudica e bella, 10  
 Con Imeneo, nel sen casto l'accoglie:  
 Nasca di Voi stirpe a l'Italia, ond'ella  
 Trionfi, e volga a quei le nostre doglie,  
 Che fatta l'hanno di regina ancella.

Nelle quartine del primo sonetto Vittoria è celebrata nel momento in cui viene concessa in sposa a Guidubaldo, presentato come un «dio» al v. 8; dopodiché nelle terzine si prosegue con una tradizionale rappresentazione dell'età dell'oro. Agli elementi classici (il latte e le gemme che scorrono nel Metauro) si sommano però «Gigli e Rose» che adornano le rive del fiume, ossia i simboli della coppia; il secondo fiore, infatti, è indubbiamente riconducibile alla famiglia Farnese, giusta i loro stemmi, mentre il primo non è legato all'araldica roversca, ma allude all'onorificenza della rosa d'oro conferita dal papa al duca.<sup>23</sup> Si chiude quindi anche qui con un riferimento alle Parche, destinate a rendere famosa la donna.

La seconda anta del dittico è occupata in gran parte da una descrizione affine a quella del modello bembesco, seguita da un auspicio che il matrimonio procuri una stirpe valorosa, in grado di riscattare l'Italia dalla sua condizione servile. L'imitazione nondimeno non si configura come una sterile riproposizione, come potrebbe far pensare l'*incipit*, giacché il tema è differente e Raineri instaura un rapporto diverso con le fonti classiche (non solo con Bembo): nel solco del testo precedente, gli elementi naturali che compongono il quadro rigoglioso ed esaltano l'unione sono perlopiù metaforici, a partire dalla «di Giove antica fronda», la quercia simbolo dei Della Rovere e quindi del duca, e dalla rosa e dal giglio del v. 4, già evocati. Un discorso simile vale per i riferimenti geografici (dopo l'Appennino i fiumi: il Metauro, il Tevere e il Po): essi non contano tanto per la loro patente letteraria quanto di nuovo per la designazione dei luoghi legati alle due casate, i Della Rovere e i Farnese, in quanto indicano le loro origini e delimitano a nord e a sud i loro territori.<sup>24</sup>

23. Vd. al riguardo la nota di SODANO 2004 *ad locum*.

24. Da notare che anche nei cicli figurativi allestiti per le nozze ricorrono rappresentazioni di questo tipo: ad esempio in occasione dell'entrata a Urbino di Vittoria, avvenuta il 30 gennaio 1548, si affidò a Bartolomeo Genga la costruzione di un sontuoso arco trionfale: «Sotto il cornicione nello spatio che rimaneva sopra i doi archi piccoli, di qua & dela dal grande erano finti doi tondi di bronzo di canto in forma di medaglione»: nel primo di destra compariva il tempio edificato da Romolo a Giove Feretrio ed il Montefeltro insieme ad una Vittoria Feretria; nel secondo l'Appennino insieme al Tevere e al Metauro indicano l'origine romana di Vittoria ma la sua fede urbinata, secondo la spiegazione che ne dà

Altra novità rispetto all'antecedente bembesco è l'immagine contenuta nella seconda quartina, che vede il fiume Metauro sorgere dalle acque del Tevere e del Po con la chioma cinta da una palma aurea secondo una rappresentazione tradizionale, per cui valgono soprattutto gli esempi di Silio Italico, *Pun.* IV.726-727, «et madidae frontis crinis circumdata fronde / populea», e Stazio, *Silv.* IV.3.67-69, «At flavum caput *umidumque* late / *crinem* mollibus impeditus ulvis / *Vulturnus* levat ora maximoque». Dietro al Metauro si cela però verosimilmente il Della Rovere, giusta la simbologia del sonetto precedente e la prima terzina, in cui si dice che «la dea che 'l pregio a l'altre toglie, / Vincitrice d'amor pudica e bella», Vittoria, *accoglie* il fiume. Infine in chiusa si registra una diversa prospettiva: mentre nel sonetto di Bembo si celebra la nascita del primogenito della coppia, qui si auspica che la coppia abbia presto una progenie che riscatti l'Italia dalle ferite recenti, segno dell'afferenza (se non dell'appartenenza) a due generi diversi, il genetliaco e l'epitalamio.

Alle nozze osservate dal punto di vista della sola Vittoria è dedicato pure il testo 62 dei *Cento sonetti*, che consente da una parte di ribadire la natura preziosa del classicismo farnesiano e la sua forte componente figurativa nonché il ruolo di mediazione svolto dalla poesia neolatina quattrocentesca, dall'altra di introdurre una caratteristica che sarà sviluppata soprattutto nel prossimo capitolo, ossia la vena sensuale.

Com'un bel fior dei latin campi onore,  
 Che 'n riva al Tebro, o 'n sul più verde colle,  
 Apra dal vago sen porpora molle,  
 Impallidir si vede al sirio ardore,  
 Ma qualor cadon l'ombre e il dì si more, 5  
 Ché da l'un polo a l'altro il sol si tolle,  
 Lieto risorge, e 'l viso adorno attolle  
 Ove spunti amorosa Espero fuore:  
 Allor, per dar di sé più meraviglia  
 Al nuovo sole, et invaghir l'Aurora, 10  
 Tepido ancora, il giel notturno accoglie;  
 Così raserenar deve le ciglia  
 Vittoria bella, poi che giunta è l'ora  
 Che la zona Imeneo casta le scioglie.

In questo caso siamo di fronte a un epitalamio in senso alessandrino, ossia a un canto che prelude al momento in cui viene consumato il matrimonio. L'idea

il compilatore dei *Viaggi*» (MIRETTI 2007, p. 421). Tali tangenze sono rilevanti anche in quanto testimoniano il carattere fortemente unitario del programma culturale farnesiano.

del testo, con la sua costruzione comparativa, e forse alcune tessere provengono però da un antecedente quattrocentesco, l'epitalamio *in nuptiis Aureliae filiae* di Pontano (*De am. con.* III.3.69-93), che a sua volta deriva dal punto di vista inventivo dal *carme* 62 di Catullo:<sup>25</sup>

Ut flos, aestivo sitiens cum terra calore,	
Nocturno refici lassus ab himbre cupit,	70
Non illum Zephyrique valent auraeque recentes	
Mulcere aut densa nexilis umbra coma,	
Sola illi est in rore salus, spes omnis in himbri,	
Languet honos, cecidit languida sole coma;	
Sic tacitos in corde fovens nova nupta calores,	75
Optato refici coniugis ore petit,	
Non illam patris amplexus, non oscula matris	
Aut iuvat artificii purpura picta manu;	
Suspirat tantum amplexus, tantum ora mariti,	
Moeret, abestque illi qui fuit ante decor.	80
Quam, raptam matrisque sinu colloque parentis,	
Coniugis ad cari limina ducit Hymen,	
Mitis Hymen, Hymenaeus, Hymen, cui mollia curae	
Coniugia et parili vincula nexa iugo.	
Ut flos in verno laetatus sole nitescit	85
Fulgidus, et gaudet purpura honore suo,	
Mane tepor, sub solem aurae, ros noctis in umbra	
Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes;	
In molli sic virgo toro complexa maritum	
Nuda nitet, caro ludit amata sinu,	90
Mane sopor, sub sole viri suspiria mulcent,	
Nocte iterata venus, saepe receptus hymen,	
Dulcis Hymen, Hymenaeus, Hymen.	

Comparante e comparato sono affini, benché il brano di Pontano sia più esplicito e costruito su due comparazioni, che Raineri fonde: lì, infatti, in un primo

25. Una similitudine floreale simile è impiegata anche da Bernardo Cappello nella già citata canzone per le nozze Farnese-Della Rovere (vd. qui la nota 21 di questo capitolo): «Anzi, qual dietro a pioggia humida rosa / erge il chinato suo vermiglio aspetto, / tosto che l'è dal Sol forza concessa, / tornerà più che mai lieta in se stessa, / altrui più cara, più leggiadra et bella / tocca da' rai de le virtuti nove / del chiarissimo suo sposo, in cui piove / con Marte et Phebo ogni benigna stella / tutto quel ben che da lor cerchi cade» (*Rime* 217 st. 4, vv. 4-12).

momento il fiore languente per la calura estiva e rinvigorito dalla brezza e dalla rugiada notturne è paragonato alla donna che brama le labbra e i baci del marito, dopodiché, raffigurato a primavera nel suo splendore, nutrito dalla brezza e dalla rugiada rispettivamente durante il giorno e la notte, è comparato alla bellezza della sposa nuda tra le braccia del marito. Nel sonetto invece la similitudine è imperfetta, in quanto si risolve in un invito a Vittoria a rallegrarsi per l'imminenza del matrimonio e della notte di nozze. Ciononostante credo che la filiazione non possa essere messa in discussione, e in testi come questo si avverte bene l'importanza di Pontano, maestro insuperato anche nel Cinquecento inoltrato, specie per quanto riguarda la vena sensuale e la descrizione della bellezza femminile. A questo riguardo va segnalata una possibile traccia del brano anche nel sonetto 58 di Raineri: il v. 5, «né dal sen de la madre anco disgiunta», riecheggia «Quam, raptam matrisque sinu colloque parentis» di Pontano, a sua volta modellato su Catullo, *Carm.* 62.21, «qui natam possis complexu avellere matris», e la tangenza, non perfetta, ancora una volta è confortata dall'identità del genere.

Raineri in seguito compose pure un carne genetliaco per la nascita del primogenito della coppia, Francesco Maria (20 febbraio 1549), si tratta del testo 67 dei *Cento sonetti*, che documenta ulteriormente la funzione assolutamente centrale di Virgilio nello sviluppo delle tecniche encomiastiche rinascimentali.

Nato è di Voi pegno a l'Italia, ond'ella  
 Rivolga un giorno a quei le nostre doglie,  
 Che colmi il sen de le sue ricche spoglie,  
 Già fatta l'hanno di regina ancella:  
 Risuoni or l'Appennin 'Vittoria bella', 5  
 E 'Vittoria' l'Isauro, ove l'accoglie  
 L'Adria, 'Vittoria' il Tebro ove si scioglie  
 Nel gran Tirreno, e 'n questa parte e 'n quella.  
 Serbate il divin parto, in cui si vede  
 L'immagine e 'l valor avito impressi, 10  
 Perché gli s'ergan poi metalli e marmi.  
 Et mentr'or vincon le colombe i spessi  
 Vostri baci, al novello invitto erede,  
 Tempri lo scudo già Vulcano e l'armi.

Dopo aver riposto nel neonato le speranze di una rigenerazione dell'Italia, il poeta costruisce la seconda quartina con un modulo ottativo e ripetitivo modulato su due celebri passi delle ecloghe virgiliane: 6.43-44, «Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret», e 5.63-64,

«ipsae iam carmina rupes, / ipsa sonant arbusta: “deus, deus ille Menalca!”». L'attenzione si sposta così sulla madre Vittoria, il cui nome si diffonderebbe da Urbino a Roma secondo gli auspici del poeta. Nelle terzine si insiste quindi sul parto e si auspica che, sebbene ora regni la pace, Francesco Maria sia educato all'arte della guerra, onore degli avi e ragione per lui di gloria e lodi future. E leggendo il verso finale la mente non può non correre allo scudo di Enea forgiato da Vulcano alla fine dell'ottavo libro dell'*Eneide*.

Infine vorrei portare l'attenzione su due sonetti nuziali che testimoniano la coesione dell'ambiente farnesiano e confermano l'impostazione poetica comune nonché il gusto letterario affine di due dei suoi maggiori esponenti, Molza e Raineri.<sup>26</sup> Al di là dell'aspetto prettamente letterario quello che conta è però principalmente la loro analoga posizione di uomini saldamente impiantati nell'ambiente di corte e pronti a piegare la propria musa poetica alle esigenze dei signori. Come è già stato ricordato nei capitoli precedenti, Gorni ha definito a ragione il libro poetico di Raineri:

per le preoccupazioni esegetiche e apologetiche di cui si fa carico, [...], piuttosto che un libro di poesia, il curriculum decoroso di un funzionario nutrito di buone lettere, il diario rimato e immobile di una continua mutazione. Una storia di alti e bassi, che si sviluppa intorno al lungo e centrale servizio presso i Farnese.<sup>27</sup>

L'occasione che sta dietro i versi dei due poeti sono le nozze di un'altra coppia farnesiana, Ottavio Farnese e Margherita d'Austria, celebrate il 4 novembre 1538. Alla coppia e all'evento resero omaggio anche altri rimatori, ad esempio Coppetta (*Rime* 7) e Bernardo Cappello (*Rime* 176), tuttavia nei loro testi il substrato classico è molto meno forte e prevale l'imitazione petrarchesca. Molza scrisse un sonetto per l'occasione (*Rime* 86):

Gite, coppia gentil, e 'l bel somnesso  
 Mormorar vostro le colombe adegue,  
 Vincan le conche senza aver mai tregue  
 I casti baci rintegrati spesso;  
 E col desio, ch'al cor avete impresso, 5  
 Prima che 'l fior de gli anni si dilege,

26. ALBONICO 2006b, p. 126 ha parlato della *condivisione* di «un gusto di tipo tecnico per l'epigramma, che privilegia tradizioni ricercate», adducendo quale esempio proprio la coppia di testi analizzata nel seguito.

27. GORNI 1989a, p. 140.

## 1. IL GENETHLIACON E L'EPITALAMIO

Com'edera, che muro, o tronco segue,  
L'un l'altro abbracci di dolcezza oppresso.  
Cesare intanto col gran Padre invitto,  
Di soggiogar prepari l'Oriente, 10  
E purgar d'ogni error l'Asia, e l'Egitto.  
Onde i lunghi odj, e le discordie spente,  
Risani il Mondo già cotanto afflitto,  
E si riveggia pien d'un'aurea gente.

La fonte principale, che dà forma alle quartine, è l'epitalamio comunemente attribuito a Gallieno imperatore tradito nell'*Anthologia Latina* (711)<sup>28</sup> ma anche nella vita di Trebellio Pollione inclusa nell'*Historia Augusta*, che rappresenta verosimilmente la via d'accesso al testo per i poeti rinascimentali.

*Ite agite, o iuvenes, et desudate medullis  
Omnibus inter vos! non murmura vestra columbae,  
Brachia non hederæ, non vincant oscula conchæ.  
Ludite: sed vigiles nolite extinguere lychnos.  
Omnia nocte vident, nil cras meminere lucernæ.* 5

Nella *vita*, sicuramente disponibile grazie all'aldina del 1519 e ad altre stampe, compaiono infatti solo i primi tre versi dell'epitalamio, ossia quelli imitati da Molza.<sup>29</sup>

La sapiente arte allusiva del modenese al solito non comporta però a mio giudizio l'imitazione di un'unica fonte bensì la composizione di più tessere di elevata caratura letteraria e di estrazione diversa: in questo caso alcuni versi dell'epitalamio per Manlio e Aurunculeia di Catullo (*Carm.* 61.32-35)

*Coniugis cupidam novi,  
mentem amore revinciens,  
ut tenax hederæ huc et huc  
arborem implicat errans.* 35

28. *PLM* IV, pp. 103-104. Sul rapporto tra il sonetto e l'epitalamio antico vd. SODANO 2004, il già citato ALBONICO 2006b e ora PIGNATTI 2018 *ad locum*.

29. Vd. Trebellio Pollione, *Gallieni Dvo* XI.8 e lo studio di CLOVER 2002 sulla tradizione del testo. In alcuni rami della tradizione, tra cui l'aldina (*In hoc volumine haec continentur. Nervæ & Traiani, atque Adriani Caesarum vitae ex Dione* [...], Venetiis, in aedivis Aldi et Andrea Soceri, 1519, c. 186r), il v. 1 ha una lezione leggermente diversa («*Ite ait o pueri pariter medullis*»), che non intacca tuttavia il legame intertestuale.

e un verso delle *Metamorfosi* (Ovidio, *Met.* IV.365, «Utve solent hederæ longos intexere truncos»), il cui termine di paragone è Ermafrodito abbracciato contro la propria volontà da una ninfa, come si legge ai vv. 360-361: «nunc circumfunditur illac; / denique nitentem contra elabique volentem»).

Il gioco allusivo non è però circoscritto alla tradizione classica, coinvolge parimenti i contemporanei e il versante volgare, come ha ben visto Pignatti:

a insinuare una vibrazione sensuale nel clima di atteggiato classicismo che spira nell'epitalamio molziano concorrono due tessere estrapolate dal noto sonetto di Giovanni Muzzarelli, *I dolci basci et replicati spesso* [...]. Il v. 4 ripropone, con aggettivo conveniente all'occasione nuziale, l'attacco del sonetto muzzarelliano, mentre ai [v]v. 1-2 la sinopia della fonte latina assorbe il secondo emistichio del v. 4 di Muzzarelli: «un languir dolce, un mormorar somnesso».<sup>30</sup>

Questa della venatura sensuale è dunque una caratteristica tipica del genere antico riconquistata nelle sue esecuzioni moderne.

Diversamente nelle terzine prevale la dimensione politica, si «celebra l'alleanza tra papato e Impero, che le nozze suggellavano, in nome della crociata; il "gran padre invitto" (v. 9) è il pontefice Paolo III», salvo poi *lasciare spazio* in chiusa «a una visione irenica e alla prospettiva di una restaurata età dell'oro, più consentanea all'occasione nuziale».<sup>31</sup> Il sonetto si chiude così di nuovo nel nome di Virgilio, ossia con la scoperta citazione del celebre annuncio della quarta bucolica, un modello ovviamente più che funzionale per questo tipo di testi celebrativi (*Ecl.* 4.9, «Desinet ac *toto* surget *gens aurea* mundo»).

Raineri utilizzò la medesima fonte di Molza, probabilmente avendone letto il sonetto, in un testo per la morte di uno dei gemelli della coppia, Carlo, nato il 27 agosto del 1545 e spirato già nel 1549 alla tenera età di quattro anni (*Cento sonetti* 75).<sup>32</sup>

«Ite, anime leggiadre, intorno cinte  
 D'un bel nodo, ov' il Ciel v'avinse i cori,  
 E al par dei vostri casti eterni ardori  
 Sembrin le fiamme altrui faville estinte.  
 Sien le pari da voi colombe vinte

5

30. PIGNATTI 2018, II p. 117.

31. Ivi, p. 118.

32. Raineri doveva avere presente anche il testo di Molza per questa occasione, *Rime* 85, come segnalato pure da ALBONICO 2006b, p. 126 e PIGNATTI 2018, II p. 117.

## 1. IL GENETHLIACON E L'EPITALAMIO

Al mormorar tra i schietti mirti e i fiori,  
Vincan le conche i baci, e i vostri amori  
Sien quali ai tronchi suoi l'ellere avinte,  
Mentr'a l'età, mentr'al comun disio  
Ride la Dea, ch'ad arricchir v'invita 10  
Del real vostro seme il secol mio».   
Così disse il gran Tebro, allor ch'uscio  
L'angelic'alma: e «Ottavio, e Margarita»  
Sospirar dagli opachi antri s'udio.

Il legame con il testo di Gallieno fu segnalato prontamente dal commento firmato dal fratello, che acclara parimenti gli eventi che ispirarono il testo e il suo significato:

Non molto dopo l'orribil caso del Sign. Pierluigi Farnese, e la perdita di Piacenza, imperversando ogni dì più la fortuna, occorse anco l'acerba morte di Don Carlo, uno dei duo gemelli figliuolini di Madama d'Austria e del Sig. Duca Ottavio, che fu stimata di troppo grande impietà, perché pareva miracoloso quel paio per la similitudine, ch'a fatica si discerneva l'un da l'altro. [...]. Con questa occasione l'autore in persona del pontefice, figurato per il gran padre Tebro, essorta amenduo a procurarne degli altri, in ricompensa di quell'anima angelica purdianzi uscita dal suo bel corpo; e qui si serve l'autore de l'epitalamio di Galieno Imperatore.

In entrambi i casi dunque la celebrazione del figlio è un modo per esaltare i genitori e il loro ruolo sulla scacchiera più ampia della politica italiana ed europea, segno della gravidanza reale di questi testi.

### 1.1.3. *Politica filoimperiale alla corte pontificia*

Sul finire degli anni Venti, dopo il Sacco di Roma, la Chiesa guardò con fiducia verso l'imperatore, in cui ripose la speranza di una liberazione della penisola e di una pacificazione tra i due poteri. In questo contesto si inseriscono molti testi dedicati e alla lode di Carlo V e ad altre figure legate all'imperatore e alla corte pontificia. A quest'altezza cronologica Molza era senz'altro uno dei poeti più in vista e influenti sulla scena romana, il modenese infatti «si muoveva con agio negli orientamenti della diplomazia pontificia e si proponeva di farsene interprete nei suoi versi», come è confermato dal carne latino *Omnia venturo laetantur Caesare Mai*, «con il quale diede voce agli auspici che circondavano la missione dell'inviato imperiale Miquel Mai»:

Mai era giunto a Roma nel novembre 1528. Il breve e convenzionale carme di Molza si può far risalire ai primi mesi del suo soggiorno nell'Urbe: vi è celebrata come prossima la venuta di Carlo V in Italia, il sovrano è esortato a ristabilire la pace nella penisola e a restituire a Roma la serenità dopo le violenze subite dalle soldatesche. Notizie del viaggio di Carlo nella penisola circolavano a Roma già nel febbraio 1529 e a questo momento si può ricondurre l'entusiasmo del poeta per il suggello che l'evento eccezionale della presenza dell'imperatore avrebbe apposto alla pacificazione tra Impero e Chiesa.<sup>33</sup>

Questo «orientamento filoimperiale della politica pontificia negli anni successivi al sacco», secondo Pignatti, «si riflette nella produzione poetica molziana di questo periodo», e ad esso sono riconducibili quattro sonetti composti per Alfonso d'Avalos nel 1530.<sup>34</sup> Il marchese del Vasto a questa altezza cronologica rappresentava uno degli uomini più importanti nonché vicini all'imperatore. Già all'inizio del 1525 si era distinto in quanto comandante delle truppe imperiali nella battaglia di Pavia e in seguito, durante l'estate, aveva occupato il marchesato di Saluzzo su ordine del cugino Ferdinando Francesco; questi successi gli avevano valso la nomina da parte dell'imperatore a capitano generale della fanteria dell'esercito italiano, onore al quale si aggiunsero, alla morte del cugino, il conferimento dei feudi e dei titoli di quest'ultimo, e nel 1528 un'altra serie di titoli. Esclusa la parentesi del Sacco (cui rifiutò di prendere parte) e altre missioni deludenti, Alfonso acquistò ulteriore fama e riconoscimento grazie alla «vittoria diplomatica» su Andrea Doria nella battaglia della Cava del 1528 e un anno dopo alla guerra per reinsediare i Medici a Firenze. Nello stesso anno, il 1529, Carlo V ridistribuì i territori napoletani appartenuti ai nobili filofrancesi a quelli spagnoli che erano stati fedeli alla Spagna, assegnando molti feudi al D'Avalos. Infine, va ricordato un lustro più tardi l'incarico di guidare le truppe imperiali nella battaglia di Tunisi.<sup>35</sup> A spiegare il proliferare di testi elogiativi nei confronti del marchese non è però sufficiente il legame con l'imperatore:

33. PIGNATTI 2018, I/1 pp. 50-51; il carme si legge in Molza, *Rime* 1750, pp. 172-174. Vd. inoltre PIGNATTI 2018, I/1 p. 54: la «vicinanza di Molza agli ambienti diplomatico-curiali spagnoli si spiega con la congiuntura generale, in cui l'intellettualità romana ricuciva i rapporti con personalità della fazione imperiale dopo l'oltraggio del sacco, e più nello specifico con l'ufficio assunto da Molza di cortigiano di Ippolito de' Medici, che aveva legato le sue speranze di affermazione nella penisola alla politica cesarea».

34. Ivi, p. 51. I testi furono inviati dal Soranzo al Bembo nel settembre di quell'anno, e Pignatti ha ipotizzato che due fossero i componimenti 297-298 della sua edizione, ai quali andrebbero sommati o sostituiti 176, 251 e 252.

35. Per tutti questi aspetti vd. DE CARO 1962.

Alfonso era un mecenate indipendente e generoso e in quanto tale i letterati gli tributarono molte lodi sperando di ottenerne in cambio i favori.<sup>36</sup>

Nel quadro descritto Molza si esercitò dunque nella scrittura di testi natalizi componendo alcuni sonetti (176, 251 e 252) in occasione della nascita del primogenito di Alfonso e Maria d'Aragona, Francesco Ferdinando, avvenuta a Ischia presumibilmente nel 1530. «Modello archetipico e fonte diretta» del sonetto 176 è di nuovo l'ecloga 4 di Virgilio, «da cui provengono tutti i materiali del sonetto in un calco talmente vistoso che potrebbe essere stato concepito come esplicita competizione con il modello».<sup>37</sup>

Gigli, rose, viole, amomo, acanthi, del vostro parto sono i primi honori, che 'l terren sparse del suo grembo fuori, aprendo il sol giorni sì chiari et santi; ma quando del gran padre udir più avanti	5
potrà le lodi, da spinosi horrori penderan l'uve et con gli estivi ardori verran le spiche senza studi tanti; fatto poi fermo ne l'età matura, non fia nocchier che più ritenti il mare,	10
né terra ch'uoppo habbia di nostra cura. Così le tre sorelle ordir chiare fila là, dove grave et lunga arsura Tipheo rimembra di sue pene amare.	

Il catalogo floreale della prima quartina è debitore dei vv. 18-20 e 25:

36. Significativi a tal riguardo sono i casi ben più famosi di Giovio, Tiziano, Aretino e Ariosto; quest'ultimo, dopo essere stato inviato in ambasceria presso il marchese nel 1531, ricevette da lui una pensione annua di 100 ducati. Sul mecenatismo di Alfonso e sui circoli letterari formatisi attorno a lui prima dell'ottenimento del governatorato di Milano vd. TOSCANO 2004a e 2012, DE LA TORRE AVALOS 2016 e 2018 (nonché RANIERI 2010 sulla formazione nella cerchia di Vittoria Colonna), sui rapporti con Tiziano e Aretino WADDINGTON 2018, pp. 17-41 con bibliografia. Quanto al periodo milanese vd. invece MORELLI 1989, 1991 e 2004. Sul fronte poetico sono numerosi i componimenti dedicati al marchese: oltre a ricordare il famoso riconoscimento nel *Furioso*, mi limito a citare alcuni nomi, circoscrivendo per di più l'elenco al volgare, Bernardo Tasso, Bernardino Rota, Luigi Tansillo, Angelo di Costanzo, Ferrante Carafa, Bernardo Cappello (*Rime* 150-153), Giulio Camillo, Luca Contile, Anton Francesco Raineri, Paolo Crivelli, Girolamo Muzio, Anton Francesco Doni.

37. PIGNATTI 2018, II p. 225.

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu,  
 errantes hederas passim cum baccare tellus  
 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho. 20  
 [...]
   
 Assyrium vulgo nascetur amomum

La seconda quartina invece aderisce più fedelmente ai vv. 26-29 dell'egloga:

At simul heroum laudes et facta parentis  
 iam legere, et quae sit poteris cognoscere virtus,  
 molli paulatim flavescet campis arista  
 incultisque rubens pendebit sentibus uva;

e la prima terzina ai vv. 37-39:

Hinc, ubi iam firmata virum fecerit aetas,  
 cedet et ipse mari vector, nec nautica pinus  
 mutabit merces; omnis feret omnia tellus.

«L'ultima strofa adatta al vaticino moderno la menzione delle Parche» dei vv. 46-47: «“Talia saecla” suis dixerunt “currite” fuis / concordés stabili fatorum numine Parcae». Infine, secondo Pignatti, nel verso finale per il ricordo di Tifeo è attiva la memoria di *Aen.* IX.715-716, «durum [...] cubile / Inarime Iovis imperiis imposta Typhoëo». L'etimo del nome (τύφειν “fare fumo”) veniva difatti collegato alla «presenza sull'isola d'Ischia (Inarime) di sorgenti termali e di fumarole – le lacrime e i sospiri del gigante oppresso dal peso – nonché i terremoti che la colpiscono di frequente, che sarebbero effetto dei suoi sussulti». <sup>38</sup>

Malgrado l'aderenza alla fonte virgiliana comune, il sonetto di Molza tradisce nelle scelte lessicali (ad esempio ai vv. 5-6) i propri debiti verso l'antecedente bembesco, che, come si è visto, suggestionò più di un poeta. A differenza del suo antecedente e a causa del diverso contesto in cui vide la luce, esso però non è caratterizzato da alcuna opacità: Molza era già ben inserito nella curia romana, era entrato da qualche tempo (la data è ignota) al servizio del cardinale Ippolito, e aveva assunto senza rimostranze le vesti di poeta cortigiano, «assoggettando la sua produzione alle esigenze encomiastiche e cortigiane che richiedevano i maneggi del padrone», e «prestandosi di buon grado a un esercizio d'occasione, applicandosi a celebrare non solo gli eventi

38. *Ibid.*

pubblici della vita di Ippolito, ma interpretando anche la dimensione privata dei sentimenti». <sup>39</sup>

I sonetti analizzati fin qui rientrano in una categoria tutto sommato ben definita e assimilabile al modello antico quale è tramandato dai testi e dai trattati retorici, ciononostante esistono anche soluzioni diverse, incentrate sulla lode del valore del destinatario attraverso la comparazione con gli avi di quest'ultimo e con esempi storici (o letterari) illustri. Ne è esemplare la strategia encomiastica adottata da Molza nel sonetto 251, dedicato ancora con ogni probabilità alla nascita di Francesco Ferdinando.

L'altero augel che le saette a Giove  
 aspre rinfresca, alhor ch'irato tuona,  
 far de' suo' figli intorno a sé corona  
 suol per haverne manifeste prove,  
 et s'avien che di vista alcun ne trove 5  
 debole e inferma et contra il sol men buona,  
 quel da sé scaccia, a gli altri serba e dona  
 il grande offitio a ch'ei superbo move.  
 Di ciò, signor, leggendo, mi sovviene  
 Del vostro dolce et pretioso pegno, 10  
 con cui partite hor dolcemente l'hore,  
 ch'il sol de le vostre arme già sostiene  
 e al folgorar de l'elmo ne dà segno  
 del paterno ardimento c'ha nel core.

In questo caso viene meno l'apparato celebrativo e ci si focalizza sul rapporto tra padre e figlio attraverso un paragone letterario esplicitato dal poeta stesso: «Di ciò, signor leggendo, mi sovviene...». Il modenese allude quasi certamente a una similitudine della *Pharsalia* di Lucano (IX.902-906), in cui il costume degli Psilli di riconoscere solo i figli che riescono a tenere in mano un serpente è messo in parallelo con il mito dell'aquila, che, capace di sostenere con lo sguardo la luce del sole, sottopone alla stessa prova la propria prole e rifiuta coloro i quali non reggono la visione:

Utque Iovis volucer, calido cum protulit ovo  
 Implumes natos, solis convertit ad ortus:  
 Qui potuere pati radios et lumine recto

39. Ivi, I/1 p. 52.

Sustinuere diem, caeli servantur in usus,  
Qui Phoebos cessere, iacent.<sup>40</sup>

905

Sul corpo della fonte classica si inseriscono scoperte citazioni petrarchesche, a partire dai primi due versi che riformulano in inarcatura *Rvf* 41.4, «per rinfrescar l'aspre saette a Giove», fino al v. 10, che ricalca quasi alla lettera *Rvf* 340.1, «Dolce mio caro et prezioso pegno», ma *pegno* per indicare il figlio (e in generale parenti stretti) riflette un uso linguistico invalso nella letteratura soprattutto postaugustea, comune anche nella letteratura umanistica e ripreso dai poeti successivi.<sup>41</sup>

La chiusa del sonetto invece è di nuovo consegnata a un'immagine classica, come segnalato da Pignatti: «la reazione intimidita del fanciullo allo sfolgorio dell'elmo paterno rovescia il celebre episodio dell'incontro alle porte Scee in *Iliade* vi, dove Astianatte, al contrario, si spaventa», e il «folgorar de l'elmo» è probabilmente debitore verso alcuni versi dell'*Eneide* riferiti all'armatura di Enea (Virgilio, *Aen.* X.271-272, «Ardet apex capiti cristique a vertice flamma / funditur», dove «la similitudine astronomica è con corpi celesti malauguranti, una stella cometa e Sirio, minacciosi per i nemici».<sup>42</sup>

I riferimenti all'epica classica servono a esaltare le virtù dell'erede, che ancora infante mostrerebbe già di possedere le doti guerriere che qualificano Alfonso, ma soprattutto il padre e la sua funzione politica. Più in generale le similitudini epiche esercitarono un grande fascino sui poeti rinascimentali, che però di norma le riutilizzarono in contesti affatto diversi, applicandole a realtà più umili che proprio grazie al paragone acquistavano maggiore importanza. In questo Molza fu un maestro e qui ne rimane comunque una piccola traccia nel contrasto tra la dolcezza del quadro consegnato alla prima terzina (il padre che *dolcemente* trascorre il tempo con il «dolce et pretioso pegno») e la forza che qualifica la seconda terzina, incentrata sul valore guerriero di padre e figlio.<sup>43</sup> Siamo ancora a un punto intermedio, ma è per questa via che è passato il cammino che ha condotto all'eroizzazione del sonetto, portata poi a compimento da Della Casa.

40. Pure PIGNATTI 2018, II p. 348 segnala il passo di Lucano, richiamando Isidoro di Siviglia (XII.7.11) per la leggenda dell'aquila. La memoria del *De bello civili* potrebbe forse intrecciarsi al ricordo di Silio Italico, *Pun.* X.108-112, dove compare la stessa similitudine: «armiger haud aliter magni Iovis, anxia nido / cum dignos nutrit gestanda ad fulmina fetus, / obversam spectans ora ad Phaethontia prolem, / explorat dubios Phoebea lampade natos. / Iamque suis daret ut pugnae documenta vocatis».

41. Per i latini vd. ad esempio Properzio, *El.* IV.11.73, Ovidio, *Met.* XI.543 e III.134, *Her.* 6.121-22, Stazio, *Silv.* II.1.86, Plinio, *Epist.* I.12.3, etc.

42. PIGNATTI 2018, II p. 348.

1.2. *La nascita della donna*

Malgrado quanto visto nella sezione precedente, le realizzazioni del *genethliacōn* nel Cinquecento non sono esclusivamente encomiastiche, esistono molti testi legati alla sfera erotica privata, nei quali si celebra la nascita o il compleanno di una donna. Essi non sono tuttavia completamente scevri di implicazioni encomiastiche, giacché la donna festeggiata non era sempre l'amata: talvolta si trattava di rendere omaggio in maniera galante a una nobildonna secondo le convenzioni della società rinascimentale. Alcuni esempi tra i più noti sono i sonetti 2 e 91 delle *Rime* di Molza, il testo 97 delle *Rime* di Guidiccioni, l'*Ode nel natale d'Antiniana* di Bernardo Tasso e l'*Ode* 13 del medesimo, nonché le elegie di Alamanni per Flora e Cynthia (*El.* III.7 e 8).

Partiamo dal secondo testo delle *Rime* di Molza, probabilmente dedicato alla nascita di Faustina Mancini, come ipotizzato da Pignatti.<sup>44</sup> Il sonetto è tramandato in due redazioni:

II red.	I red.	
Ben hebbe il ciel purgato et quieti i venti Questa angioletta dinanzi et chiaro il giorno che 'l mondo fé di sì bel parto adorno, et nui di tanto don ricchi et possenti: i tuoni in bando et gli empì lumi spenti	questa candida perla fece di sé stessa et noi d'ogni suo don	5
tutti sen giro, et rise a lei d'intorno la terra et l'acque, e i nostri liti scorno mossero a gli odorati indi lucenti; l'aure soavi oltre il prescritto humano empir' l'aria d'odor, lieta et gioiosa quel di d'un più gentil doppio sereno; cotal mira superbo l'oceano aprir lucida concha et ruggiadosa fregiar a sé di ricche gemme il seno.	l'aere et la terra,  A la gran concha, che 'l bel parto eletto accolse ruggiadosa honesti Amori compagni fersi, in atto humile et piano; solo una nube a tanto alto diletto nel maggior corso de' suoi chiari honori si fece incontro, e piaccia a Dio che 'n vano.	10

Esso è senza ombra di dubbio un'imitazione dell'elegia III.10 di Propertio, dedicata all'anniversario di Cinzia:

Mirabar, quidnam visissent mane Camenae,  
ante meum stantes sole rubente torum.

43. Vd. inoltre a titolo esemplificativo il sonetto 210 e le relative fonti nel repertorio in Appendice.

44. Ivi, p. 17.

*natalis* nostrae signum misere puellae  
 et manibus faustos ter crepuere sonos.  
*transeat hic sine nube dies, stent aere venti,* 5  
 ponat et in sicco molliter unda minas.  
 aspiciam nullos hodierna luce dolentis.<sup>45</sup>

L'idea di fondo è la stessa – la rappresentazione del giorno natale come un momento sereno e di quiete –, tant'è che il verso incipitario del sonetto si configura quasi come una traduzione del quinto verso dell'elegia latina. La chiusa è tuttavia leggermente differente, poiché mentre Properzio auspica l'assenza di dolori in questo giorno festivo Molza nella prima redazione registra la presenza di una *nube* che turba l'evento. La minaccia sarà però vanificata, come notato dall'editore critico, e infatti nelle terzine del sonetto 171 si legge che:

Ben di sparger procurò l'empia Fortuna  
 al tuo candore un nuvoletto tale 10  
 che i bei lumi turbasse almi et felici,  
 ma ciò fu in van, ché quanto hoggi s'aduna  
 d'alta ricchezza il pregio tuo non vale  
 et sono i regni senza te mendici.<sup>46</sup>

Considerata l'esiguità delle notizie biografiche in merito a Faustina Mancini,<sup>47</sup> risulta difficile formulare un'ipotesi circa il significato della *nube*, ma si può immaginare che il poeta faccia riferimento a una malattia sopravvenuta e poi superata.

I debiti verso la classicità non si fermano però all'elegia properziana, in quanto i vv. 7-8 paiono memori di un altro famoso carme genetliaco, l'elegia II.2 di Tibullo, composta per il compleanno di Cornuto: il paragone con gli Indi potrebbe in effetti essere mutuato da *El.* II.2.15-16, «*nec tibi, gemmarum quidquid felicibus Indis / nascitur, Eoi qua maris unda rubet*», dove però è riferito alla fedeltà della sposa, non direttamente alla bellezza della persona festeggiata. Da questa elegia dovrebbe essere desunta pure l'immagine degli «*honesti Amori*» della prima redazione. A giudizio di Pignatti questi ultimi «*“in atto humile e piano” [...] [indicano] che il suo fascino [scil. della donna] è pudico e sen-*

45. Properzio, *El.* III.10.1-7.

46. Il presagio negativo, secondo Pignatti, è debitore del sonetto natalizio per Laura, *Rvf* 325, dove una nuvola incrina l'armonia del giorno: «*Fra tanti amici lumi / nube lontana mi dispiacque: / la qual temo che 'n pianto si resolve, / se Pietate altramente il ciel non volve*».

47. Vd. al riguardo la voce del *DBI*: GALLO 2007.

1. IL GENETHLIACON E L'EPITALAMIO

za alterigia»,<sup>48</sup> tuttavia Amore è un attributo standard dei testi per compleanno antichi e in particolare delle elegie,<sup>49</sup> tra cui, appunto, l'elegia II.2 di Tibullo:

utinam strepitantibus advolet alis  
flavaque coniugio vincula portet Amor,  
[...]  
haec veniat, Natalis, avis prolemque ministret,  
ludat et ante tuos turba novella pedes.<sup>50</sup>

Le due situazioni non sono del tutto sovrapponibili, poiché nel testo latino l'apparizione di Amore è collegata all'unione matrimoniale di Cornuto, nondimeno sembra plausibile (e forse più economico) pensare che la tradizione classica abbia suggestionato l'immagine di Molza a fronte della congettura di Pignatti circa un senso simbolico, benché le due spiegazioni di per sé non si escludano a vicenda.

A Faustina Mancini è dedicato un sonetto anche da Raineri, *Cento sonetti* 51, ma in questo caso l'occasione è il parto della donna, che, come è noto, ne provocò la morte prematura.

Come piena d'umor puro e celeste  
Conca, de l'Indo mar pompa et onore,  
Apre le sue ricchezze, e mostra fuore  
Il bel ch'agli alti regi orna le teste:  
Gioisce il Dio de l'onde, e corron preste 5  
A vagheggiar d'ogni bellezza il fiore,  
Vaghe d'aver d'oriental colore  
Ricco le Ninfe il crin, ricca la veste;  
Così costei, ch'aprir al mondo volse 10  
Le sue ricchezze, e far al Sol palese  
Quanta maggior in lei luce s'accolse,  
Col divin parto meraviglia rese  
A l'altre, al Sol di nuovo il pregio tolse,  
E da se stessa il bel essempro prese.

Il commento fornisce una conferma dei referenti reali:

48. PIGNATTI 2018, II p. 225.

49. Vd. CAIRNS 1971, p. 153 e 1972, p. 112.

50. Tibullo, *El.* II.2.17-18 e 21-22.

## II. STRATEGIE DELL'ENCOMIO E RISCOPERTA DEI GENERI ANTICHI

È sovr'al parto di Madonna Faustina degli Attavanti, gentildonna romana, miracolo di bellezza a' tempi nostri, che, dopo 'l detto parto d'una fanciulla bellissima et ad essempto di lei medesima, si morì, con supremo cordoglio di tutta Roma.

La poesia non reca traccia dell'evento luttuoso, bensì celebra il parto con una venatura sensuale marcata, dovuta alla similitudine equorea che occupa le quartine: come la conchiglia colma d'acqua si apre e mostra la propria perla, allietando Poseidone e tutta la popolazione marittima che accorre a vederla e vuole fregiar-sene, così Faustina partorendo ha offerto al mondo una bellezza pari alla sua.

Il paragone ha uno spiccato carattere figurativo e non può che rammentare opere come la *Nascita di Venere*, ma di norma Raineri, anche nei testi più "visivi", si appoggia a fonti testuali, così che sembra difficile fermarsi alla suggestione botticelliana (o ad altre affini) e all'immagine della perla contenuta in testi coevi per la Mancini come quello di Molza.<sup>51</sup> La tradizione letteraria (e figurativa)<sup>52</sup> non sembra offrire riscontri puntuali per le quartine posta una parziale eccezione: esiste un sonetto natalizio di Giulio Camillo dedicato a Margherita di Navarra in cui la dama è presentata metaforicamente come una perla e la sua nascita è assimilata a quella di Venere a partire da un gioco onomastico frequente.<sup>53</sup>

Lucida *perla* in quella *conca* nata,  
Dove già la gran madre Citherea  
Co' pargoletti Amor premer solea  
Il mar tranquillo a la stagion più grata.  
Mentre il *celestes humor*, l'acqua beata 5  
Con le man sante insieme raccogliea,  
Il più caro figliuol dentro mettea  
Et pregio et luce da me tanto amata.

51. Va infatti tenuto presente che tutte queste poesie non contengono alcun riferimento al parto e al mito della nascita di Afrodite. Si veda ad esempio il sonetto di Giacomo Cenci *Candida perla, dove Amor impresse*, segnalato da PIGNATTI 2018, II p. 17, il quale sulla base di questa identità figurativa ha proposto di individuare nella Mancini la destinataria del sonetto molziano.

52. Per tale versante rimando alla monografia di MUSACCHIO 1999 e ai saggi e al catalogo delle opere raccolti nella sezione *Commemorating Betrothal, Marriage, and Childbirth* in *Art and Love* 2008, pp. 59-228.

53. Bastino due esempi: il sonetto di Bernardo Tasso per Margherita di Valois *O perla oriental bianca e rotonda*, e i sonetti di Coppetta per la medesima, *Rime* 253, 256, 260, 261 e 265.

Ridea l'aere d'intorno; e 'l ciel diè segno  
 Dal manco lato con un tuon soave 10  
 Di tanto bene; acciò sentisse il mondo.  
 Perla da *ornar ogni corona et regno*  
 Perché 'l mio stil per voi non è più grave?  
 Et perché non ho ingegno più profondo?<sup>54</sup>

Il testo del Delminio presenta i caratteri precipui del genetliaco già evidenziati, nello specifico nelle terzine vi sono allusioni alle elegie latine e al sonetto petrarchesco menzionati nei paragrafi precedenti. Ci sono però due differenze fondamentali. La prima consiste nella componente encomiastica, che emerge con maggiore forza nel sonetto di Camillo, specie in chiusa, quando il poeta si interroga retoricamente sull'insufficienza del proprio stile e del proprio ingegno al fine di celebrare la signora in versi. Lo scarto maggiore si avverte tuttavia sul piano del gusto e dello stile a causa dell'atteggiamento emulativo di Raineri: egli spinge infatti vigorosamente sul pedale del classicismo e del preziosismo con la similitudine prolungata e con lo sviluppo della dimensione mitologica mediante la raffigurazione di Poseidone e delle ninfe nella seconda quartina, il tutto entro una sintassi fortemente latineggiante e con un ordine delle parole costantemente perturbato da inversioni e iperbatì.

Resta da chiedersi quale sia la fonte di Giulio Camillo. Forse ci si potrebbe accontentare della suggestione pittorica unita al gioco onomastico, nondimeno sembra più convincente ipotizzare il contributo di un fortunato passo del libro IX della *Naturalis historia* in cui Plinio descrive la genesi delle perle con un lessico in gran parte legato al campo semantico del parto.

Principium ergo columenque omnium rerum preti margaritae tenent. Indicus maxime has mittit oceanus inter illas beluas tales tantasque quas diximus per tot maria venientes tam longo terrarum tractu et tantis solis ardoribus. atque Indis quoque in insulas petuntur et admodum paucas: fertilissima est Taprobane et Stoidis, ut diximus in circuitu mundi, item Perimula promunturium Indiae; praecipue autem laudantur circa Arabiam in Persico

54. Giulio Camillo, *Rime*, p. 285. Il sonetto andò a stampa solo dopo la morte dell'autore, nel 1545, nella famosa antologia giolittina, e la tradizione manoscritta non è ancora stata studiata. A mia conoscenza l'unico testimone cinquecentesco è il ms. Marc. It. IX 144, riconducibile a Beccadelli (su cui vd. DIONISOTTI 1949, il quale ha ipotizzato però un allestimento tardo della sezione in cui si trova il sonetto, posteriore al 1550, ossia in concomitanza o dopo la legazione a Venezia del Beccadelli; vd. poi FERRARI 1958). Nonostante ciò che i testi di Giulio Camillo circolassero e fossero dunque accessibili a Raineri pare ipotesi plausibile.

sinu maris Rubri. Origo atque genitura conchae sunt haut multum ostrearum conchis differentes. has ubi genitalis anni stimulavit hora, pendentes se quadam oscitatione impleri roscido conceptu tradunt, gravidas postea eniti, partumque concharum esse margaritas, pro qualitate roris accepti.<sup>55</sup>

Il brano è significativo pure per Raineri, poiché le perle di cui parla l'autore antico sono quelle derivate dall'oceano Indiano, dettaglio assente nel sonetto di Giulio Camillo. Si instaura così un legame doppiamente emulativo, con il testo contemporaneo e con l'imitazione in quest'ultimo della pagina pliniana. Sebbene possa rimanere qualche dubbio circa il modello specifico della seconda quartina di Raineri (che potrebbe al limite addirittura soppiantare quelli indicati), l'identikit del testo è chiaro e testimonia l'originalità cui può pervenire l'arte allusiva di questi poeti, i quali non si pongono quasi mai in un rapporto passivo con l'antico, di inerte ripresa, bensì sottopongono i propri modelli a una trasformazione confacente alle esigenze del nuovo contesto. Nello specifico Molza e Raineri mostrano una grande apertura e imprevedibilità rispetto alla scelta delle fonti e ammettono nei loro testi una pluralità di voci: spesso essi assumono un testo (peregrino) come modello di riferimento ma su di esso innestano una molteplicità di memorie e reminiscenze mutuate in genere da luoghi famosi dei classici (greco-latini e volgari) che conferiscono una patina estremamente elaborata e ricercata al testo e non di rado una figuratività accentuata. Il modello-codice, con la terminologia di Conte, talvolta è ricalcato in maniera fedele nello sviluppo argomentativo-tematico, talaltra invece offre solo lo spunto iniziale (magari una curiosità erudita o un'allusione mitologica) e viene rifunzionalizzato in relazione a un nuovo tema. Si tratta insomma di una poesia ipercolta, che tende a trasfigurare il reale in una dimensione splendida e mitica coerente con i caratteri pomposi dell'ambiente farnesiano e che tuttavia al contempo conserva sempre un saldo legame con la contingenza della vita di corte. Un legame che, a un'analisi approfondita, si rivela spesso rafforzato proprio dal codice letterario, da una scelta dei modelli orientata dai generi retorici, sì che decifrare l'impostazione retorica del testo diventa una responsabilità primaria dell'interprete, inseparabile dalla necessità di ricostruire la biografia dell'autore.

55. Plinio, *Nat. hist.* IX.54.

## 2.

### L'encomio e la poesia politica

Il secondo ambito nel quale si assiste a una forte rinascita dei generi antichi in relazione all'encomio è quello della poesia politica: la maggior parte delle raccolte liriche cinquecentesche infatti ospita al proprio interno un numero più o meno cospicuo di testi dedicati al commento di eventi storici e alla celebrazione delle imprese e dei progetti di signori, re, papi. Sebbene tali testi rappresentino quasi sempre una minoranza dal punto di vista numerico, svolgono spesso un ruolo importante per la comprensione dei libri di poesia: sia sufficiente qui rievocare i sonetti politici di Bembo, risalenti alla fine degli anni Venti, discussi nel primo capitolo in relazione alla costruzione del canzoniere amoroso. Tale componente inoltre sembra rafforzarsi con l'avanzare all'interno del secolo, anche al di fuori del *corpus* esaminato in questa sede, benché sarebbero necessarie schedature tematiche e calcoli numerici su larga scala al fine di tracciare in modo preciso la curva evolutiva del genere. Comunque sia, in generale la poesia e i poeti iniziarono a seguire da vicino le vicende dei propri signori e il corso della storia e a registrarli nel genere lirico, meditando su di essi in termini morali oppure consegnandoli alla posterità attraverso la lode poetica.

È inoltre doveroso ricordare che a questa altezza cronologica la poesia politico-encomiastica non godeva ancora di una trattazione teorica e di conseguenza di uno statuto chiaro, e pare piuttosto che venisse assimilata alle altre forme di poesia occasionale. Matteo Residori ha opportunamente richiamato l'attenzione sul caso eccezionale della redistribuzione dei testi nel Petrarca di Vellutello, osservando che

la *dispositio* non distingue in genere le rime encomiastiche in senso stretto da quelle di lutto, di omaggio letterario, di corrispondenza amichevole, di esortazione politica. Esse sono al contrario riunite in nome di ciò che hanno in comune, la presenza di un *destinatario reale*, che esso sia o meno esplicitamente designato: vengono così a costituire – spesso, si diceva, verso la fine della raccolta – una sorta di periferia o di frontiera del canzoniere, in cui il poeta, deposta la maschera dell'innamorato petrarchesco, rende conto, discretamente ma non senza precisione, della propria esistenza sociale,

fatta di amicizie, relazioni letterarie, obblighi cortigiani, e insomma delle condizioni oggettive in cui si svolge il suo esercizio poetico.<sup>1</sup>

Come si è visto nel primo capitolo, questa situazione si spiega nonché con ragioni storiche col fatto che i letterati in generale riguadagnarono una collocazione elevata, a ridosso della classe dirigente (sia nel contesto principesco delle corti che in quello della curia romana), una condizione condivisa in gran parte con gli scrittori del periodo augusteo, che agirono in un contesto molto simile grazie alla politica culturale e alla propaganda di Augusto. Più in generale la matrice civile della poesia classica, prima greca e poi latina, è essenziale per comprendere le ragioni del recupero poderoso della classicità nel primo e pieno Cinquecento: i poeti cinquecenteschi appresero soprattutto dai poeti augustei una lezione importante, che permise loro di re-importare nella lirica una dimensione che da tempo era stata in sostanza bandita e conferire così dignità nuova alla lirica, che poteva tornare ad ambire al registro sublime. Escluse eccezioni come il ciclo di sonetti politici di Guidiccioni attorno al sacco di Roma, buona parte della lirica politica cinquecentesca è lirica encomiastica, il che si comprende in modo agevole pensando anche all'origine del genere nella classicità: il κῶμος nacque come testo occasionale, consistente nel festeggiamento con accenti entusiastici di una vittoria, inizialmente sul luogo del gioco, poi nella patria del vincitore.<sup>2</sup> In questo senso ricoprono una posizione di primo piano i testi nei quali la celebrazione avviene attraverso comparazioni con i modelli imperiali o addirittura tramite la ripresa di strategie e dispositivi encomiastici caratteristici della romanità. Al fine di illustrare questo aspetto procederò quindi con tre affondi su tre fronti diversi: generico, retorico e tematico. Nella prima sezione affronterò il genere del trionfo, che godette di una larghissima fortuna e durante la classicità e durante il Rinascimento; nel secondo mi concentrerò sui paragoni tra i sovrani e gli imperatori o i condottieri antichi; infine nel terzo esaminerò il *topos* dell'avvento di una nuova età dell'oro.

Da ultimo su tutti questi versanti va tenuto presente un punto dell'esperienza augustea, specie oraziana, che chiarisce perché i lirici rinascimentali furono così attratti dalla poesia di quel periodo e come conciliassero lirica amorosa e lirica politica: il nesso che «unisce il senso oraziano della vita con la fede nella storia di Roma».<sup>3</sup> Orazio capì che condizione necessaria dell'*otium* era la *pax*, la quale poteva essere assicurata solo dall'impero, che,

1. RESIDORI 2015, p. 25.

2. Vd. *Neue Pauly*, s.v. *Enkomion*.

3. LA PENNA 1963C, p. 71.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

opponendo barriere ai nemici, eliminando le tempeste delle guerre civili, poneva le condizioni della *tranquillitas animi* o almeno faceva che essa non fosse un ideale da conquistare eroicamente [...] la *pax Augusta* offriva una *securitas* che rendeva facile la libertà interiore: ma una libertà che non aveva niente a che fare con la partecipazione faticosa alla costruzione della storia.<sup>4</sup>

I poeti rinascimentali reagirono in modo analogo di fronte alle Guerre d'Italia, riponendo le loro speranze nell'azione pacificatrice della Chiesa (e dei loro signori): se un esercizio libero della poesia e più in generale una nuova fioritura delle arti erano possibili solo a condizione di ristabilire la pace sulla penisola, allora era indispensabile investire su questo fronte assicurandosi il favore e sostenendo chi di quella quiete doveva divenire il garante. Era naturale in questo senso che le speranze di molti fossero riposte nel papato, la sola forza politica che sembrava in grado di unificare l'Italia, di debellare le lotte intestine tra i principi e di pacificare le potenze europee.

### 2.1. *Il trionfo*

Il recupero del genere del trionfo è un ottimo esempio del modo in cui gli uomini rinascimentali si riappropriarono del patrimonio dell'Antichità classica, ovvero non attraverso un'operazione puramente *archeologica* o *classiceggiante*, bensì attraverso una ripresa integrale degli elementi e una loro rifunzionalizzazione nel nuovo contesto:

Il Trionfo, corrispondente all'idea del generale o del sovrano vincitore, con il corteo, [...] quando entrò nella coscienza rinascimentale, divenne simbolo di gloria e di onore, e incarnò l'aspirazione più alta dell'individuo alla gloria terrena. Fu il simbolo di un ideale eroico, mentre nell'arte romana spesso era stato degradato al simbolo di una cerimonia cortigiana.<sup>5</sup>

L'importanza del fenomeno si apprezza soprattutto pensando ai diversi piani sui quali si manifestò: non si trattò di un fenomeno esclusivamente letterario (anche se il modello petrarchesco rimase imprescindibile), anzi, si sviluppò in parallelo alla realizzazione concreta di cortei trionfali, che prevedevano sontuosi apparati figurativi e procedure cerimoniali pensate nel dettaglio, e solle-

4. Ivi, pp. 71-72.

5. CARANDENTE 1963, p. 13.

citavano la composizione di testi per l'occasione.<sup>6</sup> In ambito pittorico non si possono non ricordare i *Trionfi di Cesare* ideati da Mantegna per i Gonzaga, che rappresentarono uno snodo fondamentale.

Secondo Antonio Pinelli, la fortuna del genere tra Medioevo e Rinascimento è dovuta a quattro ragioni principali. La spiegazione più ovvia consiste nell'«innegabile suggestione esercitata dai resti imponenti di archi onorari e trionfali romani [...] e dalle colorite descrizioni di grandiosi trionfi tramandate dagli storici a perenne testimonianza della gloria passata».<sup>7</sup> La seconda riguarda il confronto tra il passato splendido e il presente: spesso le culture successive guardarono all'antica Roma proiettandovi le proprie speranze di una rinascita in grado di riscattare il presente deludente. Il terzo motivo è la fama: nell'immagine del trionfo si sintetizzava il desiderio umano di vincere il tempo conseguendo l'immortalità. Infine la quarta ragione risiede nella «grande fruibilità politica [*del tema*] in chiave di attualità»: «nel Cinquecento non ci fu sovrano, tiranno, generale vittorioso, o anche soltanto uomo di governo in missione ufficiale, cui non vennero tributati onori alludenti [...] a cerimoniali trionfali, o quanto meno a quelli più modesti dell'Adventus».<sup>8</sup>

In questa sede saranno presi in considerazione esclusivamente i testi nei quali si fa riferimento alle rappresentazioni dei trionfi antichi o al «trionfo tributato ad un generale vincitore, o comunque ad un personaggio eminente» al momento della sua entrata in una città; tuttavia è bene ricordare che esistevano altri due tipi di trionfi diffusi all'epoca: «gli spettacoli teatrali e le pompe cortigiane» che mettevano in scena i *Trionfi* del Petrarca e i cortei carnevaleschi, «cui talvolta si aggiunsero, in età umanistica, carri e sfilate allegoriche programmaticamente ispirate ai modelli romani».<sup>9</sup>

Sebbene la fortuna dei trionfi paia tutto sommato abbastanza continua tra Quattro e Cinquecento, vi sono senza dubbio alcuni momenti e alcuni ambienti che catalizzarono l'attenzione sul genere. Napoli inaugurò la tradizione con l'entrata di Alfonso il Magnanimo del 1443, e a partire da quel momento gli esempi si moltiplicarono in modo progressivo, soprattutto nella città partenopea e a Firenze. In seguito, a partire dal papato di Paolo II, le cerimonie divennero normali anche a Roma, dove oggetto dei trionfi non furono più solo

6. Vd. VISCEGLIA 2002, p. 54: «la restaurazione dei trionfi, inaugurata a livello letterario da Petrarca, coltivata e arricchita dalla letteratura umanistica, sfociò nella costruzione di una iconografia specifica, realizzata anche attraverso gli studi di antiquaria, che non fu esclusiva di Roma, ma che a Roma, la città per eccellenza dei trionfi antichi, si realizzò in forme particolarmente ricche ed elaborate, capaci di comunicare molteplici messaggi politici».

7. PINELLI 1985, p. 283.

8. Ivi, p. 284.

9. Ivi, p. 306.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

i sovrani e i condottieri ma anche i papi, anzi, proprio questi ultimi fecero registrare un'ulteriore impennata nella diffusione del genere, specie durante i pontificati di Giulio II e Paolo III. Questa fioritura si saldava inoltre alla riscoperta sul finire del secolo del trionfo romano in sé, quale è testimoniata dal trionfo di Cesare Borgia del 1500 (chiaramente modellato sul trionfo di Cesare) come, d'altra parte, da quello del suo rivale Giulio II cinque anni più tardi.<sup>10</sup> Paolo III in particolare si poneva in una congiuntura storica particolare, giacché a distanza di pochi anni dal sacco di Roma il ricordo di quell'evento drammatico era ancora vivo e si avvertiva il bisogno di restaurare l'immagine della città:

Paolo III volle imprimere sulla città "segni perentori e teatrali", non solo per cancellare la memoria del sacco e restituire nuovo splendore alla capitale della cristianità, ma anche per dotare di una sontuosa scenografia le cerimonie ufficiali, i cortei papali, i pellegrinaggi, i rituali civici, le feste cittadine, queste ultime via via sottratte a una dimensione municipalistica per essere inserite in una più aulica cornice curiale. Di qui la rivalutazione delle maestose vestigia dell'antichità pagana e imperiale nella Roma cristiana e pontificia al fine di reclamare l'eredità degli antichi Cesari, con tutto il patrimonio di cultura, autorità, tradizione, primazia storica e legittimazione giuridica che essa portava con sé.<sup>11</sup>

L'occasione perfetta per mettere in pratica il programma propagandistico di Paolo III fu data dall'entrata di Carlo V a Roma nel 1536, dopo la grande vittoria della Battaglia di Tunisi, che «segnò il momento della idealizzazione classicista dell'imperatore»:

10. Vd. STINGER 1984, pp. 240-241 per la ricostruzione delle tappe principali, nonché VISCEGLIA 2002, p. 64 per l'evoluzione in ambito romano nel corso del Cinquecento: «il mutamento nel cerimoniale delle entrate fu segnato dal ritorno della tipologia culturale dei trionfi e, nel Rinascimento, l'allestimento dell'entrata papale si ispirò ad un doppio modello: quello dell'avvento e quello della parata dell'imperatore vittorioso. Il ritorno di Giulio II, dopo la conquista di Bologna, fu fissato proprio la domenica delle Palme. [...]. Se nel trionfo di Giulio II i temi imperiali si intrecciarono strettamente all'esaltazione di Roma erede di Gerusalemme, pochi decenni dopo, un'altra entrata papale, quella di Paolo III dopo l'incontro di Nizza, mostrava l'inserimento, in una analoga cornice, di motivi nuovi che il divampare della riforma e la rottura dell'unità religiosa poneva ormai prepotentemente in primo piano. Non un papa guerriero, ma un papa pacificatore si festeggiava a Roma nel 1538». Inoltre va tenuto presente che «se la cerimonia dell'incoronazione appariva nel primo Cinquecento ancora intrecciata a feste di chiara impronta cortigiana, nella seconda metà del secolo la pompa e la solennità si coniugarono a gesti che indicavano la tensione verso un nuovo rigore» (ivi, p. 66).

11. FIRPO - BIFERALI 2009, p. 99.

## II. STRATEGIE DELL'ENCOMIO E RISCOPERTA DEI GENERI ANTICHI

il mito del trionfo di Scipione e Cesare [*infatti*] presisteva [*sic*] nella cultura del primo Cinquecento all'evento di Tunisi, ma la vittoria di Carlo V sembrò ridare vita e attualità al mito e consentì di declinare una precisa versione tra le molte possibili della ideologia imperiale. Carlo V visitava dunque l'Italia e anzitutto i suoi domini come sovrano, come imperatore e come generale vittorioso.<sup>12</sup>

L'imperatore compì un lungo viaggio trionfale percorrendo sostanzialmente tutta l'Italia, «quasi a prenderne fisicamente possesso e a ribadire, con tutta la forza evocativa dei fastosi apparati che ovunque lo accolsero, il dominio dell'aquila imperiale sull'Italia».<sup>13</sup> Paolo III investì moltissimo nell'evento e fece di tutto per accentuarne il carattere trionfale, giacché si trattava di «un'occasione irripetibile per ripristinare l'antica grandezza della città» attraverso il «recupero della *romanitas* che, dopo i pontificati medicei, apparve sin dal possesso di Paolo III la cifra culturale e politica del papato farnesiano».<sup>14</sup> Il corteo di Carlo fu dunque pensato in tutti i suoi aspetti per richiamare i modelli trionfali antichi, intessendo una fitta trama di motivi storici, ideologici, politici e culturali; scopo dell'operazione era

evocare le comuni origini romane delle supreme autorità dell'Europa cristiana e definirne i ruoli e gli ambiti di potere, tanto in una prospettiva sacra e metastorica quanto in vista delle contingenze del presente, a cominciare dalla crociata antiturca. Pressoché assenti erano invece i richiami alle pur impellenti questioni religiose.<sup>15</sup>

In questo campo giocò un ruolo centrale anche l'idea dell'eroicità, una componente pressoché ineliminabile dell'identikit del trionfo nel Rinascimento: le

12. VISCEGLIA 2001, pp. 135 e 139. Naturalmente prima dell'entrata trionfale dopo la vittoria di Tunisi, un altro evento fondamentale fu l'incoronazione imperiale a Bologna tra il 1529 e il 1530: «Charles' V fêtes were, therefore, great compilations of imperial mythology on a scale unknown since the Roman Empire: globes of the world, images of the cosmos, gods and goddesses, heroes and heroines, subject continents, rivers and peoples, all held together by Latin tags from authors celebrating Augustan grandeur. In short, the revival of Empire represented in the figure of the Emperor Charles V gave Renaissance humanists and artists at last a living vehicle to whom they could legitimately apply the whole rediscovered repertory of classical antiquity. As the inheritor of Sacred Empire, the use of classical architectural motifs and the re-creation of imperial triumphs in his honour have a meaning beyond that of mere empty rhetoric» (STRONG 1984, p. 76).

13. FIRPO – BIFERALI 2009, p. 100.

14. VISCEGLIA 2002, p. 192.

15. FIRPO – BIFERALI 2009, p. 105.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

gesta dell'imperatore furono assimilate a quelle degli eroi antichi, come emerge anche dal nome *Carolus Africanus* con il quale fu spesso indicato dopo la vittoria del 1535 e dal fatto che in modo speculare i capitani che lo accompagnarono in battaglia vennero paragonati ai condottieri antichi.<sup>16</sup> Ciononostante il tratto essenziale della figura dell'imperatore restava la già evocata fusione di *romanitas* e cristianesimo: la condizione per l'avveramento della *respublica christiana* era «il conseguimento della giustizia temporale in un mondo pacificato ed unito», il quale era reso possibile dalle campagne militari dell'imperatore.<sup>17</sup> In generale la figura pubblica dell'imperatore fu costruita proprio su questo contrasto tra il carattere vittorioso e quello religioso, come ha mostrato Fernando Checa Cremades analizzando i panegirici e le raffigurazioni delle vittorie degli anni Trenta: «Tú perdonas a los que se someten y abates a los soberbios». La idea [del panegirico] nos remite a la imagen de Carlos como héroe victorioso mitigada, sin embargo, por la del emperador como príncipe virtuoso, y que el triunfo se corrige con el perdón».<sup>18</sup>

Malgrado questo fortissimo intento celebrativo, il programma trionfale allestito per l'entrata dell'imperatore serviva anche a rammentare che «non poteva esserci alcuna realizzazione dell'idea dell'impero senza Roma»; di conseguenza fu ideato un itinerario nuovo che univa l'antica via trionfale a quella sacra.<sup>19</sup> Dalla grande costruzione era assente anche una «teologia politica», al cui posto invece vi era «una puntigliosa precisazione degli ambiti e delle gerarchie dei due supremi poteri», la Chiesa e l'Impero.<sup>20</sup>

Sul fronte letterario il trionfo si tradusse sovente nella forma del capitolo ternario, che per la sua natura modulare e la sua estensione rispondeva alle

16. CHECA CREMADES 1999, pp. 203 e 205 ha segnalato l'identificazione di Carlo con un nuovo Scipione anche nella poesia iberica e in generale la sua diffusione negli apparati allestiti nelle diverse città, al punto da definirlo un *letimotiv*: «Era ya muy repetido, [...], el sobrenombre de Escipión aplicado a Carlos, algo que se convierte en uno de los *letimotiv* del periplo». Lo stesso Checa Cremades ha ricordato (ivi, p. 209) le altre figure della storia romana ricorrenti negli archi trionfali per la vittoria di Tunisi: «la imagen imperialista de Carlos V no alcanzaría su plena legitimidad político-histórica hasta que la estirpe del emperador se insertara en la historia romana. En Nápoles, les cuatros figuras fundamentales que ligaron a Carlos V con la romanidad fueron Escipión Africano, Aníbal, Alejandro de Macedonia y Julio César. En Roma, en el arco ya mencionado [scil. *l'arco di Antonio da Sangallo in piazza San Marco*], Salviati y Heemskerck representaron el triunfo de Escipión el Mayor, el Minor y las figuras de Aníbal y Quinto Flaco, así como cuadros que figuraban el triunfo de África o la toma de la Goleta».

17. Vd. FANTONI 2000, pp. 111-112.

18. CHECA CREMADES 1999, pp. 196-197.

19. VISCEGLIA 2002, p. 191 e 193-194.

20. Ivi, p. 197.

esigenze narrative ed encomiastiche del genere; tuttavia attorno a Carlo V si constata la fioritura di una serie cospicua di sonetti dedicati all'argomento, di mano dei maggiori poeti del tempo oltre che di rimatori minori e minimi.<sup>21</sup> Tra i più significativi si annoverano quelli di Raineri, che peraltro hanno una posizione rilevata all'interno dei *Cento sonetti*, occupando le prime due posizioni dopo i testi di dedica. Altra caratteristica di qualche peso è la doppia destinazione dei sonetti, rivolti sia all'imperatore che a uno dei suoi capitani più illustri a questa altezza, Alfonso d'Avalos, il quale aveva contribuito in modo importante alla sconfitta di Solimano.<sup>22</sup>

Già sott'al peso rio d'armati legni  
 Giace Egeo, geme Triton sommerso:  
 E tratto ha 'l ferro fuor, di sangue asperso,  
 Il fer Trace, aspirando ai nostri Regni.  
 Stringon le matri al petto i dolci pegni, 5  
 Hanno i fedeli il volto al Ciel converso,

21. Inoltre occorre sempre ricordare che quanto ci è noto rappresenta una parte spesso infima di quanto fu scritto per queste occasioni e che esiste un'enorme quantità di materiali dispersi e di difficile reperibilità che offrono però una fotografia molto affidabile degli eventi storici. Al riguardo, proprio in relazione al trionfo napoletano di Carlo V, vd. TOSCANO 2004b, p. 105: «I tre mesi della permanenza di Carlo V in Napoli segnarono un sussulto della stentata produzione tipografica della città, che raggiunse punte record mai toccate prima e dopo in tutta la prima metà del '500. Prevalentemente si tratta di *plaquettes* encomiastiche e celebrative destinate a una fruizione effimera e ciò spiega come pochissimi esemplari, quasi sempre unici, siano riusciti a sopravvivere fuori del recinto dei repertori specializzati dell'annalistica tipografica, pur avendo il merito di conservare il sapore del documento a caldo, spezzoni di una cronaca che attraverso l'insieme dei dettagli rivela una trama meticolosamente ordita, che poi l'incalzare degli eventi ha inesorabilmente travolto e disperso. Rileggere alcuni di questi testi sommersi dal tempo, a metà strada tra letteratura e propaganda politica, può restituire l'*hic et nunc* di un evento, offrendoci una più diretta chiave di lettura delle finalità politiche cui complessivamente obbediva l'organizzazione dei complessi apparati scenografici del trionfo, fittamente tramati di richiami mitologici e storici, e di cui gli stessi storici sincroni hanno conservato poche e frammentarie notizie».

22. Alfonso occupa una posizione privilegiata anche nelle celebrazioni napoletane, ad esempio nel poemetto *Il pianto d'Aretusa*, composto dall'allora segretario del Regno Bernardino Martirano, che attesta la presenza anche di una tradizione di impronta epica, giacché nel testo l'autore «tesse alla maniera omerica, rinverdità pochi anni prima dall'Ariosto nell'*Orlando furioso*, il catalogo degli eroi combattenti a Tunisi e subito dopo Carlo V e prima del Duca d'Alba il posto d'onore è per il Marchese del Vasto, definito "cristato Achille, il grande Alfonso", bello e valoroso, si da somigliare a un tempo al fiero Marte e al biondo Apollo, con una menzione di riflesso degli estri poetici ai quali spesso lo splendido Marchese si abbandonava» (TOSCANO 2004b, p. 104).

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Pallidi il volto; e Voi di quel perverso  
V'opponete agli atroci alti disegni.  
Gite a far di Voi stesso a noi riparo;  
E l'antico valor, Davalo, e l'armi  
Volgete contra d'Oriente ai mostri.  
Indi, per farvi eternamente chiaro,  
Vincete. E sien d'altrui le spoglie, e vostri  
Colossi, archi, trofei, trionfi, e marmi.

10

Veramente al valor et alla gloria di sì splendido et onorato Cavalliero, com'è stato il S. Alfonso Davalo Marchese del Vasto, si convenia questo primo sonetto, con l'altro che segue, così com'egli è stato il primo ch' a' di nostri in Italia abbia mostrate in un bellissimo e signoril aspetto, et in uno spirito reale e valoroso, congiunte l'armi e le lettere: con tanto ornamento di liberalità, che ne resta anco, e resterà sempre negli animi di chiunque lo conobbe, eterna memoria; con certissima speranza che 'l giovinetto S. Marchese di Pescara suo figlio non degeneri punto, né dall'invitto maggiore, di cui sostiene i titoli, né dal padre magnanimo. Fu composto adunque il presente sonetto in lode di S. Ecc. nel tempo che Solimano Re de' Turchi s'apparecchiava con armata di vele innumerabili a danno d'i Cristiani; e mandò poi Ariadeno Barbarossa, pirata famosissimo, a depredar i litti d'Italia. Era l'autore allora in molta grazia et estimazione di S. Eccellenza.<sup>23</sup>

L'esposizione del fratello (o dell'autore) conferma la centralità della figura del marchese del Vasto, la cui lode è il vero scopo del sonetto: come di consueto, egli viene celebrato per la commisurazione di bellezza esteriore, virtù morali, doti militari, conoscenze letterarie e liberalità, tutte qualità del perfetto signore e mecenate. L'ultima osservazione induce inoltre a pensare che Raineri beneficiasse dei favori di Alfonso in quel momento, essendo «in molta grazia et estimazione di S. Eccellenza». Oltre all'elogio però vi è anche l'esortazione: Raineri invita Alfonso a guardare la minaccia turca (il «fero Trace»), che avanza sulle acque dell'Egeo incutendo timore nella popolazione, e a sconfiggere quel *mostro* non solo per proteggere l'Italia ma anche per conseguire fama imperitura. Proprio quest'ultima spiega la chiusa trionfale: se Alfonso intraprenderà la missione contro il Turco la sua vittoria sarà celebrata ed egli sarà accolto con un vero trionfo, composto da «colossi, archi, trofei, trionfi, e marmi».

Questa funzione di esortazione e appoggio rappresenta una caratteristica essenziale della lirica politica del Cinquecento, come si è anticipato nell'intro-

23. Raineri, *Cento sonetti* 1.

duzione e come emerge da uno scambio tra lo stesso marchese del Vasto e il suo poeta Girolamo Muzio. Così Alfonso nella sua proposta:

Mutio, che resti ove restò 'l mio core;  
 Et lasci me, che senza te ne vada  
 A così santa impresa, a far che cada  
 Del fero Scita il cominciato honore:  
 Prega tu intanto almen l'alto Signore, 5  
 Che vittoria mi presti, e a questa spada  
 Doni virtù d'aprir la bella strada,  
 C'ha chiusa de' christiani il ceco errore.  
 Et tu canterai poi del bel soggetto  
 Con dotto stile in ben vergate carte, 10  
 Per dar di me, et di te lunga memoria.  
 Et a colei, ch'io porto dentro 'l petto  
 Ne darai d'ogni honor la miglior parte,  
 Come a vera cagion d'ogni mia gloria.<sup>24</sup>

Muzio entrò al servizio di Alfonso nel 1540, e il sonetto dovrebbe risalire su per giù a quegli anni, se decifro correttamente il riferimento alla «santa impresa» e al «freno Scita». Quest'ultimo infatti sembra potersi attagliare solo a uno, al limite due episodi della biografia del marchese: la campagna contro i Turchi del 1543, in territorio italiano e francese, o eventualmente la missione a Venezia del 1539, intrapresa con l'intento di formare un'alleanza e proporre una crociata contro i Turchi, la quale però non avvenne poiché la Serenissima stipulò un accordo di pace.<sup>25</sup> Nel sonetto Alfonso rileva innanzitutto la lontananza del suo poeta, che non l'ha accompagnato nell'impresa restando dove risiede anche il suo cuore. Come si è visto nel primo capitolo, non è una situazione straordinaria: anche Molza, dalla prospettiva opposta, in alcuni sonetti per Ippolito espresse questo dissidio tra il seguire con i piedi e con l'animo il proprio signore. Nel seguito il marchese del Vasto compie delle richieste precise: 1. che Muzio preghi Dio per lui affinché la sua missione abbia esito positivo, 2. che il poeta canti le sue gesta in versi ed eterni la memoria di entrambi, e 3. che riconosca il merito di colei che ispira le sue azioni, cioè la moglie, Maria d'Aragona. Oltre alla componente memoriale, che, come ho rilevato più volte, è fondamentale nell'accordo tra il letterato e il padrone nel Rinascimento, è interessante il

24. Muzio, *Rime* 142a (anche *Rime* 1545 48.1).

25. Al secondo evento è dedicata una piccola serie di sonetti di corrispondenza di Bernardo Cappello (*Rime* 150-153), su cui vd. il commento di TANI 2018.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

primo punto, l'invito a pregare: che si tratti di verità o meno importa fino a un certo punto, ciò che conta è la codificazione del motivo nella lirica cinquecentesca, l'istituzionalizzazione della pratica degli *auspicia*, la quale rappresenta un'evoluzione di quella ben più forte ed articolata invalsa nella cultura classica. I poeti, infatti, inclusero spesso nella celebrazione dei loro signori e protettori una preghiera per le loro imprese (o l'auspicio del loro successo) e una promessa di sacrifici e doni in loro favore sulla scorta dei modelli classici. La sopravvivenza di questi scambi di versi, inoltre, testimonia il rapporto vivo e diretto che si istituiva spesso tra le due parti, come era accaduto già in epoca augustea, quando Mecenate aveva perso peso e Ottaviano Augusto aveva rafforzato i propri legami con i letterati, arrivando probabilmente anche a richieste dirette.<sup>26</sup>

La risposta di Muzio ad Alfonso segue le convenzioni delle rime di corrispondenza riprendendo le rime della proposta nello stesso ordine ma non i rimanti:

Se 'l barbaresco indomito furore  
Là presso al Varo sta gran tempo a bada,  
Convien ancor ch'innanzi a voi ricada,  
Ch'orgoglio cede al vostro alto valore;  
E qual si tien fra gli altri esser maggiore 5  
D'ogni pregio d'onor, da voi digrada;  
Dal vostro aspetto apporta ogni contrada  
Gloria a gli amici ed a i nemici orrore.  
Per che, non pur il mio rozo intelletto,  
Ma qual più eccede d'eloquenza e d'arte 10  
Non ardisce di voi tessere istoria;  
Non di colei che 'l cor vi tien distretto  
Ché, per le grazie in lei dal cielo sparte,  
Se voi del mondo, ella ha di voi vittoria.<sup>27</sup>

Nella prima quartina il poeta auspica-profetizza la sconfitta del nemico orgoglioso di fronte al valore del marchese, nella seconda loda quest'ultimo riprendendo nel corpo del verso le parole-rima della proposta *onore* e *gloria*, con mu-

26. Vd. LA PENNA 1963c, pp. 115-116: dopo il 20, con la scomparsa di Mecenate, «credo che Augusto abbia avocato direttamente a sé il compito di tenere i contatti con l'élite intellettuale e di influire sugli indirizzi della cultura. Augusto voleva una cultura che servisse più decisamente la restaurazione morale, religiosa, politica e fosse meno legata all'intimità individuale: quindi poemi epici o epici-storici, rinascita del teatro arcaico, liriche celebrative».

27. Muzio, *Rime* 142b.

tato significato (l'*onore* è ora quello insuperabile di cui è degno il destinatario, e la *gloria* è quella che emana da lui). Nelle terzine Muzio svolge quindi una sorta di *recusatio*, contrapponendo al «bel soggetto», al «dotto stile» e alle «vergate carte» richiesti da Alfonso il suo «rozo intelletto» inadeguato al compito di poeta ufficiale, dedito alla celebrazione della gesta del suo signore, e inetto alla lode di colei che stringe il cuore del marchese, vincitore del mondo vinto dall'amore. La dichiarazione d'insufficienza e il rifiuto fanno parte delle canoniche espressioni di modestia e non vanno prese del tutto sul serio: proprio nel momento in cui si pronunciava una *recusatio* di fatto spesso si tributava un omaggio al proprio padrone.<sup>28</sup> Inoltre, nonostante la convenzionalità del modo, la scelta lessicale di Muzio è rivelatrice: egli dice di non osare «tessere istoria», riconoscendo così alla poesia una funzione memoriale importante, giacché essa viene a configurarsi come la depositaria non solo dell'encomio ma anche della narrazione delle gesta e come la responsabile della loro trasmissione ai posteri. Si tratta di una dimensione rilevante, che non tocca solo i poemi epici ed encomiastici di ampio respiro, in quanto la lirica stessa, anche nella forma breve del sonetto, cominciò a farsi carico di un'istanza storica in questo periodo: i poeti non si limitarono più a lodare le virtù dei propri signori, bensì immisero questi ultimi nel grande corso della storia tramandandone la memoria. Anche su questo fronte Orazio impartì una lezione fondamentale: come si deduce dalla *recusatio* dell'ultima ode del quarto libro, egli «rifiutò di cantare *proelia* e *victas urbis*, rifiutò, cioè, la poesia epica o epico-storica o la lirica che vuol sostenere il peso dell'epica: non si rifiutò di celebrare la *pax Augusta*». <sup>29</sup> I lirici rinascimentali condivisero senz'altro con il poeta augusteo il rifiuto della poesia epico-storica, mentre furono meglio disposti verso l'"epicizzazione" della lirica e soprattutto celebrarono le vittorie dei propri signori nella propria produzione lirica.

Di questa istanza storica vi è una traccia più debole nell'altro sonetto di Raineri da cui eravamo partiti (*Cento sonetti* 2):

Signor, che 'l petto e la vittrice mano  
 A degne opre d'onor sempre volgeste,  
 E l'indomito ardir dianzi rompeste  
 Al Re degli empi, al barbaro inumano:  
 Ecco di Voi superbo il Vaticano, 5  
 Che di palme e trofei s'orna e riveste;  
 Ecco Roma, ch'al ciel con voci preste

28. Vd. CITRONI 1995, p. 286 sul contesto classico e in particolare oraziano: le *recusationes*, «mentre rifiutano un *munus* poetico, sono esse stesse un *munus* poetico».

29. LA PENNA 1963c, p. 114.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Suona Alfonso, e vi chiama ancor Africano.  
E poi ch'innanzi più non se gli oppone,  
Sovr'a l'onda tirrena, il marin mostro, 10  
Che del suo sangue rio Bagrada tinsè,  
Or co l'acciaio i marmi, or co l'inchiostro  
Le carte nota, e 'l nome invito puone:  
Davalò a tempo venne, e vide, e vinse.

È composto parimente quest'altro in onore del detto S. Marchese nel ritorno che fece Carlo V Imperatore da l'impresa di Tunisi in Africa, della quale, in gran parte per il valor e consiglio di S. Ecc. che n'era capitano generale, S. Maestà restò vittoriosa; e fu presentato il sonetto in Roma all'istesso S. Marchese, quando venne, con S. Maestà, in persona a basciare il piede alla memoria di Papa Paulo III, e fur fatte quelle feste e trionfi da tutta Roma sì sontuosi.

In questo caso il sonetto attacca immediatamente con la celebrazione di Alfonso d'Avalos, lodato per il coraggio e il valore bellico diretti sempre verso imprese giuste e nello specifico per la battaglia contro i Turchi;<sup>30</sup> dopodiché se ne descrive l'entrata trionfale a Roma in seguito alla vittoria di Tunisi del 1535: non solo il Vaticano è decorato con *palme* e *trofei* per accogliere il capitano cesareo, egli è pure acclamato come *Alfonso Africano*, rafforzando in questo modo il legame con il modello del trionfo antico.<sup>31</sup> Si tratta di un procedimento applicato anche a Carlo V nella stessa occasione, come ho già avuto modo di rilevare:

30. «Quando nel 1535 Carlo V organizzò la grande spedizione contro Tunisi, ne affidò la direzione all'Avalos. Fu questa una delle migliori imprese militari dell'A., che al comando di venticinquemila fanti e duemila cavalli italiani, tedeschi e spagnoli conquistò il 14 luglio la Goletta, dopo averla sottoposta a un massiccio bombardamento; il 16 luglio affrontò e sconfisse di fronte a Tunisi gli ottantamila uomini del Barbarossa e il 20 luglio, anche per la contemporanea insurrezione degli schiavi cristiani, conquistò Tunisi compiendo uno spaventoso massacro degli abitanti» (DE CARO 1962, pp. 613-614).

31. Per una descrizione sintetica dell'entrata di Carlo V e del suo capitano a Roma vd. FERRER 2012, p. 189: «Charles made his triumphal entry into Rome on 5 April 1536 and was present at Holy Week and Easter ceremonies in the city. Contemporary accounts describe the entry into the city and the emperor's arrival at St Peter's, where a 'specially composed antiphon' was performed in his honour. In Rome, a gateway carried the inscription '*Turcarum Eversori*' (To the destroyer of the Turks). At St Peter's another inscription was displayed, dedicated to the man who made the Muslims turn pale with fear: '*Maumetarum paucis pallorique*.' A triumphal arch was designed by the architect Antonio de Sangallo and decorated with a series of paintings of the 'Triumph of Africa', including the battle of La Goletta, the capture of Tunis, Charles releasing Christian captives, and the coronation of the new king of Tunis, the emperor's protégé».

Parallels were drawn with heroes from antiquity and mythology as well as with Charles's Habsburg predecessors. In Naples he [scil. *Charles V*] was compared to Scipio Africanus, Hannibal, Alexander the Great, and Julius Caesar. A large equestrian statue depicting the emperor crowned with a wreath of laurel and modelled on the ancient Roman statue of Marcus Aurelius was erected in the Piazza del Duomo at Siena. In Rome Charles rode underneath the arches of Constantine, Titus, and Septimus Severus, following the ancient route taken by Roman heroes and emperors. He was hailed as 'Charles V Augustus, Crowned by God, Great and Peaceful Emperor of the Romans', on an arch designed by Antonio da San Gallo the younger erected in the Piazza San Marco. An inscription at St Peter's read: 'To Charles V Augustus, Extender of the Christian Commonwealth', referring to the conquest of both North Africa and the New World, as well as to the ideas embodied in the emperor's device, *Plus Ultra*.<sup>32</sup>

La stessa traslazione da Carlo ad Alfonso si verifica in chiusa, quando Raineri applica ad Alfonso la celeberrima frase «veni vidi vici» con cui Giulio Cesare avrebbe dichiarato la propria rapida vittoria su Farnace nel 47 a.C.

Sempre nelle terzine vi è un altro riferimento alla classicità: la minaccia turca è assimilata ad Anteo, il gigante figlio di Poseidone e della Terra che fu ucciso da Eracle proprio in Libia, sulle sponde del fiume Bagrada, secondo la narrazione di Lucano in *Phars.* IV.590-660 e la descrizione di Filostrato delle opere classiche dedicate all'episodio (*Imagines* II.21). Durante il Rinascimento la battaglia godette di una buona fortuna, come testimoniano, ad esempio, le statue commissionate dai Medici su questo soggetto o la collezione di Isabella d'Este. Per quest'ultima il tramite delle *Imagines* deve essere stato essenziale, ma vi furono anche altri vettori del mito: all'incrocio di letteratura e arti figurative vi è l'epigramma 97 del sedicesimo libro dell'*Anthologia Palatina*, dedicato proprio all'ecfrasi di un'antica statuetta. L'identificazione del capitano moderno con l'eroe antico si deve però senz'altro al fatto che Carlo V aveva costruito la propria immagine pubblica attraverso l'immedesimazione con Ercole, come si è visto, specie in relazione al motto *plus ultra*.

Non stupisce di conseguenza che anche Molza abbia utilizzato il soggetto mitico in un sonetto per Carlo V (*Rime* 30), in cui in più si constata di nuovo l'identità geografica tra fonte e occasione del testo moderno:<sup>33</sup>

32. Ivi, pp. 231-232.

33. Vd. anche Muzio, *Rime* 136, in cui si reperiscono quasi gli stessi elementi: «Questo è, Signor, quel memorabil giorno / Che, appresso 'l trionfal segno di Cristo / Faceste in Libia il glorioso acquisto / Onde d'eterno pregio andate adorno: / Per voi senti Numidia

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Su questo lido et questa istessa harena  
cagion novella d'ogni vostro danno,  
signor, sostenne duro et lungo affanno  
il forte Alcide, onde ogni historia è piena,  
et con torose braccia e 'nvitta lena 5  
sul petto Anteo – le piagge et l'onde il sanno –  
si strinse sì, che del materno inganno  
poco si valse ad alleggiar la pena.  
Cadde di Libia il fero mostro anciso,  
sparso le membra, et fé vermiglio il piano 10  
nel proprio sangue horribilmente volto;  
così volgendo a la fortuna il viso  
cader vedrete ogni sua forza in vano,  
e 'l mondo a farvi honor come pria volto.<sup>34</sup>

In questo caso il combattimento tra Ercole e Anteo non è solo alluso, bensì occupa tutto il testo, con il duplice obiettivo di enfatizzare la forza dell'eroe e il cambiamento di fortuna: il mito racconta infatti che Ercole fu in grande difficoltà nella lotta finché non comprese che avrebbe dovuto sollevare il gigante da terra per recidere il legame con la madre, che prestava aiuto al figlio e lo riportava in piedi flettendosi. In modo analogo l'avanzata dei Turchi sembrava inizialmente inesorabile, anche per l'entità dell'esercito guidato dal Barbarossa, ma l'intelligenza militare permise al marchese del Vasto di rovesciare

affanno e scorno; / Pianse il lito africano afflitto e tristo; / E 'l Bagrada orgoglioso allor fu visto / Portar fiaccato l'uno e l'altro corno; / Quivi traeste voi di tomba oscura / Larga greggia del popolo innocente, / Tal ch'ancor Macometto ne sospira. / Ed or perché, giù posta ogni altra cura, / Cesare abbatte il lupo d'Oriente, / Debile e stanco a lui pietà vi tira» (l'edizione della Negri reca la lezione *Bragada* al v. 7, come l'edizione giolittina del 1551, ma dev'essere un errore in entrambi i casi).

34. Con ogni verosimiglianza a questo evento è riconducibile anche il sonetto 233, nel quale viene rappresentata una vittoria imperiale che avrebbe apportato una quiete terrestre e marittima (vv. 9-11, «Sotto 'l suo giogo (et forse a lui par poco) / la terra vinta si riposa et trema, / e 'l mar sdegnoso ogni suo orgoglio acqueta»). Il riferimento pare congruo all'impresa del 1535, in quanto «obiettivo primario della spedizione era quello di rendere sicuro il Tirreno dalle incursioni saracene. La modesta escursione geografica dell'evento rende iperbolica la descrizione dell'intero globo terracqueo soggiogato da Carlo V, che, novello Alessandro Magno, neppure si appaga di ciò. Unico limite a tanta potenza è che non si estenda ai domini del cielo. Da qui l'avviso al padre degli dei di munire il suo dominio di adeguate difese, in vista di un possibile assalto alle dimore celesti da parte dell'invincibile sovrano terreno, emulo – evidentemente con esito che si immagina migliore – dei giganti» (PIGNATTI 2018, II p. 311).

la situazione e conquistare infine Tunisi. Oltre alle fonti classiche già evocate per Raineri, credo che Molza potrebbe avere tratto ispirazione dal centone virgiliano *Hercules et Antaeus*, che comincia in modo affine: «*Litus harenosum ad Libyae caelestis origo / Alcides aderat, terrae omnipotentis alumnum / Caede nova quaerens et ineluctabile fatum*» (*Anth. Lat.* 12.1-3).<sup>35</sup> L'allusione, se corretta, confermerebbe la caratterizzazione complessiva del sonetto, ossia, come di consueto per il suo autore, quella di un testo di spiccata potenza figurativa, di grande raffinatezza stilistica e di gusto squisitamente classicheggiante, come si evince bene dalla sintassi e dal lessico (basti rimarcare le «torose braccia»).

Sebbene il ritorno di Carlo V e dei suoi capitani dopo la battaglia di Tunisi abbia di certo rappresentato l'acme dell'idea trionfalistica romana, non va trascurato che anche altri eventi politici di portata minore, se non minima, furono accolti con toni e apparati trionfali, ed è interessante che non di rado si trattò di episodi legati, di nuovo, all'avanzata dei Turchi. È il caso del sonetto 249 di Molza, dedicato ad Andrea Doria:

Archi, Roma, prepara et moli intiere,  
 ch'il trapassar degli anni abbiano a scherno,  
 in che 'l Gran Doria a loda et pregio eterno  
 saldo s'intagle con sue spoglie altere,  
 sì che, gl'idoli sparsi et de le schiere 5  
 di Dio nemiche fatto aspro governo,  
 sé schernir vegga le tempeste e 'l verno,  
 allhor che 'l mar turbato Eolo fere.  
 Già sento il Nilo con cerulea vesta  
 i legni in color tinti horrido et tetro 10  
 chiamar dal ferro ch'ogni altezza inchina  
 et rosseggiando in vista atra et funesta  
 te, seno Ambracio, di gran lunga a dietro  
 Attio lassarti insieme et Salamina.

Il testo «è da riportare alla minore ma fortunata spedizione con cui Doria nel settembre 1532, muovendo da Messina, cacciò la flotta turca dallo Ionio e occupò le città greche di Cotrone e Patrasso».<sup>36</sup> Malgrado il successo, il capitano dubbioso delle proprie forze non diede ascolto a papa Clemente VII e ritornò

35. Il testo fa però parte dei *Vergiliocentones minores* traditi dal codice salmasiano (il famoso Par. Lat. 10318), di conseguenza non è possibile determinare con certezza la sua circolazione nel primo Cinquecento (vd. l'edizione critica di GALLI 2014).

36. PIGNATTI 2018, II p. 343.

a Genova senza dare seguito alla campagna. Come ha osservato Pignatti, «il tono trionfale [è] sproporzionato all'entità dei successi», tuttavia si capisce con l'*euforia* per le imprese parallele di Carlo V a Vienna, cui partecipò il suo signore Ippolito: «il doppio successo militare autorizzava la prospettiva affacciata nel sonetto di un successo definitivo sulla minaccia ottomana, con l'evocazione topica della battaglia di Azio». <sup>37</sup> Il modello del testo è la descrizione della battaglia di Azio nell'ottavo libro dell'*Eneide* (vv. 711-713), «dove il riquadro centrale dello scudo forgiato da Vulcano per Enea raffigura la battaglia di Azio, le navi orientali in fuga verso l'Egitto, il Nilo che le accoglie nel suo alveo». <sup>38</sup>

contra autem magno maerentem corpore Nilum  
 pandentemque sinus et tota veste vocantem  
 caeruleum in graemium latebrosaque flumina victos  
 at Caesar, triplici invectus Romana triumpho  
 moenia, dis Italis votum immortale sacrabat,                    715  
 maxima ter centum totam delubra per urbem. <sup>39</sup>

Rispetto al commento di Pignatti, credo che il rapporto sia in realtà da estendere ai versi successivi, non per coincidenze testuali precise ma per l'idea di fondo, in quanto nel seguito Virgilio introduce proprio il motivo trionfale parlando del triplice trionfo romano di Ottaviano Augusto. <sup>40</sup> A questo riscontro tematico va poi aggiunto quello puntuale con il v. 695, riconosciuto anche da Pignatti: «[...] arva nova Neptunia caede rubescunt», che spiega la notazione coloristica del v. 12. Sempre Pignatti ha rilevato il carattere meno *scontato* dell'allusione all'«altra grande battaglia navale dell'antichità, quella di Salamina», la quale era però ritenuta al pari della prima paradigmatica dello «scontro epocale in cui l'Occidente respingeva le mire espansionistiche di un Oriente minaccioso e tirannico». <sup>41</sup> Il dato è significativo perché anche nell'Antichità l'idea trionfalistica si sviluppò soprattutto in relazione a situazioni che comportavano la presenza di minacce esterne, nello specifico orientali. Infine Pignatti ha registrato opportunatamente «la specularità che si instaura tra l'*ékphrasis* virgiliana [...] e gli intagli degli archi erigendi in onore di Doria, nei quali è immortalato il successo conseguito». <sup>42</sup>

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. Virgilio, *Aen.* VIII.711-716.

40. Come informa Svetonio, *Aug.* 22, nell'agosto del 29 a.C. «Curulis triumphos tris egit, Delmaticum, Aciaticum, Alexandrinum continuo triduo omnes».

41. PIGNATTI 2018, II p. 343.

42. *Ibid.*

Molza e Raineri ovviamente non sono stati gli unici autori a ricorrere al modello trionfalistico, si trattò di una tendenza generale diffusa, e un altro autore di impronta dichiaratamente classicista propenso all'encomio fu Bernardo Tasso, che dedicò una larga parte degli *Amori* alla lode dei suoi signori e a testi occasionali legati a questi ultimi. Tra le molte declinazioni del genere encomiastico e di quello politico nelle sue rime trovò cittadinanza anche la variante trionfale nella forma breve del sonetto, nello specifico vorrei soffermarmi su un sonetto dedicato a Guidubaldo II Della Rovere, quantunque di datazione sensibilmente tarda rispetto allo spaccato cronologico qui considerato: Bernardo infatti si trasferì a Pesaro almeno nell'ottobre 1556, dove trovò la protezione del duca «in quanto perseguitato dal principe di Salerno e bandito dallo stato di Napoli; fino all'ottobre 1558 Guidubaldo II lo considerò un ospite “ridotto qua appresso di noi attendendo alli studi di sua professione e noi per la sua virtù lo vediamo molto volentieri [...]”». <sup>43</sup> Benché lo scrittore manifestasse ancora nel 1558 dubbi circa il valore del proprio servizio per il proprio signore, egli «non dimenticò mai di spendere alcune parole in lode del suo ‘mecenate’ o di inviare rime composte ad encomio del casato roveresco, con ciò fornendo un servizio propagandistico ben prezioso ed utile all'immagine del duca». <sup>44</sup>

Il sonetto più interessante nella prospettiva trionfale è *Amori* IV.24, che deve precedere l'entrata a servizio dato che andò a stampa nel 1555, anzi, è probabile che esso avesse proprio la funzione di lusingare il duca e persuaderlo ad accogliere Tasso nella sua corte: «all'indomani del passaggio sotto il vessillo papale, [...] la nuova condizione del duca di Urbino pareva aprire ad artisti e ad intellettuali-funzionari nuove ed inattese prospettive di lavoro e di protezione presso la sua corte». <sup>45</sup>

Largo campo di gloria, ove potrete  
 Vagar co' piedi de la virtù vostra,  
 Invittissimo Duce, a voi dimostra  
 L'avar tempo ch'ogni cosa miete;  
 A voi conviensi le sue strade liete 5  
 Calcar co' piedi, o felice età nostra  
 Che con l'antica sol di pari giostra  
 Per voi, ch'alzata a tant'onor l'avete!  
 Già d'Africa e di Francia il Tebro altero

43. PIPERNO 2001, p. 68, vd. anche MORACE 2019.

44. PIPERNO 2001, p. 68.

45. Ivi, p. 67. Guidubaldo fu nominato capitano generale della Chiesa con bolla papale il 28 febbraio 1553.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Carchi di palme, di corone e d'auro 10  
Trionfar Cesar vide e l'Africano;  
Or vedran l'onde d'Adria e 'l bel Metauro  
L'Asia vinta da voi darvi la mano  
E sottoporsi al gran Veneto Impero.

Nelle quartine Tasso sostiene che lo scorrere inesorabile del tempo mostri al duca l'urgenza di intraprendere un'impresa che gli farebbe conseguire la gloria, verosimilmente una crociata contro l'Islam, e aggiunge che tale opera sarebbe adeguata al signore in quanto egli, grazie alle sue virtù, ha fatto sì che l'età presente possa competere con quella antica. Proprio questo paragone spiega lo sviluppo delle terzine, in cui Tasso svolge un parallelismo tra i trionfi antichi di Cesare e Scipione l'Africano sul Tevere a Roma, conseguenti alle loro vittorie in Gallia e in Africa, e gli ipotetici trionfi moderni di Guidubaldo sull'Adriatico e sul Metauro, in seguito a una crociata della Serenissima.

Il sonetto è esemplare da una parte della scrittura poetica tassiana, dall'altra del «gruppo di letterati che frequentava Pesaro sul finire del '50 (Tasso, Cappello, Atanagi) [*che*] faceva della corte roveresca un fecondo laboratorio di lirica petrarchistica ed encomiastica (prendeva corpo e veste letteraria il 'mito' di Pesaro come rifugio, della quercia ombrosa e protettrice)». <sup>46</sup> Rispetto ai sonetti di Molza e Raineri esaminati in precedenza sussiste una differenza di fondo di grande peso: mentre i primi hanno come fondamento entrate trionfali reali (o che tali lo diverranno), il testo di Bernardo Tasso non si appoggia a una situazione reale, bensì auspica un'impresa militare e immagina l'esito che ne deriverebbe: l'operazione in effetti non si realizzò mai e Guidubaldo non prese parte a una crociata. <sup>47</sup>

Su un piano non troppo dissimile si colloca il sonetto 138 di Molza:

Se lodi havessen questo et quel bel monte  
possenti a far del secol nostro fede,  
veggendo porre al mio signor il piede  
ne le sue historie già sì chiare et conte,  
direbbon spesso con lor voci pronte: 5  
«Né Mario speme o Cesare mai diede  
a questa egual, c'hor ne lusinga et riede

46. Ivi, pp. 68-69.

47. Si potrebbe obiettare che anche il primo sonetto di Raineri non è ancorato a un evento reale, nondimeno in quel caso l'eventualità di una crociata rappresentava senza dubbio una possibilità molto concreta, ponderata dal marchese stesso.

al mirar sol de l'honorata fronte.  
 Quante spoglie superbe et triumphali,  
 et sotto nodi, in lunga pompa et nova, 10  
 quanti distorti et cathenati regi  
 condurrà questi, a cui già stendon l'ali  
 et porgon palme le Vittorie a prova,  
 presaghe già de' suoi futuri pregi?».

Il testo, «probabile panegirico di Ippolito», è «da collocare forse nei pressi della spedizione in Ungheria, se le glorie militari evocate nel sonetto sono ottative e topicamente atteggiare», a differenza di quanto riscontrato nei sonetti 22-23 e 80-81, in cui si celebrano le campagne dei Medici.<sup>48</sup> Nella prima quartina il poeta dichiara la propria insufficienza a cantare in modo adeguato le gesta del proprio signore, che imita quelle illustri degli antichi, dopodiché propone un paragone stranamente non di eguaglianza tra il destinatario del testo e i modelli antichi (Mario e Cesare): stranamente perché di norma i moderni possono al massimo competere ed eguagliare il valore e la fama dei grandi condottieri antichi, invece qui si parla di una possibile superiorità dei moderni sugli antichi (o, meglio, si dice che Ippolito lascia sperare ancor più di quanto non avessero fatto gli antichi). Dopo la professione di modestia e la lode, il testo acquista maggiore concretezza con la descrizione della configurazione dell'entrata trionfale: oltre alle tradizionali *spoglie*, ricorrenti in quasi tutti i testi di questo genere, qui sono rappresentati «distorti et cathenati regi» che procedono «sotto nodi, in lunga pompa et nova». Come ha osservato Pignatti, l'espressione del v. 10 «potrebbe alludere alla iconografia classica dei prigionieri, [...], che prevedeva le braccia legate dietro la schiena e i ceppi ai piedi»; la dittologia indicherebbe così il fatto che sia le mani che i piedi dei re vinti venissero legati, con «un notevole effetto iconico».<sup>49</sup> A questa raffigurazione insieme classica e viva si aggiungono le immagini, di nuovo classiche e tipiche dei cortei trionfali, delle ali della Vittoria e delle palme come simboli della fama che si diffonde rapidamente. Il quadro delle terzine potrebbe essere in parte tratto da un brano famoso del Claudiano panegirista (forse con il contributo di Calpurnio Siculo, *Ecl.* 1.60, «Nulla *catenati* feralis pompa senatus» per l'attributo):

Quae vero procerum voces, quam certa fuere  
 gaudia, cum totis *exurgens* ardua *pennis*

48. PIGNATTI 2018, II p. 177. Sugli altri sonetti vd. qui il capitolo I, sezione 3.3.

49. *Ibid.*

ipsa duci sacras *Victoria* panderet aedes!  
o *palma* viridi gaudens et amica *tropaeis*.<sup>50</sup>

205

Il poeta latino sta descrivendo proprio il riallestimento da parte del senato della statua della Vittoria, che torna così a spandere le sue ali. Il passo era ben noto, tant'è che quando mezzo secolo più tardi Cesare Ripa descrisse la «Vittoria come dipinta dagli Antichi» convocò la rappresentazione di Claudiano: «Gl'antichi dipinsero la vittoria in forma di Angelo, con l'ali, e bene spesse a sedere sopra le spoglie de i nemici, con Trofeo dinanzi al petto, con una palma et uno Scudo, e parole che dicono "victoria augusti"; così l'ha descritta Claudiano».<sup>51</sup>

Per l'inizio invece Pignatti ha ipotizzato con molta cautela una derivazione da una frase del *De finibus* di Cicerone (V.2, «quacumque enim ingredimur, in aliqua historia vestigium ponimus»), «pronunciata da uno degli interlocutori del dialogo durante una passeggiata ad Atene per sottolineare la suggestione che trasmettono i vari luoghi di Atene, legati alle azioni dei più importanti personaggi della Grecia (è l'*adagium* 3950 di Erasmo da Rotterdam)».<sup>52</sup> L'esitazione del commentatore mi pare eccessiva: Molza prese senz'altro ispirazione da questo brano fondamentale, nel quale Pisone compie una distinzione importante esortando il giovane a seguire le tracce degli antichi non per mera curiosità antiquaria bensì per imitarli:

ista studia si ad imitandos summos viros spectant, ingeniosorum sunt, sin tantummodo ad indicia veteris memoriae cognoscenda, curiosorum; te autem hortamur omnes, currentem quidem ut spero, ut eos quos novisse vis imitari etiam velis.

Si tratta ben più di una *suggestione*, qui è in gioco un progetto pedagogico, che non a caso coincide con la formazione che il cardinale ricevette: sappiamo infatti che tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo Claudio Tolomei rivestì un ruolo centrale nell'educazione di Ippolito e in occasione dell'incoronazione di Carlo V a Bologna inviò al giovane Medici «una lettera d'accompagnamento a una serie di riflessioni sulla vita di Giulio Cesare che aveva elaborato "spronato dal comandamento vostro"» (oggi purtroppo persa):<sup>53</sup>

50. Claudiano, *De cons. Stil.* III.203-205.

51. Ripa, *Iconologia*, p. 607.

52. PIGNATTI 2018, II p. 177.

53. REBECCHINI 2010, p. 83.

la lettera [...] si configura come un breve trattato di educazione politica [...]. Essa consente di collocare quest'iniziativa pedagogica nell'ambito di una *querelle* allora ormai già secolare sulla supremazia della virtù di Cesare nei confronti di quella di Scipione, [...]. Tolomei [...] esortò Ippolito a prendere Cesare a modello e a studiare a fondo gli *exempla* tratti dalla sua vita «poiché essi aggiungeranno a la vostra nobiltà ornamento, dignità a la fortuna e favore a le grazie». Infatti, prosegue Tolomei, nulla è più utile per i potenti che conoscere la vita dei grandi del passato. Giulio Cesare, in particolare, dovette sembrare una figura particolarmente congeniale al giovane Medici, che continuava a figurarsi a capo di uno stato con fortissime tradizioni repubblicane. [...] Se la storia ha un valore esemplare – afferma Tolomei – non bisogna tuttavia limitarsi alla conoscenza delle gesta compiute dai grandi, ma è necessario approfondirne «le radici e i fondamenti», [...]. Solo una chiara cognizione della concatenazione tra cause ed effetti, infatti, «apre l'humano intelletto a conoscere il vero e, conosciuto, ad usarlo prudentemente». <sup>54</sup>

Anche questo sonetto dimostra dunque come dietro a testi che potrebbero parere elogi stereotipati si celino spesso un progetto culturale e un rapporto con l'antico che vanno ben al di là della mera ripresa archeologica ed esornativa: la classicità rappresentava in tutto e per tutto una scuola di vita per questi uomini.

## 2.2. *Il paragone con gli imperatori romani*

Come si è intravisto alla fine del capitolo precedente e in altre occasioni, gli imperatori romani (e più in generale i grandi condottieri antichi) rappresentarono un modello di riferimento costante nel Rinascimento, su tutti i fronti, dalla storiografia alla poesia, dalla numismatica alla ritrattistica, alla scultura, e il loro recupero ebbe motivazioni e finalità diverse (politiche, encomiastiche, pedagogiche). Infatti

*l'Antiquité, mais surtout Rome, parce qu'elle est l'Histoire, a légué aux modernes tous à la fois une galerie d'hommes qui serviront de modèles, d'archétypes: une éthique et, liée à elle, une rhétorique de la gloire, bref, un système d'interprétation; et enfin, tantôt isolées, tantôt réunies déjà, des formes d'expression: portrait, biographie, épigramme. Parmi celles-ci, l'épigramme latine jouit d'une fortune privilégiée, en raison de sa densité, de sa force de concentration.* <sup>55</sup>

54. *Ibid.*

55. LAURENS 2012, p 543.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

La diffusione delle gallerie di uomini illustri avvenne soprattutto in quattro forme nel Rinascimento: i cataloghi in serie di epigrammi, le biografie, i programmi iconografici e le collezioni di medaglie; tuttavia anche la lirica si avvale di questo patrimonio e delle tecniche connesse in maniera importante.<sup>56</sup>

Basterebbe d'altra parte ricordare una famosa pagina del *Cortegiano* in cui Castiglione celebra il ruolo delle lettere accanto alle virtù militari e di conseguenza la funzione esemplare dei grandi dell'Antichità per accorgersi della vitalità e della profondità di tale rapporto con l'antico (ma è una riflessione presente già in autori come Flavio Biondo e Pontano):

Qual animo è così demesso, timido ed umile, che leggendo i fatti e le grandezze di Cesare, d'Alessandro, di Scipione, d'Annibale e di tanti altri, non s'infiammi d'un ardentissimo desiderio d'esser simile a quelli e non posponga questa vita caduca di dui giorni per acquistar quella famosa quasi perpetua, la quale, a dispetto della morte, viver lo fa più chiaro assai che prima.<sup>57</sup>

Oppure il famoso paragrafo nel quale, delineando il ruolo del cortegiano nella formazione del principe, Castiglione sottolinea l'importanza dell'esempio degli antichi e addirittura delle loro rappresentazioni scultoree, che sono ritenute uno sprone alla ricerca della gloria per chi le osserva:

se egli [scil. *il cortegiano*] sarà tale come s'è detto, con poca fatica gli verrà fatto, e così potrà aprirgli sempre la verità di tutte le cose con destrezza; oltre di questo, a poco a poco infundergli nell'animo la bontà ed insegnargli la continenza, la fortezza, la giustizia, la temperanza, facendogli gustar quanta dolcezza sia coperta da quella poca amaritudine, che al primo aspetto s'offerisce a chi contrasta ai vicii; li quali sempre sono dannosi, dispiacevoli ed accompagnati dalla infamia e biasimo, così come le virtù sono utili, giocunde e piene di laude; ed a queste eccitarlo con l'esempio dei celebrati capitani e d'altri omini eccellenti, ai quali gli antichi usavano di far statue di bronzo e di marmo e talor d'oro; e collocarle ne' lochi publici, così per onor

56. Vd. almeno HASKELL 1993, EICHEL - LOJKINE 2001 e ancora LAURENS 2012, in particolare per le monete p. 538: «Au début du XVIe siècle, le livre imprimé marque une étape importante de la vulgarisation de la médaille. Or, [...], les recueils de monnaies antiques visent tout à satisfaire un intérêt prosopographique, la curiosité se concentre sur les personnages dont les types monétaires restituent aux yeux les *verae effigies*, les "vraie portraits". La numismatique fait son entrée dans l'histoire étroitement liée au thème des hommes illustres de l'Antiquité».

57. Castiglione, *Cortegiano* I.43.

di quegli, come per lo stimolo degli altri, che per una onesta invidia avessero da sforzarsi di giungere essi ancor a quella gloria.<sup>58</sup>

Benché la necessità di imitare le virtù degli imperatori romani sia una costante del pensiero politico umanistico e rinascimentale, non bisogna trascurare le differenze che intercorrono tra contesti geo-politici diversi e in momenti distinti, nonché le implicazioni delle singole figure imperiali: un conto era proporre l'imitazione di Cesare, un altro quella di Scipione, solo per evocare uno dei grandi dibattiti umanistici; il primo infatti rappresentava un esempio insuperato di fama, oltretutto del potere monarchico, il secondo incarnava la virtù e i valori repubblicani. Siano sufficienti per ora alcuni esempi celebri che testimoniano la pluralità di soluzioni adottate e forniscono un quadro generale da arricchire poi con l'analisi testuale.

Napoli ebbe un ruolo di apripista con la già evocata entrata trionfale di Alfonso il Magnanimo del 1443, dopo la vittoria sugli angioini, e con l'allestimento, per la stessa occasione, dell'arco di Castelnuovo: a partire da questo momento la messa in scena di trionfi all'antica diventò normale e il linguaggio della propaganda fu informato dalla retorica della *romanitas* e da un continuo ricorso a parallelismi tra i regnanti moderni e gli imperatori antichi. Questa sovrapposizione non rispose soltanto a intenti retorici, bensì all'esigenza di legittimare, specie sul fronte storiografico, il potere dei sovrani aragonesi «attraverso la giustificazione della loro presenza sul suolo italiano, svolta soprattutto attraverso il riconoscimento delle loro virtù romane».<sup>59</sup> In questo senso in un primo momento nella lode e nella presentazione di Alfonso assunse un ruolo centrale Cesare, la cui «clemenza verso i vinti, [...], risalta emblematicamente nel *De rebus festis* di Facio»;<sup>60</sup> dopodiché con l'avvento al potere di Ferrante il problema si spostò, in particolare divenne urgente «mostrare come la discendenza per scelta in ragione dei meriti personali fosse superiore a quella decre-

58. Castiglione, *Cortegiano*, IV.9.

59. TATEO 1990, p. 155. Il ruolo dell'antichità e degli imperatori romani nei ritratti dei re aragonesi è stato poi approfondito da BARRETO 2013, in particolare pp. 45-64.

60. TATEO 1990, p. 155. Vd. anche BARRETO 2013, pp. 58-59: «Des son arrivée à Naples, Alphonse met en place une iconographie "impérialisante" qui a un but précis: italianiser la monarchie en la rattachant à l'Antiquité. Les humanistes de sa cour rappellent sa profonde admiration pour certain empereurs et notamment César. Les historiographes napolitains tels que Bartolomeo Facio ou Antonio Panormita construisent leurs biographies sur les modèles de Xénophon et Salluste. La figure de César occupe une place centrale dans la nouvelle politique iconographique du roi. L'auteur de la *Guerre des Gaules*, qui incarne l'idéal du pouvoir basé sur les armes et les lettres, sert de référent principal à Alphonse, qui décline cette idée dans les médailles de Pisanello».

tata dal diritto di discendenza [...]»; sì che il Panormita costruì il proprio *Liber rerum gestarum* attorno alla dimostrazione del fatto che «il processo educativo è soltanto l'epifania di un'indole adeguata al compito regio, più che il modellamento di un fanciullo», partendo dal presupposto che «la virtù è innata (lo aveva detto Plinio a Traiano), come il vizio, e attende solo l'occasione per poter rifulgere». <sup>61</sup> Infine, dopo la congiura dei Pazzi, si può ricordare la narrazione di Giovanni Albino delle ultime battaglie intraprese sul suolo toscano: nel suo incompleto *De bello Hetrusco* lo storiografo cercò di celebrare Alfonso II nel nuovo clima dei rapporti di cordialità con i Medici, ma alla fine dovette cedere all'evidenza e svolgere una sorta di «difesa della sua buona fama»; il dato più interessante è tuttavia la *scansione* degli «ultimi sedici anni in momenti che evocano tutti alcune fasi famose della storia romana», segno di «un'ideologia che assegna a Napoli la *renovatio* dell'antico, in analogia con quanto era avvenuto e avverrà a Firenze ed avveniva a Venezia. Albino [*infatti*] aveva salutato Alfonso II, nel giorno dell'incoronazione, come l'Ottaviano pacificatore e fautore delle lettere». <sup>62</sup> In generale i sovrani aragonesi fecero propri gli attributi degli imperatori romani, come l'epiteto *divus*, che faceva riferimento «à l'apothéose des empereurs romains après leur triomphe», e quelli fisici, come il naso aquilino. <sup>63</sup> A partire dagli anni Settanta questa tendenza si accentuò attraverso «un renforcement de la symbolique *all'antica* de la royauté», palese ad esempio nell'adozione della corona adornata di raggi solari da parte di Ferdinando, «un attribut d'Apollon et Hélios, [...] decerné pour la première fois à Jules César», e in seguito divenuto «signe d'apothéose» con Augusto. <sup>64</sup> I sovrani aragonesi e chi stava loro attorno trasferirono dunque poderosamente le qualità degli imperatori antichi sui moderni, assimilandoli quasi a delle divinità (come dimostra, ad esempio, il ricorso sempre più frequente all'epiteto *invictus*). Ciononostante è importante sottolineare che sebbene:

les rois de Naples récupèrent le *decorum* antique, [...] la royauté se met peu en scène dans des sujets mythologiques. Le roi demeure avant tout un prince chrétien. La proximité entre le portrait des rois à Naples et celui des empereurs permet pourtant la création de nouvelles typologies qui modernisent le concept d'empereur et introduisent une continuité fictive entre le roi chrétien et les figures exemplaires du passé. <sup>65</sup>

61. TATEO 1990, p. 157.

62. Ivi, p. 165.

63. BARRETO 2013, p. 59.

64. Ivi, pp. 59-60.

65. Ivi, p. 60.

Ed è ancora più significativo che molti dei tratti caratterizzanti di queste rappresentazioni del potere saranno fatti propri dalle corti italiane ed europee del Rinascimento, ragione per la quale mi sono concessa un maggiore indugio sul caso napoletano.

Spostandosi al Nord i riferimenti in parte cambiano e si riscontrano impieghi del modello imperiale con funzioni diverse da quelle encomiastiche e propagandistiche appena enucleate: a Ferrara, ad esempio, vale la pena di ricordare il ruolo che Alfonso I d'Este assegnò ai modelli romani, nello specifico a quelli repubblicani. Nello studio dei marmi – il primo studiolo commissionato dal duca nel 1506-1507 – uno dei quattro rilievi reca un'iscrizione «ricca di uno spessore ideologico attualissimo»: «HIC NUNQUA[M] / MINUS SOLUS / QUAM CUM / SOLUS ALF[ONSUS] D[UX] III» (tratta da Cicerone, *De officiis* III.1, dove, com'è noto, si parla della solitudine di Scipione).<sup>66</sup>

L'iscrizione latina intendeva [...] presentare al principe un prestigioso modello di *virtus* repubblicana: l'esempio dell'uomo di stato interamente dedito al bene pubblico, privo di ambizioni e desideri personali, forte nell'avversità (come l'ingiusto esilio), capace di utilizzare al meglio anche i rari momenti di riposo dai *negotia*, per trovare dentro di sé la forza interiore e la concentrazione che gli consentano di affrontare le sfide imposte dalla vita pubblica.<sup>67</sup>

Scipione doveva essere per Alfonso un modello di «ascetica purezza» e di «disprezzo [...] verso i beni e i piaceri terreni», lungi dalle tentazioni della tirannide, e doveva mostrare al duca la necessità di «impostare l'attività di governo, perfino le sue pause di riposo coltivate nel silenzio garantito dal ritiro solitario nello studiolo, sul modello dei grandi eroi della Roma repubblicana». <sup>68</sup> Questi spazi privati erano infatti considerati il luogo deputato all'edificazione personale, in quanto favorivano il confronto con le passioni dell'uomo attraverso la contemplazione delle opere artistiche e di conseguenza l'esercizio delle virtù: il percorso formativo dell'uomo non si fermava infatti una volta raggiunta l'età adulta e «the focus of such secular meditations was not the eternal destiny of one's soul, but the day to day scrutiny and maintenance of one's emotional health and intellectual virtue». <sup>69</sup>

66. FARINELLA 2014, p. 115.

67. Ivi, pp. 117-118.

68. Ivi, p. 118.

69. CAMPBELL 2004, p. 20 (in merito al *camerino* di Alfonso). Vd. anche ivi, p. 38 proprio in merito all'iscrizione dello studio dei marmi: «Alfonso's better-read visitors would have recalled that the phrase occurs in a defense of the *otium* of Petrarch's hero Scipio Africanus, and is preceded by *numquam se minus otiosum esse, quam cum otiosus* [...]. In ad-

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Altro caso emblematico ancora diverso è quello del gabinetto dei Cesari fatto allestire da Federico II Gonzaga nel palazzo ducale di Mantova. Il lavoro fu commissionato alla bottega di Giulio Romano e a Tiziano e si svolse tra il luglio 1536 e il gennaio 1540. Al Vecellio fu affidata la realizzazione degli undici ritratti di imperatori romani, mentre a Giulio spettò la direzione della decorazione delle pareti.<sup>70</sup> Nella parte bassa di queste ultime, modellata sui cicli di uomini illustri, furono dipinte le effigi e le gesta degli imperatori romani con lo scopo di impartire una lezione di politica al principe. In questo caso ritornano perciò in primo piano il modello cesareo e il processo imitativo di cui parlava Castiglione: una delle scene principali raffigura infatti Giulio Cesare che osserva Alessandro Magno e prende esempio da lui, facendo così risaltare «l'importance de l'exemplum pour l'éducation [du prince]». <sup>71</sup> In generale il gabinetto «offre au spectateur un portrait morcelé de l'empereur idéal formulé par oppositions», secondo il modello degli *specula principum*.<sup>72</sup> Dietro alla costruzione dei cicli e al motivo pedagogico si cela tuttavia anche una funzione encomiastica, poiché «les empereurs apparaissent moins comme les références d'un apprentissage à venir que comme des exemples, bons ou mauvais, d'ores et déjà médités et témoignant de l'acuité politique et morale de Frédéric». <sup>73</sup>

Altro discorso bisognerebbe compiere – e in parte lo si è fatto nel capitolo precedente – per chi imperatore lo fu davvero, benché a diverso titolo, ossia Carlo V: la sua immagine pubblica fu scientemente costruita sulla sovrapposizione con Ottaviano Augusto (ed altri illustri antichi: i due Scipioni, Paolo Emilio) al fine di esaltare l'estensione dei suoi domini e ravvivare così la speranza di avere finalmente un nuovo Impero che abbracciasse gran parte del territorio europeo.<sup>74</sup> Il forte recupero della *romanitas* nelle rappresentazioni cesaree,

dition, the Senecan adage *bis vincit qui se vincit* [...] is inscribed on an alabaster frieze from one of the adjacent *camerini*, along with another from Seneca, *et quiescenti agendum est et agenti quiescendum* [...]. Such inscriptions might be read as a kind of moralizing prophylaxis for the sensory enticements that a court *studiolo* with its pendant *camerini* would generally be seen as proferring by 1500. Yet the encounter of the stoical inscription with the sensory appeal of works of art could also be seen as a dialogue – even as a critique – which demands that the philosophical conception of spiritual exercise and contemplative discipline be extended to the enjoyment of things».

70. Lo stato di conservazione del gabinetto è purtroppo pessimo, quasi tutte le decorazioni e le pitture sono scomparse; ciononostante è stato possibile ricostruirne l'aspetto grazie ai disegni di Ippolito Andreasi per Jacopo Strada (eseguiti nel 1567) e alle copie tizianesche di Bernardino Campi, Fermo Ghisoni e Egidio Sadeler (vd. KOERING 2012 e 2013).

71. KOERING 2012, p. 193.

72. Ivi, p. 194.

73. Ivi, p. 195.

74. Vale la pena di ricordare a titolo esemplificativo un sonetto di Tansillo per Alfonso d'Avalos e Carlo V (*Rime* 315): «Se Vergilio ed Orazio e Tucca e Varo, / e gli altri, che fiori-

specie nelle occasioni romane, ebbe però anche lo scopo di ricordare gli ambiti di pertinenza dei due supremi poteri (la Chiesa e l'Impero), come si è già detto.

Questi rapidi appunti non esauriscono affatto la casistica, ma permettono di inquadrare meglio le scelte dei poeti, che rispecchiarono nella maggior parte dei casi i programmi propagandistici dei sovrani destinatari dei testi o quanto meno contribuirono in maniera importante alla rappresentazione del potere. Seguiamo a grandi linee la cronologia partendo proprio dall'ambito napoletano e quindi da Sannazaro, con il sonetto 92 dei *Sonetti et canzoni*.

Se, rivolgendo ancor le antiche istorie,  
 ti specchi in quelle eccelse e felici alme,  
 Roma, che in te tante onorate palme,  
 tanti trofei portàr, tante vittorie,  
 questa fra l'altre tue rare memorie, 5  
 fra l'altre lodi più leggiadre et alme,  
 fra le più preziose e ricche salme,  
 per colmo ascriver puoi de le tue glorie.  
 Ché con altero fasto e triūnfale  
 spirto vedrai pur oggi, al creder mio, 10  
 da far con suo splendor meravigliarte;  
 tal che dirai: - Se questi è uom mortale,  
 è Paulo o Scipion; ma s'egli è dio,  
 chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte? -

Il poeta si rivolge a Roma, che si specchia nelle anime degli uomini illustri che hanno trionfato sul suo suolo, augurandosi che Ferrandino possa parimenti trionfare e addirittura superare i suoi predecessori. Il destinatario del testo è identificabile con buona approssimazione giusta la parziale coincidenza tra la chiusa e il congedo della canzone 11, di certo indirizzata al sovrano aragone-

ro in quella etate, / quando le stelle d'anime onorate / così larghe a la terra si mostraro; / nasceano al tempo nostro, ove sì raro / si poggia al monte de l'eternitate, / Avalo mio, gli onor di Mecenate / fôrano oscuri, e il vostro via più chiaro. / E de le carte loro andrebbe Roma / tanto più lieta, quanto fian maggiori / di Mecenate voi, d'Ottavio Carlo. / Poich' il cielo, in ciò scarso all'idioma / dei tempi, (a me) destina che v'onori, / non vi gravi, signor, s'io di voi parlo». Sebbene il destinatario esplicito del testo sia Alfonso d'Avalos, paragonato a Mecenate per le sue qualità di promotore delle arti e della letteratura (si noti infatti il quartetto di poeti citati al v. 1), il vero destinatario è l'imperatore, comparato con il *princeps*; tuttavia è interessante che, a differenza di molti altri testi encomiastici rinascimentali, non si faccia ricorso a un paragone di uguaglianza ma a uno di maggioranza, che prevede il primato del moderno sull'antico.

se (vv. 6-8, «che mi ha spronato, onde io / di dimostrar il core ardo e sfavillo / al mio gran Scipione, al mio Camillo»).<sup>75</sup> Il sovrano infatti soggiornò a Roma nell'estate del 1492 e ivi fu ufficialmente nominato successore di Ferdinando I; il sonetto potrebbe quindi essere stato composto proprio per questa occasione e configurarsi come un buon auspicio per il futuro regnante date le condizioni precarie in cui versava il regno. L'identificazione con Scipione si spiega probabilmente con il carattere vittorioso del generale romano e in particolare con il fatto che le vittorie da lui conseguite furono indispensabili per garantire la conservazione dello stato romano; ma non si può escludere che essa sia più semplicemente giustificata dalla fortuna dei trionfi di Scipione, che insieme a quelli di Paolo Emilio sono tra i più famosi tramandati alla posterità e furono perciò spesso imitati in epoca rinascimentale.<sup>76</sup> In ogni caso in questo sonetto la funzione dei paragoni con gli imperatori e con le divinità della terzina finale si può ridurre alla dimensione encomiastica, non c'è traccia di un invito all'emulazione e all'apprendimento, anche a causa dell'impostazione del sonetto, fondato sull'allocuzione a Roma.

Seguendo sempre la pista aragonese si può illustrare un impiego differente dei modelli imperiali antichi, come componente non dell'encomio "in vita", bensì dei testi funebri, deputati a consegnare la memoria del defunto ai posteri. La composizione di testi in morte per i propri signori faceva parte di una convenzione diffusa, anzi, si potrebbe parlare addirittura di un obbligo; pertanto questo tipo di versi rispetta spesso una griglia retorica predefinita, ereditata dalla classicità. All'interno di uno schema di base fisso le varianti erano però molte e l'alto tasso di formalizzazione non ci deve indurre necessariamente a ritenere qualsiasi elogio e paragone un'adulazione vuota. Ne è un buon esempio un epicedio per la morte di Eleonora d'Este di Aragona (verificatasi l'11 ottobre del 1493), attribuito ad Ariosto da una parte della critica.<sup>77</sup> Il capitolo rispetta le convenzioni del genere,

75. Secondo PERCOPO 1892, Il p. 127 il testo è alla base del sonetto 114 dell'*Endimione*, destinato senza dubbio a Ferrandino e contenente anch'esso un paragone con un antico condottiero: «Dunque tu, santo Principe Romano, / Se vòl domare il barbaro furore, / Pon l'arme in man di questo altro Affricano» (Cariteo, *End.* son. 114.12-14). Percopo però riteneva che il sonetto di Sannazaro fosse indirizzato a Federico (*ibid.*).

76. Le fonti più importanti per la trasmissione delle descrizioni dei due trionfi sono Plutarco, *Vit., Aem.* 32-34 (Paolo Emilio) e Appiano, *Pun.* 65-66 (Scipione l'Africano).

77. Vd. il commento di BIANCHI 1992, pp. 250-251, che sintetizza le posizioni della critica al riguardo, e in particolare BIGI 1968 e 1975 e SANTORO 1989. Va riconosciuto che qualora il testo fosse davvero di Ariosto si tratterebbe di una prova decisamente precoce ed eccezionale (Ludovico aveva solo 19 anni), che d'altra parte spiegherebbe certe incertezze e sbavature stilistiche.

## II. STRATEGIE DELL'ENCOMIO E RISCOPERTA DEI GENERI ANTICHI

esibendo lo schema e i più comuni motivi codificati dalla tradizione retorica [...]: dall'esordio alla visione del pubblico dolore, ai *signa* che presagiscono e accompagnano l'evento, alle lodi della scomparsa, e, quindi, alla distinzione del dolore della città, privata della sua protezione, e l'allegrezza di lei, ascesa alla beatitudine celeste, alla perorazione finale.<sup>78</sup>

Dopo una canonica professione di modestia, il poeta raffigura il fiume Po che, presago della morte della nobildonna, «in più parte le sue sponde róse» (v. 21):

L'argine e ripe ed ogni opposto atterra;	t. 8	
pur con ingegno dal fuggir si tenne		
ne l'alveo antico, dove ancor si serra:		
che ricordar mi fa di quel che avvenne	t. 9	25
doppo la morte del famoso cive,		
che armato in Roma ad occuparla venne.		
Allora il Tebre superò le rive,	t. 10	
come ha quest'altro al tramontar di questa		
stella, che in ciel santificata vive.		30
Fulgure e venti allor, pioggia e tempesta	t. 11	
ondarno i campi; ed altri segni ancora		
feron la gente timorosa e mesta,		
com'or è apparso a dimostrar quest'ora	t. 12	
venuta a tramontar la città lieta,		35
le feste e canti, a lacrimar Lionora.		
Più segno di dolor che una cometa	t. 13	
percorse il tristo dì: ché 'l chiaro lume		
perse in gran parte il lucido pianeta.		
Il Sol, per cui conven che 'l ciel ne allume,	t. 14	40
vidde Ferrara sconsolata e trista,		
e ricognobbe il doloroso fiume,		
ch'ancor quest'onde a riguardar s'atrista	t. 15	
sì, ch'ei turbò la luminosa fronte,		
mostrando obscura e impalidita vista;		45
le gente meste al lacrimar sì pronte,	t. 16	
le Eliade proprio gli pareva vedere		
in ripa al fiume richiamar Fetonte. <sup>79</sup>		

78. Ivi, p. 255.

79. Ariosto, *Rime* cap. 1.22-48.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Il fenomeno naturale straordinario ricorda all'autore i prodigi che seguirono la morte di Cesare secondo quanto racconta Virgilio alla fine del primo libro delle *Georgiche*.<sup>80</sup> La ripresa è invero parziale, giacché l'elenco virgiliano contemplava una serie di fenomeni atmosferici ed eventi molto più estesa: dal brano latino sono estrapolate senza calchi fedeli le immagini del fiume, della tempesta e della cometa.

[...]. solem quis dicere falsum  
audeat? ille etiam caecos instare *tumultus*  
saepe monet fraudemque et operata tumescere bella. 465  
ille etiam *extincto* miseratus *Caesare* Romam,  
cum caput obscura nitidum ferrugine texit  
impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.  
[...].  
*proluit* insano contorquens vertice silvas  
*fluviorum rex Eridanus* camposque per omnis  
[...].  
non alias caelo ceciderunt plura sereno  
*fulgura* nec diri totiens arsere *cometae*.<sup>81</sup>

In casi come questo ci troviamo di fronte a un procedimento iperbolico che non istituisce alcun legame specifico tra la persona elogiata e il modello antico: si tratta *tout court* di una tecnica encomiastica volta ad ingigantire l'impatto emotivo del testo e a elevare il destinatario. Nonostante ciò, proprio attraverso il paragone con la morte di Cesare ed altre espressioni, l'epicedio lascia trapeolare il sincero sentimento di incertezza che accompagnò la morte di Eleonora d'Aragona, in un momento affatto delicato per i ferraresi, che «presagivano un periodo di autentica paura e insicurezza [...], mentre la Francia si preparava a invadere il nord Italia all'alba del nuovo secolo, mettendo in moto una catena di eventi che avrebbe contribuito alla crisi politica del primo Cinquecento».<sup>82</sup>

In questo senso il capitolo è interessante anche per un'altra ripresa classica, quella del mito di Fetonte e Cigno, innestata all'interno dell'evocazione dei prodigi naturali. Le immagini meteorologiche danno l'*assist* al poeta per introdurre la figura del marito di Eleonora nonché suo padrone, Ercole I: il duca viene presentato sotto le vesti del Sole con un'allusione all'episodio di Fetonte e al pianto delle Eliadi. Come ha mostrato Dennis Looney, la sovrapposizione

80. Il legame intertestuale è ovviamente segnalato anche da SEGRE 1954, p. 161.

81. Virgilio, *Georg.* I.463-466, 481-482, e 487-488.

82. LOONEY 2006, p. 155.

tra il Sole e i duchi estensi è ricorrente nella produzione di Ariosto (e nella letteratura ferrarese) ed offre una chiave di lettura, ancorché interrogativa, dei rapporti del poeta con i suoi signori, specie nel *Furioso*:

Da un lato i suoi mecenati, il cardinale Ippolito d'Este e, dopo la sua morte, Alfonso I, sembrano essere detentori della luce e razionalità apollinea; dall'altro, i due fratelli sono a volte ritratti e descritti come sfidanti l'autorità istituita, quindi imitatori dello stesso Fetonte. Mentre il mito può rappresentare questa tensione contraddittoria, non suggerisce però il modo per risolverla, come se Ariosto ritenesse implicitamente che i ferraresi dovrebbero ricordare il destino di Fetonte perché sono destinati inevitabilmente a riprodurlo.<sup>83</sup>

Nel caso del capitolo prevalse probabilmente la prima interpretazione, nondimeno il richiamo del lutto del Sole e del pianto delle Eliadi inserisce senza dubbio una nota negativa nell'immagine del duca, forse, come vuole Looney, davvero un avvertimento rispetto alla situazione contemporanea e al destino degli Este.

L'immagine della cometa, tradizionale segno premonitore di eventi nefasti e in particolare della morte di sovrani, è impiegata di frequente nella poesia in morte rinascimentale, specie con riferimento a quella che seguì la morte di Cesare, ma non assunse sempre lo stesso significato. Di tale plurivalenza offre un buon esempio la canzone 244 di Molza, un'imitazione della canzone delle visioni di Petrarca composta per la morte improvvisa di Ippolito nel 1536; ma mentre Petrarca aveva cantato una morte per cause naturali e aveva trovato consolazione nella vita in cielo che attendeva Laura, Molza lamenta «l'atto proditorio del veneficio perpetrato su una vittima innocente, senza che si dischiuda una prospettiva in cui tale sacrificio sia riscattabile oltre il momento catastrofico della perdita e del dolore lacerante».<sup>84</sup>

Il quadro della sesta e ultima stanza è incentrato proprio sull'immagine della cometa:

Al fin con lunghe et con dorate chiome  
 spargeva di lontan sì chiara luce  
 splendida Stella, che 'l sol n'ebbe scorno.  
 A questa, poste giù l'antiche some  
 de' miei pensier, come a fatal mio duce

5

83. Ivi, pp. 155-156.

84. PIGNATTI 2018, II p. 332.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

drizzava ogni desio, fin che, d'intorno  
al bel alto soggiorno  
alzando gli occhi, di note atre et felle  
lei vidi aspersa et di color di morte.  
Ahi cruda iniqua sorte, 10  
di cui forz'è ch'ogni hor pianga et favelle,  
e 'ndarno accusi voi, crudeli stelle.

Il dato interessante in questo caso è il carattere positivo della comparsa della stella: il poeta addirittura considera la cometa una guida finché essa non si ricopre di macchie. Questa “corruzione”, secondo Pignatti, è da ricondurre al motivo dell'avvelenamento, giacché il verbo *aspergere* impiegato al v. 9 «presuppone un liquido che ha agito sulla superficie della cometa con effetti funesti», e dovrebbe pertanto alludere al veleno che uccise Ippolito.<sup>85</sup> Lo studioso non ha dubbi che la stella sia

la cometa visibile, secondo il racconto di Svetonio [Iul. 1.88], per sette giorni alcuni mesi dopo la morte di Cesare e che fu interpretata come l'anima divinizzata del defunto (Ov., *Met.*, xv, 840-842; Virg., *Ecl.*, ix, 47). Lo stesso *sidus* si mostrò sul capo di Ottaviano durante la battaglia di Azio secondo il racconto di Virgilio (*Aeneis*, viii, 681).<sup>86</sup>

Lo *Iulium sidus* in effetti è un elemento ricorrente nella produzione di Molza, come si è visto nel capitolo I, sezione 3.3., in relazione all'impresa della cometa creata per Ippolito a partire dal motto oraziano «Inter omnes». L'interpretazione del motivo sembra quindi davvero originale in questo caso, sebbene con un autore di questo tipo non si possa mai escludere che abbia attinto da una fonte talmente peregrina da essere sfuggita alle nostre ricerche. Stando così le cose, l'ipotesi più plausibile è che Molza abbia sovrapposto l'immagine (petrarchesca ma non solo) della donna-stella che guida il poeta nella notte o nella tempesta a quella della cometa malaugurante, e che l'allusione abbia la funzione di celebrare Ippolito appena morto ribadendo una volta di più l'identificazione con il suo modello in vita, Cesare.

Per le ragioni già indicate alla fine della sezione precedente, la produzione di Molza risulta particolarmente significativa in questo ambito: oltre ai testi già citati ve ne sono molti altri nei quali il poeta compara il proprio signore Ippolito a Cesare o addirittura lo invita a seguirne le orme. Conviene quindi ricordare

85. Ivi, p. 334.

86. *Ibid.*

rapidamente il sonetto 119 e poi rovesciare la prospettiva prendendo in considerazione un sonetto di Ippolito indirizzato a Molza.

Degno sete, signor, a cui lo freno  
ceda Polluce et il destrier et l'arte,  
et sol voi cantin cavaler le carte  
e 'l mondo, che d'honor rendete pieno.  
Cotal già vide con Garona il Rheno 5  
folminar il romano inclito Marte,  
et le barbare schiere afflitte et sparte  
tinger di sangue intorno a sé 'l terreno.  
Non girò turbo sì veloce unquanto 10  
che fanciul versi con eburnea mano,  
come voi dianzi in periglioso aspetto;  
a sé 'l viso coprìo di color bianco  
chi pensar valse, et forse non in vano,  
esser cagion di sì superbo effetto.

L'occasione è ignota, ma pare accettabile la proposta di Pignatti: il testo farebbe riferimento al «viaggio a Nizza a seguito della Curia nel settembre-ottobre 1533, nel quale, [...], Ippolito brillò per lo sfarzo della sua corte e nelle entrate ufficiali nelle città lungo il tragitto indossò abiti militari, con grave disappunto di Clemente VII». <sup>87</sup> Il sonetto a causa del paragone con Cesare ha un tono decisamente altisonante, incongruo rispetto all'evento cantato, di natura pacifica, come incongruo è il tono cruento rispetto alla posizione di Ippolito, allora un giovane prelado alle prime missioni; ma, come ha osservato sempre Pignatti, esso «si spiega con la celebrazione guerriera di Ippolito, frutto del successo nella campagna in Ungheria dell'agosto-settembre» dell'anno precedente. <sup>88</sup> L'identificazione degli eventi che generarono la composizione del sonetto è convalidata dalla coincidenza con l'*elegia* II.7, scritta proprio per la spedizione francese e aperta in modo analogo dal paragone con il cavallo di Polluce: «Immensi tergo dum tu spes excipis orbis, / Cyllare, et audaci prote-  
ris arva pede».

Il secondo sonetto ci riporta all'estremo opposto della carriera di Ippolito, le ultime azioni prima della morte.

87. Ivi, p. 155.

88. *Ibid.* Lo stesso Pignatti ha ivi chiarito che «Garonna e Reno indicano per metonimia il territorio francese e si adattano alla figura di Cesare per la campagna condotta nelle Gallie».

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Molza, quel vero, et glorioso honore,  
Che Cesar volge ne l'antica strada  
Di gir a ricercar nova contrada,  
Per trovar degno pregio al suo valore;  
Fa, che mi paion anni i giorni, et l'hore, 5  
Che stato son così vilmente a bada:  
Egli mi chiama, e 'nsegnami, ond'io vada,  
Per uscir d'otio, et de l'invidia fore.  
Questo mi spinse a la più rea stagione,  
Dove Vienna il gran Danubio bagna, 10  
Et verso 'l mar maggior superbo scende.  
Hora in Africa lieto m'accompagna:  
Mentre varcato il Cancro, al gran Leone  
Ardente stella il largo petto incende.<sup>89</sup>

La chiusa contiene un riferimento abbastanza esplicito al viaggio del 1535 verso Tunisi: partito per portare la voce dei fuoriusciti all'imperatore, il cardinale non raggiunse nemmeno la propria meta trovando prima la morte per avvelenamento. Nel sonetto Ippolito stesso dichiara fin dall'attacco al fidato Molza che l'esempio di Cesare lo esorta e gli insegna come comportarsi al fine di uscire dalle dinamiche dell'ozio e dell'invidia (i verbi sono pregnanti: «mi chiama e 'nsegnami»): Cesare è per Ippolito colui che si è spinto sempre oltre alla ricerca della fama. Questa attitudine alla conquista è ciò che in passato aveva condotto il cardinale in Ungheria e che ora lo porta in Africa, e più in generale è consona al suo carattere ambizioso: egli si mostrò sempre tenace e sicuro nelle sue mire carrieristiche, segnate, come si sa, dalla forte rivalità con il cugino Alessandro. Il sonetto risulta inoltre perfettamente coerente con il progetto pedagogico improntato alla figura di Giulio Cesare cui ho già fatto riferimento, ed è tanto più significativo che questa posizione emerga sia nei testi dei letterati rivolti al cardinale sia in quelli composti da Ippolito stesso, prova di un programma consolidato e condiviso.

Su un piano affatto diverso si pone l'impiego delle fonti e del modello imperiale nel sonetto 294 (vv. 1-8):

Signor, quel dì che con intoppo altero,  
là dove il Mincio più s'intrica et erra,  
poneste col destrier Cesare in terra,

89. *Rime* 1565a, c. 132v.

che non so come v'impedia 'l sentiero,  
 degno mostrovvi il ciel del sacro Impero 5  
 che 'l gran padre Oceàno abbraccia et serra,  
 per darne pace dopo lunga guerra,  
 e 'l Turco immondo ritornar men fero.

L'occasione del testo, di difficile decifrazione senza il supporto delle cronache coeve, è stata chiarita da Pignatti e coinvolge il cardinale Ippolito e l'imperatore Carlo V: nel marzo 1530, all'indomani delle trattative bolognesi, Carlo V si recò a Mantova «con l'intenzione di concedersi un po' di svago dedicandosi all'amatissima caccia nelle riserve gonzaghesche» e durante la battuta del 27 marzo nella tenuta di Marmirolo, in seguito a un'improvvisa frenata di Ippolito, urtò contro il cavallo di quest'ultimo provocando la caduta di entrambi, imperatore e cardinale.<sup>90</sup> Lo stesso Pignatti ha osservato la «logica politica di straordinaria spregiudicatezza» che qualifica la manipolazione dei fatti nel sonetto di Molza:

[essa] configura la virtuale eliminazione di Carlo V ove si frapponga ai travolgenti desideri di grandezza di Ippolito, protetti dalla volontà celeste. Di più, nella caduta da cavallo di Carlo V Molza lascia intravedere in figura la detronizzazione del sovrano, cui Ippolito subentra nel ruolo di pacificatore dell'Occidente cristiano e di baluardo contro il Turco.<sup>91</sup>

L'audacia della rappresentazione mi pare confermata da una possibile allusione parodica al proemio del terzo libro delle *Georgiche* (vv. 12-15):

primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas  
 et viridi in campo templum de marmore *ponam*  
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
*Mincius* et tenera praetexit harundine ripas. 15

Come noto, Virgilio qui promette ad Ottaviano Augusto di celebrarlo erigendo un tempio in suo onore a Mantova, sulle sponde del Mincio: con cautela, sulla base delle forti coincidenze lessicali, si può avanzare l'ipotesi che Molza giochi sul diverso significato del verbo *ponere* e rovesci la prospettiva della fonte (mentre Virgilio aveva portato in alto Augusto, Molza abbassa Carlo V). Se l'intuizione è corretta si tratta di un uso davvero originale della comparazione con

90. PIGNATTI 2018, II p. 426.

91. Ivi, p. 427.

i cesari, abbastanza unico nel panorama della poesia encomiastica cinquecentesca per quanto mi è stato possibile vedere.

Il confronto con Cesare rappresenta una costante della rappresentazione poetica di altre figure, nello specifico di Cesare Borgia, il quale, come Ippolito, promosse in prima persona la propria assimilazione al modello antico, a partire dai motti «Aut Caesar aut nihil» e «Cum numine Caesaris omen»,<sup>92</sup> che tradiscono la sua ambizione di dominazione. Nel 1500 egli entrò trionfalmente a Roma in seguito alle vittorie di Imola e Forlì, e i carri allegorici allestiti per l'occasione furono incentrati sulla figura di Giulio Cesare:

l'anno del Giubileo, lo spettacolo ufficiale cittadino, la festa di Agone, si unì alla volontà politica del Papa di celebrare e solennizzare le gesta di Cesare (la recente conquista di Forlì e la nomina a Gonfaloniere della Chiesa): in Piazza Navona si rappresentò il trionfo di Giulio Cesare con 11 carri sull'argomento, con ovvio riferimento al Valentino; l'ultimo carro, quello di Giulio Cesare, rimase nel palazzo Vaticano. [...] questo [scil. *il tema*] di Giulio Cesare, al di là dell'opportunità politica per le assonanze con il Valentino, conferma il consolidarsi della cultura classica nell'uso dello spettacolo, nel Comune e nella vita cittadina, oltre che nelle corti e nella curia.<sup>93</sup>

Un binario parallelo percorsero i poeti che vollero celebrare le gesta e le virtù del Valentino; «attorno al duca» era infatti «fiorita tutta una letteratura capace non solo di elogiarne le capacità militari e strategiche, ma anche di nobilitarne la figura cui perfettamente si attagliava il nome del più grande condottiero dell'antichità».<sup>94</sup> Uno dei principali attori del *milieu* romano, Bernardo Accolti, compose un sonetto fondato sul confronto con i condottieri antichi:

Quanta gratia è la mia di ritrovarmi,  
dopo tante ruine e clade tante,  
dopo assai secli, in Roma triumphante  
che di Cesare suo rivede l'armi.

92. Vd. GILBERT 1970, p. 698 e McLAUGHLIN 2009, p. 351. Il primo motto fu sfruttato spesso dai poeti, anche nei carmi relativi alla morte del duca o comunque all'arco discendente della sua parabola; basti ricordare qui gli epigrammi I.58 e I.59 di Sannazaro: «Aut nihil, aut Caesar vult dici Borgia: quid ni? / Cum simul et Caesar possit et esse nihil»; «Omnia vincebas: sperabas omnia Caesar. / Omnia deficiunt: incipis esse nihil».

93. CRUCIANI 1983, p. 273, vd. anche STINGER 1984, p. 241.

94. COSENTINO 2020, p. 230. Vd. inoltre BENAVENT 2008-2009 e 2010-2011, che ha approntato l'edizione di una discreta mole di testi (per lo più in ottava rima) che narrano le vicende del Valentino e ne lamentano la rovina e la morte.

Tremin gl'omin non sol, ma ' sassi e marmi 5  
 di Grecia, Egypto e di Giudea errante,  
 ché da lui de l'Ecclesia militante  
 il vexillo in Syon già posto parmi,  
 e in più verde età scorrendo dove  
 scorse Alexandro Magno eterno velo 10  
 porre all'antique sue mirabil prove,  
 e s'alle stelle aspira ogni suo telo  
 senza replica alcuna il sommo Giove  
 lasciare e seco pactuire il cielo.<sup>95</sup>

Nella prima quartina l'Unico Aretino si rallegra di essere a Roma nel momento in cui la città, dopo anni di rovina, è di nuovo trionfante e vede rinascere le armi di Cesare; in seguito l'attenzione si sposta sull'estensione delle conquiste del destinatario, che è arrivato fin dov'era stato Alessandro Magno, addirittura in più tenera età di quest'ultimo, e si è così guadagnato una gloria imperitura. Probabilmente il testo fu composto proprio per l'entrata trionfale del carnevale del 1500, come sostiene pure Paola Cosentino.<sup>96</sup>

Anche Antonio Tebaldeo rese omaggio al Valentino rifacendosi al modello cesareo in un sonetto scritto per la conquista del ducato di Urbino nell'estate del 1502. In quegli anni il ferrarese si rese senz'altro conto del ruolo fondamentale di Lucrezia Borgia (di cui diventò poi segretario) e individuò probabilmente nel fratello «un possibile nuovo ed importante protettore».<sup>97</sup>

«Io venni, vidi, vinsi» scrisse il forte  
 roman, quando vittoria in Ponto ottenne;  
 similmente a te, Cesare, avvenne  
 il giorno che te aperse Urbin le porte.  
 Ma il ciel, che te destina miglior sorte 5  
 e vòl che abi a volar più salde penne,  
 oprò sì che rivello a te divenne:  
 ché spesso fa che un mal seco un ben porte.  
 Novellamente, senza andarli, senza  
 vederlo, senza alcun campo, l'hai preso: 10  
 più è far col nome che con la presenza.

95. Il sonetto è tramandato dal codice Rossiano 680, c. 79v della Biblioteca Apostolica Vaticana; vd. COSENTINO 2020, p. 130.

96. Ivi, p. 131.

97. CASTOLDI 1989, p. 711.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Non merta mal chi t'ha giovando offeso:  
vinto hai Cesare in arme, hor in clemenza  
vincilo, ché tal laude è de più peso.<sup>98</sup>

L'attacco è inequivocabile con la citazione-traduzione della famosa dichiarazione di Giulio Cesare «veni vidi vici» e istituisce un rapporto tra la vittoria di Cesare su Farnace nel Ponto e la conquista del ducato urbinato da parte di Cesare Borgia: entrambe le battaglie in effetti furono caratterizzate dall'estrema rapidità (la resa di Guidubaldo avvenne il 20 giugno 1502, a soli dieci giorni dalla partenza del Valentino da Roma).<sup>99</sup> Nel seguito Tebaldeo sembra fare riferimento a una rivolta intestina ed invoca la clemenza del duca: come ha vinto Cesare sul piano delle armi, ora dovrà superarlo nel campo della clemenza. La *lenitas* (o *clementia*) verso i vinti era tra le virtù più apprezzate dell'imperatore, specie in relazione al contesto delle guerre civili, e rappresentava un luogo comune nella letteratura classica: Svetonio, ad esempio, aveva affermato che Cesare «Moderationem vero clementiamque cum in administratione tum in victoria belli civilis admirabilem exhibuit» (*Iul.* 75), e Cicerone in *Phil.* 2.116 l'aveva elogiato in questi termini:

Fuit in illo ingenium, ratio, memoria, litterae, cura, cogitatio, diligentia; res bello gesserat, quamvis rei publicae calamitas, at tamen magnas; multos annos regnare meditatus, magno labore, magnis periculis quod cogitaret effecerat; muneribus, monumentis, congiariis, epulis multitudinem imperitam delenerat; suos praemiis, *adversarios clementiae specie devinxerat.*

Tebaldeo insomma riprende il modello prescelto dal diretto interessato ma lo piega ad un significato nuovo: con ogni verosimiglianza infatti la clemenza non faceva parte delle caratteristiche che avevano spinto il Valentino a identificarsi e promuoversi come un nuovo Cesare.

Su un piano affine ai testi analizzati nei paragrafi precedenti si pongono quelli in cui i sovrani e i signori vengono paragonati non agli imperatori antichi bensì agli eroi dell'epica classica e in particolare alla figura di Enea. Il fenomeno di nuovo è caratteristico dell'ambiente napoletano, e un caso molto interessante è rappresentato dalla famosa canzone 11 di Sannazaro, *O fra tante procelle invitta e chiara*, indirizzata, a giudizio di Dionisotti e di altri studiosi, a Ferrandino,<sup>100</sup>

98. Tebaldeo, *Ultima silloge per Isabella d'Este* 398.

99. Vd. GILBERT 1970.

100. Vd. in particolare DIONISOTTI 1963 e TOSCANO 2016, pp. 13-47.

e dal sonetto che la precede nella *princeps*, pure incentrato sul sovrano. Nello specifico vorrei soffermarmi sulla seconda stanza della canzone:

Ecco che 'l gran *Nettuno e le compagne*  
*de la bella Anfitrite e 'l vecchio Glauco*  
 sotto al tuo braccio omai *quïeti stanno*;  
 e con un suon soavemente rauco  
 per le *spumose* e liquide campagne 5  
 sovra a pesci frenati ignudi vanno  
 ringraziando natura, il giorno e l'anno  
 che a sì raro destino alzaron l'onde;  
 tal che Protèo, ben che si pòsi o dorma,  
 più non si cangia di sua propria forma, 10  
 ma in su gli scogli assiso, ove ei s'asconde,  
 chiaramente risponde  
 a chi il dimanda, senza laccio o nodo,  
 e de' tuoi fati parla in cotal modo:

Marina Riccucci ha dedicato pagine importanti a questi versi analizzando il ruolo di Proteo nella produzione sannazariana, e ha spiegato in modo persuasivo il suo comportamento anomalo rispetto alle fonti classiche come un segno della straordinarietà degli eventi cantati, ossia la riconquista del regno da parte di Ferrandino.<sup>101</sup> A questa osservazione si può aggiungere un riscontro intertestuale per la fronte della stanza che illumina ulteriormente il significato del testo. Il vaticinio di Proteo è infatti introdotto da un tiaso marino che non rivela soltanto un gusto figurativo che potrebbe essere letto come elemento di puro ornamento, bensì pare esemplato su un passo dell'*Eneide* virgiliana ricco di implicazioni: si tratta della fine del quinto libro (vv. 816-826), quando Venere ottiene da Nettuno una quiete che consente a Enea e ai suoi compagni di proseguire il viaggio in cambio della vita di Palinuro:

His ubi laeta deae permulsit pectora dictis,  
 iungit equos auro *Genitor spumantiaque* addit  
*frena* feris manibusque omnis effundit habenas.  
 caeruleo per summa levis volat aequorea curru;  
*subsidunt* undae tumidumque sub axe tonanti 820  
 sternitur aequor aquis; fugiunt vasto aethere nimbi.  
 tum variae comitum facies, immania cete,

101. RICCUCCI 2000, pp. 268-273.

et senior *Glauci chorus* Inousque Palaemon  
 Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis;  
 laeva tenet *Thetis et Melite Panopeaque* virgo, 825  
 Nesaeae Spioque Thaliaque Cymodoceque.

Come a Enea, «casu concussus acerbo» (*Aen.* V.700), è concessa una tregua dalle (ingiuste) avversità di Fortuna, così a Ferrandino è consentito il ritorno vittorioso nel Regno a distanza di un anno dalla calata di Carlo VIII. Al seguito di entrambi si trova un corteo di divinità marine guidato secondo lo schema tradizionale da Nettuno e completato dalle Nereidi (da una parte le *compagne* di Anfitrite, dall'altra l'elenco Tetide, Melite e Panope) nonché da Glauco (il *vecchio* Glauco sannazariano rielabora il «senior Glauci chorus» di Virgilio). Nell'uno e nell'altro testo le divinità sono accompagnate da una serie di creature marine: i «pesci frenati» di Sannazaro fondono l'immagine dei cavalli di Nettuno aggiogati con quella dei cetacei e dei tritoni, seguendo un'iconografia diffusa al tempo, che vedeva appunto le divinità cavalcare diversi tipi di mostri marini, e che trovava conferma nella descrizione di Plinio dell'ara di Domizio Enobarbo, pur sconosciuta in epoca rinascimentale.<sup>102</sup> Sannazaro rimodella inoltre alcuni elementi del quadro dell'*Eneide*: innanzitutto preleva l'aggettivo eminentemente virgiliano *spumans* e lo applica non alle briglie delle creature marine ma al paesaggio; poi riformula la quiete delle onde («Subsidunt undae») come quiete dei membri del corteo, che stanno, placati, *sotto il braccio* di Ferrandino; infine non escluderei che il «suon soavemente rauco» riecheggi,

102. *Nat. Hist.* XXXVI.4, «sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete authipocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset». Joana Barreto, in uno studio dedicato al tiaso marino nell'arte del Rinascimento, ha compiuto alcune osservazioni interessanti sul motivo e sulla sua diffusione, benché non abbia riconosciuto il ruolo dei testi letterari: «d'un point de vue iconographique et morphologique, le lien entre thiase marin et célébration du commanditaire se retrouve en premier lieu en sculpture. L'arc de triomphe du Castelnuovo de Naples joue un rôle important puisque, dès les années 1450-1460, le vestibule d'entrée présente des portraits d'Alphonse V d'Aragon et de son fils Ferdinand (le futur roi Ferrante) en armes, placés en dessous de frises à sujets marins. [...]. Très tôt donc, les motifs de tritons et néréides dans une frise supérieure acquièrent une signification politique, [...]. Andrea Mantegna porte à son acmé l'association de tritons et du thème guerrier. [...]. De manière générique, le thème guerrier en lien avec les tritons et les néréides habite l'imaginaire des humanistes et des artistes tout d'abord à travers l'ascendance d'Achille, fils du roi Pélée et de la nymphe marine Thétis, mais aussi grâce à la mention de la bataille entre Bacchus et Neptune pour la possession de Béroéen, bataille narrée par Nonnos de Panopolis dans ses *Diophysiques*» (BARRETO 2016, p. 178).

di nuovo con uno slittamento, un altro verso di questo episodio, «Tum rauca assiduo longe sale saxa sonabant» (v. 866).

Se si considerano poi i versi iniziali, «O fra tante procelle invitta e chiara / anima gloriosa, a cui Fortuna / dopo sì lunghe offese alfin si rende», sembra plausibile ipotizzare che attraverso l'allusione al brano virgiliano Sannazaro voglia suggerire l'identificazione della sorte del sovrano aragonese con quella dell'eroe troiano, proponendo così un'interpretazione in chiave politica e morale dell'*Eneide* che bene si accorderebbe con il clima di fine Quattro-inizio Cinquecento, considerata l'importanza assunta in tale ambito dalla riflessione sul rapporto tra fortuna e virtù individuale sulla scorta dei recenti eventi storici. Non si spiegherebbe altrimenti, se non sbaglio, proprio la qualificazione iniziale, *invitta*.<sup>103</sup>

Per quanto ho potuto vedere la tradizione esegetica non forniva appigli per questo genere di lettura in relazione a questo passo, e non ho presenti testi di altri autori che svolgano un'operazione simile; tuttavia qualche decennio prima l'umanista Porcelio de' Pandoni aveva modellato l'immagine di Ferrante I su quella di Enea nel suo poema sulla battaglia di Troia,<sup>104</sup> e Matteo Zupparado, tra il 1455 e il 1457, aveva scritto una *Alfonseis* in cui il sovrano era celebrato come un novello Enea.<sup>105</sup> Ovviamente non voglio parlare di un rapporto di genitura, ma sarebbe interessante capire se questo tipo di sovrapposizione fosse diffuso

103. Al riguardo vale forse la pena di richiamare anche un passo del *De maiestate* di Giuniano Maio, desunto proprio dal capitolo VI, *De la fortitudine contra la fortuna*: «Questa virtù sola adunque contra tale crudele avversaria abasta e come la più presente e più animosa è nominata virtute, derivata da *viro*, al quale solo è attribuita la virtute e fortezza, de la quale questa è sua resplendente et illustre compagna; cioè grandezza de animo, gravità de costumi, pazienza ferma, dispregio de mundane cose mediante le quale questa sola de palma de vittoria è digna. E per questo meritatamente è nominata da Cicerone [*Tusc.* II 13, 32-33] principessa de le virtute e perché fa lo omo de tanto eccelso animo che tutti casi li quali possono accadere sinistri et asperi non le fa estimare ma le fa tenere a vile e da niente, per la qual cosa questa sola orna, esalta e mantiene la maiestate, questa sola fa li principi, sola *invitta* animosa e franca, né de pericoli se spanta né per povertà se avilliscie né per morte se atterrescie, ma è tutta sua et in sé arredutta, subietta a nullo, austera e forte contra tale comune avversaria nominata fortuna» (Maio, *De maiestate*, pp. 76-77). Ma vd. anche Cicerone, *Tusc.* III.7.15, «Praeterea necesse est, qui fortis sit, eundem esse magni animi; qui autem magni animi sit, *invictum*; qui *invictus* sit, eum res humanas despiciere atque infra se positas arbitrari; despiciere autem nemo potest eas res, propter quas aegritudine adfici potest; ex quo efficitur fortem virum aegritudine numquam adfici». Nondimeno *invictus* era pure l'epiteto tradizionale di Ercole in epoca repubblicana e per questa ragione era stato applicato prima agli imperatori romani poi ai sovrani aragonesi (vd. STACEY 2007, pp. 183-196).

104. Lo ha mostrato IACONO 2011 e 2017.

105. Vd. BARRETO 2013, p. 57.

in area aragonese, tanto nella storiografia umanistica quanto nella poesia celebrativa. Nel Cinquecento infatti il paragone diventerà molto diffuso sia nella letteratura sia nelle arti figurative, ma nel Quattrocento non sembra così.

Tanto nelle rime di Sannazaro quanto nella produzione di Cariteo Ferrandino è di frequente assimilato ad altre figure virtuose della storia antica, in particolare è definito un nuovo Cesare e un nuovo Scipione,<sup>106</sup> nel primo caso secondo un paragone tipico della storiografia umanistica meridionale, come si è già visto;<sup>107</sup> ciononostante l'identificazione con Enea ha un significato molto più complesso e profondo, che forse va messo in rapporto (o quantomeno interpretato in parallelo) con una lettura dell'opera virgiliana come quella proposta da Cristoforo Landino, secondo la quale l'*Eneide* può essere ritenuta «a complete source of ethical precepts for all men and women, a pattern for praising virtue and condemning vice».<sup>108</sup> Il paragone con Enea comporta cioè la proposizione di un modello etico e politico ben diverso da quello avanzato attraverso le altre figure. A questo riguardo vale la pena di ricordare un testo coevo di Cariteo, il son. 157 dell'*Endimione*, rivolto ad Andrea di Capua, in cui verosimilmente è dato scorgere un'allusione al destino di Ferrandino e che bene esemplifica questo tipo di utilizzo del testo virgiliano.

Veramente Giunone è la fortuna  
 Contra Hercole et Enea, vera noverca 10  
 Di quei, che 'l ciel per sé creâr si volle.  
 Ma l'ardente virtù fatica alcuna  
 Non fugge, nè recusa, anzi la cerca;  
 Onde la gloria tua nel ciel s'estolle.

106. Si veda innanzitutto la conclusione di questa canzone, *ScC* 11, cong. 7-8, «di dimostrar il core ardo e sfavillo / al mio gran Scipione, al mio Camillo», ma anche 92.12-14, di cui si è parlato in precedenza; Cariteo, *End.*, canz. 19 st. 5, vv. 8-10, «- Cesare un'altra volta è sceso in terra, / Anzi altro Scipion con altro Lelio, / Vittori in ogni prelio», e son. 114.14, «pon l'arme in man di questo altro Affricano». BARRETO 2013, p. 58, pur documentando la presenza del paragone tra i sovrani aragonesi e Enea nelle opere letterarie e nelle miniature dei manoscritti virgiliani, ha rilevato che in effetti «plus qu'Enée, figure légendaire et mythique, les rois de Naples tendent à éгалer - voir surpasser - les empereurs romains les ayant précédés. Dès son arrivée à Naples, Alphonse met en place une iconographie "impérialisante" qui a un but précis: italianiser la monarchie en la rattachant à l'Antiquité. [...] La figure de César occupe une place centrale dans la nouvelle politique iconographique du roi».

107. Vd. TATEO 1990, BARBIELLINI AMIDEI 1999, p. 98. In generale sull'argomento vd. anche FERRAÙ 2001, BARRETO 2013 e CAPPELLI 2016.

108. KALLENDORF 1983, p. 526.

Il sonetto però secondo Pércopo risale al 1502-1503, dunque dovrebbe essere posteriore alla canzone di Sannazaro. Infine occorre osservare che l'immagine di Ferrandino come un nuovo Enea è coerente con il tentativo del sovrano stesso di instillare fiducia nel popolo mostrando che la sorte del Regno era sotto l'egida della volontà divina e non in balia della Fortuna.<sup>109</sup> La canzone presuppone insomma un forte nucleo ideologico-filosofico che conferma lo spessore della poesia di Sannazaro, non riducibile a una dimensione "superficialmente" encomiastica, come è stato mostrato anche da Guido Cappelli.<sup>110</sup>

Il sonetto 10 è pure indirizzato a Ferrandino ed è altrettanto significativo per il rapporto con la tradizione classica, in parte diverso rispetto a quello emerso dalla lettura della canzone.

Vinto da le lusinghe e dagli inganni  
 del dolce sonno, onde alcun tempo Amore  
 mi tenne in bando e in tenebroso orrore,  
 tal che ne piansi già molti e molt'anni,  
 signor mio caro, i' vidi di bei panni 5  
 e d'un novello e florido colore  
 la terra rivestirse, in quel vigore  
 qual era in sul principio de' miei danni.  
 Poi vidi voi sopra un bel carro aurato,  
 adorno sì de le famose fronde, 10  
 ch'io dissi: – Il secol prisco è rinnovato. –  
 E 'l sol non si affrettava intrar ne l'onde,  
 quasi gioiando del vostr'alto stato.  
 Oh notti liete, oh vision gioconde!

Il poeta a lungo insonne a causa di Amore ma ora finalmente vinto dal sonno racconta la propria visione onirica, in cui si annuncia una nuova età dell'oro

109. Vd. BARRETO 2013, pp. 181-182: «La brièveté de la campagne française et sa grande facilité ont été interprétées comme un signe de Dieu manifestant son soutien à l'entreprise de Charles VIII [...]. Mais la monarchie aragonaise cherchera aussi l'appui de Dieu. [...] Le pouvoir royal est parfois directement impliqué dans la genèse de miracles, et en particulier Ferdinand II, qui doit affirmer sa légitimité après l'abdication de son père. Au lendemain de la victoire de Fragnito, le roi fait parvenir à Naples l'image miraculeuse de la Vierge Marie de Fragnito, qui a résisté à l'incendie qui a parcouru toute la ville. [...] L'image envoyée par le roi est donc destinée à manifester au peuple napolitain que Dieu soutient Ferdinand II en préservant les images divines, tout en laissant l'incendie réduire à néant les rebelles».

110. CAPPELLI 2020.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

e si celebra Ferrandino tornato trionfante a Napoli, prima di concludere con un frammento descrittivo (l'esitazione del sole di fronte a questo spettacolo) e l'espressione di gioia per la visione. Nella prima quartina e nel verso finale si contaminano luoghi famosi dei *Fragmenta* e dell'elegia latina: la rappresentazione petrarchesca dell'innamorato insonne si salda al motivo tibulliano della fallacia dei sogni,<sup>111</sup> mentre in chiusa spicca l'esclamazione inconfondibilmente properziana,<sup>112</sup> benché largamente imitata nella poesia umanistica. Nella parte centrale del sonetto invece l'annuncio dal tono profetico di una nuova età dell'oro, collegato a un momento iniziale dell'innamoramento (v. 8) e costruito combinando il tema dell'ecloga 4 di Virgilio con Petrarca,<sup>113</sup> è piegato ad un nuovo significato dall'imitazione e insieme dall'alterazione di un passo della *Consolatio ad Liviam* (vv. 325-334):

Et modo per <i>somnos</i> agitaris <i>imagine falsa</i>	325
Teque tuo Drusum credis habere sinu,	
Et subito temptasque manu sperasque receptum,	
Quaeris et in vacui parte priore tori?	
Ille pio, si non temere haec creduntur, in arvo	
Inter honoratos excipietur avos,	330
Magnaque maternis maioribus, aequa paternis	
Gloria quadriiugis <i>aureus</i> ibit equis,	
Regalique habitu <i>curruque</i> superbus eburno	
<i>Fronde triumphali</i> tempora victus erit.	

Nel componimento un tempo attribuito a Ovidio si distinguono due visioni: la prima è l'immagine ingannevole, in sogno, di Druso accanto alla donna, la seconda, veritiera, è la rappresentazione dello stesso nei campi Elisi, trionfante su un carro dorato e cinto d'alloro. Sannazaro fonde i due momenti del testo latino nel sogno del trionfo di Ferrandino, ma l'operazione intertestuale nascon-

111. Si vedano in particolare i seguenti riscontri intertestuali: per i vv. 1-2, Tibullo, *El.* III.4.7, «*somnia fallaci* ludunt temeraria nocte», e 56, «*vanum nocturnis fallit imaginibus*», ma anche *App. Verg.*, *Ciris* 206, «*Iamque adeo dulci devinctus lumina somno*» (e Ovidio, *Fast.* III.19, «*Blanda quies* furtim victis obrepsit ocellis»); per il v. 9 Petrarca, *Tr.* *Triumphus Cupidinis* I.11, «*vinto dal sonno*, vidi una gran luce» (Dante, *Purg.* IX.11, «*vinto dal sonno*, in su l'erba inchinai») e 13-15, «*vidi un vittorioso e sommo duce / pur com'un di color che 'n Campidoglio / triunfal carro a gran gloria conduce*»; per il v. 3, Petrarca, *Rvf* 276.3, «*lasciato à l'alma e 'n tenebroso horror*»; per il v. 4, Petrarca, *Rvf* 332 st. 10, vv. 1-2, «*Amor, i' ò molti et molt'anni pianto / mio grave danno in doloroso stile*».

112. Properzio, *El.* I.10.1-3, «*O iucunda quies, [...] / o noctem meminisse mihi iucunda voluptas*».

de forse qualcosa di più di una semplice variazione sul modello: come nella canzone 11 la celebrazione del regnante è oscurata dalla falsità del vaticinio di Proteo, corrispondente storicamente alla morte prematura di Ferrandino, così in questo testo l'attacco incentrato sul carattere ingannevole del sonno e l'allusione alla *Consolatio*, dove il soggetto è effettivamente morto, potrebbero proiettare un'ombra negativa sulla visione onirica, denunciando la fragilità della situazione e di riflesso la vanità della speranze sorte in seguito alla riconquista del regno da parte di Ferrandino. Il riconoscimento della fonte (la *Consolatio*) ha quindi permesso di svelare un significato del testo altrimenti precluso.

In conclusione, nei due testi si osservano dinamiche e strategie intertestuali complesse. La rievocazione dei modelli classici (da una parte il pio Enea, dall'altro la profezia virgiliana) non risponde semplicemente a intenti encomiastici, giacché in entrambi i casi il poeta dà voce a sentimenti condivisi, diffusi nella popolazione al tempo: Ferrandino aveva davvero riacceso la speranza dei napoletani dopo la discesa di Carlo VIII in una restaurazione del regno e in una palingenesi. Questo discorso non vale solo per Sannazaro e per l'ambiente napoletano ma anche per i decenni successivi: nel Cinquecento, ad esempio, si assiste a un'esplosione delle imitazioni della quarta ecloga di Virgilio nei componimenti encomiastici, nondimeno, specialmente in alcuni contesti, come i papati di Giulio II e Leone X, l'impiego della fonte riflette la percezione contemporanea nel quadro dell'incertezza generale provocata dalle Guerre d'Italia e della conseguente attesa di un nuovo periodo di stabilità e prosperità (in particolare per le arti).

### 2.3. *Il mito dell'età dell'oro e il sogno della restaurazione della romanità*

Il mito della rinascita dell'età dell'oro, un tempo ritenuto un fenomeno precipuo dell'ambiente mediceo, rappresenta in realtà una costante della cultura rinascimentale ed è legato in modo pressoché indissolubile alla ricezione della quarta ecloga di Virgilio.<sup>114</sup> Nell'ecloga, infatti, com'è noto, il locutore si rallegra poiché crede che il compimento della realizzazione della profezia della

113. Vd. Petrarca, *Rvf* 9.4, «che veste il mondo di novel colore» per i vv. 6-7, e Virgilio, *Ecl.* 4.5, «magnus ab integro saeculorum nascitur ordo» per il v. 11. La coincidenza con Virgilio non è lessicalmente stringente ed è forse più pertinente parlare di una generica concordanza tematica con un motivo ormai topico; non escludo tuttavia che vi sia un legame diretto con l'ecloga e l'idea in essa contenuta di una circolarità, della fine di un'epoca e dell'inizio di una nuova.

114. Vd. la recente monografia di HOUGHTON 2019 e prima GOMBRICH 1961, LEVIN 1970, COSTA 1972, PUTTFARKEN 1980, COX-REARICK 1984, STINGER 1984, DE CAPRIO 2013, ROSPOCHER 2015.

sibilla cumana sia imminente: l'età del ferro avrà fine con l'avvento del *puer* e arriverà una nuova età aurea, in cui la natura fiorirà, Astrea tornerà sulla terra, Apollo e con lui le arti e la letteratura domineranno, e gli uomini vivranno pacificamente e felicemente in armonia con la natura. Il testo si prestava dunque bene alla celebrazione di molti sovrani rinascimentali, «in the general sense of bringing forth a time of peace, prosperity, and rebirth of learning and the arts». <sup>115</sup> Come nei casi precedenti (trionfi e modelli imperiali), la fortuna del mito non riguardò solo la letteratura ma anche le altre forme artistiche, specie quelle figurative, e si sviluppò soprattutto in relazione alla propaganda di principi e re nonché a quella papale, con un andamento spesso oscillatorio e ri-emergenze periodiche dopo fasi di chiusura e di difficoltà politico-economiche. Il sentimento che stava dietro questa aspettativa di rinnovamento non era inoltre esclusivo dell'*élite* culturale e politica, «era tutta la società ad essere percorsa da un sentimento di attesa millenaristica». <sup>116</sup> Il mito fu per di più favorito in certi momenti dalla coincidenza dell'immaginario classico con nomi, attributi e stemmi di determinate famiglie, come dimostrano il caso dei Della Rovere, specie di papa Giulio II, <sup>117</sup> e quello dei Medici e di Leone X (e Clemente VII), sui quali mi concentrerò in questo capitolo, riservando poi la parte finale all'ambiente farnesiano. <sup>118</sup> Questa diffusione del tema nell'encomiastica papale conferma la funzione “calamita” esercitata dai papi e da Roma sui letterati cinquecenteschi, che, al di là di tensioni e sentimenti con-

115. STINGER 1984, p. 297.

116. ROSPOCHER 2015, p. 44, in riferimento al papato di Giulio II. Vd. per considerazioni affini sul versante classico e sull'ecloga virgiliana LA PENNA 1963c, pp. 32-33: «l'ecloga è l'eco, letteraria quanto si vuole, di un'aspirazione alla palingenesi che da almeno alcuni decenni era diffusa nelle masse dell'impero, anche in quelle d'Italia, e che era stata, se non creata, fortemente accentuata dalla crisi sociale e politica della *res publica*, dalla oppressione degli schiavi, dall'allargarsi delle masse agricole proletarizzate, dalla spoliatura delle province specialmente orientali e dal feroce odio antiromano conseguente; in Virgilio stesso la grande speranza dell'ecloga 4 non è una fiammata improvvisa dovuta solo alla pace di Brindisi, se già in un'ecloga di qualche anno prima, di cui egli ci riferisce un frammento in *Buc.* 9, 46-50, egli aveva cantato gli entusiasmi e le speranze suscitate dal *sidus Iulium*».

117. Vd. HOUGHTON 2019, pp. 134-135.

118. L'attenzione verso i papi non significa che il contesto principesco non sia stato toccato da questo fenomeno, anzi, «the Virgilian vision of the returning Golden Age with its attendant marvels was by no means the exclusive property of the Medici or the doges of Venice; rather, it had become an indispensable element in the glorification of a Renaissance prince, a badge of sovereignty that marked the recipient as a wielder of temporal power comparable to the ancients in whose triumphs he had once been schooled» (ivi, p. 116). Rimando sempre allo studio di Houghton (in particolare al capitolo 5, pp. 89-117) per un elenco dei testi (perlopiù in latino) dedicati a principi in cui compare il tema.

divisi con il loro tempo, proiettarono le loro aspirazioni di carriera e le loro speranze in una rinascita delle arti sulla curia romana e sul suo sistema di mecenatismo.

Per i Della Rovere «il gioco araldico-allegorico era irresistibile, e perfino scontato. Il blasone [...] e il nome della famiglia esercitarono un'attrazione allegorica per gli umanisti della corte pontificia sin dal tempo di Sisto IV»,<sup>119</sup> ma fu con Giulio II che si raggiunse l'apice. Proprio per il papa roveresco Egidio da Viterbo compose il *De Aurea Aetate*, forse l'opera che meglio testimonia i sentimenti del tempo; il libello era infatti una rielaborazione dell'orazione che egli aveva dovuto tenere il 21 dicembre 1507 in San Pietro per celebrare le vittorie del re del Portogallo e la scoperta del Madagascar. «Si tratta di pagine fitte di erudizione e di allusioni, in cui le scoperte e le conquiste di nuove terre sono collocate su uno sfondo profetico e vengono viste come la realizzazione di un piano provvidenziale»: <sup>120</sup> le imprese del re, promosse dal papa, sono inserite in una storia quadripartita che vede succedersi quattro età dell'oro – le età di Lucifero, Adamo, Giano e Cristo –, e sono festeggiate «as fulfillments of the predictions of Scripture and as fulfillment of the Golden Age initiated by Christ». <sup>121</sup> Come ha notato Massimo Rospocher, anche qui «l'espansionismo del papato di Giulio si traduce nella metafora della quercia che estende le proprie fronde sull'Impero cristiano – “quercus quae extendit ramos suos”». <sup>122</sup>

Dopo i vecchi lavori di von Pastor e Cian, in recenti studi Conrieri, Rospocher e Houghton hanno indicato un buon numero di testi poetici dedicati a Giulio II, in cui il motivo della nuova età aurea è centrale ed è talvolta svolto attraverso l'imitazione dell'ecloga virgiliana. <sup>123</sup> Cian ha fornito la rassegna più ampia, ricordata dagli altri studiosi: Pomponio Gaurico, Giovanni Aurelio Augurelli, Lancino Curtio, Antonio Mancinelli, Marcantonio Casanova, Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, Giovanni Antonio Flaminio, Guido Postumo Silvestri, Pierio Valeriano, Pietro Bembo. <sup>124</sup>

In questa sede interessano principalmente due testi di Bembo e uno di Ariosto. Il veneziano compose un sonetto e un carme latino per Giuliano Della Rovere: il primo risale al 1497 ed esprimeva la speranza che il destinatario venisse eletto al soglio pontificio; il secondo fu scritto in occasione proprio dell'elezione, avvenuta nel novembre del 1503. Il sonetto fu trascritto dal padre

119. ROSPOCHER 2015, p. 44.

120. ERNST - FOÀ 1993, p. 344.

121. O'MALLEY 1969, p. 268 (cui si devono pure la scoperta e l'edizione del testo).

122. ROSPOCHER 2015, p. 48.

123. CONRIERI 2005, ROSPOCHER 2015, HOUGHTON 2019.

124. CIAN 1897, ripreso da CONRIERI 2005.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

di Bembo, Bernardo, nel suo zibaldone e secondo tale lezione è qui riprodotto, giacché in seguito Bembo lo rielaborò, mutandone probabilmente anche la destinazione:

Signor, che d'un bel querce già molt'anni  
tessendo vai la gran barcha latina,  
alma scesa dal cielo a la ruina  
del vitio, de le colpe et de gl'inganni,  
per cui spera saldar tanti suoi danni 5  
Italia che piangendo a te s'inchina,  
petto romano in veste peregrina,  
un stesso ne' piacer et ne gli affanni,  
a te riserba il ciel, signor gentile,  
l'antico seggio che t'aspetta et chiama 10  
per farti sopra ogn'altro eterno et chiaro.  
Sì vedrem poi del nostro ferro vile  
far secol d'oro, et viver dolce et caro:  
questo fia nostro; tuo 'l pregio et la fama.<sup>125</sup>

Bernardo ha apposto accanto al testo una postilla che chiarisce destinatario, data e luogo di composizione: «Reverendissimo Giuliano, sancti Petri in Vincula cardinali, summo penitentiario, Petrus Bernardi filius salutem. 1497, Ferrarie».<sup>126</sup> Grazie alle indagini approfondite di Nella Giannetto sulle carte bembesche sappiamo che si tratta dell'unica rima volgare del figlio entrata nello zibaldone e che essa è collocata nella sezione intitolata *Prophete, prophetia*, «in compagnia di una serie di citazioni bibliche e di un carme improvvisato da Francesco Buzzacarini in onore di Bernardo, che predice fama imperitura alla progenie dei Bembo».<sup>127</sup> Il posizionamento si capisce alla luce della datazione: Bembo anticipò di ben sei anni l'elezione di Giuliano al soglio pontificio.

125. DONNINI 2008, p. 1157; vd. *ivi*, pp. 225-226 per la ricostruzione delle fasi elaborative del testo e la presentazione delle ipotesi in merito al nuovo destinatario. La scoperta della prima redazione si deve a GIANNETTO 1984. La versione finale recita: «Felice imperador, ch'avanzi gli anni / con la virtute et rendi a questi giorni / l'antico honor di Marte e 'n pregio il torni, / et per noi riposar te stesso affanni; / per cui spera saldar tanti suoi danni / Roma, et fra più che mai lieti soggiorni / sentir anchor sette suoi colli adorni / di tuoi triumphi e 'l mondo senza inganni; / mira 'l settentrion, signor gentile: / voce udirai che 'nfine di là ti chiama / per farti sopra 'l ciel volando ir chiaro. / Si vedrem poi del nostro ferro vile / far secol d'oro, et viver dolce et caro: / questo fia nostro; tuo 'l pregio et la fama».

126. *Ivi*, p. 369 (poi ripreso in GIANNETTO 1985, pp. 217-219).

127. GIANNETTO 1984, p. 369.

## II. STRATEGIE DELL'ENCOMIO E RISCOPERTA DEI GENERI ANTICHI

A questo riguardo non si può eludere un interrogativo: perché Pietro decise di comporre questo testo all'altezza del 1497, proprio quando si trovava a Ferrara, vicina ai Borgia, invisì al futuro Giulio II? La Giannetto ha ricordato opportunamente che Bernardo era stato a Roma per alcune ambascerie nel 1485 e nel 1487-1488, portando con sé il figlio, e a giudizio della studiosa quest'ultimo ereditò dal padre la stima (e la riconoscenza?) verso il futuro pontefice, come sembrano effettivamente confermare due testimonianze epistolari:

Sed ut ad te redeam, et ad quercum illam tuam, quam quidem excidere nec Hispanae secura potuerunt, neque poterunt ullae, non queo dicere quanta in expectatione sit omnium plane jam hominum. Itaque brevi puto fore, sub ejus umbratu utranque in aurem facile ut dormias.<sup>128</sup>

Quid enim mihi contingere optabilius potuisset quam eum virum quem [...] Bembo vero pater meus viginti iam annos coluit observantissime domi ac foris, ego autem in eo amando, quasi quandam legem mihi a parente traditam, sanctissime semper veneratus sum, summo rerum imperio esse potitum?<sup>129</sup>

In questo senso si deve pure considerare che

bereits als Kardinal zeichnete sich Julius II. – ganz abgesehen von seinem diplomatischen Geschick, das er als Legat seit 1476 in Frankreich bewiesen hatte –, durch seine Beziehungen zur gelehrten Welt Roms, und, wie seine bereits schon oben erwähnten Bibliotheksgründungen zeigen, als Förderer der Wissenschaften aus.<sup>130</sup>

Osta a questa interpretazione la rivalità tra Giuliano, che era stato legatissimo a Innocenzo VIII, e Alessandro VI, eletto cinque anni prima, poiché «il periodo ferrarese è uno di quelli in cui più vigorosamente Giuliano Della Rovere lanciò i suoi strali contro il papa spagnolo, anche se proprio nel 1497 cominciò a verificarsi fra i due uomini un relativo avvicinamento».<sup>131</sup> Ciononostante credo che le mire romane possano essere considerate un movente sufficiente malgrado il contesto ferrarese in cui nacque il sonetto: Bembo era a Ferrara ma Ferrara

128. Bembo, *Lettere* 7, I p. 9 (a Giovanni Battista Stato, 20 settembre 1494).

129. Bembo, *Lettere* 176, I p. 165 (a Gabriele da Fano, dicembre 1503 in occasione dell'elezione).

130. SCHRÖTER 1980, p. 222.

131. GIANNETTO 1984, p. 371.

per lui non era ancora né una scelta né una possibile soluzione – vi soggiornava al seguito del padre – e sapeva che il papato di Alessandro VI sarebbe finito.

In questo caso non si riscontrano legami con l'ecloga 4 di Virgilio, il movimento iniziale è dato dall'immagine della quercia, che si salda al motivo dell'avvento di una nuova età dell'oro, dominante in tutto il testo: Giuliano è chiaramente presentato come colui che darà inizio a una nuova età dopo l'età del ferro (vv. 12-13), riparando alle colpe e ai vizi dell'Italia intera nel suo ruolo di capo della Chiesa. Bembo assegna davvero una funzione pacificatrice e purificatrice al destinatario. È interessante a questo riguardo la differenza di prospettiva rispetto alla versione finale del sonetto: qui il contesto è chiaramente quello italiano, mentre dopo la riscrittura diventa Roma, il cui splendore antico deve essere restaurato. Constatate lo scarto purtroppo non aiuta a determinare il nuovo destinatario del sonetto, tuttavia forse non si è tenuto sufficientemente in considerazione il fatto che il veneziano abbia espresso la stessa idea nella già citata lettera congratulatoria a Gabriele da Fano.<sup>132</sup> Resta però d'ostacolo all'ipotesi di un mantenimento della destinazione originaria il nuovo attacco, non adeguato all'età del pontefice.

La Giannetto si è chiesta anche perché Bembo non abbia presentato il proprio testo a Giulio II. In realtà, sebbene non disponiamo di certezze al riguardo, il silenzio non sorprende pensando al fatto che il programma del pontefice negli anni a seguire determinò un arresto quasi totale della poesia volgare a Roma: egli «volle guardare ben oltre una possibile supremazia nella lingua volgare, e all'universalismo del suo sguardo assai più funzionale appariva, inevitabilmente, il rilancio della scrittura letteraria latina, affidata ad abilissime mani».<sup>133</sup> Certo, questo avvenne dopo, ma probabilmente non era difficile intuire gli orientamenti e le preferenze del nuovo pontefice, tant'è che la maggior parte dei testi che festeggiarono l'ascesa al soglio pontificio fu scritta in latino.

Rispetto al sonetto il carme latino ha un'impostazione diversa proprio per il fatto di essere stato concepito ad elezione avvenuta, in una dimensione prettamente celebrativa e gratulatoria.

Illa piis populis mundoque accepta recenti  
Sub Iove, cum nondum ferreus orbis erat,

132. Bembo, *Lettere* 176, I p. 166: «Non enim vereor ne id, quod mihi maximus erat in votis, urbs ipsa Roma, quae prope iam veteris dignitatis succum atque colorem amiserat, illo viro ad eam regendum admissio, brevi tempore sit ornamenta sua omnia splendoremque pristinum recuperatura».

133. PANTANI 2010, p. 163.

Nec proscissa graves vertebant arva iuveni,  
 Vineae nec lachrymas falce resecta dabat,  
 Mella sed aëriae sudabant roscida sylvae, 5  
 Et lac pro gelida flumen habebat aqua.  
 Nunc o nunc redit ad primos bona quercus honores,  
 Quos habuit, mundi cum tener orbis erat;  
 Quercus, glande sua quae quondam Heroas alebat,  
 Cura Deum quercus sancta piumque nemus, 10  
 Dignaque Cecropiae pinguis cui sylva Minervae  
 Cedat, et Herculeis populus apta comis;  
 Cedat et ipsa suo laurus Phoebèia luco,  
 Inflexaeque pedem Bacchica sarta hederæ,  
 Vel myrti Veneris, vel Sylvani cyparissi, 15  
 Vel quae capripedi pinus amata Deo est.  
 Namque boni mores nostro rediere sub aevo,  
 Ut primum posito constitit illa situ:  
 Simplicitasque inculta comam, rectique cupido,  
 Et lex et probitas et sine labe fides. 20  
 Nec redit ad primos tantum bona quercus honores,  
 Quos habuit mundi cum tener orbis erat:  
 Sed propecta solo nitidis caput inserit astris,  
 Quantum homines aluit, tantum alitura Deos.<sup>134</sup>

v. 2: *Ecl.* 4.5, «redeunt Saturnia regna», *Ecl.* 4.8-9, «quo ferrea primum / desinet».

v. 3: *Ecl.* 4.18-19, «nullo [...] cultu / [...] tellus», *Met.* I.101-102, «inmunis rostroque intacta nec ullis saucia vomeribus [...] terra».

v. 5: *Ecl.* 4.30, «et duræ quercus sudabunt roscida mella».

v. 6: *Met.* I.111-112, «flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant, / flavaque de viridi stillabant ilice mella».

v. 8: *Ecl.* 6.34, «ipse tener mundi concreverit orbis».

v. 13: *Ecl.* 4.10, «tuus iam regnat Apollo».

v. 19: *Ecl.* 4.90, «sine lege fidem rectumque colebat».

In questo caso non abbiamo dati certi in merito alla nascita del carme, ciononostante mi sembra plausibile immaginare una composizione a ridosso dell'evento, tanto più che in questo periodo e negli anni immediatamente successivi Pietro cominciò ad ambire ad un inserimento stabile nell'ambien-

134. Bembo, *Carm.* 28.

te romano,<sup>135</sup> e si mostrò fiducioso rispetto a una rinascita dello splendore di Roma grazie a Giulio.

Il carne, come il sonetto, trae ispirazione dal nome e dallo stemma della famiglia (la quercia con ghiande d'oro), «dove l'esaltazione della *bona quercus* che portava con sé l'ingenuità e la purezza di costumi dell'età dell'oro, nella quale le ghiande davano nutrimento agli uomini». <sup>136</sup> Qui tuttavia anche i modelli classici risuonano fortemente, quello della quarta ecloga virgiliana e quello del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio.<sup>137</sup> Secondo gli studiosi,<sup>138</sup> questa descrizione di una nuova età inaugurata dal papato roveresco è caratterizzata dalla compresenza di elementi biblici (miele, latte e ghiande) e classici o, meglio, di elementi scritturali riletti alla luce dei classici:

both elements [*milk and honey*] in this scriptural paradise are expressed in the language of other, no less utopian, visions: the honey is the *roscida mella* 'sweated' (*sudabant - sudabunt*) by the hard oaks of *Ecl.* 4.30, while the rivers of milk make a fleeting appearance towards the end of Ovid's depiction of the primeval Golden Age (*flumina... lactis, Met.* 1.111). Not for the first time, the idiom of papal panegyric is seen to be a compound of Christian and classical ingredients, in which the fourth Eclogue – a text that in some measure partook of both natures – occupied an enduring and prominent place.<sup>139</sup>

Questa commistione, a giudizio di De Caprio e Houghton, è tipica della poesia encomiastica dell'epoca e non stupisce se rapportata alle interpretazioni in chiave cristiana dell'ecloga. Ciononostante credo che dietro al testo di Bembo ci sia un'altra fonte classica oltre a Virgilio e Ovidio. In effetti nessuno degli studiosi ha rilevato una particolarità del testo di Bembo: il catalogo delle divinità

135. Vd. GIANNETTO 1984, p. 247: «Se Bernardo pensava che il fatto di averlo accompagnato a Roma presso la corte del papa [nel 1505] avrebbe riaperto in Pietro un certo interesse per la carriera paterna, facendogli dimenticare gli smacchi subiti in occasione delle varie candidature dell'anno precedente, il suo si rivela subito un calcolo sbagliato. Sembra anzi che proprio in questo soggiorno romano Pietro, riallacciando i suoi rapporti con gli amici umanisti con cui s'era incontrato durante il suo viaggio del 1502 e considerando i vantaggi che la corte papale poteva offrire a un carattere e a un ingegno come i suoi, abbia cominciato a maturare l'idea di un trasferimento a Roma».

136. CONRIERI 2005, p. 97.

137. Lo stesso si può dire dei sonetti 42-44 per Federico Della Rovere e il di lui padre Francesco Maria, analizzati nel capitolo II, sezione 1.1.

138. SCHRÖTER 1980, pp. 219-221, STINGER 1984, p. 298 e HOUGHTON 2019, pp. 136-137.

139. *Ibid.*

e delle piante consacratevi che occupa la porzione centrale. Una lista simile si trova in Plinio (*Nat. hist.* XII.2): «arborum genera numinibus suis dicata perpetuo servantur, ut Iovi aesculus, *Apollini laurus*, *Minervae olea*, *Veneri myrtus*, *Herculi populus*; quin et *Silvanos Faunosque* et dearum genera silvis ac sua numina tamquam e caelo attributa credimus». Tre coincidono, tre non sono perfettamente sovrapponibili (per Minerva Bembo parla di una *silva pinguis*, mentre per Silvano e i Fauni Plinio non menziona piante specifiche), uno manca (Bacco). L'associazione delle piante alle divinità è però un elemento tradizionale del patrimonio classico, sì che la parziale tangenza non risulta molto significativa da sola; non si può dire altrettanto dell'allineamento in una serie. Da questo punto di vista il punto di partenza fu probabilmente un'altra ecloga di Virgilio, la settima, in cui la serie è presente in forma accorciata (Ercole, Bacco, Venere, Apollo): «*Populus Alcidae gratissima vitis Iaccho, / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos*» (vv. 61-62). La convergenza di questi elementi con le altre costanti dell'immaginario dell'età aurea, insieme all'emersione di uno schema simile in un epigramma di Panfilo Sasso,<sup>140</sup> inducono però a credere che oltre a Virgilio debba esserci un altro testo che canonizzò il modulo, magari proprio in rapporto all'encomio, giacché l'ecloga virgiliana non possiede questa connotazione, benché gli interpreti odierni le abbiano attribuito un significato politico.

Ariosto, a differenza di Bembo e dei suoi contemporanei, decise di celebrare il nuovo pontefice con un testo in volgare, un sonetto, probabilmente scritto – come vuole Segre<sup>141</sup> – su istigazione degli Este, che desideravano avvicinarsi a Roma:

L'arbor ch'al viver prisco porse aita,  
 poi si converse a miglior tempo in oro,  
 or s'ha prodotto un sì soave alloro  
 che la fragranza in fino al ciel n'è gita.  
 O fra' mortali e fra li dèi gradita 5  
 felice pianta! O vivo e bel tesoro!  
 Per te s'alunga il seme di coloro  
 che per cosa divina il mondo adita.  
 Quinci i rami gentil, quinci i rampolli  
 ch'empion di gloria e di trionfo il mondo, 10

140. Panfilo Sasso, *Epigr.* III.51.1-6, «*Laurus erat iuveni quondam gratissima Phoebos, / Quondam, Bacche, tibi Bacchica vitis erat; / Munere Palladio pinguis surgebat oliva, / Herculis Herculeis populus alba comis. / Iam Veneri myrtus, Cybelae carissima pinus / Iam Corcyraeo poma fuere duci*».

141. SEGRE 1954, p. 149.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

e fan Roma superba e li suoi colli.  
Godi, sacra colonna, e scorgi a tondo:  
alta sei d'ogni parte e senza crolli,  
né del tuo stato mai fu il più giocondo.<sup>142</sup>

Il ferrarese come il veneziano costruisce la propria poesia attorno all'immagine della pianta, e il testo condivide molti motivi con un sonetto di Bembo destinato a un altro membro della famiglia Della Rovere, Galeotto Franciotti, cardinale di S. Pietro in Vincoli:<sup>143</sup> «il medesimo collegamento fra quercia e prima età degli uomini; il medesimo riferimento a Roma e ai suoi “colli” ornati dalla presenza dei Della Rovere, la medesima metafora dei nobili rami a indicare i membri della famiglia papale». <sup>144</sup> Come di consueto in Ariosto però si constata una commistione di fonti che lo differenzia fortemente sul piano stilistico da Bembo: il primo infatti innesta nell'immagine della quercia quella petrarchesca del lauro sfruttando il denominatore comune dell'oro. *L'alloro* che spande la sua *fragranza* fino al cielo allude senza dubbio al *verde lauro* di *Rvf* 228.7-8, che è sì *adornato* «ch'al ciel n'andò l'odore, / qual non so già se d'altre frondi unquanco» (con memoria fonico-ritmica però di *Rvf* 193.9, «ché quella voce infin al ciel gradita»); e la «felice pianta» del v. 6 è ovviamente il lauro di *Rvf* 323 st. 3, vv. 9-11 («et da radice / quella felice pianta / súbito svelse»).

L'adozione di stilemi e motivi virgiliani divenne ancora più importante, addirittura *torrenziale* secondo Charles Stinger, con il nuovo pontefice, Leone X, fin dal suo *possesso*.<sup>145</sup> Una delle ragioni primarie di questa abbondanza risiede nella genealogia del papa: egli era il secondogenito di Lorenzo il Magnifico, sì che poteva attribuirsi il ruolo di restauratore dell'età aurea almeno da due punti di vista, quello del compito all'interno della Chiesa e quello del simbolismo che ereditava *naturaliter* dalla famiglia.<sup>146</sup> Gli umanisti e gli artisti riposero grande

142. Ariosto, *Rime* son. 36.

143. Bembo, *Rime* 28.1-8 (anteriore all'11 settembre 1508 se in quel giorno il cardinale si spegneva): «De la gran quercia che 'l bel Tebro adombra / esce un ramo et ha tanto i cieli amici, / che gli honorati sette colli aprici / et tutto 'l fiume di vaghezza ingombra. / Questi m'è tal, che pur la sua dolce ombra / far pote i giorni miei lieti et felici, / et ha sì nel mio cor le sue radici, / che né forza né tempo indi lo sgombra».

144. CONRIERI 2005, p. 98.

145. STINGER 1984, p. 298. Per una descrizione del possesso vd. CRUCIANI 1983, pp. 386-405, secondo il quale «non tanto il corteo quanto la situazione spettacolare realizzata negli archi celebrativi, per la loro quantità e qualità, segna il definitivo aprirsi del “genere” spettacolare del possesso ad una fase più qualificata che, attraverso l'assunzione ed esaltazione di forme e strutture simili, ne evidenzia sempre più il significato politico di trionfo e di celebrazione» (ivi, p. 390).

146. Vd. HOUGHTON 2019, p. 139.

fiducia in lui, che avrebbe dovuto portare una rappacificazione e far prosperare le arti con il suo mecenatismo, segnando una transizione dal modello cesareo del suo predecessore verso quello augusteo:

In the eyes of the Roman humanists, Augustus *had* a further distinct virtue to commend him as an exemplar for papal emulation. In a famous passage in the *Lives of the Twelve Caesars*, Suetonius had asserted that Augustus could justly claim to have found Rome a city of brick and left it a city of marble.<sup>147</sup>

In parallelo si diffuse la contrapposizione tra l'età di ferro di Giulio e quella d'oro di Leone, nella quale i due metalli stavano ad indicare la guerra e le arti e le lettere, una contrapposizione analoga a quella istituita da Giulio stesso rispetto al suo predecessore Alessandro VI. In realtà, al di là delle differenze, tra i due papati si scorgono

elementi di continuità non solo nei modi di rappresentare la figura papale, ma anche per quanto attiene alle figure impegnate nell'apologia dei pontefici. Gran parte del fermento intellettuale che ebbe luogo sotto il pontificato leonino aveva le sue origini nel decennio precedente. [...]. Insomma, molti dei protagonisti deputati ad alimentare la concezione intellettuale e religiosa del papato giuliano, furono gli stessi che dominarono il regno di Leone.<sup>148</sup>

Ma fu «la Roma di Leone X [...] che si propose come il centro di una civiltà in grado di realizzare finalmente, nel concreto della storia, quell'ideale di pace e di prosperità che aveva caratterizzato l'epoca augustea, in cui aveva avuto luogo la nascita di Cristo».<sup>149</sup>

Esempi celeberrimi della fortuna del motivo durante il pontificato leonino sono il *De partu Virginis* di Sannazaro e la *Christias* di Vida,<sup>150</sup> studiatissimi e non appartenenti al genere lirico, ragione per cui non saranno trattati in questa sede. Mi concentrerò invece sui testi di alcuni tra i principali attori della scena romana, Muzarelli, Tebaldeo, Castiglione e Molza. Del primo vorrei richiamare rapidamente la canzone 35, nella quale il poeta fornisce un ritratto del pontefice come un «terreno Giove» (st. 1, v. 1) che ha medicato e riappacificato l'Italia, restituendole gli antichi onori. L'attenzione verte in gran parte proprio sul tema della pace e del dominio cristiano, quello della *renovatio* dell'età

147. STINGER 1984, p. 247. Vd. anche FIRPO – BIFERALI 2009, pp. 23-24.

148. ROSPOCHER 2015, pp. 46-47.

149. DE CAPRIO 2013, p. 20.

150. Su cui vd. i recenti GLODZIK 2014 e HOUGHTON 2019 (soprattutto pp. 212-251) con le relative bibliografie.

aurea rimane sullo sfondo o, meglio, viene riproposto in chiave prettamente cristiana: Leone X ha instaurato, sotto l'insegna del cristianesimo, un nuovo grande impero che travalica i confini italiani.<sup>151</sup> Altro elemento interessante (e originale?) della canzone di Muzzarelli è l'impiego del motivo della quiete dopo la tempesta nella seconda stanza: il poeta paragona la nuova situazione di stabilità politica e pace nonché il proprio desiderio di cantare il nuovo papa al sentimento suscitato dalla comparsa del sole nell'animo di chi ha assistito ad una tempesta e ora si può rallegrare di essere sopravvissuto.<sup>152</sup>

In generale questa connotazione pacifica è coerente con le aspettative che seguirono l'elezione, come emerge anche dalle committenze artistiche, in particolare dal modo in cui il nuovo papa rivide gli spazi della residenza, soprattutto le Stanze di Raffaello. Di maggiore interesse per noi è l'allegoria politica della Stanza dell'Incendio di Borgo, il cui significato è stato chiarito da John Shearman:

The flames that Leo extinguishes are, as in so many texts of the period, the Flames of War. In these four frescoes generally Leo is presented – I suspect in reaction to the requirements of the Election Capitulations drawn up at his conclave in 1513 – as the bringer of Peace, and of Concord between Christian princes, the man of purity and integrity, and the propagator of the Crusade against the Turk. The ambition and to some extent the achievements, the ideals and to some extent the realities that are represented here do make, in relation to the expectations voiced at Leo's election, pertinent objects for the contemplation of his cardinals. But more than that (and more importantly) they would have appeared at the time to be more than reactions to the contingencies of a brief moment of history, and to represent the temporal charge laid permanently upon the Vicar of Christ.<sup>153</sup>

151. Vd. st. 5, vv. 9-19, «E non fu mai, per quanto uom si rimembra, / più laude e men fatica / a trar da lor la nostra gloria antica / e in stato por la prima monarchia, / portando ovunque il sol scalda, la 'nsegna / del figliuol glorioso di Maria, / com'ora per drizzar lo 'mpero umano, / ch'al maggior uopo il fren pigliaste in mano, / e far, come a voi sol par si convegna, / l'impresa altera e degna, / e 'l mondo ritornar libero e sano, / qual è si infermo e d'ogni parte oppresso».

152. St. 2, vv. 1-14, «Come doppo sonante atra tempesta, / tosto che 'l sol si scopre e cessa 'l vento / ch'avea commosso mar largo e profondo, / la gente afflitta ad adorar [sic] s'atterra / e fa di sua salute insieme festa, / dipinta il volto ancor d'umil spavento; / così, da poi che si racheta il mondo / al romor sol di così gran novella, / ch'era turbato e pien d'odio e di guerra, / per tutto ormai si gode / e ciascun lieto a Dio ne rende lode, / uscito fuor di così ria procella. / Io, che d'ogni altro ho via maggior diletto, / lo vo mostrando in atto ed in favella».

153. SHEARMAN 1971, p. 389.

Anche Tebaldeo diede una lettura non del tutto canonica del *topos* dell'età dell'oro (ossia non in linea con l'ecloga virgiliana) in un sonetto incluso nell'*Ultima silloge per Isabella d'Este* (il numero 448), composto proprio per l'elezione di Leone X, avvenuta l'11 marzo 1513. Nel 1513, infatti, il poeta ferrarese si trasferì a Roma e già nell'agosto «ottenne l'appoggio di Leone X, che [...], scrivendo ai canonici di Verona, esprese la sua ammirazione per lui [...] e lo raccomandò al legato di Avignone per sovrintendere i lavori per un ponte sulla Sorgue». <sup>154</sup>

Famosi colli, che sì amici lumi  
 del ciel aveste già, ché fiorita era  
 in voi ogni pianta gloriosa e altera,  
 aridi fatti e pien' de sterpi e dumi,  
 rinverdiranno homai vostri cacumi! 5  
 Né l'Ariete né il Tauro primavera  
 vi apporta, ma il Leon, quel per cui spera  
 tornare il mondo al suo primo costume.  
 Vostro fia quanto il mar bagna e circonda:  
 ché l'Orsa madre il carro li impromette, 10  
 Laurentio padre, l'honorata fronda.  
 Se 'l regno vostro in tanta altezza stette,  
 perché una lupa ebbe al poggjar seconda,  
 ragione è che più da un leon se expette.

Tebaldeo, in vece di riprendere il quadro tradizionale codificato da Virgilio e Ovidio, scelse di partire dal tema, pure fortunatissimo al tempo, delle rovine di Roma, declinandolo in chiave schiettamente encomiastica: Leone X è colui che farà risorgere Roma riportando la *primavera* e il *primo costume* sulla terra. <sup>155</sup> Il sonetto gioca inoltre sull'ambiguità del nome del pontefice, in due direzioni: dapprima quella dei segni zodiacali, con l'annuncio dell'avvento di un Leone al posto dell'Ariete e del Toro che avrebbero dovuto logicamente scortare la

154. LARGAIOLLI 2019, p. 221.

155. Per inciso noto con VAGNI 2020, pp. 47-48 che la lettura encomiastica cui si prestava con facilità il tema non fu in realtà accettata da tutti i poeti attivi nella Roma medicea: pur scrivendo probabilmente nella parte finale del pontificato leonino, Castiglione nel famoso sonetto *Superbi colli e voi, sacre ruine* diede un'interpretazione originale del tema delle rovine omettendo qualsiasi riferimento al possibile ruolo del papa quale restauratore; non solo, egli «arrivò a negare il cardine su cui si fonda ogni classicismo letterario, ossia la permanenza della scrittura nel tempo: “e l'opre e i nomi insieme il tempo atterra” (v. 11)» (per la datazione del sonetto vd. PETTERUTI PELLEGRINO 2016 e lo stesso VAGNI 2020).



## II. STRATEGIE DELL'ENCOMIO E RISCOPERTA DEI GENERI ANTICHI

hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  
Augustus Caesar, divi genus, aurea condet  
Saecula qui rursus Latio regnata per arva  
Saturno quondam,

ipse deum tibi me claro demittit Olympo  
regnator, caelum et terras qui numine torquet;

harum unam celerem demisit ab aethere summo  
Iuppiter inque omen Iuturnae occurrere iussit:<sup>157</sup>

Il primo passo, che intesse molti legami con l'ecloga 4, appartiene alle profezie di Anchise del sesto libro, nello specifico alla famosa rassegna di eroi, e fa riferimento ad Ottaviano Augusto e alla *gens Iulia*; mentre il secondo deriva da un episodio del quarto libro nel quale Mercurio ricorda ad Enea il suo compito, riferendogli le raccomandazioni di Giove. In questo modo il pontefice viene rappresentato come un novello Augusto, pensando probabilmente sia alla sua azione pacificatrice sia al suo mecenatismo artistico. Come ha chiarito Uberto Motta, pure le allusioni finali a Niobe e al giardino delle Esperidi si inseriscono in questo disegno:

al modo in cui la metamorfosi di Niobe aveva stimolato il timore religioso e lo zelo degli antichi, così la vicenda di Cleopatra (e della sua statua, restituita a una nuova vita) doveva mostrare ai moderni la potenza e la virtù pietosamente dispensatrici (vv. 40-41) che dimoravano alle fondamenta del disegno di civiltà coltivato sotto l'auspicio dei papi. Messa in risalto la clemenza augustea di Leone X, veniva in conclusione, l'accostamento simbolico tra il cortile del Belvedere e il giardino delle Esperidi, [...].<sup>158</sup>

Anche rispetto a Giulio II la figura di Cleopatra risultava funzionale all'istituzione di una continuità tra gli antichi imperatori e il presente:

The pose of the figure, and above all her bracelet, which must have been construed as a representation of the asp that reportedly killed the Queen, induced Renaissance exegetes to such an interpretation. Moreover, the sculpture was associated with the effigy of the dea Cleopatra which was

157. Le fonti sono segnalate da PARENTI 2000 (ora in PARENTI 2020).

158. MOTTA 2003, p. 371.





## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Il vero manifesto dei sentimenti di Molza rispetto al programma culturale della Roma leonina è però la canzone in morte di Raffaello, indirizzata proprio al pontefice. Il Sanzio era stato incaricato già nel 1514 di ricostruire la pianta dei monumenti di Roma antica, un progetto che rientrava nella più ampia ambizione del papa di far rinascere l'Urbe nella sua veste classica, e che trovò espressione letteraria nella famosa lettera a Leone X di Castiglione. Tutta la canzone ruota attorno a questo nodo (e alla consolazione per la morte del grande artista).<sup>165</sup> In questo caso però non si parla di una generica *renovatio* dell'età dell'oro, quest'ultima è identificata con un ampio ma pur delimitato periodo storico, che va da Augusto fino alla definizione dell'Impero d'Occidente, quando, cioè, cominciò la rovina di Roma a causa dell'incapacità di Onorio di far fronte alle invasioni barbariche.

Ma imprima l'honorata et nobil Roma  
ch'egli con l'alto ingegno e più che humano  
disposto era a tornar ne la grandezza  
che dal maggior Augusto et da Traiano  
et da i lor successori ancho si noma, 5  
et mostrar la beltate et la chiarezza  
ch'ella ritenne infin che di sua altezza  
lasciò caderla Honorio, il cui difetto  
la strada aperse a mille altre ruine,  
alle quai ponea fine 10  
questi, a cui non fu mai par architetto,<sup>166</sup>

Scomparso Raffaello, tutte le speranze di realizzare il progetto furono proiettate su Leone, che di fatto ne era stato anche il committente. Il dato più interessante della canzone è proprio la concretezza: mentre in molti testi encomiastici i riferimenti a un rinnovamento dell'età dell'oro nel presente restano vaghi, letterari, privi di un contenuto specifico, qui Molza dà loro un volto definito presentando il programma urbanistico affidato a Raffaello. Nel primo papato

165. Come ha sottolineato DANZI 1986, p. 538 (cui si deve la prima edizione della canzone nella sua integralità), «che la gestione, e prima la costruzione, del nuovo Stato proceda da Nicolò V, a Giulio II e a Leone X, sotto il segno di una politica pontificia particolarmente attenta nell'integrare scelte politiche ed economiche con strategie urbane altrettanto indirizzate, come ha dimostrato di recente in modo splendido Manfredo Tafuri, è fatto che dev'essere tenuto presente, da subito, anche per questa canzone del Molza, nella quale [...] il Sanzio e Leone X sono accostati proprio sullo sfondo di una *renovatio Romae* qui emergente soprattutto nel suo aspetto di sistemazione della struttura urbana».

166. Molza, *Rime* 284 st. 2, vv. 1-11.

mediceo convergeva insomma una ricca serie di istanze di vario tipo che alimentavano il mito della *renovatio* dell'età aurea, tradotto concretamente nel tentativo di appropriarsi del periodo storico in cui, agli occhi degli umanisti, si era massimamente manifestato quell'ideale, il periodo augusteo, lo stesso periodo in cui aveva visto la luce Cristo. Dalla nuova situazione di *Pax et Concordia* alla promozione di arti e lettere attraverso un mecenatismo diretto, dalla riscoperta e ricostruzione del patrimonio artistico ed architettonico antico allo sviluppo dell'ideale della *sodalitas*, la Roma leonina splendeva e accendeva le speranze dei letterati.

Niente di tutto ciò (o ben poco) resistette dopo la morte del papa mediceo e con l'avvento dell'austero Adriano VI, impegnato a sanare le casse della Chiesa e i suoi costumi:

dal punto di vista della committenza artistica poco o nulla Adriano VI poté e forse volle fare nei dodici mesi trascorsi a Roma, anche a prescindere dalle ragioni politiche e morali che lo inducevano a guardare con malcelata ostilità agli incompiuti affreschi della Sala di Costantino.<sup>167</sup>

Era naturale che in questo clima il mito della rinascita dell'età dell'oro subisse un forte ridimensionamento, anzi scomparisse quasi completamente; d'altronde gli stessi orientamenti del nuovo capo della Chiesa erano diversi, più *arcaizzanti*, marcati dalla «diffidenza per il gusto romano votato al culto dell'arte classica».<sup>168</sup> Sia qui sufficiente ricordare l'epigrafe apposta sul sepolcro del papa olandese: PROH DOLOR QVANTVM REFERT IN QVAE TEMPORA VEL OPTIMI CVIVSQVIRTVS INDICAT; in cui tutti hanno scorto giustamente un emblema del suo temperamento.<sup>169</sup> L'ascesa al soglio pontificio di Clemente VII segnò una parziale inversione di tendenza, tuttavia il papa dovette tentare di rendere nuovamente credibile l'immagine della Chiesa agli occhi dei fedeli, sì che le committenze destinate ad opere pubbliche furono caratterizzate dall'austerità, in contrasto con quelle private qualificate invece dal gusto paganeggiante. Ma anche questo orizzonte scomparve ben presto con il Sacco di Roma, che fece crollare tutti i sogni degli umanisti.<sup>170</sup> Bisogna dunque attendere il 1530, con

167. FIRPO – BIFERALI 2009, p. 43.

168. Ivi, pp. 44-45.

169. Vd. ivi, p. 45, e più in generale per un'esposizione sintetica della transizione tra i due papati medicei le pp. 40-55 (con la relativa bibliografia); per uno studio più dettagliato del pontificato di Adriano sotto il profilo artistico vd. REISS 2005.

170. Nei testi che registrano l'evento o i sentimenti degli anni immediatamente successivi si assiste spesso a un rovesciamento della rappresentazione dell'età dell'oro, come nel sonetto che chiude la corona politica di Guidiccioni: «Qui vedrai i campi solitari et

l'accordo tra Chiesa e Impero e l'incoronazione di Carlo V, per assistere alla progressiva riemersione dell'immaginario dell'età aurea, che ciononostante si può dire rimase marginale durante il secondo papato mediceo.

A titolo esemplificativo si può richiamare rapidamente un esempio poetico, la canzone 76 del secondo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso, un «appello a Clemente VII affinché componesse le discordie tra i sovrani europei [...], in modo tale che essi non si affrontassero in armi sui campi della già duramente provata Italia, bensì rivolgersero concordi la loro forza contro il comune nemico della cristianità». <sup>171</sup> Il testo è databile attorno al 1533, in base agli *accenni*

all'«umiltà» di Francesco I verso Clemente VII, alla fiducia che Carlo V riponeva in quest'ultimo (vv. 69-72) e al fatto che il pontefice si trovasse in navigazione nelle acque liguri (v. 183) [...]. Infatti, durante il convegno di Bologna (dicembre 1532-febbraio 1533), all'indomani della cosiddetta «piccola guerra d'Ungheria», Clemente VII assicurò a Carlo V che avrebbe tentato di persuadere il re di Francia a entrare a far parte di una grande alleanza in funzione antiturca: se Francesco I avesse acconsentito, ci sarebbero stati i presupposti per l'indizione ufficiale di una crociata. <sup>172</sup>

La nona stanza descrive gli effetti della concordia auspicata sulla natura e sull'intero mondo secondo il paradigma classico dell'età dell'oro, in linea con la poetica dichiaratamente classicheggiante dell'autore: l'aurora splenderebbe più intensamente che mai, ogni stagione sarebbe florida e temperata come la primavera, il latte riempirebbe le fontane, il miele stillerebbe dalle querce, e manna e nettare dal cielo, le terre aride recherebbero frutti, i fiumi avrebbero sabbie d'oro, e ogni pensiero negativo si dissolverebbe.

Allhor vedrete fuor del Gange il giorno,	st. 9
Dietro la vaga moglie di Tithone,	
Portarvi il di più de l'usato chiaro;	
Vedrete l'Anno ad ogni sua stagione	
Recarvi di narcissi e di viole	5
Il grembo pieno, e 'l gelato genaro	
Farvi, sì come april, temprato e caro;	

nudi, / Et sterpi et spine invece d'herbe et fiori, / Et nel più verde april canuto verno; / Qui i vomeri et le falci in via più crudi / Ferri converse, et pien d'ombre et d'horrori / Questo di vivi doloroso inferno» (*Rime* 14.9-14).

171. RAMAZZOTTI 2015-2016, p. 452.

172. *Ibid.*

Tepidi i soli, allhor che 'l fero Cane  
 Arde il nostro terren, saranno a voi;  
 E bianco latte poi 10  
 Vi serberanno ogn'hor fresche fontane;  
 Le querce mèl, il ciel nettare e manna  
 Spargerà sovra voi dal suo più puro;  
 Dolci frutti gli acuti hispidi dumi,  
 Arene d'or vi porteranno i fiumi; 15  
 E tutta l'atra nebbia e l'aere oscuro  
 C'hora il seren de' pensier vostri appanna,  
 Tutto quel che la mente e 'l cor v'affanna  
 Fuggirà de le gioie al dolce vento  
 E fia il dì sino al fin lieto e contento. 20

La svolta decisiva si ebbe quindi con l'elezione di Paolo III, il quale, al fine di archiviare in modo definitivo l'evento traumatico del Sacco, investì molto nella cultura promuovendo un «progetto di rinnovamento come recupero dell'origine», in cui «alla “Pietra prima” corrispondeva allora il mito di un'età aurea di pace e di fioritura artistica, in grado di placare ogni tratto apocalittico, creata e garantita dalla spada della Chiesa».<sup>173</sup> In questo quadro la cultura riscoprì il

173. FORNI 2011b, p. 153. Vd. anche CANOVA 1998, KLIEMANN 2001, MYARA KELIF 2017, VISCEGLIA 2002 e 2005, p. 20, «Con l'elezione al trono papale di Alessandro Farnese (Paolo III) il progetto di rilancio della *romanitas* trovò nel pontefice un suo convinto fautore, lucidamente consapevole delle grandi potenzialità del linguaggio dell'antico per l'esaltazione della sua famiglia di principe italiano e romano che del papato come potere universale. Tale consapevolezza animò un programma “urbanistico” che concerné, oltre che il Campidoglio stesso [...], la via del Corso, [...], la piazza del Pantheon [...], la fabbrica di palazzo Farnese, punto di arrivo di un asse Ripetta (cioè la via Leonina)-Navona-Campo dei Fiori, lungo il quale si erano andati dislocando edifici civili e religiosi di grandi famiglie e di poteri esterni alla città. Essa si esprime anche in una straordinaria serie di manifestazioni festive che occorrerebbe studiare sistematicamente per tutta la durata del pontificato con un approccio che ne valuti la sostanza politica oltre che l'aspetto spettacolare». MYARA KELIF 2017, p. 325 ha riportato l'attenzione anche sulla sala dei Cento Giorni del palazzo della Cancelleria a Roma, che «témoigne du besoin de présenter l'histoire de manière à la faire coïncider avec les *topoi* de l'âge d'or», e in particolare ha ricordato le iscrizioni che accompagnano l'*Omaggio alle Nazioni* e la *Pace di Nizza*: «AUREUM SECVLVM CONDIT QUI RECTO AEQVABILIQVE ORDINE CUNCTA DISPENSAT» e «IN PACE OPTIMAE ARTES EXCOLVNTVR, INGENIA AD FRVGVEM COALESCVNT, PVBLICAE PRIVATAEQVE OPES AGENTVR»; nelle quali *emergono* con forza i temi «d'une part [*de*] la justice impartiale et droite et d'autre part [*de*] la paix favorisant les arts et l'abondance», «associés dans le cycle à des événements illustrant le bon gouvernement de Paul III en tant que chef de l'Eglise et sa mission (idéalisée) en tant que pacificateur parvenu à établir une paix entre Charles

«suo “principio” umano, fatto di “equità”, “ossequio”, “piacevolezza” e “lode”», grazie al quale «avrebbe potuto operare una mediazione “civile” del “naturale istinto” al particolarismo e al conflitto». <sup>174</sup> Proprio la «trascrizione lirica di conflitti costituì in età farnesiana una costante [*poetica*] più generale», insieme al mito del recupero dell'origine. <sup>175</sup>

Un primo esempio indicativo di questo ambiente è rappresentato dall'esperienza di Bernardo Cappello, la cui poesia, dopo l'approdo nell'Urbe, fu condizionata dal nuovo contesto politico nonché dagli orientamenti letterari della corte, come documenta bene proprio l'infittirsi dei richiami al mito della nuova età dell'oro. <sup>176</sup> Nelle rime del veneziano per la famiglia Farnese il mito è molto ricorrente. Compare, ad esempio, nella canzone 217 st. 2, vv. 10-15 con riferimento alle nozze di Vittoria Farnese e Guidubaldo II Della Rovere:

perché alcuna virtù fra noi non pera,	10
ma rinverda la bella età de l'auro	
quest'un fra mille valorosi [ <i>il cielo</i> ] elesse,	
et la vergine tanto desiata,	
a far felici i nostri tempi nata,	
per legitima sposa a lui concesse.	15

E sempre per Vittoria nella canzone 226, cong. 4 («con lei, ch'ivi rinnova il secol d'auro»). Di nuovo nel sonetto 225, un genetliaco per la nascita di Francesco Maria II Della Rovere (1549), il tema ritorna ai vv. 12-14: «Tu poi co i Gigli azzurri, u' nasce il giorno, / et dove more, a l'Indo, al Nilo, a l'Hebro, / vincitor darai lieto il secol d'auro». Infine emerge nelle terzine del sonetto 147 per Guido Ascanio Sforza (figlio di Bosio e Costanza Farnese, cardinale di Santa Fiora e Camerlengo), un testo composto probabilmente nel 1544 data la vicinanza con il ciclo per Vittoria Farnese (142-146): <sup>177</sup>

Et come il ferreo secol nostro vile	
spera per voi, dopo i suoi lunghi affanni,	10
egual farsi a l'antico aureo gentile,	
né perché invidia al tempo addoppi i vanni,	

Quint et François I<sup>er</sup>». La studiosa ha inoltre posto in evidenza i riferimenti ad Augusto nella *Pace di Nizza*, specie in relazione ai temi della pace e della giustizia (ivi, pp. 325-327).

174. FORNI 2011b, p. 153.

175. *Ibid.*

176. Vd. TANI 2018, p. 59.

177. Per la datazione vd. ivi, p. 425.



## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

Ipse pater dempto tandem luctamine Tybris  
Labitur, et placida se trahit amnis aqua,  
Et qua vix ulli poterant procedere remi  
Transvolitat nullo remige nixa ratis.<sup>180</sup> 10

Il mito della *renovatio* affiora anche più tardi, in poesie per altri membri della famiglia Farnese, come il sonetto 9, «per il ritratto di Vittoria Farnese, di Pierluigi e Girolama Orsini, dunque nipote di Paolo III, preparato in vista del matrimonio con Francesco duca d'Aumale, terzogenito di Claudio di Lorena, terzo duca di Guisa, e nipote del cardinale Giovanni di Lorena».<sup>181</sup> Ivi Molza sviluppa il tema del ritorno dell'età dell'oro in relazione alle imminenti nozze avvalendosi di tutte le componenti tradizionali (il latte che sostituisce l'acqua nei fiumi, i fiori che ricoprono tutte le sponde, l'ambrosia e il nettare sparse sul terreno); tuttavia nelle terzine introduce un nuovo elemento: il «primato nell'eredità della civiltà romana che rischia di rimanere appannaggio dei popoli d'Oltralpe».<sup>182</sup>

A l'apparir del viso almo et sereno,  
da dotta mano in bei color disteso,  
s'a beltà rara il pregio suo conteso  
non fia per sorte e al giovanetto seno,  
di latte colmo andrà Garona e 'l Rheno, 5  
ambi con pronto corso et non offeso,  
e 'l Rhodano, di fior le rive inteso,  
d'ambrosia et nettar spargerà il terreno.  
Ma tu, mio Tebro, il cui gran nome i fiumi  
solean dappresso humili et di lontano 10  
ornar di palme gloriose eterne,

180. Molza, *El.* III.3.1-10.

181. PIGNATTI 2018, II p. 27.

182. *Ibid.* Come noto, le trattative per il matrimonio fallirono e Vittoria andò in sposa sei anni dopo (1547) al duca d'Urbino. Si è già visto nei paragrafi precedenti che Bernardo Cappello si avvale del *topos* della *renovatio* nei testi per Vittoria e per il matrimonio con Guidubaldo II Della Rovere, ma si tratta invero di una costante della poesia farnesiana, lo ritroviamo infatti anche nei sonetti che Raineri dedicò all'evento, in particolare in *Cento sonetti* 58.9-14, «Corse latte il Metauro, e crebber l'onde / Purpuree oltra l'usato, e Gigli e Rose / Riccamente vestiro ambe le sponde: / E le Parche di lei cantaron cose / Che 'l fato or se l'involva, e le nasconde, / Ma insin al ciel fien tosto alte e famose» (vd. qui anche il capitolo II, sezione 1.1.2. per un'analisi degli altri epitalami e genetliaci composti da Molza e Raineri per la coppia).



Che del Tebro vestian le rive intorno,  
 Et onde uscir s'udian sì dolci note?  
 Qual alpestr'aura i Cigni urta e percuote? 10  
 Qual fero verno a l'apparir del giorno,  
 Ch'a l'usato soggiorno  
 Tornan sì puochi? I' so colpa di cui:  
 Colpa è dei tempi, e non, Signor, di vui.<sup>185</sup>

La quinta stanza rinnova l'invito ad accogliere le Muse e le lauree che esse tessono per il cardinale. Nella sesta la natura risorge a primavera e con lei il canto, e il poeta invita nuovamente il destinatario ad onorare le Muse e a dichiarare il proprio desiderio di essere celebrato in versi. Infine l'ultima stanza contrappone alla condizione di Alessandro quella dei suoi parenti (Ottavio, Orazio, Pierluigi e Paolo III), i primi intenti nelle imprese militari, animati dal desiderio di nuove conquiste e gloria, l'ultimo volto a Dio e alla gestione della Chiesa. Nel congedo Raineri invoca quindi Apollo affinché gli conceda l'ispirazione necessaria per cantare il cardinale Alessandro e papa Paolo III.<sup>186</sup>

È evidente che in questo caso il processo metaforico subisce un ulteriore approfondimento con uno scopo preciso: la fusione dell'immaginario dell'età dell'oro con il mondo della poesia e dell'ispirazione trasfigura lo scenario classico e altera il significato dell'encomio, ovvero persiste la lode del cardinale, del pontefice e della loro famiglia, ma l'obiettivo principale è difendere le ragioni dei poeti e il loro ruolo funzionale. Siamo cioè all'opposto di quanto si è visto nei testi del primo capitolo dedicati all'*otium*: mentre là gli scrittori rivendicavano la propria libertà, pur elogiando i propri signori e facendo loro promesse, qui l'autore predica un'estrema vicinanza tra poesia e potere, a tal punto che la prima si risolve nell'espressione del secondo. Lo testimonia bene la raccolta di Raineri nel suo insieme, i *Cento sonetti*, nella quale non è più ravvisabile alcun disegno macrotestuale con fini romanzeschi e/o spirituali: il libro è una raccolta ordinata di occasioni, che documenta il pluridecennale servizio del

185. St. 4, vv. 6-14.

186. A margine occorre rilevare che il presentimento dell'inizio di una nuova epoca non fu però solo proprio della percezione della cerchia farnesiana, anche dall'esterno i poeti sentirono e diedero voce a questa aspettativa, come emerge bene in un carme di Marcantonio Flaminio dedicato al papa (*Carm.* I.8.41-50): «Ergo iam novus incipit / Rerum ordo, facies iam nova cernitur: / Antiquum revocat decus / Divum Roma domus, et caput urbium, / Et magnis legionibus / Turcam, et Danubii flumina territat. / Fortunata per oppida / Cornu fundit opes Copie divite: / Virtuti suus est honos, / Et legum timor, et prisca redit fides».

poeta presso diversi signori. Ciò che in Bembo o Guidiccioni poteva essere un episodio è diventato la norma.

Per chiudere, come nel capitolo precedente, è utile osservare il ribaltamento totale della prospettiva tradizionale, romana, nella produzione tarda di Della Casa: la famosa sestina 61, aspra polemica contro la curia romana, è tutta costruita sull'immaginario classico, *contrapponendo*

lo stato di natura dell'età dell'oro e la decadenza morale dell'ignobile presente, di conseguenza anche [...] la città simbolo della corruzione, che è Roma, e una campagna incontaminata, che è quella di Nervesa [...]. Il pronunciamento, tipico del genere satirico, contro l'agone della corte in favore dell'ascesi viene svolto difatti sotto forma di vagheggiamento della semplicità e della pace in cui vissero gli uomini durante il regno di Saturno, con la conseguente opzione per una ricchezza tutta interiore, opposta al vano sfarzo della curia.<sup>187</sup>

Questo rovesciamento della logica tradizionale, che attribuiva a Roma e al papato il potere di far rinascere l'età aurea, riflette anche i nuovi orientamenti poetici di Della Casa: com'è noto, negli anni di Nervesa la poesia amorosa e quella occasionale, spesso vincolata ai rapporti con i Farnese, non hanno più spazio e al loro posto subentra in modo esclusivo la meditazione morale e spirituale. Il «primo desiderio» del poeta è ora «quello di riproporsi, dalla solitudine di una vita tornata privata, come il primo fustigatore di se stesso, votato all'autodenuncia delle proprie mire passate, tutte bassamente mondane».<sup>188</sup>

Di là dove per ostro e pompa ed oro	st. 1
fra genti inermi ha perigliosa guerra	
fuggo io mendico e solo, e, di quella esca	
ch'i' bramai tanto sazio, a queste querce	
ricorro, vago omai di miglior cibo,	5
per aver posa almen questi ultimi anni.	

Ricca gente e beata ne' primi anni	st. 2
del mondo, or ferro fatto, che senz'oro	
men di noi macra in suo selvaggio cibo	
si visse, e senza Marte armato in guerra,	

187. CARRAI 2014, p. 211.

188. PANTANI 2006, p. 199.

## 2. L'ENCOMIO E LA POESIA POLITICA

quando tra l'elci e le frondose querce  
ancor non si prendea l'amo entro a l'esca.<sup>189</sup>

5

189. La fonte principale della seconda stanza è il carme 5 del secondo libro della *Consolatio* di Boezio, ma l'intero capitolo è pertinente al tema in esame in quanto argomenta la vanità dei beni materiali e la preziosità di quelli interiori: «Felix nimium prior aetas / Contenta fidelibus arvis / Nec incerti perdita luxu, / Facili quae sera solebat / Ieiunia solvere glande» (il riscontro intertestuale si deve a QUATTROMANI 1616, ripreso dai commentatori odierni).



### III.

#### La vena sensuale e il tema erotico

O più che 'l giorno a me lucida e chiara,  
dolce, gioconda, avventurosa notte,  
quanto men ti sperai tanto più cara!  
Stelle a furti d'amor soccorrer dotte,  
che minuisti il lume, né per vui  
mi fur l'amiche tenebre interrotte!  
Sonno propizio, che lasciando dui  
vigili amanti soli, così oppresso  
avevi ogn'altro, che invisibil fui!  
Benigna porta, che con sì somnesso  
e con sì basso suon mi fusti aperta,  
ch'a pena ti senti chi t'era presso!  
O mente ancor di non sognar incerta,  
quando abbracciar da la mia dea mi vidi,  
e fu la mia con la sua bocca inserta!

Ariosto, *Rime* cap. 8.1-15



La riflessione sull'amore in quanto passione o mezzo conoscitivo è un elemento fondamentale della cultura rinascimentale, che in poesia conobbe molteplici declinazioni, in gran parte riconducibili all'esperienza petrarchesca; nondimeno a inizio secolo fecero la loro comparsa altre forme che rappresentavano deviazioni più o meno marcate da quel modello e che rivelavano un debito tanto verso la Classicità quanto verso la poesia umanistica del secolo precedente. È il caso della vena sensuale-erotica che percorre numerosi testi cinquecenteschi, con caratteristiche affatto diverse tra di loro: dal caso limite della lirica volgare di Ariosto, in particolare dei suoi capitoli, e in misura minore di Trissino, in cui sull'esempio dei classici viene narrata in termini espliciti la ricompensa della *fides* e la soddisfazione del desiderio amoroso, si passa a situazioni intermedie come i racconti di sogni erotici, gli epitalami (di cui si è discusso nel capitolo II, sezione 1), o le descrizioni della bellezza muliebre in chiave erotica, fino ad arrivare ai testi in cui si celebra il trionfo di Amore sotto veste di quadretti mitologici o attraverso il paragone con esempi antichi. Nella maggior parte dei casi prevale quindi una connotazione positiva della passione amorosa e della dimensione sensuale, che ai nostri occhi sembra confliggere con la concezione cristiana invalsa al tempo e invece poteva convivervi più o meno pacificamente a giudizio degli uomini cinquecenteschi.

Si tratta di una delle tante tensioni che innervano il Rinascimento e che hanno generato innumerevoli fraintendimenti nella critica, tutta protesa a "salvare" questi testi attraverso interpretazioni simboliche e neoplatoniche che tradiscono la nostra incapacità di immedesimazione storica più che fare luce sul sistema culturale. Il problema non è circoscritto agli studi letterari, ma ha interessato anche e soprattutto gli storici dell'arte, i quali però a differenza dei critici letterari hanno avviato una riflessione articolata al riguardo.<sup>1</sup> Molto, ovviamente, si è ragionato sull'episodio estremo dei disegni di Giulio Romano perduti ma a noi noti come *I modi* grazie alle incisioni di Marcantonio Raimon-

1. Vd. almeno HOPE 1980, GINZBURG 1980, EKSERDJIAN 1997, TINAGLI 1997, TALVACCHIA 1999, CAMPBELL 2004, BURKE 2018, CORPATAUX 2019, nonché *Art and Love* 2008, più utile per il catalogo delle opere che per i saggi.

di, andate a stampa nel 1524 e accompagnate dai sonetti lussuriosi di Aretino a partire dalla seconda edizione. In questa circostanza la censura della Chiesa fu immediata e severa a causa dell'assoluta esplicitezza dell'opera e del mezzo di diffusione (la stampa), diversa fu la reazione di fronte ad opere pittoriche quali le *poesie* dipinte da Tiziano per Filippo II o altri quadri del medesimo come la *Venere di Urbino*, *Le tre età dell'uomo* e *l'Amor sacro e Amor profano* o ancora le pitture di Correggio per Federico Gonzaga.

Su queste opere, perlopiù, si è appuntata l'attenzione critica, a partire almeno da un importante convegno su Tiziano e Venezia del 1979, durante il quale Charles Hope ha dimostrato l'inadeguatezza delle interpretazioni neoplatoniche e simboliche dei dipinti del Vecellio promosse dall'approccio di Panofsky, ed ha proposto di riconoscere due categorie all'interno della produzione tizianesca: da una parte i dipinti destinati a signori esterni a Venezia, come le *poesie*, appartenenti a un genere radicato nell'Italia centrale ed autorizzati dalla tradizione classica, di norma qualificati dalla presenza del filtro della mitologia, dall'altra la tradizione veneziana, locale, di dipinti erotici privi di qualsivoglia mascheramento. Entrambi i tipi però, «whether for Venetian or not, were simple and straightforward in their iconography».<sup>2</sup> Alle stesse conclusioni è pervenuto David Ekserdjian per la pittura di Correggio a Mantova, specificando però che vi erano tre condizioni da soddisfare per poter rappresentare il corpo nudo e/o l'atto sessuale in modo diretto: «a literary pretext, limited possibilities for viewing among elite, and costly production».<sup>3</sup> Bette Talvacchia, studiando i nudi nell'arte rinascimentale e *I modi*, ha quindi ricondotto anche il secondo tipo all'arte antica, ricordando che in realtà i Romani «were surrounded by displays of sexual activity devoid of literary or historical allusions in the more permanent wall paintings that have survived, as well as in smaller panels that have not, and the bedroom was an appropriate spot for their exhibition», e che lo stesso genere di figurazioni erotiche esplicite, tra mortali, era un elemento ricorrente delle decorazioni di piccoli oggetti ornamentali quali lampade, specchi e vasi.<sup>4</sup>

From the legendary sex manuals of Hellenistic Greek culture to Ovid's catalogue of amorous postures, from the erotic *tabellae* to the description of Elephantis's paintings instructing Tiberius's performers at Capri, the Roman world drew on earlier material to create its own tradition of erotic representation in an intimate interrelationship of image and text. Giulio Ro-

2. HOPE 1980, p. 124.

3. EKSERDJIAN 1997, p. 45.

4. TALVACCHIA 1999, pp. 49-50.

mano, Marcantonio Raimondi and Pietro Aretino borrowed this model in a highly informed way to produce a new genre of sexual representation that stunned contemporary society.<sup>5</sup>

Al di là della forma assunta dalle rappresentazioni erotiche (mediata o meno), resta il problema della spiegazione della loro accettabilità agli occhi del pubblico cinquecentesco: al riguardo ci soccorrono di nuovo gli studi degli storici dell'arte in merito agli *studioli* e alle *ville* rinascimentali e in particolare alle commissioni di Federico Gonzaga. Jill Burke ha riportato l'attenzione sul ruolo dell'ozio, un concetto attorno al quale questi spazi erano costruiti, ed ha opportunamente richiamato un passo del *Tractatus de ocio liberali* (41) di Luca Gaurico, l'astrologo di corte di Federico Gonzaga, che acclara la funzione della contemplazione dei nudi artistici:

Est huiusmodi ocium nihil aliud, nisi vacatio quaedam, et intermissio a gravibus seriisque rebus, ad relaxationem animi, atque vires aliquantum reparandas, quum nullum in se turpitudinem habeat, sed potius honestatem.<sup>6</sup>

Nella stessa direzione si pone l'iscrizione fatta apporre da Federico a Palazzo Te, nella camera di Psiche affrescata da Giulio Romano con soggetti inequivocabilmente erotici: «Federicus Gonzaga II Mar[chio] V S[anctae] R[omanae] E[cclesiae] et Reip[ublicae] Flor[entinae] Capitaneus Generalis Honesto Ocio Post Labores ad Reparandam Virt[utem] Quieti Construi Mandavit». L'Italia, nei primi decenni del secolo, stava infatti attraversando un momento difficile e le menti degli uomini, assorbite dalle questioni militari e politico-diplomatiche, avevano bisogno di uno spazio di evasione alternativo alla realtà quotidiana del *negotium* e della guerra.

5. Ivi, p. 69.

6. BURKE 2018, p. 161 e n. 7 (a p. 210). A sostegno della sua tesi la studiosa ha addotto anche la famosa lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513, in cui emerge nitidamente l'idea che «reading tales of love or burying oneself in classical texts are seen to have a transformative effect here, creating temporal and spatial brackets that protect the reader from commonplace cares» (ivi, p. 162). Il passo di Gaurico in realtà era già stato segnalato e analizzato da TALVACCHIA 1999, p. 110 per chiarire i concetti di *onesto* e *disonesto* in questo periodo. Si può inoltre ricordare la prefazione al primo volume delle *Opere toscane* di Alamanni, in cui il poeta stesso esprime un concetto simile a proposito di alcuni antichi che «apertamente conobbero nessun più leggiadro e lodevol riposo trovarsi alle militar fatiche, e alle Regie cure che il ragionar tal volta, leggere e scrivere gli affetti d'Amore, il qual [...] accende gli animi sempre alle virtuose opere, e spegnie i pensieri vili»; e subito dopo egli aggiunge che qualora qualcuno lo accusasse di essere stato licenzioso nelle elegie risorgerebbero Tibullo e Propertio a sua difesa.

Il piacere derivato dalle opere collocate negli *studioli* e nelle ville oltretutto era molteplice, come ha chiarito Burke in riferimento alla villa di Agostino Chigi e al *camerino* di Alfonso d'Este. Questo tipo di spazi infatti

proclaimed itself a space for license, for relaxation. It created a world within a world where men weighted down with worries could distract themselves for a while. And what manifold pleasures these paintings provided (and provide) for their viewers: physical pleasure in the seductive allure of their subject matter; intellectual pleasure in recognizing their citing of dizzying numbers of classical texts and images; sensory pleasure in their evocation of the sound of music, the taste of wine, the smell of a fresh country breeze; the pleasure of conversation with friends puzzling over these “beautiful riddles”.<sup>7</sup>

In questo senso si capiscono altresì la fortuna del genere idillico-pastorale in letteratura e la collocazione di figure nude in paesaggi campestri nella pittura, entrambi fattori che trovano riscontro in alcune tra le opere più importanti di fine Quattro-inizio Cinquecento, l'*Hypnerotomachia Poliphili* e l'*Arcadia*. Nella prima

Poliphilo thus admires the reclining nude with longing born of both its subjects and its artistry. This type of desirous looking enables the viewer to forget his pain and his worrying plight, and it runs like a red thread through the text. [...] looking at wonderful buildings, sculpture, mosaics, and paintings is a transformative experience: [...]. The experience of looking at images of naked men and women allows him a double longing, both erotic and artistic. [...]. This work constitutes a manifesto for a new type of involved looking, one that saturates the senses, transports the mind, and has hazily erotic longing at its core.<sup>8</sup>

La descrizione del nudo nell'*Arcadia*, ancor più dell'opera di Francesco Colonna, pone in evidenza una seconda dimensione significativa, quella dell'artificio

7. BURKE 2018, p. 176. Più in generale una funzione di *distrazione* dalle preoccupazioni quotidiane era attribuita alla letteratura e agli studi umanistici, che di conseguenza dovevano essere intrapresi da tutti i nobili secondo i precetti della letteratura di *institutio* quattro-cinquecentesca; vd. QUONDAM 2006b, p. 37, «Per il nobile gentiluomo questa competenza (attiva e passiva: saper scrivere e saper leggere) è *utilis* non solo perché consente di meglio esercitare gli uffici propri del buon governo, ma anche perché assicura un virtuoso impiego del tempo libero dalle occupazioni (della guerra, in primo luogo: “non semper geruntur bella”; p. 118)», secondo il modello di Federico da Montefeltro.

8. BURKE 2018, pp. 166-167.

artistico: «It was seen as a double pleasure to understand that one was really admiring the skill of the artist, rather than a real body, and this is enhanced even more in the text by understanding that one is really admiring the skill of the writer evoking the skill for the artist evoking a naturally beautiful form».<sup>9</sup> L'ipotesi è rafforzata dalla terza prosa del romanzo pastorale, occupata in buona parte dall'*ekfrasis* del tempio di Pales e delle sue porte dipinte; ivi infatti Sincero dichiara che

quel che più intentamente mi piacque di mirare erano certe ninfe ignude, le quali dietro un tronco di castagno stavano quasi mezze nascose, ridendo di un montone che, per intendere a rodere una ghirlanda di quercia che dinanzi agli occhi gli pendea, non si ricordava di pascere le erbe che dintorno gli stavano.<sup>10</sup>

E nel seguito della descrizione compie un'osservazione decisiva sul ruolo dell'artista:

Ma quel ch'è non men sottile a pensare che dilettevole a vedere, era lo accorgimento del discreto pintore, il quale avendo fatta Giunone e Minerva di tanto extrema bellezza che ad avanzarle sarebbe stato impossibile, e diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava, la dipinse volta di spalle, scusando il difetto con l'astuzia.<sup>11</sup>

Tanto Burke quanto Campbell hanno individuato una tendenza comune ad opere letterarie come queste ed opere figurative come il *Concerto Campestre* di Tiziano e le pitture per gli *studioli*, che consiste nell'aver *la fittività come soggetto*: «their argument, the source of their power to engage, is the nature of making and reading poetic inventions».<sup>12</sup>

Ciononostante non deve essere trascurato il fatto che il fascino per il nudo nel Rinascimento fu determinato altresì da una corrente più materialista della filosofia rinascimentale diffusa e alternativa a quella neoplatonica, interessata alla «subrational life of the mind», che concepiva il corpo «as itself a thinking entity, the site of mental operation, when it has lapsed most fully into inert somatic existence, most fully subject to emotional perturbations and obsessions». In questa prospettiva «the sleeping naked body in art represents the

9. Ivi, p. 167.

10. Sannazaro, *Arcadia* III.15.

11. Sannazaro, *Arcadia* III.23.

12. CAMPBELL 2004, p. 10 e BURKE 2018, p. 168.

state of somatic thinking, while the composition in which it appears could be said to perform according to the oneiric logic of the imagination».<sup>13</sup>

Infine va tenuto presente un altro fattore: l'ideale di uomo sotteso alle opere d'arte commissionate (o semplicemente possedute) da signori quali Federico Gonzaga, Agostino Chigi e Alfonso d'Este. Secondo Burke

the fact that these men publicly displayed their love for their mistresses, even going as far as commemorating their relationship through artworks, does not relate to their individual character as “playboys”, as some scholars suggest. Rather this behavior should be contextualized against new ideals of courtly masculinity, where Renaissance rulers are represented as ardent and passionate, but decorous, lovers. In the wave of Petrarchism that characterized this era, expressions of desire for beautiful women (and sometimes men) became a hallmark, even a test of masculinity.<sup>14</sup>

Sulla scorta perlopiù di testimonianze epistolari cinquecentesche, oltre che dei ritratti, la studiosa ha chiarito che nel modello del signore rinascimentale la virilità e la capacità di dominare sessualmente la donna erano ritenute una virtù essenziale, sì che la contemplazione dei nudi artistici si configurava come un'attività legittima e anzi importante in quanto permetteva di dimostrare la capacità di giudicare la bellezza femminile.<sup>15</sup>

The viewer may desire the beautiful naked body and be moved to “gaze” upon it but understands that it is both the intrinsic beauty of a beautiful nude and the skill of the artist in perfecting nature that is being admired.<sup>16</sup>

La mascolinità (e l'elevatezza sociale) si provava dunque anche come capacità di controllare i propri desideri sensuali, di conservare uno sguardo distaccato, ed è per questo che agli uomini cinquecenteschi era consentito fruire il loro *onesto ozio* senza temere la condanna della morale pubblica.<sup>17</sup>

13. CAMPBELL 2018, p. 149. Lo sviluppo di tali idee era stato favorito dal pensiero ficiniano e neoplatonico, in quanto Ficino tradusse il *De insomnis* di Sinesio di Cirene, dove era esposta proprio la teoria in merito allo *spiritus phantasticus* (al riguardo vd. almeno CORRIAS 2012 e MUNARINI 2019 con le relative bibliografie).

14. BURKE 2018, p. 177.

15. Vd. sempre *ivi*, pp. 177-181.

16. *Ivi*, p. 181.

17. Sul concetto di *onesto ozio* e sulla distinzione *onesto/disonesto* nella cultura cinquecentesca vd. pure TALVACCHIA 1999, cap. 6.

Benché tutto ciò entri solo in maniera indiretta nel campo della poesia aulica, di impronta lirica, in quanto il genere sottostava a vincoli più rigidi, aiuta a comprendere come determinate sfumature erotiche possano comparire in questi testi.<sup>18</sup> Franco Tomasi, ad esempio, sulla scorta di uno studio di Beatrice Bartolomeo, ha rilevato nella lirica quattrocentesca

una disponibilità verso inserti che introducono, magari attraverso una *facies* linguistica petrarchescamente quasi ortodossa, elementi estranei e di chiara impronta erotica, tali da provocare un indugio su particolari descrittivi che dilatano e ampliano il canone petrarchesco della *descriptio mulieris*, permettendo l'intrusione di particolari ad alto tasso di sensualità.<sup>19</sup>

Una propensione che possiamo riscontrare pure nella lirica cinquecentesca, seppure in forme sensibilmente diverse. Qui infatti

la ripresa della poesia breve ed epigrammatica [...] dalla riscoperta e dal massiccio utilizzo dell'*Antologia planudea* apre, e spesso proprio in dimensione erotico-sensuale, a un'iniezione di tessere che non hanno solo la funzione di impreziosire un dettato lirico petrarchescamente impostato, ma che finiscono, in una logica di imitazione più ampia, per provocare una torsione progressiva verso una progressiva metamorfosi del genere, tanto nei suoi istituti formali quanto nei suoi possibili esiti tematici.<sup>20</sup>

Un altro dato che favorì la persistenza di questa componente nella scrittura cinquecentesca è il legame ancora vivo con la poesia umanistica in lingua latina, un legame tutto da indagare e sostanzialmente negato dalla bibliografia critica sul petrarchismo, che pone una cesura netta tra i due secoli.<sup>21</sup> Basti qui

18. Oltre alla suggestione classica e agli stimoli derivati dalla cultura figurativa contemporanea bisogna tenere presente pure la tradizione trobadorica, che ebbe larga fortuna tra Medioevo e Rinascimento. In essa, infatti, «la donna [*è sempre*] presentata come inaccessibile», ma, «essere superiore, [...], *midons* conserva pur sempre la fisicità e la concretezza dell'oggetto del desiderio, al punto che contatti molto ravvicinati con lei, e perfino rapporti sessuali, non sono affatto esclusi (almeno come spunto letterario). Nel corpus trobadorico non mancano pagine di accesa sensualità, che invano cercheremmo nei loro continuatori» (DI GIROLAMO 1989, pp. 43-44). Un'utile indagine sulla dimensione fisica e in particolare tattile dell'esperienza amorosa nella lirica trobadorica è GUBBINI 2019.

19. TOMASI 2014, p. 10 (con BARTOLOMEO 2012).

20. TOMASI 2014, p. 12.

21. Vd. *ibid.*: «Proprio il rapporto tra queste due esperienze, quella umanistica e, insomma[,] neolatina, e la produzione volgare pare essere, anche al di là degli esiti cui gli

richiamare il giudizio lapidario di Dionisotti, che nel suo famoso *Per una storia della lingua italiana* ha parlato di una «una sommaria esecuzione del Quattrocento latino e volgare» con le *Prose* di Bembo.<sup>22</sup> Per essere corretta la diagnosi richiederebbe uno studio e un discorso a sé; in questa sede ambirò quindi solo ad adombrare alcune linee di sviluppo portanti, come quella disegnata dal magistero pontaniano, qui di più immediata percezione che altrove.

Infine vi è un dato collaterale che spesso si dimentica e che tuttavia credo vada contestualizzato in questo discorso per il suo stretto legame con l'elegia latina, ossia la pluralità di donne oggetto dell'amore di uno stesso poeta in un unico libro. È ovvio che si tratta di un elemento che confligge nonché con il modello petrarchesco con la morale cristiana e ciononostante non suscitava troppi problemi per i poeti a questa altezza cronologica, nemmeno per quelli che avevano preso gli ordini religiosi e avevano mire ecclesiastiche elevate (si pensi al caso celeberrimo di Bembo, che fu criticato ma non per questo non ottenne la porpora). Gorni aveva già additato il fatto in un contributo dedicato a Veronica Gambara e con riferimento alle *Rime* proprio del veneziano:

Veronica vale in quanto associata alle altre, in una dimensione eclettica e plurale del discorso lirico declinato al femminile, sia in tono galante, sia con intento senz'altro amoroso. In ambito più vasto, e in una definizione strutturale del canzoniere cinquecentesco, è il segno dell'inattualità di Laura. Nessuna donna più monopolizza l'*inventio* [...]: il rapporto del poeta con la donna si dispone secondo un largo ventaglio di situazioni ed esperienze. La

studi presentati giungono, uno dei settori di più promettente futuro per la ricerca, in nome di una lettura che valorizzi in modo più sostanziale l'osmosi tra le due tradizioni»; e ALBONICO 2017, pp. 94-96, il quale ha mostrato che dietro a un sonetto in apparenza tutto petrarchesco come il celeberrimo *Crin d'oro crespo et d'ambra tersa et pura* si cela in realtà un'elegia di Tito Vespasiano Strozzi, e in generale ha riportato l'attenzione sul rapporto con la poesia quattrocentesca. Per quest'ultimo aspetto affrontato in relazione alle *Rime* di Ariosto e Della Casa rimando a MALINVERNI 1991 e 1998 e CARRAI 1999b, mentre per quelle di Bembo mi permetto di rinviare a JURI 2017a.

22. DIONISOTTI 1962, p. 117; su questo punto vd. anche la sezione 4.1. dell'introduzione, in cui è discussa la posizione di Bembo (e dei suoi contemporanei) rispetto a Poliziano. Va inoltre ricordato che molti poeti cinquecenteschi avevano una produzione bilingue, qualificata spesso sul fronte latino da un più marcato ricorso alla componente erotica, e che in questo ambito era viva anche una tradizione eccentrica rispetto all'asse portante della lirica cinquecentesca, discesa dai *Priapeia*, in cui era assente qualsiasi filtro. La sua vitalità si spiega essenzialmente con il parametro del pubblico: rispetto alla poesia in volgare quella in latino era riservata a una fetta più ristretta e non approdava sempre alla stampa, sì che era sovente immune dal problema della censura, come nel caso dei dipinti con destinazione privata.

storia al grado lirico non è più, soltanto, storia psicologica di conflitti individuali o di contrarie tempore; è anche colloquio di società, con regole e con interlocutrici nuove, chiaro parametro di una reale “socializzazione” del genere lirico.<sup>23</sup>

La funzione di Petrarca fu infatti ambigua in questo ambito, poiché da una parte le sue raffigurazioni di Laura con connotazioni sensuali nella dimensione onirica oppure nel paesaggio rappresentarono un’intuizione fondamentale recuperata dai lirici cinquecenteschi (come si vedrà), dall’altra questi ultimi svilupparono altre possibilità spesso più esplicite appoggiandosi alla lezione dei classici. Poste eccezioni come quella di Ariosto, l’esplicitezza di questa lirica è però principalmente un’esplicitezza sottile ed allusiva: i poeti sfruttarono i dettagli e la polisemia del linguaggio, ma soprattutto deputarono al lettore, alla sua capacità di riconoscere le fonti sottese ai testi, il compito di svelare la componente erotica. In questo senso, come nel caso dei dipinti appena illustrato, emerge con forza il carattere elitario dell’operazione, dovuto non solo a una precisa concezione della poesia ma anche alla necessità di evitare la censura e al contempo al piacere intellettuale e sensuale derivato dall’agnizione delle fonti e così di queste venature nascoste.

23. GORNI 1989b, pp. 39-40.



## 1.

### La soddisfazione del desiderio amoroso

#### 1.1. *Notti d'amore e visioni oniriche*

Il notturno e l'aurora rappresentano l'ambientazione ideale per mettere in scena l'evento eccezionale della concessione della donna all'amante: da una parte vi è il *topos* della "notte luminosa d'amore", radicato nella famosa elegia properziana *O me felicem! O nox mihi candida!* (*El. II.15*),<sup>1</sup> dall'altra la tradizione dei sogni erotici, che normalmente erano associati al momento aurorale e a gesti meno arditi come l'abbraccio e il bacio. Entrambe le tipologie testuali godevano dell'autorizzazione classica, nello specifico dell'elegia latina e della tradizione epigrammatica.<sup>2</sup> Che la prima situazione abbia un tasso di erotismo più elevato e abbia pertanto fatto più fatica a penetrare nella tradizione volgare è un dato evidente, nondimeno resta l'esempio sommo dei capitoli di Ariosto, che colpirono i contemporanei e generarono molte imitazioni, tra le quali spiccano «l'omaggio-calco di Gaspara Stampa, *O notte, a me più beata*» e «il Barignano di *Lieta e beata notte*».<sup>3</sup> Non occorre soffermarsi sui ternari ariosteschi,

1. L'etichetta è di MALINVERNI 2000, che ha studiato il *topos* in Ariosto e nella tradizione precedente, con particolare attenzione per la poesia del secondo Quattrocento e i suoi rapporti con la classicità.

2. Vd. MALINVERNI 2000 e MILBURN 2015, che hanno ricostruito gli antecedenti classici (e romanzi) di questi temi e motivi. Per la tradizione romanza è d'obbligo richiamare il genere dell'alba, «incentrato sulla separazione degli amanti alle prime luci dell'alba dopo un incontro notturno, reso sicuro dalla presenza di un guardiano (*gaita*). L'alba può assumere forma dialogata, e in qualche caso è la stessa dama a prendere la parola; ma il tratto senz'altro più caratteristico di questo genere è che, a differenza degli altri generi cortesi, la dama non viene ritratta a distanza ma tra lei e l'amante si stabilisce un rapporto paritario» (DI GIROLAMO 1989, p. 30).

3. MALINVERNI 2000, p. 500, cui FAVARO 2010, p. 127 ha aggiunto un capitolo di Pietro Arrigoni e la canzone di Giulio Camillo *Quando 'l di parte, e l'ombra 'l mondo copre* (la cui paternità in realtà è molto incerta: nelle edizioni cinquecentesche essa fu attribuita a Delminio, Ariosto, Fracastoro e Fra Jacopo de' Servi, nonché ad incerto autore, e non compare nell'opera curata dal poeta stesso). La canzone è interessante, al di là della palese imitazione dei classici, poiché utilizza il travestimento bucolico al fine di poter rappresentare in termini concreti la notte d'amore: «Alhor l'accorta et bella / Mia vaga pastorella / A la gelosa sua madre si fura; / Et dietro a gl'horti di Mosso soletta / A pié d'un lauro corcasi,

troppo noti, ma vale la pena di ricordare che in essi si riscontra «l'assunzione di un atteggiamento espressivo, lungo la linea Lorenzo de' Medici-Visconti, sempre più consapevolmente realistico», vicino alla sensibilità classica, e una *significativa* unione di latinismi e dantismi, a fronte di «scarse reminiscenze petrarchesche», che «appaiono come irrimediabilmente decontestualizzate, e rifuse in una situazione espressiva finalizzata ad esiti radicalmente diversi, con un effetto [...] di evidente straniamento».<sup>4</sup>

Al di là di questi casi molto studiati, può essere utile aprire una breve parentesi su un autore che pur fuoriuscendo dal *corpus* su cui è fondato questo studio aiuta a comprendere il gusto medio del pubblico cinquecentesco, in quanto è rappresentativo della tradizione cortigiana che, parallelamente alla lirica alta, fuse elementi folklorici ed elementi classici. Si tratta di un poeta “commerciale” ma proprio per questo indicativo, Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, nella cui produzione sono annoverati più testi con contenuti e toni erotici. Nell'*Aurora* vi è ad esempio la *Canzonetta de Olympo stando con madonna*, in cui il poeta prega la notte di non finire e prolungare la visione dell'abbraccio con la donna:

O Notte desiata	st. 1
e da me aspettata	
ritarda il corso tuo non gir sì presto	
perché me parto e con effetto e honesto	
tenendo in braccio la mia innamorata	5
Son stato assai	st. 2
né vista mai	
io l'ho con questi lumi corporali	
ma sempre con gli acuti occhi mentali	
però sii lunga e cavame da guai.	5

dopodiché fornisce un dettagliato catalogo delle parti del corpo della donna, sottolineando il contatto fisico che gli è straordinariamente permesso (st. 3, v. 3, «ve miro, ve contemplo, palpo e tocco», e st. 5, vv. 3-4, «le vaghe pome d'oro / le qual tocando me consumo e moro»)<sup>5</sup> La canzonetta unisce quindi i due mo-

et m'aspetta. // [...] // Quivi alhor io d'ogn'altra cura sciolto / L'un braccio al col le cingo / Sì, che la man le scherza in seno ascosa, / Con l'altra il bel suo fianco palpo e stringo: / Et lei, che alzando dolcemente il volto, / Su le mia destra spalla il capo posa, / E 'n le braccia mi chiude / Sovra il cubito ignude; / Bascio ne gl'occhi, e 'n la bocca amorosa» (st. 1, vv. 7-11 e st. 3, vv. 1-9).

4. MALINVERNI 2000, p. 512.

5. La datazione dell'*Aurora* è incerta, ma sappiamo che raccoglie la produzione finale del poeta e «fu terminata a Padova dove egli poté godere la compagnia di alcuni amici di

delli: la notte d'amore e il sogno erotico,<sup>6</sup> conservando così una connotazione sensuale molto accentuata che poteva rispondere al gusto di un vasto pubblico. Essa non è un *unicum* nell'abbondante produzione del poeta, nella *Camilla*, solo per fare un esempio, vi è una *Frottola di Olympo dove narra ogni cosa esser più avventurata che non è lui*, occupata per la prima metà dalla descrizione del corpo nudo della donna avvolto nelle coperte a letto, e uno strambotto in cui *immagina l'amante quando Camilla sta nuda*.

A fronte delle notti d'amore le visioni oniriche risultano una strada molto più battuta, se non la più battuta, in tutto il Cinquecento a causa del "divieto" di esprimere temi erotici espliciti; nella lirica il sogno diviene

uno dei pochi spazi concessi alla sensualità, in un genere nel quale espressioni franche della sessualità e la rappresentazione realistica di atti amorosi sono pressoché assenti. Spostare in ambito onirico queste tematiche rappresenta un *escamotage* per trattare argomenti generalmente proibiti senza intaccare i cardini del sistema petrarchesco: la castità e irraggiungibilità dell'amata, il suo ruolo come guida spirituale, la natura non corrisposta ed infelice dell'amore.<sup>7</sup>

Il tema è oltremodo diffuso e comporta spesso la mescolanza di fonti disparate per tradizione, lingua e origine, nonché una grande varietà su tutti i piani a causa dell'assenza di un modello di riferimento forte. La novità maggiore rispetto alla tradizione precedente consiste, secondo Erika Milburn, nel fatto che «si tratta quasi sempre di sogni 'in vita' dove l'elemento erotico diventa prioritario rispetto alla funzione salvifica affidata alle apparizioni di Laura» nei *Frammenta*. Infine va tenuto presente in via preliminare che nonostante la sua diffusione «il sogno erotico rimane [...] un *topos* sostanzialmente 'parassitario'» nella lirica cinquecentesca e «si esprime attraverso elementi propri di altri temi più saldamente ancorati nella tradizione lirica: il ritratto della donna, l'alternanza tra dolore e felicità illusoria, le antitesi giorno/notte, luce/buio, vita/morte».<sup>8</sup>

Fossombrone, venuti per lo studio del diritto. La più antica edizione a noi nota è senza anno, ma porta una prima dedica del 1532 e una seconda, a persona diversa, datata a Bologna nel 1533» (AVESANI 1960, il quale fa riferimento all'edizione uscita a Venezia, per Alvise de' Torti, 1536; cito il testo da un'edizione successiva: Venezia, per Bernardino de' Bindoni, 1539).

6. Un antecedente dell'operazione è la famosa sestina 22 di Petrarca, in cui (vv. 31-36) si legge: «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; / et non se trasformasse in verde selva / per uscirmi di braccia, come il giorno / ch'Apollo la seguia qua giù per terra».

7. MILBURN 2014, p. 45.

8. Ivi, p. 52.

In realtà, sebbene la natura parassitaria non sia passibile di dubbi, si potrebbero mettere in discussione le categorie proposte dalla Milburn, in quanto mescolano in modo improprio temi, generi, motivi e *topoi*: ad esempio l'antitesi tra il giorno e la notte non è un tema ma un motivo che serve ad esprimere concetti come la felicità o l'infelicità degli amanti e in generale la loro condizione. Indipendentemente da questo problema, giova comunque riprendere i «motivi ricorrenti nelle rime cinquecentesche sul sogno erotico» individuati dalla studiosa: «la piacevolezza del sogno», «l'antitesi giorno/notte», «il sogno come 'premio', il premio sognato», «il catalogo di bellezze», «il bacio sognato», «gli inganni del sogno e il dubbio se il sogno sia vero o falso», «il mito di Endimione e il sogno di morte». Il campionario allegato alla casistica presenta intersezioni minime con il *corpus* del presente lavoro, dando maggior peso alla lirica successiva e a quella femminile: precisamente sono solo citati, senza essere analizzati, i cicli di Sannazaro (*Sonetti et canzoni* 60-69) e Bembo (*Rime* 99-101), che sviluppano perlopiù il motivo della piacevolezza illusoria dei sogni.

Sarebbe impossibile in questa sede dare conto in modo esaustivo del sogno erotico nella lirica cinquecentesca, pertanto saranno presentate solo le realizzazioni più significative e rappresentative. La prima situazione prevede la narrazione gioiosa di una visione onirica in cui la donna è eccezionalmente benevola e il poeta può abbracciarla, seguita dal lamento per il risveglio e il carattere illusorio dell'esperienza.<sup>9</sup> Sannazaro e Cariteo sono in prima fila su questo fronte, con diversi sonetti; nello specifico il primo, all'interno del già citato ciclo sul sonno, include un testo sulla fugacità dei sogni e sulla frustrazione che ne consegue (*Sonetti et canzoni* 63):<sup>10</sup>

Ahi letitia fugace, ahi sonno leve,  
che mi dai gioia e pena in un momento,  
come le mie speranze hai sparte al vento,  
e fatto ogni mia gloria al sol di neve!

9. Si tratta in sostanza della «piacevolezza del sogno» nella classificazione di MILBURN 2014.

10. Per Cariteo si può citare a titolo esemplificativo *End. son.* 15: «- Quest'è pur quella fronte alta & gioconda / Che turba & rasserena la mia mente; / Quest'è la bocca, che soavemente / D'amorosa dolcezza hor mi circonda. / Questi son gli occhi che 'n la più profonda / Parte del cor m'han posto fiamma ardente; / Et questo è 'l petto che profusamente / D'almo candore & pudicitia abonda. / Hor ne le braccia io tengo il corpo adorno / D'ogni valore, hor son con la mia dea, / Hor mi concede Amor lieta vittoria... - / Così parlar dormendo mi pareo; / Ma poi che gli occhi apersi & vidi il giorno, / In ombra si converse ogni mia gloria».

## 1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

Lasso, il mio viver fia noioso e greve, 5  
sì profondo dolor ne l'alma sento,  
ch'al mondo or non sarebbe uom sì contento,  
se non fosse il mio ben stato sì breve.  
Felice Endimion, che la sua diva  
sognando sì gran tempo in braccio tenne, 10  
e più, se al destar poi non gli fu schiva!  
Ché se d'un'ombra incerta e fuggitiva  
tal dolcezza in un punto al cor mi venne,  
qual sarebbe ora averla vera e viva?

Nelle terzine il napoletano evoca il mito di Endimione e il piacere derivato dalla possibilità di stare con la propria donna, che sarebbe ancora maggiore qualora si traducesse in realtà. Attilio Bettinzoli, in un bel saggio sul sonno in Sannazaro, ha osservato che «il cenno a Endimione [...] vale [...] come omaggio all'amico Cariteo», ma

trova riscontro in un'elegia della *Xandra* di Cristoforo Landino, che sembra anticiparne alcune movenze: dal caratteristico *makarismós* («*Felix Endymion, viridi quem mollis in herba / pressit et evinxit lumina fesso sopor*»), fino all'immagine della dea che stringe fra le sue braccia il giovinetto dormiente («*Ah quotiens illi gelida sub rupe iacenti / incubuit tepido Cynthia pulchra sim, // et modo formosis puerum complexa lacertis / carpebat niveis oscula grata genis, / [...]*»). Né manca un cenno analogo in un epigramma del Poliziano *In somnos*, che è alla sua maniera un intarsio di citazioni classiche: [...].<sup>11</sup>

Non va però trascurato il fatto che la terzina finale instaura velatamente un rapporto di rovesciamento con un passo del *Triumphus Eternitatis* (vv. 143-145), dove la visione è una visione celeste.

ché, poi ch'avrà ripreso il suo bel velo,  
se fu beato chi la vide in terra,  
or che fia dunque a rivederla in cielo?

11. BETTINZOLI 2015, p. 256; lo studioso ha inoltre mostrato la profondità del rapporto con i classici e le deviazioni dal modello petrarchesco in tutta la sequenza 60-69 e nel resto della produzione sannazariana. Oltre allo studio di Bettinzoli segnalo BECHERUCCI 2012, pp. 95-98 e 105-108, che all'interno di un discorso sul tema del sonno nell'*Arcadia* e poi in merito al rapporto con Cariteo compie alcune osservazioni sui sonetti.

Anche le quartine sono intessute di memorie e allusioni classiche: il sonno è *levis* come in Virgilio, *Aen.* V.838; il v. 4 sfrutta un'immagine tradizionale, attestata in ps.-Ovidio, *Cons. ad Liv.* 101-102, «Linquitur, ut quondam Zephyris et solibus ictae / solvuntur tenerae vere tepente nives», e *Fast.* III.236, «et pereunt lapsae sole tepente nives»; ma soprattutto la «letitia fugace» mi pare una sintesi dell'esclamazione di Ero in *Her.* 19.65-66 in un identico contesto: «Me miseram! brevis est haec et non vera voluptas; / Nam tu cum somno semper abire soles». L'epistola di Ero, infatti, insieme a quella di Saffo

fornì alla lirica cinquecentesca una serie di spunti importanti: il lamento contro la brevità del sogno e l'aurora che lo interrompe; la preferenza, dovuta al piacere provato in sogno, per la notte rispetto al giorno; l'ambiguità del sogno e delle emozioni che provoca, sottolineata dal ricorso costante all'antitesi, al paradosso e a strutture chiasmiche; l'implicita condizione di sottomissione di chi sogna, costretta a subire un'assenza o un abbandono.<sup>12</sup>

Simili elementi in gran parte si ritrovano in questo e negli altri sonetti di Sannazaro sul sonno e sui sogni, che d'altra parte rispecchiano una delle tendenze di fondo della sua poesia, vale a dire la continua tensione tra uno slancio evasivo alla ricerca della quiete e il presente di frustrazione e lamento.

Sulla stessa linea procede Bembo, che ricorre al contempo ai classici e a Sannazaro, oltre che al solito Petrarca, nel suo trittico sul sogno amoroso (*Rime* 99-101). La composizione dei tre sonetti risale a prima del giugno 1503, se a quell'altezza Bembo scriveva a Lucrezia Borgia che non ne aveva ancora terminato la correzione.

Tutti e tre [...] hanno in comune il lamento della fugacità del sogno, del quale però nel primo non è che la lode per il bene inatteso, con la preghiera che si rinnovi; nel secondo e terzo invece è la narrazione, quasi una ripetizione nella memoria. Nel secondo sono gli atti e le parole di Madonna apparsa in sogno; nel terzo i sentimenti suscitati via via dall'apparizione nel cuore del poeta.<sup>13</sup>

Il più interessante nella nostra prospettiva è il sonetto 101:

Giaceami stanco, e 'l fin de la mia vita  
 Venia, né potea molto esser lontano,  
 Quando pietosa, in atto honesto et piano,

12. MILBURN 2015, p. 48, la quale stranamente non fa il collegamento con Sannazaro.

13. DIONISOTTI 1966a, pp. 579-580.

## 1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

Madonna apparve a l'alma et diemmi aita.  
 «Non fu sì cara voce unquanco udita, 5  
 Né tocca» dicev'io «sì bella mano,  
 Quant'hor da me, né per sostegno humano  
 Tanta dolcezza in cor grave sentita».  
 Et già ne gli occhi miei feriva il giorno  
 Nemico degli amanti, et la mia speme 10  
 Parea qual sol velarsi, che s'adombre.  
 Giosene appresso il sonno, et ella, insieme  
 Co' miei dilette et con la notte intorno,  
 Quasi nebbia spari, che 'l vento sgombre.

Secondo Gorni, seguito da Donnini, «la narrazione non è immemore di certi quadretti erotici degli elegiaci latini, ad esempio Ovid. *Am.* I v, qui sfrondata di ogni lascivia e adibiti a una situazione onirica», e il secondo rinvia per la parte iniziale a *Rvf* 341.3-5, «Ch'ancor sento tornar pur come soglio / madonna in quel suo atto dolce honesto / ad acquetare il cor misero et mesto» (che sembra un rimando valido solo per l'«atto honesto et piano», in cui a dire il vero emerge anche un altro luogo petrarchesco, *Rvf* 170.4, «la mia nemica in atto humile et piano»).<sup>14</sup> L'attacco è in effetti tutto nel segno di Petrarca: nel primo distico viene scisso in due frasi *Rvf* 80.4, «non pò molto lontan esser dal fine», combinato alla reminiscenza di *Rvf* 364.5, «Omai son *stanco*, et *mia vita* reprendo». Ciononostante la fonte principale della quartina sono i vv. 9-10 del sonetto 62 dei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro, incentrato sull'invocazione al sonno: «Sì bella e sì *pietosa in vista umile / madonna apparve* al cor doglioso e *stanco*». Bembo preleva da Sannazaro la condizione di affaticamento («Giaceami *stanco*» rielabora sulla base di Petrarca «al cor doglioso e *stanco*»), la visitazione della donna in sogno («madonna apparve» in identica posizione metrica) e uno degli elementi della dittologia che qualifica madonna («pietosa»), con l'eliminazione però dell'allusione a Cino (38.37-38, «Io la vidi sì bella e sì gentile / e di vista sì umile»). Qui come altrove la riscrittura segna un acquisto in precisione: Bembo non dice soltanto di essere *stanco*, ma di essere vicino alla morte, e la donna non solo *appare*, ma concede il proprio *aiuto*.

Le terzine invece sono fondate sui classici. La definizione del giorno come «Nemico degli amanti» potrebbe alludere a un epigramma dell'*Anthologia Palatina* sullo stesso tema (*Anth. Pal.* V.172.1, «ὄρθρε, τί μοι, δυσέρραστε, ταχὺς περὶ κοῖτων ἐπέστης»); e in generale il disprezzo per l'azione distruttrice della luce diurna vanta numerosi precedenti classici: dal famosissimo Ovi-

14. GORNI 2001a e DONNINI 2008 *ad locum*.

dio, *Am.* I.13.9, «Quo properas ingrata viris, ingrata puellis?», a Propertio, *El.* II.18a.11-12, «illum ad vicinos cum amplexa quiesceret Indos, / maturos iterumst questa redire dies», a Virgilio, *Aen.* IX.355, «“Absistamus,” ait, “nam lux inimica propinquat» (in tutt’altro contesto, bellico), fino al Petrarca dell’*Africa*, V.250-251, «Hesperus optatam noctem referebat, iniquos / Assuetus preferre dies et amantibus hostis» (con significato opposto, riferito alla notte), ma vanno ricordati parimenti i volgari, il vicino Cariteo (*End.* sest. 1.10-11) e il tradizionale Petrarca (*Rvf* 255.1-2). Anche la luce che *ferisce* gli occhi sembra memore dei classici, benché i contesti siano diversi: Silio Italico, *Pun.* III.694, «Lux oculis ferit», e Boezio, *Cons.* V.4.33, «Cum vel lux oculos ferit». Infine, i vv. 12-13 sono in parte una traduzione del passo dell’epistola di Ero a Leandro richiamato per Sannazaro (Ovidio, *Her.* 19.65-66, «Me miseram! brevis est haec et non vera voluptas; / Nam tu cum somno semper abire soles»); al quale si aggiungono i *diletti*, equivalenti alle *deliciae* latine.

Malgrado lo stretto legame con la lirica sannazariana e la tradizione classica, il sonetto bembesco pone l’accento su elementi diversi: innanzitutto fin dall’inizio si esplicita l’età avanzata dell’io lirico, che trova ristoro da anni di pene amorose nell’improvvisa visione della donna benevola, e probabilmente proprio questa connotazione temporale contribuì all’espunzione della lascivia dei testi classici; in seguito l’attenzione si sposta sulla vanità delle speranze e sull’evanescenza del sogno, ma è del tutto assente il patetismo delle esclamazioni del napoletano, il suo ricorso a ossimori e antitesi, e la chiusa è consegnata alla similitudine della *nebbia* che si dissolve a causa del vento, petrarchesca (*Rvf* 316.5)<sup>15</sup> ma con antecedenti biblici (*Gb* 7.9 e *Sap* 2.3). Per comprendere le ragioni del diverso approccio di Bembo al tema può giovare richiamare rapidamente la seriazione dei testi, giacché la terna precede l’importante dittico per la morte del fratello Carlo in tutte le testimonianze prima della Dorico, e tale contiguità non è priva di significato, come ha rilevato Cristina Zampese: con i testi in morte «si produce un movimento inverso, dal sogno (o meglio, visione) che scende a sollevare dagli affanni e poi sparisce come nebbia al sole, all’anima di Carlo, che in vita fugava le cure del fratello come il sole la nebbia, ed ora è salita al cielo lasciando eterno dolore».<sup>16</sup> Dopo la dislocazione della coppia nella sezione in morte, *Alma cortese* «mostra scoperto quel fianco che il passaggio attraverso le ombre incerte del sogno in qualche misura proteggeva dal brutale strappo della realtà»,<sup>17</sup> l’evento luttuoso è presentato in tutta la sua drammaticità, senza attenuazioni.

15. DONNINI 2008 *ad locum*.

16. ZAMPESE 2000-2001, p. 88.

17. *Ibid.*

Tale contrasto tra potere consolatorio e fugacità rappresenta il nucleo centrale di molti sogni erotici della poesia cinquecentesca; lo ritroviamo ad esempio negli *Amori* di Bernardo Tasso, in particolare in I.61, dove, come in Bembo, la venatura sensuale è del tutto implicita ed eventualmente affidata al riconoscimento delle fonti, ma la reperiamo pure in Bandello (*Rime* 134),<sup>18</sup> nel sonetto *Rugiadose dolcezze in matutini* del Delminio,<sup>19</sup> nei *Cento sonetti* di Raineri (33),<sup>20</sup> nelle rime di Molza (167, svolta come invocazione al Sonno, e 267),<sup>21</sup> di Bernardo Cappello<sup>22</sup>, di Cosimo Rucellai,<sup>23</sup> di Giro-

18. La soluzione è originale rispetto alla media quattro-cinquecentesca, in quanto sulla scorta di una precisa memoria della *Consolatio* di Boezio (I.1) e della mediazione petrarchesca (*Rvf* 342.7 e 359.1-3) la donna è raffigurata mentre si siede sul letto: «Ed ecco del mio letto al destro canto, / madonna i' sento, che s'assise allora, / dicendomi: - che vuoi? Qui pur son ora - ! / E quella man mi sporse amata tanto. / Ond'io che che di sognarmi immaginai, / per l'insolita gioia fra me dissi: - beato me, se non mi sveglio mai - ! / E perché gli occhi poscia i' non aprissi, / dormir eternamente i' desiai, / ma che madonna a canto i' mi sentissi» (Bandello, *Rime* 134.4-14). Vd. DANZI 1989 *ad locum*, secondo il quale «alla fine, tuttavia, il sonetto importa, più che per l'originalità del motivo (quasi un doppione è l'estrav. CCXXIX e, anzi, si ha qui uno degli esiti meno 'riconoscibili' del Bandello), per quella miscelazione di linguaggio tutto desunto ormai da testi volgari che fa capo, in misura non altrove eguagliata nel canzoniere, al Dante maggiore».

19. Il sonetto sarà commentato nella sezione 2.2. *Rappresentazione sensuale e temi religiosi* del capitolo III, in quanto rappresenta un interessante (e discutibile) caso di intersezione di temi erotici e spirituali nonché di diverse fonti secondo l'*habitus* dell'autore.

20. Raineri immagina un dialogo onirico tra sé e la donna, e conferisce in modo indiretto una vena sensuale alla chiusa sospendendo la scena sull'immagine delle labbra della donna che si aprono per parlare: «Mentr'ella apre le labbia, ecco in un tempo / Mi toglie il sol quelle beate e liete / Luci, et Amor di pianto ingombra queste» (Raineri, *Cento sonetti* 33.12-14).

21. Da notare che in Molza il motivo del carattere evanescente e ingannevole delle visioni notturne si salda spesso anche al tema dei morti, delle loro visitazioni, sì che esso assume tonalità ben più cupe in altri testi.

22. Si vd. ad esempio la canzone 218, un epitalamio per Guidubaldo II Della Rovere e Vittoria Farnese. Con una mossa originale il poeta ritrae gli sposi in posa contegnosa e al contempo dà voce alle loro pulsioni interiori: «Sed ella in vista alquanto schiva appare / non è che forse non le 'nfiarmi il core / degno desio d'habervi entro le braccia, / ma si disdice a vergine aprir fore / quel che non picciol biasmo ad huom può dare / quando egli il copra neghittoso o 'l taccia. / Et voi, terrestre Dea, perché la faccia / non dimostrate baldanzosa intanto, / ch'ei tosto abbracciarvi s'assecuri? / O accoglienze grate, o baci puri, / o voglie ardenti, o fido nodo santo, / cagion di questi et di più cari effetti, / per te sol lice a gioveni et donzelle, / senza temer lingue malvage et felle, / tutti provar d'amor gli alti dilette. / Tu i padri et gli avi tremoli et maturi / de la lor prole fai lieti et sicuri» (st. 4).

23. Si veda la canzone antologizzata nella giolitina del 1545, *Ne la queta stagion del dolce oblio*, di cui riproduco solo il congedo per ragioni di economia: «Tosto mi levo, e poscia / Del mio ritorno il tempo le ricordo; / E restati d'accordo / La stringo e bascio, e nelle care braccia / La tengo fin ch'a forza il sol mi caccia».

lamo Muzio,<sup>24</sup> tutti testi in cui la sensualità è decisamente più marcata, se non esplicita.

In questo contesto assume particolare rilievo il motivo dell'apostrofe all'Aurora che sorge troppo rapidamente ponendo fine alla notte d'amore o ai sogni. Esso si trova associato agli altri motivi onirici indicati ma può essere altresì sviluppato in modo autonomo, sì da costituire il tema del testo. Ciò accade ad esempio in un sonetto di Tebaldeo, *Rime della Vulgata* 198, chiaramente ispirato alla più nota apostrofe classica: Ovidio, *Am.* I.13.<sup>25</sup>

Ove ne vai, che già del lecto fuora  
 uscita sei? Deh, non andar sì in fretta!  
 Hor ch'io tengo madonna in braccio stretta,  
 per mio dispetto surgì inanti l'hora!  
 Non son le stelle dipartite anchora, 5  
 Cinthia sta firma e Phebo, a cui diletta  
 mio ben, ne l'occeàn colcato expetta:  
 tu sola mi sei contra, invida Aurora!  
 A me noce, Titon, che vecchio sei:  
 lei ha in fastidio il tuo capo canuto 10  
 però te fugge e turba i piacer' mei.  
 Ma forsi, poi che m'hanno conceduto  
 quel che desiai, voglion mostrarme i dèi  
 che aver non se po' in terra un ben compiuto.

Le tangenze con la fonte ovidiana sono talmente forti che il testo può esserne considerato una riduzione, e molte espressioni si configurano come una traduzione:

24. Vd. lo strambotto II.13 (NEGRI 1984-1985), «Il sempre desto mio caldo pensiero / femmi in sogno tener il mio diletto / e accoglier da' be' labbri il fior dell'alma; / e 'n quelle care braccia accolto e stretto, / depor ogni mia grave e dolce salma / tal che, eterno dormendo, altro non chero: / ma tosto sparve il ben e apparve il vero, / ond'io dolente, al fin, lontano da lei, / sol mi rimasi grembo ai desir miei»; e *Rime* 25.61-78, «È pur il ver, o occhi, o orecchie, o mani, / o bocca, o alma, o spirto, o corpo stanco, / che verso 'l nostro ben mosse ho le piante; / la bella che d'amar mai non mi stanco, / con lieta vista e con sembianti umani / raccoglierà 'l suo vero e fido amante. / Oh, che dolci parole! Oh, quali! Oh, quante / saran le feste! Avran fine i martiri. / O soavi sospiri! / O dolci baci, o caro, amato seno! / O fin de' miei disiri! / Ahi! Pensando e bramando i' vengo meno! / Amor, poi che mi vien tanta ventura / Ch'a veder torno il disiato lume, / non far ch'i' mi consume / più lungamente: levami d'impaccio / e con l'aurate piume / ratto mi porta a la mia donna in braccio!».

25. Non bisogna naturalmente dimenticare anche l'importante antecedente della sestina 22 di Petrarca, per cui vd. in questo capitolo la nota 6.

1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

Iam super oceanum veni a seniore marito  
 flava pruinoso quae vehit axe diem.  
 «*Quo properas, Aurora?* mane! – sic Memnonis umbris  
 Annua sollemni caede parentet avis!  
 Nunc iuvat *in teneris dominae iacuisse lacertis*; 5  
 si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.  
 [...]
 *Quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?*  
 Roscida purpurea supprime lora manu! 10  
 [...]
 Optavi quotiens, aut ventus frangeret axem,  
 aut caderet spissa nube retentus equus! 30  
*Invida, quo properas?*  
 [...]
 Illum dum *refugis*, longo *quia grandior aevo*,  
*surgis ad invisas a senes mane rotas.*  
 [...]
 *Cur ego plectar amans, si vir tibi marcet ab annis?*<sup>26</sup>

All'*inventio* ovidiana si sommano altri elementi mutuati dai classici ma diffusi nella tradizione petrarchesca e cortigiana. L'immagine dell'Aurora che fugge dal letto è impressa nella memoria comune grazie al famoso verso virgiliano «Tithoni croceum linquens Aurora cubile» (*Georg.* I.447, *Aen.* IV.585 e IX.460), qui rievocato nella prima terzina, dove Tebaldeo si rivela però fedele a Ovidio a differenza degli altri autori volgari che hanno elaborato il motivo: la sostituzione del verbo *linquere* con il più intenso e attivo *fuggire* e soprattutto le giustificazioni dell'azione dell'Aurora spostano infatti la colpa da quest'ultima a Titone, forse anche con un tocco d'ironia.

Jean-Jacques Marchand, nel suo commento, ha dato molta importanza a Petrarca, nello specifico a *Tr, Triumphus Mortis* II.178-181:

Vedi l'Aurora de l'aurato letto  
 rimemar ai mortali il giorno, e 'l sole  
 già fuor de l'oceano infin al petto. 180  
 Questa vien per partirne, onde mi dole.

Ciononostante, data la tradizionalità della scena, in assenza di contatti lessicali forti mi pare eccessivo parlare di una derivazione. Più pertinenti invece

26. Ovidio, *Am.* I.13.1-10, 29-31, 37-38 e 41.

sono i riferimenti alla poesia quattrocentesca per la gioia del poeta che stringe la donna tra le braccia (Lorenzo de' Medici, *Canzoni a ballo* 16.7.1-8, Visconti, capitolo 2.143, Cariteo, *End.* 15.9),<sup>27</sup> a condizione che siano intesi come ulteriori prove di tendenze letterarie geograficamente e cronologicamente determinate, non come indicatori di rapporti di genitura: penso nello specifico alla poesia aragonese di fine Quattrocento, erede dell'erotismo pontaniano, e alla linea realistica settentrionale, con origine nell'esperienza laurenziana, di cui ha parlato Malinverni in relazione ai capitoli ariosteschi.<sup>28</sup> Nel complesso il sonetto di Tebaldeo testimonia però una prassi imitativa ancora acerba, lontana dagli esiti più tardi dell'autore in cui le fonti classiche vengono rielaborate in modo originale e meglio assorbite nel nuovo organismo.

Sempre di area settentrionale e in particolare lombarda è un altro testo che documenta l'importanza dei classici e del tema erotico nella poesia cortigiana di fine Quattrocento: il sonetto 122 delle *Rime* di Bandello.

O cameretta, che m'hai fatto degno  
 baciare la man che 'l cor legar mi suole,  
 e gli occhi vagheggiar, che fanno il sole  
 d'invidia discoprirsi e pien di sdegno.

O luogo mio riposto, o caro pegno, 5  
 ove in sì dolci accenti udi' parole,  
 che sovra l'altre sono accorte e sole,  
 e dolce fan d'Amor l'amaro regno.

Chi potrà mai narrar del mio pensiero 10  
 l'alte speranze e 'l vaneggiar sì dolce,  
 se mille volte in ciel egli salio?

Amor, tu dillo, che ne scorgi il vero,  
 ché troppa gioia il cor ognor mi molce,  
 poiché ben non ha 'l mondo ugual al mio.

Il modello inequivocabile è *Rvf* 234, cui si allude fin dall'*incipit* («O cameretta che già fosti un porto»), benché probabilmente esso sia giunto a Bandello filtrato dal contemporaneo Tebaldeo, che in *Rime della Vulgata* 189 si era rallegrato non della stanza ma della «Nocte, che de toccar mi festi degno / la man che fa a l'avorio ira e dispetto», come appuntato da Danzi nel suo commento.<sup>29</sup> Indi-

27. MARCHAND 1992, *ad locum*; al commento rimando anche per altri riscontri puntuali con Petrarca, benché non sempre convincenti.

28. MALINVERNI 2000.

29. DANZI 1989, *ad locum*, che segnala pure la coincidenza di tre rimanti su quattro della rima A.

pendentemente dalla mediazione tebaldeana, non è stata sottolineata a sufficienza l'originalità della rivisitazione di Bandello, poiché la «cameretta» che in Petrarca è l'«emblema del luogo chiuso della scrittura e del *Canzoniere*», e il «talamo» come «luogo simbolico del *gaudium* spirituale e contemplativo»<sup>30</sup> diventano teatro di ben altri piaceri, tutti sensuali: il poeta si limita a «baciare la man [...] / gli occhi vagheggiar», ma si tratta di una chiara allusione al tema della concessione della donna all'amante.

Anche in questo caso la rilettura di Petrarca pare improntata a un recupero della classicità e del *topos* della notte d'amore. Le esclamazioni per la gioia della notte trascorsa con l'amata trovano in parte riscontro nelle parole di Laodamia che nei *Remedia amoris* prorompe: «“Hic fuit, hic cubuit; thalamo dormivimus illo: / Hic mihi lasciva gaudia nocte dedit”» (vv. 727-728). Ma forse Bandello aveva presente soprattutto il vocativo dell'epitalamio di Manlio e Aurunculeia di Catullo, adeguato alla diversa situazione amorosa attraverso la tradizione elegiaca delle notti d'amore:

o cubile, quod omnibus  
 [...]
   
     candido pede lecti,  
 quae tuo veniunt ero,  
 quanta gaudia, quae vaga  
 nocte, quae medio die  
 gaudeat!<sup>31</sup> 110

Qualcosa di molto simile fa Ariosto in un noto sonetto, *O sicuro, secreto et fidel porto*, la cui cronologia non è ricostruibile, sì che è impossibile formulare ipotesi circa l'antiorità o la posteriorità rispetto a Bandello, se non facendosi condizionare da giudizi di valore.

O sicuro, secreto et fidel porto,  
     dove fuor di gran pelago due stelle,  
     le più chiare del cielo et le più belle,  
     dopo lunga et cieca via m'han scorto,  
 hora io perdono al vento e al mare il torto, 5  
     che m'hanno con gravissime procelle  
     fatto sin qui, poi che, se non per quelle,  
     io non potea fruir tanto conforto.

30. BETTARINI 2005, *ad locum*.

31. Catullo, *Carm.* 61.107-112.

O caro albergo, o cameretta cara  
 ch'in queste dolci tenebre mi servi 10  
 a goder d'ogni sol notte più chiara,  
 scorda hora i torti e i sdegni acri et protervi,  
 ché tal mercé, cor mio, ti si prepara  
 ch'appagherà quanto hai servito et servi.

Il punto di partenza è lo stesso, *Rvf* 234, ma anche qui, come ha scritto Cesare Bozzetti, il «percorso è [...] dal Petrarca al non Petrarca»:<sup>32</sup> nelle quartine il discorso potrebbe parere tutto sommato fedele allo spirito del modello, con l'immagine degli occhi della donna come guida luminosa verso il porto, nelle terzine invece si verifica una forte sterzata dovuta alla rilettura in chiave sensuale del motivo della "cameretta". Già Bigi aveva notato che in questi casi (a differenza di quanto avviene nei capitoli, aggiungerei)

è difficile liberarsi dalla impressione che le forme linguistiche, retoriche e ritmiche mutate dal Petrarca e dal Bembo resistano, nonostante tutto, agli sforzi dell'Ariosto; che anzi si verificano, accanto ai casi di incontro e di fusione, non solo altri e non rari casi di imitazione impacciata e faticosa o comunque passiva, ma anche veri e propri stacchi e scontri tonali.<sup>33</sup>

Mentre Stefano Carrai ha parlato di un «esito volutamente straniante» per queste manipolazioni delle fonti petrarchesche:<sup>34</sup> si tratta senz'altro di un effetto perseguito da Ariosto, che può forse urtare la nostra sensibilità e il nostro orecchio abituato alla media del petrarchismo, ma in realtà corrisponde all'idea umanistica di un'imitazione plurale che informa ancora la scrittura lirica ariostesca.

Nella chiusa del sonetto la concessione della donna, evento straordinario nella tradizione lirica volgare, è presentata come una ricompensa del *servitium* dell'amante, un tema precipuo dell'elegia latina diffuso nelle rime del ferrarese. Un altro esempio famoso si trova nelle rime di Trissino. Nella ballata replicata 69 (vv. 19-27) il poeta dà voce all'amata, la quale dichiara esplicitamente di voler ricompensare l'amante per la sua *fides* con il dono di se stessa.

disse: - La rara tua fede m'invita  
 a farti un dōn, che forse ti fia gratō, 20  
 se tantō l'hai, cōme tu mōstri, amatō.

32. BOZZETTI 2000, p. 242.

33. BIGI 1975, p. 65.

34. CARRAI 2000, p. 97.

## 1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

Il δων ch'iw ti vò fare è ch'iw ti δωνω  
me stessa, il cui valør benché sia pocω,  
prendil perch'iw nων ho cofa maggiore.  
E in questω, o in altrω più felice luocω, 25  
ωv'iw mi truovi, hor che tua serva sωνω,  
dispōnerai di me cōme Signōre –.

Significativamente per questo passo non ho trovato né fonti classiche né fonti volgari aderenti alla lettera del testo, infatti sembra indebitato più con la tradizione strambottistica e popolareggiante, in cui pure il motivo è ricorrente, piuttosto che con la tradizione alta.

Per concludere è senz'altro degno di nota un testo più tardo, appartenente ad un ambiente diverso, ossia il sonetto 259 di Molza, in cui la scena erotica notturna è riletta alla luce del tema della *puella docta* e del motivo della lettura dei versi tra le braccia dell'amante, entrambi tratti distintivi dell'elegia latina.

Non mai sì dolce suono et sì gentile  
venne da canto d'amorosi augelli,  
mentre ne' cari et piccoli arbuscelli  
salutano il fiorito et verde aprile,  
né sì soave suono o sì sottile 5  
fece mai ninfa in lucidi ruscelli,  
qualhor sen van più gratiosi et belli  
bagnando l'herbe in valle ombrosa e humile,  
come quel della semplice angeletta,  
quando nelle mie braccia i versi legge 10  
che la faranno ancor forse immortale;  
né posso fare allora altra vendetta,  
ché 'l casto amore ogni mio ardir corregge,  
né chiedo altro conforto al mio gran male.

Pignatti ha osservato giustamente che «dietro l'invenzione è probabile si celino precedenti classici piuttosto che romanzi», soprattutto alcune elegie properziane.<sup>35</sup> Il sonetto infatti inverte i termini di *El. II.13.11-14*, dove il poeta legge i propri versi in grembo alla donna.

me iuuet in gremio doctae legisse puellae,  
auribus et puris scripta probasse mea.

35. PIGNATTI 2018, II p. 358.

Haec ubi contigerint, populi confusa valetō

Fabula: nam domina iudice tutus ero.

La lettura dei carmi da parte della donna si reperisce invece in *El.* II.33.37-38, ma in un contesto conviviale: «cum tua praependent demissae in pocula sertae / et mea deducta carmina voce legis»; e in *El.* III.3.19-20, «ut tuus in scamno iactetur saepe libellus, / quem legat expectans sola puella virum», dove però la lettura avviene nella solitudine.<sup>36</sup> Malgrado queste corrispondenze, nel sonetto molziano la scena properziana assume tratti più casti, in quanto è eliminato qualsiasi riferimento a un'ambientazione «conviviale o di giacitura sempre su un triclinio, che comporta una situazione erotica o comunque di licenza amorosa», anche se non mi spingerei fino a definire bucolica l'ambientazione del sonetto, come ha invece proposto Pignatti.<sup>37</sup> I quadri delle quartine valgono come termini di paragone, non come sfondo, e, anzi, direi che essi semmai accennano una connotazione erotica, giacché soprattutto il secondo, il bagno della ninfa nel fiume, allude a miti come quello di Diana e Atteone e più in generale alla situazione del poeta che spia la donna o la ninfa mentre fa il bagno nuda.<sup>38</sup> Ciò «che disinnesci l'ardore amoroso del poeta e lo riduce a effusioni innocenti» è «la lettura dei versi»,<sup>39</sup> non a caso i comparativi iniziali pongono l'accento sulla melodia della voce della donna invece che sulla sua bellezza fisica. Resta comunque che viene detto esplicitamente che ella è *nelle braccia* del poeta.

Infine va segnalata la derivazione classica del motivo dell'immortalità conferita alla donna dai carmi del poeta, che contribuisce a offuscare la dimensione erotica delle fonti, e per la quale si può richiamare con Pignatti Ovidio, *Am.* I.10.59-62:

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Per questo aspetto si veda qui la sezione 2.3. *Il bagno dell'amata* del capitolo III. Mi pare significativo in questa prospettiva il confronto con un sonetto di Tolomei nel quale si parla esplicitamente della concessione della donna. Ivi il quadro bucolico e l'allusione finale al motivo del bagno delle ninfe rispondono a un gusto figurativo e prezioso condiviso con Molza, ma servono probabilmente anche come dispositivo di distanziamento, secondo quanto illustrato nell'introduzione in merito ai travestimenti mitologici e bucolici nelle opere figurative contemporanee: «Gelidi fonti in fresca valle ombrosa, / E selva d'alti pini ornata, e cinta, / Là dove Hiella mia da me fu vinta; / Dove io colsi di lei la prima rosa; / A voi non sia stagion giamai noiosa: / Nè la bella verdura in voi dipinta / Da freddo resti, o da gran caldo estinta, / Ma sempre sia più verde, e più vezzosa. / Non disturbi animal le limpide acque: / Nè la selva per quota ferro crudo: / Nè lupo in lei l'humili agnelle occida: / Ma qui cantin le ninfe, e 'l petto nudo / Lavin nel fonte: e questa selva fida / Più piaccia a Pan, ch'Arcadia mai non piacque» (*Rime* 1545b, c. 29r).

39. *Ibid.*

## 1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

est quoque carminibus meritas puellas  
dos mea; volui, nota fit arte mea. 60  
Scindentur vestes, gemmae frangentur et aurum  
carmina tribuent, fama perennis erit.

Nell'insieme l'arte allusiva di Molza è sostanzialmente diversa dagli esempi analizzati in precedenza: innanzitutto si distanzia dall'estrema fedeltà ai *verba* tipica della poesia cortigiana e rielabora più fonti fondendole e filtrandole attraverso un linguaggio tradizionale basato sull'autorità di Petrarca ma arricchito dai classici. In secondo luogo la prospettiva del soggetto e più in generale del testo è diversa: nella poesia di fine Quattrocento, compresa la linea realistica che conduce a Visconti e Ariosto, il sogno erotico è rappresentato spesso come una scenetta amorosa oppure comporta un discorso diretto, per cui il testo è integralmente occupato dai pensieri e dai lamenti dell'io lirico espressi in toni più immediati e concreti, in alcuni casi con articolazioni che potremmo pure dire narrative; al contrario la voce poetica di Molza manifesta sì i desideri dell'io ma assume in prevalenza una postura diversa, quella della descrizione e della lode, spostando l'attenzione sul polo del 'tu'. La poesia di Molza è infatti una poesia per l'amata, una poesia di grande dedizione, votata ad onorare la donna più che a esprimere il sentimento nei suoi confronti.

### 1.2. *Il bacio*

Il bacio, in particolare quello rubato, rappresenta un altro motivo attraverso il quale l'eros penetra nella lirica cinquecentesca, soprattutto mediante il modello catulliano (specie *Carm.* 5 e 7). Secondo Julia Gaisser addirittura

a modern reader who knew Catullus only through his Renaissance [*neo-Latin*] imitators might well imagine that he had written on but two subjects – kisses and sparrows – for these topics exercised a fascination bordering on obsession for the later poets. [...]. Often sparrows and kisses are brought together in amorous, obscene, or polemical contexts, and it is with this link that we shall be primarily concerned. For the origins of the connection we must turn again to Martial.<sup>40</sup>

40. GAISSER 1993, pp. 233-234. Per il bacio la studiosa analizza Pontano, *Parthen.* I.15, e *Hend.* I.129 *De Marulli munusculis*, Sannazaro, *Epigr.* I.61 *Ad Pulicianum*, cui si possono aggiungere altri esemplari, soprattutto cinquecenteschi, in cui l'imitazione è puntuale o estesa, e spesso si salda al tema della notte d'amore (reale o sognata): Landino, *Xan.* 19

Il brano riguarda la poesia neolatina, nondimeno vale in parte anche per quella volgare: sono infatti innumerevoli i testi composti su questi due soggetti, con la differenza però che essi sono di ambito strettamente amoroso e non polemici, rivelandosi più fedeli a Catullo che a Marziale, il quale aveva plasmato in gran parte le riletture umanistiche e in generale quelle neolatine.<sup>41</sup> Basti accennare a due sonetti famosissimi, *I dolci basci et replicati spesso* di Giovanni Muzzarelli e *Aventuroso carcere soave* di Ariosto, sui quali non sosto perché ben noti e studiati.<sup>42</sup> Muzzarelli scrisse però un altro sonetto legato al motivo del bacio e all'eredità catulliana.

Frate, qui presso, u' per molt'anni avanti,  
 stando quasi l'Italia in sul perire,  
 vide il Metauro in parte saziar l'ire,  
 Claudio di Roma, e rasciugarle i pianti,  
 Amor mi tenne in sì diversi e tanti  
 dilette, in così novo e bel desire,  
 che certo altro ch'io sol più non po' dire:

5

(red. antica), Marullo, *Epigr.* II.39, Mantovano, *Epigr.* 10, Angeriano, *Erot.* 131 e 145, D'Arco, *Num.* 34 e 72, Navagero, *Lus.* 29, Flaminio, *Carm.* IX.4.

41. Vd. *ivi*, p. 199: «for the first Renaissance poets [...] Catullus' world and his learning (much of it derived from lost Alexandrian poets) were inaccessible, and his text was so corrupt that often even the subject of his poems was unclear. [...]. Successful imitation became possible only when Giovanni Pontano found an intermediary in Martial, Catullus' most famous ancient imitator. Other poets followed Pontano's lead, and Martial was quickly established as the favourite model for Renaissance Catullan poetry. His smooth and racy epigrams, untroubled by excessive learning or emotional complexity, were accessible and appealing. Moreover, since his manuscripts were common in the crucial first decades of the fifteenth century when Catullus manuscripts were still scarce, most poets had read Martial first and so found his poetry through Martial's imitations».

42. Per Ariosto rimando a GÜNTERT 1971, BIGI 1974, FEDI 1990b, CARRAI 2000, FERRONI 2008, pp. 33-41, RONCACCIA 2012; per Muzzarelli a SCARPA 1985, 1986 e 1993 (che gli ha restituito la paternità), e ZANATO 2002, pp. 192-193. Il sonetto muzzarelliano è costruito come un *plazer*, con «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», tutti stilemi reperibili pure nel sonetto *Un basciar furioso* (della fine degli anni Dieci, attribuito a Marcantonio Magno), che è «trasposizione in chiave oscena del capitolo bembesco» *Amore è donne care*, forse mediata dal sonetto di Muzzarelli, rispetto al quale «segue una via più oltranzista e sessualmente esplicita, approdando alla fine, dopo lungo e faticato slalom, allo stesso dominio petrarchesco» (*ivi*, pp. 191-192). *I dolci basci et replicati spesso* fu imitato pure da Bandello nella canzone 189, in cui il motivo del bacio, saldato a quello della mano, porta con sé scoperte allusioni catulliane.

## 1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

«O me beato sopra gli altri amanti!».  
Tener di e notte in grembo il mio bel sole  
e parlando e mirando assai sovente 10  
romper coi basi a mezzo le parole,  
questo è sol il mio stato, ed è possente  
il resto, che celar vergogna sòle,  
invida far di me tutta la gente.<sup>43</sup>

Il testo deve risalire al 1514 o a poco dopo, poiché la lunga perifrasi iniziale che rievoca la battaglia del Metauro fa riferimento al territorio marchigiano, e Muzzarelli ricevette il governo della rocca di Mondaino nel marzo del 1514.<sup>44</sup>

Il verso centrale che chiude le quartine fissa il tema ed è un'esplicita allusione alla chiusa del nono carme di Catullo:

Verani, omnibus e meis amicis  
antestans mihi milibus trecentis,  
venistine domum ad tuos Penates  
fratresque unanimos anumque matrem?  
venisti. o mihi nuntii beati! 5  
visam te incolumem audiamque Hiberum  
narrantem loca, facta, nationes,  
ut mos est tuus, applicansque collum  
iucundum os oculosque suaviabor.  
o quantum est hominum beatiorum, 10  
quid me laetius est beatiusve?<sup>45</sup>

43. Muzzarelli, *Rime* 16.

44. RUSSO 2012, p. 628.

45. Il verso catulliano ispirò molti poeti cinquecenteschi, con risultati affatto diversi. All'interno di uno scambio di sonetti tra Bembo e Bernardo Cappello avvenuto nel 1528, vi è un pezzo del futuro cardinale che sfrutta la tessera latina per sviluppare però tutt'altro tema, ossia la contrapposizione tra il passato amoroso (in cui il poeta diceva a sé stesso: «“Nessun vive di me più lieto amante”») al presente di rinuncia all'amore. Non dissimile è lo svolgimento di Barignano, *Rime* 31.7-8, «Assai mi parerà men dura morte se lungo di mia vita fia sì il tempo / ch'io giunghi almen a quel bel loco vivo / dove prima mi accesi, e con tal speme / ch'io non so creder più felice o lieto / coprissi di me amante allora il sole». Del verso si ricordarono anche Ariosto nel capitolo 22 (vv. 10-11, «So pur ch'io son più lieto e più beato / di quanti amanti fur felici mai»), Trissino nel serventese 53 (vv. 1-4, «- Mentre che a voi non spiacqui, / né da' begli occhi havea sì cruda guerra, / a me medesimo piacqui, / e 'l più beato vivea che fosse in terra», che tuttavia deriva in prima istanza da Orazio, *Carm.* III.9.1-4, «*Donec gratus eram tibi / nec quisquam potior brachia candidae / cervici iuvenis dabat, / Persarum vigui rege beatior*»), Alamanni in un sonetto (*Opere to-*

I testi presentano analogie e differenze: Muzzarelli accoglie il trasporto di Catullo, nondimeno l'esperienza che provoca la gioia è diversa (da una parte quella dell'amore, dall'altra il ritorno di un sodale), e proprio questa traslazione conferisce una tinta sensuale al sonetto.<sup>46</sup> Esclusa la parentesi iniziale, di gusto classicheggiante, i versi restanti sono dedicati all'espressione della felicità del poeta che può addirittura baciare l'amata e tenerla tra le proprie braccia giorno e notte (e l'aggiunta finale lascia trapelare qualcosa di più che non può essere pronunciato: «il resto, che velar vergogna sòle»). L'operazione di ricontestualizzazione implica il recupero di un'altra fonte classica, la descrizione ovidiana di Venere tra le braccia di Adone: «Et requievit humo pressitque et gramen et ipsum / Inque *sinu* iuvenis *posita* cervice reclinis / Sic ait ac *mediis* *interiserit oscula verbis*» (*Met.* X.557-559). L'immagine è passionale e affettuosa, e rappresenta l'avveramento di quanto Petrarca aveva solo potuto desiderare in un raro slancio, non a caso consegnato a una sestina:

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;  
 et non se transformasse in verde selva  
 per uscirmi di braccia, come il giorno  
 ch'Apollo la seguia qua giù per terra.<sup>47</sup>

35

Tratto precipuo del sonetto muzzarelliano è inoltre l'assolutizzazione di un'esperienza che, quantunque nuova – «così novo e bel desire» –, di solito era considerata un evento eccezionale nella poesia rinascimentale, la quale ammet-

*scane* I, son. 118.1-4, «Chi più vive di me lieto e felice, / Or che per rivedere il passo nuovo / Quella Pianta gentil, che sola truovo / Ombra e riposo al mio stato 'nfelice?», tutti e tre senza risvolti sensuali, ma anche Girolamo Parabosco in un madrigale antologizzato nella giolittina del 1545, che invece conserva l'erotismo dell'originale latino («Amor, poiché non vuole / La bella donna, a cui nol dir giurai, / Ch'io dica il mio gioire, / Almen di' tu ch'uom mai / Più felice di me non vide il sole. / Chi strinse mai più bella mano? E quai / Labbra basciò più dolci? Ahi che morire / Mi sento, dappoi ch'io nol posso dire. / Torna adunque a ridire, Amore, ch'uom mai / più felice di me non vide il sole»).

46. Autentica imitazione del carne di Catullo è invece Ariosto, *Carm.* 9, indirizzato ad Alberto Pio da Carpi per manifestare la propria gioia per la notizia del ritorno da Lione del loro comune maestro Gregorio da Spoleto, che in realtà morì poco dopo, senza riuscire a rientrare in Italia. Lo schema argomentativo del carne è debitor del modello latino, e i versi finali sono particolarmente aderenti al suo dettato: «- Virum, boni dī, rusus amabilem / amplectar! An quid me esse beatius / potest beatum, o mi beate / nuntie, qui me hodie besti?» (il legame intertestuale è segnalato anche da SEGRE 1954).

47. Petrarca, *Rvf* 22 st. 6; vd. anche la conclusione della sestina 237.



Qual di cigno la piuma, eran d'Iola  
 Pure le guancie, e più ch'avorio molli:  
*Scherzava* egli col capro, a piè de' colli,  
 Quand' *un bacio* Licota ebro n'invola:  
 Ebro d'Amor, ch'al giovinetto vola  
 Negli occhi, di ferir mai non satolli.  
 Rise Licota, e disse: Altro non volli  
 Da la tua luce de' begli occhi sola.  
 Tinse l'ostro la neve, *umidi* i rai  
 Si fer *di sdegno*: ond' il pastor, ch'ardea,  
*Volse il nettare suo dolce in amaro.*  
 Et a l'altier di sua beltà, dicea:  
*Baci da te non sia chi colga mai,*  
 Poi ch'a me questo sol costa sì caro.

Amoroso imitativo de l'Epigramma di Catullo *Surripui tibi dum ludis.*

Le tangenze con il carme catulliano sono forti, benché denotino una certa libertà nella resa:

*Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi,*  
*saviolum dulci dulcius ambrosia.*  
 verum id non impune tuli : namque amplius horam  
 suffixum in summa me memini esse cruce,  
 dum tibi me purgo nec possum *fletibus* ullis 5  
 tantillum *vestrae* demere *saevitiae.*  
 nam simul id factumst, multis diluta labella  
 guttis abstersti omnibus articulis,  
 ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,  
 tamquam commictae spurca saliva lupae. 10  
 praeterea infesto miserum me tradere amori  
 non cessasti omnique excruciare modo,  
*ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud*  
*saviolum tristi tristius helleboro.*  
 quam quoniam poenam misero proponis amori 15  
*numquam iam posthac basia surripiam.*

Ma soprattutto il sonetto ha caratteristiche stilistiche distinte dal suo precedente latino, molto più misurato ancorché raffinato: Iola non solo *scherza* ma *scherza* «col capro» e «a piè de' colli», e lo stesso Iola è introdotto nel testo me-

## 1. LA SODDISFAZIONE DEL DESIDERIO AMOROSO

dianche la descrizione del nitore delle guance, secondo il gusto squisitamente prezioso tipico dell'autore. Un gusto confermato dalla ricerca delle fonti in quanto il modulo comparativo iniziale è chiaramente memore del famoso elogio della bellezza di Galatea compiuto dal Ciclope nelle *Metamorfosi* di Ovidio (XIII.789-797):

*Candidior folio nivei Galatea ligustri,*  
*floridior pratis, longa procerior alno,* 790  
*splendidior vitro, tenero lascivior haedo,*  
*levior adsiduo detritis aequore conchis,*  
*solibus hibernis, aestiva gratior umbra,*  
*mobiliior damma, platano conspectior alta,*  
*lucidior glacie, matura dulcior uva,* 795  
*mollior et cycni plumis et lacte coacto,*  
*et, si non fugias, riguo formosior horto*

Dal brano ovidiano sono estratte e fuse le immagini dei vv. 789 e 797,<sup>50</sup> contaminate per di più con un passo del *De raptu Proserpinae* di Claudiano (I.272-275), modello pure dei vv. 9-10:

*et niveos infecit purpura vultus*  
*per liquidas succensa genas castaeque pudoris*  
*inluxere faces: non sic decus ardet eburnum*  
*Lydia Sidonio quod femine tinxerit ostro.* 275

Il carme 99 di Catullo suggestionò anche Molza (*Rime* 300), che ovviamente impiegò il medesimo espediente di Raineri, a conferma, se ce ne fosse ancora bisogno, di una profonda comunione poetica:

Dietro un bel cespo di fioretti adorno,  
alhor che il caldo a le campagne havea  
acceso il sole, e per la sete ardea  
la gregge sparsa a la bell'ombra intorno,  
a Thestili furò presso a quest'orno 5  
Damone un bacio, mentre ella sedea,  
negletta il crine, e gli occhi rivolgea  
al cozzar di dui capri a mezo giorno.

50. Per i quali vd. pure Virgilio, *Ecl.* 7.37-38, «Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / *candidior cycnis, hederam formosior alba*».

L'alma fra perle e bei rubini accolta  
 più volte di lasciarlo hebbe vaghezza, 10  
 dal piacer vinta a cui si inferma fue;  
 hor che 'l misero 'n sen l'ha pur raccolta,  
 mesto diletto, amara e gran dolcezza  
 gli vanno al core et vivesi intra due.

Ciononostante il sonetto molziano devia in maniera più importante dal testo antico, spostando l'attenzione nelle terzine su un altro motivo tradizionale, quello del trasferimento dell'anima attraverso il bacio, e forse per questa ragione nella sua edizione Pignatti non ha sentito la necessità di segnalare il nesso con Catullo, pur citando il sonetto di Raineri. Lo studioso ha indicato in modo inappuntabile la presenza del nuovo motivo nella poesia contemporanea e nello specifico la coincidenza con il già evocato sonetto di Muzzarelli *I dolci basci et replicati spesso*, ma ha tralasciato del tutto le scoperte allusioni alla tradizione classica e volgare delle quartine.<sup>51</sup> L'immagine finale dei *capri* che *cozzano* l'uno contro l'altro era stata fissata in maniera definitiva da Poliziano nelle *Stanze*, pur con riferimento a *montoni* (I.18.7, «veder cozzar monton'», e 85.6-8, «l'un vèr l'altro i montoni armon le corna; / l'un l'altro cozza, l'un l'altro martella / davanti all'amorosa pecorella»), ma era inestricabile dal suo precedente ovidiano, *Am.* II 12.25-26, «Vidi ego pro nivea pugnantes coniuge tauros: / Spectatrix animos ipsa iuvenca dabat». Il frammento descrittivo «negletta il crine», anche sintatticamente classico, dovrebbe essere mutuato da Ovidio, *Met.* II.413, «neglectos alba capillos». Infine lo scenario iniziale del gregge nella calura estiva, assetato e sparso all'ombra, somma tre luoghi classici: Orazio, *Carm.* III.29.21-22, «Iam pastor *umbras* cum grege *languido* / Rivomque fessus quaerit», Stazio, *Theb.* IV.731, «tantum *sitis* horrida *torret*», e Ovidio, *Fast.* 2.210, «invadunt *sparsos* lata per arva *greges*». Anche qui dunque una folta matassa intertestuale, che pone in evidenza la preziosità della poesia molziana ma altresì lo spiccato gusto figurativo dell'autore. Tanto in Molza quanto in Raineri lo spessore letterario dei versi e il filtro bucolico rendono i testi tutto fuorché realistici, a differenza di quanto avviene in autori come Ariosto e Muzzarelli, che pur ricorrendo alla tradizione in modo massiccio perseguono il *realismo* «inteso come rifiuto di qualsiasi forma di idealizzazione del reale, dunque con l'accettazione di ogni suo aspetto e la sua

51. PIGNATTI 2018, II p. 434; il quale peraltro informa che «l'immagine della migrazione dell'anima dall'amante all'amata attraverso il bacio è [pure] in Galeazzo di Tarsia, son. *Mentre a baciare le vive rose a pena* [...], in Antonio Brocardo, madr. *Ben posso dir ch'io sono eguale a Giove*».

conseguente abilitazione, per così dire ‘etica’, alla rappresentazione poetica di tono alto e sublime».<sup>52</sup>

Infine va ricordato un altro sonetto di Molza dedicato al motivo del bacio (*Rime* 105) in cui viene meno l’apparato mitologico ma non lo stile prezioso e raro che contraddistingue l’autore, in quanto si tratta di un caso particolarmente istruttivo circa il problema dell’*inventio* e dell’impostazione retorica di questi testi.

Cercando haver di me l’ultima prova  
 et laccio ordir adamantino et fido,  
 onde poi la mia fiamma eterno grido  
 fra l’altre trovi et seco di par mova,  
 fece il mio sol di me con pietà nova 5  
 quel che far altri suol del sasso lido,  
 dicendo: «Hor quanto a te commetto et fido  
 in giusta lance appendi, e ’l miglior trova!».  
 Et qual nel mar a la sua par s’aviene  
 humida concha, a la mia bocca tale 10  
 forbite perle et calde rose aggiunse:  
 fu l’atto dolce et pien di dolci pene,  
 le qua’ ridir non può lingua mortale,  
 sì fuor del commune uso mi disgiunse.

Come osservato da Pignatti, «il carattere sensuale dell’atto emerge sin dal verso 1, con la memoria di *Rvf* 136, 8: “in cui Luxuria fa l’ultima prova”, sradicata dal contesto originario dell’invettiva contro Avignone “avara Babilonia”»,<sup>53</sup> ed è confermato dalla similitudine della prima terzina tra il bacio e l’unione di due conchiglie, dal sapore schiettamente classico (o umanistico), per la quale però non ho trovato riscontri nella tradizione.

Al di là dell’immagine, importa qui ragionare sul tema del sonetto; il bacio infatti è solo un motivo, «il mezzo con cui la donna verifica la devozione del poeta, così come ella annuncia in tono beffardo invitandolo a ponderarne l’effetto (*lance* ‘bilancia’, v. 8, come in *Rvf* 359, 42 “librar con giusta lance”) e a trovarne, se capace, uno di pari intensità».<sup>54</sup> Il tema centrale è dunque la prova d’amore, che a un’analisi approfondita trova riscontro nella tradizione classica: l’indizio è fornito dalla seconda quartina, dove essa è assimilata al test che nell’Antichi-

52. MALINVERNI 2000, p. 513.

53. PIGNATTI 2018, II p. 139.

54. *Ibid.*

tà si soleva compiere per accertare l'autenticità dell'oro e di altri metalli e che consisteva nello sfregare la pietra con la lidite (il «sasso lido»).<sup>55</sup> Pignatti ha rinviato a Plinio, che in *Nat. hist.* XXXIII.43 descrive la pietra di paragone, tuttavia è possibile reperire un riferimento più pertinente nella tradizione greca, nella chiusa del dodicesimo *idillio* di Teocrito (vv. 27-37).

Νισαῖοι Μεγαρήες, ἀριστεύοντες ἔρετμοῖς,  
 ὄλβιοι οἰκείοιτε, τὸν Ἄττικὸν ὡς περὶ ἀλλὰ  
 ξεῖνον ἐτιμήσασθε, Διοκλέα τὸν φιλόπαιδα.  
 αἰεὶ οἱ περὶ τύμβον ἀολλέες εἴαρι πρῶτῳ 30  
 κοῦροι ἐριδιμαίνουσι φιλήματος ἄκρα φέρεσθαι·  
 ὃς δέ κε προσμάξη γλυκερώτερα χεῖλεσι χεῖλη,  
 βριθόμενος στεφάνοισιν ἔην ἐς μητέρ' ἀπῆλθεν.  
 ὄλβιος ὅστις παισὶ φιλήματα κεῖνα διαιτᾷ.  
 ἧ που τὸν χαροπὸν Γανυμήδεα πόλλ' ἐπιβῶται 35  
 Λυδίῃ ἴσον ἔχειν πέτρῃ στόμα, χρυσὸν ὀποίῃ  
 πεύθονται, μὴ φαῦλος, ἐτήτυμον ἀργυραμοιβοί.<sup>56</sup>

L'*idillio* è un ἐπιβατήριον o un προσφωνητικόν di un uomo innamorato che saluta (ironicamente?) il giovane amato al suo ritorno, forse dopo un'infedeltà.<sup>57</sup> Per questa ragione, benché con un salto logico, viene ricordato l'eroe di Megara Diocle, che cadde in battaglia per proteggere col proprio scudo un giovane di cui era innamorato, e sulla cui tomba ogni anno aveva luogo un agone per determinare chi desse il bacio più dolce.<sup>58</sup> L'eroe è insomma un esempio di

55. Segnalo per inciso che anche Galeazzo di Tarsia utilizza questo paragone nella canzone XIX, applicandolo a Vittoria Colonna e alla pietra lidia.

56. Trad.: «*Megaresi Nisei, eccellenti ai remi, / possiate vivere felici, perché oltremodo l'attico / ospite onoraste, Diocle che amava i fanciulli. / Sempre, radunandosi intorno alla sua tomba all'inizio della primavera, / i ragazzi gareggiano per riportare il primo premio nel bacio. / Chi appoggia più dolcemente alle labbra le labbra, / carico di corona torna da sua madre. / Felice chi per i ragazzi è giudice di quei baci. / Certamente Ganimede dagli occhi splendenti molto invoca / per avere la bocca simile alla pietra lidia, con la quale i cambiavalute / saggiano l'oro buono per accertarsi che non sia falso*» (DI GREGORIO 2017, pp. 12-13).

57. Per la prima ipotesi propende GIANGRANDE 1971, a favore della seconda - il discorso di benvenuto a un viaggiatore che arriva nel luogo in cui si trova il narratore - ha argomentato in modo persuasivo CAIRNS 1972. DI GREGORIO 2017, p. 19 ha giustamente precisato che «se veramente Teocrito ha scritto i vv. 1-9 avendo in mente la tipologia del carne di benvenuto, si dovrà vedere in essi una pungente ironia dell'amante nei confronti del suo *partner*. Egli, quando l'amato si fa di nuovo vivo dopo un'assenza che a lui è sembrata un'eternità per lo stato d'animo in cui si trova, gli si rivolge come se ritornasse da un lungo viaggio».

58. *Neue Pauly*, s.v. *Diokles*<sup>1</sup>, secondo cui la gara è menzionata anche negli *scholia* pindarici (*Schol. Pind. Ol.* 7.157).

modello comportamentale per chiunque ami, e «con la gara dei baci i megaresi intendevano verosimilmente ricordare a ogni ἐρώμενος di corrispondere all'amore di un ἐραστής φιλόπαις e di rendere palese la piena corrispondenza di affetti con baci sinceri». <sup>59</sup> Nei versi finali, con un ulteriore scarto, il narratore ammicca al giudice della competizione, che avrebbe desiderato per sé i baci e avrebbe invocato Ganimede, le cui labbra avrebbero dovuto aiutarlo a discernere baci veri e falsi fungendo da pietra di paragone.

Il significato dell'*idillio*, ancora dibattuto, è almeno in parte convalidato dall'esegesi cinquecentesca. Nell'edizione veneziana del 1539, uscita per da Sabbio, viene preposto alla traduzione latina di ogni idillio un *argomento*; questa la parte relativa alla conclusione del dodicesimo *idillio*:

Collaudat autem eos, qui ad hanc amoris vicissitudinem sese mutuo identidem accendunt: in primis vero Megarenses extollit, ob tam eximias Diocli honores exhibitos. Quum enim is pro amico periclitante se velut scutum obiecisset, mortique etiam exponere se non dubitasset, publico eum funere Megarenses dignati sunt, et ut heroa coluerunt: adeo ut ipsius nomine certamen quoque instituerunt, quo osculis inter se formosi certabant. Itaque qui suavissimum prae alijs osculum exhibisset, eum a iudice coronatum tradunt. <sup>60</sup>

La datazione del testo di Molza non è ricostruibile nemmeno per congettura, quindi non sappiamo se fu composto prima o dopo l'uscita a stampa del Teocrito latino, nondimeno la testimonianza è utile per comprendere quale fosse l'interpretazione del passo nel Cinquecento, in particolare il dettaglio del bacio, su cui gli interpreti odierni continuano a discutere.

Un ulteriore elemento a supporto della profondità del legame tra l'*idillio* classico e il sonetto moderno è il motivo della fama conseguita dalla donna attraverso il poeta: come quest'ultimo nella prima quartina si lascia avvincere dalla donna che accende in lui una *fiamma* tanto forte da rendere immortale la loro passione e lei stessa, così l'amante di Teocrito ai vv. 10-21 esprime il desiderio che il suo amore divenga oggetto di canto dopo la morte e in questo modo se ne perpetui la memoria in eterno. <sup>61</sup> Infine i due brani sono acco-

59. DI GREGORIO 2017, p. 26.

60. Theocriti Syracusani *Opera latina* a Ioanne Trimanino ad verbum diligentissime expressa, [...], Venetijs, per Ioan. Ant. De Nicolinis de Sabio: sumptu uero d. Melchioris Sessae, 1539, c. 27v.

61. Teocrito, *Idyll.* 12.10-21: «εἶθ' ὁμαλοὶ πνεύσειαν ἐπ' ἀμφοτέροισιν Ἔρωτες / νῶϊν, ἐπεσσομένοις δὲ γενοίμεθα πᾶσιν ἀοιδῆ / [...] / ἀλλήλους δ' ἐφίλησαν ἴσῳ ζυγῶ. ἦ ῥα τότε ἦσαν χρῦσειοὶ πάλιν ἄνδρες, ὅτ' ἀντεφίλησ' ὁ φιληθεὶς.» / εἰ γὰρ τοῦτο, πάτερ Κρονίδη,

munati dal motivo della reciprocità dell'amore e della sua proporzionalità: il narratore teocriteo dichiara esplicitamente – seppure con ironia – la speranza che il suo sentimento sia pari a quello provato dal giovane nei suoi confronti, mentre Molza allude indirettamente al motivo mediante la similitudine delle conchiglie e attraverso la sfida della donna a ricambiare con un bacio di pari o superiore intensità (anch'essa dal tono ironico).

Il rapporto tra i due testi è dunque esemplare in chiave metodologica, giacché a prima vista il grado di adesione alla fonte è basso e potrebbe far pensare a un recupero archeologico del paragone teocriteo, secondo un metodo selettivo che fa prevalere il valore delle singole tessere, decontestualizzabili e manipolabili a piacimento, invece grazie a uno sguardo ravvicinato si comprende che Molza aveva probabilmente un'idea molto chiara della struttura argomentativa e dell'*inventio* dell'idillio, quantunque abbia alterato i rapporti di forza tra le componenti dell'originale al fine di porre al centro la prova d'amore. Il sonetto, oltre a essere una preziosa testimonianza del metodo di lavoro del poeta modenese, conferma altresì il carattere elitario della sua poesia, che per essere pienamente apprezzata richiede un lettore non solo molto attento ma anche con una vasta conoscenza della tradizione letteraria. Infine occorre ribadire la netta differenza riscontrata nel trattamento del motivo del bacio tra la poesia di area settentrionale di primo Cinquecento (Ariosto, Bandello, *etc.*) e la poesia farnesiana: nella prima prevalgono la componente realistica e la venatura sensuale, nella seconda il gusto allusivo, che genera preziosità ed eleganza, e insieme nasconde e rivela le connotazioni erotiche delle situazioni descritte.

πέλοι, εἰ γάρ, ἀγήρω / ἄθάνατοι, γενεῆς δὲ διηκοσίησιν ἔπειτα / ἀγγείλειεν ἔμοι τις ἀνέξο-  
 δον εἰς Ἀχέροντα· / “ἡ σὴ νῦν φιλότης καὶ τοῦ χαρίεντος αἴτεω / πᾶσι διὰ στόματος, μετὰ  
 δ’ ἠιθέοισι μάλιστα”». Trad.: «*Oh, se uguali spirassero su entrambi gli Amori / e per tutti co-  
 loro che verranno diventassimo oggetto di canto! / “[...] / Si amavano l’un l’altro sotto lo stesso  
 giogo, allora veramente / vivevano di nuovo uomini dell’età dell’oro, quanto l’amato riamava”*  
*/ Oh, se ciò, padre Cronide, si avverasse, se succedesse, immortali / senza vecchiaia, e fra due-  
 cento generazioni / qualcuno venisse ad annunciarmi nell’Acheronte senza ritorno: / “L’amore  
 tuo ora e (quello) del dolce amato / sono sulla bocca di tutti, in particolare tra i giovani!”*» (DI  
 GREGORIO 2017, p. 11).

## 2.

### I paragoni e la descrizione della bellezza femminile: il magistero di Pontano

#### 2.1. *La descriptio mulieris*

La *descriptio mulieris* rappresenta uno dei generi più fortunati nell'ambito della poesia petrarchista e non solo, e ad essa è associato un canone ben definito, nondimeno questo non ci esime da un'analisi approfondita dei testi, la quale invero riserva delle sorprese portando alla luce elementi che deviano dalle convenzioni e rivelano qualcosa di più delle singole identità poetiche.<sup>1</sup>

Un episodio precoce e ciononostante fondamentale che permette di avvicinarsi al tema è la trafila di sonetti generata a inizio secolo dal famoso *Crin d'oro crespo et d'ambra tersa et pura* di Bembo (*Rime* 5). Il testo, com'è noto, divenne presto il paradigma per la descrizione della bellezza femminile nel Cinquecento, fu infatti prontamente imitato da Tebaldeo e diede vita a una tenzone all'interno della cosiddetta Compagnia degli Amici. Lo scambio interno al gruppo veneziano è stato ricostruito in un primo momento da Alessandro Gnocchi e di recente è stato riletto con alcune opportune correzioni da Giacomo Vagni, il quale ha rivalutato il ruolo delle propaggini ferraresi.<sup>2</sup> *Crin d'oro crespo* è da sempre ritenuto il perfetto esempio del petrarchismo cinquecentesco per la sua scoperta imitazione di *Rvf* 213, anch'esso un catalogo delle bellezze fisiche e delle virtù morali della donna, di cui viene ripreso alla lettera il primo verso in chiusa («Grazie, ch'a pochi il ciel largo destina»), e della cui enumerazione in sostanza si propone una versione ordinata. Simone Albonico tuttavia ha dimostrato che il sonetto è strettamente imparentato pure con un'elegia di Tito Vespasiano Strozzi (*Erot.* I.4), *Laudat Anthiam a forma et moribus*, con la quale condivide l'idea inventiva oltre ad alcune tessere lessicali, segno anche questo del peso della tradizione quattrocentesca come accennato in sede introduttiva.<sup>3</sup>

1. Sarebbe impossibile richiamare tutti gli studi dedicati all'argomento, mi limito dunque a quelli fondamentali di padre Pozzi (1974, 1976, 1979, 1984, 1993) e alla recente raccolta di saggi della Muñiz Muñiz (2018), cui aggiungo per il versante neolatino un ricco contributo di Donatella Coppini (2000).

2. GNOCCHI 1999 e VAGNI 2019.

3. ALBONICO 2017, pp. 94-96.

Fin qui nulla che lasci trapelare una vena sensuale, ma se volgiamo lo sguardo ai sonetti oltre Bembo la situazione muta in modo significativo, fin dall'imitazione tebaldeana.

Dui vivi soli, or fino, hebeno raro,  
 onde Amore l'arco e reti e faci prende;  
 dui pomi, quai non so se altro horto rende,  
 che cela un velo ingiurioso e avaro;  
 vermigli fior' che al giel mai non mancaro, 5  
 neve al sol salda, perle senza mende,  
 parlar che muta in marmo chi l'intende,  
 riso che il mar tranquillo e il ciel fa chiaro;  
 senno maturo in non matura etate,  
 novo habito, accorti atti, andar celeste, 10  
 infinita beltà con honestate,  
 fur l'ésca con che il foco m'accendeste.  
 Ch'io arda, donna, per voi non ve ammirate:  
 meraviglia vi sia che vivo io reste.<sup>4</sup>

Albonico e Vagni sono concordi nel ritenere il sonetto del ferrarese posteriore a quello bembesco, tanto più che come ricorda il secondo il testo è collocato in una sezione dell'*Ultima silloge per Isabella d'Este* che il suo editore critico, Marchand, considera composta di rime databili al 1502-1508 e riconducibili all'ambiente ferrarese sotto il profilo tematico.<sup>5</sup> La grande novità che distanzia Tebaldeo da Bembo consiste nell'introduzione nel catalogo della dimensione sensuale: ai vv. 3-4 sono evocati i «dui pomi» della donna, *celati* da un *velo* addirittura «ingiurioso e avaro». Osservando più da vicino inoltre ci si rende conto che Tebaldeo non guarda solo al veneziano ma anche alla fonte neolatina di quest'ultimo proprio «per rilanciare una concezione di amore più sbilanciata verso un universo 'cortese' e padano, rintuzzando le tentazioni neoplatonico-fiorentine del mittente».<sup>6</sup>

I sonetti di Querini, Tiepolo e Ariosto non sono meno interessanti in questa prospettiva. Innanzitutto il testo di Querini rivela il sostrato classico del genere, in quanto il verso finale «cento son le cagion, perch'io sempre ami»<sup>7</sup> traduce

4. Tebaldeo, *Ultima silloge per Isabella d'Este* 325 (ho corretto la dieresi al v. 4, collocata erroneamente dall'editore critico sulla seconda *i*, *ingiurioso*).

5. VAGNI 2019, p. 212 e MARCHAND 1992, p. 34.

6. VAGNI 2019, p. 213.

7. Querini, *Rime* 6.14.

fedelmente un verso degli *Amores* di Ovidio (II.4.10), «Centum sunt causae cur ego semper amem». Tra la fonte latina e i versi moderni sussiste però una differenza di fondo: l'elegia contiene un elenco di donne molto diverse tra di loro – e qui viene in mente l'Ariosto del carne *De diversis amoribus* –, invece i sonetti raccolgono la pluralità delle qualità di una sola donna. Questi ultimi per di più si configurano come una risposta al precedente tebaldeano e riconducono l'attenzione sul polo delle virtù, cancellando la componente passionale: Vagni ha ipotizzato in modo persuasivo che Querini abbia “innescato la ‘tenzone’, replicando a Tebaldeo (a nome di Bembo?)», e Tiepolo, in contemporanea o appena dopo, abbia cercato attraverso un «tentativo ‘ecumenico’ [...] di distinguere e accordare i diversi piani dell'esperienza amorosa, [...], così da provocare infine la risposta ferrarese di Ariosto, a sua volta tesa a riportare il discorso a una dimensione più terrena e passionale». Nel sonetto di Querini si verifica infatti «una decisa contrazione dei *laudabilia*», che ammette gli elementi fisici solo in quanto vettori di qualità morali, e nella terna di Tiepolo essi sono presenti ma inseriti in un organismo che pare «una ordinata distinzione ed espansione in *crescendo* dei diversi livelli concentrati nel sonetto di Bembo»; al contrario nel sonetto ariostesco il canone è addirittura ampliato e ritorna la fisicità del collega ferrarese (vv. 9-10, «Son di coralli, perle, avorio e latte, / di che fur labra, denti, denti, seno e gola»).<sup>8</sup>

Il caso è altamente istruttivo per più ragioni, come hanno osservato anche Albonico e Vagni: prima di tutto ammonisce contro una lettura troppo meccanica della lirica petrarchista come esercizio centonario, anche laddove la superficie paia suggerire una caratterizzazione di questo tipo; in secondo luogo ci ricorda l'importanza sia della recente esperienza neolatina sia dell'eredità classica, senza le quali difficile sarebbe apprezzare e comprendere appieno questi testi; infine dimostra la necessità di ricostruire sempre le catene argomentative e l'invenzione delle poesie.

L'introduzione di una nota sensuale nella descrizione della bellezza della donna è un tratto tipico non solo di questa linea settentrionale di inizio secolo ma anche di autori più tardi, specie della cerchia farnesiana, come Molza e Raineri ma anche Guidiccioni; tuttavia, cimentandosi nel genere, questi ultimi rinunciarono spesso alla forma del catalogo delle qualità fisiche a favore di una soluzione più velata, vale a dire l'impiego di similitudini con una connotazione erotica che richiede l'identificazione della fonte per essere percepita. È quanto avviene, ad esempio, in un sonetto di Molza dedicato con ogni verosimiglianza a Faustina Mancini (*Rime* 47):<sup>9</sup>

8. VAGNI 2019, pp. 217 e 216.

9. PIGNATTI 2018, II p. 73.

Qual vago fior che sottil pioggia ingombra  
 et humor copre ruggiadoso et leve  
 riluce allhor che parte il giorno breve,  
 e 'l caldo il ghiaccio a le campagne sgombra,  
 cotal il mio penser madonna adombra 5  
 sotto habito che poco o nulla aggreve  
 coprir gigli, ligustri, oro, ostro et neve,  
 et far con atti schiffi a se stessa ombra.  
 Bagnava il ciel le piaggie d'ognintorno,  
 sparse di color mille et di viole, 10  
 ch'incontro i raggi de' bei lumi aperse,  
 ma rose non però scorse in quel giorno  
 simili a quelle che 'l cor brama et cole,  
 né fior altrove sì leggiadro aperse.

Le quartine sono occupate da una comparazione tra il corpo e il viso della donna coperti da una veste lievissima (v. 7) e un fiore che a primavera viene bagnato da una leggera pioggia. Come ha spiegato Pignatti, infatti, «gigli, ligustri, oro, ostro, neve» indicano fuor di metafora la pelle candida, i capelli biondi, le labbra e i denti.<sup>10</sup> Nelle terzine si trovano altre metafore floreali, volte in questo caso ad esprimere la bellezza impareggiabile del rossore della Mancini, come noto oggetto di molte lodi poetiche, non solo da parte di Molza.<sup>11</sup> Qui interessa però maggiormente mettere a fuoco la prima metà del testo, giacché sembra di poter scorgere nella similitudine iniziale una rielaborazione di un paragone dell'epitalamio che Pontano compose per le nozze della figlia Aurelia.<sup>12</sup>

*Ut flos in verno laetatus sole nitescit* 85  
*Fulgidus, et gaudet purpura honore suo,*

10. *Ibid.*

11. Pignatti (*ibid.*) ha parafrasato nel modo seguente: «Il cielo bagnava da ogni parte il terreno cosparso di fiori variopinti e di viole, che esso dischiuse incontro agli sguardi dei begli occhi di madonna; ma in quel giorno il sole non scorse rose simili a quelle desiderate e venerate dal cuore, né irrorò fiore altrettanto leggiadro altrove»; e ha aggiunto: «resta problematico il senso del v. 11; in *Rvf* 156, 5; 204, 7; 311, 10 i “bei lumi” indicano gli occhi di Laura, perciò il senso dovrebbe essere che il cielo aprì i fiori nei prati in gara con gli sguardi degli occhi di Faustina, alla quale è così conferito il ruolo letificante di colei che rinnova la vita dopo il periodo invernale».

12. Il testo è già stato richiamato nel corso di questo lavoro, nella sezione 1.1.2. del capitolo II, in rapporto a poesie encomiastiche per Vittoria Farnese.

Mane tepor, sub solem aerae, *ros noctis* in umbra  
Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes;  
 In molli sic virgo toro complexa maritum  
 Nuda nitet, caro ludit amata sinu, 90  
 Mane sopor, sub sole viri suspiria mulcent,  
 Nocte iterata venus, saepe receptus hymen». <sup>13</sup>

I comparanti non sono identici ma molto vicini, in Pontano infatti abbiamo l'immagine di un fiore che splende nel sole primaverile ed è ristorato anziché dalla pioggia dalla rugiada notturna. I comparati invece sono diversi: nel testo latino vi è il ritratto della bellezza del corpo nudo della donna che si trova a letto con il marito.<sup>14</sup> Inutile ricordare che tali similitudini erano chiaramente suggerite dal carme 62 di Catullo. Nel sonetto dunque il contenuto non è esplicito, e questo si spiega sia con il problema della censura sia della destinazione del testo; nondimeno mi paiono innegabili la sensualità del quadro, più intrigante proprio perché *velata*, e il debito verso Pontano. Si notino le corrispondenze puntuali con l'attacco dell'epitalamio: alcune tessere lessicali sono trapiantate direttamente in volgare («ut flos [...] nitescit» = «Qual vago fior [...] riluce»), altre sono adattate o rielaborate in forme perifrastiche che impreziosiscono il dettato, come la traduzione petrarchesca di «verno» con la proposizione temporale «allhor che parte il giorno breve».

Nel complesso nel passaggio dal testo latino a quello volgare si riscontra una perdita di "realismo" (come nel caso dei testi esaminati nella sezione precedente): mentre le raffigurazioni pontaniane indugiano spesso sui dettagli e sui gesti dei personaggi coinvolti al fine di costruire un quadretto di vita quotidiana, l'atmosfera del sonetto di Molza è rarefatta, non vi è alcun riferimento al contesto in cui la donna è calata e l'attenzione verte tutta su di lei, grazie a un ricorso intenso alla topica letteraria, tant'è che il comparato stesso in questo caso è assorbito dal linguaggio metaforico. Pontano si conferma comunque un punto di riferimento ineludibile per i poeti del Cinquecento, non solo per il suo erotismo «assolutamente connotato in senso libidico, positivo, laico, privo di sensi di colpa», che per forza di cose viene smorzato in volgare, ma anche perché questo erotismo è «tale da conferire al corpo femminile la perfetta qualità delle bellezze e alla donna il ruolo di "soggetto" amoroso».<sup>15</sup>

13. Pontano, *De am. con.* III.3.85-92.

14. La similitudine pontaniana è invero più complessa, in quanto il paragone tra il fiore e il corpo è articolato in due o quattro tempi, fondati sulla scansione del giorno e l'alternanza sopore-attività.

15. COPPINI 2000b, p. 318.

Infine, mi chiedo se l'invenzione del sonetto non debba qualcosa anche a una nota elegia ovidiana, *Am.* I,5, in cui il poeta descrive l'arrivo di Corinna velata da una leggera veste nel momento del crepuscolo, il momento della bellezza timida:

illa verecundis lux est praebenda puellis,  
 qua timidus latebras speret habere pudor.  
 ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,  
 [...].  
 Deripui tunicam - nec multum rara nocebat;<sup>16</sup>

Forse Molza ha pensato anche a questo, a una versione pudica del quadro classico, ch  mai avrebbe potuto inscenare il gesto del poeta antico di strappare le vesti della fanciulla per contemplarne il corpo perfetto nella sua nudit .

Segnalo da ultimo che la similitudine pontaniana, in modo diretto e forse con il contributo del suo imitatore, sembra avere ispirato pure Guidiccioni (*Rime* 17):

Scaldava Amor ne' chiari amati lumi  
 Suo' acuti strai d'una piet  fervente  
 Per pi  fero assalirmi il cor dolente,  
 Mentre n'uscian duo lagrimosi fiumi.  
 Io che l'insidie e i suoi duri costumi 5  
 So per lungo uso, all'hor subitamente  
 Spingo 'l cor nel bel pianto u' vita sente,  
 Perch  in calda piet  non si consumi.  
 Come ne la stagion men fresca suole,  
 Se la notte la bagna, arida herbetta 10  
 Lieta mostrarsi all'apparir del sole,  
 Ris'ei ne la rugiada de' begli occhi,  
 Baciolli et disse: «Amor, la tua saetta  
 Di piet  non tem'io che pi  mi tocchi».

Si tratta di una tipica scenetta tra Amore, il poeta, il suo cuore e l'amata: il primo trafugge gli occhi della donna per renderli pi  pietosi e suscitare cos  maggiore dolore nel poeta; il cuore di quest'ultimo quindi si rifugia nelle calde lacrime della donna, nelle quali trova ristoro e protezione dai dardi di Amore. Il contesto   leggermente diverso («la stagion men fresca» dovrebbe essere

16. Ovidio, *Am.* I,5,7-9 e 13.



O fu pur Titian in Paradiso,  
 et ivi dentro a' suoi color ti stese, 10  
 casta, saggia, leggiadra, bella et viva?  
 Ivi fu certo, ché d'humano avviso  
 opra non è, poiché 'l mortal qui prese  
 lascivia casta o castità lasciva.

Pignatti, in un saggio dedicato al ritratto dell'amata nella lirica cinquecentesca, ha osservato la struttura bipartita del sonetto: nella prima parte «l'immagine della peccatrice redenta e ignuda ammantata dalla lunga chioma bionda suggerisce interrogativi profani sulla seduzione che da essa promana», nelle terzine «la risposta a tali quesiti coagula nel verso finale che risolve la contraddizione tra attrattive sensuali dell'immagine e suo valore devoto criptandola in un ossimoro enigmatico e di ardua comprensione». <sup>19</sup> Nelle quartine, focalizzate sull'immagine dei capelli e degli occhi, si verifica invero la confusione consueta per questa altezza cronologica tra la Maria Maddalena prima testimone del Cristo risorto e la Maria di Betania che bagna e asciuga con la propria chioma i piedi di Gesù: Molza infatti richiama l'episodio di Giovanni 12 e pone in evidenza la natura ambivalente degli elementi, prima «strumenti di seduzione», poi «mezzi di mortificazione con i quali la penitente si è aperta la via della salvezza». <sup>20</sup> Rispetto alla fonte pittorica il sonetto è meno esplicito, in quanto l'attenzione di Molza verte sì sui capelli che fungono da veste e sugli occhi, nondimeno manca una descrizione diretta della donna.

La chiave di volta è giustamente secondo Pignatti la citazione scoperta di uno dei sonetti petrarcheschi sul ritratto di Simone Martini, *Rvf* 77 (v. 5, «Ma certo il mio Simon fu in paradiso»): essa «scioglie la contraddizione» tra materia religiosa e rappresentazione sensuale, in quanto «la discendenza divina dell'arte tizianesca» diviene «il viatico per legittimare in sede pittorica – anche spirituale? – una *coincidentia oppositorum*» altrimenti destabilizzante per lo spettatore. <sup>21</sup> Tale lettura pare avvalorata da quanto visto nel paragrafo introduttivo di questo capitolo circa la rappresentazione del nudo e la sensualità nell'arte rinascimentale.

Anche la *Maddalena* di Tiziano, in effetti, presenta problemi interpretativi affini, e il suo significato è tuttora dibattuto: alcuni negano la componente erotica, altri la esaltano, altri ancora la ammettono ma la ritengono una prova per lo spettatore, che deve dimostrarsi capace di resistere alla seduzione fisica

19. PIGNATTI 2008, p. 300.

20. PIGNATTI 2018, II p. 435.

21. PIGNATTI 2008, p. 301.

e comprendere che quel corpo non esiste più.<sup>22</sup> In generale pare però indiscutibile che l'immagine della donna convertita sia connotata da una sensualità di cui il pittore stesso dovette essere consapevole, come dimostrano peraltro le testimonianze contemporanee.<sup>23</sup>

Titian's Magdalen covers her nudity with her hands, with her arms, and with her splendid long hair. Or rather she doesn't. The pose of the arms, deriving from a classical Venus pudica, traditionally indicates modesty; here, however, the effect is more sensual than chaste. The position of the right arm, which should cover both breasts but which directs the onlooker's glance towards them instead, is paralleled by the left arm and hand. Long hair is an old symbol of sexual licentiousness, and the grasping hand arouses the fantasy of the onlooker.<sup>24</sup>

D'altra parte non si trattava di una novità, prima del Vecellio alcuni imitatori di Leonardo, nonché Correggio e Giampietrino, avevano dipinto la santa nuda, con una venatura erotica tutto sommato evidente. La modernità della rappresentazione tizianesca risiede infatti in un altro elemento, il rapporto con la tradizione classica, con la sua raffigurazione della bellezza femminile e nello specifico con il modello della *Venus pudica*, come ha sottolineato Paul Joannides:

22. Per quest'ultima ipotesi vd. nello specifico AIKEMA 1994, p. 54: «I propose that it was for moralizing reasons that Titian sought to make the saint as sensuous as possible: the picture fulfils its purpose only if the spectator succeeds in resisting the provocative suggestion of the Magdalen's fleshly beauty, fully realizing instead that this woman has left the world».

23. La critica in particolare ha valorizzato un aneddoto contenuto nei *ricordi* di Baccio Valori relativo proprio alle tele tizianesche: «Conobbe qui Tiziano, quasi fermo in casa per l'età, e come che fusse stimato per ritrarre al naturale, mi mostrò una Maddalena nel deserto da piacere; anche mi ricordo hora che dicendoli che era da piacer troppo, come fresca e rugiadosa in quella penitenza. Conosciuto che io voleo dire che devesse con scarna del digiuno, mi rispose ghignando avvertisce [?] che l'è ritratta pel primo dì che rientra, innanzi che cominciassse a digiunare, per rappresentar la pittura penitente sì, ma piacevole quanto poteva, e per certo era tale» (cit. in HASKINS 1994, p. 245). Vd. al riguardo DEPASQUALE 2018, p. 371: «Surveying the literature of Renaissance Platonism, Paul Oskar Kristeller remarked that after the early sixteenth century the Platonic concept of spiritual love often became "a hypocritical disguise for refined sexual passion, or an empty game fashionable in good society". [...] Grounds for suspecting a devotional image like Titian's *Penitent Magdalene* [...] appears in Baccio Valori the Younger's account of a visit to Titian's studio about 1570, where the artist showed him a painting of Mary Magdalene that struck Valori as risqué».

24. AIKEMA 1994, pp. 48-49.

It was this allusive foundation that marked Titian's visualization of the subject from those of Giampietrino and which constituted his great success. [...] that abstract formulation of the intersection of sensuality and modesty which the antique source provided. Effectively, Titian transformed a pious history, dependent above all on representations of St Jerome, into an icon.<sup>25</sup>

Va inoltre tenuto presente che la *Maddalena* di Tiziano aveva una destinazione privata, ossia una delle principali condizioni che autorizzavano il nudo in pittura nel Cinquecento. Infine, ricollegandoci al verso finale di Molza, dobbiamo accettare il carattere in apparenza contraddittorio di queste raffigurazioni,<sup>26</sup> che, come si è visto in sede introduttiva, avevano una funzione evasiva rispetto alle preoccupazioni quotidiane ma permettevano altresì al proprietario dell'oggetto d'arte di provare la propria virtù e la propria mascolinità. Sebbene qui il problema di *decorum* sia maggiore a causa del soggetto religioso,<sup>27</sup> non dobbiamo lasciarci sviare dalla nostra percezione. Per di più la compresenza di temi spirituali e fisicità sensuale non è un tratto esclusivo delle opere con destinazione privata, bensì appartiene alla lunga e rinomata tradizione mistica.

Un tenore non dissimile da quello del testo appena analizzato possiede un sonetto di Guidiccioni, incluso nel canzoniere tradito dal manoscritto parmenese 344 in quarantaseiesima posizione.

Sovra 'l bel morto Adon non fur già quelle  
 Piogge di pianto sì dolci et pietose,  
 Né voci così ardenti et amoroze  
 Tra bei sospir s'udian formar con elle,  
 Come vid'io quel di le mie due stelle  
 Sparger, quasi notturne rugiadose

5

25. JOANNIDES 2016, p. 160; l'individuazione del modello antico si deve però a Carlo Ridolfi (*Le meraviglie dell'arte*, Venezia, presso Gio. B. Sgava, 1648). Sulla sua riscoperta nel Quattrocento resta fondamentale il capitolo 8 di WIND 1958 (intitolato *The Birth of Venus*).

26. REARICK 2001 ha inserito opportunamente tale tratto nel quadro della cultura e della pittura veneziane del tempo; vd. inoltre quanto ha scritto ivi, p. 26: «Per quanto penitente possa essere questa Maddalena, sappiamo bene perché si è lasciata andare così facilmente a una facile virtù. Ciò che più conta è che finiamo per approvare la sua condizione stessa di peccatrice, perché è fisicamente così positiva nella sua bellezza estasiata ed estasiante. Il risultato è un incredibile paradosso, una contraddizione tipicamente veneziana, dove valori diametralmente opposti riescono non soltanto a convivere, ma anche a rafforzarsi reciprocamente».

27. Vd. su questo punto soprattutto ROMAN D'ELIA 2005.

Stille d'argento in su vermiglie rose,  
 Giù per le guancie delicate et belle,  
 Et mover quete sospirando al cielo  
 Ch'era forse a mirar fermo in quel punto 10  
 Le meraviglie del bel viso santo.  
 «Signor, - mi parean dire - il bianco velo  
 E 'l puro cor, che dal tuo strale è punto,  
 Non macchi infamia, se fur casti tanto».

La struttura portante è comparativa: il poeta paragona la bellezza del pianto di Venere sopra Adone morto alle lacrime sparse dalla donna, dopodiché immagina il messaggio celato dietro il suo sguardo, il desiderio di difendere la propria castità.<sup>28</sup> I testi circostanti sono infatti incentrati sul tema del pianto e della castità della figura femminile – nominata Lucretia in 44, probabilmente in modo simbolico –, la quale ha saputo vincere il nemico e conservare la propria virtù:

[...] costei, che casta et viva  
 Con l'invitti d'honor suoi pensier cari  
 Nei dubi rischi il suo nemico vinse.<sup>29</sup>

O cor più ch'altro saggio et pudico,  
 Che 'n sul leggiadro ancor tenero fiore  
 De gli anni carchi di maturo honore  
 Hai vinto sì possente aspro nemico.<sup>30</sup>

Due ordini di osservazioni sono necessari. Innanzitutto sono degni di nota la commistione di elementi pagani e cristiani, tipica del Rinascimento, e il contrasto che essa genera: da una parte il pianto e il dolore della dea dell'amore sul corpo del proprio innamorato morto, dall'altra il pianto purificatore della donna casta. In secondo luogo tale contrasto è accentuato dalla fonte che verosimilmente si nasconde dietro ai versi del poeta lucchese. L'episodio di Venere e Adone, benché sia diffuso nella tradizione, è presente nella memoria collettiva soprattutto grazie a due testi: il famoso lamento per Adone composto da Bione e la narrazione di Ovidio in *Met.* X.719-731 (il dettaglio del pianto è anche in *Ars*

28. Sulla fortuna rinascimentale della vicenda di Venere e Adone e sulle fonti che la tramandavano si veda CENTANNI 2018, la quale tuttavia non parla dei testi qui convocati (né volgari né neolatini).

29. Guidiccioni, *Rime* 44.12-14.

30. Guidiccioni, *Rime* 45.1-4

am. I.75 e III.85).<sup>31</sup> Guidiccioni tuttavia sembra recuperare il mito attraverso la recente esperienza quattrocentesca, e di nuovo si fa avanti il nome di Giovanni Pontano. Il grande umanista napoletano aveva infatti composto un'elegia *De Venere lavante se in Eridano et quiescente* (*Erid.* I.36), in cui la scena è descritta in termini prossimi al sonetto: dopo avere fatto un bagno nell'Eridano, la dea si addormenta lasciando che la brezza scopra il suo corpo nudo e sogna una scena passionale con il bell'Adone; in seguito a causa del risveglio e della dissoluzione dell'immagine scoppia in lacrime. Pontano ne ritrae così il viso:

Illius in placido ridebat gratia vultu,  
fulgebat niveo pectore rarus honos,  
*stillatim ex oculis manabat gutta genasque*  
*signabat tepido flumine gemma fugax.*<sup>32</sup>

15

Qui come nel sonetto le lacrime sgorgano dagli occhi scivolando sulle guance accese dal rossore – a questo dovrebbe alludere il *tepor* del *flume* – e rendendo ancora più bella la dea; al contempo esse sono comparate a gemme fugaci, mentre nel testo volgare sono assimilate a gocce di rugiada notturna su rose rosse (ossia, di nuovo, le guance arrossate). Se il collegamento intertestuale è corretto, allora la componente erotica del testo volgare risulta rafforzata; se invece non è così, resta comunque la similitudine con Venere, che conferisce in modo inevitabile, benché implicito, una carica sensuale all'immagine.

In conclusione va rilevato un dettaglio significativo: l'impianto del sonetto è fondato su un comparativo di maggioranza, non su uno di uguaglianza, come avviene invece di consueto con le similitudini e in particolare in questo ambito – basti pensare al sonetto di Molza analizzato nella sezione precedente. Tale minima differenza pare un indizio (o una conferma) del diverso temperamento di Guidiccioni, poiché, sebbene egli faccia ricorso quasi al pari di colleghi farnesiani come Molza alla tradizione classica e umanistica, è incline a porre l'ac-

31. Segnalo per inciso la fortuna cinquecentesca del lamento e del pianto per Adone: Alamanni offre un'articolata riproposizione del lamento di Bione nella sua *Morte di Adone*, ma il mito è tematizzato anche in testi brevi o alluso localmente, come nel madrigale *È morto, o Morte amara* di Giovan Battista Strozzi il Vecchio, nell'ode *Al Signor Ferrante Caraffa per la morte del fratello* e nell'elegia *Al Signor Bernardino Rota* di Bernardo Tasso, o ancora nella seconda ecloga di Trissino.

32. Pontano, *Erid.* I.36.15-18, da confrontare con brani come Pontano, *Hesp.* II.255-256, «et candorem / Inducit nitidis per colla argentea guttis»; T.V. Strozzi, *Erot.* V.2.166, «Tristis, et ex oculis lucida gutta cadet»; Lorenzo, *Canz.* 155.11, «lieto riceve rugiadoso stille»; nonché indietro nel tempo Orazio, *Ars* 429-430, «palescet, super his etiam stillabit amicis / ex oculis rorem».

cento sul contenuto morale e religioso delle proprie rime, non a caso in queste ultime l'amore per la donna non trova mai espressioni sensuali. Il rapporto con l'antico muta insomma in questa circostanza: da una parte vi è il fascino per la perfezione classica, ma dall'altra vi è altresì un forte intento emulativo, anzi, la volontà di affermare un valore diverso da quello del modello imitato.

Per chiudere questo capitolo risulta utile commentare ancora un sonetto di Giulio Camillo che ribadisce l'ambiguità dei temi erotici nella poesia cinquecentesca da un'altra angolatura e la cui interpretazione proprio per questa ragione è discutibile:

Rugiadose dolcezze in matutini	
Celesti humor, che i boschi inargentate,	
Dolci canne da noi tanto pregiate;	
Et voi doni de l'api alti et divini;	
Hor tra gli oscuri e i lucidi confini	5
De la notte et del dì (cose beate)	
In due labra dolcissime rosate	
Gustato ho i vostri alberghi pellegrini.	
Deh chi mi ruppe il sonno al gran bisogno,	
Et da le braccia mie, da i nuovi ardori	10
Trasse il mio bene, et fece il dolce vano?	
Il sogno mio, Diva Lvcretia, il sogno	
Ne' suoi più dolci, et gratiosi errori	
Vi fa pietosa; e 'l ver fors'è lontano.	

Le quartine descrivono la sensazione del bacio concesso dalla donna all'alba, dopodiché il v. 9 rivela che si tratta di un sogno interrotto dal risveglio e sottolinea il carattere erotico dell'esperienza: il poeta è sottratto dalle *braccia* e dagli *ardori*. Infine, nella terzina conclusiva l'attenzione si sposta sulla dolcezza e sull'illusorietà del sogno («Ne' suoi più dolci, et gratiosi errori»). Il sonetto presenta quindi «tutti gli elementi canonici del *topos*: la dolcezza legata all'apparizione [...], la fugacità di questa esperienza straordinaria [...], l'atteggiamento pietoso della donna nella dimensione onirica [...] e l'illusorietà di tale manifestazione».<sup>33</sup>

Ciononostante le immagini delle quartine non sono tradizionali, e un aiuto alla comprensione del motivo ispiratore proviene da una lettera che il poeta stesso inviò da Padova a Pietro Aretino il 18 agosto 1532:

33. ZAJA 1995, pp. 22-23.

Degni a nome mio salutar il mio sig. Fortunio, e dar a sua signoria lo incluso sonetto ch'io feci, d'un mio sogno, ad una gentil signora che è qui. Nel primo quaternario del quale, io assomiglio un bacio, ch'io le diedi in sogno, a le tre maggior dolcezze che si possano gustar al mondo; cioè a la manna, al zucaro, et al mel. Imperoché, e Galeno, et avanti lui Dioscoride, fanno tre spezie di mele. Rugiadoso; e per questo intendono la manna. Mel di canna; e per questo intendono il zucaro. Mel de le api è il terzo. Et ne l'ultimo verso del secondo quaternario, io accenno a quel modo di parlar che usarono gli antichi comici, dicendo di Pericle che, ne le labbra sua, abitavano i lepòri.<sup>34</sup>

L'epistola e il sonetto pongono due problemi: come giunsero Galeno e Dioscoride al Camillo? A chi si fa riferimento nell'ultima frase? Parto dalla seconda questione, cui è più facile rispondere: Camillo allude a un passo del *De oratore* di Cicerone (II.138) nel quale si riporta la diceria antica su Pericle:

Quid Pericles? [...]: cuius *in labris veteres comici*, etiam cum illi male dicerent – quod tum Athenis fieri licebat – *leporem habitasse dixerunt*, tantamque in eo vim fuisse ut in eorum mentibus qui audissent quasi aculeos quosdam relinqueret.

Ovviamente i due passi sono molto distanti, ma la perfetta sovrapposibilità delle espressioni latine e volgari non lascia dubbi, e l'osservazione è interessante perché conferma il metodo di lavoro del poeta, che nei suoi scritti teorici ribadì a più riprese l'idea che l'imitazione non debba configurarsi come il recupero meccanico di tessere verbali bensì debba essere fondata sulla riproduzione degli artifici e della struttura dei testi antichi.

Paolo Zaja ha infatti chiarito che per Camillo

«la imitazione è mentre facciamo non quello istesso, ma un simile; il perché, secondo il creder mio, la imitazione è tutta del modello, sì che le parole o proprie o traslate che sono in uso di lei son libere» [...] il termine «modello» è utilizzato in un senso più specifico, quasi come sinonimo di «struttura». Come ha giustamente osservato Piero Floriani, infatti, il contributo più originale di Camillo alla riflessione retorica del suo tempo consiste proprio «nel tentativo, armato di strumenti teorici precisi, di passare da una pratica dell'imitazione come mimesi verbale dell'autore *optimus*, ad una teoria ge-

34. Cit. *ivi*, p. 20.

nerale del linguaggio retorico, con un'imitazione per dir così *strutturale*, cioè fondata sulla rilevazione dei modelli formativi del linguaggio poetico». <sup>35</sup>

Quanto invece alla classificazione delle sostanze dolci, Camillo probabilmente trasse le notizie direttamente da Galeno e Dioscoride, giacché il primo ne parla nel trattato *De alimentis facultates* (III.39), non tra le sue opere più note ma tradotto e stampato regolarmente nelle edizioni complessive di Galeno, oltre che da solo in un'edizione parigina nel 1530, anno cui risale uno dei viaggi francesi dell'autore. <sup>36</sup> Dioscoride invece era stato pubblicato in greco da Aldo nel 1499 e a partire dal 1518 si susseguirono diverse edizioni latine, sì che risultava di facile accesso. <sup>37</sup>

Le fonti scientifiche non sono però sufficienti. Camillo, come al solito, intesse il sonetto di altre allusioni colte: le immagini iniziali ricompongono in sintesi alcuni elementi di un quadro del *Pervigilium Veneris* in cui è descritta Venere che sparge sulle rose la rugiada notturna caduta dal cielo.

ipsa gemmis purpurantem pingit annum floridis;  
 ipsa surgentes papillas de Favoni spiritu  
 urget in nodos tepentes; ipsa roris lucidi, 15  
 noctis aura quem relinquit, spargit umentes aquas.  
 emicant lacrimae trementes de caduco pondere;  
 gutta praeceps orbe parvo sustinet casus suos.  
 en, pudorem florulentae prodiderunt purpurae!  
 umor ille, quem serenis astra rorant noctibus, 20  
 mane virgineas papillas solvit umentem peplo.  
 ipsa iussit, mane ut udae virgines nubant rosae:

35. ZAJA 1994, pp. 264-265, vd. anche la relativa bibliografia.

36. L'edizione parigina è: Claudii Galeni *de alimentorum facultatibus libri III*, Parisiis, Apud S. Colinaeum, 1530 (con la prima traduzione rinascimentale del trattato, di mano di Joannis Martinus). Mentre per quanto riguarda il resto della tradizione segnalo la *princeps* del Galeno latino, curata dal medico Diomede Bonardo, con, per quanto riguarda il *De alimentorum*, la traduzione di Guglielmo di Moerbecke (Galeni *Opera*, Venetiis, per Philippus Pintium de Caneto, 1490). Per un censimento delle edizioni rinascimentali si veda DURLING 1961, mentre per quanto riguarda gli studi sulla tradizione delle opere sono fondamentali le ricerche di Stefania Fortuna, in particolare FORTUNA 2012 e i più compendiosi FORTUNA 2009 e 2019, nonché il *Catalogo delle traduzioni latine* in rete da lei coordinato: <http://www.galenolatino.com/>.

37. La prima edizione è: Pedacii Dioscoridae Anazarbei *De medica materia libri sex*. [...] Addito indice eorum que digna notatu visa sunt, Florentiae, per haeredes Philippi Iun-tae Florentini, 1518 idibus Octobris (il paragrafo sul *mel aerium* è a c. 28v).

facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis  
 deque gemmis deque flammis deque solis purpuris  
 cras ruborem, qui latebat veste tectus ignea, 25  
 unico marita nodo non pudebit solvere.  
 cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet!<sup>38</sup>

Il v. 4 inoltre potrebbe essere un adattamento di sintagmi equivalenti riferiti al *mel aerium*, di cui si parlava sempre in termini di *caelestia dona*: basti l'esempio celeberrimo dell'*incipit* del quarto libro delle *Georgiche*, «Protinus aërii mellis caelestia dona / exsequar».

La parte centrale combina poi elementi petrarcheschi e bembeschi tratti dai relativi testi onirici,<sup>39</sup> mentre le terzine insistono sulla fallacia dei sogni con il campo semantico della *vanità* e dell'*errore*. Zaja ha posto l'accento sulla riflessione di Camillo sul «breve sogno» del sonetto incipitario dei *Fragmenta*, sostenendo che il poeta vi colse «il valore di netta condanna morale che Petrarca affidò al testo», e di conseguenza ha attribuito lo stesso significato al sogno del sonetto camilliano, che è «*vanitas*, illusione», salvo poi aggiungere in modo non del tutto coerente che:

è probabile che la sconsolata chiusa, con la forte attenuazione, già segnalata sopra, del «forse», stia ad indicare non tanto la vanità del contenuto della visione, e quindi un giudizio morale, ma, piuttosto, la distanza del poeta dall'esperienza vissuta in sogno, l'incapacità di «gustare» la dolcezza del bacio se non all'interno della privilegiata, seppur fallace, condizione onirica.<sup>40</sup>

Sebbene l'interpretazione del secondo passo risulti condivisibile, pare più difficile scorgere un giudizio morale sul contenuto della visione e un parallelismo con il primo sonetto del Canzoniere. Sono inoltre convinta che dietro i versi finali di Camillo ci siano di nuovo i classici e in particolare la famosa elegia di Ligdamo *Di meliora ferant, nec sint mihi somnia vera* (III.4), punto di riferimento costante per i poeti cinquecenteschi sull'argomento. Lì, infatti, la donna di giorno tormenta il poeta, di notte lo inganna con false visioni:

Tantum cara tibi, quantum nec filia matri,  
 [...]

38. *Pervigilium Veneris* 13-27.

39. Vd. al riguardo ZAJA 1995.

40. Ivi, pp. 22 e 24.

quae tibi securos non sint ire dies  
 et cum te *fuscus* Somnus velavit amictu,  
*vanum* nocturnis fallit *imaginibus*.<sup>41</sup>

55

A questo punto resta un elemento da chiarire, il bacio, ossia ciò che determina maggiormente l'ambiguità del testo, poiché «per il pensiero neoplatonico, che costituisce, [...], una delle componenti fondamentali della cultura camilliana, [...] è certamente la manifestazione più pura e nobile dell'amore inteso come esperienza essenzialmente spirituale».<sup>42</sup> Secondo Zaja, addirittura, Camillo avrebbe ereditato da Pico «lo sforzo di conciliare ermetismo, cabala e dottrina cristiana», e «non sarebbe affatto fuori luogo pensare» che la «*mors osculi* dei cabalisti, che il Pico collega alla concezione neoplatonica dell'amore», sia il «vero tema del sonetto, dato che lo stesso Camillo ne parla esplicitamente nell'*Idea del teatro*».<sup>43</sup> L'interpretazione è senz'altro persuasiva sul fronte della cultura camilliana, nondimeno è ostacolata dalla menzione esplicita di una donna, Lucretia, sia nella poesia che nella lettera ad Aretino. Zaja propone di leggere anche questo elemento alla luce della Cabala: Camillo applicherebbe qui la «tecnica chiamata “Siruf”, consistente nella “mutation di lettere da loco a loco, per la qual si levavano sensi altissimi”», come spiega lui stesso in una lettera. Il nome farebbe così riferimento alla

interpretazione della donna come “cara luce”, e quindi come visione illuminante [...]. Se Lucrezia è luce, bellezza spirituale che risplende nella mente del poeta, vengono meno le perplessità provocate dall'accostamento del tema amoroso al motivo sacro della *mors osculi*».<sup>44</sup>

È difficile accertare con univocità se lo studioso abbia ragione o ecceda nell'interpretazione, ciononostante il caso rimane significativo perché pone in evidenza la criticità di categorie come “erotico” e “spirituale”, che, sebbene nella nostra percezione del Rinascimento appaiano difficilmente conciliabili, erano ritenute compatibili, pur con differenze a seconda degli autori e degli intellettuali. In questa prospettiva, tra l'altro, bisognerebbe pure prestare maggiore attenzione all'impiego delle teorie neoplatoniche: troppo spesso esse sono

41. Lygdamo, *El.* III.4.51-56. Al contempo potrebbe essere attiva pure la memoria dell'epistola di Saffo a Faone, nella quale la donna parla ripetutamente dei sogni in termini di *blanditia* e lamenta il carattere evanescente della manifestazione nonché quello illusorio del suo contenuto (Ovidio, *Her.* 15.123-138).

42. ZAJA 1995, p. 24.

43. Ivi, p. 25.

44. Ivi, p. 27.

contrapposte a qualsiasi concezione amorosa improntata alla materialità e alla carnalità, mentre è chiaro che per autori come Ficino la doppia origine di Venere (terrena e divina) giustificava l'introduzione della dimensione materiale nel percorso che conduce alla luce divina.<sup>45</sup>

### 2.3. *Il bagno dell'amata*

Un altro tipo di descrizioni o situazioni che introducono in modo perlopiù indiretto una nota di sensualità sono le scene di bagno, e non a caso ritroviamo di nuovo in prima linea autori quali Tebaldeo e Molza, che all'interno di scoperte imitazioni petrarchesche lasciano trapelare l'eredità classica nonché alcuni punti di contatto con la recente esperienza quattrocentesca, specie neolatina, confermando le connessioni poste in luce nei capitoli precedenti. Anche in questo caso il tema è ricorrente ma non a tal punto da disegnare un sistema, soprattutto perché, come si vedrà, le varianti esperite dai poeti sono numerose e affatto diversificate.

La suggestione classica deve senz'altro essere stata potente, sul fronte letterario ma ancor più su quello figurativo; basti pensare alla celeberrima, perduta, Venere di Apelle di cui parla Plinio in *Nat. hist.* XXXV.36, che tutti gli artisti rinascimentali si sforzarono di emulare e da cui derivò un dipinto come la Venere Anadiomene di Tiziano, destinato probabilmente allo studiolo di Alfonso d'Este (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1520 ca.), un dipinto che a sua volta poté ispirare i poeti.<sup>46</sup> L'impatto però si può misurare anche

45. È inutile dire che la questione del (neo)platonismo nel Rinascimento è affatto complessa in quanto si tratta di un fenomeno con una larga diffusione che al contempo presenta innumerevoli varianti interne. Qui ho potuto sottolineare in maniera molto sintetica solo un problema di natura tematica, ciononostante non bisogna dimenticare che per gli uomini rinascimentali era proprio il platonismo (insieme a Petrarca e ad Agostino) ad insegnare che lo studio e la poesia potevano e dovevano diventare un *esercizio spirituale* (secondo la nota definizione di HADOT 1977): la lettura dei classici non doveva fermarsi al livello del diletto, essa doveva favorire la meditazione sul testo e sulle analogie con l'esperienza personale favorendo così il perfezionamento morale del soggetto. Basti qui richiamare l'attacco del sonetto 62 di Della Casa, «Già lessi, e or conosco in me, sì come», sul quale ha scritto pagine importanti BAUSI 2012 (vd. in particolare pp. 20-23 per il valore della lettura e il significato dell'*incipit*).

46. Sulla fortuna rinascimentale dell'episodio narrato da Plinio vd. qui la sezione 3.1. *Cupido dormiente: polisemia di un tema tra arte e letteratura* del capitolo III, in relazione a Tebaldeo, *Ultima silloge per Isabella d'Este* 465. Per il caso specifico di Plinio e della *Venere Anadyomene* di Tiziano vd. MCHAM 2013, pp. 174-179 (con bibliografia): «In a painting possibly executed for Alphonse d'Este, [...], Titian paintend a three-quarter-length Venus standing in water up to her thighs and squeezing water from her hair [...]. Titian is the only

mediante mezzi più umili come vasi e sculture, collezionati avidamente dagli uomini del Rinascimento: in essi le scene di toilette femminile sono un tema preminente, peraltro ponendo problemi analoghi a quelli riscontrati per la pittura rinascimentale.

Nudity for women washing or dressing is frequent on precisely the kind of small pot which predominates after 450 bc, [...]. Sutton suggests that a shift towards acceptability for female nudity is part of a general development in classical art, parallel to the appearance of the nude goddess in sculpture. The two media clearly are related, since many bathers of classical vase-painting adopt the same crouching posture as the nude Aphrodite of Praxiteles in the 350s. Given the difference in period between them, however, it is not possible to argue for a general change in attitudes towards female nudity.<sup>47</sup>

Anche in questo caso infatti si dibatte sulla natura delle donne raffigurate: alcuni ritengono che possano essere solo prostitute o cortigiane (ἑταῖραι), altri che dopo una prima fase questo tipo di rappresentazione sia stato legittimato proprio dal fatto che i soggetti mutarono e divennero donne sposate o in procinto di sposarsi.<sup>48</sup>

Robert F. Sutton ha inoltre rilevato la necessità di contestualizzare queste opere nel quadro della letteratura arcaica:

artist who precisely imitated what Pliny recounted about the condition of Apelles' *Anadyomene*. Pliny described Augustus's decision to dedicate the painting in the temple of his father, Caesar, and the subsequent damage to its lower portion. According to Pliny, no one could be found to restore it because of the necessarily ensuing comparison with the extant portion by Apelles. Furthermore, Pliny alluded to another painting of Venus by Apelles on which he had only traced the outlines when death intervened. Once again, no one dared complete it. In the Roman's eyes, this sequel redounded to the glory of the greatest Greek painter [...]. In fact, he revealed how viewers preferred unfinished works because they could see and admire the mind of the artist at work [...]. Per quanto riguarda l'origine del dipinto vd. pure *The Age of Titian* 2004, pp. 92-94, che accanto all'ipotesi alfonsina avanza quella di una commissione veneziana, dal momento che «there are, in fact, a number of reasons why the subject of *Venus Anadyomene* might have been favoured by a Venetian patron. In the mythography of the city, which itself seems to emerge miraculously from the sea, Venice was often compared with Venus – indeed, its very name was supposed to have derived from that of the goddess. Furthermore, Cyprus, the locus of her antique cult, was a Venetian colony and the Republic's most important possession in the eastern Mediterranean» (ivi, pp. 92 e 94).

47. LEWIS 2002, p. 145.

48. *Ibid.*

for the poets, bathing is usually treated as a characteristic activity associated with respectable women, both mortal and divine, and takes place both indoors and out. [...]. This respectable feminine bathing is often charged not only with a degree of eroticism, but even becomes an agent of seduction. [...]. Thus, in Archaic literature, bathing, whether practiced indoors or out by goddesses and mortal women alike, appears as a normal and luxurious aspect of feminine *charis* (grace or charm) intimately connected to a respectable *eros*, and these associations carry over into vase painting when the viewing context and iconography allow.<sup>49</sup>

Dopo la fase arcaica, un nuovo cambiamento si verificò in epoca classica, quando fecero la loro comparsa Eros e soprattutto lo schema della donna inginocchiata:

this new figural type is clearly marked as respectable, a noble figure, for it is used initially and primarily to represent brides, nymphs, select goddesses, and Helen. Appearing just after 430 b.c., the kneeling bather quickly becomes the dominant bathing type in High and Late Classical period.<sup>50</sup>

Il prototipo di queste rappresentazioni fu probabilmente la perduta *Elena* di Zeusi, famosissima al tempo, con la quale l'autore volle proporre un'immagine affine a quella dei vasi di origine ateniese: «the creation of a respectable, virginal image that is no longer naked, but nude in our sense, anticipating Praxiteles' *Knidian Aphrodite* by over half a century».<sup>51</sup> Come ha chiarito Sutton, la posa inginocchiata permise una grande svolta nella storia della raffigurazione del nudo femminile, in quanto «the image is discrete and modest, avoiding a full frontal view, and its nudity is fully motivated by the purifying prenuptial bath».<sup>52</sup> E proprio tale sobrietà spiega la sua fortuna in epoca rinascimentale.

La seconda novità nell'arte classica fu l'aggiunta della figura di Eros, che, personificato, «makes clear in elevated and polite imagery the erotic nature of the theme».<sup>53</sup> Pure questo elemento sopravvive nella tradizione moderna e si reperisce, ad esempio, in un testo rappresentativo della rinascita del genere nella letteratura neolatina, il terzo componimento degli *Hendecasyllaborum sive Baiarum libri duo* di Pontano, *de Batilla puella in balneis*: Batilla fa il bagno

49. SUTTON 2009, p. 68.

50. Ivi, p. 79.

51. Ivi, p. 85.

52. *Ibid.*

53. Ivi, p. 78.

con Amore e dopo avere giocato con lui, quando egli dorme, gli sottrae le armi e lo colpisce con le medesime. Il tema erotico è esplicito, ma al contempo l'ironia del furto e del rovesciamento dei ruoli sposta il centro del discorso. In questo senso pare significativo che inoltrandosi nel Cinquecento tale dettaglio scompare di nuovo, rendendo meno appariscente la dimensione erotica delle situazioni descritte. A titolo esemplificativo si può citare il testo di Angeriano *de Caeliae balneo* (*Erot.* 83), che presenta una scena simile ma con la sostituzione di Amore con Caelia:

Inclita laudatas peteret cum Caelia Baias,  
 Atque salutiferis membra lavaret aquis,  
 Vidimus eiectis undantia balnea flammis.  
 Miramur quid sit tantus et unde vapor.  
 Quidam inquit, «simulac visa est hic Caelia nuda,                   5  
 Hac cum rupe latens protinus arsit Amor».

Secondo James Hutton, che ha studiato la tradizione di questo tema nel Rinascimento in relazione alle antologie di epigrammi, il componimento potrebbe essere un'allusione (non un'imitazione) a un epigramma di Mariano tradito nell'*Anthologia Palatina* e presente nell'aldina del 1494 (*Anth. Pal.* IX.627 = *Anth. Plan.* IVa 21 22).<sup>54</sup>

Τᾷδ' ὑπὸ τὰς πλατάνους ἀπαλῶ τετρυμένος ὕπνω  
 εὔδεν Ἔρωσ, Νύμφαις λαμπάδα παρθέμενος.  
 Νύμφαι δ' ἀλλήλησι, «Τί μέλλομεν; αἴθε δὲ τοῦτ'  
 σβέσσαμεν», εἶπον, «ὁμοῦ πῦρ κραδίης μερόπων».  
 λαμπὰς δ' ὡς ἔφλεξε καὶ ὕδατα, θερμὸν ἐκείθεν                   5  
 Νύμφαι Ἐρωτιάδες λουτροχοεῦσιν ὕδωρ.<sup>55</sup>

La *localizzazione* a Baia tuttavia induce a sospettare non una derivazione diretta dal greco bensì una mediazione latina: o di un epigramma dell'*Antholo-*

54. HUTTON 1941, p. 387, il quale ha spiegato (ivi, p. 388) che «generally speaking, neo-Latin imitators of the Greek Anthology recognized three degrees of departures from their originals: near-translation commonly marked with the words “e Graeco”; free handling or “imitation”; and verses merely inspired by the Greek, marked as “allusion” (they also wrote replies, “responsa”, to the originals)».

55. Trad.: *Qui sotto i platani Amore giaceva stanco, preso da un dolce sonno, avendo affidato la propria torcia alle ninfe. Le ninfe tra di loro si dissero: «Cosa aspettiamo se possiamo spegnere allo stesso tempo questo fuoco e quello che arde nei cuori degli uomini?». Ma la torcia accese l'acqua e così da quel momento in poi le ninfe erotiadi versarono acqua calda in questo bagno.*



ti del tema: «(1) the plane trees, (2) Love asleep, (3) his torch entrusted to the Nymphs, (4) their conspiracy, (5) the “reflective” phrase: “the fire in the hearts of men”, (6) the heating of the waters, (7) the subsequent existence of the hot bath of “Eros”». <sup>59</sup> L'analisi dello studioso conferma l'importanza di ricostruire in sede critica la struttura dei testi, la loro catena argomentativa nonché le varianti e le costanti di ciascun tema o genere, giacché i poeti ragionavano in questi termini, secondo un ideale di poesia retorico.

L'*Anthologia Palatina* e l'*Anthologia Latina* poterono dunque rappresentare un'altra fonte di ispirazione fondamentale, entrambe le raccolte, nelle forme note a inizio Cinquecento, contengono infatti numerosi brani dedicati al bagno. In particolare nella prima vi è una lunga serie di epigrammi balneari, IX.606-640, integralmente tradita nell'*Anthologia planudea* (IVa 21 1-30) se si escludono 615, 628 e 635. Nella seconda si reperiscono due piccoli nuclei abbastanza compatti: 110, 119-125, e 175, 178-179. L'emersione del tema nella raccolta di Tolomei e nell'opera di Angeriano conferma inoltre le identità di due realtà poetiche cinquecentesche ben definite, vale a dire la linea meridionale, radicata nell'esperienza di Pontano, e il classicismo romano, marcatamente legato alla tradizione epigrammatica antica.

Questa trafila tuttavia non esaurisce la tradizione cinquecentesca delle scene di bagno, vi sono infatti alcuni testi volgari e neolatini tipologicamente differenti, nei quali innanzitutto sparisce la figura di Eros, ma spariscono perlopiù anche le ninfe e al loro posto subentra una donna in carne e ossa, l'amata (come in Angeriano). L'espunzione dei travestimenti “mitici” è però di solito bilanciata dallo spostamento dell'attenzione sul paesaggio che accoglie la donna, un cambiamento favorito dall'esempio petrarchesco. Nella tradizione volgare tra Quattro e Cinquecento vi sono gradazioni diverse, che riflettono gusti e tendenze ben definiti geograficamente e letterariamente: alcuni autori eliminano l'eredità epigrammatica e recuperano il quadro classico di Diana e Atteone, applicandolo alla propria realtà in modo diretto o mediante un paragone; altri sfrondano il tema del bagno di tutti gli elementi accessori al fine di concentrarsi sulla rappresentazione della donna e/o spostano lo sguardo sulla natura in cui la visione ha luogo per conservare una nota sensuale ma evitare il rischio della censura e della critica; altri ancora inseriscono il bagno in un quadro mitologico-pastorale per la stessa ragione.

Prima di analizzare questi testi è però doveroso ricordare l'imitazione petrarchesca del mito ovidiano di Diana e Atteone, che, benché non paia il principale punto di partenza per le rivisitazioni della scena nel Cinquecento, rap-

59. Ivi, pp. 386-387.

presenta comunque un termine di riferimento importante. Il mito emerge in più testi, tra i quali i più significativi sono la canzone 23:

I' segui' tanto avanti il mio desir  
 ch'un dí cacciando sí com'io solea  
 mi mossi; e quella fera bella et cruda  
 in una fonte ignuda 10  
 si stava, quando 'l sol piú forte ardea.  
 Io, perché d'altra vista non m'appago,  
 stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;  
 et par farne vendetta, o per celarse,  
 l'acqua nel viso co le man' mi sparse.<sup>60</sup> 15

e il madrigale 52:

Non al suo amante piú Dīana piacque,  
 quando per tal ventura tutta ignuda  
 la vide in mezzo de le gelide acque,  
  
 ch'a me la pastorella alpestra et cruda  
 posta a bagnar un leggiadretto velo, 5  
 ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,  
  
 tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,  
 tutto tremar d'un amoroso gielo.

Il secondo testo esibisce un'interessante connessione con la figura della pastorella, che rafforza la connotazione sensuale delle scene già propria del mito classico, un'associazione che, presente anche in altri testi fondamentali del Canzoniere come la canzone 126, è significativamente elusa dai poeti cinquecenteschi. Nella canzone delle trasformazioni e nel madrigale «il contesto è lo stesso [...], compresa l'ora, e così l'atteggiamento del poeta. Non per niente è mezzogiorno, il momento di massimo calore, associato per tradizione alla sensualità».<sup>61</sup> In entrambe le poesie inoltre l'immagine è in presa diretta, a differenza di quanto avviene in particolare in *Chiare, fresche et dolci acque*, dove, sebbene «il desiderio non venga meno, l'amore resti eros», vi è «la sostituzione dello spazio naturale e della fantasia che vi si riflette alla donna»:

60. Petrarca, *Rvf* 23 st. 8, vv. 7-15.

61. RAVERA 2017, p. 479.

l'immagine è filtrata in parte dal ricordo e dall'immaginazione, che portano a definitivo compimento la sublimazione del corpo; lo stesso può dirsi per le sue rappresentazioni nelle canzoni 127 e 129, in cui la visione dell'amata nella natura è del tutto mediata dall'ossessivo pensiero dell'io lirico ed anzi la donna nella sua fisicità è lontana ed inutilmente desiderata.<sup>62</sup>

Questo trattamento del tema ha di certo affascinato i poeti successivi, che nondimeno mostrano un comportamento ambivalente: alcuni aderiscono a questa prospettiva psicologica, altri ritornano alla naturalezza della scena, con accenti erotici più marcati.

Passando al versante quattrocentesco, non stupisce che il tema abbia attestazioni significative nei più raffinati poeti cortigiani di fine secolo, Niccolò da Correggio e Tebaldeo. Il primo offre una scena ovidiana nel poemetto *Fabula Psiches et Cupidinis* (ott. 25-26): nella descrizione del carattere fuggevole della ninfa il lamento si arresta per un istante e lascia spazio alla narrazione del momento positivo, iterato nel tempo, della visione della donna al bagno, modellato anche qui sul mito di Diana e Atteone (Ovidio, *Met.* III.155-197).

O quante volte la viddi sedere  
in ripa a qualche fonte e in quel spechiarsi,  
e preso di sua vista gran piacere  
spogliarsi ignuda e lì tutta bagnarsi,  
e se per caso mi venia a vedere 5  
impaurita subito levarsi,  
e con le mani o alcun fronduto ramo  
fugir como si pingon Eva e Adamo.

O quante volte mi gitai in quel'acque,  
o quanta già ne bibi per dilecto!  
O quante volte in ripa ove ella giacque  
distesi ambe le mani, il viso et il pecto!  
O quante volte un desider mi nacque 5  
di star la nocte su quel dolce lecto!  
Ma quel che ristorava più i mie' danni  
era il tocar suo' delicati panni.

Dapprima ci si sofferma sui movimenti della donna che si spoglia e si immerge nell'acqua e sul piacere che ne deriva, dopodiché, in seguito alla scoperta e alla

62. Ivi, p. 480.

fuga, l'io ricorda di aver tentato ogni volta di creare un contatto fisico attraverso gli elementi naturali da lei toccati e mediante il gesto di accarezzarne le vesti, fonte di gioia ancora superiore. In questo caso ovviamente il contesto mitologico autorizzava la raffigurazione del nudo, e lo stesso vale per altri testi più o meno coevi come l'ecloga di Tebaldeo *Torna, povero armento, al tuo pastore*, in cui la legittimazione proviene dal genere bucolico.

*Melibeo*

Errando vo, cacciato da Cupido.  
 Staman, come aprir vidi l'aurora, t. 26  
 m'ascosi qui per vageggiar quel sole  
 che m'arde sì, che fia cagion ch'io mora,  
 perché venir ogni mattina suole t. 27  
 a bagnar le sue membra a questa fonte.<sup>63</sup>

Anche qui siamo di fronte alla descrizione di un gesto rituale, ma è tutto contratto in pochi versi.

Una transizione verso forme meno mediate, in cui scompare il filtro mitologico, è testimoniata da un altro testo di Tebaldeo, significativamente più tardo, il sonetto 409 dell'*Ultima silloge per Isabella d'Este*.

Soperbo fiume, ove de spirto prive  
 posan le membra de l'auriga audace,  
 madonna, per aver col caldo pace,  
 hor si conduce a le toe fresche rive.  
 Non cura chi per lei languendo vive, 5  
 tanto questa empia a sé pel specchio piace.  
 Anchor voi, fiumi, l'amorosa face  
 provate, se l'età prisca il ver scrive.  
 Prego, se mai tal fiamma il petto te arse,  
 vogli torbido andar, acciò la fronte 10  
 de l'altera non possa in te specchiarse.  
 Bastano ben del crudel vetro l'onte!  
 Così non scemi mai, né mai aggiacciarse  
 si veggia l'aqua tua, né aver mai ponte.

63. Tebaldeo, *Rime della Vulgata*, 289.75-79. Un caso paragonabile è Rota, *Egl. pesc.* 8.56-61, «Come da di che 'n mar ti vidi ignuda / Bagnar, tosto restai legato e preso. / E mentre tutta a le mie voci intenta / Forse starai men orgogliosa e cruda, / Or i' t'involerò quel bacio, or questo».

La poesia si apre con un'allusione perifrastica al Po, introdotto attraverso la vicenda mitologica di Fetonte (l'«auriga audace»), che innalza il tono, dopodiché si prosegue con la celebrazione del fiume come luogo in cui la donna accorre a rinfrescarsi dalla calura. Malgrado questo accenno iniziale, che lascia implicito il tema del bagno, il nucleo generativo del sonetto è rappresentato dalla vanità e dall'indifferenza della donna; nella prima terzina infatti il poeta chiede al fiume di intorbidarsi affinché lei non possa specchiarsi. Il testo pare comunque significativo per la trasfigurazione che il tema subisce in ambito volgare e perché pone in luce una connessione tematica che ritroviamo in altri componimenti cinquecenteschi, quella tra il bagno e la vendetta nei confronti della donna crudele o di Amore (e si rammenti l'antecedente di *Rvf* 23).

Più esplicito è un sonetto di Molza inserito in un dittico dedicato integralmente all'immagine del bagno dell'amata (183-184), a conferma del percorso indicato:

Come ne la staggion che, sciolto 'l gelo,  
 la terra e i fiumi lassa in libertade,  
 lunge 'l crine trahendo nel mar cade  
 splendida stella, che fea bello 'l cielo,  
 così chi 'n anzi tempo cangiar pelo 5  
 mi face leta aprir liquide strade  
 vidi pur dianzi in sì nova beltade,  
 ch'eterna gioia entro mi godo et celo.

Per che non fia giamai di questa herbetta  
 che ben picciola fibra, ch'al bel piede 10  
 di premer piacque su l'herbose sponde,  
 sempre non cerchi et che di far vendetta  
 non m'ingegni del colpo che mi diede  
 Amor fra 'l dolce verde et le chiare onde.

Quanta invidia ti porto, altero fiume,  
 che sì cupidamente il mio thesoro  
 accogli et tocchi, et bagni quel dolce oro  
 ove il cor annodarsi ha per costume;  
 quanta ne porto a' rivi, che dal lume 5  
 vivo si forman ch'io pavento e adoro,  
 et con gl'inchiostri et con la mente honoro,  
 pur quel cercando onde arda et mi consume;  
 quanta invidia al bel litto, ove talhora

quasi stella che 'l mar schiffa disprezze, 10  
 humida ascende in l'oscurar del giorno;  
 quanta al verde terren, che preme e 'nfiora  
 con le sue piante, et mille alte bellezze  
 apre movendo i dolci passi intorno.

Nel primo testo le quartine sono incentrate sulla similitudine tra il bagno della donna nel fiume e la caduta di una stella nel mare, mentre le terzine marcano «uno scarto cronologico tra la visione seducente [...] e la sua memoria [...], nel momento in cui il poeta visita i luoghi teatro di tale esperienza, secondo un movimento psicologico tipico del *Canzoniere*», a partire dalla famosa canzone 126.<sup>64</sup> La chiusa, infine, introduce «il tema della ribellione nei confronti della seduttrice», riconducibile secondo Pignatti a *Rvf* 256;<sup>65</sup> ma forse occorrerebbe un'indagine tematica più approfondita visto che in diversi esemplari di questo “genere”, tra cui quello di mano di Tebaldeo, si riscontra il motivo della vendetta.

Il secondo sonetto contiene un catalogo delle realtà naturali toccate dall'amata, che suscitano l'invidia del poeta, ma buona parte del testo è in realtà consacrata alla descrizione della donna che si immerge nel corso d'acqua e ne esce, nelle terzine assimilata a *Vespero*. Benché Molza non possa soffermarsi sui dettagli fisici, la sensualità della scena è garantita dall'immagine dell'acqua che *accoglie e tocca cupidamente* il corpo nudo della donna, dove la dittologia conferisce concretezza, fisicità allo scorcio. L'idea inventiva deriva dalla fusione di due quadri petrarcheschi: l'*incipit* tradisce la memoria dell'attacco di *Rvf* 300, «Quanta invidia io ti porto, avara terra», sonetto in morte di Laura, di cui viene ripresa pure la partitura anaforica; mentre il tema del bagno e dell'invidia nei confronti del fiume si riallaccia a *Rvf* 162, costruito su un catalogo non dissimile, culminante nei vv. 9-12 prossimi a Molza: «o soave contrada, o puro fiume, / che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari / et prendi qualità dal vivo lume; / quanto v'invidio gli atti honesti et cari!».<sup>66</sup> In questo caso la connotazione sensuale è dunque molto più marcata ed è forse avvalorata dall'identificazione con Venere; ciononostante persiste, fortissima, la patina petrarchesca, sia linguistica che immaginativa, la quale mitiga il tema

64. PIGNATTI 2018, II p. 233.

65. *Ibid.*

66. *Rvf* 162 ha originato una lunga trafila di imitazioni nel Cinquecento, nelle quali tuttavia non compare il bagno; vd. ad esempio Muzzarelli, *Rime* 3, Bembo, *Rime* 12, Trissino, *Rime* 22.

“voyeuristico” di partenza e conferma una volta di più la funzione del poeta trecentesco quale mediatore delle tradizioni antiche.<sup>67</sup>

67. Al recupero del quadro in generale contribuì però probabilmente anche la tradizione neolatina. La combinazione della visione della donna nuda al bagno con l'apostrofe al fiume e l'immagine delle sue acque che avvolgono e toccano il corpo femminile è infatti una connessione peculiare della poesia umanistica di fine Quattrocento-inizio Cinquecento, che ritroviamo ad esempio in autori di pertinenza meridionale importanti per Molza come Giovanni Pontano e Giovanni Cotta (sull'importanza di questi autori per la poesia latina di Molza vd. ora PARENTI 2020, pp. 217-218; Cotta era veronese, ma trascorse un periodo a Napoli, che fu molto importante per la sua maturazione letteraria e durante il quale riuscì a conoscere *in extremis* il maestro Pontano, vd. RICCIARDI 1984). A titolo esemplificativo segnalò il primo testo dell'*Eridanus*, che si apre con un'apostrofe al fiume funzionale alla lode degli Estensi, dopodiché sviluppa un quadro mitologico incentrato su Marte e Venere, e il carne 9 di Cotta (*Ocelle fluminum, Calor, Calor pulcher*), nel quale la donna è presentata con tenerezza e affetto attraverso i diminutivi, le apostrofi e gli epiteti, di nuovo in una dimensione immaginativa, come in Petrarca.



### 3.

## Il trionfo di Amore

### 3.1. *Cupido dormiente: polisemia di un tema tra arte e letteratura*

Il tema di Cupido che dorme rappresenta un interessante caso di intersezione di memoria letteraria e suggestione artistico-figurativa che permette non solo di mostrare il fascino esercitato dalle sculture antiche sugli uomini del Cinquecento ma pure di acclarare le ragioni profonde della diffusione del tema in questo momento storico. Queste ultime sono legate a un preciso ideale di virtù e condotta, illustrato in modo esemplare dalla funzione che viene attribuita ad Amore nei programmi iconografici di alcuni dei più importanti studioli e camerini di fine Quattro-inizio Cinquecento. I testi commentati in questa sezione e nella successiva rappresentano pertanto degli episodi in quanto sono di norma ancorati a precise occasioni, ma degli episodi paradigmatici, non solo della scrittura occasionale stessa, anche del valore assegnato all'amore e al patrimonio artistico classico.

Nel 1502 la marchesa di Mantova, Isabella d'Este, ricevette in dono da Cesare Borgia due statuette raffiguranti rispettivamente un Cupido dormiente e una Venere. Le opere, di proprietà dei duchi di Urbino, erano passate in possesso del duca Valentino dopo l'occupazione del ducato, in seguito alla vittoria riportata il 20 giugno su Guidobaldo da Montefeltro. Il Cupido marmoreo era invero una scultura giovanile di Michelangelo nota almeno dalla fine degli anni '90 che lo stesso artista aveva spacciato per antica venendo però presto smascherato.<sup>1</sup> Ciononostante la piccola statua attirò l'attenzione della marchesa, che si adoperò immediatamente dopo la conquista del ducato da parte del Borgia per ottenerla insieme alla Venere, ed egli la compiacque con i due doni.

Le due sculture ispirarono un buon numero di composizioni poetiche, tra le quali due sonetti di Antonio Tebaldeo, traditi dal manoscritto α.T.9.19 della Biblioteca Estense di Modena, la cui riscoperta si deve a Massimo Castoldi.<sup>2</sup>

1. Vd. al riguardo la bibliografia critica segnalata da CASTOLDI 1989, p. 709 n. 1; in seguito HIRST 1994, *Giovinanza di Michelangelo* 1999, pp. 317-323, BROWN 2002, pp. 111-115, 156-160 e 177-180, CAMPBELL 2004, pp. 91-102, PIDATELLA 2006, PIERGUIDI 2014.

2. CASTOLDI 1989, i testi si leggono alle pp. 713 e 714.

Il poeta a questa altezza cronologica si trovava a Ferrara, prima al servizio di Ippolito d'Este e poi presso Lucrezia Borgia in qualità di suo segretario (1504-1508), e mediò spesso i rapporti tra le corti di Urbino e Ferrara.<sup>3</sup> Entrambi i testi sono rivolti alla marchesa, ma il primo è scritto in persona del Valentino, il secondo in vece di Venere.

*Il Duca di Valenza a la inclyta Isabella estense*

Tu me dimandi Amor. Ahi lasso, in quanto  
 labirinto m'hai posto, e in che aspro scoglio!  
 Dur m'è se 'l nego a te, duro s'io voglio,  
 cara Isabella mia, presumer tanto. 5

So quanto pò, ché per lui spesso ho pianto,  
 né mi spaventa tanto il fier suo orgoglio,  
 quanto che il cielo de quïete spoglio,  
 et in terra et in mar commovo pianto.

Dorme et è inerme Amor, onde è gran pace.  
 Sentendo il parlar tuo farasse desto 10  
 e harà da gli occhi toi strali, arco e face.

Pur te 'l do, ché non è ben manifesto  
 senza gran segni un cor. Qual piú verace  
 segno, che per te farme ogniuno infesto?

*Venere a la inclyta Isabella estense*

Perse mio figlio Amor, piú giorni fanno,  
 arco e saette, e da quel tempo a questo  
 dorme, né pensa che haver l'occhio desto  
 convien a quei che molti nemici hanno. 5

Veggio la terra e il mar pronto al suo danno,  
 l'abyssso e il cielo, ai quai fu crudo e infesto.  
 Sin qui l'ho conservato e mai non resto  
 de investigar dove sue arme stanno.

Intendo che le hai tu, però l'invio  
 a te. Tu hai figli: se in tal caso duro 10  
 pensi agli toi, harai pietà del mio.

Che li sian rese l'arme io non mi curo.  
 Non se extende in tuo danno il mio desio:  
 cercho, Isabella, sol che 'l sia sicuro.

3. Vd. LARGAIOLLI 2019.

Secondo Castoldi, sulla scorta dello studio di Antonio Rossi su Serafino Aquilano e la poesia cortigiana, «i temi del *Cupido dormiente* e del *Cupido marmoreo*, di reminiscenza ovidiana sono tra i più ricorrenti nella lirica delle corti tra '400 e '500», e a suo giudizio i sonetti dell'Aquilano *Quel nimico mortal de la Natura* e *Quel fier Cupido assiduo e tenace* sarebbero «stati scritti per la medesima scultura, quando ancora essa si trovava ad Urbino, presso Elisabetta Gonzaga». Lo studioso ha inoltre registrato un incremento significativo dei versi scritti per il Cupido moderno dopo il cambio di proprietà e insieme l'insorgenza di una certa confusione con i testi ispirati dal Cupido di Prassitele, «acquistato da Isabella nel 1506 e posto accanto all'opera di Michelangelo». <sup>4</sup> Indipendentemente dall'identificazione della statua cui fanno riferimento i versi di Serafino, va rilevato che i testi cortigiani menzionati rappresentano varianti del tema del Cupido dormiente/marmoreo estranee alla declinazione tebaldeana, poiché sono incentrati sul motivo dello scambio di armi e della sostituzione di Cupido da parte della donna, del tutto assenti nei sonetti qui analizzati. <sup>5</sup> Il primo sonetto è imperniato sul dono e sulla potenza di amore, esperita in prima persona dal soggetto, che gioisce della tregua temporanea dovuta al sonno di Cupido pur ammonendo la marchesa che quest'ultimo si sveglierà udendo le sue parole e riprenderà le consuete armi, e ciononostante gliene fa dono, che un cuore vero deve recare le ferite che gli sono state inferte. Nel secondo sonetto Venere lamenta il sonno di Cupido, che ha perso le armi, ora in mano della marchesa, e non si cura di essere vigile, e di conseguenza la dea prega Isabella affinché protegga il figlio.

Per quanto riguarda la prima anta del dittico, che maggiormente ci interessa, una fonte significativa pare Tibullo, il quale in *El. II. 5.105-110* prega Apollo affinché Amore erri *inermè* e il suo arco e le sue frecce periscano, in quanto, come il poeta moderno, ha fatto esperienza del male amoroso:

4. CASTOLDI 1989, p. 714, vd. ROSSI 1980, pp. 47-48.

5. Segnalo tuttavia un altro sonetto di Tebaldeo all'incrocio di queste due tradizioni, *Ultima silloge per Isabella d'Este* 341: «Lamentandomi un dì, l'arco Amor prese / e per ferir la mia nemica corse. / Ma vistola sì bella, stette in forse / e Venere stimolla e non l'offese. / Madonna, che l'error di quel comprese, / mostrossi madre et a la bocca porse / il dito e quel come sdegnata morse. / Poi, chiamato il fanciul, forte il riprese. / Più e più giorni Amor questo credette; / dormendole in grembo un giorno il stolto, / da lei spogliato fu de arco e saette. / Desto, l'error conobbe ove era involto. / Da indi in qua quella a gli amanti mette / legge, e a lui l'arme, a me il sperar è tolto». Il sonetto riflette il gusto per i quadretti dell'epigramma antico e per l'ironia riscontrato anche nel capitolo precedente, e rappresenta un'altra variante di questa situazione, in cui l'attenzione si sposta sull'ingenuità di Amore, che confonde la donna con la propria madre, Venere, a causa della sua bellezza e subisce così il furto delle armi addormentandosi noncurante tra le sue braccia.

pace tua pereant arcus pereantque sagittae, 105  
 Phoebe, modo in terris erret *inermis Amor*.  
 Ars bona: sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,  
 heu heu quam multis ars dedit ista malum!  
 et mihi praecipue, iaceo cum saucius annum  
 et (faueo morbo cum iuuat ipse dolor). 110

Nell'elegia latina è però assente il tema centrale del sonno, che compare invece in un epigramma di Alfeo di Mitilene tramandato dalla Planudea (*Anth. Pal. XVI.212*):

Εἰς τὸ αὐτό  
 Ἀρπάσομαι πυρόεσσαν, Ἔρωσ, χερὸς ἐκ σέο πεύκη,ν,  
 σολήσω δ' ὤμων ἀμφικρεμῆ φαρέρτην,  
 εἴ γ' ἐτύμως εὐδεις, πυρὸς ἔγγονε, καὶ σέο φῶτες  
 πρὸς βαιὸν τόξων εὐνομίην ἄγομεν.  
 ἀλλὰ καὶ ὥς σε δέδοικα, δολοπλόκε, μή τινα κεύθης 5  
 εἰς ἐμέ, κῆν ὑπνω πικρὸν ὄνειρον ἴδης.<sup>6</sup>

Cupido qui dorme, concedendo una pace temporanea all'autore, il quale malgrado ciò avverte il pericolo e teme le astuzie che si potrebbero nascondere dietro al sonno, in maniera non troppo dissimile da quanto avviene nel sonetto. In generale il motivo della potenza di Amore è diffuso in questo segmento della Planudea, dedicato perlopiù a statuette di Cupido e di Venere, tra le quali quelle celebri di Prassitele. Si vedano ad esempio l'epigramma 167 di Antipatro di Sidone, sulla capacità delle statue di Prassitele di infiammare il cuore di chi le osserva, e il 213, attribuito a Meleagro o Stratone, sul potere delle armi di Cupido. Negli epigrammi in effetti è notevole che

while several of the poems indeed present the statues as *exempla* of Love subdued and disarmed by Chastity, others equally avoid doing so, and it is a recurrent theme that the beauty of the work of art is analogized to the irresistible and devastating power of Eros himself. The sleep of Eros signals

6. Trad.: *Dovrei tirarti via di mano la torcia ardente di pino, o Amore, dovrei strapparti via la faretra che pende dalle tue spalle, se tu davvero dormi, bambino del fuoco, e noi mortali abbiamo un piccolo momento di tregua dalle tue frecce. Ma anche così io ho paura di te, tramatore di astuzie, paura che tu trami qualcosa in segreto contro di me, che nel tuo sonno tu non disegni per me qualche prova crudele.*

### 3. IL TRIONFO DI AMORE

that his power is only temporarily suspended; it will be unleashed with renewed fury if the god wakes.<sup>7</sup>

Il tema del sonno, quantunque contribuisca a rafforzare l'idea della forza della passione amorosa, è soprattutto funzionale alla celebrazione del potere illusio-nistico dell'opera d'arte, la quale è talmente bella e verosimile da parer viva (e in questo senso si spiega altresì la tendenza dei poeti cinquecenteschi ad avvalersi della prosopopea nei testi dedicati ad opere scultoree, basti qui evocare il famoso carme *De Cleopatra* di Castiglione). L'appiglio veniva da un aneddoto popolare tratto dalla *Naturalis historia* di Plinio (XXXVI.4) relativo al Cupido di Prassitele o ad uno simile, che secondo Stephen Campbell costituì «the very archetype and epitome of the scandalous power of art».<sup>8</sup> Il giovane Alceta, osservando la statuetta, se ne sarebbe innamorato e avrebbe quindi lasciato su di essa traccia dell'atto amoroso.

sunt in Cnido et alia signa marmorea inlustrium artificum, Liber pater Bryaxidis et alter Scopae et Minerva, nec maius aliud Veneris Praxiteliae specimen quam quod inter haec sola memoratur. eiusdem est et Cupido, obiectus a Cicerone Verri ille, propter quem Thespieae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus; eiusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria; adamavit enim Alcetas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit.

Il brano doveva essere noto a Isabella, anche nella sua interpretazione oscena, poiché Mario Equicola l'aveva addotto quale esempio del potere di amore nel suo *Libro de natura de amore* (164r bis, p. 405), facendo riferimento proprio al Cupido della marchesa. Inoltre esso fu di certo presente a Tebaldeo, al quale ispirò due epigrammi latini rivolti a Mantegna, che, realmente ammalato, si sarebbe ravvivato toccando la statuetta (e non a caso il tatto ben più che la vista era ritenuto un senso con una connotazione erotica forte a questa altezza cronologica)<sup>9</sup>.

7. CAMPBELL 2004, p. 98.

8. Ivi, p. 95. Per quanto riguarda invece la prosopopea, la sua origine va ricercata negli epigrammi dell'*Antologia greca*, in particolare in quelli funerari nei quali tale espediente è impiegato con un'elevata frequenza in relazione alla loro natura efrastica (spesso l'iscrizione tombale si animava rivolgendosi a un passante). Vd. anche PARENTI 2000 e 2020, p. 450 in merito al *De Cleopatra* di Castiglione: quest'ultimo «opta per la figura della prosopopea [...], adottata anche dall'amico Maddaleni nei suoi epigrammi sulla stessa Cleopatra, ispirati a modelli dell'*Antologia*, ove sono fatti parlare personaggi effigiati in statue celebri quale quella di Niobe».

### III. LA VENA SENSUALE E IL TEMA EROTICO

#### *De Mantinea*

Dum cubat, amisso visu iam morte propinqua  
Maxima picturae gloria Mantinea  
Audiit Ausoniam venisse a moenibus Urbis  
Aligeri sculptam numinis effigiem.  
Hanc rogat afferri, et manibus dum singula tractat           5  
Membra, aegro rediit qui fuit ante vigor.  
Mira manus fabri, saxo quae praebuit ipsi  
Non animam tantum, sed dare posse dedit.  
Cedant, Deucalion, tua saxa! Animata fuere  
Illa, haec non tantum sunt animata, animant.           10

#### *De eodem*

Marmorea Idalii tangens simulacra volucris,  
Mantinea inferno pictor ab amne redit.  
Fortunate lapis, miracula qui videt ista,  
Non caesi, sed te caesi opus esse putat.<sup>10</sup>

Gli epigrammi del poeta ferrarese sono soltanto un esempio delle tante poesie composte sulla statuetta del Cupido dormiente o quantomeno da esso suggestionate, e rientrano nella più ampia tradizione dei componimenti che ritraggono statue (di figure dormienti), una tradizione fiorita nei primi decenni del Cinquecento alla cui testa si collocavano i testi per la *Laocoonte* e per la *Cleopatra* del Belvedere e con la quale la trafila ferrarese-mantovana entrava in competizione.<sup>11</sup> Questa duplice valenza delle opere – che esaltano da una parte la potenza della passione amorosa, dall'altra il carattere illusionistico delle immagini – era in effetti già stata posta in evidenza da Leonard Barkan in relazione alla Cleopatra-Arianna dormiente del Belvedere e all'iscrizione della ninfa del Danubio ad essa legata:

Sleep, particularly as it is filtered through the Danube inscription, is definitive of the condition of the work of art: alive yet immobile, capable of psychic activity but not of speech, existing in an alternative but parallel world to that of the real-life daylight observer. The sleeping work of art is thus para-

9. Vd. soprattutto CORPATAUX 2019 in relazione a Equicola e ai dipinti di Tiziano e Correggio.

10. I testi sono tramandati dal codice Vaticano Ottoboniano Latino 2860 e trascritti da AGOSTI 1993, p. 73, da cui cito.

11. Vd. per tutti questi aspetti ancora CAMPBELL 2004, pp. 95-96.

### 3. IL TRIONFO DI AMORE

digmatic of that most ancient and universal article of praise for representational images: that they are so real they could almost come to life. To wake up would be to come to life. The barrier between sleep and waking becomes the experiential equivalent of that between art and life.<sup>12</sup>

Tutto ciò è in gran parte implicito nei sonetti di Tebaldeo ed è coerente con il ruolo svolto dal tema erotico nel programma iconografico delle residenze della destinataria dei testi, nello specifico con la funzione assegnata al Cupido dormiente, chiarita di recente da Campbell.

The *studiolo* of Isabella fulfills the Petrarchan condition of being a therapeutic space of withdrawal and contemplation, and that at the center of this therapeutic activity is the understanding and management of Eros, and its place at the center of human subjectivity. [...]. The *Sleeping Cupids*, then, lead to two paths of reflection which are more intertwined than they may first appear: on one hand, a lesson in self-mastery – to be wary of the stirring of Cupid from sleep, that is, that one is constantly susceptible to desire, even while its force seems momentarily quieted. On the other, to reflect on the seductive powers of art, which are finally inescapable, and all the more illusionistically powerful when the god is presented as a sleeping body.<sup>13</sup>

In questo senso si comprende anche il secondo sonetto di Tebaldeo, nel quale Isabella non è più minacciata dalle armi di Cupido bensì le detiene come prima di lei la madre Venere, suggerendo di fatto un'identificazione della marchesa con la dea.<sup>14</sup>

La connessione tra il tema scultoreo e quello erotico nonché l'ammirazione per la proprietà illusionistica dell'artificio artistico sono testimoniate da un'altra vicenda nota in cui sono coinvolti Pietro Bembo, Bernardo Dovizi da Bibbiena e, pur in maniera meno diretta, lo stesso Tebaldeo. Il 25 aprile 1516 Bembo scriveva al cardinale pregandolo di concedergli in dono una «Venerina marmorea»:

La grazia, dunque, che io da voi disidero è questa: che non si essendo per Raffaello da Urbino potuto dar luogo alle [*sic*] Venerina marmorea, che 'l S.

12. BARKAN 1999, p. 243, ma vd. pure CAMPBELL 2004, pp. 95-96.

13. Ivi, pp. 91 e 106.

14. A questo riguardo Campbell (ivi, p. 98) ha mostrato che nei testi rivolti alla marchesa il suo ruolo «as custodian of Cupid insinuates two very different mythological scenarios: either she controls and possesses Cupid by virtue of her analogy with Venus, or because she is a Diana-like personification of unassailable chastity».

### III. LA VENA SENSUALE E IL TEMA EROTICO

Giangiorgio cesarino vi donò, nella stufetta nuova a cui voi assegnata l'avevate, siate contento di donarla a me: che la terrò carissima, che la porrò nel mio Camerino tra 'l Giove et il Mercurio suo padre e suo fratello, che me la vagheggerò ogni giorno molto più saporitamente che voi far non potrete per le continue occupazioni vostre, e infine che ve la serberò fedelmente, e ogni volta che vorrete ve la potrete ritorre e ripigliare.<sup>15</sup>

La richiesta rimase inascoltata nell'immediato ma fu esaudita al momento della redazione del testamento quattro anni dopo, l'8 novembre 1520, quando Bibbiena in punto di morte diede disposizioni affinché la statuetta della Luna fosse donata all'amico. L'episodio fu tradotto in versi da quest'ultimo, nel sonetto 101 delle sue *Rime*:

Mentre 'l fero destin mi toglie et vieta  
Veder Madonna et tiemmi in altra parte,  
La bella imagin sua veduta in parte  
Il digiun pasce e i miei sospiri acqueta.  
Però s'a l'apparir del bel pianeta, 5  
Che tal non torna mai, qual si diparte,  
Hebbi conforto a l'alma dentro, et parte  
Ristetti in vista desiosa et lieta,  
Fu, perch'io 'l miro in vece et in sembianza  
De la mia Donna, che men fredda o ria 10  
O fugace di lui non mi si mostra;  
Et più ne havrò, se piacer vostro fia,  
Che 'l sonno de la vita, che gli avanza,  
Si tenga Endimion la Luna vostra.

Gorni ha ben definito il testo «elegante variazione umanistica, su tema 'lunare', del secondo sonetto petrarchesco a Simone (LXXVIII), costruita quasi come un sillogismo, dove la prima quartina afferma un concetto generale, la seconda quartina e la prima terzina con elaborata sintassi il caso particolare, l'ultima infine la conclusione»,<sup>16</sup> sennonché il legame con il sonetto petrarchesco non pare primario, giacché lì è chiamato in causa il rapporto tra l'artista e la propria opera d'arte (con un'allusione al mito di Pigmalione), mentre qui è tematizzato quello tra il proprietario e l'oggetto. Bembo infatti lamenta la lontananza dell'amata e dichiara di trovare conforto nella contemplazione della

15. Bembo, *Lettere* 372, I p. 118.

16. GORNI 2001a, p. 158.





Qui Cupido non solo dorme ma dorme sopra i simboli della forza di Ercole, la pelle di leone e la clava, segno della sua vittoria sull'eroe antico, e il poeta indulgia sui suoi attributi, l'arco e la faretra. L'inclusione di Ercole nel tema, benché serva innanzitutto ad accentuare la potenza di Eros grazie al contrasto con l'eroe per antonomasia dell'Antichità, è pure indizio di un gusto letterario sensibilmente diverso, più classicista e prezioso.<sup>22</sup>

Tale indirizzo è confermato dalla riemersione della connessione in ambito farnesiano e nello specifico in un poeta quale Raineri, il cui testo 22 dei *Cento sonetti*, «Amoroso, e facilissimo, con la cognizione del travaglio d'Ercole per la perdita d'Ila»,<sup>23</sup> sposta in modo deciso il centro del discorso sulla vicenda di Ercole rievocando l'episodio dell'innamoramento di Ila.

Quel, ch'apena fanciul, torse con mano  
 Di latte ancor que' duo crudi serpenti,  
 E giovin poi, tra mille prove ardenti,  
 La fera stese generosa al piano,  
 D'amor trafitto, il suo bel Ila, invano, 5  
 Che perdeo tra le vive acque lucenti,  
 Chiamando già con dolorosi accenti,  
 Squallido in viso, e per la doglia insano.  
 Giacea la clava noderosa, e 'l manto,  
 Di ch'era il domitor de' mostri cinto; 10  
 Amor la percotea co' piè, scherzando.  
 O miracol altier! Quel che già tanto  
 Valea, che diede a' fieri mostri il bando,  
 E vinse il mondo, or dal bel Ila è vinto.

Il sonetto è esemplare dello stile eclettico dell'autore, che ama la commistione di fonti ricercate della tradizione classica e al contempo le sa manipolare con-

22. Nella stessa direzione procede l'epigramma di Molza per un'analogia statuetta non identificabile con certezza: «Alcidae magni spoliis dum laetus opimis / Substrata in molli pelle quiescit Amor, / Languenti puero fessos sopor occupat artus, / Et molles differt aura benigna comas. / Quem temere inventum spoliis dum forte Lycoris / Exuit, et rapta lampade culta nitet: / "Saeva dolos frustra indomito componis Amori", / Dixit, et inspecta saxequ obruit» (Molza, *El., Appendice 16, De Lycoride*). Vanno inoltre tenute presenti la diffusione del tema in ambito ferrarese, in particolare mi riferisco a una serie di epigrammi di Tito Vespasiano Strozzi per Lucrezia Borgia incentrati sul Cupido dormiente e contenenti pure loro riferimenti al mito erculeo (al riguardo vd. CAZZOLA 2002, pp. 105-110), e l'elegia quarta del secondo libro degli *Amori*, in cui Bernardo Tasso narra per esteso la vicenda (vv. 52-97).

23. Così la sposizione (Raineri, *Cento sonetti*, p. 32).

ferendo loro un nuovo significato. L'intertesto principale, indicato già in una nota in un manoscritto miscellaneo, il Vat. lat. 9948, richiamato a dovere dalla recente editrice, Rossana Sodano, è la prima delle *Elegiae in Maecenatem* che facevano parte del *corpus* del Virgilio Minore.<sup>24</sup>

clava torosa tibi pariter cum pelle iacebat,	
quam pede suspenso percutiebat Amor.	80
quis fore credebat, premeret cum iam impiger infans	
hydros ingentes vix capiente manu,	
cumve renascentem meteret velociter Hydram,	
frangeret inmanes vel Diomedis equos,	
vel tribus adversis communem fratribus alvom	85
et sex adversas solus in arma manus?	
[...]	
sic est: victor amet, victor potiat in umbra,	
victor odorata dormiat inque rosa;	
victus aret victusque metat; metus imperet illi,	95
membra nec in strata sternere discat humo. <sup>25</sup>	

Secondo la Sodano il testo «non è in realtà altro che ripresa o traduzione del distico dei vv. 79-80»,

ripresa o traduzione anche più efficace del suo originale, in quanto fondata [...] sulla coordinazione anziché sulla subordinazione, dando cioè maggiore evidenza di immagine al gesto di Amore che, vittorioso, offende per gioco i simboli della forza di Ercole; mentre la subordinazione del testo latino con una relativa riconduce la scena, sottomettendone l'identità, alla principale che descrive l'inerte giacere di quegli oggetti. Anzi, per sottolineare il loro potere evocativo eroico, la traduzione si effonde in un verso in più (v. 8), introdotto in questo caso non per incapacità di mantenere lo stesso passo del verso latino, bensì proprio per creare una pausa in cui riprendere lena preparando l'effetto di sorpresa del punto culminante della giocosa irruzione di Amore. Il sonetto si propone infatti proprio di celebrare il trionfo del dio [...].<sup>26</sup>

La studiosa ha poi posto in evidenza il forte scarto rispetto alla fonte per quanto

24. Il testo è presente nella maggior parte delle edizioni virgiliane quattro-cinquecentesche ed era dunque facilmente accessibile.

25. *El. in Maecenatem* 1.79-86 e 93-96 (in *PLM* I, p. 128).

26. SODANO 2004, pp. 244-245.

attiene alla rappresentazione dell'eroe: da una parte, nel testo antico, Ercole è dipinto come l'eroe invincibile che tuttavia nella tregua dalle fatiche fruisce di amore, dall'altra egli è sconfitto da Amore stesso. Proprio per dare rilievo al trionfo di Eros Raineri scelse in maniera oculata tra gli amori dell'eroe, scelse cioè Ila e non Onfale dando così «voce al momento tragico anziché a quello irriverente e comico; scelta che privilegia il dolore della perdita come quello di più forte intensità per significare la potenza assoluta di Amore anche su chi ha avuto ragione di ogni tipo di avversario».<sup>27</sup>

I debiti di Raineri verso l'elegia sono in realtà più estesi di quanto affermato dalla Sodano e comprendono la porzione 79-86 e 93-96: si noti in particolare l'insistito gioco etimologico finale, che riemerge nel chiasmo che sigilla il sonetto «*vinse ... è vinto*». Ma non è tutto. L'episodio di Ercole e Ila conosce plurime attestazioni nella letteratura classica, in particolare in Virgilio, Ovidio, Propertio (*El.* I.20), Seneca (*Med.*) e Stazio (*Silv.* I.2.197-99), ed ha una notevole fortuna nella poesia neolatina quattro-cinquecentesca, perlopiù in forme di narrazione lunga (e in epigrammi). Di entrambe queste tradizioni (antica e recente) Raineri sembra essere evidentemente a conoscenza, come testimonia il sonetto. I primi due versi intrecciano alla memoria dell'*Elegia in Maecenatem* quella di un distico dell'*Eneide* (VIII.288-289), «*Hercules et facta ferunt: ut prima novercae / monstra manu geminosque premens eliserit angues*», e quella di uno di Ovidio (*Ars am.* I.187-188), «*Parvus erat manibusque duos Tiryntius angues / Pressit et in cunis iam Iove dignus erat*». La seconda quartina recupera un famoso passo dell'ecloga 6 di Virgilio dedicato proprio ad Ila (vv. 43-44, «*his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret*»), aggiungendovi l'aggettivo *bello*, derivato dai classici *pulcher* e *formosus*, attributi precipui del giovane nella tradizione,<sup>28</sup> e altre due tessere mutate dalla narrazione dell'episodio contenuta nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco (il sintagma «*vive acque lucenti*» ricalca l'espressione di *Arg.* III.553, «*tela manu procul ad nitidi spiracula fontis*», e il v. 8 rielabora III.576, «*iam maiore metu, tum vero et pallor et amens*»). Nel complesso quindi il sonetto è in bilico tra la traduzione e il superamento: da una parte si riscontra una forte fedeltà ai *verba*, non solo del modello inventivo (l'*Elegia in Maecenatem*) ma anche delle altre fonti locali, dall'altra proprio questo arricchimento della fonte primaria attraverso una fitta trama di allusioni ad altri testi connessi al tema impreziosisce il sonetto e tradisce un intento emulativo. Vi è inoltre un palese compiacimento nell'inces-

27. Ivi, p. 245.

28. Vd. Valerio Flacco, *Arg.* III.184, «*Pulcher Hylas, si fata sinant, si prospera Iuno*»; Marziale, *Epigr.* III.19.4, «*Pulcher Hylas, medio pereuntia nomina ponto*»; Propertio, *El.* I.20.52, «*Formosum Nymphis credere visus Hylan*»; *etc.*

sante gioco allusivo, che costringe il lettore a continui esercizi identificativi e scommette proprio sull'effetto destabilizzante e di sorpresa generato da questo procedimento. E la trama è ancora lungi dall'essere sciolta.

Come anticipato la vicenda di Ercole ed Ila si diffuse pure nella poesia neolatina e Raineri sembra alludere consapevolmente al grande maestro Pontano, che nell'*Urania* aveva dedicato largo spazio al mito. Il sonetto e in particolare il v. 9 paiono in effetti imparentati con *Uran*. V.630-634:

Immemor ipse sui, clavaeque oblitus et amens                    630  
Erravit, cum ripa illum ac resonantia saxa,  
Illum amnes, illum antra procul vallesque referrent,  
Clamantem: «Mihi reddite Hylan» totiensque gementem,  
Tudentemque Hyla nemus, aequor Hyla replentem.

sebbene anche in questo caso l'autore non abbia saputo contenere il proprio gusto eclettico e prezioso e abbia contaminato il passo con altre fonti classiche (l'aggettivo *noderoso*, ad esempio, è esemplato sul latino *nodosus*, attestato in *Priapea* 9.9 e in Silio Italico, *Pun.* 2.244, dove pure è riferito alla clava di Ercole). Al v. 10 si trova poi incastonata un'altra pietra estratta dal precedente quattrocentesco: *domitor* (v. 10) è voce eminentemente virgiliana (specie dell'*Eneide*), passata soprattutto nella tradizione epica e in quella storica, ma è impiegata da Pontano nel brano appena menzionato (*Uran*. V.800, «Victor apri excisorque hydrae domitorque ferarum»). Rispetto a quest'ultimo vi è però una differenza essenziale: nell'*Urania* l'attenzione verte sul dolore di Ercole, infatti il mito è associato alla morte della figlia dell'autore, Lucia; nel sonetto prevale l'irrisolone dell'eroe, e forse in questo senso Raineri pensò al tredicesimo idillio di Teocrito, dove viene narrato l'amore di Ercole per Ila ponendo l'accento proprio sul fatto che non solo i mortali ma anche gli dei sono soggetti e soccombono all'amore.<sup>29</sup>

Infine va tenuto presente un altro precedente quattrocentesco, volgare, l'*Orfeo*, nel quale Poliziano evoca rapidamente alcuni miti (tra cui quello di Ercole ed Ila) a sigillo di una riflessione sulla volubilità delle donne in amore e sulla conseguente necessità di fuggirle.

29. Si veda almeno l'inizio dell'idillio: «Οὐχ ἄμιν τὸν Ἐρωτα μόνους ἔτεχ', ὡς ἔδοκεῖ-  
μες, / Νικία, ῥῆτινι τοῦτο θεῶν ποκα τέκνον ἔγεντο· / οὐχ ἄμιν τὰ καλὰ πράτοις καλὰ φαί-  
νεται ἡμεν, / οἱ θνατοὶ πελόμεσθα, τὸ δ' αὔριον οὐκ ἔσορῶμες· / ἀλλὰ καὶ Ἀμφιτρύωνος ὁ  
χαλκεοκάρδιος υἱός, / ὃς τὸν λῖν ὑπέμεινε τὸν ἄγριον, ἦρατο παιδός, / τοῦ χαρίεντος Ὑλα,  
τοῦ τὰν πλοκαμίδα φορεῦντος» (Teocrito, *Idyll.* 13.1-7).

Fanne di questo Giove intera fede, 285  
 che dal dolce amoroso nodo avinto  
 si gode in cielo il suo bel Ganymede;  
 e Phebo in terra si gode Hyacinto;  
 a questo santo amore Hercole cede  
*che vinse il mondo e dal bello Hyla è vinto:* 290  
 conforto è maritati a far divorzio,  
 e ciascun fugga el feminil consorzio.<sup>30</sup>

La quasi perfetta sovrapposibilità del verso finale del sonetto con il verso poliziano non lascia dubbi circa il rapporto intertestuale, nondimeno esso si ferma alla ripresa lessicale e bisogna immaginare che Raineri non sia partito da questo testo, bensì, una volta stabilita l'invenzione, abbia deciso di inserire questa tessera, che senz'altro doveva averlo colpito per la sua riuscita retorica.<sup>31</sup>

Il sonetto è insomma un perfetto esempio di

quella poetica in atto della *varietas* e dell'imitazione puntuale e allusiva che è il vero contrassegno della scuola romana, e che Paolo Giovio, discorrendo non senza un'ombra d'ironia dei lirici in volgare, illustrerà con la metafora dell'intarsio: al lirico-traduttore è concesso di raccogliere con la massima libertà «lumina, sales, argutias» degli antichi, attingendo alle fonti più rare e disparate «ludenti et vaga manu» e ridisponendole «opportunis in locis»; e il privilegio della poesia volgare, «ut Hetrusca Latinis iucundiora», consisterà tutto nel sollecitare l'agnizione inattesa delle tessere che brillano nel nuovo mosaico, «instar lucidissimorum emblematum».<sup>32</sup>

### 3.3. Ovidio, Amores II.9

Nei capitoli precedenti sono stati analizzati testi in cui perlopiù il tema non coinvolgeva in prima persona l'autore in quanto attore, ciononostante, giusta la predominanza della componente amorosa nella lirica quattro-cinquecente-

30. Poliziano, *Orfeo* 285-292.

31. Segnalo da ultimo in nota che il tema di Ercole e Ila non pare avere una grande fortuna in ambito figurativo nel Rinascimento, sì che si deve pensare a un restauro autonomo di Raineri. Nello specifico SIMONS 2008, p. 658 n. 26 informa che in alcune pitture domestiche, come quelle che decorano i cassoni, troviamo raffigurata la cattura di Ila da parte delle ninfe oppure Ercole ed Ila sulla nave degli Argonauti, mentre è stato identificato solo un dipinto di Lorenzo Costa (ora ai Musei Civici degli Eremitani a Padova) sul secondo soggetto (al riguardo vd. ora anche DEPRANO 2018, p. 90).

32. CASU 2004, p. 145.

sca, esiste una lunga tradizione di testi in cui si dà voce al trionfo di Amore sul poeta o meglio sull'io lirico. A capo di questa trafila sta una fonte comune, ossia il testo 9 del II libro degli *Amores*, in cui Ovidio denuncia la guerra indettagli da Cupido e chiede tregua, salvo poi cambiare idea e affermare il proprio desiderio di restare soggiogato dalla divinità. Nella poesia l'io si rivolge direttamente ad Amore e lo accusa ricorrendo al lessico e alle metafore della *militia amoris*.

Il testo ovidiano funge da modello della canzone 25 dei *Sonetti et canzoni*, nella quale Sannazaro riconosce il proprio errore passato, vale a dire di non aver saputo cogliere la vera natura di Amore, e descrive l'innamoramento attraverso la metafora dei dardi di Cupido e della milizia. La canzone alterna movimenti riflessivi e momenti allocutivi, in cui il poeta indirizza i propri lamenti e le proprie accuse ad Amore. Prima di analizzare il rapporto con le fonti conviene soffermarsi sullo schema argomentativo, così riassumibile:

- st. 1      riconoscimento della vera natura di Amore (non solo ingannevole ma anche crudele) e del proprio errore al momento dell'inconsapevole assoggettamento ad esso, desiderio a posteriori di essere morto in giovinezza
- st. 2      riconoscimento dei pericoli insiti nello sguardo della donna e del suo colpo infallibile, nonché della propria ingenuità
- st. 3      ricordo della ferita di Amore e dei suoi effetti sorprendenti, e affermazione dell'assurdità della propria attrazione per Amore, che al contrario sfinisce e uccide
- st. 4      domande retoriche ad Amore in merito ai colpi inferti a chi gli è inferiore e alla gloria che ne consegue, ironia circa la gloria ottenuta con la sconfitta di un indifeso
- st. 5      rinnovato lamento circa gli effetti del primo colpo della donna, ora definita oltre che crudele fuggevole
- st. 6      descrizione della propria condizione dal momento dell'innamoramento: sfinimento fisico, brama di libertà o morte, inutilità del pentimento e conseguente acquietamento, persistenza dei tormenti, odio per la vita
- st. 7      ripensamento dell'accusa rivolta al destino e agli astri, riconoscimento della causa dei propri mali nell'aver guardato e seguito la donna
- cong.    invito alla canzone a tacere il dolore del poeta, ascrizione al genere della disperata

La parte centrale del testo, dalla stanza 3 alla 5, trae il proprio schema inventivo dal testo degli *Amores* (II.9.1-14):

Qual meraviglia ebb'io, quando in un punto      st. 3  
l'alma confusa e calda

### 3. IL TRIONFO DI AMORE

senti', senza vedere altro semblante?  
 Era il colpo mortal passato, e giunto  
 ne la più interna e salda 5  
 parte del cor, difesa d'un diamante.  
 Ahi stolta voglia errante!  
 Un che me strugge, un che m'uccide, adoro,  
 e per lui vivo e moro;  
 né pur dal cieco e folle desir mio, 10  
 ma da l'ingordo mondo è fatto dio.  
 Qual pregio, qual onor, qual tanta gloria st. 4  
 ti sprona a far tue prove  
 non con tuoi par, ma contra uom pur mortale?  
 qual palma o spoglie avrai di tua vittoria?  
 quali inaudite e nove 5  
 lodi? qual carro aurato e trionfale?  
 Or ti inalza su l'ale  
 e scrolla l'arco e tienti assai più caro,  
 che sei famoso e chiaro  
 per aver vinta sì leggiadra impresa, 10  
 spirito inerme, senza far difesa.  
 E perché ancora lamentar conviemmi st. 5  
 de la mia cruda donna,  
 che di tanti pensieri il petto m'empie,  
 dico che 'l di che tal percossa diemmi,  
 che mi passò la gonna 5  
 insino al cor con piaghe acerbe et empie,  
 tal che pria queste tempie  
 imbiancheranno ch'io saldar le senta;  
 a pena fu contenta  
 ch'io respirasse al colpo del suo dardo, 10  
 ma fuggì presta, più che tigre o pardo.

Ovidio come Sannazaro mette in scena il lamento del poeta che in veste di soldato di Cupido racconta il momento in cui è stato trafitto dalle frecce di quest'ultimo, biasimando la scelta di colpire proprio il poeta, e ciononostante confessa la volontà di restare sottomesso al giogo di Amore e della donna. Naturalmente il motivo dell'innamoramento a causa del colpo inferto da Cupido o dalla donna non può non spingere la mente del lettore al secondo sonetto dei *Rerum vulgarium fragmenta*, nel quale pure affiora la memoria del quadretto ovidiano; nondimeno Sannazaro partì con ogni probabilità dall'*auctoritas* clas-



II.9.9-10, «Venator sequitur fugientia, capta relinquit, / Semper et inventis ulteriora petit»), scappa dal poeta subito dopo averlo colpito (st. 5, vv. 9-11, «a pena fu contenta / ch'io respirasse al colpo del suo dardo, / ma fuggì presta, più che tigre o pardo»).<sup>35</sup>

La presenza di Ovidio non solo non è limitata alle stanze centrali della canzone ma coinvolge anche altri luoghi della sua opera, confermando l'importanza del sulmonese per la lirica sannazariana.<sup>36</sup> La rappresentazione del poeta innamorato nei primi tre versi della stanza 6 («Da quel dì in qua, *per selve* e per campagne, / *magro* e *pallido* in vista, / *son gito*, morte o libertà bramando») è infatti un'imitazione scoperta di *Ars am.* I.731-734, «*Pallidus* in *Side silvis errabat* Orion, / *Pallidus* in lenta naide *Daphnis* erat. / *Arguat* et *macies* animum», dove Ovidio definisce il pallore come caratteristica specifica e distintiva degli innamorati, e adduce quale esempio Orione, che, come Sannazaro, erra per i boschi pallido ed emaciato. Gli attributi sono tradizionali e in particolare petrarcheschi, nondimeno la mediazione dei *Fragmenta* pare secondaria, ridotta alla scelta del verbo (mutuato da *Rvf* 142 st. 3, v. 3, «Da po' son gito per selve et per poggi») e della coppia di complementi. La fonte ovidiana sembra infatti più plausibile di una semplice eco della dittologia petrarchesca di *Rvf* 264 st. 4, v. 7, «s' i' son pallido o magro», che a sua volta combina, secondo l'antico commento di Daniello, Dante con Giovenale, *Sat.* 7.29 «ut dignus venias hederis et imagine macra». <sup>37</sup> O, meglio, potremmo essere di fronte a un tipico caso di risalita alle origini via Petrarca: l'antico viene adattato al moderno attraverso il filtro del maestro trecentesco.

Qui come nel resto della produzione di Sannazaro infatti la ripresa non è quasi mai in primo luogo puntuale, di natura lessicale, bensì riguarda l'idea del testo, e il rapporto che si instaura col modello è sovente di tipo emulativo:

35. Qui però potrebbe avere agito anche la memoria della canzone 50 di Petrarca (st. 3, vv. 11-14), «Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme, / et lei non stringi che s'appiatta et fugge».

36. Anticipo qui, rimandando al mio *Juri 2020* e al repertorio delle fonti, che Ovidio rappresenta davvero l'autore di Sannazaro e ad esso fu assegnata una funzione strutturale nella seconda parte delle rime quale ci è tramandata dalla *princeps*, a partire dai testi incipientari, modellati sulle narrazioni ovidiane delle vicende di due eroine classiche abbandonate in terra straniera, Medea e Arianna. Nello specifico il lamento di Arianna come è espresso nei *Fasti* (III.471-472, «“En iterum, fluctus, similis audite querellas. / En iterum lacrimas accipe, harena, meas») ha fornito l'intelaiatura al secondo sonetto (34) ed è poi stato disseminato in tutta la raccolta (41, 46, 53, 59, 88) con una progressione di senso culminante nel silenzio, del lamento e della poesia amorosa, la quale dopo 88 sparisce e cede il posto alla lirica epico-politica e religiosa-morale.

37. Vd. BETTARINI 2005 *ad locum*.

quella di Sannazaro è un'arte allusiva già matura, rinascimentale, non può essere spiegata solo nei termini della fedeltà ai *verba* tipica della poesia umanistica del Quattrocento, quantunque questo approccio persista nella sua tecnica compositiva. Nel caso in esame il poeta moderno partì dalla stessa situazione descritta da quello antico, ma compose un testo per molti aspetti nuovo, innanzitutto per quanto riguarda lo sviluppo del tema. Il principio costruttivo di base sembra l'espansione (e l'analisi): ciascuno dei motivi ovidiani viene assegnato a una stanza, così che si amplia la descrizione del colpo amoroso e dei suoi effetti sul poeta, e si accentua il tono disperato delle apostrofi ad Amore, qualificate al loro apice dall'accumulo anaforico. La differenza maggiore tuttavia si riscontra dal punto di vista del tono nonché dell'impostazione del testo e del soggetto: il testo ovidiano è tutto estroverso, configurandosi come un'orazione-preghiera a Cupido, e l'io lirico, che si rivolge fin dalle prime battute direttamente al destinatario lanciandogli dei rimproveri, alla fine chiede di restare soggetto ad Amore anche in vecchiaia; la canzone di Sannazaro invece è focalizzata sui sentimenti del poeta, e il discorso del soggetto ha una misura interiore e una profondità prospettica del tutto assenti nel modello, infatti comincia con un esame di coscienza che si articola prima nel riconoscimento dell'errore passato e della vera natura di Amore («Credeva ben... Or veggio»), poi nell'accettazione della responsabilità per la propria condizione di pena, infine nella dichiarazione di preferire la morte a questa vita colma di dolori. Il punto d'avvio è dunque lo stesso, la ferita e la milizia d'amore, nondimeno gli esiti sono affatto differenziati, sul piano del contenuto e dello stile, e Sannazaro ribadisce il timbro della sua voce poetica, la sua vocazione alla solitudine e al lamento oltre che all'analisi interiore.

Dopo Sannazaro pure Ariosto compose una ballata a partire dal quadretto ovidiano degli *Amores*, e già la scelta del metro è rivelatrice di un'attitudine ben diversa.<sup>38</sup> Si tratta del *madrigale* 7 (ossia del testo 37 nel manoscritto Rossiano), scritto in vece di una donna che, un tempo renitente ad Amore, si dichiara pronta a gettare le armi e a sottomettersi completamente. La differenza non è dunque solo metrica bensì anche immaginativa.

A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?  
Lasciami viva, e in tua prigion mi serra.

38. La cronologia dei testi invero è ignota, ma la canzone sannazariana è attestata in manoscritti precoci quali l'oratoriano XXVIII 1 8 (NO) e il magliabechiano VII 720 (FN4), databili rispettivamente a prima del 1496 e a prima dell'esilio in Francia (vd. BOZZETTI 1997). Per quanto riguarda il testo ariostesco, segnalo che nelle edizioni esso figura nella sezione dei madrigali a causa dell'*interferenza-confusione* tra i due metri precipua del Cinquecento, su cui vd. CAPOVILLA 1982, p. 179 e, per Ariosto, ivi la n. 44.

### 3. IL TRIONFO DI AMORE

A che pur farmi guerra,  
s'io ti do l'arme e più non mi difendo?  
Perché assalirmi ancor, se già son vinta? 5  
Non posso più; questo è quel fiero colpo  
che la forza, l'ardir, che 'l cor mi tolle;  
l'usato orgoglio ben danno ed incolpo.  
Or non recuso, di catena cinta,  
che mi meni captiva al sacro colle; 10  
lasciarmi viva, e molle  
carcere puoi sicuramente darmi;  
ché mai più, signor, armi,  
per esser contra a' tuoi disii, non prendo.

Le interrogative iniziali, marcate dall'anafora variata, sono modellate sui versi 3-6 di *Am.* II.9

quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,  
laedis, et in castris vulneror ipse meis?  
cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?  
gloria pugnantis vincere maior erat.

pure caratterizzati sul piano retorico dalla ripetizione variata dell'avverbio interrogativo («*quid me ... cur ... quid ...*» etc.). Dal testo ovidiano sono desunti anche la metafora del carcere (20, «mittitur in saltus carcere liber equus») e soprattutto il motivo della deposizione delle armi. Nel seguito il modello ovidiano è sovrapposto a un altro classico della tradizione per il discorso amoroso, l'inizio della prima ode del quarto libro di Orazio (vv. 1-7):

Intermissa, Venus, diu  
rursus bella moves? parce precor, precor.  
non sum qualis eram bonae  
sub regno Cinaerae. desine, dulcium  
mater saeva Cupidinum, 5  
circa lustra decem flectere mollibus  
iam durum imperiis: [...]

Al di là della consueta metafora bellica, Ariosto riprende il modulo della preghiera («parce precor» equivale a «Lasciami viva») e soprattutto il motivo della debolezza e dell'impossibilità di sostenere più a lungo la guerra (vv. 6-7).

Ma probabilmente tutta l'operazione intertestuale è favorita da un antecedente volgare, il madrigale *Che giova saettar un che si more* degli *Asolani* (incluso

nelle *Rime* in sessantunesima posizione con l'*incipit* *Che ti val saettarmi, s'io già fore*), come notò già Seghezzi.<sup>39</sup>

Che giova saettar un che si more,  
 o niquitoso e dispietato arcero?  
 Di questa impresa homai, poi ch'io ne però,  
 non te ne pò venir più largo honore.  
 Tu m'hai piagato il core, 5  
 Amor, ferendo in guisa a parte a parte,  
 che loco a nova piaga non po' darte  
 né di tuo stral sentir fresco dolore.  
 Che vò tu più da me? Ripon' giù l'arme:  
 vedi ch'io moro; homai che pòi tu farne? 10

Il madrigale bembesco trae la propria idea inventiva da Ovidio, tuttavia non vi sono punti di contatto forti a livello testuale, e il tema era diffuso nella poesia cortigiana, come documentato dai versi citati da Donnini nel suo commento: Serafino Aquilano, *Str.* 193.5, «Io son prigion: a che più sagittarme?», e Tebaldeo, *Rime della Vulgata* 166.1, «A che contra d'un vinto più opri l'arco?». <sup>40</sup> In precedenza Claudia Berra aveva già osservato che il madrigale, insieme agli altri componimenti recitati da Perottino, «sebbene con moderazione e fedeltà al modello petrarchesco», «riprende alcune tendenze caratteristiche» di questa tradizione («concentrazione di metafore che sfiora l'*horror vacui*, predilezione per antitesi e ossimori, bisticci in rima, ricerca della conclusione epigrammatica, forme metriche gradite al gusto contemporaneo»), e per tale ragione fu espunto fin dalla seconda edizione degli *Asolani*, salvo poi essere recuperato nelle *Rime*.<sup>41</sup> La ballata ariostesca e il sonetto bembesco, benché vicini nel complesso e nella concessione alla moda cortigiana, denotano una differenza: la prima, dopo l'attacco allocutivo, si concentra sull'autoanalisi e non a caso introduce la memoria oraziana, il secondo invece è completamente percorso da apostrofi e da accuse, e il suo andamento risulta più franto. Infine va notato che malgrado la disparità delle dimensioni rispetto alla fonte classica il testo ariostesco lascia trapelare una maggiore consonanza tra l'indole del suo autore e quella ovidiana rispetto alla canzone sannazariana.

39. SEGHEZZI 1729, p. 201. Di seguito cito il testo quale compare nella *princeps* del prosimetro.

40. DONNINI 2008 *ad locum*. Sulla vicenda del madrigale vd. BERRA 1996, p. 311 e DILEMMI 1991, pp. LXXIV-LXXV.

41. BERRA 1996, p. 115.

### 3. IL TRIONFO DI AMORE

Da ultimo va citato almeno un altro testo che intesse un legame abbastanza stretto con *Am.* II.9, il sonetto 93 delle rime di Guidiccioni.

Tanti con mia vergogna aspri tormenti  
Nel tuo regno ho sofferti, empio tiranno,  
Tanti n'attendo anchor, c'homai mi fanno  
Grave a me stesso e favola a le genti.  
Le faci avventa e drizza i tuoi pungenti 5  
Strali, ch'acceso et impiagato m'hanno,  
Nei freddi e duri petti, ed il mio affanno  
Tempra coi raggi tuoi di pietà ardenti,  
O il cor disciogli, il qual d'un nodo forte  
Stringi e riempi di vaghezze nuove, 10  
Ch'assai gloria ti fia l'havermi vinto,  
E tanto più quant'io per te dipinto  
Il viso porto di color di morte  
E tu campo hai da far più degne prove.

La posizione del poeta lucchese è ben diversa da quella dei suoi predecessori, giacché egli non dubita mai e chiede fermamente ad Amore di smettere di avventare le sue frecce contro di lui e di volgerle verso chi è *freddo e duro*. Non a caso è introdotto nel quadro un tema assente negli altri, quello eminentemente petrarchesco della *vergogna*, sul quale si apre il testo, con il forte iperbatò che attraverso la sospensione scarica l'attenzione sul sostantivo centrale: «*Tanti con mia vergogna aspri tormenti*». Alla vergogna si salda quindi un altro motivo classico, quello della *fabula vulgi*,<sup>42</sup> pure inequivocabilmente riconducibile al proemio dei *Fragmenta*, e lungo tutto il sonetto sono disseminate tessere petrarchesche. Elenco solo le citazioni più evidenti: gli «aspri tormenti» del v. 1 ricordano l'«*aspro tormento*» di *Rvf*12.1, l'«empio tiranno» condensa due sintagmi della canzone 360 (st. 1, v. 1, «*empio signore*», e st. 4, v. 14, «questo *tiranno*»), il primo emistichio del v. 4 fonde due luoghi famosi, *Rvf*72 st. 2, v. 12, «*a me noioso et grave*», e 278.13, «per far *me stesso a me* più grave salma»; il secondo riformula l'*enjambement* celeberrimo di *Rvf*1.9-10, «*al popol tutto / favola fui gran tempo*», il v. 7 è probabilmente debitore lessicalmente di *Rvf*241.3-4, «di bel piacer m'avea la mente *accesa / con un ardente et amoroso strale*», le «vaghezze nuove» in punta al v. 10 recuperano *Rvf*214 st. 6, v. 1, «Guarda 'l mio

42. Vd. Ovidio, *Am.* III.1.19-22 e in particolare Orazio, *Epod.* 11.78, «Heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui!».

stato, a le vaghezze nove», infine l'immagine del *nodo* e l'azione di *discioglierlo* della prima terzina sono pure tipiche, e così via.

La seconda quartina e il v. 11 recano ciononostante una marca inconfondibilmente ovidiana: le immagini belliche derivano di nuovo dai vv. 5-6 e 35 di *Amores* II.9, più volte citati, mentre il senso complessivo è condiviso con i vv. 15-16 del testo latino, «Tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae: / Hinc tibi cum magna laude triumphus eat», e 35, «Fige, puer! Positis nudus tibi praebeor armis». Da ultimo va segnalato il debito verso un'altra fonte classica per la terzina finale: i vv. 12-13 sembrano modellati sulla descrizione drammatica dell'aspetto di Fedra in Seneca, *Phaedr.* 586, «Et ora morti similis obduxit color», uno dei modelli fondamentali per la rappresentazione della condizione dell'innamorato nel Rinascimento.

Rispetto alle altre imitazioni di *Am.* II.9 vi è dunque un'impronta morale molto più forte, conforme al temperamento dell'autore e palese pure sul piano stilistico nella ricerca della *gravitas* attraverso un insistito uso dell'inarcatura e delle perturbazioni dell'ordine delle parole. Non mi spingerei in questo senso a proporre una periodizzazione nell'impiego del modello ovidiano, ma è certo che i testi di Ariosto e Bembo rispondono ad un gusto più cortigiano di quanto non facciano la canzone sannazariana e il sonetto guidiccioniano, già orientati verso un petrarchismo che non è solo formale ma riflesso di una psicologia e di una coscienza affini.

IV.

Conclusioni.

Scrivere poesia nel Cinquecento



Al termine di questo lungo percorso attraverso la poesia del primo Cinquecento può giovare ripercorrere alcuni snodi fondamentali da un'angolatura diversa, adottando uno sguardo d'insieme, e riflettere sulle prospettive aperte dall'indagine.<sup>1</sup> Le acquisizioni sono state duplici, fattuali e metodologiche: lo studio non è soltanto approdato a una conoscenza approfondita delle dinamiche intertestuali e del rapporto con il patrimonio classico nella lirica del primo Cinquecento, ma ha anche delineato un modo in parte nuovo di leggere i testi e la prassi imitativa rispetto a quello invalso nella tradizione critica sul petrarchismo. La maggiore novità è forse rappresentata dallo spostamento dell'attenzione dal *come* al *perché* e dalla dinamicità con cui è stato affrontato lo studio delle fonti, ossia non limitandosi a un'analisi di tipo linguistico-stilistico – che permette di caratterizzare formalmente i poeti e tuttavia spesso non penetra davvero nella sostanza della poesia –, ma valutando il recupero della classicità nel quadro della cultura e della società rinascimentali e in rapporto alla biografia degli scrittori, nella convinzione che la lirica primo-cinquecentesca non rappresenti un tentativo di evasione dalla realtà in una dimensione esclusivamente letteraria, bensì una decisa affermazione del valore della scrittura proprio rispetto alle condizioni storico-politiche ed esistenziali del tempo. L'inizio delle Guerre d'Italia, in parallelo alla dissoluzione dell'orizzonte cortigiano quattrocentesco, pose gli scrittori in una condizione nuova, di grande instabilità e fragilità, costringendoli a ridefinire le loro prerogative e il loro posto nella società.

Il caso di Bembo è al solito paradigmatico: soprattutto nel primo capitolo ho dimostrato che la sua appropriazione della poetica oraziana – come specializzazione lirica e specificamente amorosa, come progettazione di un'opera monumentale, come richiamo al presente e alla sfera privata di contro alla Storia che sfugge al dominio dell'uomo – rivela una comunione profonda con il poeta augusteo e la funzione etica e psicagogica assegnata alla scrittura in questo

1. Per una discussione dei limiti del lavoro rimando invece alle considerazioni svolte nell'introduzione, soprattutto in relazione alla definizione del *corpus* e alla scelta del taglio critico.

#### IV. CONCLUSIONI

momento storico di radicali cambiamenti. E considerazioni analoghe si potrebbero svolgere, ad esempio, in merito alla meditazione sul tempo e sulla morte e al valore di cui fu investita l'amicizia, entrambi ambiti in cui la lezione dei classici si avverte con forza – e del loro peso è una prova l'organizzazione macrotestuale delle rime del veneziano, con la separazione del canzoniere amoroso dalle rime in morte e da quelle di corrispondenza. Per fare solo un esempio richiamo il sonetto 129 (*Tenace et saldo, et non par che m'aggrave*), nel quale si è visto come la rielaborazione di una similitudine classica e un'allusione puntuale come quella racchiusa nell'«Egeo turbato» non possano essere lette solo come un riflesso del gusto figurativo dell'autore o un suo vezzo volto a impreziosire il dettato poetico: esse rimandano a una fitta trama di motivi precisi della riflessione sull'autonomia poetica, che correttamente decodificati e posti in relazione con il disegno macrotestuale delle *Rime* svelano il senso profondo dell'esperienza lirica bembesca rispetto al contesto storico della fine degli anni Venti. Il sonetto ha insomma confermato una delle ipotesi di partenza della ricerca, vale a dire l'idea che lo studio delle fonti classiche potesse essere un utile strumento euristico per pervenire a un'interpretazione complessiva della poesia e della cultura della prima metà del Cinquecento. Naturalmente non dietro a tutte le allusioni ai classici si celano significati e implicazioni altrettanto complesse, tuttavia il caso resta istruttivo in quanto ci ammonisce contro una lettura meramente formalistica della poesia che assume come modello linguistico e stilistico Petrarca.

In questo senso un risultato primario della ricerca è stato proprio la determinazione delle relazioni tra la riscoperta e il recupero di determinati generi e temi, il vissuto biografico dei poeti e il contesto in cui operarono, specie nel campo della poesia encomiastica. L'esempio forse più perspicuo è la grande macchina farnesiana, la quale attirò i migliori poeti del tempo producendo un forte effetto coesivo e promuovendo la formazione di una poesia al servizio del potere perfettamente allineata con il suo gusto sfarzoso e con il suo progetto di restaurazione della *romanitas*, che comportò un ricorso importante a generi antichi come l'epitalmio, il trionfo, il genetliaco, funzionali alla propaganda papale e più in generale familiare, come ho mostrato nel secondo capitolo. Inseguire la pista romana e papale, in effetti, si è avverato molto proficuo, poiché ha permesso di connettere le scelte letterarie (*in primis* l'opzione latino/volgare), le carriere degli autori e le loro posizioni rispetto alle strutture del potere, spesso improntate ai paradigmi augustei. Di nuovo il primo nome che sovviene è quello di Pietro Bembo: da una parte vi è la sua resistenza alla strumentalizzazione della lirica, dall'altra l'estrema attenzione posta nell'omaggiare e nell'assecondare gli indirizzi dei suoi (possibili) signori, anche nel gesto per costituzione ambiguo della *recusatio*. All'opposto si può menzionare Molza,

#### IV. CONCLUSIONI

che, pur difendendo la propria natura di poeta da *nugae* amorose, è stato tra i più fini interpreti del ruolo di poeta di corte durante il servizio presso Ippolito de' Medici, oppure Raineri, che indossò perfettamente le vesti del poeta cortigiano quando divenne segretario di Baldovino Del Monte, fratello di Giulio III, ma che prima, alle dipendenze di Pier Luigi Farnese e costretto a svolgere mansioni diplomatiche, non rinunciò ad esprimere le tensioni e i malcontenti derivati dalla sua posizione, benché anche in quel contesto si mostrasse ben integrato e ben disposto alle richieste letterarie del proprio signore.

Sul fronte invece della tecnica letteraria la considerazione dei contenuti e dei contesti ha confermato, all'interno di un panorama in gran parte foggiano sulla retorica augustea e nello specifico su Virgilio (epico e bucolico soprattutto, ma anche georgico), l'importanza dell'*exemplum* antico e ha posto in luce alcune differenze importanti nella scelta dei modelli storici e mitici ma altresì la coerenza di queste scelte con l'evoluzione delle modalità di rappresentazione del potere e con gli specifici programmi propagandistici e culturali dei padroni. Sempre sul versante letterario questa attenzione ha fatto emergere un'affinità di fondo con i paralleli sviluppi in campo artistico-figurativo, anzi, in diversi casi si è potuto postulare un legame diretto tra quest'ultimo e la sfera delle lettere. Sia sufficiente ritornare con la mente al terzo capitolo, ai testi efrastici e alle poesie implicate in rapporti di committenza artistica o comunque nelle vicende del collezionismo rinascimentale, oppure alle analogie riscontrate nei capitoli II. e III. tra le raffigurazioni pubbliche di signori, papi e imperatori attraverso mezzi figurativi (dipinti, monete, ...) e le celebrazioni poetiche. Far dialogare i testi di corrispondenza su opere d'arte, i committenti o proprietari e i programmi iconografici delle loro residenze è stato dunque particolarmente utile, poiché queste ultime spesso furono ideate secondo una concezione classica dell'*otium* e secondo l'idea che il confronto con le passioni sia un passo necessario per affinare e provare le proprie virtù. In questo modo i testi e il fascino per la scultura e per i miti antichi hanno riacquisito tutta la loro pregnanza.

L'altra grande acquisizione metodologica di questo lavoro è stata la ridefinizione dei paradigmi secondo i quali studiare i rapporti intertestuali sulla base della natura eminentemente retorica della concezione della poesia rinascimentale e della sua impostazione per generi, entrambe componenti legate e favorite dal ruolo privilegiato accordato al discorso epidittico nella formazione umanistica. L'identificazione del tema e del genere del testo si è dimostrata un'operazione critica imprescindibile, in quanto essa orienta l'individuazione delle fonti e l'interpretazione del rapporto che si instaura tra le due realtà testuali, consentendo sovente di determinare il significato di dettagli in apparenza solo eruditi o peregrini e di sciogliere casi dubbi, in cui si presentano più fonti possibili. Lo si è visto molto bene in relazione all'encomio, specie ai carmi

#### IV. CONCLUSIONI

natalizi, che prevedono la lode del destinatario secondo elementi predefiniti (il giorno e la stagione della nascita, le qualità del festeggiato, le sue origini e la sua famiglia, *etc.*) e presentano motivi e attributi ricorrenti (ad esempio la comparsa della figura di Amore o l'invocazione delle Parche). Il confronto tra testi di autori diversi, appartenenti ad ambienti diversi, e quello tra le realizzazioni poetiche e la precettistica retorica antica hanno inoltre provato l'ampio margine di flessibilità e originalità che persiste pure in una poesia che adotta un armamentario retorico così preciso, un margine che venne sfruttato anche per adeguare i testi alle aspettative delle figure elogiate e meglio soddisfarle.

Ma il dato più rilevante che l'indagine dovrebbe avere largamente provato è che l'adozione di questa impalcatura retorica e l'elevato tasso di formalizzazione della lirica cinquecentesca non sono l'esito di un'operazione puramente intellettualistica e di un'idea della poesia come esercizio di stile, bensì sono non di rado determinati dalla destinazione dei testi e dalla loro situazione comunicativa, oltretutto dalla relazione davvero *vitale* con i classici. In questa prospettiva il taglio saggistico dato al lavoro, con affondi mirati su singoli autori e ambienti o eventi, ha rivelato tutta la sua efficacia, giacché ha permesso di guardare al di là della superficie levigatissima delle poesie o, meglio, di analizzarne le componenti in maniera diversa, discriminando ciò che rappresenta effettivamente una scelta solo stilistica, ciò che deriva dal rispetto di una convenzione inscritta nel genere e nel contesto sociale che esso presuppone, e ciò che invece appartiene all'iniziativa personale. L'alternanza tra una focalizzazione sui singoli poeti e uno sguardo trasversale ha quindi prodotto un progresso tanto dal punto di vista della caratterizzazione generale della lirica di un'epoca quanto delle caratterizzazioni individuali, sebbene sul secondo versante sia ancora necessario tirare le fila di tutto il lavoro compiuto e un modo per farlo potrebbe essere l'elaborazione di nuovi profili delle singole esperienze poetiche.

Altri due risultati significativi derivati dall'impostazione adottata sono la rivalutazione di alcune trafilie intertestuali proposte dalla critica - rivalutazione che, quando necessario, ha condotto parimenti a una ridefinizione delle specificità dei poeti - e soprattutto il riesame del rapporto con la classicità su più livelli testuali: oltre al piano delle allusioni e delle reminiscenze, quello più interno dei generi, delle strutture retorico-argomentative e della *forma mentis*, che testimonia, appunto, una profonda consonanza tra il classicismo rinascimentale e quello antico, non solo augusteo.

Per quanto riguarda invece le prospettive aperte, oltre a quelle implicite nelle acquisizioni metodologiche sopra delineate, vi è sicuramente la possibilità di ripensare la funzione Petrarca proprio sulla base dei riscontri intertestuali con i classici. Come ripetuto più volte nell'introduzione, scopo di questo libro

#### IV. CONCLUSIONI

non è eliminare la categoria del petrarchismo, bensì riconsiderare alcuni concetti e pregiudizi ad essa legati e restituire al panorama poetico cinquecentesco la sua varietà e la sua complessità. Petrarca contò, e molto, anche per il recupero della classicità. Nel corso del lavoro sono stati individuati atteggiamenti diversi da parte dei poeti cinquecenteschi: taluni hanno riconosciuto nei versi dei *Fragmenta* le fonti classiche ma sono risaliti all'origine eludendo l'intermediario, altri invece hanno spinto sul gioco combinatorio o su una distinzione netta tra contenuto classico e forma petrarchesca, altri ancora hanno utilizzato Petrarca per dare una nuova lettura dei classici. I debiti verso il poeta trecentesco non si fermano però all'arte allusiva: egli fu senza dubbio un modello di vita (come sempre Bembo *docet*), ma fu anche un modello per il modo di relazionarsi con i suoi signori, anche esso affine a quello invalso nell'età augustea. Insomma la funzione di Petrarca andrà ripensata anche come vettore di idee, temi, modalità discorsive e comunicative informate dai classici.

Un altro grande campo di ricerca che si apre ora (o, meglio, che risulta ora agevolato) è quello dello studio degli strumenti di lavoro dei poeti e delle interferenze tra testi e paratesti nei procedimenti imitativi, come accennato nell'introduzione. Che si possano identificare con precisione le edizioni e i manoscritti dei classici utilizzati dai poeti rinascimentali è molto improbabile, salvo fortunate scoperte archivistiche; nondimeno si preannuncia molto proficua l'indagine dei commenti umanistici e antichi, che gli scrittori tennero sempre sul tavolo e da cui trassero, oltre che spunti di riflessione, vere e proprie tesere testuali. In questo contesto sarebbero benemeriti anche futuri studi che ponessero in relazione i riusi dei classici nella lirica e le modalità di lettura di questi ultimi in epoca rinascimentale, in quanto il secondo aspetto getterebbe sicuramente luce sui meccanismi dell'imitazione e dell'invenzione e ancor più sulle ragioni dell'attrazione verso autori, opere, passi, parole.

Il presente studio dà altresì la possibilità di riconsiderare il percorso formativo della lirica del primo Cinquecento, i ruoli dei suoi esponenti maggiori e la sua geografia. Il compito è troppo oneroso per questa sede, ma vorrei comunque cominciare a fornire qualche spunto di riflessione, svolgendo delle deduzioni dalle analisi puntuali in merito al valore delle esperienze dei tre poeti più vecchi e al contempo più influenti per i destini della poesia rinascimentale: Sannazaro, Bembo, Ariosto. Tutti e tre attinsero in modo copioso dal serbatoio della classicità nei loro versi lirici, ma secondo modalità differenti, e più in generale proposero tre modelli poetici complementari. Innanzitutto occorre registrare un paradosso: malgrado la sua posteriorità anagrafica, il ferrarese risulta al contempo il maggiore innovatore e, sul fronte lirico e della tecnica musiva, il più "arretrato", propugnando un modello di *imitatio* ancora molto legato all'eredità quattrocentesca. La novità, come è stato acclarato da Floriani, consisté

#### IV. CONCLUSIONI

in sostanza nel rinnovamento del sistema dei generi classici (satira, commedia, *etc.*), che non furono semplicemente trapiantati da un campo all'altro ma furono ripresi in quanto funzionali alle esigenze reali e artistiche del contesto d'arrivo, e nell'elaborazione di una nuova figura dell'io poetico, che era radicata nell'esperienza dei poeti augustei e comportava una revisione del rapporto tra vissuto biografico e resa letteraria. Spostandosi sul terreno della lirica però le cose cambiano: ivi persiste un saldo legame con la tradizione classica, che porta ad assumere una certa postura dell'io, un impianto retorico definito e determinati temi, motivi, stilemi (anche con innovazioni); ciononostante tali apporti non sono sussunti in un disegno unitario, tantomeno in un sistema plasmato da Petrarca, come in parte succede nel *Furioso*. Petrarca resta nella lirica ariostesca una delle componenti. Questo vale in prima istanza sul piano dell'imitazione, sul quale si osserva la compresenza nei singoli testi di una notevole pluralità di fonti, per di più di estrazioni diverse (Petrarca, Dante, i classici, la poesia neolatina del secondo Quattrocento). Tale varietà riguarda sia i modelli inventivi che quelli espressivi, e comporta sovente accostamenti che producono un «esito volutamente straniante». <sup>2</sup> Siamo insomma ben al di qua del monostilismo imposto da Bembo. In questo senso credo che il giudizio di Carrai circa la comunione che vi fu tra i tre lirici debba essere sensibilmente rivisto:

In questa direzione, di un petrarchismo irrobustito dal connubio con generi e forme di tradizione classica e umanistica, si sviluppò la pratica ariostesca della lirica volgare. Non è un caso, peraltro, che Ariosto – sia quello del poema sia quello delle rime – finisse per essere accomunato nei gusti e nelle tendenze della generazione successiva ad autori come Sannazaro e Bembo. [...] tutti e tre accomunati da una raffinata educazione umanistica, tutti del pari sensibili all'urgenza di un controllo sulla produzione volgare in rapporto ai canoni del classicismo. <sup>3</sup>

Mi chiedo cioè se sia opportuno per Ariosto parlare di un'impostazione petrarchista alla quale subordinare la componente classica: leggendo tanti testi verrebbe quasi spontaneo invertire i termini e parlare di un classicismo su cui si innesta Petrarca. Il fatto è che la lingua e la metrica dell'Ariosto lirico sono sì più petrarchesche rispetto alla media di fine Quattrocento e perciò rappresentarono senza dubbio una premessa degli sviluppi successivi, ma l'eterogeneità degli stimoli che confluiscono in uno stesso testo è tale per cui la categoria di petrarchismo rischia di far travisare lo specifico di quell'esperienza se si am-

2. CARRAI 2000, p. 97.

3. Ivi, p. 99.

plia lo sguardo a una considerazione della poesia in tutti i suoi aspetti, e rischia pure di offuscare la pervasività del classicismo ariostesco, che non pertiene appunto solo a *generi e forme* bensì anche a temi, motivi, scelte linguistiche, atteggiamenti dell'io lirico.<sup>4</sup>

L'Ariosto delle *Rime* contò quindi, ma non fu determinante per la nascita del petrarchismo tanto quanto lo furono Sannazaro e Bembo, almeno nella sua fase iniziale. Egli comunque fu probabilmente un punto di riferimento importante per altri aspetti: innanzitutto nel primo capitolo ho portato l'attenzione sulla specializzazione amorosa della sua produzione lirica volgare e sull'*esprit* catulliano che la pervade, sia per quanto riguarda l'inedita rappresentazione dell'amore in chiave sensuale, fino al racconto della concessione fisica della donna come ricompensa della *fides* dell'amante, sia per la proposizione di un nuovo sistema di valori, implicita in questa scelta di campo. L'espressione dei sentimenti e più in generale la presentazione del vissuto nei versi sono connotati da una nuova forma dell'io lirico, che non è più l'io anedddotico della poesia cortigiana, bensì un io che si sente in diritto di concedere più spazio allo scavo psicologico, introspettivo, e di porre di fronte agli occhi del lettore la propria esperienza in termini più individuati, nonostante la letterarietà del dettato poetico.<sup>5</sup> In questo senso, insieme a Tebaldeo, Ariosto rivestì un ruolo centrale nella formazione di una linea realista in ambito settentrionale. Egli inoltre, forte della sua lettura del mondo, non volle investire la propria lirica di una funzione esemplare, ma al contempo le attribuì un grande valore proprio in contrasto con la realtà circostante, scommettendo sulla letteratura e sui temi privati e spingendo quindi sul pedale della letterarietà, come aveva fatto Catullo. Questa fu la grande lezione dell'Ariosto lirico: dare nuova dignità al poeta amoroso e alla sua esperienza.

È palese che Sannazaro e Bembo si collocarono in una posizione diversa, per più aspetti. Nel caso del napoletano, prima di tutto, la categoria del petrarchismo è molto più pertinente, benché non sia esaustiva: come è stato notato un po' da tutti gli studiosi, la sua lingua e la sua metrica sono profondamente indebitate con la lezione di Petrarca e denotano un tasso di omogeneità oltremodo superiore a quello della media contemporanea; tuttavia lo studio delle fonti classiche ha mostrato che in molti casi, anche laddove la forma paia del

4. Più calibrato mi pare il giudizio di FAVARO 2010, p. 123, che, appoggiandosi a precedenti indicazioni di Segre, Binni e Casadei, ha proposto di conferire maggiore peso al classicismo rispetto al petrarchismo. Una nuova caratterizzazione del classicismo di Ariosto che tiene insieme dati biografici, storici, sociali, culturali e letterari e che mi sento di condividere in larga parte è ora in CASADEI 2016, pp. 37-56.

5. Vd. di nuovo al riguardo l'introduzione al primo capitolo e in particolare gli studi di Floriani pubblicati nel 1988.

#### IV. CONCLUSIONI

tutto petrarchesca, l'*inventio* dei testi deriva dai classici e non di rado agisce pure sull'*elocutio* e sulla *dispositio*, dando vita a mosaici e ibridazioni di vario tipo. La lirica di Sannazaro inoltre esibisce una tecnica imitativa pienamente rinascimentale, giacché, pur conservando in alcuni frangenti l'attitudine umanistica alla riproduzione dei *verba*, egli tese a rielaborare le proprie fonti – ne sono un ottimo esempio i rifacimenti ovidiani, come quello analizzato nell'ultimo capitolo e ancor più quello solo accennato dei miti di Medea e Arianna. A questa maturità tecnica si sommò il colloquio con i classici in una prospettiva filosofico-morale (già presente in Petrarca), che ne fece, con Bembo, un maestro per i futuri lirici gravi del Cinquecento. Ma il massiccio ricorso agli Antichi per il napoletano fu anche uno strumento per conferire una rinnovata importanza alla lirica e per selezionarne il pubblico: come hanno dimostrato Santagata e Toscano, sebbene fosse un poeta ancora fortemente ancorato alla realtà della corte, Sannazaro, come l'amico Cariteo, tentò di elaborare una forma di poesia amorosa nuova proprio sulla base della dignità riconosciuta; ma quel progetto (e così il tentativo di costruire un canzoniere) fallì a causa dei suoi legami troppo stretti con le condizioni storico-politiche e sociali in cui nacque. Tale ambizione, come si è visto nel primo capitolo, era connessa direttamente al dibattito sulla gloria conseguibile attraverso la poesia: malgrado l'estrema vicinanza ai suoi signori, Sannazaro visse il conflitto tipico del secolo successivo tra un'intima vocazione di lirico introspettivo, amoroso e le aspettative di un canto epico da parte dei padroni, e aspirò, in modo analogo ai suoi modelli elegiaci classici, a ottenere una memoria imperitura mediante la musa tenue, senza però approdare davvero a una poetica monumentale di marca oraziana come quella ostentata da Bembo in tutte le sue opere.

Bembo dunque, forse l'autore sul quale questo studio ha prodotto il maggiore avanzamento. Il primo risultato è stato senza dubbio l'individuazione di un'ingente quantità di fonti classiche, che si sommano alle molte già segnalate dall'erudito Sertorio Quattromani (e dai commentatori moderni), e che dovrebbero fugare definitivamente dal panorama critico l'immagine del veneziano come di un rigido e sterile imitatore di Petrarca. Petrarca fu il suo modello, giusta la teorizzazione delle *Prose*, ma fu un modello stilistico, non un modello totalizzante dal quale non allontanarsi mai: Bembo si appropriò della lingua, della metrica, della strenua *varietas*, di alcuni temi e in parte della psicologia del poeta trecentesco, ma soprattutto dovette comprenderne il modo di dialogare con la tradizione e su questa base edificò le sue *Rime*, concedendosi la possibilità di attingere dal vasto bacino della classicità a seconda delle sue esigenze personali, dettate dal programma letterario sotteso all'opera, dai contesti sociali e politici cui la vita e i testi erano vincolati, dai destinatari di questi ultimi. Ancora più importante forse è stato connettere l'esperienza

#### IV. CONCLUSIONI

poetica quale prese forma nella *princeps* (e poi nelle edizioni successive) delle *Rime* con la storia contemporanea e più in generale con i contesti in cui il letterato e l'ecclesiastico operò: come già accennato in queste conclusioni, le *Rime* rispondono davvero a un progetto di monumentalità di stampo oraziano volto a opporre al corso inarrestabile della storia e allo scorrere del tempo edace il valore della scrittura, capace di eternare la memoria di chi scrive e di tutti coloro i quali sono coinvolti nel processo. Difficile sarebbe ignorare l'enorme peso conferito agli amici e alle amate – su tutte la Morosina –, sempre ritratti e contemplati con affezione e stima nei versi, tanto più nei versi in morte, nei quali si manifestano con piena evidenza il significato morale dell'esperienza della perdita e la funzione dell'altro nella formazione della raccolta e del poeta stesso (si rammenti qui, oltre alla scontata *Alma cortese* e ai testi per la Morosina, il sonetto dedicato a Rodolfo Pio da Carpi evocato nel primo capitolo, che proprio per la sua collocazione nel libro testimonia l'importanza dell'*amicitia* in anni di grande incertezza politica ed esistenziale). La scrittura fu davvero per Bembo un momento essenziale di riflessione morale sulla realtà, sulla propria vita e sulla propria funzione nella società, su ciò cui bisognava attribuire valore. Per tutto questo Petrarca poteva dare un grande aiuto ma non era sufficiente: erano necessarie la lezione di Orazio e la sapienza classica.

Inutile dire che anche sul piano della tecnica poetica Bembo diede ai propri contemporanei una dimostrazione di come comporre e di come *sumere* dalla tradizione (alta) senza alterare il monostilismo di fondo. I poeti classici, specie di età augustea, rappresentarono per il veneziano innanzitutto un esempio sotto il profilo dei rapporti con il potere e delle sue conseguenze per la produzione letteraria, oltre che un modello dal punto di vista umano, ma gli insegnarono altresì come scrivere, come organizzare l'*inventio*, come valorizzare la realtà quotidiana e rappresentare i sentimenti più semplici con una potenza figurativa nuova, come conferire alla frase un giro grave, e via dicendo. Si è inoltre visto il ruolo di apripista di Bembo nella riscoperta o nel rinnovamento di alcune tipologie testuali precipue della poesia encomiastica ed occasionale della classicità, *in primis* il testo funebre, il carne natalizio e il catalogo delle bellezze femminili, nelle quali peraltro si percepiscono nitidamente la costruzione retorica e l'impostazione per generi proprie della mentalità umanistica, le quali da una parte confermano la concezione della poesia come *ars*, dall'altra però spiegano come certe scelte tematiche e stilistiche e certi dettagli fossero iscritti nell'orizzonte d'attesa dei destinatari e nel pubblico dei testi. Infine mi preme una notazione forse un po' impressionistica ma opportuna: nelle *Rime* si respira un'aria nuova, calma, composta, misurata. In altre parole: classica.

Si potrebbe proseguire ancora a lungo con i debiti di Bembo verso la classicità e il suo ruolo di maestro per i contemporanei, ma non è questa la sede.

#### IV. CONCLUSIONI

Dalla rapida sintesi offerta risultano comunque evidenti la complementarità postulata inizialmente dei tre grandi poeti di inizio Cinquecento, la loro varietà pur nel comune riferimento all'esempio petrarchesco e il loro profondo radicamento nel presente. In questa prospettiva la scelta dei temi operata nel campo sterminato delle fonti raccolte durante la preparazione di questo lavoro ha dimostrato la sua validità, in quanto ha permesso, nonché di dare risalto all'ipotesi di partenza, cioè il carattere essenziale del rapporto con il classicismo augusteo, di rinnovare l'interpretazione dei testi e di porre solide basi per l'elaborazione di valutazioni complessive delle singole esperienze liriche, ossia due dei compiti primari della critica letteraria e due operazioni imprescindibili per pervenire a una riconsiderazione del valore estetico di questa poesia. Spero infatti che la lettura di questo libro sia stata per il lettore anche un'occasione per riscoprire la bellezza di questi poeti, troppo a lungo dimenticata.

## Appendici



## I. Repertorio delle fonti

Nel repertorio ho distinto le fonti da me individuate da quelle indicate in studi e commenti utilizzando il simbolo dell'asterisco. Nel caso di Bembo e Della Casa ho fatto riferimento alle edizioni di Donnini (2008) e Carrai (2014), specificando quando necessario gli studiosi che avevano segnalato la fonte prima dei due commentatori moderni. Per Molza ho compiuto la ricerca delle fonti sull'edizione Serassi (Molza, *Rime* 1747), dopodiché, quando è diventata disponibile l'edizione di Pignatti all'inizio del 2020, ho rivisto la numerazione e la lezione dei testi, ho verificato le coincidenze tra le fonti da me reperite e quelle identificate da Pignatti, e ho integrato quelle indicate dallo stesso per i testi assenti nell'edizione settecentesca.

Quando mi è parso opportuno, ho dato rilievo alle corrispondenze tra il testo volgare e quello classico mediante il corsivo e la sottolineatura. Nel repertorio ho inoltre incluso alcune fonti neolatine quattro-cinquecentesche ritenute utili per comprendere i rapporti di mediazione coi classici, e pure casi di imitazioni di versi petrarcheschi dietro ai quali stanno i classici, in cui sembra plausibile un dialogo a tre. Ho invece deciso di tralasciare le fonti reperite negli autori che fanno parte del *corpus* secondario di questo studio (vd. Introduzione) vista la natura non sistematica della ricerca in questo campo.

### 1. *Iacopo Sannazaro*

1.1-4 «Se quel soave stil che da' prim'anni / infuse Apollo a le mie rime nove, / non fusse per dolor rivolto altrove / a parlar di sospir sempre e d'affanni»: «la presenza di Apollo, spesso attorniato dal coro delle Muse ed ispiratore di poesia *lenis* o *molis*, è [...] una costante dei testi proemiali degli elegiaci e risale al fondante proemio degli *Aitia* callimachei»; vd. Properzio, *El.* I.1.7-8, «et mihi iam *toto* furor hic non deficit *anno* / cum tamen *adversos cogor* habere *deos*» (FANARA 2014).

\* 1.9-14 «Ché se le statue e i sassi il tempo frange, / e de' sepolcri è incerta e breve gloria, / col canto sol potea levarmi a vuolo; / onde con fama et immortal memoria, / fuggendo di qua giù libero e solo, / avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange»: Ovidio, *Pont.* IV.8.45-51, «Carmina vestrarum peragunt praeconia laudum / neve sit actorum fama caduca cavent. / Carmine fit vivax virtus expersque *sepulchri* / *notitiam serae posteritatis habet.* / *tabida consumit ferrum lapidemque vetustas* / nullaque res maius tempore robur habet. / *scripta ferunt annos*» (ed eventualmente anche 89-

- 90, «tangat ut hoc votum caelestia, care Suilli, / numina»), ma Ovidio chiede aiuto al corrispondente per poter conquistare la poesia celebrativa al posto di quella elegiaca, passaggio impeditogli dall'esilio. Vd. anche Pindaro, *Nem.* 5, Orazio, *Carm.* III.30 (*Exegi monumentum...*) e IV.8 e IV.9 (per la funzione eternatrice della poesia).
- \* 2.10 «e per costui che fu mia scorta e duce»: probabilmente variazione del celeberrimo *incipit* di Orazio, *Carm.* I.1.2, «o et *praesidium* et dulce decus meum».
- \* 3.6 «e cader vide fior da l'alte cime»: vd. Virgilio, *Georg.* II.307, «per ramos victor perque alta cacumina regnat»; ma vd. anche Dante, *Pd.* 17.134, «che le più alte cime più percuote».
- \* 5.2 «ti godi assisa nei stellati chiostrì»: variazione di *Rvf*309.4, «stellanti chiostrì», modellato su Virgilio, *Aen.* VII.210-211, [Dardano] «aurea nunc solio stellantis regia caeli / accipit».
- \* 5.7-8 «fra sì distorte vie, fra tanti mostri, / prega ch'io trovi il già perduto core»: Seneca, *HF* 1063-1065, «Solvite tantis animum monstris, / solvite, superi; / rectam in melius flectite mentem».
- \* 5.9-10 «Venir vedrà'mi a venerar la tomba / ove lasciasti le reliquie sante»: forse variazione su Catullo, *Carm.* 101.2, «advenio has miseris, frater, ad inferias», e 8, «tradita sunt tristi munere ad inferias», che visita le reliquie del fratello.
- \* 6.12-14 «e ripensando a quel che un tempo fui, / a le mie forze or debili et inferme, / colmo di ira e di duol divento un scoglio»: Orazio, *Carm.* IV.1.3-4, «non sum qualis eram bonae / sub regno Cinarae», e 6-7, «circa lustra decem flectere mollibus / iam durum imperiis»; vd. eventualmente anche Ovidio, *Trist.* III.11.25, «non sum ego qui fueram. quid inanem proteris umbram?», dove pure vi è un paragone con la forza passata.
- \* 7.1 «Non quel che 'l vulgo cieco ama et adora»: Lygdamo, *El.* 3.20, «invidia est; falso plurima vulgus amat».
- \* 7.10 «ove Ippocrene versa il sacro fiume»: Ovidio, *Met.* V.263, «et ad *latices* deduxit Pallada *sacros*» (riferito a Ippocrene).
- \* 7.12-14 «farei, di te cantando, tal volume, / che fusse il nome tuo per mille carte / memoria al mondo sempiterna e lume»: *Pan. Mess.* 33-34, «at tua non titulus capiet sub nomine facta, / aeterno sed erunt tibi magna volumina versu».
- \* 9.1-6 «Già cominciava il sol da' sommi colli / coi raggi a derivar la neve e 'l ghiaccio, / e tal tempesta ancor fremiva in cielo / che ucel non si vedea né foglia in pianta, / quando con la rogiada aprendo l'alba / vide nascer un fior presso un bel fonte»: forse imita liberamente la situazione di *App. Verg.*, *De rosas nascentibus* 1-11, «Ver erat et blando mordenti a frigore sensu / spirabat croceo mane revecta dies. / strictior eos praecesserat aura iugales / aestiferum suadens anticipare diem. / errabam riguis per quadrua compita in hortis / maturo cupiens me vegetare die. / vidi concretas per gramina flexa pruinas / pendere aut holerum stare cacuminibus, / caulibus et teretes patulis concludere guttas / vidi Paestano gaudere *rosaria* cultu / ex oriente novo *roscida lucifero*».

- \* 9.1-2 «Già cominciava il sol da' sommi colli / coi raggi a derivar la neve e 'l ghiaccio»: *Anth. Lat.* 874a.3, «Sol hiemis glacies soluit iam vere nivesque»; Virgilio, *Ecl.* 1.82-83, «et iam summa procul villarum culmina fumant, / maioresque cadunt altis de montibus umbrae»; ma forse anche Lucrezio, *De rer. nat.* VI.963-964, «at glaciem dissolvit et altis montibus altas / extructasque nives radiis tabescere cogit».
- \* 9.6 «vide nascer un fior presso un bel fonte»: forse memore di Catullo, *Carm.* 62.39sgg., «ut flos in saeptis secretus nascitur hortis» etc.
- \* 9.10 «che l'onde tue restrinse in duro ghiaccio»: vd. *Pan. Mess.* 155-156, «et nulla incepto perlabitur unda liquore, / sed durata riget densam in glaciemque nivemque»; Ovidio, *ex Pont.* II.2.94, «terraque pacis inops undaque vincata gelu»; Lucano, *Phars.* V.437, «cum glacie retinente fretum non inpulit Hister».
- \* 9.19-20 «Ma, lasso, vedrò mai venir quell'alba / che senza nubi un dì mi mostri il cielo?»: Properzio, *El.* III.10.5, «transeat hic sine nube dies, stent aere venti» (e v. 2, «sole rubente»), anche esso testo anniversario per il giorno natalizio dell'amata, in cui nello stesso modo si auspica almeno per quel giorno la cessazione del dolore e delle lacrime.
- \* 9.21 «e nel bel petto rompa il freddo ghiaccio»: forse Ovidio, *Her.* 1.22, «frigidius glacie pectus amantis erat».
- \* 10.1-2 «Vinto da le lusinghe e dagli inganni / del dolce sonno, onde alcun tempo Amore»: Tibullo, *El.* III.4.7, «*somnia fallaci* ludunt temeraria nocte», e 56, «*vanum* nocturnis fallit *imaginibus*»; ma anche Ovidio, *Fast.* III.19, «*blanda quies* furtim victis obrepsit ocellis»; *App. Verg.*, *Ciris*, 206, «Iamque adeo *dulci devinctus* lumina somno»; più Petrarca, *Tr. Triumphus Cupidinis* I.11, «vinto dal sonno, vidi una gran luce» (esemplato su Dante, *Pg* 9.11, «vinto dal sonno, in su l'erba inchinai»), cui si aggiungono 13-15, «vidi un vittorioso e sommo duce / pur com'un di color che 'n Campidoglio / triunfal carro a gran gloria conduce» per il v. 9.
- \* 10.9-10 «Poi vidi voi sovra un bel carro aurato, / adorno sì de le famose fronde»: Ovidio, *Cons. ad Liv.* 332-334, «Et modo per *somnos* agitaris *imagine falsa* / Teque tuo Drusum credis habere sinu, / Et subito temptasque manu sperasque receptum, / Quaeris et in vacui parte priore tori? / Ille pio, si non temere haec creduntur, in arvo / Inter honoratos excipietur avos, / Magnaque maternis maioribus, aequa paternis / Gloria quadriiugis aureus ibit equis, / Regalique habitu curruque superbus eburno / *Fronde triumphali* tempora vincitus erit» (valido anche per l'attacco), ma vd. pure la visione di Tibullo, *El.* III.4.23sgg.
- \* 10.12 «E 'l sol non si affrettava intrar ne l'onde»: Virgilio, *Georg.* II.481 e *Aen.* I.745, «quid tantum Oceano properent se tingere soles».
- \* 10.14 «Oh notti liete, oh vision gioconde!»: Properzio, *El.* I.10.1 e 3, «O iucunda quies, [...] / o noctem meminisse mihi iucunda voluptas».
- \* 11.1-3 «O fra tante procelle invitta e chiara / anima gloriosa, a cui Fortuna / dopo sì lunghe offese alfin si rende»: forse memore dell'Aiace di Seneca, *Ag.* 531-533, «et caelo novae / spirant *procellae*. solus *invictus* malis / luctatur Ajax», ma in Seneca

lo sviluppo è opposto (Nettuno non si placa bensì rompe lo scoglio in cui Aiace si è trasformato); vd. inoltre l'analogia con l'Enea virgiliano che è «casu concussus acerbo» dalla tempesta (Virgilio, *Aen.* V.700) in un passo alluso nella stanza successiva (vd. di seguito vv. 15-20). Per l'attributo *invitto* vd. anche Cicerone, *Tusc.* III.7.15, «Praeterea necesse est, qui fortis sit, eundem esse magni animi; qui autem magni animi sit, *invictum*; qui *invictus* sit, eum res humanas despiciere atque infra se positas arbitrari; despiciere autem nemo potest eas res, propter quas aegritudine adfici potest; ex quo efficitur fortem virum aegritudine numquam adfici».

- \* 11.14 «ché raro alta virtù sepolta giace»: vd. la sentenza «Iacet omnis virtus fama nisi late patet» (Pubilius Syrus, *Sent.* 304).
- \* 11.15-20 «Ecco che 'l gran Nettuno e le compagne / de la bella Anfitrite e 'l vecchio Glauco / sotto al tuo braccio omai quieti stanno; / e con un suon soavemente rauco / per le spumose e liquide campagne / sopra a pesci frenati ignudi vanno»: imita il corteo marino che accompagna la quiete concessa da Nettuno in Virgilio, *Aen.* V.816-826, «His ubi laeta deae permulsit pectora dictis, / iungit equos auro *Genitor spumantiaque* addit / *frena* feris manibusque omnis effundit habenas. / caeruleo per summa levis volat aequorea curru; / *subsidunt* undae tumidumque sub axe tonanti / sternitur aequor aquis; fugiunt vasto aethere nimbi. / tum variae comitum facies, immania cete, / et *senior Glauci chorus* Inousque Palaemon / Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis; / laeva tenet *Thetis et Melite Panopeaque* virgo, / Nesaee Spioque Thaliaque Cymodoceque».
- \* 11.19 «per le spumose e liquide campagne»: Venanzio Fortunato, *De Martini vita* praef. 10, «Cum liquidi campi pensile transit iter», e il v. 817 del brano virgiliano citato per i vv. 15-20.
- \* 11.20 «sovra a pesci frenati ignudi vanno»: la fusione dell'immagine dei cavalli di Nettuno aggiogati con quella dei cetacei e dei tritoni segue un'iconografia diffusa al tempo, che trovava conferma nella descrizione dell'ara di Domizio Eno-barbo in Plinio, *Nat. Hist.* XXXVI.4, «sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset».
- \* 11.25 «ma in su gli scogli assiso, ove ei s'asconde»: Virgilio, *Georg.* IV.436, [Proteus] «considit scopulo medius»; al limite vd. pure Virgilio, *Georg.* IV.422, «intus se vasti Proteus tegit obice saxi» per il secondo emistichio.
- \* 12.10 «e, come vedi, tremo e impallidisco»: coppia tipicamente ovidiana, vd. almeno Ovidio, *Met.* XIII.73-74, «adsum videoque trementem / pallentemque metu et trepidantem morte futura».
- \* 13.9-10 «Oh felice quel dì, che 'l grave giogo / senta far leve, e mitigato in parte»: al limite Ovidio, *Am.* I.2.10, «Cedamus! Leve fit, quod bene fertur, onus», cui segue il paragone con i buoi aggiogati.

- \* 14.1-2 «Lasso, che ripensando al tempo breve / di questa vita languida et mortale»: Virgilio, *Aen.* X.467-468, «stat sua cuique dies, breve et inreparabile tempus / omnibus est vitae».
- \* 14.9-14 «Però s'io piango e mi lamento spesso / di Fortuna, d'Amore e di madonna, / non ho ragion se non contra me stesso; / che a guisa d'uom che vaneggiando assonna, / mi pasco d'ombre et ho la morte appresso, / né penso che ho a lassar la fragil gonna»: è il tema dei primi capitoli del *De brevitae vitae* di Seneca, in particolare vd. 2.1, «Quid de rerum natura querimur? Illa se benigne gessit: vita, si uti scias longa est» (e 1.3-4, «Satis longa vita et in maximarum rerum consummationem large data est, si tota bene collocaretur; sed ubi per luxum ac negligentiam diffluit, ubi nulli bonae rei inpenditur, ultima demum necessitate cogente, quam ire non intelleximus transisse sentimus. Ita est: non accipimus brevem vitam, sed fecimus, nec inopes eius sed prodigi sumus»); per l'ultima terzina invece vd. il concetto di 9.4-5, «Quorum puerilis adhuc animos senectus opprimit, ad quam inparati inermesque perveniunt; nihil enim provisum est: subito in illam necopinantes inciderunt, accedere eam cotidie non sentiebant. Quemadmodum aut sermo aut lectio aut aliqua intentior cogitatio iter facientis decipit et pervenisse ante sciunt quam adpropinquasse, sic hoc iter vitae adsiduum et citatissimum, quod vigilantes dormientesque eodem gradu facimus, occupatis non apparet nisi in fine».
- \* 15.9 «Se, per ornar la tua stellata corte»: Virgilio, *Aen.* VII.210, «Aurea nunc solio stellantis regia caeli».
- \* 16.13-14 «Ahi cieca nostra etade! / ahi menti de' mortali oblique e torte!»: Lucrezio, *De rer. nat.* II.14, «O miseris hominum mentes, o pectora caeca».
- \* 17.14 «uom raccolga la vela, e mora in porto»: Seneca, *Ad Lucil.* 19.2, «In freto viximus, moriamur in portu» (imitato da Petrarca, *Rvf* 365.10); vd. anche Petrarca, *Epyst. metr.* I.7.119-120, «in portu morere, et languentia comprime vela, / Collige disiectos iam tempestate rudentes».
- \* 19.2 «nave di vetro in mar di cieco orrore»: forse Seneca, *Ag.* 542, «complexus ignes traxit et caeco mari».
- \* 19.13 «de l'incendio infelice, ove io m'acqueto»: forse memore di Didone che «uritur infelix» (Virgilio, *Aen.* IV.68).
- \* 21.3, 5-6, 13-14 «mi giunse Amor, non con le usate penne / [...] / Ivi coi messi suoi pronti e leggieri / del disarmato cor vittoria ottenne / [...] / dissi: - Oh ben guadagnata, oh giusta palma, / vincer uom che si fida, lusingando! -»: Ovidio, *Am.* II.9.1-6, «O numquam pro me satis indignate Cupido, / o in corde meo desidiose puer, / quid me, qui miles numquam tua signa reliqui, / laedis, et in castris vulneror ipse meis? / Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? / Gloria pugnantes vincere maior erat», e 13-14, «Quid iuvat in nudis hamata retundere tela / ossibus? Ossa mihi nuda relinquit amor».
- \* 23.1-2 «Cara, fida, amorosa, alma quïete, / onde i miei duri affanni aspettan pace»: Ovidio, *Met.* XI.623-624, «Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris».

- \* 23.3 «e questo mio sperar dubbio fallace»: forse Seneca, *Phaedr.* 634, «O spes amantum credula, o fallax Amor!», e *Epigr.* 18.1 [= Anthologia Vossiana 18 Z = 415 R = 413 SB], «Spes fallax, Spes dulce malum, Spes summa malorum», ma l'acostamento è tipicamente petrarchesco; vd. pure Cicerone, *De orat.* III.2.7, «O fallacem hominum spem fragilemque fortunam, et inanis nostras contentiones», ripreso da Petrarca.
- \* 23.5-6 «per te ben sai che 'n questa chiusa rete / tanto il languire e 'l sospirar mi piace»: l'immagine della *rete* deriva probabilmente da Tibullo, *El.* I.4.47-50, «nec te paeniteat duros subisse labores / aut opera insuetas atteruisse manus / nec, velit insidiis altas si claudere valles, / dum placeas, umeri retia ferre negent»; o Ovidio, *Ars am.* II.187-189, «Saepe suos casus nec mitia facta puellae / Flesse sub arboribus Milaniona ferunt; / saepe tulit iusso fallacia retia collo».
- \* 23.7 «che ognor divento nel mio mal più audace»: al limite Ovidio, *Met.* VI.288, «illa malo est audax» (Niobe), ma il senso è diverso.
- \* 23.8 «e più d'oblio mi colmo in mezzo Lete»: Ovidio, *Trist.* 4.1.47, «Utque soporiferae biberem si pocula Lethes».
- \* 23.14 «che un freddo marmo almen copra quest'ossa»: Tibullo, *El.* I.4.59-60, «At tu, qui Venerem docuisti vendere primus, / Quisquis es, infelix urgeat ossa lapis».
- \* 25.4 «Or veggio un carcer pien di cieco orrore»: Virgilio, *Aen.* VI.734, «Dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco».
- \* 25.7-9 «Misero, a che ti offersi, / senza conoscer pria tua mente cruda, / l'alma semplice e nuda?»: Ovidio, *Am.* II.9.35, «Fige, puer! Positis nudus tibi praebeor armis».
- \* 25.26-44 «Era il colpo mortal passato, e giunto / ne la più interna e salda / parte del cor, difesa d'un diamante. / Ahi stolta voglia errante! / Un che me strugge, un che m'uccide, adoro, / e per lui vivo e moro; / né pur dal cieco e folle desir mio, / ma da l'ingordo mondo è fatto dio. / Qual pregio, qual onor, qual tanta gloria / ti sprona a far tue prove / non con tuoi par, ma contra uom pur mortale? / qual palma o spoglie avrai di tue vittoria? / quali inaudite e nove / laude? qual carro aurato e trionfale? / Or ti inalza su l'ale / e scrolla l'arco e tienti assai più caro, / che sei famoso e chiaro / per aver vinta sì leggiadra impresa, / spirto inerme, senza far difesa»: il v. 26 riprende Petrarca, *Rvf* 2.7, «quando 'l colpo mortal là giù discese», ma la stanza deriva da Ovidio, *Am.* II.9.1-6, «O numquam pro me satis indignate Cupido, / o in corde meo desidiose puer, / quid me, qui miles numquam tua signa reliqui, / laedis, et in castris vulneror ipse meis? Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? / Gloria pugnantis vincere maior erat», e 13-14, «Quid iuvat in nudis hamata retundere tela / ossibus?» (per il *desir cieco* i commenti petrarcheschi richiamano la *caeca cupido/itas* di Orazio e Ovidio, ma i contesti paiono troppo distanti). Vd. anche Ovidio, *Met.* X.602, «quid facilem titulum superando quaeris inertes?».
- \* 25.53-55 «a pena fu contenta / ch'io respirasse al colpo del suo dardo, / ma fuggì presta, più che tigre o pardo»: Ovidio, *Am.* II.9.9-10, «Venator sequitur fugientia, capta relinquit, / semper et inventis ulteriora petit».

- \* 25.56-58 «Da quel dì in qua, per selve e per campagne, / magro e pallido in vista, / son gito»: Petrarca, *Rvf* 264.61, che combina probabilmente Dante con Giovenale, *Sat.* 7.29 «ut dignus venias hederis et imagine macra» (Daniello), ma il distico mi pare memore soprattutto di Ovidio, *Ars am.* I.731-734, «*Pallidus in Side silvis errabat Orion, / Pallidus in lenta naïde Daphnis erat. / Arguat et macies animum*».
- \* 26.5-8 «tu le mie tempie ornasti (ahi fero pegno, / crudel membranza in sì lontana via!) / di quelle orride punte, che fer pria / diadema al vincitor del sacro legno»: al limite ricontestualizzazione e risemantizzazione di Virgilio, *Aen.* V.538-539, «*ferre sui dederat monumentum et pignus amoris*»./ sic fatus cingit viridanti tempora lauro» (Achille ad Alceste).
- \* 27.5-6 «o serpente nascosto in dolce seno / di lieti fior»: Virgilio, *Ecl.* 3.93, «*latet anguis in herba*».
- \* 27.8-9 «tra soavi vivande aspro veneno; / da qual valle infernal nel mondo uscisti»: Ovidio, *Met.* II.760-762, «*protinus Invidiae nigro squalentia tabo / tecta petit: domus est imis in vallibus huius / abdita*» (pure riferito all'Invidia).
- \* 27.13 «Infelice paura, a che venisti?»: forse variazione della *invidia infelix* di Virgilio, *Georg.* III.37 (il soggetto di Sannazaro è pure l'Invidia).
- \* 33.1-6 «Spente eran nel mio cor le antiche fiamme, / et a sì lunga e sì continua guerra / dal mio nemico omai sperava pace, / quando a l'uscir de le dilette selve / mi senti' ritener da un forte laccio, / per cui cangiar conviemmi e vita e stile»: rielaborazione di Ovidio, *Met.* VII.74-83, «*Ibat ad antiquas Hecates Perseidos aras, / quas nemus umbrosum secretaque silva tegebat, / et iam fortis erat, pulsusque recesserat ardor, / cum videt Aesoniden, extinctaque flamma reluxit. / [...] / crescere et in veteres agitata resurgere vires, / sic iam lenis amor, iam quem languere putares, / ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit*», dove Medea alla vista di Giasone s'infiamma di nuovo dell'amore che credeva spento (il brano è ripreso anche da Petrarca, *Rvf* 55.1-3). Sannazaro muta la metafora cominciando con fiamme e ardore, e concludendo con il laccio, assente nel modello ma presente in *Rvf* 55.
- \* 33.1 «Spente eran nel mio cor le antiche fiamme»: per antifrasi Virgilio, *Aen.* IV.23, «*impulit. agnosco veteris vestigia flammae*».
- \* 33.4 «quando a l'uscir de le dilette selve»: Virgilio, *Aen.* IX.85, «*Pinea silva mihi multos dilecta per annos*».
- \* 33.5 «mi senti' ritener da un forte laccio»: forse ricombinazione di Tibullo, *El.* II.4.3, «*servitium sed triste datur, teneorque catenis*».
- \* 33.13-18 e 21 «O fere Stelle, omai datemi pace, / e tu, Fortuna, muta il crudo stile; / rendetemi a' pastori et a le selve, / al cantar primo, a quelle usate fiamme, / ch'io non son forte a sostener la guerra / che Amor mi fa col suo spietato laccio. / [...] / prego men dura sia la indegna guerra»: Orazio, *Carm.* IV.1.1-4, «*Intermissa, Venus, diu / rursus bella moves? parce precor, precor. / non sum qualis eram bonae / sub regno Cinaerae*». Il v. 21 potrebbe anche rovesciare la preghiera di Properzio ad Amore in *El.* II.9.38, «*tela, precor, pueri, promite acuta magis*».

- \* 33.23 «et acquetar le ardenti ocolte fiamme»: forse memore delle fiamme di Ovidio, *Met.* VIII.325-326, «optavit renuente deo flammisque latentes / hausit».
- \* 33.24 «che né città piacer mi fan né selve»: il motivo dell'impossibilità di distrarsi dalle pene anche nella pace silvestre è tipicamente properziano, vd. *El.* II.19.29, «hic me nec solae poterunt avertere silvae».
- 33.29-30, 33 e 37-39 «Allor m'accinsi ad un più raro stile, / non credendo giamai più sentir guerra. / [...] / e seguir mi fa pur l'antico stile, / [...] / Novo amor, nove fiamme e nova guerra / sento, da pace escluso e da le selve, / e novo laccio ordir con novo stile»: oltre a *Rvf*142.37-39, «Altr' amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al ciel per altri poggi / cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami», va segnalata la tangenza con il primo testo della seconda parte degli *Amores* di Ovidio, pure metapoetico, vd. in particolare i vv. 11 e 21-22, «Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / [...] / blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsit; / mollierunt duras lenia verba fores» (FANARA 2017).
- \* 33.29 «Allor m'accinsi ad un più raro stile»: riscrive significativamente *Pan. Mess.* 179-180, «est tibi, qui possit magnis se accingere rebus, / Valgius: aeterno propior non alter Homero», confermando che il diverso *stile* cui si allude è probabilmente quello della poesia encomiastica.
- \* 34.1-5 «Ecco che un'altra volta, o piagge apriche, / udrete il pianto e i gravi miei lamenti; / udrete, selve, i dolorosi accenti / e 'l tristo suon de le querele antiche. / Udrai tu, mar, le usate mie fatiche»: Ovidio, *Fast.* III.471-472 (lamento di Arianna), «“En iterum, fluctus, similis audite querellas. / En iterum lacrimas accipe, harena, meas». La ripresa fa sistema con altre nella seconda parte della *princeps* e con la sestina precedente, in cui pure viene presa a modello l'esperienza di un'eroina abbandonata dal proprio amato in una terra straniera.
- \* 37.1-8 «Cagion sì giusta mai Creta non ebbe / per Giove o per Giunone di gloriarsi, / né per Diana o Febo d'esaltarsi / Ortigia, allor che più pregiar si debbe, / quanto Napol mia bella oggi potrebbe / per te, signor mio caro, al ciel levarsi, / e con vivace fama eterna farsi / per questa altra mia dea, che in ella crebbe» (vd. *Ecl. pisc.* 3.70-73, «Est Veneri Cypros gratissima, Creta Tonanti / Iunonique Samos, Vulcanox maxima Lemnos; Aenariae portus Hyale dum pulchra tenebit, / nec Samos Aenariam vincet nec maxima Lemnos», e 77, «Ortygiam Phoebe, Tritonia linquat Hymetton»); Claudiano, *Pan. IV Hon.* 132-137, «Herculis et Bromii sustentat gloria Thebas, / haesit Apollineo Delos Latonia partu / Cretaque se iactat tenero reptata Tonanti; / sed melior Delo, Dictaeis clarior oris / quae dedit hoc numen regio; non litora nostro / sufficerent angusta deo».
- \* 38.4-5 «madonna, e le medolle un caldo gelo / trascorre»: Virgilio, *Aen.* VIII.389-90, «accepit solitam flammam, notusque medullas / intravit calor et labefacta per ossa cucurrit».
- 41.1-6 «Or son pur solo e non è chi mi ascolti, / altro che' sassi e queste querce amiche, / et io, se di me stesso oso fidarme. / O secretari di mie pene antiche, / a cui son noti i miei pensieri occolti, / potrò fra voi sicuro or lamentarme?»: Properzio,

- El.* I.18.1-4, «Haec certe deserta loca et taciturna querenti, / et vacuum Zephyri possidet aura nemus. / hic licet occultos proferre impune dolores, / si modo sola queant saxa tenere fidem» (SANTORO 1987).
- \* 41.14-16 «Certo le fiere e gli amorosi ucelli / e i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo / il sonno acqueta, e l'aria e i vènti e l'acque»: memore del notturno di Virgilio, *Aen.* IV.522-528, «Nox erat, et *placidum carpebant fessa soporem* / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / *aequora*, cum medio volvuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, *pecudes pictaeque volucres*, / *quaeque lacus late liquidos*, quaeque aspera dumis / rura *tenent*, somno positae sub nocte silenti / lenibant curas et corda oblita laborum»; e di Petrarca, *Rvf* 164, che a sua volta si rifà a Virgilio.
- \* 41.23 «l'anima serva in questo carcer fosco»: Virgilio, *Aen.* VI.733-734, «hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras / discipiunt clausae tenebris et carcere caeco».
- \* 41.43-45 «scrivea di tronco in tronco sospirando / de la mia donna il nome»: Propertio, *El.* I.18.21-22, «ah quotiens vestras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et teneris Cynthia corticibus»; ma forse anche Virgilio, *Ecl.* 10.52-54, «certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus».
- \* 41.75 «quando tra 'l volto inordinati e sparsi [*i capei*]»: forse Ovidio, *Fast.* I.405-406, «Naïdes *effusis* aliae *sine pectinis usu*, / Pars aderant positis arte manuque comis».
- \* 42.5 «sento la piaga, ond'io gioisco et ardo»: Tibullo, *El.* II.5.110, «et faveo morbo, cum iuvat ipse dolor».
- \* 44.17 «Ecco che già con Libra alberga il sole»: Lucano, *Phars.* IV.58-59, «Atque iterum aequatis ad iustae pondera Librae / Temporibus vicere dies, tum sole relicto».
- \* 44.30 «pianse Fetonte, e 'l ruinar del sole»: Claudiano, *Pan.* III *Hon.* 124, «Et Phaëton teas solitae deflere ruinas».
- \* 53.9-13 «vo' che mi veda e senta / quella che mi tormenta, / quasi un languido cigno su per l'erbe, / c'allor che morte il preme / getta le voci estreme»: Ovidio, *Met.* XIV.428-430, «illic cum lacrimis ipso modulata dolore / verba solo tenui maerens fundebat, ut olim / carmina iam moriens canit exequialia cynus».
- \* 46.1-2 «Cari scogli, dilette e fide arene, / ch'e' miei duri lamenti udir solete»: come in 34.1-2, Ovidio, *Fast.* III.471-472 (lamento di Arianna), «“En iterum, fluctus, similis audite querellas. / En iterum lacrimas accipe, harena, meas».
- \* 52.12 «Così ad ogni or, farfalla, al foco torno»: *Rvf* 141, ma vd. anche Plinio, *Nat. hist.* XXVIII.45, «papilio quoque lucernarum luminibus advolans inter mala medicamenta numeratur».
- 53.53-58 «Alma, riprendi ardire, / e dal continuo pianto / ti leva al ciel, che già t'affetta e chiama; / rifrena il gran desire, / e con più altero canto / ti sforza d'acquistare eterna fama»: Propertio, *El.* II.10.11-12, «surge, anime, ex humili; iam, carmina, sumite vires; / Pierides, magni nunc erit oris opus», che svolge il tema dell'abbandono della musa amorosa a favore della poesia celebrativa (SANTORO 1987).

- \* 57.3 «madonna, mi trasporta a l'atra Stige»: Seneca, *Phaedr.* 477-478, «Sed fata credas desse: sic atram Styga / iam petimus ultro».
- \* 58.1-8 «Eolo, se mai con volto irato e fèro / ti vide il mondo e pien d'iniquo sdegno, / dimostra or la tua forza, arte et ingegno, / e cuopri il ciel con manto orrido e nero. / E tu, Nettuno, in chi, piangendo, io spero, / risveglia or le tempeste del tuo regno, / né consentir c'un vile e fragil legno / calche il tridente tuo superbo altero»: intreccia la memoria di Seneca, *Thy.* 1079-1087, «nubibus totum horridis / convolve mundum, bella ventorum intona, / manueque non qua tecta et immeritas domos / telo petis minore, sed qua montium / tergemina moles cecidit et qui montibus / stabant pares Gigantes, hac arma expedi / ignesque torque. vindica amissum diem, / iaculare flammis, lumen ereptum polo / fulminibus exple», a quella di Virgilio, *Aen.* I.64-70, «*Aeole*, namque tibi divum pater atque hominum rex / et mulcere dedit fluctus et tollere vento, / gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor, / Ilium in Italiam portans victosque Penates: / incute vim ventis submersasque obrue puppes, / aut age diversos et dissice corpora ponto».
- \* 58.4 «e cuopri il ciel con manto orrido e nero»: Stazio, *Theb.* III.416, «composuit nigroque polos involuit amictu» (ma riferito alla notte).
- \* 58.5 «risveglia or le tempeste del tuo regno»: vd. Lucano, *Phars.* IV.111-112, «Neptune tridentis, / Et tu perpetuis inpendas aera nimbis».
- 59.1-6 «Valli riposte e sole, / deserte piagge apriche, / e voi, liti sonanti et onde salse, / se mai calde parole / vi fur nel mondo amiche / o se de' pianti uman giamai vi calse»: Properzio, *El.* I.18.1-4, «Haec certe deserta loca et taciturna querenti, / et vacuum Zephyri possidet aura nemus. / hic licet occultos proferre impune dolores, / si modo sola queant saxa tenere fidem» (SANTORO 1987).
- \* 59.3 «e voi, liti *sonanti* e onde *salse*»: aggettivo tipicamente virgiliano, vd. Virgilio, *Ecl.* 10.58, «Iam mihi per rupes videor lucosque sonantis», *Georg.* I.76, «Sustuleris fragilis calamos silvamque sonantem», *etc.*
- \* 59.55 «de l'undoso Tirreno avete in sorte»: aggettivo virgiliano poi diffuso nell'epica classica (Stazio, Silio Italico), vd. Virgilio, *Aen.* III.693, «Plemyrium undosum nomen dixere priores», e IV.313, «Troia per undosum peteretur classibus aequor?».
- \* 59.56-58 «[*Ninfe*] alzate il capo biondo / fuor già de le vostr'acque / e vedete il mio pianto e la mia sorte»: Virgilio, *Georg.* IV.351-352, «sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flavum caput extulit unda» (Aretusa che leva la testa sentendo il canto-lamento di Aristeo).
- 59.59-65 «E se le amate scorte, / c'al ciel per dritta strada / guidavan la mia vita, / con sùbita partita / m'han qui lasciato, et or convien ch'i' vada / noiando piani e monti, / sentanlo omai per voi li fiumi e i fonti»: Properzio, *El.* I.17.27-30, «si quando vestras labens Amor attigit undas, / mansuetis socio parcite litoribus» (SANTORO 1987).
- \* 59.68 «mi troverà nuda ombra o poca polve»: Orazio, *Carm.* IV.7.16, «Pulvis et umbra sumus».

- 60.12-14 «Oh ben nati color c'avolti in fasce / Chiuser le luce in sempiterno sonno, / Poi che, sol per languir, qua giù si nasce!»: Cicerone, *Tusc.* I.48.114, «non nasci homini longe optimum esse, proximum autem quam primum mori» (che riprende Catullo, *Carm.* 64.56, «ut pote *fallaci* quae tum primum excita *somno*»; vd. Seneca, *De prov.* 6.3, «velut longo *fallacique somnio* lusi»; Ovidio, *Her.* 18.62, «et subeant animo Latmia saxa tuo», *Am.* II.9.41, «stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?»; Virgilio, *Aen.* VI.728-729, «tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis / Gaudia»); vd. anche Erasmo, *Adagia* 1249 *Optimum non nasci* (che cita Plinio il Vecchio, Lattanzio, Ateneo, Teognide, Euripide, Ausonio, *Anth. Pal.* IX.359 e 360, un aforisma di Menandro in *Moralia* 466B) (BETTINZOLI 2015).
- \* 62.1-2 «O sonno, requie e triegua degli affanni, / che acquieti e plachi i miseri mortali»: Ovidio, *Met.* XI.623-625, «Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori»; vd. eventualmente anche Tibullo, *El.* III.19.11, «Tu mihi curarum requies» (riferito però all'amata). Il testo di Ovidio prosegue però in una prospettiva diametralmente opposta, giacché dichiara la natura veritiera delle visioni notturne: «Somnia, quae veras aequant imitamine formas» (*Met.* XI.626).
- \* 62.3-4 «da qual parte del ciel movendo l'ali / venisti a consolare i nostri danni?»: per le ali del Sonno vd. Tibullo, *El.* II.1.89-90, «Postque venit tacitus furvis circumdatus alis / Somnus»; Stazio, *Achil.* I.620, «Luna iugo, totis ubi somnus inertior alis / defluit in terras mutumque amplectitur orbem».
- \* 63.1 «Ahi letizia fugace, ahi sonno leve»: il sonno è *levis* in Virgilio, *Aen.* V.838; Ovidio, *Her.* 19.65-66, «Me miseram! brevis est haec et non vera voluptas; / nam tu cum somno semper abire soles».
- \* 63.4 «e fatto ogni mia gloria al sol di neve»: Ovidio, *Cons. ad Liv.* 101-102, «Liquitur, ut quondam zephyris et solibus ictae / Solvuntur tenerae vere tepente nives», e *Fast.* III.236, «et pereunt lapsae sole tepente nives».
- 63.9-14 «Felice Endimion, che la sua diva, / sognando, sì gran tempo in braccia tene, / E più, se al destar poi non gli fu schiva!»: Landino, *Xandra* II.11.17-22, «*Felix Endymion*, viridi quem mollis in herba / pressit et evinxit lumina fessa sopor. // Ah quotiens illi gelida sub rupe iacenti / incubuit tepido Cynthia pulchra sinu, // et modo formosis *puerum complexa lacertis* / carpebat niveis oscula grata genis»; Poliziano, *Epigr. lat.* 109, *In somnos*, «O mihi quanta datis fallaces gaudia somni! / Invideo, Endymion, Latmia saxa tibi. // Iam si nil sopor est gelidae nisi mortis imago, / omnia mors superat gaudia: Vita, vale!» (BETTINZOLI 2015).
- \* 69.7-8 «ecco c'a vostre fronti / lusingando promette or quercia or lauro»: vd. al limite per l'accostamento Marziale, *Epigr.* VIII.82.7, «Non quercus te sola decet nec laurea Phoebi».
- \* 69.10-11 «Ahi menti cieche e sorde / de' miseri mortali, ahi mal nato auro»: Lucrezio, *De rer. nat.* II.14, «O miseris hominum mentes, o pectora caeca!».
- \* 69.13-14 «esser pò di quel sangue / del qual la terra già bagnata suda»: Ennio, *Trag.*

- Fr. 150, «*a*es sonit, franguntur hastae, terra sudat sanguine»; Virgilio, *Aen.* II.582, «Dardanium totiens sudarit sanguine litus?».
- \* 69.17 «Voi che sempre fuggendo il volgo sciocco»: vd. Orazio, *Carm.* III.1.1, «Odi profanum vulgus et arceo».
- \* 69.92-96 «Ché se di tanta scabbia / il nostro almo paese / per sua presenza sol fu scosso e netto, / che fia di vostre imprese, / se contra voi pur arma il sacro petto?»: Orazio, *Epist.* I.12.14-15, «cum tu inter scabiem tantam et contagia lucri / nil parvum sapias et adhuc sublimia cures».
- \* 69.98 «tra selve orrende e dumi»: *App. Verg., Culex* 48, «iam silvis dumisque vagae, iam vallibus abduunt».
- \* 69.105 «e con l'imagin sua vi turba il sonno»: Virgilio, *Aen.* IV.354, «admonet in somnis et turbida terret imago».
- \* 70.12-13 «Dunque ne andrai, tutta assestata e stanca, / a ber l'oblio de l'infelice fiume»: Virgilio, *Aen.* VI.713-716, «tum pater Anchises: "animae, quibus altera fato / corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam / securos latices et longa oblivia potant"».
- \* 71 vd. *Anth. Pal.* IX.575, «ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Οὐρανὸς ἄστρα τάχιον ἀποσβέσει, ἢ τάχα νυκτὸς / ἠέλιος φαιδρὴν ὄψιν ἀπεργάσεται, / καὶ γλυκὺ νᾶμα θάλασσα βροτοῖς ἀρυτήσιμον ἔξει, / καὶ νέκυς εἰς ζωῶν χῶρον ἀναδράμεται, / ἢ ποτὲ Μαιονίδαο βαθυκλεὲς οὐνομ' Ὀμήρου / λήθη γηραλέων ἀρπάσεται σελίδων», in particolare per gli *adynata* dei vv. 3-4 («le stelle al ciel veder tutte nemiche / e con la aurora in occidente il sole»), simili a quelli dei vv. 1-2.
- \* 71.4 «e con l'aurora in occidente il sole»: forse ricordo di Seneca, *Thy.* 821-822, «ipse insuetus novus hospitio / Sol Auroram videt occiduus».
- \* 71.12 «Scriva in vento et in acqua il suo poema»: Catullo, *Carm.* 70.4, «in vento et rapida scribere oportet aqua».
- \* 75.17 «Tra le infide sorelle al mesto fiume»: Claudiano, *De rapt. Pros.* II, pr. 4, «[Nymphae] quaerebant dulces flumina maesta modos».
- \* 75.35-36 «per un poggio aspro et alto / ripinge un sasso faticoso e greve» (l'anima innamorata comparata a Sisifo): Ovidio, *Met.* XIII.26, «reddit, ubi Aeoliden saxum grave Sisyphos urget»; Properzio, *El.* II.17.7-9, «vel tu Sisyphos licet admirare labores, / difficile ut toto monte volutet onus; / durius in terris nihil est quod vivat amante» (dove però la comparazione non è di uguaglianza: le pene dell'innamorato sono maggiori di qualsiasi altro dolore).
- 75.49-63 «Non diversamente Cariteo e Sannazaro si comportano col supplizio di Tantalo, [...]. Essi si sono serviti invece del canto XI dell'*Odissea* (vv. 582-592). La scena omerica è imitata in tutte le sue articolazioni, [...]. Come quello di Omero [...], il loro Tantalo è immerso nello stagno», vd. in particolare i vv. 51-52 con *Od.* XI.585-586; «L'altro supplizio è il ramo carico di frutti che pende, secondo Omero, sul capo [...] di Tantalo, o, come traducono Cariteo e Sannazaro "inanzi (o intorno) agli occhi" [...]. A questo punto, mentre Sannazaro innova rispetto al modello, insistendo sulla sensazione allettante e frustrante dei rami odorosi (57-60 [...]), suggerita dalla

- descrizione omerica dei pomi (588-590), tra cui i dolci fichi [...], Cariteo vi si attiene più fedelmente» (PARENTI 1993).
- \* 75.49-50 «Al dolce suon de' rivi freschi e snelli / sitibunda poi sede»: Virgilio, *Ecl.* 5.46-47, «quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo».
- \* 75.51-52 «e, quando ber si crede, / l'acqua de' labri s'allontana e fugge»: Seneca, *Thy.* 67-68, «[*Tantali umbra*] Ad stagna et amnes et recedentes aquas / labrisque ab ipsis arboris plenae fugas»; vd. anche Properzio, *El.* II.17.5-6, «vel tu Tantalea moveare ad flumina sorte, / ut liquor arenti fallat ab ore sitim» (seguito dall'esempio di Sisifo, ripreso nella stanza precedente da Sannazaro), e l'«undam [...] refugam» di Tantalo in Ovidio, *Met.* X.41-42, e Claudiano, *De rapt. Pros.* II.336, «non aqua Tantaleis subducitur invida labris».
- \* 75.64 «e sia Tantalo posta in mezzo l'onde»: Ovidio, *Met.* IV.458-459, «tibi, Tantale, nullae / depreduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor».
- \* 75.79-80 «Misera, or non è meglio un chiuder d'occhi / c' a tutt'or aspettar che 'l colpo scocchi?»: per il lessico Petrarca, *Rvf* 207.85-86, «Aspett'io pur che scocchi / l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo»; ma il concetto deriva dall'Arianna di Ovidio, *Her.* 10.82, «morsque minus poenae quam mora mortis habet».
- \* 75.81 «In una rota poi volubil molto»: Petrarca, *Rvf* 325.106, «Detto questo, a la sua volubile rota», modellato su Boezio, *Cons.* II.1, «Fortunae te regendum dedisti [...]. Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris?», e II.2, «hunc continuum ludum ludimus; rotam volubili orbe versamus, infima summis summa infimis mutare gaudemus».
- \* 75.90 «Or par che nel girar si fugga e segua»: Ovidio, *Met.* IV.461, «volvitur Ixion et se sequiturque fugitque».
- 80.13-14 «arda l'alma e nol creda, e veggia il mondo / con un più vivo incendio un'altra Troia!»: Properzio, *El.* II.3.33-34, «hac ego nunc mirer si flagrat nostra iuventus? / pulchrius hac fuerat, Troia, perire tibi» (SANTORO 1987).
- \* 81.12 «Getta, Amor, l'arco, le saette e 'l foco»: Tibullo, *El.* II.6.15-16, «acer Amor, fractas utinam tua tela sagittas, / si licet, extinctas adspiciamque faces!», e II.5.105-106, «pace tua pereant arcus pereantque sagittae, / Phoebe, modo in terris erret inermis Amor».
- \* 83.1-2 «In qual dura alpe, in qual solingo e strano / lito andrò io, in qual sì nudo scoglio»: forse memore della serie di elementi paesaggistici di *App. Verg.*, *Ciris* 517-519, «infelix virgo nequiquam a morte recepta / incultum solis in rupibus exigit aevum, / rupibus et scopulis et litoribus desertis».
- \* 83.12-13 «ché chi fugge, e 'l suo mal si tira appresso, / cielo pò ben cangiar, ma non se stesso»: Orazio, *Epist.* I.11.27, «caelum, non animum, mutant, qui trans mare currunt» (BETTINZOLI 2015), ma vd. anche Seneca, *Ad Lucil.* 28, il cui tema è proprio questo, più al limite Ovidio, *Am.* II.19.36, «quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor».
- \* 83.14-15 «Se al freddo Tanai, a le cocenti arene / di Libia io vo, se dove nasce il sole»: Seneca, *Tro.* 8-9, «ad cuius arma venit et qui frigidum / septena Tanain ora

pandentem bibit»; Boezio, *Cons.* II.6.13, «Torret *ardentes* recoquens *harenas*»; ma l'associazione di Libia e *harenae* torride è diffusa nella letteratura classica. Secondo BETTINZOLI 2015, la movenza sintattico-retorica deriva da *Rvf* 129.4-5 ma il concetto da Properzio, *El.* II.30.1-2, «quo fugis ah demens? Nulla est fuga: tu licet usque / ad Tanain fugias, usque sequetur Amor».

- \* 83.15-16 «se dove nasce il sole / o dove il sente in mar strider Atlante»: Giovenale, *Sat.* 14.279-280, «sed longe Calpe relictā / audiet Herculeo stridentem gurgite solem»; Ausonio, *Epist.* 17.1-2, «Condiderat iam Solis equos Tartesia Calpe / stridabatque freto Titan iam segnis Hiberno»; ma vd. per Atlante Virgilio, *Aen.* IV.480-482, «Oceani finem iuxta solemque cadentem / ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum».
- 83.44-45 «Maligna Circe, per cui volto e tergo / Portai cangiati sempre e porto ancora»: Virgilio, *Aen.* VII.19-20, «quos hominum ex facie dea *saeva* potentibus herbis / induerat Circe in *vultus ac terga* ferarum» (BETTINZOLI 2015).
- \* 83.60 «come irata Giunone seppe guidarme?»: Seneca, *HO* 1792, «Irrata Iuno; totus exsurget dolor».
- 83.71-72 «Lasciamo omai questa fallace speme, / Ché 'l mal che ben si porta, assai men preme»: Ovidio, *Am.* I.2.10, «cedamus: leve fit, quod bene fertur, onus» (BETTINZOLI 2015).
- \* 83.71 «Lasciamo omai questa fallace speme»: la speranza è spesso *fallace* in Petrarca, ma vd. pure Cicerone, *De orat.* III.2.7, «O fallacem hominum spem fragilemque fortunam, et inanes nostras contentiones»; Seneca, *Phaedr.* 634, «O spes amantum credula, o fallax Amor!».
- \* 88.1-8 «Liete, verdi, fiorite e fresche valli, / ombrose selve e solitari monti, / vaghi uccelletti a le mie note pronti, / di color persi, variati e gialli; / voi, susurranti e liquidi cristalli, / voi, animali innamorati, insonti, / voi, sacre Ninfe, che abitate i fonti, / deh!, state a udir da' più secreti calli»: combinazione e ampliamento di luoghi petrarcheschi e ovidiani: *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 chiamar morte!», e 303.5-11, «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche, / porto de l'amorose mie fatiche, / de le fortune mie tante, et sì gravi; / o vaghi habitator' de' verdi boschi, / o ninphe, et voi che 'l fresco herboso fondo / del liquido cristallo alberga et pasce»; Ovidio, *Met.* VII.192-198, «“Nox” ait “arcanis fidissima, quaeque diurnis / aurea cum luna succeditis ignibus astra, / tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris / adiutrixque venis cantusque artisque magorum, / quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis, / auraeque et venti montesque amnesque lacusque, / dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste», e *Fast.* III.471-472, «“en iterum, fluctus, similis audite querellas. / en iterum lacrimas accipe, harena, meas”».
- \* 88.5 «voi, susurranti e liquidi cristalli»: *liquidi cristalli*, memori dei «liquidi fontes» di Virgilio, *Georg.* IV.18, sono in *Rvf* 219.3 («e 'l mormorar de' liquidi cristalli»), cui

- Sannazaro sovrappone le *linfe* di *App. Verg.*, *Culex* 105, «iam susurrantis repetebant ad vada lymphae».
- \* 88.8 «deh!, state a udire da' più secreti calli»: memore forse dei *secreti calli* in cui si nascondono coloro che patiscono un amore crudele secondo Virgilio, *Aen.* VI.443, «secreti celant calles et myrtea circum».
- \* 88.11 «un pianger basso, un mormorare accolto»: al limite Manilio, *Astr.* II.54, «undamque occultis meditantem murmur in antris».
- \* 89.10 «dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica»: *Anth. Lat.* 381.6-7, «Ut visco capiuntur aves, ut retibus apri, / Sic ego nunc Dulcis diro sum captus amore»; per il verbo vd. Seneca, *Phaedr.* 1085-1086, «Praeceptis in ora fusus implicuit cadens / laqueo tenaci corpus, et quanto magis».
- \* 89.18-19 «Lassar la carne e l'ossa / sepolte in terra, e 'l nome alzarsi a volo?»: per la struttura retorica al limite Ovidio, *Ars am.* II.96, «Ossa tegit tellus: aequora nomen habent».
- \* 89.20-21 «O vigilie, o fatiche oneste e sante, / rimarrò io pur chiuso in poca fossa?»: lessicalmente Petrarca, *Rvf* 326.4, «e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa» (riferito alla Morte e all'amata), ma vd. Ovidio, *Am.* III.9.39-40, «carminibus confide bonis - iacet, ecce, Tibullus: / vix manet e toto, parva quod urna capit!», e *Met.* XII.615-617, «iam cinis est, et de tam magno restat Achille / nescio quid parvum, quod non bene compleat urnam, / at vivit totum quae gloria compleat orbem», dove viene tematizzato il contrasto tra la piccolezza dei resti fisici e la fama conseguita attraverso la poesia.
- \* 89.61 «Così quel che cantò del gran Pelide»: Achille è *magnus* in Virgilio, *Ecl.* 4.36, *Georg.* III.91, *Aen.* XI.438.
- \* 89.62 «del forte Aiace e poi del saggio Ulisse»: Ovidio, *Met.* XIII.340, «fortis ubi est Ajax? ubi sunt igentia magni»; *Il. Lat.* 189, «Et bis vicenas Locrum fortissimus Ajax»; Orazio, *Epist.* I.2.17-18, «Rursus, quid virtus et quis sapientia possit, / utile proposuit nobis exemplar Ulyxen»; Ulisse è *sapiens* in Prisciano, *Interpretatio ex Dionysio de orbis situ* 449.
- \* 89.64 «[cantò] l'arme e gli affanni del figliol d'Anchise»: ricorda l'attacco dell'*Eneide*, Virgilio, *Aen.* I.1-3, «Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Lavinaque venit / litora - multum ille et terris iactatus et alto».
- \* 89.77 «che inonda il felicissimo Elicon»: al limite Claudiano, *Cons. Mall. Theod.* 272, «concinuit felix Helicon fluxitque Aganippe».
- \* 89.80 «potrò dir io con rime argute e pronte»: Virgilio, *Ecl.* 7.24, «hic arguta sacra pendebit fistula pinu», e 9.36, «digna, sed argutos inter strepere anser olores»; Orazio, *Epist.* II.2.90, «qui minus argutos vexat furor iste poetas»; Properzio, *El.* I.16.16, «arguta referens carmina blanditia»; Ovidio, *Trist.* V.9.23-24, «haec meus argutis, si tu paterere, libellis / poneret in multa luce videnda labor».
- \* 89.93 «il tuo felice nome»: vd. *App. Verg.*, *Dirae* 90, «et casti fontes et, felix nomen, agelli».

- \* 89.100 «guarda col becco il proprio e l'altrui nido»: forse memore della similitudine bellica di Silio Italico, *Pun.* XII.58-59, «illa [*l'aquila*], hostem rostro atque assuetis fulmina ferre / unguibus incessens nidi circumvolat orbem».
- 89.121-127 «Canzon, tu vedi ben che 'l gran desio / Di sì breve parlar non reman sazio, / ove maggiore spazio / alma vorrebbe più tranquilla e lieta. / Ma se pur fia che Amor non mi distempre, / vedrai col suo poeta / Napol bella levarsi e viver sempre»: Ovidio, *Am.* III.15.1-10 e 18-20, «Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum! / *raditur hic elegis ultima meta meis*; / quos ego composui, Paeligni ruris alumnus - / nec me deliciae dedecuerunt meae - / siquid id est, usque a proavis vetus ordinis heres, / non modo militiae turbine factus eques. / *Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo*; / *Paelignae dicar gloria gentis ego*, / quam sua libertas ad honesta coegerat arma / cum timuit socias anxia Roma manus. / [...] / *pulsanda est magnis area maior equis*. / inbelles elegi, genialis Musa, valete, / *post mea mansurum fata superstes opus*» (FANARA 2014).
- \* 94.1-6 «Non fu cervo mai sì veloce al corso / Né leopardo o tigre in alcun bosco, / Né fiume aitato da continua pioggia, / Né nube che si affretti inanzi al vento, / Né vola sì leggier dardo né strale, / Come questa caduca e breve vita»: Stazio, *Theb.* VI.595-599, «volucres isdem modo tardius arvis / isse videntur equi; credas e plebe Cydonum / Parthorumque fuga totidem exiluisse sagittas. / non aliter, celeres Hyrcana per avia cervi / cum procul impasti fremitum acceperunt leonis»; Tibullo, *El.* I.4.27-28, «transilit [*transiet A*] *aetas* / quam cito! non segnus stat remeatque *dies*»; Ovidio, *Fast.* VI.771-772, «*Tempora* labuntur, tacitisque senescimus annis, / et fugiunt freno non remorante *dies*», *Met.* X.519-520, «Labitur occulte fallitque volatilis *aetas*, / et nihil est *annis velocius*»; forse anche Orazio, *Carm.* IV.2.5-6, «Monte decurrens velut amnis, imbres / quem super notas aluere ripas».
- \* 94.7 «Fallace, incerta e momentanea vita»: Seneca, *Cons. ad Marciam* 22.3, «Nihil est tam fallax quam vita humana, nihil tam insidiosum».
- \* 94.8 «[*vita*] che le più volte manchi in mezzo al corso»: Seneca, *Cons. ad Polybium* 11.4, «alium in medio cursu vita deserit», e *Ad Lucil.* 93.1, «quare ille in medio cursu raptus es?».
- \* 94.9-10 «ripensa al velenoso acuto strale / che errar mi fa per questo alpestro bosco»: vd. Orazio, *Carm.* I.22.2-9, «non eget Mauris iaculis neque arcu / nec *venenatis* gravida *sagittis*, / Fusce, pharetra, / sive per Syrtis iter aestuosas / sive facturus per inhospitalem / Caucasum vel quae lova fabulosus / lambit Hydaspes»; insieme alla sestina di Petrarca, *Rvf* 22.26, «o torni giù ne l'amorosa selva», per cui Vellutello richiama Virgilio, *Aen.* VI.442-444, «hic, quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et myrtea circum / silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt», e in cui (vv. 450-451) «inter quas phoenissa recens a vulnere Dido / errabat silva in magna».
- \* 94.11 «vedi che s'apparecchia un crudel vento»: vd. Ovidio, *Her.* 10.31 (lamento di Arianna), «inde ego - nam ventis quoque sum crudelibus usa».

- \* 96.9 «come purpureo fior, che, inciso, langue»: Virgilio, *Aen.* IX.435-436, «purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens» (morte di Eurialo).
- \* 98.1 «O mondo, o sperar mio caduco e frale»: Cicerone, *De orat.* III.2.7, «O fallacem hominum spem fragilem que fortunam et inanes nostras contentiones, quae medio in spatio saepe franguntur et corruunt aut ante in ipso cursu obruuntur quam portum conspiciere potuerunt».
- \* 99.5-6 «la notte / tutta di lumi accesa e tutta ardente»: Virgilio, *Aen.* IV.481-482, «ubi maximus Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum», VI.796-797, «ubi caelifer Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum», e XI.201-202, «nox umida donec / invertit caelum stellis ardentibus aptum».
- \* 100.16 «Per l'ossa mi sentiva un freddo gelo»: Virgilio, *Aen.* II.120-121, «obstupere animi, gelidusque per ima cucurrit / ossa tremor», e VI.54 e XII.447, ma vd. pure l'associazione di Seneca, *Tro.* 487, «sudor per artus frigidus totos cadit».

## 2. Ludovico Ariosto

canz. 1 «La città in festa fa da sfondo, nell'elegia strozziana *Quod die solemni divi Georgii amare Anthiam coeperit*, allo sbocciare dell'amore: così avviene nella canzone I delle *Rime* (ma il luogo è Firenze). Analoghe sono, nei due componimenti, le situazioni di partenza: nella cornice festosa, da una parte Cupido ferisce Tito Vespasiano, e dall'altro i "pargoletti" amori, metaforizzati in vespe, legano Ludovico. La felicità del giogo è giustificata, in entrambi i componimenti, attraverso il paragone con un nobile animale che si adatta alla cattività, il cavallo nello Strozzi e il falcone in Ariosto (anzi, nella canzone è anche presente il campo semantico, già petrarchesco, del cavallo-desiderio)» (ZAMPESE 2000).

canz. 4 e 5 (16-17) le canzoni riprendono, secondo un «atteggiamento umanisteggiante», il modello «della *salutatio* epistolografica da parte del defunto», vd. Ovidio, *Her.* 16-17, 18-19, 20-21, e anche *salute* in clausola potrebbe ricordare *salutem* in identica posizione metrica negli attacchi di Paride (16.1, «Hanc tibi Priamides mitto, Ladaea, salutem»), Leandro (18.3, «Mittit Abydenus, quam mallet ferre, salutem») ed Ero (19.1, «Quam mihi misisti verbis, Leandre, salutem»). Sul fronte quattrocentesco vd. lo scambio di lettere del *Liber Isottaetus*, «senonché il dialogo epistolare degli innamorati nel dittico ariostesco è di ben altro tono e poi si svolge *post mortem*, a differenza di quanto accadeva, ovviamente, nelle epistole ovidiane e in quelle di Basinio da Parma». «Il tipo della consolatoria funebre giocata in chiave coniugale era di ascendenza classica e risaliva almeno all'apparizione virgiliana dell'ombra di Creusa consolatrice ad Enea (*Aen.* II, 776-89) e all'ultima elegia di Propertio (IV, 11), affidata alla voce della defunta Cornelia che cerca di confortare il marito Lucio Emilio Paolo, addolorato per la morte di lei»; vd. la scena analoga di Boiardo, *Pastorali* 8. Ma Ariosto fa riferimento all'epitaffio di Claudia Omonea (*CIL* 12652), «[Atimetus] Si pensare animas sinerent crudelia fata / et posset redimi

morte aliena salus, / quantulacumque meae debentur tempora vitae, / pensassem pro te, cara Homonoea, libens; / at nunc quod possum fugiam lucemque deosque, / ut te matura per Styga morte sequar. [Homonoea] Parce tuam, coniux, fletu quasare iuventam / fataque maerendo sollicitare mea! / Nil prosunt lacrimae nec possunt fata moveri; / viximus, hic omnis exitus unus habet. / Parce, ita non unquam similem experiare dolorem / et faveant votis numina cuncta tuis, / quodque mihi eripuit mors immatura iuventae, / id tibi victuro proroget ulterius» (la parte finale «era vicina, come tema e andamento, ad alcuni versi di Stazio lirico (*Sil.* V, I, 177-93)» (CARRAI 2000). ZAMPESE 2000 ha invece aggiunto coincidenze puntuali tra le canzoni e un testo di Pontano: canz. 4.40-43, «Ch'ella [*la bellezza*] da me partisse allora, e s'anco / non tornasse mai più, non mi dà noia: / poi che tu, a cui sol gioia / di lei dar intendea, mi vieni manco», e 5.7-9, «perch'ogni donna molle / [...] / potessi aver da te lucidi essempi», 75-76, «schiva / fatta di giochi e d'ogni lieta vista», 73, «la nera gonna, il mesto oscuro velo», 81, «quest'abito inculto», 104-107, «le pompe e i culti regi / sì riverir non ti faranno, come / di consustanzia un bel nome, / e fede e castità» corrispondono a Pontano, *De am. con.* l.6.21, «Casta mane, neu te lusus neu munera vincant», 29-30, «Dum vir abest, neglecta sinus, incompta capillum / maesta sedet vidua Laodomeia domo», 35-36, «Non cultus capit illa suos, non lucida fronti / gemma micat, / digitis anulus omnis abest», 45-46, «- Me miseram, cui laeter abest [...], / cui colar et formae debita cura meae est», 49-50, «Utraque laudata est exemplumque utraque fidae / coniugis et casti certa fides thalami».

- \* canz. 4.61-62 «Io sperai ben di questo carcer tetro, / che qui mi serra, ignuda anima sciormè»: Orazio, *Epist.* I.14.9, «fert et amat spatiis obstantia rumpere *claustra*», se, come per son. 13.1-4, Ariosto interpretava in senso generico *claustra* ('vincoli').  
 canz. 4.94-95 «duce vedran che trionfando possa / per sacra via trar catenati colli»: Orazio, *Ep.* 7.8, «intactus aut Britannus ut descenderet sacra catenatus via» (SANTORO 1987).  
 canz. 4.104-105 «Le sante Ninfe, i boscarecci dèi / trassero al grido a lacrimar con lei»: Virgilio, *Aen.* IV.168, «summoque ulularunt vertice nymphae» (SANTORO 1987), ma vd. anche Sannazaro, *Arcadia* ecl. 5.40-44 (VOLTA 2021).  
 canz. 4.125 «piacesse ai venti almen di rapportarli»: Virgilio, *Ecl.* 3.72-73, «O quotiens et quae nobis Galatea locuta est! / partem aliquam, venti, Divum referatis ad aures!» (BIANCHI 1992).  
 son. 2.14 «e ben mostrò ch'era fanciullo e cieco»: «la rappresentazione di Amore come un giovane (il *puer alatus*) è topica e affonda le proprie radici nella latinità (ORAZIO, *Carm.* III 12, 4: "puer ales"; [OVIDIO,] *Ars am.* I 10: "sed puer est"; ma soprattutto la nota *descriptio* di Cupido a opera di PROPERZIO II 12, 1-2» (VOLTA 2021).  
 son. 4 il tema dell'inganno tessuto dalla donna e il conseguente *ultimatum* dato dal poeta è classico, vd. in particolare Properzio, *El.* II.34 (VOLTA 2021).  
 \* son. 4.1-4 «Perché simil le siano, e de li artigli / e del capo e del petto e de le piume, / se l'acutezza ancor non v'è del lume, / riconoscer non vuol l'aquila i figli»: VOLTA

- 2021 rimanda a Dante, *Par.* I.46-48, segnalando la diffusione del motivo e citando Plinio, *Nat. hist.* X.3.10; tuttavia la tradizione classica, in particolare epica (Silio Italico, Lucano), è la fonte primaria di queste similitudini nella lirica cinquecentesca e sembra così anche in questo caso (vd. qui almeno l'analisi del sonetto 251 di Molza nel capitolo II, sezione 1.1.3.).
- son. 6 secondo VOLTA 2021 il testo va ricondotto alla tradizione classica di ritrarre le spose prima delle nozze e il colore del loro incarnato (rosso e bianco: «il volto della vergine impallidiva infatti dinnanzi alla vista dell'amato e s'imporporava, infiammata d'amore e pudicizia»). Anche nei classici gigli e amaranti erano impiegati per esprimere tale bicromia: «il paragone è attestato in un'elegia del corpo tibulliano (III 4, 31-34: "ut iuveni primum virgo deducta marito / inficitur teneras ore rubente genas, / et cum contextunt amarantis alba puellae / lilia et autumnu candida mala rubent"). La fortuna del motivo non è circoscritta, ma trascorre anche in CATULLO, *Carm.* 61, 194, l'epitalamio scritto per le nozze di Vibia, e da lì conosce una grande fortuna classica, e poi tardoantica [...] e umanistica. Non a caso, il giglio e l'amaranto sono i colori dell'incarnato di Lucrezia Borgia che entra Ferrara per sposarsi nell'epitalamio ariostesco *Carm.* LIII» (VOLTA 2021). La studiosa segnala anche in nota altri passi classici derivati da contesti non nuziali in cui la coppia è adibita a contrassegno delle vergini.
- son. 6.10-11 «d'ogni altro germe, ancor che forza il sciolga / dal natio umor, sempre vermiglio resta»: Plinio, *Nat. hist.* XXI.23.47, «Mirum in eo gaudere decerpi et laetius renasci» (VOLTA 2021).
- son. 7.2 «all'aria spiega i rami orridi ed irti»: eventualmente Lucano, *Phars.* I.139-140, «nudosque per aera ramos / effundens» (BOZZETTI 2000).
- son. 7.12-13 «non voglio, e Febo e Bacco mi perdoni, / che lor frondi mi mostrino poeta»: per Bacco VOLTA 2021 ricorda Virgilio, *Ecl.* 7.25, Orazio, *Carm.* I.1.29-30, Propertio, *El.* IV.1.62.
- son. 7.7-8 «da cui seguir non potrian Scille o Sirti / ritrarmi o le brumali ore o l'estive»: «anche classicamente la serie si trova spesso allineata, ad esempio: CATULLO, *Carm.* 64, 155-157: "Quod amre conceptum spumantibus expuit unids, / Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis, / Talia qui reddis pro dulci praemia uita?", o ancora VERG., *Aen.* VII 303-304 (su presunto calco catulliano)». Per i rischi connessi alle *Sirti* vd. Orazio, *Carm.* I.22.5, «Syrtis aestuosas», Lucano, *Phars.* IX.300-320, «ma soprattutto, più vicino alla tradizione elegiaca PROPERZIO II 9, 33; III 19, 7; III 24, 16» (VOLTA 2021).
- son. 8.2 «timor freddo com'angue il cor m'assale»: Virgilio, *Aen.* X.451-452, «fatus medium procedit in aequor; / frigidus Arcadibus coit in praecordia sanguis», e III.29-30, «Mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguis», «ma il motivo è di grande fortuna, anche successiva» (VOLTA 2021).
- son. 8.3-4 «di lino e cera egli s'ha fatto l'ale, / disposte a liquefarsi ad ogni face»: Ovidio, *Ars am.* II.45-47, «Remigium volucrum, disponit in ordine pinnas, / Et leve per lini vincula nectit opus, / Imaque pars ceris astringitur igne solutis» (ed eventual-

- mente 60, «Ibimus, impatiens cera caloris erat», e 85, «et cera deo propiore lique-  
scit»), e *Met.* VIII.193, «tum lino medias et ceris alligat imas» (BOZZETTI 2000).
- son. 8.5-6 «E quelle [*l'ali*], del desir fatto seguace, / spiega per l'aria e temerario sale»: Ovidio, *Met.* VIII.224-226, «cum puer audaci coepit gaudere volatu / deservitque ducem caelique *cupidine tractus / altius egit iter*», e *Ars am.* II.75-76, «Iamque novum delectat iter, positoque timore / Icarus audaci fortius arte volat», e 83-84, «Cum puer, incautis nimium *temerarius annis, / altius egit iter*» (BOZZETTI 2000).
- \* son. 10.12 «Deh, morso havess'io, come Ascreo, l'alloro!»: Esiodo, *Theog.* 30, «καί μοι σκηπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον», con gli *scholia*, che aggiungono il dettaglio della masticazione delle foglie; una via d'accesso agli *scholia* potrebbe essere Poliziano, che nei suoi *Collectanea in enarrationem Fastorum* (traditi dal ms. München, Bayerische Staatsbibliothek cod. lat. 754, cc. 111r-132v) allinea questi passi (vd. LUPI 2013, p. 129): «non modo quia in Delphis ea arbor est plurima, sed quod ἐνεργεῖ πρὸς τοὺς ἐνθουσιασμούς. Sophocles in Casandra: Δάφνην φάγων ὀδόντι πρίετο στόμα» [*Morditi le labbra con i denti quando mangi l'alloro*], che riassume lo scolio R2WT (897) del poema esiodo; Licofrone, *Alex.* 6, «δαφνη φάγων φοίβαζεν ἐκ λαμῶν ὄπα» (riferito a Cassandra) [*emise una profezia dalla sua gola che mangia alloro*]. Vd. inoltre Ovidio, *ex Pont.* II.5.65-68, «sistat opus nostrum, sed fontibus exit ab isdem: / artis et ingenuae cultor uterque sumus. / thyrus abest a te *gustata et laurea nobis; / sed tamen ambobus debet inesse calor*»; Giovenale, *Sat.* 7.17-19, «nemo tamen studiis indignum ferre laborem / cogetur posthac, nectit quicumque canoris / eloquium vocale modis *laurumque momordit*»; Luciano, *Bis accusatus* 1, «καὶ ὅλως ἔνθα ἂν ἡ πρόμαντις πιούσα τοῦ ἱεροῦνάματος καὶ μασησαμένη τῆς δάφνης καὶ τὸν τρίποδα διασείσασα κελεύη παρεῖναι, ἄοκνον χρὴ αὐτίκα μάλα παρῆσθαι συνείροντα τοὺς χρησμούς ἢ οἴχεσθαι οἱ τὴν δόξαντῆς τέχνης» [*in una parola, ovunque, dopo aver bevuto l'acqua sacra e aver masticato l'alloro, la sacerdotessa si agita sul treppiedi e ordina al dio di apparire, deve arrivare senza esitazione e recitare i suoi oracoli, altrimenti comprometterà la sua reputazione nell'arte/mestiere*]. VOLTA 2021 rileva giustamente l'analogia con *Sat.* 4.14-15, «la pianta / de le cui fronde io fui già così giotto», «a cui MARINI 2019, p. 138 annette ulteriori luoghi classici e medievali, e in particolare “materiali bizantini che potrebbero essere giunti ad Ariosto per il tramite di Gregorio da Spoleto”».
- \* son. 13.1-4 «Aventuroso carcere soave, / dove né per furor né per dispetto, / ma per amor et per *pietà distretto* / la bella et dolce mia nemica m'have»: potrebbe forse rovesciare Orazio, *Epist.* I.14.6-9, «Me quamvis Lamiae *pietas et cura moratur* / fratrem maerentis, raptō de fratre dolentis / insolabiliter, tamen istuc mens animusque / fert et amat spatiis obstantia rumpere *claustra*»; tuttavia non è accertabile se Ariosto leggesse *claustra* in senso generico ('vincoli') oppure, più correttamente qui, in senso equestre (vd. CUCCHIARELLI 2019, p. 408 sul v. 9 di Orazio: «l'immagine è quella dei cavalli da corsa, capaci di infrangere i cancelli che li separano dalle 'distanze' da percorrere»).

- son. 13.9-12 «ma benigne accoglienze, ma *complexi* / licenziosi, ma parole sciolte / da ogni fren, ma risi, vezzi, giochi; / ma dolci baci»: Properzio, *El.* II.15.9-10, «quam vario amplexu mutamus brachia! quantum / oscula sunt labris nostra morata tuis!»; ma soprattutto Catullo, *Carm.* 61.106-9, «lenta sed velut adsitas / vitis implicat arbores, / implicabitur in tuum / *complexum*»; Pontano, *De amore coniugali* I.3.63, «*Complexi*, quales *hederae* sua brachia nectunt» (ZAMPESE 2000).
- son. 13.12-13 «ma dolci baci, dolcemente impressi / ben mille e mille e mille e mille volte»: Catullo, *Carm.* 5.7-9, «Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum» (BIANCHI 1992).
- son. 13.14 «e, se potran contarsi, anche fien pochi»: Properzio, *El.* II.15.50, «omnia si dederis oscula, pauca dabis» (BIANCHI 1992), ma anche Catullo, *Carm.* 5.10-14, «Dein cum milia multa fecerimus, / Conturbabimus illa, ne sciamus / Aut ne quis malus invidere possit, / Cum tantum sciat esse basiorum» (VOLTA 2021).
- son. 14.2 «vidi degli occhi e le odorate rose»: Tibullo, *El.* I.3.62, «odoratis [...] rosis» (VOLTA 2021).
- son. 15 Orazio, *Carm.* I.7 «per la contrapposizione insistita fra le opzioni altrui nel lodare la bellezza muliebre (“Altri loderà [...] altri [...] altri [...] altri [...]”) e la propria inclinazione per le virtù dell’animo di Alessandra (“me non mortal, fragil bellezza”), che ricalca appunto, alla lettera, l’opposizione di Orazio fra chi sceglie di lodare luoghi famosi e la propria preferenza invece per luoghi e cose familiari: “*Laudabunt alii* claram Rhodon aut Mythilenem [...] *me nec* tam patiens Laecedaemon / *nec* tam Larisae percussit campus opimae”»; vd. anche Bartolomeo Paganelli, *El. proemio*, «Summa canant alii sortitum regna tonantem [...]. At mihi [...]»; Boiardo, *Carmina de laudibus Estensium* 14, «Sunt quibus Herculei memoretur pectoris ingens / robur [...] alii fera bella gigantum / fulmine deiectos [...]. Cantabunt alii fraternas / Aonidum vires [...] Indorumque horrida regis / proelia commemorent alii [...]. Sed me nec [...]» (CARRAI 2000); Properzio, *El.* II.3.9-22, «Nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit [...] nec de more comae per levia colla fluentes, / non oculi [...] quantum [...]» (FLORIANI 1988a).
- son. 18 VOLTA 2021 richiama per la morte del *capriolo* caro alla donna le celebri morti di animali domestici della classicità (il pappagallo di Ovidio, *Am.* II.6, il passero di Catullo, *Carm.* 3 e la colomba di Marziale I.7), «ricordati da BANDELLO, *Rime* XXXIV, 9-10».
- son. 24.3 «o prieghi sparsi in non feconda arena»: «il motivo della sabbia come terreno infecondo è classico (cfr. ad es. OVIDIO, *Her.* V.115: “Quid harenae semina mandas?”) e poi medievale, e diviene ricorrente nella lirica quattrocentesca» (VOLTA 2021).
- son. 20 Stazio, *Theb.* V.364-369, «sistit agens; inde horror aquis, et raptus ab omni / sole dies miscet tenebras, quis protinus unda / concolor; obnixi lacerant cava nubila venti / diripiuntque fretum, nigris redit umida tellus / verticibus, totumque Notis certantibus aequor / pendet et arquato iam iam prope sidera dorso»; vd. anche Bembo, *Rime* 117 (BOZZETTI 2000).

- son. 20.11 «che Leandro potean farmi un giorno»: oltre ai noti Petrarca, *Tr, Triumphus Cupidinis* III.21, Ovidio, *Her.* 18 e 19, Virgilio, *Georg.* III.258-263, VOLTA 2021 segnala ora, «sulla scorta dei primi commentatori di Ariosto, [...] il romanzo alessandrino di Museo Grammatico, *Ero e Leandro*», che «non a caso fu una delle prime opere stampate da Aldo Manuzio (1495-1497, in traduzione latina), e venne poi volgarizzato da B. TASSO in *Amori* III 68».
- son. 25.12-14 «nondimeno / non starò ch'io non dica arditamente / che più mirabile molto è la mia fede», e madr. 6.1-4, «Se voi così mirasse alla mia fede / com'io miro a' vostr'occhi e a vostre chiome, / ecceder l'altre vedreste, come / vostra bellezza ogni bellezza eccede», e 12-14, «d'esser premiata, e se non ora a pieno / come devriasi, almeno / con un dolce principio di mercede»: la fede in Ariosto «ha un carattere di eroicità e perfino di sacralità, di patto vincolante che ricorda molto la *fides* catulliana e si sostanzia del più tipico *servitium amoris* degli elegiaci latini [...]. La "fede" dell'amante viene dichiarata superiore persino alla bellezza dell'amata, che, secondo il codice petrarchista, è l'elemento di perfezione irraggiungibile per eccellenza» (FAVARO 2010).
- son. 31.12 «Se voi Falare sète, io mi v'escuso»: per Falaride vd., oltre a Dante, *If* 27.7-12, Ovidio, *Trist.* III.11.41-54 e Orosio, *Adv. pag.* I.20.1-4 (BIANCHI 1992).
- madr. 4.1-2 «Per gran vento che spire, / non si estingue, anzi più cresce un gran foco»: eventualmente Ovidio, *Rem.* 807-8, «Nutritur vento, vento restringitur ignis; / Lenis alit flammam, grandior aura necat» (BOZZETTI 2000).
- madr. 6 vd. son. 25.
- \* madr. 7.1-8 «A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo? / Lasciami viva, e in tua prigion mi serra. / A che pur farmi guerra, / s'io ti do l'arme e più non mi difendo? / Perché assalirmi ancor, se già son vinta? / Non posso più; questo è quel fiero colpo / che la forza, l'ardir, che 'l cor mi tolle; / l'usato orgoglio ben danno et incolpo»: Ovidio, *Am.* II.9.3-6, «quid me, qui miles numquam tua signa reliqui, / laedis, et in castris vulneror ipse meis? / cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? / gloria pugnantes vincere maior erat»; Orazio, *Carm.* IV.1.1-5, «Intermissa, Venus, diu / rursus bella moves? parce precor, precor. / non sum qualis eram bonae / sub regno Cinaeae. desine, dulcium / mater saeva Cupidinum».
- madr. 12 «Quel foco, ch'io pensai che fuss'estinto / da tempo, da gli affanni ed il star lunge, / signor, pur arde, e cosa tal v'aggiunge, / ch'altro non sono ormai che fiamma ed esca. / La vaga fera mia che pur m'infresca / le care antiche piaghe, / acciò mai non s'appaghe / l'alma del pianto che pur or comincio; / errando lungo il Mincio / più che mai bella e cruda oggi m'apparve, / ed in un punto, ond'io ne muoia, sparve»: Pontano, *Hend. seu Baiiae* I.15 (*Ad Bathyllam*), «Cum rides, mihi basium negasti, / Cum ploras, mihi basium dedisti; / Una in tristitia libens benigna es, / Una in laetitia volens severa es. / Nata est de lacrimis mihi voluptas, / De risu dolor. O miselli amantes, / Sperate simul omnia, et timete» (BIANCHI 1992).
- cap. 1.16-21 «il fiume Po che murmurando freme; / il qual, presago, il sventurato

- giorno / in cui la summa Volontà dispose / che un'alma santa fesse al ciel ritorno,  
/ per non vedere, ogni suo studio pose / d'allontanarsi all'infelice terra, / sì che in  
più parte le sue sponde róse»: «L'immagine dello straripamento del Po che presagisce ed accompagna il triste avvenimento riecheggia la celebre descrizione degli  
impressionanti prodigi che si verificarono in occasione della morte di Giulio Cesare, quale si legge in» Virgilio, *Georg.* I.466sgg. e Orazio, *Carm.* I.2 (BIANCHI 1992).
- cap. 2.1-9 «Canterò l'arme, canterò gli affanni / d'amor, ch'un cavallier sostenne  
gravi, / peregrinando in terra e in mar molt'anni. / Voi l'usato favor, occhi soavi, /  
date all'impresa, voi che del mio ingegno, / occhi miei belli, avete ambe le chiavi.  
/ Altri vada a Parnaso o a Cirra; io vegno, / dolci occhi, a voi; né chieder altra aita  
/ a' versi miei, se non da voi disegno»: Virgilio, *Aen.* I.1sgg.; Properzio, *El.* II.1.3-4,  
«Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo, / Ingenium nobis ipsa puella facit» (FLORIANI 1988a).
- cap. 2.7 «Altri vada a Parnaso o a Cirra; io vegno»: per Parnaso e Cirra vd. Lucano, *Phars.* V.72, Ovidio, *Met.* I.316-317 (BIANCHI 1992).
- cap. 3.22-23 «sovente con le Grazie in lieti cori / vi danzò intorno»: immagine diffusa  
nei classici, vd. Orazio, *Carm.* I.4.5-6, «Iam Cytherea chorus ducit Venus imminente  
luna, / Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / Alterno terram quatunt pede», e  
I.30.5-6, «Fervidus tecum puer et solutis / Gratiae zonis properentque Nymphae»  
(VOLTA 2021).
- cap. 3.27 «alle selve d'Eurota e d'Erimanto»: «per il primo [...] Ariosto poteva aver  
presente *Aen.* I 498-500: “Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / Exercet  
Diana chorus, quam mille secutae / Hinc atque hinc glomerantur Oreades”; per  
l'Erimanto, [...], l'associazione a Diana avviene già in OMERO, *Odissea* VI, 102-105:  
“Come sui monti va Artemide saettatrice, / sull'immenso Taigeto o per l'Erimanto”,  
ma non è altrove molto attestata» (VOLTA 2021).
- cap. 3.49 «concedi, Bacco, Vertunno e Pomona»: terna non attestata altrove, ma  
«Vertunno e Pomona sono i protagonisti dell'episodio di *Met.* XIV 623-697 e 765-  
769. Come già anticipato nel cappello, Vertunno e Pomona saranno i protagonisti  
di una lunetta dipinta da Pontorno nel 1521 (per cui cfr. GUASSARDO 2020a)». Vertunno  
«è qui richiamato per i panni georgici assunti nel mito ovidiano (*frondator* e  
raccoltitore di mele [...]): il suo continuo cambio di abiti è poi richiamato in  
PROPERZIO IV 2, 10-20, sicuramente familiare ad Ariosto» (VOLTA 2021).
- cap. 3.52-55 «soccorran tutti i dei, tutte le dee, / che de li arbori han cura, il lauro mio:  
/ però che gli è fatal: se viver dee, / vivo io, se dee morir, seco moro io»: Properzio,  
*El.* II.28.42, «vivan, si vivet; si cadet illa, cadam» (COMBONI 2000b), e Virgilio, *Georg.*  
I.21, «dii que deaeque omnes, studium quibus arva tueri», «frase dipinta sulla  
lunetta del Pontorno (su cui cfr. ancora GUASSARDO 2020a)» (VOLTA 2021).
- cap. 4.1 «De la mia negra penna in fregio d'oro»: «in *Met.* II 581 il processo di “nigrescere  
pennis” riguarda la cornice (da *cornix* = cornacchia), trasformata in uccello  
(qui alla terzina 9)» (VOLTA 2021).

- cap. 4.2 «molti mi sono a dimandar molesti»: «i *molti* di cui si denuncia subito la molestia corrispondono dunque a coloro (*enveios, lauzengiers, malparliers*) che possono arrecare danni al rapporto tra gli amanti attraverso voci incontrollate (cfr. Vr 22): così in CATULLO *Carm.* 5 (il “*quis malus*” del v. 12)» (VOLTA 2021).
- cap. 4.26 «fu prima donna, e diventò cornice»: «riferimento al mito ovidiano di Coronis, trasformata in cornacchia da Minerva per aver commesso atto di delazione nei confronti delle figlie di Cecrope (*Met.* II 551-595). In Ovidio il racconto della sua metamorfosi è incasellato nella storia del corvo, di cui si cita la mutazione di colore in Vr 22» (VOLTA 2021).
- cap. 4.30 «che di Tiresia ed Atteon si dice»: per Tiresia accecato da Minerva per aver spiato Ippocrene che si bagnava nella sorgente vd. Properzio, *El.* IV.9.57; per Atteone Ovidio, *Met.* III.138-252 (BIANCHI 1992). VOLTA 2021 nota che i due miti «sono evocati insieme in un inno callimacheo, *Inno per i lavacri di Pallade* (Atteone ai vv. 107-115)».
- cap. 5.1-3 «Meritatamente ora punir mi veggio / del grave error che a dipartirmi feci / da la mia donna, e degno son di peggio»: Properzio, *El.* I.17.1, «Et merito, quoniam potui fugisse puellam» (LA PENNA 1977).
- cap. 5 «il componimento si inserisce un sottogenere di capitolo particolarmente in voga tra Quattro e Cinquecento, quello della dipartita ([...]), che a sua volta intrattiene rapporti con una ricca tradizione latina a tema odeporico, dall’Orazio di certi *Sermones* all’Ovidio di *Am.* II 16 (e non sarà un caso che l’incipit del capitolo ariostesco sia un calco di un’elegia properziana di lontananza dall’amata)» (VOLTA 2021).
- cap. 5.22-24 «Mentre ch’io parlo, il turbid’astro prende / maggior possanza, e cresce il verno, e sciolto / da ruinosi balzi il liquor scende»: Ovidio, *Am.* III.6.85-86, «Dum loquor, increvit latis spatiosus in undis, / nec capit admissas alveus altus aquas», e già *Am.* I.11.15, «Dum loquor hora fugit»; Orazio, *Carm.* I.11.7, «dum loquimur fugerit invida aetas», dove però è «collegato piuttosto al motivo della fugacità del tempo; mentre qui, e anche di più nella ripresa ariostea, la sua funzione è quella di testimoniare la simultaneità della scrittura e dell’esperienza, quindi il valore quasi documentario della poesia, l’immanenza della cronaca nella letteratura» (FLORIANI 1988a). ZAMPESE 2000 invece rimanda a Bembo, *Carm.* 14.13-18 (*Ad Lygdamum*), che a giudizio di GUASSARDO 2021 è testo ispirato da Properzio.
- cap. 5.23 «maggior possanza, e cresce il verno, e sciolto»: Ovidio, *Met.* XI.490, «aspera crescit hiems» (VOLTA 2021).
- cap. 5.43-45 «poco il mal tempo, e loti e sassi e fiumi / mi darian noia, e mi parrebbon piani, / e più che prati molli, erte e cacumi»: OVIDIO, *Am.* II.16.19-19: «tum mihi, si premerem ventosas horridus Alpes, / dummodo cum domina, molle fuisset iter. / Cum domina Libycas ausim perrumpere Syrtes / et dare non aequis vela ferenda Notis. / Non quae virgineo portenta sub inguine latrant, / nec timeam vestros, curva Malea, sinus; / Non quae submersis ratibus saturata Charybdis / fundit et effusas ore receptat aquas» (GUASSARDO 2021).

- cap. 5.47 «l'amene Tempe e del re Alcinoo li orti»: per luoghi deliziosi come la valle Tempe e i giardini di Alcinoo vd. Cicerone, *Ad Att.* IV.15.5 e Stazio, *Silv.* I.3.81 (BIANCHI 1992); VOLTA 2021 segnala ora più precisamente che i secondi, «contraddistinti da una primavera sempiterna, sono descritti in *Odissea* VII 112-132; diventano poi topici in VERG., *Georg.* II 87; OVIDIO, *Am.* I 10, 96».
- cap. 6 «il capitolo è avviato da una sequenza di *exempla* mitici i cui protagonisti vengono puniti per eccesso del “dire”, v. 13 (terzine 1-5): gli atti di delazione sono tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane (l'episodio del corvo e quello di Ascalafò), e seppur mossi da spirito di giustizia, vengono puniti aspramente dalle divinità. Proprio l'episodio del corvo (*Met.* II 534-632) accoglie al suo interno una ‘storia nella storia’, quella della cornacchia (II, 551-595), che viene citato come esempio d'indiscrezione proprio nel capitolo precedente (cfr. Vr 21, terzina 9): Ariosto doveva avere familiarità con quella particolare sezione del poema ovidiano, che nel dittico di capitoli emerge con nitidezza, contribuendo al senso di coesione dei due testi» (VOLTA 2021).
- cap. 6.1-3 «Era candido il corvo, e fatto nero / meritatamente fu, perché tropp'ebbe espedita la lingua a dir il vero»: per Coronide vd. Ovidio, *Met.* II.542-632 (BIANCHI 1992). VOLTA 2021 aggiunge ora l'eco puntuale di T.V. Strozzi, *Erot.* II.15.15-16, «Albus erat quondam volucris Phoebeia corvus / Nunc importunae praemia vocis habet», «significativamente inserito in un carne in cui vengono biasimati i maldicenti».
- cap. 6.3 «espedita la lingua a dir il vero: «che la colpa del corvo fosse da rintracciare nella franchezza della sua lingua era motivo già ovidiano (non a caso Ovidio parla di “lingua loquaci”): “Lingua fuit damno” (*Met.* II 540)» (VOLTA 2021).
- cap. 6.4 «Aver taciuto Ascalafò vorrebbe»: per Ascalafò tramutato in gufo da Cerere per punizione vd. Ovidio, *Met.* V.533-550 (BIANCHI 1992).
- cap. 6.8 «si ricoverse, e restò auguello obsceno»: «‘uccello malauguroso’, latinismi. L'espressione è calco virgiliano (*Aen.* III 262: “obscenaeque volucres”; anche XII, 876), sebbene li rimandi sempre alle Furie (così anche in N. FRANCO, *Dialogi piacevoli* 1539, p. 49v)» (VOLTA 2021).
- cap. 6.9 «dannato sempre ad aborrire il lume»: «l'alocco come animale notturno, che non sopporta la luce; in una delle prime edizioni volgarizzate e commentate delle *Metamorfosi* si trova proprio la chiosa: “Alocco è lo maggiore ucello che va di notte” (*Metamorphosi* 1533, c. 52v)» (VOLTA 2021).
- cap. 6.16 «Se de li offesi dèi sì l'ira mosse»: «il costruito *movere* + compl. ogg. è tipico della lingua latina. Così, in analogo contesto semantico, Delia suscita l'ira delle divinità in OVIDIO, *Fasti* V 539: “Verba mouent iras non circumspecta deorum”» (VOLTA 2021).
- cap. 6.22-23 «O di noi più non curano o non hanno / qua giù più forza»: «la cura degli uomini non è prerogativa divina secondo la nota massima epicurea, ripresa ampiamente nella letteratura latina (TACITO, *Annales* VI 22: “ac multis insitam opinionem non initia nostri, non finem, non denique homines dis curae”; ma più diffusamen-

- te LUCREZIO, *De rerum natura* II 646 e ss.; CICERONE, *De natura deorum* I, 45; 51 e ss.; SENECA, *De benef.* IV 4, 1; LATTANZIO, *De ira Dei* XVII)» (VOLTA 2021). Anche per «la perdita del potere delle divinità sul mondo» VOLTA 2021 richiama la filosofia epicurea, in particolare SENECA, *De benef.* IV 19, 1: «Tu denique, Epicure, deum inermem facis, omnia illi tela, omnem detraxisti potentiam et, ne cui umquam metuendus esset, proiecisti illum extra metum».
- cap. 6.27 «l'estati e i verni andar li orti e li occasi»: «'albe e tramonti', dittologia latina, diffusa ad esempio in *Met.* I 354, ma anche nell'espressione topica *occasus ortusque*» (VOLTA 2021).
- cap. 6.33 «che de falsi rumor sono inventrici»: «in questo caso *falsi rumor* pare quasi calco del latino "rumor iniquus" (OVIDIO, *Fasti* IV, 307): l'episodio in cui si trova l'espressione verrà poi esplicitamente citato da Ariosto qui ai vv. 44-45» (VOLTA 2021).
- 6.41-42 «femina deve a far prova ch'in libro, / meglio, ch'in marmo abbia a restar sculpita»: è il motivo classico, specificamente oraziano (*Carm.* III.30.1), dell'*aere prennius* (VOLTA 2021).
- cap. 6.44 «né cedo a quella Claudia che 'l naviglio»: per la vestale Claudia vd. Ovidio, *Fast.* IV.305-348 (BIANCHI 1992). VOLTA 2021 aggiunge che «gli *exempla* muliebri di Tuccia e Claudia si trovano appaiati negli *Exemplorum libri X di Marcus Antonius Sabellicus* (II, V, p. XXI<sup>r</sup>)».
- cap. 6.45 «de la madre di dèi trasse pel Tibro»: vd. Ovidio, *Fast.* IV.321, «genetrix fecunda deorum» (VOLTA 2021).
- cap. 7.4 «e quanto dirlo altrui sia periglioso»: «l'ascoltatore maligno si comporta come iettatore per la coppia felice (secondo quanto afferma già PLINIO, *Nat. hist.* XIX 50, *contra invidentium effascinationes*)» (VOLTA 2021).
- cap. 7.5-6 «perché sempre chi ascolta è più proclive / ad invidiar che ad essere gioso»: «specifica il motivo del pericolo corso dagli amanti, l'invidia (così già in CATTULLO, *Carm.* 5, 12: "aut ne quis malus inuidere possit"): Cicerone offre un'etimologia del termine in *Tusc.* III 20: "verbum dictum est a nimis intuendo fortunam alterius"» (VOLTA 2021).
- cap. 7.19-20 «Come si fan con lor mordaci rostri / l'ingrati figli porta per uscire»: per i piccoli di vipera che «si fanno strada con i denti nel dorso della madre» vd. Plinio, *Nat. hist.* IX.15 (BIANCHI 1992).
- cap. 7.23-24 «che non attendon che la madre grave / possa l'un dopo l'altro partorire»: «che i piccoli di vipera nascessero dilaniando dall'interno la madre, per fame di luce, è una credenza diffusa, e divulgata da PLINIO, *Nat. Hist.* X 170: "Tertio die intra uterum catulos excludit, dein singulis diebus singulos parit, xx fere numero. Itaque ceteri tarditatis inpatientis perumpitur latera occisa parente". ERODOTO III 109 e PSEUDO-ARISTOTELE, *De mirabilibus auscultationibus* 165, considerano l'uccisione della femmina da parte dei piccoli come una sorta di vendetta perché dopo l'accoppiamento si pensava che il maschio venisse divorato» (VOLTA 2021).
- cap. 8.1-2 «O più che 'l giorno a me lucida e chiara, / dolce, gioconda, avventurosa

- notte»: Properzio, *El.* II.15.1, «O me felicem! o nox mihi candida» (BIANCHI 1992). Secondo VOLTA 2021 «l'aggettivo *candida* contiene anche una sfumatura positiva e di letizia, e potrebbe essere tradotta con 'radiosa': non a caso i *candidi soles* di CATTULLO, *Carm.* 8, 3 indicavano le giornate liete con Lesbia».
- cap. 8.4-6 «Stelle a furti d'amor soccorrer dotte, / che minuisti il lume, né per vui / mi fūr l'amiche tenebre interrotte»: T.V. Strozzi, *Amica potitus, gloriatur* 3-4, «Clara sub obscuris latitabant nubibus astra, / condiderat vultus candida Luna suos» (MALINVERNI 2000). VOLTA 2021 aggiunge che «*furta*, con tale significato ('incontri d'amore furtivi'), è ampiamente adoperato, sia in TIBULLO I 2, 36 ("celari vult sua furta Venus"), che in PROPERZIO I 8, 84 ("Et Venere ignota furta novare mea")».
- cap. 8.7-9 «Sonno propizio, che lasciando dui / vigili amanti soli, così oppresso / avevi ogn'altro, che invisibil fui»: «il sonno favorisce l'amante, celandolo agli occhi indiscreti: così accade, per esempio, anche in OVIDIO, *Am.* I 9, 25 ("Nempe maritorum somnis utuntur amantes")» (VOLTA 2021).
- cap. 8.10-15 «Benigna porta, che con sì sommesso / e con sì basso suon mi fusti aperta, / ch'a pena ti senti chi t'era presso! / O mente ancor di non sognar incerta, / quando abbracciar da la mia dea mi vidi, / e fu la mia con la sua bocca inserta!»: E. Strozzi, *Amica tandem potitus, exultat* 9-11, «Signa dedi, patuere fores, admittor et ambas / inicio collo corde micante manus. / Atque adeo implicitis iteravimus oscula linguis» (MALINVERNI 2000).
- cap. 8.19-21 «O complessi iterati, che con tanti / nodi cingete i fianchi, il petto, il collo, / che non ne fan più l'edere o li acanti»: Properzio, *El.* II.15.9-10, «quam vario amplexu mutamus brachia! quantum / oscula sunt labris nostra morata tuis»; ma soprattutto Catullo, *Carm.* 61.106-109, «lenta sed velut adsitas / vitis implicat arbores, / implicabitur in tuum / *complexum*»; Pontano, *De am. con.* I.3.63, «*Complexi*, quales *hederae* sua brachia nectunt» (ZAMPESE 2000). Per l'edera SEGRE 1954 segnalava Orazio, *Ep.* 15.5-6, «artius atque hedera procerca adstringitur ilex / lentis adhaerens brachiis», dove la situazione è analoga.
- cap. 8.22-24 «Bocca, ove ambrosia libo, né satollo / mai ne ritorno; o dolce lingua, o umore, / per cui l'arso mio cor bagno e rimollo»: Pontano, *Erid.* I.13.11-12, «e labris mihi ros, ex ore recentior aura / spirat, Stella, tuo, stillat et ipse liquor» (MALINVERNI 2000).
- cap. 8.28 «O letto, testimon de' piacer miei»: Properzio, *El.* II.15.1-2, «et o tu / Lectule deliciis facte beate meis!», ma vd. anche Catullo, *Carm.* 41.111 e Lorenzo de' Medici, *Canz.* 42.9-10 (VOLTA 2021).
- cap. 8.37-42 «Né più debb'io tacer di te, lucerna, / che con noi vigilando, il ben ch'io sento / vuoi che con gli occhi ancor tutto discerna. / Per te fu duplicato il mio contento; / né veramente si può dir perfetto / uno amoroso gaudio a lume spento»: «contrariamente al modello properziano, dove l'amplesso avveniva a lume spento con grande scorno dell'amate (vv. 2-3: "Quam multa apposita narramus verba lucerna, / Quantaque sublato lumine rixa fuit!", ma cfr. anche vv. 5-24), l'io di Vr 26

- riesce a consumare il rapporto alla luce di una lucerna, che viene dunque fatta oggetto di lode» (VOLTA 2021); la quale segnala pure che «il motivo della lucerna [...] percorre il V libro dell'*Antologia palatina*, notoriamente dedicato all'amore (segnalo qui i nn. 4, 5, 8, 150, 166, 191, 197, 279)».
- cap. 8.38-39 «che con noi vigilando, il ben ch'io sento / vuoi che con gli occhi ancor tutto discerna»: «sulla liceità della vista dell'amata consentita dalla lucerna spendeva parole già SANNAZARO, *Elegie* I 1, 35-36: "Et liceat posita mirari membra lucerna; / Noctis et insolitas nectere blanditias", con la ricorrenza del verbo *mirari* che sarà poi anche ariostesco (vv. 46-47)» (VOLTA 2021).
- cap. 8.42-54 Ovidio, *Am.* I.5.19-22, «Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos! / Forma papillarum quam fuit apta premi! / Quam castigato planus sub pectore uenter! / Quantum et quale latus! quam iuvenale femur!» (GUASSARDO 2021).
- cap. 8.58-59 «Perché lasciasti, oimè! così per tempo, / invida Aurora, il tuo Titone antico»: Virgilio, *Aen.* IV.548-585, «Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile» (SANTORO 1987); per l'attributo *invida* vale ovviamente il rimando a Ovidio, *Am.* I.13.31, testo fondamentale per il motivo dell'avversità e dell'invidia di Aurora nei confronti degli amanti (VOLTA 2021).
- cap. 8.92-97 «e su l'avel che le [ossa] terrà sotterra / la causa del mio fin si legga chiara: / - Né senza morte talpe da la terra, / né mai pesce da l'acqua disgiunge, / né poté ancor chi questo marmo serra / da la tua bella donna viver lunge. -»: Pontano, *Parthen.* 8.19-24, «sic mihi mors nec amara foret nec saeva timerem / fata nec Alecto quas gerit ante faces. / At tu, siqua tui superest tibi cura sodalis, / Fac madeant lacrimis funera nostra piis; / Te dulcis deflere iuuet lususque iocosque, / Quos mea non ultra Musa sepulta canet»; più forse Tibullo, *El.* I.3.55-56, «Hic iacet immitti consumptus morte Tibullus, / Messallam terra dum sequiturque mari» (ZAMPESE 2000).
- cap. 9 «il motivo antilunare, che ha discreta circolazione nel Cinquecento [...] si accompagna qui a una ripresa del mito di Endimione in una versione minoritaria e poco conosciuta. L'amante si appella alla Luna, ricordandole che anche lei era stata innamorata del pastore Endimione e che i loro incontri erano senz'altro favoriti dalle tenebre (per il mito e la sua declinazione cinquecentesca cfr. GANDOLFO 1978, ACUCELLA 2014). Egli è tuttavia colto da un dubbio: che cioè la divinità non fosse realmente innamorata del mortale, ma che venisse solamente lusingata dagli splendidi doni di lui. Secondo una tradizione minore del mito, infatti, la Luna avrebbe ceduto alle lusinghe di Endimione perché sedotta dal dono di una pecora candida [...]. Tale versione sembra arrivare ad Ariosto dalla lettura del commento di Servio alle *Georgiche* virgiliane [...]. Infatti, commentando il passo di VERG., *Georg.* III 391-393, in cui si dice che Pan offre a Luna un dono di lana nivea ("Munere sic niveo lanae, si credere dignum est, / Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit / In nemora alta vocans; nec tu aspernata vocantem"), Servio annotava che Virgilio sarebbe incorso in un errore: "Munere sic niveo lanae. Mutat fabulam. Nam non

- Pan, sed Endymion amasse dicitur Lunam: qui spretus pavit pecora candidissima, et sic eam in suo illexit amplexus: cuius rei mysticae, volunt quondam secretam esse rationem” (SERVIUS DANIELINUS 1600, p. 126)», vd. anche Sannazaro, *El.* I.18 (VOLTA 2021).
- cap. 9.4 «Sperai ch’uscir da le cimerie grotte»: «luogo favoloso sulle sponde dell’attuale mar d’Azov, dove OVIDIO, *Met.* IX 592-615 colloca la casa del Sonno (e in particolare 592-593: “Est prope Cimmerios longo spelunca recessu, / Mons caevis, ignavi domus et penetralia Somni”»); qui indica per antonomasia la casa della Notte» (VOLTA 2021).
- cap. 9.7-9 «Tu che sì di gran luce altera vai / quando in braccio al pastor *nuda* scendesti / Luna»: Properzio, *El.* II.5.15-16, «Nudus et Endymion Phoebi coepisse sororem / dicitur et *nudae* concubuisse deae» (FLORIANI 1988a).
- cap. 9.16-18 «ché non amor, ma la mercè d’un vello / che di candida lana egli t’offerse / lo fe’ parer alli occhi tuoi sì bello»: «Si dà spazio a una versione minoritaria del mito di Endimione, secondo cui Luna venne sedotta dal dono di una pecora candida, e dunque si concedette al pastore in seguito al regalo: a tale storia si rifà Servio nel commento a VERG., *Georg.* III 391-393, imputando a Virgilio un errore nella trasmissione della *fabula* [...]. Le rettifica di Servio, tuttavia, non contiene la sfumatura morale che è qui introdotta da Ariosto» (VOLTA 2021).
- cap. 9.32 «non avrà forza il tuo bastardo lume»: «calco del latino *lumine notho*, già avvertito dai commentatori ottocenteschi (POLIDORI 1857, p. 226), di cui si hanno occorrenze in LUCREZIO, *De rerum natura* V 575: “Lunaque sive notho fertur loca lumine lustrans”; CATULLO, XXXIV 15: “Tu poteris Trivia, et notho es / Dicta lumine Luna”» (VOLTA 2021).
- \* cap. 10.1-10 «Del bel numero vostro avrete manco, / signor: ché qui rest’io dove Apenino / d’alta percossa aperto mostra il fianco, / che per agevolar l’aspro camino / Flavio gli diede, in ripa l’onda ch’ebbe / mal fortunata un capitan Brachino. / Resto qui, né, quel ch’Amor vorrebbe, / posso a Madonna sodisfar, né a voi / l’obbligo scior che la mia fé vi debbe. / Tiemmi la febre»: imita la situazione di Tibullo, *El.* I.3.1-3, «Ibitis Aegeas sine me, Messalla, per undas, / o utinam memores ipse cohorsque mei! / me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris».
- cap. 10.5-6 «Flavio gli diede, in ripa l’onda ch’ebbe / mal fortunata un capitan Brachino»: «perifrasi per [...] il fiume Metauro, presso cui cadde Asdrubale Barca [...]. Ariosto incorre qui in un errore topografico, perché suggerisce che sia il Metauro il fiume che scorre sotto la galleria del passo del Furlo, quando in realtà si tratta del Candigliano. Un simile errore ha forse origini letterarie, dalla lettura di CLAUDIANO, *Panegyricus dictus Honorio Augusto* 500-505 (“laetior hinc Fano recipit Fortuna vetusto, / despiciturque vagus praeupta valle Metaurus, / qua mons arte patens vivo se perforat arcu / admisitque viam sectae per viscera rupis, / exuperans delubra Iovis saxoque minantes / Appenninigenis cultas pastoribus aras”» (VOLTA 2021).

- cap. 10.38 «si può fuggir, o con cavallo o nave»: il motivo dell'impossibilità di fuggire da Amore è sempre in Tibullo, *El.* I.3.21-22, «Audeat invito ne quis discedere Amore, / aut sciat egressum se prohibente deo» (VOLTA 2021).
- cap. 10.55-60 «Ah! chi serà nel ciel che mi difenda / da questa insidiosa, a cui per voto / un inno poi di mille versi renda? / e nel suo templo a tutto il mondo noto / in tavola il miracolo rimanga, / come sia per lui salvo il suo divoto?»: Pontano, *Parthen.* 9.84-85, «Hinc arbor sacrata diis, quod *mille tabellae* / antraque *votivo* munere culta docent»; Tibullo, *El.* I.3.27-30, «Nunc, dea, succurrere mihi (iam posse mederi / picta docet *templis* multa *tabella* tuis) / ut mea *votivas* persolvens Delia voces / ante sacras lino tecta fores sedeat» (ZAMPESE 2000).
- cap. 10.61-66 e 88-91 «Ché, se qui moro, non ho chi mi pianga: / qui sorelle non ho, non ho qui matre / che sopra il corpo gridi e 'l capel franga, / né quattro frati miei che con vesti atre / m'accompagnino al lapide che l'ossa / devria chiuder del figlio a lato il patre. / [...] / almen l'inutil spoglie abbia Ferrara, / e su l'avel che le terrà sotterra / la causa del mio fin si legga chiara»: Pontano, *Parthen.* 8.3-8, «*ossa* quoque in patriam miserae transmittit *parenti*: / accipiat cineres *testa paterna* meos; / et *soror* ingratae persolvat iusta favillae / spargat et e *lacrimis* nostra *sepulcra* suis. / Illa etenim *tellus*, aue me genuitque tulitque, / contegat et grata membra reponat humo»; Tibullo, *El.* I.3.5-9, «Non hic mihi *mater* / quae legat in maestos *ossa* perusta sinus, / non *soror*, Assyrios cineri quae dedat odores / et *fleat* effusis ante sepulcra *comis*. / Delia non usquam» (ZAMPESE 2000, ma già Segre 1954 per Tibullo). VOLTA 2021 aggiunge che «l'autorappresentazione della propria morte da parte del poeta è motivo già classico ed elegiaco (cfr. PROPERZIO II 13, ma anche, I 19, III 16, 21-30; TIBULLO I 1, 59 e sgg.; ORAZIO, *Carm.* II 6, 21-24); qui si lega inoltre al *topos* della morte in terra straniera (*Aen.* IX 485-487; CATULLO 68, 97-100; OVIDIO, *Ex Ponto* X 119-124)».
- cap. 10.76 «Se del figliuol di Iapete si crede»: «il caso portentoso si nutre dell'esempio classico di Prometeo [...], in cui il titano insufflava la vita alle proprie statue di creta grazie alla forza del "lume phebeo" (v. 78), ossia la luce del sole: analogamente la donna, in quanto "sole" dell'io, potrebbe resuscitare l'amante. La variante del mito di Prometeo qui richiamata è senz'altro minoritaria rispetto a una più nutrita tradizione ovidiana, e pare attestata solo da Fulgenzio [*Myth.* II.6] e dal commento di Cristoforo Landino a VIRGILIO, *Ecl.* VI 42» (VOLTA 2021). La stessa precisa che «il rinvio a Prometeo attraverso la sua genealogia è di derivazione ovidiana (*Met.* I 82: "satus Iapeto") o forse oraziana (*Carm.* I 3, 27 "audax Iapeti genus")».
- \* cap. 10.85-97 «Se pur è mio destin che debbia trarmi / in scura tomba questa febre, quando / non possa voto o medicina aitarci, / signor, per grazia estrema vi dimando / che non vogliate da la patria cara che sempre stian le mie reliquie in bando: / almen l'inutil spoglie abbia Ferrara: / e su l'avel che le terrà sotterra / la causa del mio fin si legga chiara: / "Né senza morte talpe da la terra, / né mai pesce da l'acqua si disgiunge, / né poté ancor chi questo marmo serra / da la sua bella donna

- viver lunge»: di nuovo Tibullo, *El.* I.3.4-5, «abstineas avidas, Mors, precor, atra, manus. / abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater», e 51-56, «parce, Pater. timidum non me periuria terrent, / non dicta in sanctos impia verba deos. / quod si fatales iam nunc explevimus annos, / fac lapis inscriptis stet super ossa notis: / HIC IACET IMMITI CONSUMPTVS MORTE TIBVLLVS, / MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVRQVE MARI». VOLTA 2021 aggiunge che «i *mandata morituri* sono elementi [...] strutturanti di un carme pontaniano più vicino ad Ariosto, *Parthenopeus* II 8 (*Ad Marinum Tomacellum sodalem*), in cui l'io si rivolge all'amico Marino Tomacelli, affinché provveda alle sue spoglie e riporti le sue ceneri nell'adorata patria a riposare accanto al padre (motivo che sarà anche ariostesco)».
- cap. 11.52-76 «all'ultima sezione del capitolo (terzine 18-25) è poi affidata la sofferenza dell'io, che non può realmente godere delle bellezze della città perché lontano dalla sua "luce" (v. 59): così accadeva anche in OVIDIO, *Am.* II 16, in cui pur si descrivevano le bellezze di Sulmona, ma ci si abbandonava infine a un lamento per la lontananza dall'amata (cfr. GUASSARDO 2021, p. 54)» (VOLTA 2021).
- cap. 11.75 «cantando ferma il sol la bella maga»: «L'unica in grado di lenire le sue sofferenze resta l'amata, la "bella maga" (v. 75) in grado di calmare la natura e il cuore dell'amante (su cui cfr. RINALDI 2000, pp. 315-318). La favolosa incantatrice trova precedenti classici nella Medea di Ovidio (*Met.* VII 192-209) e nella maga evocata da Didone in grado di guarire dall'amore (VERG., *Aen.* IV 1478-493)» (VOLTA 2021).
- cap. 11.39 «t'han lastricata sino alli angiporti»: «latinismo rarissimo, di cui è una delle poche attestazioni. Si trova in CATULLO, *Carm.* 58, 4: "Nunc in quadriuiis et angiportis"; e poi in SANNAZARO, *Epigr.* I, XL (*De Vetustino*), 26: "Per angiportus, viculosque, clivosque" (si segnalano anche diverse occorrenze in Leon Battista Alberti)» (VOLTA 2021).
- cap. 11.51 «di tanto umile 'vena se ne tratti»: «l'avena (ossia lo strumento a fiato dei pastori) quale simbolo della poesia pastorale è memoria classica (VERG., *Ecl.* I 1-2: "Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena"), che trascorre poi nella poesia umanistica e volgare di stampo pastorale» (VOLTA 2021).
- cap. 12 «l'incontro tra bucolica ed elegia ha precedenti properziani di un certo rilievo, che qui sembrano fare da sfondo al capitolo di Ariosto. In particolare PROPERZIO I 18 offre lo spazio fisico in cui si muove l'io, quei *deserta loca* in cui "licet occultos proferre impune dolores" (vv. 1 e 3); e ancora, gli interlocutori dell'amante, ossia quegli oggetti inanimati chiamati a testimonia della confessione ("vos eritis testes", v. 19); il fortunato motivo dell'*inscriptio corticis* che grande ruolo gioca anche nel *Furioso* ("scribitur et vestris Cynthia corticibus!", v. 22); e infine, l'intelaiatura narrativa, giocata su un passato gioioso di corrispondenza, e un presente in cui l'io è caduto in disgrazia ed è oggetto di sdegno da parte dell'amata ("qui modo felices inter numerabar amantis, / nunc in amore tuo cognor habere notam", vv. 7-8)» (VOLTA 2021).

- \* cap. 12.1-21 «O lieta spiaggia, o solitaria valle, / [...] / virgulti, sterpi o s'altro qui si truova / ch'abbia notizia de' mie' antiqui amori, / parlar, anzi doler con voi mi giova: / che, come al vecchio gaudio, testimoni / mi siate ancora alla mestizia nuova»: Ovidio, *Met.* VII.192-198, «“Nox” ait “arcanis fidissima, quaeque diurnis / aurea cum luna succeditis ignibus astra, / tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris / adiutrixque venis cantusque artisque magorum, / quaeque magos, Tellus, pollutibus instruis herbis, / auraeque et venti montesque amnesque lacusque, / dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste”»; ma vd. anche Petrarca, *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 chiamar morte!», e 303.5-11, «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche, / porto de l'amorose mie fatiche, / de le fortune mie tante, et sì gravi; / o vaghi habitator' de' verdi boschi, / o ninphe, et voi che 'l fresco herboso fondo / del liquido cristallo alberga et pasce»; Virgilio, *Ecl.* 5.20-21, «Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim / Flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis)»; Properzio, *El.* II.9.41-43, «Sidera sunt testes et matutina pruina / et furtim misero ianua aperta mihi, / te nihil in uita nobis acceptius umquam».
- cap. 12.20-21 «che, come al vecchio gaudio, testimoni / mi siate ancora alla mestizia nuova»: Properzio, *El.* I.18.7-8, «Qui modo felices inter numerabar amantis, / Nunc in amore tuo cogor habere notam», e 19 per i *testes* (VOLTA 2021).
- cap. 12.49 «che di fervent'amore, di pura fede»: il secondo sintagma è «*iunctura* latina (“pura... fide”): OVIDIO, *Am.* 1, 3, 6), che trascorre poi nel volgare» (VOLTA 2021).
- cap. 12.102 «ma di più, dar di perfida posso ora»: «è l'apice del *climax* e della *terzina*. *Perfida* sostantivato appartiene già alla tradizione classica (PROPERZIO I 11, 16; pseudo-TIBULLO III 6, 56 «perfida, sed, quamuis perfida, cara tamen»; OVIDIO, *Am.* III 3, 10 «mentita est perfida saepe mihi»), ma è declinato poi in frequenti moduli allocutori nella poesia quattrocentesca» (VOLTA 2021).
- cap. 13.10-15 «Vedrò prima salir verso la cima / de l'alpe i fiumi, e s'aprìrà il diamante / col legno o piombo e non con altra lima, / che possa il mio destin mover le piante, / se non per gir a voi, che possa ingrato / sdegno d'amor rompermi il cor costante»: per la serie di *adynata* vd. genericamente, ma con coincidenza tematica, Virgilio, *Ecl.* I.59-63, «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, / et freta destituent nudos in litore pisces; / ante, perreratis amorum finibus, exsul / aut Ararim Parthus bibet, aut Germania aut Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus» (BIANCHI 1992).
- cap. 14.19-21 «Ahi lasso! non è Atlante sì defesso / dal ciel, Ischia a Tifeo non è sì grave, / non è sotto Etna Encelado sì oppresso»: per la ribellione di Atlante, Tifeo ed Encelado e loro punizione da parte di Giove vd. Ovidio, *Met.* IV.631sgg. e V.321sgg.; per la sepoltura di Tifeo sotto l'isola di Ischia vd. Virgilio, *Aen.* IX.715-716, Orazio, *Carm.* III.4.53, Petrarca, *Tr.* *Triumphus Pudicitiae* 113 (BIANCHI 1992). VOLTA 2021 aggiunge Stazio, *Theb.* I.98-99, «arduus Atlas / horruit et dubia caelum cervice

- remisit», e Lucano, *Phars.* IX.654-655 per Atlante, V.100-101 per Tifeo ed Ischia, nonché per Encelado Virgilio, *Aen.* III.578-580, «Fama est Enceladi semustum fulmine corpus / urgueri mole hac ingentemque insuper Aetnam / impositam ruptis flammam exspirare caminis», e Claudiano, *De rapt. Pros.* I.154-155, «Aetna Giganteos numquam taciturna triumphos / Enceladi bustum».
- cap. 15 «per i concetti di fedeltà, di *foedus amoris* e di rottura del patto tra gli amanti è d'obbligo il rinvio all'elegia classica, all'esperienza di Catullo, ma soprattutto di Properzio, dove il *foedus* è convenzionalmente infranto dall'amata, che dimostra una *duritia* spesso irrisolvibile (cfr. DIMUNDO 1985 e FEDELI 1986). Ariosto attinge a temi e motivi di carattere elegiaco, ed esordisce con un preambolo di natura sentenziosa sulle promesse fatte dalle donne. [...]. Proprio come la Cinzia properziana, che è *dura* come Atalanta che non cede a Milanione (PROPERZIO I 1, 10), le donne possono essere “dure e crudeli” già nel momento in cui nulla concedono al *servitium amoris* dell'amante, ma lo divengono ancor di più laddove infrangono o scordino la promessa fatta (terz. 2). [...]. L'idea di una connessione fra bellezza e rettitudine è ancora classica ed elegiaca: la sacralità del *foedus* veniva assicurata dagli dei chiamati in qualità di garanti, e pertanto una sua rottura poteva essere foriera di conseguenze nefaste per la donna proprio intaccandone la bellezza», vd. Ovidio, *Am.* III.3 e soprattutto PROPERZIO, *El.* II.28.5-9» (VOLTA 2021).
- cap. 15.1 «Ben è dura e crudel, se non si piega»: gli attributi sono precipui della tradizione elegiaca, per la *duritia* vd. la Cinzia properziana (in particolare il paragone di *El.* I.1.10, «*durae Iasidos*») e per la *crudeltà* sempre Properzio, *El.* I.8.16; «classicamente i due aggettivi configurano lo stesso grado di colpa, che ha che fare con l'insensibilità dell'amata» (VOLTA 2021).
- cap. 15.7 «né fermo un sì né fermo un no mai tenga»: «riferimento a una topica (e classica) volubilità femminile», vd. Virgilio, *Aen.* IV.569-570, «*varium semper et mutabile femina*», ma anche, e più compiutamente, Properzio, *El.* II.9.31-36, «*Sed uobis facile est uerba et componere fraudes: / Hoc unum didicit femina semper opus. / Non sic incertae mutantur flamine Syrtes, / Nec folia hiberno tam tremefacta Noto, / Quam cito feminea non constat foedus in ira, / Siue ea causa gravis, sive ea causa levis*» (VOLTA 2021).
- cap. 15.27 «volubil più ch'al vento arida fronde»: Ovidio, *Her.* 5.109-110, «*Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci / mobilibus ventis arida facta volant*», ma anche Properzio, *El.* II.19.31-36, citato per il v. 7 (VOLTA 2021).
- cap. 15.36 «ch'al pergiurarsi e all'ingannar chi crede»: «'spergiurare', voce dotta da *perjurare*, e *hapax* in Ariosto. Si segnala il luogo di OVIDIO, *Am.* I 8, 85-86: “*Nec, si quem falles, tu perjurare timeto: / Commodat in lusus numina surda Venus*” (dove analogamente si parla di spergiuro in rapporto al *foedus amoris*)» (VOLTA 2021).
- cap. 15.60 «de' vostri danni è vostra colpa fonte»: «l'invecchiamento precoce è provocato dal comportamento di madonna, che tradisce il *foedus amoris*, stretto secondo la tradizione classica dinanzi alle divinità che ne fanno da garanti». Vd.

OVIDIO, *Am.* III.3, ma pure Properzio, *El.* II 28, 5-9, «sed non tam ardoris culpa est neque crimina caeli, / Quam totiens sanctos non habuisse deos. / Hoc perdit miser, hoc perdidit ante puellas: / Quidquid iurarunt, uentus et unda rapit» (VOLTA 2021).

- cap. 16 «il capitolo affronta il tema classico e ovidiano dei *remedia amoris*, sullo sfondo di un amore *hereos* che consuma e ferisce l'io. [...]. Il sanguinoso campo di battaglia diviene dunque una nuova e sperata cura per il male arrecato da Amore: già OVIDIO, *Remedia* 151-168, suggeriva che l'innamorato intraprendesse la carriera militare per distogliere l'attenzione dall'amata (cfr. ancora GUASSARDO 2021, pp. 39-40); tuttavia, nel caso di Ariosto i fatti militari servono a inscenare una spettacolarizzazione della sofferenza che in prospettiva possa ridurre il dolore dell'io» (VOLTA 2021).
- cap. 16.16-18 «Io vòlsi al fin provar se la partita, / se 'l star da le repulse e sdegni absente / potessi risanar la mia ferita»: «il rimedio tentato dall'amante, come annota SANTORO 1989, p. 304, è già suggerito da OVIDIO, *Remedia* 621-642, secondo il quale, solo partendo e privandosi del tutto della vista dell'amata e di tutti i luoghi e le persone che la ricordano, è possibile guarire» (VOLTA 2021).
- cap. 16.67-68 «E son le maghe lungi di Tessaglia, / che, con radici, imagini ed incanti»: riferimento all'«episodio della Eritto, strega della Tessaglia, in LUCANO VI 564-718. Tradizionalmente la Tessaglia è la terra della magia» (VOLTA 2021, su indicazione precedente di Rinaldi). La studiosa aggiunge che in Lucano, *Phars.* VI.438-442 «si dice della Tessaglia che è terra di erbe magiche (“Thessala quin etiam tellus herbasque nocentes / Rupibus ingenuit sensuraque saxa canentes / Arcanum fendale magos. Ibi plurima surgunt / Vim factura deis, et terris hospita Colchis / Legit in Haemoniis, quas non aduexerat, herbas”)).
- cap. 17 «Ariosto riprende e fa suo un tema caro alla tradizione elegiaca, dove accade di frequente che l'amata si ammali e che il poeta si disperi e ne preghi la guarigione, oltre a prendersene cura, dimostrando tutta la sua fedeltà (ad es. TIBULLO I 5, 21-36). Non che il tema sia assente dalla lirica volgare (cfr. *Rvf* 31-34 e 184); ma la declinazione petrarchesca è assai lontana dall'impiego che ne fa Ariosto in questo capitolo, in termini di stile e di resa drammatica. [...]. L'esordio in forma di preghiera gode di una certa fortuna classica in testi dedicati alla malattia dell'amata: si veda, ad esempio, la preghiera ad Apollo perché scenda e cacci da Sulpicia il suo male del *Corpus Tibullianum* (“Effice ne macies pallentes occupet artus, / neu notet informis pallida membra color”: *CT* III 10, 5-6), o ancora la preghiera a Giove per la guarigione di Cinzia in PROPERZIO II 28 (v. 1: “Iuppiter, affectae tandem miserere puellae”, ma cfr. anche II 9, 25-28)» (VOLTA 2021).
- cap. 17.9 «ricovrato il pianeta che più tace»: Dante, *Inf.* I.60, ma anche Virgilio, *Aen.* II.255, «tacitae per amica silentia lunae» (VOLTA 2021).
- cap. 17.12 «la dea che nacque in le salate spume»: «perifrasi dotta per indicare Venere. Sulla nascita di Venere dalla spuma del mar Egeo vi è una specifica tradizio-

- ne, iniziata da ESODO, *Theog.* 188 e sgg., e proseguita con OVIDIO, *Met.* IV 538: “Si tamen in medio quondam concreta profundo / Spuma fui Graiumque manet mihi nomen ab illa”; *Fasti* IV 61-62, e ancora MACROBIO, *Saturnalia* I 8, 6» (VOLTA 2021).
- cap. 17.13-14 «e quei begli occhi in che mirando s’arse / le penne Amor, e si scorciò l’ale»: «per l’idea di Amore scottato può aver contribuito la memoria dell’episodio di Amore e Psiche, in cui Psiche scotta l’amato con una goccia di olio bollente sulle spalle, in prossimità delle ali (APULEIO, *Met.* V 23: “evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum”) (VOLTA 2021).
- cap. 17.36-37 «E s’uom mai s’esaudi che si sia offerto / poner la sua per l’altrui vita, come / quel Curzio che saltò nel Foro aperto; / e Decio e il figlio del medesimo nome, / che tolse da la patria tremebonda / sopra li omeri suoi tutte le some»: i due *exempla* classici derivano dai *Triunfi* di Petrarca, ma per Marco Curzio vd. la narrazione di Livio, *Hist.* VII.6.16 e di Valerio Massimo, *Fact. ac dict. mem.* V.6.2, per Publio Decimo Mure Livio, *Hist.* VII.34sgg., VIII.9, X.28 e di Valerio Massimo, *Fact. ac dict. mem.* I.7.3 (VOLTA 2021).
- cap. 17.48 «che fu già un Gracco e un re de li Ferei?»: i due *exempla* sono accoppiati in Valerio Massimo, *Fact. ac dict. mem.* IV.6.1 (SEGRE 1954), ma anche nell’*Oratio in nuptiis Alphonsi Estensis et Lucretiae Borgiae* di Pellegrino Prisciani del 1502 (VOLTA 2021).
- cap. 22.10-11 «So pur ch’io son più lieto e più beato / di quanti amanti fur felici mai» (cfr. *OF XXXI* 1): Catullo, *Carm.* 9.10-11, «O quantum est hominum beatiorum, / Quid me laetius est beatiusve?» (BOZZETTI 2000).
- cap. 26.22 «Voi testimoni sète quanti passi»: Virgilio, *Ecl.* 5.21, «vos coryli testes et flumina Nymphis»; ma soprattutto Properzio, *El.* I.18.19-21, «vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo, / a quotiens teneras resonant mea verba sub umbras»; T.V. Strozzi, *Erot.* V.4.43-44, «Vos silvae testes et vos habitantia silvas / numina»; Boiardo, *Pastoralia* 2.1-3, «Vos eritis, silvae, testes, vos, flumina, vosque / numina silvarum, tuque, o clarissime Titan, / vos eritis testes, mortem quod demorer ultra» (CARRAI 2000).

### 3. *Pietro Bembo*

- 1.1 «Piansi et cantai lo stratio et l’aspra guerra»: Orazio, *Ars poet.* 137, «fortunam Priami cantabo et nobile bellum» (DONNINI 2008).
- 1.5-6 «Dive, per cui s’apre Helicon et serra, / use far a la morte illustri inganni»: Dante, *Pd* 18.82-84, ma anche Stazio, *Silv.* I.2.4, «demigrant Helicone deae», e 8, «divasque hortatur», e Virgilio, *Aen.* VII.641, «Pandete hunc Helicon, deae, cantusque movete» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 1.7-8 «date a lo stil, che nacque de’ miei danni, / viver quand’io sarò spento et sotto terra»: Catullo, *Carm.* 1.9-10, «quod, o patrona virgo, / plus uno maneat perenne saeclo»; Orazio, *Carm.* III.30.6-7, «Non omnis morar multaque pars mei / vitabit

- Libitinam»; Ovidio, *Am.* I.15.41-42, «ergo etiam cum me supremus adederit ignis, / vivam parsque mei multa superstes erit»; Petrarca, *Rvf* 22.37 e 199.14-15 (DONNINI 2008).
- 1.14 «solo si dee nel mondo, ch'è suo tempo»: Cicerone, *De rep.* VI.15, «nisi enim cum deus is, cuius hoc templum est omne quod conspicias» (DONNINI 2008).
- 2.1-3 «Io, che già vago et sciolto havea pensato / viver quest'anni, et si di ghiaccio armarme, / che fiamma non potesse homai scaldarme»: Properzio, *El.* II.2.1-2, «Liber eram et vacuo meditabar vivere lecto; / at me composita pace fefellit Amor» (DONNINI 2008).
- \* 2.5-6 «Giva solo per via, quando da lato / donna scesa dal ciel vidi passarme»: Tibullo, *El.* III.19.13, «Nunc licet et caelo mittatur amica Tibullo», e Petrarca, *Rvf* 106.1-2 (DONNINI 2008); ma forse agisce anche Orazio, *Sat.* I.9.1-2, «Ibam forte via Sacra, sicut meus est mos, / Nescio quid meditans nugarum, totus in illis. / Accurrit quidam notus mihi nomine tantum», che però viene ricontestualizzato.
- 2.7 «et, per mirarla, a piè mi cadder l'arme»: Tibullo, *El.* III.8.3-4, «at tu, volente, caveto / ne tibi miranti turpiter arma cadant» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 2.9-10 «et bella mano avinse / catene al collo adamantine et salde»: T.V. Strozzi, *Eroticon libri* V.3.175-76 [p. 169 aldina 1513], «Illa meo victrix iniecit vincula collo, / Quae Venus e solido facta adamante dedit».
- 2.13-14 «pur che tu lei, che sí m'accese et strinse, / qualche poco, Signor, leghi et riscalde»: Petrarca, *Rvf* 65.14; Ovidio, *Met.* XIV.24, «partem ferat illa caloris»; Orazio, *Carm.* III.26.11-12, «regina, sublimes flagello / tange Chloen semel arroganter!» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 3 Virgilio, *Aen.* IV.69-73, «qualis coniecta cerva sagitta, / quam procul incautam nemora inter Cresia fixit / pastor agens telis liquitque volatile ferrum / nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat»; Petrarca, *Rvf* 209.9-14 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 4.4 «ma io, qual me n'andai, lasso, non torno»: Petrarca, *Rvf* 301.9-10 e 1.4; Orazio, *Carm.* IV.1.3, «non sum qualis eram» (DONNINI 2008).
- 4.13 «et far de la mia pena cibo al core»: motivo diffuso nella tradizione lirica e in Petrarca, con attestazioni classiche (ad es. Ovidio, *Met.* X.75, «cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere») e cristiane, come *Ps* 41, 4 (DONNINI 2008).
- 5.1 «Crin d'oro crespo et d'ambra tersa et pura»: Ovidio, *Met.* XV.315-316, «Chrates et hinc Sibaris vestris conterminus oris / electro similes faciunt auroque capillos» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 5.10 «senno maturo et la piú verde etade»: Claudiano, *Stil.* I.39-40 [= *Carm. maior.* 21], «Mens ardua semper / a puero, tenerisque etiam fulgebat in annis»; Stazio, *Silv.* V.2.12-14, «et octonos bis iam tibi circumit orbes / vita, sed angustis animus robustior annis / succubuitque oneri et mentem sua non capit aetas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 5.12-13 «giunta a somma beltà somma honestade, / fur l'ésca del mio foco et sono in voi»: Ovidio, *Her.* 16.290, «lis est cum forma magna pudicitiae»; ma vd. Petrarca, *Rvf* 351.6 (DONNINI 2008).
- 6.1 «Moderati desiri, immenso ardore»: *immenso* è voce assente in Petrarca, ma prediletta da Virgilio (DONNINI 2008).
- 7.1 «Poi ch'ogni ardir mi circonscrisse Amore»: Cicerone, *Parad.* 2.18, «quibus circumscriptus est habitandi locus» per l'accezione particolare di *circonscrivere*; vd. anche Dante, *Pg* 11.1-3 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 7.5 «havess'io al men d'un bel cristallo il core»: Ovidio, *Met.* II.92-94, «Aspice vultus / Ecce meos; utinamque oculos in pectore posses / inserere et patrias intus deprendere curas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 8.12 «Ma che dirò, Signor, prima? Che poi?»: Virgilio, *Aen.* IV.371, «quae quibus anteferam?» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 9.1 «Moderati desiri, immenso ardore»: vd. Sasso, *Distichum libri* II.75.1-2, «Rusticitas pudor est sanctus, moderata cupido / Duricies. Scelus est non celebrare scelus».
- 9.12 «Gridai ben io; ma le voci fe' scarse»: Virgilio, *Aen.* III.47-48, «tum vero ancipiti mentem formidine pressus / obstipui steteruntque comae et vox faucibus haesit» (DONNINI 2008).
- 9.13 «il sangue che gelò per la paura»: Virgilio, *Aen.* X.452, «frigidus Arcadibus coit in praecordia sanguis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 10.2 «quest'anni adietro, et torbido splendore»: Seneca, *Phaedr.* 790, «at nos solliciti numine turbido», riferito al *lumen lunae* (DONNINI 2008).
- 10.3-4 «vidi la fronte di celeste honore / segnata et più che sol puro serena»: Maffeo Vegio, *Aeneidos Supplementum* 452, «et frontis honorem» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 10.5 «Corsemi un caldo alhor di vena in vena»: Catullo, *Carm.* 51.9-10, «tenuis sub arctus / flammam demanat»; Virgilio, *Aen.* IV.2, «vulnus alit venis et caeco carpitur» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 11.12-13 «girando 'l bel fianco / mi vide; et tinse il viso, et poi non tacque»: rovesciamento di Virgilio, *Aen.* I.402-404, «Dixit et avertens rosea cervice refulsit / ambrosiaeque comae divinum vertice odorem / spiravere» (se Venere si tace e si volta, la donna di Bembo si volta e non si tace); al limite vd. anche Ovidio, *Am.* II.4.30, «Et tenerum molli torquet ab arte latus», e II.7.5, «candida seu tacito vidit me femina vultu».
- 12.9-11 «ecco ove giunse prima et poi s'assise, / ove ne scorse, ove chinò le ciglia, / ove parlò madonna, ove sorrise»: Petrarca, *Rvf* 112.9-11; Ovidio, *Rem.* 727-728, «Hic fuit, hic cubuit, talamo dormivimus illo; / hic mihi lasciva gaudia nocte dedit», e *Fast.* II.771-774, «“Sic sedit, sic culta fuit, sic stamina nevit, / iniectae collo sic iacuerunt comae; / hos habuit vultus, haec illi verba fuerunt, / hic color haec facies, hic decor oris erat”» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 13.1-2 «“Occhi leggiadri, onde sovente Amore / move lo stral che la mia vita impia-

- ga»: Virgilio, *Aen.* II.20, «armato milite complent», e II 290, «Hostes habet muros» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 13.5 «et voi, man' preste a distenermi il core»: Petrarca, *Rvf* 199.1, ma per la metafora militare del saccheggio vd. Properzio, *El.* II.1.55, «una meos quoniam praedata est femina sensus» (DONNINI 2008).
- 14.2 «guerreggiando piegâr né mica unquanco»: lat. *ne parum quidem*; vd. Petrarca, *Rvf* 113.8 e Casa, *Rime* 14.6 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 14.5-6 «Non val, per c'huom di ferro il petto e 'l fianco / si copra, et spada in mano o lancia pigli»: Orazio, *Carm.* I.3.9-10, «Illi robur et aes triplex / circa pectus erat» (DONNINI 2008).
- 14.9 «Più gioverà mostrarvi humile et piano»: Tibullo, *El.* I.8.7-8, «deus crudelius urit, / quos videt invictos succubuisse tibi»; *Act.* 9,5 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 17.1-2 «Hor che non s'odon per le fronde venti, / né si vede altro che le stelle e 'l cielo»: Ovidio, *Met.* VII.187-188, «inmotaque silent frondes, silet umidus aer, / sidera sola micant» (episodio di Medea, notturno e invocazione che la fa ottenere il carro); vd. eventualmente anche Valerio Flacco, *Arg.* III.398-402, «est procul ad Stygiae devexa silentia noctis / Cimmerium domus et superis incognita tellus, / caeruleo tenebrosa situ, quo flammea numquam / Sol iuga sidereos nec mittit Iuppiter annos. / stant tacitae frondes immotaque silva comanti» (riferito all'Erebo).
- \* 17.31-33 «Et prima fia di stelle ignudo il cielo / e 'l giorno andrà senza l'usato lume, / ch'io muti stile o volontà per tempo»: in Ovidio, *Met.* VII.199sgg. (immediatamente successivo al passo ripreso ai vv. 1-2) c'è una serie di *adynata* resi possibili dagli incantesimi per Medea; vd. anche Sannazaro, *SeC* 71.3-4, «le stelle al ciel veder tutte nemiche / e con la aurora in occidente il sole», che imita forse *Anth. Pal.* IX.575 e Seneca, *Thy.* 821-22, «ipse insueto novus hospitio / Sol Auroram videt occiduus».
- \* 18.4 «segue suo danno et fugge sua salute»: Orazio, *Epist.* I.8.11, «quae nocere sequar, fugiam quae profore credam».
- \* 18.10-11 «et tornerian con la prima beltade / gli anni d'oro et la felice etade»: Virgilio, *Ecl.* 4.9, «desinet ac toto surget gens aurea mundo»; vd. anche Calpurnio Siculo, *Ecl.* 1.42, «aurea segura cum pace renascitur aetas».
- 22.2 «lume di questa nostra oscura etate»: Flaminio, *Carm.* V.1.16-17, «Salvete, o decus, o perennis aevi / nostri gloria, candidi poetae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 22.5-6 «solo refugio in così lungo errore / de le nove sorelle abbandonate»: Giovenale, *Sat.* 7.1-3, «Et spes et ratio studiorum in Cesare tantum. / Solus enim tristes hac tempestate Camenas / respexit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 23.6 «vo risecando le non sante parti»: Ovidio, *Met.* I.190-191, «sed inmedicabile vulnus / ense recidendum est, ne pars sincera trahatur» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 23.13 «tu sarai il mio Parnaso e 'l crine intorno»: Marziale, *Epigr.* IX.58.6, «tu fueris Musis Pegasis unda meis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 23.14 «Anchor mi cingerai d'hedere nove»: Orazio, *Carm.* I.1.29-30, «me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis», in una dichiarazione di poetica simile.
- 24.3 «l'un pasca il digiun vostro lungo et rio»: Virgilio, *Aen.* I.4, «sæve memorem Iunonis ob iram», e I.99-100, «sævus Aeacidae telo iacet Hector, ubi iugia / Sarpedo», per *rio* 'grande' come il lat. *sævus* (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 25.5-8 «Thomaso, i' venni ove l'un duce mauro / fece del sangue suo vermiglio il piano, / di molti danni al buon popolo romano, / cui l'altro afflitto havea, primo restau-ro»: vd. Livio, *Hist.* XXVII.47, «Hasdrubal [...] ripa fluminis signa ferri iubet, et per tortuosi amnis sinus flexusque cum errorem volvens» (DONNINI 2008).
- 25.5 «Qui miro col piè vago il bel Metauro»: Lucrezio, *De rer. nat.* V.272, «qua via secta semel liquido pede detulit undas» (DONNINI 2008).
- 26.35-37 «Et quanto in duo si sprezza o si desia / è bisogno che sia / sprezzato et desiato parimente»: Seneca, *Ad Lucil.* 109.16, «idem velle, idem nolle»; Sallustio, *Catil.* 20.4, «idem velle, idem nolle, ea prorsus firma est amicitia»; Orazio, *Epist.* I.10.3, «Ad caetera pene gemelli» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 28.1-4 «De la gran quercia, che 'l bel Tebro adombra, / Esce un ramo, et ha tanto i cieli amici, / Che gli honorati sette colli aprici / Et tutto 'l fiume di vaghezza adombra»: vd. eventualmente Pontano, *Parthen.* II.9.53-54, «Quercus erat late patulis densissima ramis, / dives et intacto vertice sacra comam». In generale sembra agire la memoria di Sannazaro, *SeC* 9 e Stazio, *Silv.* II.3.
- 28.12-14 «et tanto humor ti dian la terra et l'onde, / et l'aura intorno sí soave spiri, / che t'ergan sovr'ogni altra infino al cielo»: Catullo, *Carm.* 62.41, «quem mulcet aura, firmat sol, educat imber»; Petrarca, *Rvf* 228.5 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 33.3-4 «tal voi risguardo havete a' miei lamenti, / qual rapido torrente a letto o riva»: Virgilio, *Ecl.* 7.51-52, «hic tantum Boreae curamus frigora, quantum / aut numerum lupus, aut torrentia flumina ripas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 34.1 «Sí come quando il ciel nube non have»: Sannazaro, *Ecl. pisc.* III.54, «Qualis tranquillo quae labitur aequore cimba» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 35.4 «nel cor mi siede, che n'agghiaccia et suda»: Orazio, *Ars poet.* 413, «sudavit et alsit»; Petrarca, *Rvf* 41.3 (DONNINI 2008).
- 38.8 «hor di tema hor di speme et strugge et pasce»: Petrarca, *Rvf* 264.58, per la copia 254.4, da Virgilio, *Aen.* I.218, «spemque metumque» (DONNINI 2008).
- 38.34 «l'intrar precipitoso et l'uscir erto»: Petrarca, *Tr, Triumphus Cupidinis* III.179; Virgilio, *Aen.* VI.126, «facilis descensus Averno», e 128, «sed revocare gradum» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 38.35 «pigro il patti servar, pronto il fallire»: Tibullo, *El.* I.8.63, «Vel cum promittit, subito sed perfida [*puella*] fallit» (DONNINI 2008).
- 38.36 «di poco mèl molto assentio coperto»: Petrarca, *Rvf* 360.24, Giovenale, *Sat.* 6.181, «plus aloes quam mellis habet» (DONNINI 2008).
- 39.8 «più fermo in amar lei di giorno in giorno»: Catullo, *Carm.* 45.3-4, «atque amore porro / omnes sum assidue paratus annos» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 40.5 «et qual il velo, che la notte stende»: Stazio, *Theb.* III.415-416, «Nox subiit curasque hominum motusque ferarum / composuit nigroque polos involuit amictu»; Silio Italico, *Pun.* V.36-37, «prospectum miseris, atque atrae noctis amictu / squalebat pressum picea inter nubila caelum».
- \* 40.6 «Phebo ripiega et seco il di conduce»: Claudiano, *Carm. min.* 27.5-6 [= *Phoen.*], «unde rubet ventura dies longaeque coruscis / nox adflata rotis *refugo* pallescit *amictu*».
- \* 42 carne natalizio modellato su Virgilio *Ecl.* 4 e Properzio *El.* III.10, Sannazaro *Ecl.* 3.
- \* 42.1 «Verdeggi l'Appennin»: forse Stazio, *Silv.* II.7.13, «et plus, Aoniae, virete silvae» (genetliaco per Lucano).
- 42.3 «corra latte il Metauro et le sue sponde»: Ovidio, *Met.* I.111, «flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant»; Virgilio, *Ecl.* 4.30, «et durae quercus sudabant roscida mella» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 42.9 «Taccian per l'aere i venti, et caldo o gelo»: Properzio, *El.* III.10.5, «stent aere venti» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 43.3-4 «o verga, al cui fiorir l'opere sante / terranno il mondo e 'l nostro secol tutto»: Virgilio, *Ecl.* 4.8-9, «quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 43.5 «queta l'antica tema e 'l pianto asciutto»: Virgilio, *Ecl.* 4.13-14, «te duce. Si qua manent sceleris vestigia nostri, / inrita perpetua solvent formidine terras», e 24-25, «Occidet et serpens, et fallax herba veneni / occidet» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 43.7 «poi, quando già potrai fermar le piante»: Virgilio, *Ecl.* 4.37-38, «Hinc, ubi iam firmata virum te fecerint aetas, / cedet» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 43.8 «quel c'hor non piace sarà spento in tutto»: Virgilio, *Aen.* IV.38-45, «dives alit; placitone etiam pugnabis amori? / nec venit in mentem, quorum conederis arvis? / hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello, / et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis; / hinc deserta siti regio lateque furentes / Barcaei. quid bella Tyro surgentia dicam, / germanique minas ... ? / dis equidem auspibus reor et Lunone secunda», e 52, «aspice, venturo laetentur ut omnia saeclo!» (DONNINI 2008).
- 43.11 «et del gran padre tuo le lode ascolta»: Virgilio, *Ecl.* 4.26-27, «simul heroum laudes et facta parentis / iam legere et quae sit poteris cognoscere virtus», e 17, «pacatumque reget patriis virtutibus orbem» (DONNINI 2008).

- 46.5 «Volo senz'ale et la mia scorta guido»: Plauto, *Poen.* 871, «Sine pennis volare haud facile est: meae alae pennas non habent» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 47.12-13 «Sostien molta virtù noiosa et ria / sorte talhor, ma frale vinta forza»: Orazio, *Carm.* III.10.19-20, «non hoc semper erit liminis aut aquae / caelestis patiens latus», e IV.1.3-4, «Non sum qualis eram bonae sub regno Cinarae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 49.1 «Correte, fiumi, a le vostre alte fonti»: *App. Verg., Dirae* 67, «Flectite currentes lymfas, vaga flumina retro»; Ovidio, *Her.* 5.31, «Xanta, retro propera, verseque recurrere lymfae»; Properzio, *El.* II.15.33-34, «fluminaque ad caput incipient revocare licores, / aridus et sicco gurgite piscis erat»; Orazio, *Carm.* I.29.10-12, «Quis negat arduos pronos relabi posse rivos / montibus et Tiberim reverti?»; Ovidio, *Trist.* I.8.1-2, «In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina»; ma forse soprattutto Properzio, *El.* III.19.5-6, «Flamma per incensas citius sedetur aristas, / Fluminaque ad fontis sint reditura caput», «con la differenza che mentre Properzio evoca gli “impossibili” per proclamare l’immutabilità della *nequitia* femminile e del proprio acerbo tormento (ché Cinzia, qualunque essa sia, non gli sarà mai *straniera*), il Bembo ne auspica, paradossalmente, l’avvento, dal momento che il suo amoroso nodo s’è sciolto» (RATI 1987).
- 49.8 «e ’l sol là oltre, ond’alza, inchini et smonti»: Ovidio, *Trist.* I.8.2, «conversis Solque recurret equis» (DONNINI 2008).
- 49.9-10 I red. (PAN<sub>3</sub>) «ch’i’ sono da quella mano a torto offeso / che dovrebbe essere stata il mio soccorso»: Ovidio, *Trist.* I.8.9-10, «quia sum deceptus ab illo, / laturum misero quem mihi rebar opem» (DONNINI 2008).
- 49.14 «O cielo, o terra, et so ch’io sono inteso»: Terenzio, *Ad.* 790, «o caelum, o terra, / omnia Neptuni fiant» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 51.10-11 «et nudo et grave et solo et peregrino / vo misurando i campi et le mie pene»: Virgilio, *Aen.* I.384, «Ipse ignotus egens Libiae deserta peragro»; Petrarca, *Rvf* 35.1-2 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 52.10 «Et corre al velo, sì come a siepe angue»: Virgilio, *Ecl.* 3.93, «latet anguis in herba» (DONNINI 2008), ma è forse più pertinente *Georg.* III.417, «vipera delituit caelumque exterrita fugit».
- 52.14 «questo è le mani haver tinte di sangue»: Properzio II.17.1-2, «Mentiri noctem, promissis ducere amantem, / hoc est infectas sanguine habere manus!»; vd. Casa, *Rime* 39.14 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 53.2 «tanti al vento sospiri et lode spargo»: Petrarca, *Rvf* 347.8; Sannazaro, *Ecl. pisc.* 2.9-10, «verba irrita ventis / fundimus»; Ovidio, *Rem.* 286, «inrita cum velis verba tulere Noti» (DONNINI 2008).
- 53.5 «ma dico che non oro o gemme od ostro»: Ovidio, *Am.* I.10.61-62, «Scindetur vestis, gemma frangentur et aurum; / carmina quam tribuent, fama perennis erit» (DONNINI 2008).

- 53.6 «fer col pastor ideo la donna d'Argo»: Cicerone, *Att.* I.18.3, «ille pastor Idaeus» (DONNINI 2008).
- 53.7 «né con Giove et Giunone et gli occhi d'Argo»: Ovidio, *Met.* I.625, «Centum luminibus cinctum caput Argus habebat» (DONNINI 2008).
- 53.8 «Io famosa passar al secol nostro»: Ovidio, *Am.* I.3.21, «Carmine nomen habet esterrita cornibus Io» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 53.11 «L'altra hebbe là sul Nilo altari et tempio»: per il culto di Io vd. Properzio, *El.* II.28.19-20, «Io versa caput primos mugiverat annos: / nunc dea, quae Nili flumina vacca bibit»; Valerio Flacco, *Arg.* IV.346-347, «illos, Nile, tuis nondum dea gentibus Io / transierat fluctus, unde haec data nomina ponto».
- 54.13-14 «vista del ciel; ché 'n sofferir gran doglia / non sarei piú, Signor, come già, forte»: Orazio, *Carm.* III.10.19-20, «Non hoc semper erit liminis aut aquae / caelestis patiens latus», e IV.1.3-4, «non sum qualis eram bonae sub regno Cinaerae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 56.13-14 «Sarei, se non ch'io temo a' miei tormenti / apporti fine e 'l grave incendio extingua»: Petrarca, *Rvf* 36.1-8; Virgilio, *Aen.* II.569, «dant clariora incendia lucem» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 57.3 «cote d'Amor, di cure et di tormento»: Orazio, *Carm.* II.8.14-16, «Cupido / semper ardentis acuens sagittas / cote cruenta»; Petrarca, *Rvf* 360.36-37 (DONNINI 2008).
- 57.9 «Vattene a i lieti et fortunati amanti»: Orazio, *Carm.* IV.1.7-8, «abi / quo blandae iuvenum te revocant preces» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 58.25-30 «Mal fa chi tra duo parte honesto foco / et me del vezzo suo nota et riprende, / et chi l'amico offende / coprendo sé con l'altrui scudo et arme, / et chi per inalzar falso et protervo / mette al fondo cortese et leal servo»: Tibullo, *El.* III.2.1-2, «Qui primus caram iuveni carumve puellae / eripui iuvenem, ferreus ille fuit»; vd. Casa, *Rime* 14.10-12 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 58.26 «et me del vezzo suo nota et riprende»: Orazio, *Serm.* I.3.23-24, «Cum tua pervideas oculis mala lippus inunctis, / cur in amicorum vitiis tam cernis acutum / quam aut aquila aut serpens Epidaurius?»; Giovenale, *Sat.* 2.23, «Loripedem rectus derideat, Aetiopem albus»; Terenzio, *Heaut.* 503-505, «ita ne emparatum esse hominum naturam omnium / aliena melius ut videant... / quam sua!»; Pseudo Cicerone, *in Sall.* 8.21, «Carere debe omni vitio qui in alterum dicere paratus est. Is demum male dicit qui non potest verbum ab altero audire» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 58.35 «ad altrui vèn ch'ad ogni tempo avampi»: Ovidio, *Rem.* 13-14, «Si quis amare libet, feliciter ardet, / gaudeat et vento naviget ille suo» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 58.39-40 «Mal si conosce non provato amico / et mal si cura morbo interno antico»: Ovidio, *Rem.* 91-92, «sero medicina paratur, / cum mala per longas convaluere moras» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 58.47-48 «più che dorato scanno / può la stanchezza un bel cespo levarme»: Orazio, *Carm.* III.29.13-16, «Plerumque gratiae divitibus vites / mundaеque parvo sub lare pauperum / caene sine aulaeis et ostro / sollicitam explicuere frontem» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 58.64 «et me ricovro a la virtute mia»: Orazio, *Carm.* III.29.54-55, «mea / virtute me involvo»; Valeriano, *Hieroglyphica* (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 59.12-13 «ma io d'ogni mio ben son casso et privo. / Casso et privo son io d'ogni mio bene»: Cino, *Poesie* 111.18-19; Petrarca, *Rvf* 270.15-16; Virgilio, *Aen.* IX.774-775, «et amicum Craeta Musis, / Craeta Musarum comitem» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 59.29 «Dolore il ciba et di lagrime bagna»: Ovidio, *Met.* X.75, «cura dolorque animi, lacrimaeque alimenta fuerunt» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 59.37 «Che parli, o sventurato?»: Virgilio, *Aen.* IV.595, «Quid loquor aut ubi sum?» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 60.6 «ch'è porto in questo mar d'ogni tormento»: Sallustio, *Cat.* LI.20, «in luctu miseris mortem aerumnarum requiem, non cruciatum, esse»; Lucano, *Phars.* VIII.395, «Sed tua sors levior, quoniam mors ultima poena est» (DONNINI 2008).
- 61.7 «che loco a nova piaga ei non pò darte»: Ovidio, *ex Pon.* IV.16.52, «Non habet in nobis iam nova plaga locum» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 63.1-4 «Se 'l foco mio questa nevosa bruma / non temprà, onde verrà ch'io sperar possa / refrigerio al bollor che mi disossa, / né cal di ciò che m'arde et mi consuma?»: Orazio, *Carm.* II.11.6-8, «arida / pallente lasciva amores / canitie». Il motivo 'amore brucia le ossa' ricorre in Virgilio, *Ecl.* 3.102, *Aen.* I.660, «ossibus implicet ignem», V.172, VII.355, VIII.388-390, IX.475 (DONNINI 2008).
- 63.6 «soprapose Ossa a Pelio, Olympo ad Ossa»: Ovidio, *Met.* I.154-155, «Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum / fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae»; *App. Verg.*, *Aetna* 49, «Pelion Ossa terit, summus premit Ossam Olympus»; Virgilio, *Georg.* I.281-282, «Ter sunt conati imponere Pelii Ossam / scilicet atque Ossae frondosum involvere Olimpum»; Claudiano, *De rapt. Pros.* II.257, «Ossa pruinosa vexit glacialis Olimpum»; Orazio, *Carm.* III.4.52, «Pelion imposuisse Olimpum» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 63.8 «et mar, quando più freme irato et spuma»: Petrarca, *Tr.* *Triumphus Pudicitie* 112; forse anche Orazio, *Epod.* 2.6, «neque horret iratum mare»; Virgilio, *Aen.* XI.297-299 e VIII.671-672 (DONNINI 2008).
- 63.11 «Perir nel frale et già sdruscito legno»: Ariosto, *OF* XIII.18.3; Orazio, *Ars poet.* 20-21, «quid hoc, si fractis enatat exspes / navibus» (DONNINI 2008).
- 63.12 «ched ella i prieghi miei: dura mercede!»: Virgilio, *Aen.* XI.156-157, «primitiae iuvenis miserae bellique propinqui / dura rudimenta» (DONNINI 2008).
- 64.14 «un che l'amò via più che gli occhi suoi»: Catullo, *Carm.* 3.5, «quem plus illa oculis suis amabat», e 14a.1, «Ni te plus oculis meis amarem»; Terenzio, *Ad.* 903, «amo te plus hosce oculos» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 66.1 «Coei che guerra a' miei pensieri indíce»: Apuleio, *Met.* II.16, «proelio, quod nobis sine faecialis officio indixeras» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 67.1-8 «Se ne' monti riphei sempre non piove / né ciascun giorno è 'l mar Egeo turbato, / né l'Hebro, o l'Istro, o la Tana gelato, / né Borea i faggi ognihor sferza et commove, / voi perché pur mai sempre di più nove / lagrime havete il bel volto bagnato? / Né parte o torna sol che l'ostinato / pianto con voi non lasci et non ritrove»: Orazio, *Carm.* II.9.1-12, «Non semper imbres nubibus hispidos / manant in agros aut mare Caspium / vexant inaequales procellae / usque, nec Armeniis in oris, / amice Valgi, stat glacies iners / mensis per omnis aut Aquilonibus / querqueta Gargani laborant / et foliis viduantur orni: / tu semper urges flebilibus modis / Mysten ademptum, nec tibi Vespero / surgente decedunt amores / nec rapidum fugiente solem» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 67.1 «Se ne' monti riphei sempre non piove»: Virgilio, *Georg.* IV.516-520, «Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei / solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem / arvaque Ripheis nunquam viduata pruinis / lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis / dona querens» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 67.3 «né l'Hebro, o l'Istro, o la Tana gelato»: Terenzio, *Eun.* 32, «in Eunuchum suam»; Orazio, *Ars poet.* 18, «aut flumen Rhenum», e *Carm.* IV.4.37, «testis Metaurum flumen»; Sallustio, *Hist. Frg.* III.79, «nomenque Danubium habet» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 67.4 «né Borea i faggi ognihor sferza et commove»: Orazio, *Carm.* IV.4.57, «duris ut illex tonsa bipennus»; *App. Verg., Dirae* 28, «tondemus virides umbras»; Properzio, *El.* III.13.29, «nec violas tondere manu» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 67.7-8 «Né parte o torna sol che l'ostinato / pianto con voi non lasci et non ritrove?»: Cinna, *Carm. Fr.* 6-7, «te matutinus flentem compressit Lores / et flentem paulo vidit post Hesperus idem»; Ovidio, *Met.* V.440-441, «Illam non udis veniens Aurora capillis / cessantem vidit non Hesperus»; Virgilio, *Georg.* IV.466, «te veniente die, te decedente canebat» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 68 la situazione è descritta in Cicerone, *Lael.* 28, «Nihil est enim virtute amabilius, nihil quod magis alliciat ad diligendum, / quippe cum propter virtutem et probitatem etiam eos, quos numquam vidimus, quodam modo diligamus» (DONNINI 2008).
- 68.3 «distretto 'l verso o le prose consparte»: Virgilio, *Aen.* VI.291, «et strictam aciem venientibus offert»; Orazio, *Carm.* I.35.38-40, «O utinam nova / incude distingas reiectum in / Massagetis Arabasque ferrum!»; Ovidio, *Ib.* 51-52, «in te mihi liber iambus / tinta Lycambeo sanguine tela dabit», (?), (?), «In te iam labor iambos» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 68.6 «di quella che dal vulgo mi diparte»: Orazio, *Carm.* I.1.30-32, «me gelidum nemus / [...] / secernit populo»; Petrarca, *Rvf* 72.9 e 292.3-4 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 70.5 «Sì rara donna in vita al cor ti corse»: Virgilio, *Aen.* VI.661, «quinque sacerdotest casti, dum vita manebant» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 71 sonetto sul tema oraziano dell'allontanamento dal volgo e del ritiro in villa; vale qui però probabilmente il modello di Plinio, *Epist.* I.9.5-7, «nulla spe nullo timore sollicitor, nullis rumoribus inquietor: mecum tantum et cum libellis loquor. O rectam sinceramque vitam! O dulce otium honestumque ac paene omni negotio pulchrius! O mare, o litus, verum secretumque μυστήριον, quam multa invenitis, quam multa dictatis!».
- \* 71.1-2 «Lieta et chiusa contrada, ov'io m'involò / Al vulgo, et meco vivo et meco albergo»: Cicerone, *Cat. mai.* 49, «secum, ut dicitur, vivere!»; il proverbio «tecum habita, tecum vive»; Orazio, *Epist.* I.18.107, «ut mihi vivam», e 102-103, «quid pure tranquillet, honos an dulce lucellum, / an secretum iter, et fallentis semina vitae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); ma vd. anche Orazio, *Carm.* III.1.1, «Odi profanum vulgus et arceo»; Seneca, *Ad Lucil.* 9.17, «Tale quiddam sapiens facit: in se reconditur, secum est».
- \* 71.3-4 «Chi mi t'invidia, hor ch'i Gemelli a tergo / Lasciando scaldà Phebo il nostro polo?»: al limite Ovidio, *Fast.* VI.727, «Sol abit a Geminis, et Cancris signa rubescunt».
- 71.7-8 «né tante carte altrove aduno et vergo / per levarmi talhor, s'io posso, a volo»: Virgilio, *Georg.* III.8-9, «tentanda via est, qua me quoque possim / tollere humo» (DONNINI 2008).
- \* 71.9-11 «Quanto sia dolce un solitario stato / tu m'insegnasti, et quanto haver la mente / di cure scarca et di sospetti sgombra»: Catullo, *Carm.* 31.7, «O quid solutis est beatius curis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018), ma vd. pure Lucrezio, *De rer. nat.* II.18-19, «mente fruatur / iucundo sensu cura semota metuque».
- \* 71.13-14 «Cangiar potess'io il mar e 'l lito ardente / Con le vostre fredd'acque et la verd'ombra!»: forse memore di Tibullo, *El.* I.1.27-28, «sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra / arboris ad rivos praetereuntis aquae», anche per l'analogia con il contesto tematico.
- 72.11 «lasciando in terra la tua spoglia verde»: Orazio, *Epod.* 13.4, «dumque virent genua», e *Carm.* I.9.17, «donec virenti canities abest» (DONNINI 2008).
- \* 73.1-4 «Né tigre sé vedendo orbata et sola / corre sì leve dietro al caro pegno, / né d'arco stral va sì veloce al segno, / come la nostra vita al suo fin vola»: Seneca, *Med.* 862-865, «huc fert pedes et illuc, / ut tigris orba natis / cursu furente lustrat / Gangeticum nemus»; Ovidio, *Met.* XIII.547-548, «Utque furit catulo lactente orbata laena, / Signaque nancta pedum sequitur, quem non videt, hostem» (DONNINI 2008); ma vd. anche Giovenale, *Sat.* 6.270, «tum gravis illa viro, tunc orba tigride peior»; Lucano, *Phars.* V.403-406, «Inde rapit cursus [...] / Ocior et caeli flammis et tigride feta»; Stazio, *Theb.* VI.595-599, «volucres isdem modo tardius arvis / isse videntur equi; credas e plebe Cydonum / Parthorumque fuga totidem exiluisse sagittas. /

- non aliter, celeres Hyrcana per avia cervi / cum procul impasti fremitum accepere leonis»; Tibullo, *El.* I.4.27-28, «transiet *aetas*. / quam cito non segnīs stat remeat que *dies*»; Ovidio, *Fast.* VI.771-72, «*tempora* labuntur, tacitisque senescimus annis, / et fugiunt freno non remorante *dies*», e *Met.* X.519-20, «Labitur occulte fallitque volatilis *aetas*, / et nihil est *annis velocius*».
- 74.12 «L'onda tirrhena del suo sangue crebbe»: Virgilio, *Aen.* XI.393-394, «Iliaco tumidum qui crescere Tiberim / sanguine», XII.35-36, «ne calent nostro Tiberina fluenta / sanguine adhuc campique ingentes ossibus alben», e VI.87, «et Tiberim multo spumantem sanguine cerno» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 75.3 «qui dentro m'arde et spesso di fuor bagna»: Ovidio, *Fast.* VI.5, «est deus in nobis, agitante calescimus illo» (DONNINI 2008).
- 75.4 «Amor, che mai da me non si diparte»: motivo di ascendenza classica, vd. ad es. Propertio, *El.* II.30.1-2, «quo fugis ah demens? nullast fuga: tu licet usque / ad Tainain fugias, usque sequetur Amor» (DONNINI 2008).
- 75.14 «Che ragion et consiglio Amor non degna»: Casa, *Rime* 32.67; Terenzio, *Eun.* 57-58, «here: quae res in se neque consilium neque modum / habet nullum, eam consilio regere non potes» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 77.9 «Colui che nacque in su la riva d'Arno»: Petrarca, *Rvf* 366.82; Virgilio, *Aen.* I.617-618, «tunc ille Aeneas, quem Dardanio Anchise / alma Venus Phrigii genuit Simeontis ad undas» (DONNINI 2008).
- 79.12 «che, se durasse, poca polve et ombra»: Orazio, *Carm.* IV.7.16, «pulvis et umbra sumus»; Petrarca, *Rvf* 294.12 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 79.23 «mentre in piè si terrà questa mia spoglia»: Virgilio, *Aen.* IV.336, «dum spiritus hos reget arctus» (DONNINI 2008).
- 80.6-7 «altro per sua natura / empie, et giamai non satia, occhio che 'l miri»: Plinio, *Nat. hist.* XXXVIII.16, «Praeterea soli gemmarum contuitu oculos implent nec satiant» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 81.10-15 «io che fra gli altri sono / quasi augello di selva oscuro humile, / andrei, cigno gentile, / poggiando per lo ciel, canoro et bianco, / et fora il mio bel nido / di più famoso et honorato grido»: Orazio, *Carm.* II.20.1-16, «Non usitata nec tenui *ferar* / penna biformis *per liquidum aethera* / vates, neque in terris morabor / longius, invidiaque maior / urbis relinquam. non *ego pauperum* / *sanguis parentum*, non ego quem vocas, / dilecte Maecenas, obibo / nec Stygia cohibebor unda. / iam iam residunt cruribus asperae / pelles, et *album* mutor in alitem / superne, nascunturque leves / per digitos umerosque plumae. / iam *Daedaleo notior Icaro* / visam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas *canorus* / *ales* Hyperboreosque campos»; ma in un caso (Bembo) si tratta di un'aspirazione votata al fallimento, nell'altro di una trasformazione certa (Orazio); inoltre Bembo elimina la componente sociale e applica il discorso all'evoluzione poetica.
- 82.4 «quanto riscalda la diurna stella»: Plauto, *Men.* 175, «Inde usque ad diurnam stellam crastinam probabimus» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

- 82.13-14 «prega 'l Signor per me tu che mi lassi / senza te frale et sconsolata parte»: Orazio, *Carm.* I.3.8, «et serves animae dimidium meae», e II.17.6-8, «quid moro altera, / nec carus aequae nec superstes / integer?»; Petrarca, *Rvf*331.45 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 83.8 «vede la mesta ripa e 'l nero chiostro»: vd. al limite Stazio, *Theb.* IV.604, «Stabat inops comitum Cocyti in litore maesto».
- 83.10 «come Delo fermasti vaga et come»: Ovidio, *Met.* XV.336-337, «Tempusque fuit, quo navit in undis, / nunc sedet Ortygie»; Seneca, *Nat.* VI.26.2-3; Dante, *Pg* 20.130-132; Virgilio, *Aen.* III.75-77, «quam pius Arcitenens oras et lictora circum / errantem Micone celsa Gyaroque revinxit / immotamque caeli dedit et contemner ventos»; vd. anche Servio, *Aen.* III.73; Plinio, *Nat. hist.* IV.22; Ovidio, *Met.* VI.333-334, «quam vis erratica Delos / errantem accepit, tum cum lucis insula nabat» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 83.11 «Phiton morio mercé del tuo forte arco»: Ovidio, *Met.* I.455-456, «viderat adducto flectentem cornua nervo / “quid” que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?”»; Claudiano, *In Ruf.* I, praef. 2, «Phoebeo domitus Python cum decidit arcu».
- \* 84.13 «et di tronchi restò coperto il lito»: Virgilio, *Aen.* II.557, «iacet ingens litore truncus».
- 84.14 «et gli augelli ne fer secure prede»: Virgilio, *Aen.* IX.485-486, «canibus data praeda Latinis / alitibusque iaces» (DONNINI 2008).
- 86.12-14 «Poi seguirò che, se ben ti rimembra / d'Hercole et di Iason, questa è la via / di gir al ciel ne le terrene membra»: Orazio, *Carm.* III.3.9-10, «Hac arte Pollux et vagus Hercules / innixus arces attingit igneas»; Petrarca, *Rvf*28.78 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 87.4 «et spenda tutta in me la sua pharetra»: Ovidio, *Met.* I.443-444, «mille gravem telis, exhausta pene faretra / perdidit»; Petrarca, *Rvf*206.10-11 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 87.5-8 «Ma se Madonna mai tanto si spetra, / che tinta di pietà ver' me si giri, / Signor mio caro, alhor, pur ch'io la miri, / fa' me d'huom vivo una gelata pietra»: forse Tibullo, *El.* II.4.7-10, «o ego, ne possim tales sentire dolores, / quam mallet in gelidis montibus esse lapis, / stare vel insanis cautes obnoxia ventis, / naufraga quam vasti tunderet unda maris!».
- 87.14 «però son io così pallido et bianco»: Ovidio, *Ars am.* I.729, «Palleat omnis amans: color est hic aptus amanti» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 87.5-8 «Dura quell'acque et questa selce molle / fia, prima ch'io non senta al cor girarsi / la memoria del di, quando alsi et arsi / nel bel soggiorno tuo, come 'l ciel volle»: *App. Verg.*, *Dirae* 98-101, «dulcia amara prius fient et mollia dura, / candida nigra oculi cernent et dextera leva, / migrabunt casus aliena in corpora rerum, / quam tua de nostris migrabunt cura medullis»; Virgilio, *Ecl.* 1.59-63, «Ante leves ergo pascentur in etere cervi, / et freta destituent nudos in lictore pisces / [...] / quam

- nostro illius labatur pectore vultus»; Petrarca, *Rvf* 108.5-8 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 88.7 «la memoria del dì, quando alsi et arsi»: Orazio, *Ars poet.* 413, «sudavit et alsit» (DONNINI 2008).
- 90.3-4 «parlar saggio soave, onde dolcezza / non usata fra noi deriva et stilla»: Petrarca, *Rvf* 351.5-6; Lucrezio, *De rer. nat.* IV.1059-1060, «hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor / stillavit gutta» (DONNINI 2008).
- 90.10-11 «fronte e i begli occhi, et scrisse le parole / dentro nel cor via piú che 'n parte salde»: Terenzio, *Andr.* 282-284, «o Mysis Mysis, etiam nunc mihi / scripta illa dicta sunt in animo Crisidis / de Glicerio»; Petrarca, *Tr, Triumphus Cupidinis* I.63 (DONNINI 2008).
- 91.7 «che mi furò a me stesso»: Orazio, *Carm.* IV.13.20, «quae me surripuerat mihi» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 95.1-2 «Felice imperador, ch'avanzi gli anni / con la virtute et rendi a questi giorni»: Cicerone, *Phil.* XIV.28, «quandoquidem virtute superavit etatem»; Virgilio, *Aen.* IX.311, «ante annos animumque gerens curamque virilem»; Ovidio, *ex Pon.* II.2.71, «pretereit ipse suos animo Germanicus annos»; Ovidio, *Ars am.* I.184, «Caesaribus virtus contigit ante diem»; Stazio, *Silv.* II.1.109, «Multumque relinquerat annos», e V.2.12-14, «et octonos bis iam tibi circumvit orbem / vita? Sed angustis animus robustior annis / succubuitque honeri et mentem suam non capit et aetas»; Boccaccio, *Dec.* III.1.24 e VIII.4.7 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 95.10-11 «voce udirai che 'nfin di là ti chiama / per farti sopra 'l ciel volando ir chiaro»: Virgilio, *Aen.* I.379, «fama super aethera notus [Aeneas]» (DONNINI 2008).
- \* 96.13-14 «de le luci, ond'io vo per minor danno, / a morte, come al mar veloce fiume»: Petrarca, *Epyst. metr.* I.4.91-92, «Flumina nulla quidem cursu levioe fluunt quam / Tempus abit vite»; Tibullo, *El.* III.10.8, «in pelagus rapidis evehat amnis aquis»; vd. anche Seneca, *Ad Lucil.* 58.22, «Corpora nostra rapiuntur fluminum more».
- 98 imitazione di Orazio, *Carm.* IV.10. Vd. anche Terenzio, *Hec.* 74-75, «eu me miserum, cur non aut instet mihi / aetas et forma est aut tibi haec sententia?»; Ausonio, *Epigr.* 34.5-6, «Nunc piget et quereris, quod non aut ista voluntas, / tunc fuit, aut non est nunc ea forma tibi» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 99.3 «da qual porta del ciel cortese et pio»: Virgilio, *Aen.* VI.893, «Sunt geminae Somni portae», e 898, «porta que emittit eburna»; Orazio, *Carm.* III.27.41-42, «quae porta fugiens eburna / somnum ducit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 99.10 «se non ch'usi troppo ale al dipartire»: «il Sogno era classicamente rappresentato come un dio alato (cfr. TIB., II 1 89-90; OVID., *Met.*, XI 650)» (DONNINI 2008).
- 100.11 «frena i lamenti homai, frena 'l dolore!»: Lucrezio, *De rer. nat.* III.955, «aufer abhinc lacrimas, baratre, et compesce querelas» (DONNINI 2008).
- \* 101.9-14 «Et già ne gli occhi miei feriva il giorno / Nemico degli amanti, et la mia speme / Parea qual sol velarsi, che s'adombre. / Giosene appresso il sonno, et ella,

- inseme / Co' miei dilette et con la notte intorno, / Quasi nebbia spari, che 'l vento sgombre»: *Anth. Pal.* V.172, «ὄρθρε, τί μοι, δυσέραστε, ταχὺς περὶ κοῖτον ἐπέστης / ἄρτι φίλας Δημοῦς χρωτὶ χλαινομένῳ; / εἶθε πάλιν στρέψας ταχινὸν δρόμον Ἐσπερος εἴης, / ὧ γλυκὺ φῶς βάλλων εἰς ἐμὲ πικρότατον. / ἦδη γὰρ καὶ πρόσθεν ἐπ' Ἀλκμήνῃ Διὸς ἦλθεσ / ἀντίος; οὐκ ἄδαής ἐσσι παλινδρομίης»; Properzio, *El.* II.18a.11-12, «illum ad vicinos cum amplexa quiesceret Indos, / maturos iterumst questa redire dies»; vd. anche per il tema Cariteo, *Endim.* sest. 1.
- 101.9-10 «Et già ne gli occhi miei feriva il giorno / Nemico degli amanti»; Virgilio, *Aen.* IX.355, «“absistamus” ait, “nam lux inimica propinquat”» (ma in tutt'altro contesto, bellico); Ovidio, *Am.* I.13.9, «quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?» (il v. è segnalato anche da DONNINI 2008); Petrarca, *Africa* V.250-251, «Hesperus optatam noctem referebat, iniquos / Assuetus preferre dies et amantibus hostis» (con significato opposto, riferito alla notte).
- \* 101.9 «Et già ne gli occhi miei feriva il giorno»: Silio Italico, *Pun.* III.694, «lux oculos ferit»; Boezio, *Cons.* V.4.33, «Cum vel lux oculos ferit».
- \* 101.12-13 «Giosene appresso il sonno, et ella, inseme / Co' miei dilette et con la notte intorno»: Cicerone, *Rep.* VI.29, «Ille discessit; ego somno solutus sum»; Ovidio, *Met.* XV.25, «post ea descendunt pariter somnusque deusque»; Petrarca, *Rvf* 359.71; Dante, *Pg* 9.63 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); ma vd. soprattutto Ovidio, *Her.* 19.65-66, «me miseram! brevis est haec et non vera voluptas; / nam tu cum somno semper abire soles», più consono al contesto.
- 102.8-9 «chiude un bel sasso; et me, che 'l marmo asciutto / vedrai bagnare te richiama, ascolta»: Tibullo, *El.* II.6.31-34, «illius dona sepulcro / et madefacta meis sarta feram lacrimis; / illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo / et mea cum muto fata querar cinere» (DONNINI 2008).
- \* 102.11-12 «L'alta pura dolcezza et rotto in tutto / fu 'l più fido sostegno al viver mio»: Orazio, *Carm.* I.1.2, «O et praesidium et dulce decus meum»; forse anche Cicerone, *Lael.* 23.88, «Sic natura solitarium nihil amat semperque ad aliquod tamquam *ad-miniculum* adnitetur, quod in amicissimo quoque *dulcissimum* est».
- 102.19-20 «caro a me stesso; hor teco ogni mia gioia / è spenta et non so già perch'io non moia»: Catullo, *Carm.* 68a.22-23, «tecum una tota est nostra sepulta domus, / omnia nam tecum perierunt gaudia nostra» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.37-39 «et s'ella non si tronca a mezzo gli anni, / forse averrà perch'io pianga i miei danni / più lungamente, et siano in mille carte»: Orazio, *Epod.* 17.62-64, «Sed tardiora fata te votis manent: / ingrata misero vita ducenda est in hoc, / novis ut usque suppetas laboribus» (DONNINI 2008).
- 102.41-42 «Dinanzi a te partiva ira et tormento / come parte ombra a l'apparir del sole»: Petrarca, *Rvf* 71.97-98; Virgilio, *Ecl.* 7.55-60, «omnia nunc rident: at si formosus Alexis / montibus his abeat, videas et flumina sicca. / [Thyrsis] Aret ager; vitio moriens sitiit aeris herba; / Liber pampineas invidit collibus umbras; / Phyl-

- lidis adventu nostrae nemus omne virebit, / Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri» (DONNINI 2008).
- 102.51 «color non mostrò mai vetro, né fonte»: Orazio, *Carm.* III.13.1, «O fons Bandusiae splendidior vitro»; Petrarca, *Rvf* 37.57-59 (DONNINI 2008).
- 102.58-60 «Hor, quanto a me, non ha piú un bene il mondo, / et tutto quel di lui che giova et piace / ad un col tuo mortal sotterra giace»: Catullo, *Carm.* 68a.22-23, «omnia tecum una tota est nostra sepulta domus, / omnia nam tecum perierunt gaudia nostra»; Marullo, *Epigr.* I.22.16-17, «Omnia sunt tecum vota sepulta mea / Omnia tecum una tumulo conduntur in isto» (DONNINI 2008).
- 102.61-62 «Quasi stella del polo chiara et ferma / ne le fortune mie sí gravi, e 'l porto»: Petrarca, *Rvf* 366.66-67; Boccaccio, *Genealogie* I proem. 1.51; Claudiano, *In Ruf.* I.275-276 [= *Carm. maior.* 3], «te nobis, trepidae ceu sidus dulce carinae, / ostendere deae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.62 «ne le fortune mie sí gravi, e 'l porto»: Virgilio, *Aen.* III.708-710, «Hic pelagi tot tempestatibus actus / heu genitorem, omnis ceu casusque levamen, / amicto Anchisen» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 102.67-68 «Et quando 'l verno le campagne imbianca / et quando 'l maggior dí fende 'l terreno»: Orazio, *Serm.* II.5.39-41, «cum rubea Canicula findit / infantes statuas seu pingui textus omaso / Pierius hibernas cana nive conspicit Alpes» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); ma vd. anche *Anth. Lat.* 77.4 [= 571 R], «Mox humus hibernis albescit operta pruinis».
- 102.68 «et quando 'l maggior dí fende 'l terreno»: Tibullo, *El.* I.7.21, «qualis et, arentes findit Syrius agros»; Catullo, *Carm.* 68b.62, «cum Canis exustos estus hiulgat agros»; Virgilio, *Georg.* II.353, «findit Canis aestifer arva» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 102.74-75 «O disaventuosa acerba sorte! / O dispietata intempestiva morte!»: Plinio, *Epist.* V.16.6 (per la morte della figlia di un amico), «O triste plane acerbumque funus! o morte ipsa mortis tempus indignius!».
- \* 102.81-82 «Tu m'hai lasciato senza sole i giorni, / le notti senza stelle, et grave et egro»: Pontano, *Urania* V.538, «liquisti? sine sole dies, sine sidere noctes» (GORNÌ 2001a); ma vd. anche Virgilio, *Aen.* III.203, «erramus pelago, totidem sine sidere noctes».
- 102.85-86 «et pien di mille oltraggi et mille scorni / mi sembra in ogni parte quant'io miro»: Virgilio, *Aen.* I.91, «intentant omnia mortem»; Catullo, *Carm.* 64.187, «ostentant omnia letum» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.97-100 Sannazaro, *Arcadia* V.40-52, le cui fonti sono Virgilio, *Ecl.* 6.43-44, «Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret», e 5.63-64, «ipsae iam carmina rupes, / ipsa sonant arbusta: "deus, deus ille Menalca!"» (DONNINI 2008).
- 102.101-104 «Sovra 'l tuo sacro et honorato busto / cadde, grave a se stesso, il padre antico / lacero il petto et pien di morte il volto, / et disse: "Ahi sordo et di pietá

- nemico»): Virgilio, *Aen.* XI.200-201, «semiustaque servant / busta»; Livio, *Hist.* V.48.3; Cicerone, *Leg.* II.64; Svetonio, *Iul.* 84, «noctibus continuis bustum frequentarunt»; Claudiano, *De rapt. Pros.* I.154-155, «Aetna Giganteos nunquam tacitura triumphos, / Enceladi bustum»; Ovidio, *Am.* III.9.38, «mors tamen e templis in cava busta trahunt»; Virgilio, *Aen.* XI.149-150, «sed venit in medios; pheretro Palanta reposto / procubuit super atque heret lacrimansque gemensque» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 102.105-106 «Destin predace et reo, destino ingiusto, / destin a impoverirmi in tutto volto»: Catullo, *Carm.* 101.5-6, «quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum, / heu miser indigne frater adempte mihi».
- 102.107-113 «perché piú tosto me non hai disciolto / da questo grave mio tenace incarco / piú che non lece et piú ch'i' non vorrei, / dando a lui gli anni miei, / che del suo leve inanzi tempo hai scarco? / [...] / hor vivo sol per dar al mondo exempio»: Virgilio, *Aen.* XI.160-161, «contra ego vivendo vici mea fata superstes / restarem ut genitor» (DONNINI 2008).
- 102.110 «dando a lui gli anni miei»: Tibullo, *El.* I.6.63-64, «Vive diu mihi, dulcis anus: proprios ego tecum, / sit modo fas, annos contribuissse velim» (FLORIANI 1996).
- 102.114-116 «quant'è 'l peggio far qui piú lungo indugio, / s'huom de' perder in breve il suo refugio»: Giovenale, *Sat.* 10.240-245, «Ut vigeant sensus animi, ducenda tamen sunt / funera natorum, rogos aspiciendus amatae / coniugis et fratris ple-naeque sororibus urnae. / haec data poena diu viventibus, ut renovata / semper clade domus multis in luctibus inque / perpetuo maerore et nigra veste senescant» (DONNINI 2008).
- 102.117-118 «O vecchiezza ostinata ed infelice, / a che mi serbi anchor nuda radice»: Pseudo-Cicerone, *epist. Ad Oct.* 6, «O meam calamitosam ac praecipitem senectutem!»; Ovidio, *Met.* XIII.517, «quo me servas, annosa senectus?»; Livio, *Hist.* II.40.6, «In hoc longa vita et infelix senecta traxit ut exulem [...] deinde» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 102.121-23 «Qual pianser già le triste et pie sorelle, / Cui le trecce in sul Po tenera fronde / et l'altre membra un duro legno avolsse»: Ovidio, *Met.* II.347-348, «maxima, cum vellet terra procumbere, questa est / deriguissse pedes», 350-351, «tertia, cum *crinem* manibus laniare pararet, / avellit *frondes*», 353-355, «*complectitur* inguina *cortex* / perque gradus *uterum pectusque umerosque manusque* / ambit», 358-359, «truncis avellere corpora temptat / et *teneros* manibus *ramos* abruptit».
- 102.127 «Per duol Timavo indietro si rivolse»: Virgilio, *Aen.* IX.124-125, «connectatur et amnis / rauca sonans revocatque pedem Tiberinus ab alto», e XI.405, «amnis et Adriacas retro fugit Aufidus undas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.128 «et vider Manto i boschi et le campagne»: Virgilio, *Ecl.* 5.27-28, «Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones / interitum montesque feri silvaeque locuntur» (DONNINI 2008).

- 102.147-148 «Deh perché inanzi a lui non mi spogliai / la mortal gonna, s'io men' vesti' prima?»: Cicerone, *Lael.* 15, «quam fuit aequius, ut prius introieram in vita, sit prius exire de vita» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.150-152 «sono al morir? Un dardo / almen avesse et una stessa lima / parimente ambo noi trafitto et roso»: Virgilio, *Aen.* IV.679, «idem ambas ferro dolor atque eadem hora tulisset» (DONNINI 2008).
- 102.164-175 «Ivi non corre il dì verso la sera / né le notti sen' van contra 'l matino; / ivi 'l caso non pò molto né poco; / di tema gelo mai, di desir foco / gli animi non raffreda et non riscalda, / né tormenta dolor, né versa inganno; / ciascuno in quello scanno / vive et pasce di gioia pura et salda, / in eterno fuor d'ira et d'ogni oltraggio, / che preparato gli ha la sua virtute. / Chi mi dà il grembo pien di rose et mirto / sí ch'io sparga la tomba?»: Tibullo, *El.* I.3.57-66, «Sed me, quod facili tenero sum semper Amori, / ipsa Venus campos ducet in Elysios. / Hic choreae cantusque vigent; passimque vagantes / dulce sonant tenui gutture carmen aves; / fert casiam non culta seges, totosque per agros / floret odoratis terra benigna rosis; / ac iuvenum series teneris immixta puellis / ludit, et adsidue proelia miscet Amor. / Illic est, cuicumque rapax Mors venit amanti; / et gerit insigni myrteaserta coma» (DONNINI 2008).
- 102.170-171 «ciascuno in quello scanno / vive et pasce di gioia pura et salda»: Cicerone, *Div.* I.108, «Conspicit inde sibi data Romulus esse priora, / auspici regni stabilita scanna solumque» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.174-175 «Chi mi dà il grembo pien di rose et mirto / sí ch'io sparga la tomba? O sacro spirto»: Virgilio, *Ecl.* 6.883-884, «Manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores», e 5.40, «Spargite humum folii, inducite fontibus umbras», o 2.45-55, dove si trova pure la clausola «lilia plenis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.180 «che tutti i frutti suoi consuma in herba»: motivo classico, vd. Ovidio, *Her.* 17.265, «Sed nimum properas et adhuc tua messis in herba est» (DONNINI 2008).
- 102.183 «dopo 'l tu' occaso, in tenebre e 'n martíri»: Virgilio, *Aen.* II.432, «testor, in occasu Troyae»; Cicerone, *Ac.* I.8, «post occasum Caii Laelii»; Orazio, *Carm.* IV.4.70, «occidit, occidit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.185 «anzi eri morto, hor sei fatto immortale»: Cicerone, *De rep.* VI.14, «Immo vere, inquit, hi vivunt, qui e corporum vinculis tanquam e carcere volaverunt, vestra vero, quae vita dicitur mors est»; Petrarca, *Tr.* *Triumphus Mortis* II.22 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 102.192 «tutte queste limose et torte rive»: Ovidio, *Am.* III.6.1-2, «Amnis harundinibus limosas obsite ripas, / ad dominam propero: siste parumper aquas»; Lucrezio, *De rer. nat.* V.378, «torquens [...] oram» (DONNINI 2008).
- \* 102.194 «filo d'alga percote onda marina»: Virgilio, *Ecl.* 5.83, «percussa [...] fluctu [...] litora» (DONNINI 2008); ma vd. anche Ausonio, *Mos.* 64-65, «inclinata tremunt viridi quod gramina fundo, / usque sub ingenuis abitatae fontibus herbae / vibrantes patiuntur aquas».

- \* 102.196 «che non sia testimon del mio cordoglio»: il passo (190-196) deriva da Petrarca, *Rvf* 288 (DONNINI 2008), ma la chiusa rivela gli antecedenti classici, Virgilio, *Ecl.* 5.20-21, «Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant (vos coryli testes et flumina Nymphis)»; Ovidio, *Fast.* II.273-276, «testis erit Phloe, testes Stymphalides undae / quique citis Ladon in mare currit aquis, / cinctaque pinetis memoris iuga Nonacrini, / altaque Tricrene Parrhasiaequae nives».
- 102.202 «et genti in lunga pompa, et gemme et ostro»: Catullo, *Carm.* 101.7-8, «haec prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munere ad inferias»; Properzio, *El.* II.13b.19, «longa [...] pompa»; Virgilio, *Aen.* V.110-112, «sacri tripodes viridesque coronae / et palmae, pretium victoribus, armaque et ostro / perfusae vestes, argenti auri que talentum» (DONNINI 2008).
- 102.207-210 «Mentre udirà querele oscure et chiare / Morte, Amor fiamme harà dolci et amare; / mentre spiegherà il sol dorate chiome, / sempre sarà lodato il vostro nome»: Virgilio, *Aen.* I.607-609, «in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt»; vd. anche *Ecl.* 5.76-78 (DONNINI 2008).
- \* 102.208 «Mentre spiegherà il sol dorate chiome»: *Anth. Lat.* 581.1 [= 87], «Extulit oceano caput aureus igniferum Sol».
- 102.213 «da l'orse a l'austro, simil né seconda»: Petrarca, *Rvf* 366.55; Orazio, *Carm.* I.12.17-18, «unde nihil maius generat ipsis / nec viget quicquam simile aut secundum»; Sedulio, *Carm. pasc.* 2.68, «nec primam similem visa est nec habere secundam»; Ovidio, *Am.* I.8.25, «Et cum non placeas? nulli tua forma secunda est» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 103.1-2 «Adunque m'hai tu pur, in sul fiorire / Morendo, senza te, Frate, lasciato»: Catullo, *Carm.* 68.20-21, «abstulit. o misero frater *adempte mihi*, / tu mea tu *morrens* fregisti commoda, *frater*».
- \* 103.5-8 «Gran giustizia era, et mio sommo desire, / Da me lo stral avesse incominciato. / Et come al venir qui son primo stato, / Anchora stato fossi al dipartire»: Cicerone, *Lael.* 15, «Quam ob rem cum illo quidem, ut supra dixi, actum optume est, mecum incommodius, quem fuerat aequius, ut prius introieram, sic prius exire de vita» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); Orazio, *Carm.* II.17.2-8, «nec dis amicum est nec mihi te prius / obire, Maecenas, mearum / grande decus columnenque rerum. / a! te meae si partem animae rapit / maturior vis, quid moror alteram, / nec carus aequae nec superstes / integer?»; vd. anche Seneca, *Ad Lucil.* 63.
- 104.5 «Però s'a l'apparir del bel pianeta»: Ovidio, *Ib.* 72, «lunaque quae numquam quo prius orbe micat», e *Met.* XV.196-198, «Nec par aut eadem nocturnae forma Dianae / esse potest usque, semperque hodierna sequente, / si crescit, minor est, maior si contrahit orbem» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 105.1-11 «Perché sia forse a la futura gente / com'io fui vostro anchora eterno segno, / queste rime, devoto, et questo ingegno / vi sacro, et questa mano et questa mente. / Et se non piú per tempo, o del presente / secolo speme et mio fido sostegno, / a così

- riverirvi et darvi pegno / del mio verace amor divenni ardente, / farò qual peregrin desto a gran giorno / che 'l sonno accusa et raddoppiando i passi / tutto 'l perduto del camin racquista. / Ma o pur non da voi si prenda a scorno / il mio dir roco e i versi incolti et bassi, / io per mirar nel sol perda la vista»: Cicerone, *Ad Quint. fr.* II.13.2, «Ego vero ardenti quidem studio, hoc fortasse efficiam quod saepe viatoribus cum properant evenit, ut, si serius quam voluerint, forte surrexerint, properando etiam citius quam si de multa nocte vigilassent, perveniant quo velint; sic ego, qui in isto homine colendo tam indormui diu te mehercule saepe excitante, cursu corrigam tarditatem tum equis tum velis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 105.1-4 «Perché sia forse a la futura gente / com'io fui vostro anchora eterno segno, / queste rime, devoto, et questo ingegno / vi sacro, et questa mano et questa mente»: «per il motivo della devozione all'amante, che tutto si dona», vd. Virgilio, *Aen.* XI.440-442, «Vobis animam hanc soceroque Latino / Turnus ego, haud ulli veterum virtute secundus, / devovi» (DONNINI 2008).
- \* 106.4 «la fier mai sempre et la percote l'onda» (soggetto la *sponda* di Venezia): Virgilio, *Aen.* V.124-126, «Est procul in pelago saxum spumantia contra / litora, quod tumidis submersum tunditur olim / fluctibus».
- \* 106.5-8 «Rassembra me, che se 'l di breve sfronda / i boschi o se le piagge il lungo accende, / mi bagna riva, che degli occhi scende, / riva ch'aperse Amor larga et profonda»: Orazio, *Carm.* I.22 (imitato in *Rvf*145) e Virgilio, *Ecl.* 10.64-69 per l'immutabilità della condizione dolorosa del poeta malgrado il cambiare delle stagioni e del tempo; vd. anche Seneca, *HO* 1577, «vel comam silvis hiemes recident», e 383, «et saeva totas bruma discussit comas», e *Phaedr.* 966-967, «ut nunc canae frigora brumae / nudent silvas»; *Anth. lat.* 80.4 [= 574 R], «Fronde nemus male nudat hiems amnesque rigescunt».
- 106.7 «mi bagna riva che da gli occhi scende»: Ovidio, *Met.* IX.656, «lacrimarum [...] rivo» (DONNINI 2008).
- 107.10-11 «et perdo inutilmente il dolce tempo / de la mia vita che giamai non torna»: Lucrezio, *De rer. nat.* IV.1135-1136, «aut cum conscius ipse animus se forte remordet / desidiose agere etatem lustrisque perire» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 108.1-4 «Mentre di me la verde habile scorza / copria quel d'entro, pien di speme et caldo / vissi a te servo, Amor, sì lieto et saldo, / che non ti fu, a tenermi, huopo usar forza»: Orazio, *Carm.* III.26.1-4, «Vixi puellis nuper idoneus / et militavi non sine gloria; / nunc arma defuntumque bello / barbiton hic paries habebit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 108.9 «stendi l'arco per me, se vò ch'io viva»: Orazio, III.27.67-68, «etiam remisso / filius arcu»; Dante, *Pg* 16.47-48 e Cecchi, *Morte perch'io non truovo a cui mi doglia* 49-50 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 109 Orazio, *Carm.* IV.1; Ovidio, *Am.* II.9a.23-24, «Me quoque, qui toties merui sub amore puellae, / defunctum placide vivere tempus erat», e 3-4, «quid me, qui mi-

- les numquam tua castra reliqui, / ledis?» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 109.13 «mentre fui verde et forte; hor non pur ardo»: Orazio, *Epod.* 13.4, «diemque virent genua» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 110.18 «Cosí vicino al riso è sempre il pianto»: vd. eventualmente Ovidio, *Rem.* 323, «Et mala sunt vicina bonis».
- 111.1 «Già donna, hor dea, nel cui virginal chiostro»: Petrarca, *Rvf* 366.78; Venanzio Fortunato, *Carm. App.* 8.4, «claustrum Mariae baiulat» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 111.9 «Sanale, che pòi farlo, et dammi aita»: Petrarca, *Rvf* 366.37; Virgilio, *Aen.* VI.366, «iniice (nanque, potes)» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 112.5-6 «et posimi dal fasto et da gl'inganni / et da gli occhi del vulgo assai lontano»: Orazio, *Carm.* III.1.1, «Odi profanum vulgus et arceo» (DONNINI 2008).
- 112.12-14 «Lasso, ben veggio homai sí come è duro / fuggir quel che di noi su nel ciel piacque»: Ovidio, *Trist.* III.6.18, «seu ratio fatum vincere nulla potest»; Virgilio, *Aen.* II.402, «Heu nihil invitis fas quemquam credere divis!»; Petrarca, *Rvf* 307.8; Orazio, *Carm.* II.13.13-14, «Quid quisque vitet, nunquam homini satis cautum est in horas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 113.1 «I chiari giorni miei passâr volando»: Catullo, *Carm.* 8.3, «Fulcere quondam candidi tibi soles»; Petrarca, *Rvf* 303.12 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 114.5-6 «Sorgi da l'onde avanti a l'usat' hora / Dimane, o Sole, et ratto a noi ritorna»: *Pan. Mess.* 123, «splendidior liquidis cum Sol caput extulit undis», Tibullo, *El.* I.3.93-94, «hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem / Luciferum roseis candida portet equis». Secondo QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018, Marziale, *Epigr.* VIII.21.1, «Phosphore, redde diem»; Telesio, *Poemata* 12.18-19, «Lucifer alnum quid cessas proferre diem?».
- \* 117.7-14 «Vincea Madonna e 'n contro a te saliva / Col sol, ch'a lei mirando invidia n'hebbe; / et d'un oscuro nembo ricoperse / la ricca navicella d'ogn'intorno, / che di ventosa pioggia la consperse. / Ma poi, come temesse infamia et scorno / di tal vendetta, il ciel turbato aperse, / e rese a Theti chiaro et puro il giorno»: forse l'idea complessiva viene da Properzio, *El.* II.28.1-17, dove la bellezza e/o l'irriverenza di Cinzia è considerata la causa dell'ira della divinità, che determina il clima avverso, il caldo torrido, cui si aggiunge poi la tempesta (con la connessa immagine di Cinzia come una navicella) a significare la malattia: «venit enim tempus, quo torridus aestuat aer, / [...] / sed non tam ardoris culpast neque crimina caeli, / quam totiens sanctos non habuisse deos. / [...] / num sibi collatam doluit Venus? illa peraeque / prae se formosis invidiosa deast. / [...] / sed tibi vexatae post multa pericula vitae».
- \* 117.9-11 «E d'un oscuro nembo ricoperse / la ricca navicella d'ogn'intorno, / che di ventosa pioggia la consperse»: Virgilio, *Aen.* VI.335-336, «quos, simul ab Troia ventosa per aequora vectos, / obruit Auster, aqua involvens navemque virosque»; vd. eventualmente anche Stazio, *Silv.* I.6.21-22, «non tantis Hyas inserena nimbis

- / terras obruit aut soluta Pylas»; per il v. 11 Petrarca, *Rvf* 10.4, ma vd. pure Catullo, *Carm.* 64.59, «irrita ventosae linqvens promissa procellae».
- \* 117.14 «E rese a Theti chiaro et puro il giorno»: vd. Catullo, *Carm.* 66.70, «Lux autem canae Tethyi restituit».
- 119.1 «Molza, che fa la donna tua, che tanto»: Orazio, *Epist.* I.3.15, «Quid mihi Celsus agit?»; Lorenzo de' Medici, *Canz.* 125.1 (DONNINI 2008).
- 119.9-11 «Che detta il mio collega, il qual n'ha mostro / col suo dir grave et pien d'antica usanza / sí come a quel d'Arpin si pò gir presso?»: Orazio, *Epist.* I.3.9-12, «Quid Titius, Romana brevi venturus in ora, / Pindarici fontis qui non expalluit haustus, / fastidire lacus et rivos ausus apertos? / ut valet?» (DONNINI 2008).
- 119.9 «Che detta il mio collega, il qual n'ha mostro»: Stazio, *Silv.* I praef., «Et tu fortasse pro collega mentieris», e I.2.257-258, «tecum similes iunctaeque Camoenae, / Stella, mihi, multumque pares baccamur ad aras»; Ovidio, *Trist.* V.3.47-51, «Vos quoque, consortes studii, pia turba, poetae, / haec eadem sumpto quisque rogare mero. / Atque aliquis vestrum, Nasonis nomine dicto, / opponat lacrimis pocula mixta suis, admonitusque mei, cum circumspexerit omnes, / dicat "ubi est nostri pars modo Naso chori?"»; Valerio Massimo, *Fact. ac dict. mem.* III.7.11, «Is Iulio Caesari amplissimo et florentissimo viro in collegium poetarum venienti nunquam assurrexit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 119.12-14 «Che scrivi tu, del cui purgato inchiostro / già l'uno et l'altro stil molto s'avanza? / star neghitoso a te non è concesso»: Orazio, *Epist.* I.3.20-25, «Ipse quid audes? / quae circumvolitas agilis thyma? Non tibi parvom / ingenium, non incultum est et turpiter hirtum: seu linguam causis acuis seu civica iura / respondere paras seu condis amabile carmen, / prima feres hederæ victricis præmia» (DONNINI 2008).
- 120.1-4 «Se la piú dura quercia che l'alpe haggia / v'havebbe partorita, et le piú infeste / tigrì hircane nodrita, ancho devreste / non essermi sí fera et sí selvaggia»: Virgilio, *Aen.* IV 365-367, «Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus, Hircanaeque admorunt ubera tigris»; Tibullo, *El.* III.4.85, «nam te nec vasti»; Omero, *Il.* XVI.33-35; Catullo, *Carm.* 64.154, «Quaenam te genuit»; Ovidio, *Her.* 7.37-38, «Te lapis et montes innataque rupibus altis / robora, te saevae progenere fere» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 121 Giovenale, *Sat.* 6.209, «ardeat ipsa licet, tormentis gaudet amantis»; Terenzio, *Eun.* 55, «eludet ubi te evinctum senserit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 121.2 «non v'hann'huopo herbe, donna, in Ponto colte»: Virgilio, *Ecl.* 8.95-97, «Has herbas atque haec Ponto mihi lecta venena / ipsa dedit Moeris (nascuntur plurima Ponto); / his ego» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 121.12-14, «Morte, che tronca lungo aspro tormento, / È riposo, et chiunque a suo cordoglio / Si toglie per morir, moia contento»: forse Ovidio, *Met.* III.471, «nec mihi mors gravis est posituro morte dolores».

- \* 122.1-8 «Sì levemente in ramo alpino fronda / non è mossa dal vento, o spica molle / in colto et verde poggio, o nebbia in colle, / o vaga nel ciel nube et nel mar onda, / come sotto bel velo et treccia bionda / in picciol tempo un cor si dona et tolle, / et disvorrà quel che piú ch'altro volle, / et di speranze et di sospetti abonda»: Propertio, *El.* II.9.33-36, «non sic incerto mutantur flamine Syrtes, / nec folia hiberno tam tremefacta Noto, / quam cito feminea non constat foedus in ira, / sive ea causa gravis, sive ea causa levis», e II.5.11-13, «non ita Carpathiae variant Aquilonibus undae, / nec dubio nubes vertitur atra Noto, / quam facile irati verbo mutantur amantes»; vd. al limite anche Ovidio, *Met.* III.729-731, «non citius frondes autumnni frigore tactas / iamque male haerentes alta rapit arbore ventus, / quam sunt membra viri manibus direpta nefandis»; Seneca, *Oed.* 8-11, «ut alta ventos semper excipiunt iuga / rupemque saxis vasta dirimenta freta / quamvis quieti verberant fluctus maris, / imperia sic excelsa Fortunae obiacent»; Dante, *Pd* 26.137-138, «ché l'uso d'i mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene»; *Anth. Lat.* 676.11, «Omnia dat tollit minuitque volatile tempus».
- 122.12-14 «Se non che sofferenza ne donasti, / con la qual chi le porte al dolor sera / pur vive, et par che prova altra non basti»: Petrarca, *Rvf* 139.12; Orazio, *Carm.* I.24.19-20, «Durum: sed levius fit patientia / quidquid corrigere est nefas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 123.1-2 «Tanto è ch'assenzo et fele et rodo et suggo, / c'homai di lor mi pasco et mi nodrisco»: Tibullo, *El.* I 5 50, «tristia cum multo pocula felle bibat» (DONNINI 2008).
- \* 123.5-7 «Et se del carcer tuo pur talhor fuggo / per fuggir da la morte, et tanto ardisco, / tosto ne piango et a pregion rifuggo»: Orazio, *Epist.* I.8.11, «quae nocuere sequar, fugiam quae profore credam».
- 123.9-11 «Et fo come augellin che si fatica / per uscir de la rete ov'egli è colto, / ma quanto piú scuote, et piú s'intrica»: Seneca, *De ira* III.16.1, «Sic laqueos fera dum iactat astringit; sic aves viscum, dum trepidantes plumis omnibus exeunt»; Casa, *Rime* 19.9, (?), (?), «qualis ubi volucer vinculis qui captus inheret» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); Ovidio, *Met.* XI.73-75, «Utque suum laqueis, quos callidus abdidit auceps / crus ubi commisit volucris, sensitque teneri, / plangitur, ac trepidans astringit vincula motu» (DONNINI 2008).
- 124.10-11 «et un penser la strugge / cocente sí ch'ogni altro danno è leve»: Cicerone, *De sen.* 1.1, «curamve levasso quae nunc te coquit et versat in pectore fixa» (DONNINI 2008).
- 124.67-68 «ma non la doglia che mi strugge et sforza; / ond'io ne vergherò quest'altra scorza»: Virgilio, *Ecl.* 5.13-14, «Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi», e 10.52-54, «certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus» (DONNINI 2008).
- \* 125.53 «D'erma rivera i piú deserti lidi»: oltre a *Rvf* 129.46-47 (DONNINI 2008), vd. Virgilio, *Aen.* II.28, «desertosque videre locos litusque relictum».
- 128.1-2 «Pon', Phebo, mano a la tua nobil arte, / a i sughi, a l'herbe, et quel dolce sog-

- giorno»: Tibullo, *El.* III.10.1-2 [= ex IV.4], «Huc ades et tenerae morbos expelle puelle, / huc ades, intonsa Phebe superbe coma», e 9-10 «Phebe, veni, tecumque feras, quicumque sopores, / quicumque et cantus corpora fessa levant» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 128.6-8 «risana et serba: a te fia grave scorno / se così cara donna anzi 'l suo giorno / dal mondo, ch'ella honora, si diparte»: Properzio, *El.* II.28a.1-2, «Iuppiter, affectae tandem miserere puellae: / tam formosa tuum mortua crimen erit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 128.7-8 «Se così cara donna anzi 'l suo giorno, / Dal mondo, ch'ella onora, si diparte»: Virgilio, *Aen.* IV.696-697 (Didone), «merita nec morte peribat, / sed misera ante diem» (alluso da Petrarca, *Rvf* 30.1-2, «Questa anima gentil che *si diparte*, / anzi tempo chiamata a l'altra vita»).
- 128.9-11 «Torna col chiaro sguardo, ch'è 'l mio sole, / la guancia, che l'affanno ha scolorita, / a far seren, qual pria, de le nostre ugge»: Tibullo, *El.* III.10.5-6 [= ex IV.4], «Effice ne macies pallentes occupet arctus, neu notet informis pallida membra color» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 128.12-13 «et sí darai tu scampo a la mia vita / che si consuma in lei, né meco vòle»: Ovidio, *Met.* XI.388, «animasque duas ut servet in una»; Tibullo, *El.* III.10.19-20, «Phoebe, fave: laus magna tibi tribuetur in uno / corpore servato restituisset duos» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); Properzio, *El.* II.28b.41-42, «si non unius, queso, miserere duorum! / vivam si vivet; si cadet illa, cadam»; Ovidio, *Am.* II.13.15-16, «huc adhibe vultus et in una parce duobus: / nam vita dominae tu dabis, illa mihi», e *Her.* 11.60 e 388 (DONNINI 2008).
- \* 129.5-8 «Che qual avinta dietro a ricca nave / solca talhor la sua picciola barca / l'Egeo turbato, et di par seco il varca, / et procella sostien noiosa et grave»: Stazio, *Silv.* I.4.120-122, «immensae veluti conexa carinae / cumba minor, cum saevit hiems, pro parte furentes / parva receptat aquas et eodem volvitur austro», testo appartenente allo stesso genere in quanto composto per la guarigione di Rutilio Gallico; inoltre subito dopo compare il motivo delle Parche presente anche in Bembo (I.4.123, «Nectite nunc laetae candentia fila, sorores»). Secondo Quattromani (PETTERUTI PELLEGRINO 2018) imita *App. Verg.*, *Ciris* 478-480, «Fertur et incertis iactatur ad omnia ventis, / cymba velut, magnas sequitur cum parvola classes, / Afer et hiberno bacchatur in aequore turbo». Il termine di paragone è diverso in entrambi i casi (benché più vicino nella *Ciris*), Bembo fu probabilmente suggestionato dall'immagine di Properzio, *El.* II.26.27-38, «multum in amore fides, multum constantia prodest: / qui dare multa potest, multa et amare potest. / Heu, mare per longum mea cogitat ire puella, / hanc sequar et fidos una aget aura duos. / unum litus erit sopitis unaque tecto / arbor, et ex una saepe bibemus aqua; / et tabula una duos poterit componere amantis, / prora cubile seu mihi puppis erit. / omnia perpetiar: saevus licet urgeat Eurus, / velaque in incertum frigidus Auster agat; / quicumque et venti miserum vexastis Ulixem / et Danaum Euboico litore mille rates», e II.28.39-42,

- «una ratis fati nostros portabit amores / caerula in inferno velificata lacu. / si non unius, quaeso, miserere duorum! / vivam, si vivet; si cadet illa, cadam».
- 129.7 «l'Egeo turbato, et di par seco il varca»: Orazio, *Carm.* III.29.63, «per Aegeos tumultus» (DONNINI 2008); la concordanza in realtà non è solo lessicale ma anche tematica e implica un complesso discorso sull'autonomia poetica.
- \* 129.10 «Vi percosse repente aspra tempesta»: Ovidio, *Trist.* I.1.85, «et mea cumba semel vasta percussa procella».
- \* 130.8 «Partendo l'hore fo picciol guadagno»: per l'espressione e per il tema Pseudo-Seneca, *Anth. voss.* 28 SB = 433 R, «Est mii rus parvum, *fenus* sine crimine <parvum> / sed facit haec nobis utraque magna quies. / Pacem animus nulla trepidus formidine servat / nec timet ignavae crimina desidiae. / Castra alios operosa vocent sellaeque curules / et quicquid vana grandia mente movet. / Pars ego sim plebis, nullo conspectus honore, / dum vivam, dominus temporis ipse mei»; ma vd. anche Petronio, *Satyr.* 83.10.1-6, «qui pelago credit, *magno se faenore* tollit; / qui pugnas et castra petit, praecingitur auro; / vilis adulator picto iacet ebrius ostro, / et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat: / sola pruinosis horret facundia pannis / atque inopi lingua desertas invocat artes»; Orazio, *Epod.* 2.4, «solutus omni faenore».
- 130.9 «Dal vulgo intanto m'allontano et celo»: Orazio, *Carm.* III.1.1, «Odi profanum vulgus et arceo» (DONNINI 2008).
- 131.1 «Arsi, Bernardo, in foco chiaro et lento»: Tibullo, *El.* I.4.81, «Heu heu lento Marathus me torquet amore!»; Orazio, *Carm.* I.13.7-8, «arguens / quam lentis paenitus macerer ignibus» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 131.7 «scintomi del bel viso in sen portato»: Petrarca, *Rvf* 266.12-13; Cicerone, *Ad Q. fr.* II.12.1, «Nam, ut scis, iam pridem istum canto Caesarem. Mibi crede, in sinu est neque ego discingor»; Catullo, *Carm.* 66.21-23, «At tu non orbum lux ti deserte cubile, / sed fratris cari flebile discidium / cum penitus maestas exedit cura medullas», o 2.1-2, «Passer, deliciae meae puellae, / quicum ludere, quem in sinu tenere» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 131.9-11 «Ma l'immagine sua turbata et schiva / M'è sempre inanzi, et preme 'l cor sì forte, / Ch'io son di Lethe omai presso a la riva»: Seneca, *HO* 936-937 (Deianira in riferimento ad Ercole), «Stabo ante ripas, immemor Lethe, tuas / et umbra tristis coniugem excipiam meum»; Ovidio, *Trist.* III.4b.13, «coniugis ante oculos, sicut praesentis, imago est»; secondo DONNINI 2008 Petrarca, *Rvf* 164.6, ma vd. anche Ovidio, *ex Pont.* II.4.7, «ante oculos nostros posita est tua semper imago».
- 131.12-14 «S'io 'l varcherò, farai tu che si scriva / sovra 'l mio sasso com'io venni a morte / togliendomi ad Amor mentr'io fuggiva»: Tibullo, *El.* I.3.54, «fac lapis inscriptis stet super ossa notis»; Properzio, *El.* II.13.33-35, «super addita busto / [...] duo sint versus: / “qui nunc iacet [...] / [...] quondam servus amoris erat”» (DONNINI 2008).
- 132.4 «Nessun vive di me più lieto»: Petrarca, *Rvf* 332.37; Catullo, *Carm.* 9.11, «quid me laetius est beatiusque?» (DONNINI 2008).

- \* 133.1-2 «Signor, che parti et tempi gli elementi, / e 'l sole et l'altre stelle e 'l mondo reggi»: Cicerone, *De rep.* VIII.26 (*Somnium Scipionis*), «deus tam [...] regit et moderatur et movet id corpus, cui praepositus est, quam hunc mundum ille princeps deus».
- 133.12-13 «Acciò pur dunque in danno i miei guadagni / non torni e 'l lume tuo spegner si creda, / con fermo piè dipartimi da lui»: Petrarca, *Rvf* 298.8 e Ovidio, *Rem.* 248, «et spatium damno cesserit omne tuo» (DONNINI 2008).
- 134.1-4 «Che gioverà da l'alma havere scosso / con tanta pena il giogo che la presse / lunga stagion, s'Amor con quelle stesse / funi il rilega et io fuggir non posso?»: Ovidio, *Rem.* 261-268, «Quid te Phasiacae iuverunt gramina terrae, / [...] / Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae / [...] / omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis: / longus et invito pectore sedit amor» (DONNINI 2008).
- \* 136.1-8 «Uscito fuor de la prigion trilustre / et deposto de l'alma il grave incarco, / salir già mi pareva, spedito et scarco, / per la strada d'honor montana illustre, / quand'ecco Amor, ch'al suo calle palustre / mi richiama, et lusinga, et mostra il varco, / né di prefar, né di turbar è parco, / per rimenarmi a le lasciate lustre»: Orazio, *Carm.* IV.1.1-8, «Intermissa, Venus, diu / rursus bella moves? parce precor, precor. / non sum qualis eram bonae / sub regno Cinarae. desine, dulcium / mater saeva Cupidinum, / circa lustra decem flectere mollibus / iam durum imperiis: abi / quo blandae iuvenum te revocant preces».
- 137.1-4 «Signor del ciel, s'alcun prego ti move, / volgi a me gli occhi; questo solo; et poi, / s'io 'l vaglio, per pietà, co i raggi tuoi / porgi soccorso a l'alma et forse nove»: Virgilio, *Aen.* II.689-691, «Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis, / aspice nos! hoc tantum; et, si pietate meremur / da deinde auxilium, pater, atque haec omnia firma» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 139.2 «'l sasso orrido serra»: Pontano, *Uran.* V.100, «Emittens hinc, inde per horrida saxa rotatum», *Hesp.* I.118-119, «Quae laestrygonios saltus, saxa horrida, Nereus / Lambit et aequoreae Liris secat arva Suessae», e *Egl.* I.5.259, «Altera Sarastris fauces, saxa horrida Sarni»; Boiardo *Past.* III.87, «Per silvas comites perque horrida saxa» (memore di Virgilio, *Ecl.* 10.23, «perque nives alium perque horrida saxa secutast», dove *saxa* è variante di *P*, contro *castra* degli altri testimoni); Petronio, *Satyr.* 134.3, «Cum volo, fundit opes, scopulique atque horrida saxa».
- 139.14 «Ahi secol duro, ahi tralignato seme!»: Catullo, *Carm.* 43.8, «O saeculum insipiens et infacetum»; Orazio, *Carm.* III.5.7, «proh curia inversique mores!»; Cicerone, *Dom.* 137, *Verr. Sec.* IV.56, *Catil.* I.1 e *Deiot.* 31, «o tempora, o mores!» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 140.1-4 «Triphon, che 'n vece di ministri et servi, / di loggie et marmi, et d'oro intesto et d'ostro, / amate intorno elci frondose, et chiostro / di lieti colli, herbe et ruscei vedervi»: Petrarca, *Rvf* 10.5-8, ma vd. anche *App. Verg., Elegiae in Mecenatem* I.33-34, «Maluit umbrosam quercum, nymphasque cadentes; / paucaque pomosi iugera soli» (DONNINI 2008).
- \* 144.1 «Alta Colonna et ferma a le tempeste»: al di là del gioco onomastico va te-

- nuto presente Orazio, *Carm.* II.17.3-4, «obire, Maecenas, mearum / grande decus columnenque rerum».
- 144.3 «leggiadre membra avolte in nero panno»: Ovidio, *Ib.* 231, «Membraque vinxerint tintis ferrugine pannis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 144.10-11 «forse estimar si può, ma lingua o stile / nel gran pelago lor guado non trova»: Stazio, *Silv.* II.1.36-38, «Iamdudum dignos aditus laudumque tuarum, / o merens dilecte puer, primordia querens / distrahor omnes» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 144.14 «né vi sia lo star nosco ingrato et vile»: Orazio, *Carm.* I.2.47-50, «nec te nostris vitis iniquum / ocior aura / tollat; hic magnos potius triumphos, / hic ames dici pater atque princeps» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 145.12-13 «Rara pietà con carte et con inchiostro / sepolchro far che 'l tempo mai non lime»: Stazio, *Silv.* V.1.11-15, «Nos tibi, laudati iuvenis rarissima coniunx, / longa nec obscurum finem latura perenni / temptamus dare iusta lyra, modo dexter Apollo / [...] haud alio melius condere sepulcro», anche esso testo funebre (epicedio in onore di Priscilla).
- 146.6 «come gemma s'indora o seta inostra»: Petrarca, *Rvf* 325.80; Dante, *Pd* 30.66; Virgilio, *Aen.* I.592-593, «aut ubi flavo / argentum Phariusque lapis circumdatur auro» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 147.5 «perché la nobil turba, onde vicino»: Orazio, *Carm.* I.1.7, «hinc, si nobilium turba Quiritium» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 147.9-10 «non sospirate. Il meritare gli honori / è vera gloria che non pote oltraggio»: Orazio, *Carm.* III.2.17-20, «Virtus, repulsae nescia sordidae, / incontaminatis fulget honoribus / nec sumit aut ponit securis / arbitrio popularis aurae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 147.13 «che sembra quasi al vento aperti fiori»: Virgilio, *Ecl.* 2.58-59, «Floribus Austrum / perditus et liquidis immisi fontibus apros» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 148.9-10 «Tacquimi già molt'anni et diedi al tempo / la mal cerata mia stridevol canna»: Boccaccio, *Comedia* 13.3; Virgilio, *Ecl.* 2.32-33, «Pan primus cera calamos coniungere plures / instituit»; Nemesiano, *Ecl.* 1.14, «iam mea ruricolae dependet fistula Fauno»; Virgilio, *Ecl.* 7.24, «hic arguta sacra pendit fistula pinu»; vd. Casa, *Rime* 55.13-14 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); Virgilio, *Ecl.* 3.25-27, «aut umquam tibi fistula cera / iuncta fuit? Non tu in triviis, indocte, solebas / stridenti miserum stipula disperdere carmen?» (DONNINI 2008).
- 148.3-4 «te piango, et piangon meco i liti, i sassi / et l'herbe, che per te crebber già molto»: Virgilio, *Aen.* VII.759-760, «Te nemus Anguitiae, vitrea te Fucinus unda, / te liquidi flevere lacus» (DONNINI 2008).
- \* 148.10 «la mal cerata mia stridevol canna»: Ovidio, *Met.* XI.154, «et leve cerata modulatur harundine carmen»; T.V. Strozzi, *Erot.* IV.1.48, «Stridula septenis canna foraminibus».

- \* 149.1-4 «Varchi, le vostre pure carte et belle, / che vergate talhor per honorarmi, / più che metalli di Mirone et marmi / di Phidia mi son care, et stil d'Apelle»: Stazio, *Silv.* II.2.63-67, «Quid referam veteres ceraeque aerisque figuras, / si quid Apellei gaudent animasse colores, / si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa / Phidiacae rasere manus, quod ab arte Myronis / aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo», vd. anche IV.6.25-32 e Marziale, *Epigr.* IV.39-42, «Argenti genus omne comparasti, / et solus veteres Myronos artes, / solus Praxitelus manum Scopaeque, / solus Phidiaci toreuma caeli».
- 150.1-4 «Donna, cui nulla è par bella né saggia, / né sarà, credo, et non fu certo avante, / degna ch'ogni alto stil vi lodi et cante / e 'l mondo tutto in reverentia v'haggia»: Catullo, *Carm.* 49.1-3, «Disertissime Romuli nepotum / quot sunt quotque fuere, Marce Tulli, / quotque post aliis erunt in annis»; Cicerone, *Fam.* XI.21.1, «Di isti Segulio malefaciant, homini nequissimo omnium qui sunt, qui fuerunt, fui futuri sunt!»; Virgilio, *Georg.* IV.393, «quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur»; Plauto, *Bacch.* 1087, «Quicumque ibi ubi sunt, qui fuere quique futuri sunt posthac»; Omero, *Il.* I.70 (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 151.1-4 «Se stata foste voi nel colle ideo / tra le Dive che Pari a mirar hebbe, / Venere gita lieta non sarebbe / del pregio per cui Troia arse et cadeo»: Ariosto, *OF* XI.70-71; ma vd. anche Ovidio, *Her.* 16.137-140, «his similes vultus, quantum reminiscor, habebat, / venit in arbitrium cum Cytherea meum. / si tu venisses pariter certamen in illud, / in dubium Veneris palma futura fuit» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); per la redazione più antica vd. Propertio, *El.* II.2.13-14, «Cedite iam, divae, quas pastor viderat olim / Idaeis tunicas ponere verticibus» (DONNINI 2008).
- 152.3 «ben è tre volte fortunato et sei»: Petrarca, *Rvf* 206.52-53; Virgilio, *Aen.* I.94, «O terque quaterque beati»; Orazio, *Carm.* I.13.17, «Felices ter et amplius» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 153.5 «che 'n ragionar del caro almo sostegno»: Petrarca, *Rvf* 340.4; Casa, *Rime* 5.12; Orazio, *Carm.* I.1.2, «O et praesidium et dulce decus meum» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 153.8 «foran al Mantovan troppo alto segno»: Ovidio, *ex Pon.* III.4.84, «Aeneidos vati grande fuisse onus» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 154.1-3 «Se meco di lodar a pieno in carte / vostro valor et vostra alma bellezza / fosser pari al desio l'ingegno et l'arte»: Ausonio, *Grat.* 15.70, «si facundia pro voluntate appeteret» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 156.1-4 «Giovio, che i tempi et l'opre raccogliete / del faticoso et duro secol nostro / in così puro et sì lodato inchiostro, / che chiaro eternamente viverete»: Catullo, *Carm.* 1.5-7, «iam tum, cum ausus unum Italorum / omne aevum tribus explicare cartis / doctis, Iuppiter, et laboriosis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 156.12-13 «Quest'una ha in seme quanto a parte a parte / dar a mille ben nate a pena

- sòle»: Claudiano, *Stil.* I.33-34 [= *Carm. maior.* 21], «Quae sparguntur in omnes, / in te misera fluunt» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 157.9 «Qual da la mensa huom temperato et satio»: Lucrezio, *De rer. nat.* III.938, «cur non ut plenis vita conviva recludis»; Stazio, *Silv.* II.2.128-129, «sed abire paratum / ac plenum vita» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 159.9 «Piacciavi dir quando il nostro hemispero»: Virgilio, *Aen.* VI.669, «Dicite, felices animae» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 159.12-14 «raro dopo gl'antichi: a questo Homero / basciò la fronte et cinsela di mirto, / Virgilio parte seco i passi et l'hore»: Ovidio, *Am.* III.9.61-64, «Obvius huic venies hedera iuvenalia cinctus / tempora cum Calvo, docte Catulle, tuo; / tu quoque, si falsum est temerati crimen amici, / sanguinis atque animae prodige Galle tuae»; «il mirto è la pianta che incorona gli innamorati, giusta, ad es., TIB., I 3 65-66: "Illic est, cuicumque rapax Mors venit amanti, / et gerit insigni myrteaserta coma"» (DONNINI 2008).
- 160.1 «Porto, che 'l mio piacer teco ne porti»: Catullo, *Carm.* 68a.23, «omnia tecum una perierunt gaudia nostra» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
160. 9-10 «Deh, ché non mena il sole homai quel giorno / ch'io renda la mia guardia et torni al cielo»: *Phil.* 1,23, «cupio dissolvi et esse cum Christo» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018); per *guardia* come metafora del corpo vd. Cicerone, *Lael.* 14, «Id si ita est, ut optimi cuiusque animus in morte facillime evolet tamquam e custodia vinculisque corporis, cui censemur cursum ad Deos faciliorem fuisse quam Scipionis?» (DONNINI 2008).
- \* 163.3 «spargendosi di lor [*il cielo di stelle*]»: Ovidio, *Met.* XI.309, «nox caelum sparserat astris»; Seneca, *Ag.* 465, «nox prima caelum sparserat stellis».
- \* 163.5-8 «l' penso et parlo meco: In qual di quelle / hora splende colei, cui par alcuna / non fu mai sotto 'l cerchio de la luna, / benché di Laura il mondo assai favelle?»: vd. Ovidio, *Fast.* II.73-76, «Proximus Hesperias Titan abiturus in undas / gemmea purpureis cum iuga demet equis, / illa nocte aliquis, tollens ad sidera voltum / dicet "ubi est hodie quae Lyra fulsit heri?"».
- \* 163.10 «Torno, più largo fiume gli occhi miei»: Virgilio, *Aen.* I.465, «multa gemens, largoque umectat flumine vultum»; Claudiano, *De rapt. Pros.* III.128, «Larga vel invito prorumpunt flumina vultu»; vd. eventualmente anche ps.-Ovidio, *Cons. ad Liv.* 225, «Uberibusque oculis lacrimarum flumina misit».
- \* 164.1-2 «Tosto che la bell'Alba solo et mesto / Titon lasciando a noi conduce il giorno»: Virgilio, *Georg.* I.445-447, «aut ubi sub lucem densa inter nubila sese / diversi rumpent radii, aut ubi pallida surget / Tithoni croceum linquens Aurora cubile», e *Aen.* IV.584-585 e IX.459-460, «Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile».
- \* 164.3-4 «Et ch'io mi sveglio, et rimirando intorno / Non veggio 'l Sol, che sòl tenermi desto»: Catullo, *Carm.* 64.56-57 (Arianna abbandonata da Teseo), «ut pote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena».

- \* 164.8 «La luce ingrata, e 'l viver m'è molesto»: la luce dell'Aurora che sottrae la visione dell'amata è *ingrata* in Ovidio, *Am.* I.13.9, «quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?».
- 165.7-8 «come lumi del ciel per notturn'ombre, / come di foco in calce éscia per pioggia»: Telesio, (?), «quin magis elevel tenebris, ut luna diurno / quae minus effulgens tempore, nocte micat», e *Carm.* II.10.5-6, «Sed neque dissimulas, magis ardeat lumina in atro / tegmine, ut obscura sydera nocte magis» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 165.12-14 «Cosmo, chi visse un tempo in pace e 'n gioia, / poi vive in guerra e 'n pene, et piú speranza / non ha di ritornar qual fu, si moia»: Cicerone, *Fam.* VII.3.4, «ubi sis qui fueris, nescio cur velis vivere» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 168.8 «al ben nato conciglio alma et gradita»: Cicerone, *De sen.* 23, «O praeclarum diem, cum in illud divinum animorum concilium coetumque proficiscar» (DONNINI 2008).
- 168.9-11 «Mentre i duo poli e 'l lucido Orione / ti stai mirando, che tra lor si spatia, / piú giú qui, dov'io piango, et me, riguarda»: Virgilio, *Ecl.* 5.56-57, «Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis» (DONNINI 2008).
- 172.1-2 «Era madonna al cerchio di sua vita / trigesimo et ottavo, quando morte»: Virgilio, *Aen.* I.269-270, «triginta magnos volvendis montibus orbes / [...] explebit»; Stazio, *Silv.* V.2.12-14, «et octenos bis iam tibi circuit orbes / vita? Sed angustis animus robustior annia / succubuitque oneri, et mentem tua non capit aetas» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 172.9-11 «Qual alga in mar, che quinci et quindi l'onde / sospingan, vivo, o qual abete in cima / d'altissim'alpe a l'Austro, al Borea segno»: Virgilio, *Aen.* IV.441-443, «ac velut annoso validam cum robore quercum / Alpini Boreae nunc hinc flatibus illinc / eruere inter se certant», e *Ecl.* 7.66, «populus in fluviis, abies in montibus altis» (vd. anche Petrarca, *Ep. metr.* I.3.88-89, «cum fessa procellis / volvitur infelix abies»), ma forse pure Licofrone, *Alex.* 755-757, «παρ'ἄλλοθ δ'ἄλλος, ὡς πεύκης κλάδον / βύκτης στροβήσει φελλὸν ἐνθπώκω πωοαῖς» [*come i rami di un pino, un colpo dopo l'altro, i venti soffiando scuoteranno questa quercia*], dove vi è un paragone con un naufrago sballottato dalle correnti in mare. Per il «filo d'alga» vd. anche 102.194.
- 173.13-14 «di girle dietro con veloce passo, / et era me' ch'i' le fossi ito avante»: Virgilio, *Georg.* I.357, «incipiunt agitata tumescere» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- 174.28-29 «mentre d'intorno cinto / sarò de la caduca et frale spoglia»: Virgilio, *Aen.* IV.336, «dum spiritus hos reget arctus» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).
- \* 178.5-6 «Hor che m'ha 'l verno in fredda et bianca falda / Di neve il mento et queste chiome involto»: adattamento e sintesi di Virgilio, *Aen.* IV.248-251, «Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / piniferum caput et vento pulsatur et imbri; / nix

umeros infusa tegit; tum flumina mento / praecipitant senis, et glacie riget horrida barba».

- 179.14 «qual può coppia sperar destin più degno?»: Catullo, *Carm.* 45.25-26, «Quis ullos homines beatiore / vidit, quis venerem auspicatiorem?» (QUATTROMANI = PETTERUTI PELLEGRINO 2018).

4. *Giovanni Guidiccioni*

- \* 1.1-2 «Excelso et primo honor de gli avi tuoi, / Sostegno fido de l'Italia et caro: forse memore di Orazio, *Carm.* I.1.1-2, «Maecenas atavis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum», ma con un cambiamento significativo: in Orazio l'apostrofe inaugura una raccolta lirica, qui una corona di sonetti politici.
- \* 1.5 «Habita morte ne' begli occhi suoi»: ev. Valerio Flacco, *Arg.* IV.147, «mors habitat saevaeque hoc litore pugnae».
- \* 1.7 «Ne piagne il Tebro e grida: "O spirito raro»: il Tevere piange anche in Ovidio, *Cons. ad Liv.* 221-25, «Ipse pater flavis Tiberinus adhorruit undis, / [...] / Uberibusque oculis lacrimarum flumina misit».
- \* 1.11 «Et tinge 'l ferro d'innocente sangue»: forse Prudenzio, *Psychomachia* 501, «Et fors innocuo tinxisset sanguine ferrum»; ma vd. Ovidio, *Trist.* II.837, «tingueret ut ferrum natorum sanguine mater» (riferito a Medea); Silio Italico, *Pun.* XVII.315, «Scipiadae patris tinxisti sanguine ferrum».
- 3.10 «Parte consumi scelerata fiamma»: Ovidio, *Fast.* VI.439, «Flagrabant sancti sceleratis ignibus ignes» (GORNI 2001b).
- \* 4.1-2 «Dal pigro et grave sonno, ove sepolta / Sei già tanti anni, homai sorgi et respira»: Petrarca, *Rvf* 53.15-17, «Non spero che già mai *dal pigro sonno* / mova la testa per chiamar ch'uom faccia, / sí gravemente è oppressa et di tal soma»; Tebaldeo, *Extr.* 697.1-2 (*Ad Italiam*), «A che stai pigra e lenta? / Sorgi! Non dormir più! Svegliate ormai!»; vd. al limite Catullo, *Carm.* 63.37, «*Piger* his labante langore oculos sopor operit»; Stazio, *Silv.* I.6.89, «Fugit *pigra* Quies, inersque Somnus», e III.2.72, «Ante rates pigro torpebant aequora somno»; ma l'associazione di *pigrizia* e *sonno* è biblica e soprattutto agostiniana come il binomio *sorgere* e *respirare* del v. 2 (Agostino, *Sermones* 98, «ipsa est vis dura consuetudinis, qua premitur anima, nec *surgere*, nec *respirare* permittitur»). Vd. B. Tasso, *Salmi* I.23.1-2, «Svegliati, anima trista, / Dal sonno pigro e grave» (e *Amori* I.125.61), e Flaminio, *Carm.* I.5.33-34, «Tu gravem pigris oculis soporem / Excutis (leti sopor est imago)».
- \* 8.9-11 «Fia mai quel di che, bianca il seno e 'l volto / Et la man carica di mature spiche, / Ritorni a noi la bella amata Pace»: Tibullo, *El.* I.10.67-68, «At nobis, *Pax* alma, *veni spicamque* teneto, / Perfluat et pomis *candidus* ante *sinus*» (e 45, «*Pax candida*»), dove vi è una contrapposizione simile tra la vita campestre voluta dal poeta e l'opzione bellica (segnalato anche da TORCHIO 2006b); Virgilio, *Georg.* I.348, «Falcem *maturis* quisquam supponat *aristis*»; vd. anche Ovidio, *Fast.* V.357,

«An quia *maturis* labescit messis *aristis*»; *Il. lat.* 886, «*Maturasque* metit robustus messor *aristas*»; Silio Italico, *Pun.* IX.359, «Necdum *maturas* impellit ventus *aristas*», etc.

- \* 9.9 «Et Borea ha svelto il mirto e 'l sacro alloro»: Virgilio, *Aen.* IV.440-442, «Ac velut annoso validam cum robore quercum / Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc / Eruere inter se certant».
- \* 11.1-8 «Mentre in più largo et più superbo volo / L'ali sue spande et le gran forze move / Per l'italico ciel l'augel di Giove, / Come re altero di tutti altri et solo, / Non vede accolto un rio, perfido stuolo / Entro 'l suo proprio et vero nido altrove, / Ch'ancide quei di mille morti nove / Et questi ingombra di spavento et duolo»: probabile rielaborazione di Silio Italico, *Pun.* XII.50-59, «*talia iactabat famaequae pudore futurae, / inritus incepti prima si absisteret urbe, / audebat cuncta atque acuebat fraudibus enses. / sed subitae muris flammae totoque fluebant / aggeris anfractu tela improvisa per auras. / haud secus, occuluit saxi quo vertice fetus / ales fulva Iovis, tacito si ad culmina nisu / evasit serpens terretque propinquus hiatu, / illa hostem rostro atque adsuetis fulmina ferre unguibus incessens nidi circumvolat orbem*»; da confrontare con la similitudine di Virgilio, *Aen.* XII.247sgg. Vd. anche il sonetto di Minturno *Re degli altri, superbo, invito augello*, che sfrutta la stessa similitudine.
- \* 12.1 «Ecco che move horribilmente il piede»: vd. ad es. Lucrezio, *De rer. nat.* V.272, «qua via secta semel liquido pede detulit undas» (pure riferito a un fiume).
- \* 12.2-3 «Et scende, quasi un rapido torrente / Da gli alti monti, nova ingorda gente»: Virgilio, *Aen.* II.305-307, «aut *rapidus montano flumine torrens* / Sternit agros, sternit sata laeta bonumque labores, / praecipitisque trahit silvas, stupet inscius alto», che imita Omero, *Il.* IV.452-456, «Ὠς δ' ὄτε χεῖμαρροι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ῥέοντες / ἐς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ / κρουνῶν ἐκ μεγάλων κοίλης ἔντοσθε χαράδρης, / τῶν δέ τε τηλόσε δοῦπον ἐν οὔρεσιν ἔκλυε ποιμήν· / ὡς τῶν μισγομένων γένετο ἰαχὴ τε πόνος τε»; vd. anche Stazio, *Theb.* III.671sgg., «ut *rapidus torrens* ...»; Orazio, *Carm.* IV.2.5, «*Monte decurrens velut amnis, imbres*».
- 13.1-4 «Dunque, Buonviso mio, del nostro seme / Debbe i frutti raccôr barbara mano / Et da le piante coltivate invano / I cari pomi via portarne insieme?»: Virgilio, *Ecl.* 1.70-73, «Impius haec tam culta novalia miles habebit? / Barbarus has segetes [...] His nos consevimus agros!» (TORCHIO 2006b), il quale rileva «anche una più ampia somiglianza: come nella prima ecloga Melibeo vede finire i propri campi in preda a soldati stranieri, così il passaggio delle struppe germaniche portava con sé saccheggi e violenza».
- \* 14.7 «Qui i pianti e i gridi van sopra le stelle»: Virgilio, *Aen.* II.488, «ferit aurea sidera clamor» (e XI.832-833), II.222, «Clamores simul horrendos ad sidera tollit» (e X.262 e XI.878, nonché *Il. lat.* 142 e 593), XI.37-38, «Ingentem gemitum tunsis ad sidera tollunt / Pectoribus, maestoque inmugit regia luctu».
- \* 17.9-12 «Come ne la stagion men fresca suole, / Se la notte la bagna, arida herbetta /

- Lieta mostrarsi all'apparir del sole, / Ris'ei ne la rugiada de' begli occhi»: Pontano, *De am. con.* III.3.85-92, «Ut flos in verno laetatus sole nitescit / Fulgidus, et gaudet purpura honore suo, / Mane tepor, sub solem aurae, ros noctis in umbra / Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes; / In molli sic virgo toro complexa maritum / Nuda nitet, caro ludit amata sinu, / Mane sopor, sub sole viri suspiria mulcent, / Nocte iterata venus, saepe receptus hymen», e 69-70, «Ut flos, aestivo sitiens cum terra calore / nocturno refici lassus ab imbre cupit».
- \* 19.10-11 «Et per quella vivrà, gli apriria il fianco / Quasi folgor che fenda eccelsa pianta»: Omero, *Il.* XIV.414-419, «ὥς δ' ὄθ' ὑπὸ πληγῆς πατρὸς Διὸς ἐξερίπη δρῦς / πρόρριζος, δεινὴ δὲ θεοῖο γίγνεται ὀδμῆ / ἐξ αὐτῆς, τὸν δ' οὐ περ ἔχει θράσος ὅς κεν ἴδῃται / ἐγγὺς ἑών, χαλεπὸς δὲ Διὸς μέγαλοιο κεραινώδης / ὧς ἔπεισ' Ἐκτορος ὄκα χαμαὶ μένος ἐν κονίῃσι» (*Il. lat.* XIV.504-506, «Ut quercus violenti fulminis icta / Vi ruit, evulsis radicibus usque ruina / Implicat et tristis redolet grave sulphuris auram / Hectoris haud aliter terrae vis concidit»).
- \* 19.13-14 «Cantereste i suoi gesti et l'ardir franco, / Qual celeste sirena in mezzo a l'acque»: vd. Silio Italico, *Pun.* XIV.473, «Siren adsuetos effudit in aequare cantus».
- 45.11 «Riga la guancia fresca et colorita»: vd. Valerio Flacco, *Arg.* IV.51, «Effusisque genas lacrimis rigat».
- 43.1-5 «Sovra un bel verde cespo, in mezzo un prato / Dipinto di color mille diversi, / Due pure et bianche vittime, ch'io scersi / Dianzi ne' paschi del mio Tirsi amato, / Zephiro, io voglio offrirti: et da l'un lato»: Virgilio, *Aen.* III.118-120, «Sic fatus meritos aris mactavit honores, / taurum Neptuno, taurum tibi, pulcher Apollo, / nigram Hiemi pecudem, Zephyris felicibus albam» (GORNI 2001b); Tibullo, *El.* I.1.23-24, «agna cadet vobis, quam circum rustica pubes / clamet "io, messes et bona vina date"», e I.10.26-28, «hostiaque e plena rustica porcus hara. / hanc pura cum veste sequar myrtoque canistra / vincta geram, myrto vinctus et ipse caput» (TORCHIO 2006a); ma TARSÌ 2016 segnala anche coincidenze con Sannazaro (*Arcadia*), B. Tasso, Alamanni.
- 43.6-8 «Donne leggiadre in bei pietosi versi / Diran come i tuoi di più chiari fêrsi / Nel lume d'un bel viso innamorato»: Ovidio, *Am.* III.13.23, «iuvnes timidaeque puellae» (TARSÌ 2016), e Orazio, *Carmen saeculare* 6, «virgines lectas puerosque castos», per le fanciulle e i giovani che partecipano al sacrificio (GORNI 2001b).
- \* 46.1-4 «Sovra 'l bel morto Adon non fur già quelle / Pioggie di pianto sì dolci et pietose, / Né voci così ardenti et amorse / Tra bei sospir s'udian formar con elle»: per la vicenda vd. Ovidio, *Met.* X.719-731 e, per il pianto di Venere, *Ars am.* I.75 e III.85.
- \* 46.5-8 «Come vid'io quel di le mie due stelle / Sparger, quasi notturne rugiadoso / Stille d'argento in su vermiglie rose, / Giù per le guancie delicate et belle»: Pontano, *Erid.* I.36.15-18, «Illius in placido ridebat gratia vultu, / fulgebat niveo pectore rarus honos, / stillatim ex oculis manabat gutta genasque / signabat tepido flumine gemma fugax»; vd. anche *Hesp.* II.255-256, «et candorem / Inducit nitidis per colla argentea guttis»; T.V. Strozzi, *Erot.* V.2.166, «Tristis, et ex oculis lucida gutta ca-

- det»; Orazio, *Ars* 429-430, «palescet super his, etiam stillabit amicis / ex oculis rorem»; Lorenzo, *Canz.* 155.11, «lieto riceve rugiadose stille».
- \* 49.1 «Spargete, o nimphe d'Arno, arabi odori»: Viriglio, *Ecl.* 5.40, «Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras»; vd. anche Properzio, *El.* II.29.17, «afflabunt tibi non Arabum de gramine odores» (con molte imitazioni nel Quattrocento).
- 54.12-14 «Così stella talhor nascer fra mille / Per l'ombra ho visto de la notte, lunge / Il bel dorato crin seco trahendo»: Dante, *Pd* 15.13-18 e Virgilio, *Aen.* II.693-94, «et de caelo lapsa per umbras / stella facem ducens multa cum luce cucurrit» (TARSI 2016).
- \* 56.9-10 «Né tem'io già che 'l fior de la speranza / Vento d'invidia mai fieda o disperga»: Ovidio, *Am.* I.6.50-51, «Fallimur - impulsa est animoso ianua vento. / ei mihi, quam longe spem tulit aura meam!»; vd. pure *Her.* 18, dove l'immagine del vento è ricorrente.
- \* 65.4 «Et dov'aura d'honor sì dolce spira»: vd. Virgilio, *Georg.* IV.417, «Dulcis compositis spiravit crinibus aura».
- \* 65.6-7 «Et a' bei raggi de la gloria fassi / Tepida neve lo mio cor, che i bassi»: Ovidio, *Cons. ad Liv.* 101-102, «Liquitur, ut quondam zephyris et solibus ictae / Solvuntur tenerae vere tepente nives»; vd. anche *Fast.* II.220 e III.236, nonché Seneca, *Phaedr.* 383 e *HO* 729, Petrarca, *Afr.* V.440, ma l'aggettivo è sempre riferito al fenomeno atmosferico che causa lo scioglimento della neve, non ad essa (lo scambio avviene in volgare, vd. Petrarca, *Rvf* 328.3, «et facto 'l cor tepida neve», Sannazaro, *ScC* 14.5, «divento quasi al sol tepida neve»).
- \* 68.1-6 «A questa fonte, a cui d'intorno fanno / Verdissime herbe un diletto seggio, / Ai lauri, ai boschi, al prato eterno deggio, / Poich'a l'iniuste brame exilio danno. / Qui, dove l'odio è vinto et muor l'inganno, / Il bel de' sacri studi amo et vagheggio»: *App. Verg.*, *Culex* 68-75, «at pectore puro / saepe super tenero proster nit gramine corpus, / florida cum tellus, gemmantis picta per herbas, / vere notat dulci distincta coloribus arva; / atque illum calamo laetum recinente palustri / otiaque invidia degentem et fraude remota / pollentemque sibi viridi cum palmitate lucens / Tmolia pampineo subter coma velat amictu», elogio della vita campestre esemplato su Virgilio, *Georg.* II.345sgg., che aveva riscontri anche in Orazio, *Epod.* 2 e Lucrezio, *De rer. nat.* II.37sgg., in cui è esplicita l'assimilazione della quiete pastorale alla vita del saggio.
- \* 69.1-4 «Per me da questo mio romito monte, / Men noioso et più bel che 'l Vaticano, / Scende, irrigando un bel pratello, al piano / Et muor nel Serchio, indi non lungi, un fonte»: forse Properzio, *El.* I.20.33-38, «hic erat Arganthi Pege sub vertice montis / grata domus Nymphis umida Thyniasin, / quam supra nulli pendebant debita curae / roscida desertis poma sub arboribus / et circum irriguo surgebant lilia prato / candida purpureis mixta papaveribus»; vd. Lucano, *Phars.* VI.368, «Inrigat Amphrysos famulantis pascua Phoebi».
- \* 70.11 «Et là 've gli occhi miei fan largo fiume»: Virgilio, *Aen.* I.465, «multa gemens,

- largoque umectat flumine vultum»; Claudiano, *De rapt. Pros.* III.128, «larga vel invito prorumpunt flumina vultu» (ev. Ovidio, *Cons. ad Liv.* 225, «Uberibusque oculis lacrimarum flumina misit»); Bembo, *Rime* 163.10, «Torno, più largo fiume gli occhi miei»; Giusto, *Dubbie* 58.58, «rivolge gli ochi miei più largo fiume».
- \* 72.1-2 «Apra et dissolva il tuo beato lampo, / O sol di gratie, l'atre nubi folte»: vd. *App. Verg.*, *Aetna* 78, «densa per attonitas rumpuntur fulmina nubes»; Silio Italico, *Pun.* I.535-537, «Hic subitus scisso *densa* inter *nubila* caelo / erupit quatiens terram fragor, et super ipsas bis pater intonuit geminato *fulmine* pugnas»; Lucano, *Phars.* V.630-631, «Lux etiam metuenda perit, nec fulgura currunt / Clara, sed *obscurum nimbosus* dissilit *aer*» (ma con fenomeno inverso); *atra nubes* (anche al plurale) è *iunctura* diffusissima a partire da Virgilio, Orazio e Ovidio, come *densa nubes*.
- \* 74.2 «Che quasi acuti strai dentr'al cor sento»: Petrarca, *Afr.* III.219, «Nec puer alatus nec *acutis* plena *sagittis*»; T.V. Strozzi, *Carm.* I. 141-142, «Certior est unus nostro tamen acer *acutis* / Qui mihi securo *fixit praecordia telis*».
- \* 79.1-4 «Là dove il Mincio, dal paterno seno / Superbo uscendo [*sic*], per vie storte arriva / E, quasi un picciol mar lucido, avviva, / Allargandosi intorno, ampio terreno»: Virgilio, *Georg.* III.14-15, «*tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius* et tenera praetexit harundine ripas» (proemio in cui annuncia l'aspirazione a una poesia più alta, che celebri Ottaviano Augusto, e dunque l'*Eneide*, prospettando la propria gloria futura); vd. anche Plinio, *Nat. hist.* IX.38, «lacus est Italiae Benacus in Veronensi agro Mincium amnem tramittens».
- \* 79.5-8 «Spira per lo sgravato aere sereno / Zephyro i fior d'estando, e sempre è viva / Primavera et da l'elci il mel deriva / E questo fiume e quel di latte è pieno»: Ovidio, *Met.* I.107-108 e 111-112, «Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris / mulcebant zephyri natos sine semine flores; / [...] / flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant, / flavaque de viridi stillabant ilice mella»; vd. anche Silio Italico, *Pun.* XII.3-4, «blandisque salubre / ver Zephyris tepido mulcebat rura sereno»; Boezio, *Cons.* II.3.5-6, «Cum nemus flatu zephyri tepentis / Vernis irrubuit rosis».
- \* 79.9 «Presagio che ritorna d'oro il mondo»: Virgilio, *Ecl.* 4.9, «desinet ac toto surgent gens aurea mundo»; vd. anche Calpurnio Siculo, *Ecl.* 1.42, «aurea secura cum pace renascitur aetas».
- \* 80.5-8 «Hor, pur a tuo mal grado, in su l'aprire / Primo de' fior, poco anzi che l'Aurora / Con la fronte vermiglia uscisse fuori / Di Gange, ho satio in parte il mio desire»: Ovidio, *Met.* II.111-115, «Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque / perspicit, ecce vigil nitido patefecit ab ortu / purpureas Aurora fores et plena rosarum / atria; diffugiunt stellae, quarum agmina cogit / Lucifer et caeli statione novissimus exit»; vd. anche Valerio Flacco, *Arg.* III.411, «ergo ubi puniceas oriens accenderit undas».
- \* 80.12-13 «O re de' sogni, dolce, alto riposo / De le genti egre e stanche, o eterno dura»: a partire da Omero, *Il.* XIV.233 il Sonno è ἄναξ 'signore, re'; ma vd. Virgilio, *Aen.* VI.520, «*dulcis et alta quies* placidaeque simillima morti», e II.268, «Tempus

- erat, quo prima *quies mortalibus aegris*»; Ovidio, *Met.* XI.623-625, «Somne, *quies rerum*, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui *corpora duris / fessa* ministeriis mulces reparasque *labori*», Seneca, *HF* 1065-1067 e 1073, «tuque, o domitor / Somne malorum, / *requies* animi, / [...] / *lucis requies* noctisque comes»; Seneca, *Thy.* 1094, «*Aeterna nox permaneat* et tenebris tegat»; vd. anche *Anth. Lat.* 674.3-4, «Si te iam vigilans non unquam cernere possum, / Somne, precor, *iugiter lumina nostra tene*»; Lorenzo, *Canz.* 104.12-13, «Se così me la mostri, o sia eterno / il nostro sonno».
- \* 80.14 «O almen sovente a consolarmi torna»: Petrarca, *Rvf* 282.1-2, «Alma felice che sovente torni / a consolar le mie notti dolenti»; Sofocle, *Phil.* 832, «ἴθι ἴθι μοι παίων».
- \* 81.1-4 «Come su l'olmo i suoi fieri accidenti, / Se 'l duro zappatore i nati appena / Figli sen' porta, piagne Philomena, / Empiando l'aere di pietosi accenti»: Virgilio, *Georg.* IV.508-515, «Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / flevisse, et gelidis haec evolvisse sub antris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus: / *qualis populea* maerens *philomela* sub umbra / *amissos queritur fetus*, quos *durus arator* / observans nido *implumis detraxit*; at illa / *flet* noctem, ramoque sedens *miserabile carmen* / integrat, et *maestis late loca questibus implet*» (conclusione dell'episodio di Orfeo e Euridice).
- \* 81.14 «Percuoto l'auree stelle co' miei gridi»: Virgilio, *Aen.* II.488, «ferit aurea sidera clamor» (grida della donna all'entrata dei greci nel palazzo di Priamo, dove faranno una strage), e XI.832-833, «tum vero immensus surgens ferit aurea clamor / sidera» (uccisione di Camilla e inasprimento della battaglia).
- \* 84.1-2 «Ne lo spuntar che il sol fe' in oriente»: Ovidio, *Am.* II.16.3-4, «*Sol* licet admoto *tellurem* sidere *findat*, / et micet Icarii stella proterva canis».
- \* 84.3-4 «Assiso a pie' d'un faggio, ov'hore pende / La cetra ch'ei sonò sì dolcemente»: *Ps* 136.1-2, «super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus cum recordaremur Sion / in salicibus in medio eius suspendimus organa nostra» (TORCHIO 2006a); ma vd. anche Virgilio, *Ecl.* 7.24, «hic arguta sacra pendebit fistula pinu».
- \* 84.5-6 «Ruppe Trenio il silentio con dolente / Voce in tal guisa: "Oimè, chi mi contende»: vd. Virgilio, *Aen.* X.63-64, «quid me alta *silentia* cogis / *rumpere* et obductum verbis vulgare *dolorem?*».
- 84.14 «Sonâr le valli e 'l ciel le stelle accese»: Virgilio, *Ecl.* 6.84-86, «[*omnia*] ille canit (pulsae referunt ad sidera valles), / cogere donec ovis stabulis numerumque referre / iussit et invito processit Vesper Olympo» (TORCHIO 2006a).
- \* 85.3 «Clitio gentil, chi fai più che beato»: per Clizio vd. Virgilio, *Aen.* X.324-327.
- \* 86.12 «E a colorir, Clitio mio caro, il sole»: per Clizio vd. Virgilio, *Aen.* X.324-327.
- \* 90 secondo GORNI 2001b modelli per la preghiera sono Omero, *Il.* X.277-282 e Virgilio, *Aen.* IX.404-409 («preghiera di Niso, pronunciata "sublustris noctis in umbra"»), «Tu, dea, tu praesens nostro succurre labori, / [...] / dixerat et toto conixus corpore ferrum / conicit. hasta volans noctis diverberat umbras / et venit aversi in

- tergum Sulmonis ibique / frangitur, ac fisso transit praecordia ligno», ma in realtà si tratta piuttosto di un rovesciamento della situazione di Ovidio, *Her.* 18.64-74 (il poeta innamorato cammina scortato dalla luce lunare), «hanc ego suspiciens, “fa-veas, dea candida”, dixi, / “et subeant animo Latmia saxa tuo! / non sint Endymion te pectoris esse severi. / flecte, precor, vultus ad mea furta tuos! / tu dea mortalem caelo delapsa petebas; / vera loqui liceat! – quam sequor ipsa dea est. / neu referam mores caelesti pectore dignos, / forma nisi in veras non cadit illa dea est. / neu referam mores caelesti pectore dignos, / forma nisi in veras non cadit illa deas. / a Veneris facie non est prior ulla tuaque; / neve meis credas vocibus, ipsa vide!», o di altre situazioni analoghe (ad es. *Anth. Pal.* V.123, V.191); il testo, infatti, come quello di Ovidio, va ricondotto al genere del *komos*. TORCHIO 2006a rinvia ai modelli elegiaci, Ovidio, *Am.* I.13 e III.6, e Properzio, *El.* III.20.11ss., ma specialmente i primi due non paiono pertinenti. Da notare che la notte oscura, priva del chiarore lunare, è un elemento del παρακλαυσίθρον latino, a differenza di quello greco: vd. Orazio, *Carm.* I.25.10-12, «flebis in solo levis angiportu, / Thracio bacchante magis sub inter- / lunia vento»; Tibullo, *El.* I.2.35-36, «parcite luminibus, seu vir seu femina fias / obvia: celari vult sua furta Venus»; Ovidio, *Am.* I.6.10; eventualmente Properzio, *El.* I.18.1-2. Vd. pure Landino, *Poems earlier redactions* 20, «Iam quater in girum fulgentia cornua torquens / orbem complevit candida luna suum, / ex quo non licuit tua lumina cernere, Xandra, / lumina purpureo splendidiora die. / Sed peream lustris ni longior usque duobus / quaelibet ex istis nox fuit una mihi», e il carme di Navagero *Nox bona, quae tacitis terras amplexa tenebris* (n. 9 nell'ed. PARENTI 2020).
- \* 90.4 «Ambe innalzando le tue ricche corna [*la luna*]»: vd. Virgilio, *Aen.* III.645, Properzio, *El.* III.5.28, Ovidio, *Am.* II.1.23, *Her.* 2.3, *Met.* II.344 e 453, III.682, VII.530-531, VIII.11, *etc.*, *Fast.* II.175 e 447, *etc.*
- 90.10 «per l'amico silenzioso gir là ov'io»: Virgilio, *Aen.* II.255, «tacitae per amica silentia lunae» (Gorni 2001b).
- \* 91.1-8 «Hor ch'atra nebbia, o re de' monti, il crine / Bianco ti cinge e quanto è in te d'humore / Rapido spargi per lo mento fuore / E arricchi le campagne ivi vicine, / E che qui le gelate alte pruine / Fan la terra canuta ed il furore / Di Borea fiede l'aere, io sento il core / Stretto da fredda man giungere al fine»: Virgilio, *Aen.* IV.246-251, «iamque volans apicem et latera ardua cernit / Atlantis duri, caelum qui vertice fulcit, / Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / piniferum caput et vento pulsatur et imbri, / nix umeros infusa tegit; tum flumina mento / praecipitant senis, et glacie riget horrida barba»; vd. anche Ovidio, *Met.* IV.656-662; Silio Italico, *Pun.* IV.471-474, «Horrebat glacie saxa inter lubrica summo / piniferum caelo miscens caput Appenninus. / condiderat nix alta trabes, et vertice celso / canus apex structa surgebat ad astra pruina».
- \* 90.1 «Hor ch'atra nebbia, o re de' monti, il crine»: Virgilio, *Aen.* VII.214, «atra [...] hiems», e *Georg.* I.482, «fluviorum rex Eridanus» (Gorni 2001b); ma vd. eventualmente anche Ovidio, *Met.* II.226, «nubifer Appenninus».

- \* 90.5 «E che qui le gelate alte pruine»: *gelida pruina* è sintagma diffuso nella poesia latina, ad es. Virgilio, *Georg.* II.263, «gelidaeque pruinae».
- \* 90.6-7 «Fan la terra canuta ed il furore / Di Borea fiede l'aere, io sento il core»: Silio Italico, *Pun.* I.595, «hunc postquam Boreae dirum evasere furorem».
- \* 93.4 «Grave a me stesso e favola a le genti»: «tema diffuso della *fabula vulgi*, scritturale [...], classico (Ovidio, *Am.* III.1.19-22) e medievale»; vd. in particolare» Orazio, *Epod.* 11.78, «Heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui!», citato da VELLUTELLO 1525 (BETTARINI 2005 su Petrarca *Rvf*1.10).
- \* 93.5-8 «Le faci avvente e drizza i tuoi pungenti / Strali, ch'acceso et impiagato m'hanno, / Nei freddi e duri petti, ed io mio affanno / temprà coi raggi tuoi di pietà ardenti» (e 11, «Ch'assai gloria ti fia l'havermi vinto»): per l'accostamento delle immagini di 5 vd. Ovidio, *Am.* II.9.5-6, «cur tua *fax* urit, *figit* tuus *arcus* amicos? / gloria pugnantes vincere maior erat», per il senso 15-16, «tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae! - / hinc tibi cum magna laude triumphus eat», e 35, «*Fige*, puer! positus nudus tibi praebeor armis».
- \* 93.12-13 «E tanto più quant'io per te dipinto / Il viso porto di color di morte»: Seneca, *Phaedr.* 586, «Et ora morti similis obduxit color».
- \* 97.6-14 «Dico che quando al mondo / Venisti eran le stelle / Liete, gioiose et belle, / Ne 'l più benigno ciel d'amor accese, / E il pastorel d'Ameto un più cortese / Giorno mai non ne rese; / L'aria, la terra e l'acque / Rider vedeansi, et le lascive aurette / Coi fior scherzar et con le verdi herbette»: vd. Propertio, *El.* III.10.5-6 (anch'esso un *genethliakon*), «transeat hic sine nube dies, stent aëre venti, / ponat et in sicco molliter unda minas», tuttavia la quiete della natura è ivi presentata come un presagio del giorno natalizio.
- \* 105.1-3 «Il bianco et dolce cigno / Cantando more et io / Piagnendo giungo al fin del viver mio»: Ovidio, *Met.* 14.428-430, «illic cum *lacrimis* ipso modulata dolore / verba tenui maerens fundebat, *ut olim / carmina iam moriens canit exequialia cygnus*», forse intrecciato a Seneca, *Phaedr.* 301-302, «*candidas ales modo movit alas, / dulcior vocem moriente cygno*».
- \* 111.11 «Che sol speme di morte è che m'acquete»: Ovidio, *Trist.* IV.6.49-50, «Una tamen spes est quae me soletur in istis, / haec fore morte mea non diuturna mala». Entrambi i testi sono scritti in esilio: Ovidio, da due anni assente, si duole della lontananza dalla patria e dagli affetti, ed esprime il proprio rancore; Guidiccioni invece è in Spagna, ma è partito volontariamente, ed ora è costretto a tornare e per questo prova rancore. Vd. anche Lorenzo, *Canz.* 22.7-9, «E or ridotto son che, se già morte / non viene, non ho al mondo altra speranza, / tanto è infelice e misera mia vita».
- \* 112.9 «Non ti fur date già sì lievi piume»: *leve pluma/pinna* (anche al plurale) è *iunctura* diffusa, vd. Orazio, *Carm.* II.20.11-12, «superne, nascunturque leves / per digitos umerosque plumae».
- \* 117.12-13 «Quando ecco che dal Tebro aura turbando / Vien sì tranquilla e sì serena vita: / Dolce stato gentil, chi mi t'ha tolto!»: forse Seneca, *Thy.* 623-625, «Quis

- me per auras turbo praecipitem vehet / atraque nube involvet, ut tantum nefas / eripiat oculis?».
- \* 118.5-6 «Et se 'l bel coro de le nimphe venne / Con Doride a placar Neptunno irato»: vd. Properzio, *El.* I.17.25, Ovidio, *Met.* II.11 e 269, *Fast.* IV.678, Stazio, *Theb.* IX.371, *Silv.* II.2.106, etc.
- \* 121.1-2 «Zephiro, eterna primavera infiora / Dovunque torce il leggiadretto piede»: Ovidio, *Met.* I.107-108, «*ver erat aeternum*, placidique tepentibus auris / *mulcebant zephyri natos sine semine flores*».
- \* 122.1-3 «I di già involan parte / Delle notti et, le stelle / Noiose dipartendo, il freddo perde»: Ovidio, *Met.* II.111-115, «*Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque / perspicit, ecce vigil nitido patefecit ab ortu / purpureas Aurora fores et plena rosarum / atria; diffugiunt stellae, quarum agmina cogit / Lucifer et caeli statione novissimus exit*», sovrapposto a Petrarca, *Rvf* 42.12, «*Stelle noiose fuggon d'ogni parte*», e 127.30, «*mirando a la stagion che 'l freddo perde*».
- \* 122.10 «Hor gli odorati gigli»: T.V. Strozzi, *Erot.* I.1.333-134, «*At Zephyrum Chloris quae floribus arva coronans / Efflat odoratis lilia mista rosis*».
- \* 122.10-12 «Hor gli odorati gigli / Et Giacinto et Adone, anchora tinti»: Panfilo Sasso, *Epigr.* I.17.9-12, «*Est tibi dulcius odor, color est ruber, aureus, ore / Qualis et aurorae cum micat ante diem. / Pulchra Venus pulchro te sanguine tinxit Adonis / Cum pius est saevo dilaceratus apro*»; Angeriano, *Erot.* 106.6-7, «*Narcissi, atque tuae pulchrae, hyacinthe, comae / Necnon Idalio maculati sanguine flores*» (vd. pure Rota, *El.* I.9.9-10, «*Tum subito veniuntque hyacinthi, / Tinctaque purpureo sanguine terra viret*»).
- \* 122.12-13 «Di sangue, apron a pieno / Alle lascive aurette il vago seno»: Virgilio, *Georg.* II.330-331, «*Zephyrique tepentibus auris / laxant arva sinus*».
- \* 122.14-16 «Et le vezzose nimphe si veggion in fiorire / Verdi ghirlande e i crin dorati ornarsi»: forse Orazio, *Carm.* I.4.9-10, «*nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto / aut flore terrae quem ferunt solutae*» (vd. anche 1, «*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*», che si lega all'incipit di Guidiccioni, e i vv. precedenti dove si parla pure di ninfe).
- \* 122.14 «Et le vezzose nimphe»: vd. Properzio, *El.* IV.4.25, «*saepe tulit blandis argentea lilia Nymphis*», ma *vezzoso* è aggettivo tipico della lirica quattrocentesca.
- \* 122.17-19 «Et per l'herbette limphe / Lievemente fuggire / Con mormorio soave»: forse Orazio, *Carm.* II.3.11-12, «*quid obliquo laborat / lymphæ fugax trepidare rivo*».
- \* 122.22-23 «Allhor che 'l di vien fuora / A salutar l'aurora»: vd. Quinto Lutazio Catulo, *Epigr.* 2.1 [= Cicerone, *De nat. deor.* I.28], «*constiteram exorientem Auroram forte salutans*».
- \* 122.24 «Con vari canti i dilettoni augelli»: vd. Virgilio, *Georg.* II.328, «*Avia tum resonant avibus virgulta canoris*»; Sannazaro, *Arcadia* VI.87, «*vaghi ucelletti dilettoni e lepidi*».
- \* 122.25-26 «E 'l tauro hora le corna / A un tronco indura hor l'altro a ferir torna»: Vir-

gilio, *Georg.* III.232-236, «et temptat sese atque irasci in cornua discit / arboribus obnixus trunco, ventosque lacessit / ictibus, et sparsa ad pugnam proludit harena. / post ubi collectum robur viresque reffectae, / signa movet praecepsque oblitum fertur in hostem» (TORCHIO 2006a).

- \* 122.27-29 «E 'l pastorel, cantando / Alle fresch'ombre, mira / Con occhio lieto la sua dolce schiera»: vd. Sannazaro, *Arcadia* III.21, «giaceva appiè di un altissimo cerro un pastore adormentato in mezzo de le sue capre, et un cane gli stava odorando la tasca che sotto la testa tenea; il quale (però che la luna con lieto occhio il mirava) stimai che Endimione fusse»; Virgilio, *Ecl.* 1.1-2, «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena».
- \* 131.1-2 «Com'havrà sparsi i santi odor l'Aurora / Co 'l grembo d'oro in questa parte e 'n quella»: forse Ovidio, *Am.* I.13.1-2, «Iam super oceanum venit a seniore marito / flava pruinoso quae vehit axe diem»; il colore dorato è probabilmente memore dell'epiteto greco κροκόπεπλος ('dal croceo manto'), tipico delle descrizioni dell'alba in Omero (vd. ad es. *Il.* VIII.1), o del croceus di Virgilio (vd. ad es. *Aen.* IX.459-460, «Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile»), dove però non è riferito direttamente all'Aurora; il primo v. potrebbe essere imitazione della famosa descrizione di Venere in Virgilio, *Aen.* I.402-404, «Dixit et avertens rosea cervice refulsit, / ambrosiaeque comae divinum vertice odorem / spiravere».
- \* 131.5-6 «Immortal dea, s'al biondo Apollo ancora / Non cedi né a sua chiara invida stella»: Ovidio, *Am.* I.13.27-28, «optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet, / ne fugerent vultus sidera mota tuos!».
- \* 131.5 vd. Ovidio, *Am.* I.15.35, «vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo».
- \* 131.9-10 «S'a quest'olmi due viti, a que' due faggi / L'hedra è per sempre, ahi misera, abbracciata»: Orazio, *Epist.* I.16.3, «pomisne an pratis an amicta vitibus ulmo»; Ovidio, *Met.* X.99-100, «vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una / pampineae vites et amictae vitibus ulmi»; *App. Verg.*, *Culex* 141-142, «umbrosaeque manent fagus hederæque ligantes / brachia».

##### 5. Francesco Maria Molza

- \* 1.1-8 «Perché nel mare ogni suo rivo altero / quinci alberghi il Danubio et quindi 'l Rheno, / e 'l Po, cui 'l gran thesor mai non vien meno, / con cento fiumi a quei drizzi 'l sentero, / non però sorge più superbo o fero, / o l'onde cresce al tempestoso seno, / ma sempre equal et di se stesso pieno / solo s'appaga nel suo grande impero»: Lucano, *Phars.* V.336-339, «veluti, si cuncta minentur / Flumina quos miscent pelago subducere fontes, / Non magis ablatis umquam descenderit aequor, / Quam nunc crescit, aquis» (paragone con la diserzione dei soldati e il trionfo di Cesare); in Seneca, *Nat. Quaest.* 3.5 si spiega perché si ritiene che il mare non sia accresciuto dall'immissione dei fiumi nelle sue acque: «Quidam iudicant terram quicquid

aquarum emisit rursus accipere, et ob hoc maria non crescere quia quod influxit non in suum vertunt sed protinus reddunt. Occulto enim itinere subit terras, et palam venit, secreto revertitur».

- \* 2.1-8 «Ben hebbe il ciel purgato et queti i venti / questa candida perla, il primo giorno / che 'l mondo fece di sé stessa adorno, / et noi d'ogni suo don ricchi et possenti: / i tuoni in bando et gli empi lumi spenti / tutti sen giro, et rise a lei d'intorno / l'aere et la terra, e i nostri lidi scorno / mosser a gli odorati Indi lucenti»: imitazione di Propertio, *El.* III.10 per l'anniversario di Cinzia: «Mirabar, quidnam visissent mane Cameanae, / ante meum stantes sole rubente torum. / natalis nostrae signum misere puellae / et manibus faustos ter crepuere sonos. / transeat hic sine nube dies, stent aëre venti, / ponat et in sicco molliter unda minas. / aspiciam nullos hodierna luce dolentis».
- \* 2.7-8 «e i nostri lidi scorno / mosser a gli odorati Indi»: forse il paragone deriva da Tibullo, *El.* II.2.15-16 (pure testo anniversario), «nec tibi, gemmarum quidquid felicibus Indis / nascitur, Eoi qua maris unda rubet».
- \* 2.10-11 «honesti Amori / compagni fersi, in atto humile et piano»: Tibullo, *El.* II.2.17-18 e 21-22 (pure testo anniversario), «utinam strepitantibus advolet alis / flavaque coniugio vincula portet Amor, / [...] / eveniat, Natalis, avis prolemque ministret, / ludat et ante tuos turba novella pedes».
- \* 4.12-14 «A me scese per l'ossa un dolce ardore / sì ratto, che mai 'l ciel da nemi infetto / non corse balenar sì presto o cinse»: Stazio, *Theb.* X.674-77, «fulminis haud citius radiis adflata cupressus / combibit infestas et stirpe et vertice flammas / quam iuvenis multo possessus numine pectus / erexit sensus letique invasit amorem»; ma vd. pure Dante, *Pd* 1.133-134.
- \* 4.12 «A me scese per l'ossa un dolce ardore»: Virgilio, *Aen.* IV.101, «*Ardet amans Dido traxitque per ossa furem*» (ma è un furore ben diverso), vd. anche Landino, *Carm.* 1.28, «Quantus et in totis ossibus ardor erat» (ma anche in questo caso è un ardore diverso, negativo).
- \* 5.1-2 «Né mai racemi ne l'estivo ardore / colori il sole in sì vezzoso aspetto»: al limite Silio Italico, *Pun.* VII.208, «miratus nemora et lucentes sole racemos».
- \* 5.5-6 «né di rose i bei crin cinta mai fuore / portò l'Aurora di chiaro et eletto»: *App. Verg.*, *Culex* 44, «crinibus et roseis tenebras Aurora fugarat»; Tibullo, *El.* I.3.93-94, «hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem / Luciferum roseis candida portet equis».
- \* 5.7-8 «né giunse honor a bianco avorio schietto / d'Affrica o Tiro pretioso humore»: Ovidio, *Met.* V.390, «Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores».
- 5.8 «d'Affrica o Tiro pretioso humore»: Plinio, *Nat. hist.* IX.60.126, «liquoris hic mini mi est candida vena [*del murice*], unde pretiosus ille bibitur, nigrantis rosae colore sublucens», e 127, «Tyri praecipuus hic Asiae, Meninge Africae» (PIGNATTI 2018).
- 5.9-11 «né stella seguì mai purpurea face / allhor che 'l ciel, cadendo a basso, fiede, / né girò il volto Primavera intorno»: combinazione della «metafora petrarchesca delle stelle per gli occhi e forse, più artatamente, [...] del virgiliano “ver purpureum” (*Ecl.*, IX, 40)» (PIGNATTI 2018).

- \* 5.10 «allhor che 'l ciel, cadendo a basso, fiede»: Virgilio, *Aen.* II.8-9, «et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos».
- 7.1-11 «Coi desir tutti a i patrii lidi intenti / solcando il mar già d'Ilio il vincitore, / vinto restava, doppio lungo errore, / fra l'onde sorde a' duri suoi lamenti, / ma gentil ninfa, et da bei strali ardenti / d'Amor piagata già gran tempo il core, / gli diede aita sul maggior furore / di Giove irato et de' turbati venti; / et col bel velo, onde con breve giro / cingea la fronte, contra l'onde infeste / schermo di fé, per cui 'l mar queto giacque»: «la vista del velo indossato dalla donna ha un effetto rasserenante sull'animo del poeta travagliato dalla passione. Il riferimento è a *Odissea*, V, 346-351, 373-375, 458-460, dove Ulisse, di ritorno in patria sulla zattera costruita con l'aiuto di Calipso, viene travolto dalla tempesta scatenata da Posidone. Nel racconto omerico l'eroe [...] è salvato dalla ninfa marina Leucotea, che, nel momento di maggior pericolo, gli dona un velo magico con cui salvarsi dai flutti e raggiungere a nuoto l'isola dei Feaci. Non è detto, però, che ella lo tolga dal capo né che la ninfa sia spinta da amore per Ulisse risalente nel tempo [...], bensì soltanto che sia pietosa e soccorrevole» (PIGNATTI 2018).
- \* 7.3-4 «cinto restava, dopo lungo errore, / fra l'onde sorde a' duri suoi lamenti»: Ovidio, *Ars am.* I.531, «Thesea crudelem *surdas* clamabat *ad undas*», e *Rem.* 597, «“Perfide Demophoon!” *surdas* clamabat *ad undas*», vd. anche *Her.* 18.214, «nec faciam *surdis* convicia *fluctibus* ulla», e al limite *App. Verg.*, *Ciris* 400-401, «has adeo voces atque haec *lamenta* per auras / *fluctibus* in mediis questus volvebat *inani*».
- 9.5-7 «di latte colmo andrà Garona e 'l Rheno, / ambi con pronto corso et non offeso, / e 'l Rhodano»: Petrarca, *Rvf* 28.31-33, che, secondo SANTAGATA 1996, imita Claudiano, *Ruf.* II.110-114, «quos Rhodanus velox, Araris quos tardior ambit / et quos nascentes explorat gurgite Rhenus / quosque rigat retro pernicios unda Garunnae, / Oceani pleno quotiens impellitur aestu» (PIGNATTI 2018).
- \* 9.5 «di latte colmo andrà Garona e 'l Rheno»: Ovidio, *Met.* I.111, «Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant».
- \* 9.7-8 «e 'l Rhodano, di fior le rive inteso, / d'ambrosia et nettar spargerà il terreno»: Virgilio, *Aen.* XII.416-419, «hoc Venus [...] amnem / inficit occulte medicans, spargitque salubris / ambrosiae sucos et odoriferam panaceam»; Ovidio, *Met.* IV.250 e 252-253, «nectare odorato sparsit corpusque locumque / [...] / protinus inbutum caelesti nectare corpus / delicuit terramque suo madefecit odore» (riferito a una ninfa).
- \* 10.9-13 «Già veggio il bel aurato monte d'Eta / Hespero abandonarvi, et con augurî / felici et lieti richiamarvi altrove; / et ogni piaggia di superba et lieta / horrida farsi humile e i colli oscuri»: Virgilio, *Aen.* III.521-523, «*iamque* rubescebat stellis Aurora fugatis, / cum procul *obscuros colles humilemque videmus* / Italiam», combinato con *Ecl.* 8.30, «tibi deserit Hesperus Oetam», e *App. Verg.*, *Culex* 203, «et piger aurata procedit Vesper ab Oeta» (segnalati anche da PIGNATTI 2018, che aggiunge Catullo, *Carm.* 62.1-2 e 6-7, «Vesper adest, iuvenes, consurgite; Vesper Olympo /

- expectata diu vix tandem lumina tollit / [...] / Cernitis, innuptae, iuvenes? consurgite contra; / nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes»).
- \* 9.11 «ornar di palme gloriose eterne»: Stazio, *Theb.* VII.570, «Palmito maturo varisque ornare corymbis».
- \* 9.12 «cinto le sponde d'irti hispidi dumi»: Stazio, *Silv.* III.1.13-14, «hirtaque dumis / saxa» (riferito a una montagna).
- 11.1 «Altero sasso, lo cui giogo spira»: il Campidoglio secondo Virgilio, *Aen.* IX.448, «Capitoli immobile saxum» (PIGNATTI 2018).
- \* 12.1 e 4-8 «Come Phrigia talhor lieta rivede, / [...] / sul carro d'oro Berecinthia siede; / et mentre col pensiero intorno riede / a i figli, onde ripiena ha la gran spera, / tutti dei nati, tutti d'alta et vera / maestà impressi, ogni altrui gioia eccede»: Virgilio, *Aen.* VI.784-787, «qualis Berecynthia mater / invehitur curru Phrygias turrata per urbes / laeta deum partum, centum complexa nepotes, / omnis caelicolas, omnis supera alta tenentis».
- \* 12.2 «coronata di torri e 'n vista altera»: attributo tradizionale, vd. soprattutto Ovidio, *Fast.* V.219, «aut cur turrifera caput est onerata corona?», e VI.321, «turrigera frontem Cybele redimita corona»; ma anche Properzio, *El.* IV.11.52, «Claudia, turratae rara ministra deae»; Ovidio, *Met.* X.696, «turritaque Mater»; Lucano, *Phars.* II.358, «Turritaque premens frontem matrona corona»; Claudiano, *De rapt. Pros.* I.181, «turrigeram petit Cybelen sinuosa draconum», e III.171, «turrita Cybele», e *De Stil. cons.* III.170, «Transtulit et Phrygios genitrix turrata leones»; Sidonio, *Carm.* 7.31, «turrita Cybele»; etc.
- \* 12.3 «lo fren volgendo a l'una et l'altra fera»: forse Catullo, *Carm.* 63.76, «Ibi iuncta iuga resolvens Cybele leonibus», e 84, «ait haec minax Cybele religatque iuga manu»; ma anche Ovidio, *Met.* X.704, «dente premunt domito Cybeleia frena leones».
- \* 22.9-14 «dui tori, a cui molto oro il capo cinga, / usi il vento ferir col duro corno / et col piè saldo al ciel sparger l'harene, / a te consacro, o Giove, et vo' che tinga / questo et quello i tuoi fochi in un sol giorno: / tu porgi mano a sì beata spene»: Virgilio, *Aen.* IX.625-631, «Iuppiter omnipotens, audacibus adnue coeptis. / ipse tibi ad tua templa feram sollemnia dona, / et statuam ante aras aurata fronte iuencum / candentem pariterque caput cum matre ferentem, / iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam». / audiit et caeli genitor de parte serena / intonuit laevum, sonat una fatifer arcus». È la preghiera di Ascanio a Giove quando, provocato da Remulo, decide di scoccare la sua prima freccia in battaglia; Apollo però in seguito lo celebrerà e lo esenterà da altre guerre: «macte nova virtute, puer, sic itur ad astra, / dis genite et geniture deos. iure omnia bella / gente sub Assaraci fato ventura resident, / nec te Troia capit» [...] / «sic satis, Aenide, telis impune Numanum / oppetiisse tuis. Primam hanc tibi magnus Apollo / concedit laudem et paribus non invidet armis; cetera parce, puer, bello»). L'occasione del testo è, in modo analogo, la prima impresa militare di Ippolito, ossia la partecipazione alla difesa di Vienna dall'at-

- tacco degli ottomani nel 1532; ma come Ascanio anche il cardinale non combatté perché fu richiamato prima da Carlo V. Vd. anche *Ecl.* 3.86-87, «Pollio et ipse facit nova carmina: pascite taurum, / iam cornu petat et pedibus spargat harenam»; Catullo, *Carm.* 64.111, «nequiquam vanis iactantem cornua ventis» (riferito a Teseo).
- \* 22.7 «carco di spoglie il piede a noi rivolte»: Virgilio, *Aen.* I.289, «hunc tu olim caelo, spoliis Orientis onustum».
- \* 23 per il tema (il dubbio tra seguire il proprio signore solo col pensiero o anche fisicamente) vd. Orazio, *Epist.* I.3 e Properzio, *El.* I.6, dove il poeta dichiara di non poter seguire Tullo nelle sue spedizioni perché Cinzia lo trattiene.
- \* 23.3-6 «et le fredde Alpi e 'l Rhen, ch'aspro rigore / mai sempre agghiaccia, rimirar dappresso, / e 'l Danubio, ch'a giogo fu somnesso / sì strano dianzi, udir al ciel l'honore»: vd. per l'affinità tematica il movimento di Orazio, *Epist.* I.3.3-6, «Thracane vos Hebrusque nivali compede vinctus / an freta vicinas inter currentia turris / an pingues Asiae campi collesque morantur?».
- \* 23.3-4 «et le fredde Alpi e 'l Rhen, ch'aspro rigore / mai sempre agghiaccia, rimirar dappresso»: vd. Virgilio, *Ecl.* 10.46-48, «tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum) / *Alpinas*, a!, dura, nives et *frigora Rheni* / me sine sola vides».
- \* 23.9-10 «c'hor me 'l par riveder di largo sangue / tinger le piaggie e le più folte schiere / turbar con la sua invitta inclita spada» (e 3-4): Virgilio, *Aen.* XII.328-329, 331 e 339-340 (Turno), «Multa virum volitans dat fortia corpora leto, / seminecis volvit multos: aut agmina curru / [...] / qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri / [...] / hostibus insultans; spargit rapida ungula rores / sanguineos mixtaque cruor calcatur harena».
- 23.9 «dui tori, a cui molto oro il capo cinga»: Virgilio, *Aen.* V.366 e IX.627, «secondo Macrobio, I, 17, 29 [*le corna dorate*] erano destinate non a Giove, bensì ad Apollo» (PIGNATTI 2018).
- \* 23.12-14 «hor, quando in parte la battaglia langue, / doppio molto sudor, con l'elmo bere / onda che per lui tinta al mar sen vada»: Floro, *Epitoma de Tito Livio* I.38.9-10, «Itaque tanto ardore pugnatum est, ea caedes hostium fuit, ut victor Romanus cruento flumine non plus aquae biberit quam sanguinis barbarorum» (segnalato anche da PIGNATTI 2018).
- \* 25.5-6 «allhor che l'aspro et empio tuon s'udio / del mio signor, cui morte iniqua et fella»: *Hist. Aug.* XXX.8.3, «negari non potest eo tempore quo periit tantum fuisse subito tonitruum ut multi terrore ipso exanimati esse dicantur».
- 26.2 «spogliò di Stigi et fra' suoi giri tanti»: Virgilio, *Georg.* IV.480, «noviens Styx interfusa coerctet» (PIGNATTI 2018).
- \* 28.5-8 «et qual augel di ramo in ramo intento / ai perduti suoi figli, aspro dolore / cantando disacerba in solo horrore, / l'aer empiesti di dolcezza e 'l vento»: Virgilio, *Georg.* IV.508-515, «Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / flevisse, et gelidis haec evolvisse sub antris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus; / qualis populea maerens philome-

- la sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implu-  
 mis detraxit; at illa / flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et  
 maestis late loca questibus implet» (conclusione dell'episodio di Orfeo e Euridice).
- \* 30.1-11 «Su questo lido et questa istessa harena, / cagion novella d'ogni vostro dan-  
 no, / signor, sostenne duro et lungo affanno / il forte Alcide, onde ogni historia è  
 piena, / et con torose braccia e 'nvitta lena / sul petto Anteo – le piagge et l'onde il  
 sanno – / si strinse sì, che del materno inganno / poco si valse ad alleggiar la pena.  
 / Cadde di Libia il fero mostro anciso, / sparso le membra, et fé vermiglio il piano  
 / nel proprio sangue horribilmente volto»: vd. Ovidio, *Her.* 9.71sgg. e 97sgg., Lu-  
 cano, *Phars.* IV.590-660 per il combattimento di Ercole e Anteo (anche PIGNATTI  
 2018 segnala il passo di Lucano).
- \* 30.1-4 «Su questo lido et questa istessa harena, / cagion novella d'ogni vostro dan-  
 no, / signor, sostenne duro et lungo affanno / il forte Alcide, onde ogni historia è  
 piena»: forse *Anth. Lat.* 12.1-3, «*Litus harenosum* ad Libyae caelestis origo / *Alcides*  
*aderat, terrae omnipotentis alumnum / Caede nova quaerens et ineluctabile fa-*  
*tum*».
- 30.5 «et con torose braccia e 'nvitta lena»: Ovidio, *Met.* VII.428, «colla torosa boum»  
 (PIGNATTI 2018).
- \* 30.6 «sul petto Anteo (quest'onde, e piagge il sanno)»: Virgilio, *Ecl.* 5.20-21, «*Ex-*  
*stinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant (vos coryli testes et flumina*  
*Nymphis)*».
- 32.9-11 «ma se tempo havrà mai che le mie rime / possin per cotal gratia alcuna cosa,  
 / consecrata n'andrà fra l'alte prime»: Petrarca, *Rvf* 327.12-14, «già coniato su mo-  
 tivo virgiliano», *Aen.* IX.446-447, «*si quid mea carmina possunt, / nulla dies um-*  
*quam memori vos eximet aevo*» (PIGNATTI 2018).
- \* 34.14 «la bella Aurora et ne rimena il giorno»: Virgilio, *Georg.* I.249, «*aut redit a no-*  
*bis Aurora diemque reducit*».
- \* 36.1 «Tinto in rosso il Danubio et rotto il corso»: Ovidio, *Pont.* IV.9.80, «*infecitque*  
*fero sanguine Danuvium*».
- \* 36.7-8 «ch'ella non torni col sanguigno dente / a cercar novo pasto al crudo morso»:  
 Boezio, *Cons.* III.2.15-16, «*Primusque lacer dente cruento / Domitor rabidas imbu-*  
*it iras*»; Silio Italico, *Pun.* VI.48-52, «*ore cruento / pugnatum, ferrique vicem dens*  
*praebuit irae. / iam lacerae nares foedataque lumina morsu, / iam truncum raptis*  
*caput auribus, ipsaque diris / frons depasta modis, et sanguine abundat hiatus*».
- \* 37.7-8 «Al giorno cede e 'l ciel ad una ad una / le stelle fa sparir chiare et lucenti»:  
 Orazio, *Carm.* III.21.24, «*dum rediens fugat astra Phoebus*»; vd. anche Ovidio, *Met.*  
 IV.81, «*postera nocturnos Aurora removerat ignes*», VII.100, «*Postera depulerat*  
*stellas Aurora micantes*», XV.665, «*postera sidereos aurora fugaverat ignes*», e  
 II.114, «*diffugiunt stellae*»; Seneca, *Oct.* 1-2, «*Iam vaga caelo sidera fulgens / Aurora*  
*fugat*»; Stazio, *Theb.* XII.290, «*Incumbens, queriturque parum lucentibus astris*».
- \* 38.1-2 «Angiol terren, che Policletto e Apelle / a l'età nostra desiàr non lassi»: per la

- coppia vd. eventualmente Stazio, *Silv.* II.2.64-67, «si quid Apellei gaudent animasse colores, / si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa / Phidiacae rasere manus, quod ab arte Myronis / aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo» e IV.6.28-29, «quid Polycliteis iussum spirare caminis, / linea quae veterem longe fateatur Apellen».
- 40.3 «horti le rose, e i puri gigli mietai»: «per i gigli bisogna ricorrere a precedenti classici, ad esempio» *Aen.* XII.67-69, «Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa: talis virgo dabat ore colores» (PIGNATTI 2018).
- 40.9-11 «Indi cinnamo et nardo et ciò che pasce / nel suo più vago et odorato seno / l'unico augel in darli spirto accoglie»: Ovidio, *Met.* XV. 398-400, «Quo simul ac casias et nardi lenis aristas / quassaque cum fulva substravit cinnama murra, / se super imponit finitque in odoribus aevum» (PIGNATTI 2018).
- \* 41.10-11 «per haver qualche pace infin che 'l mare / il sol lasciando a noi col carro torini»: Boezio, *Cons.* II.8.5-6, «Quod Phoebus roseum diem / Curru provehit aureo».
- \* 47.1-4 «Qual vago fior che sottil pioggia ingombra / et humor copre rugiadoso et leve / riluce, allhor che parte il giorno breve / e 'l caldo il ghiaccio a le campagne sgombra»: Pontano, *De am. con.* III.3.85-92 (e 69sgg.), «Ut flos in verno laetatus sole nitescit / Fulgidus, et gaudet purpura honore suo, / Mane tepor, sub solem aurae, ros noctis in umbra / Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes; / In molli sic virgo toro complexa maritum / Nuda nitet, caro ludit amata sinu, / Mane sopor, sub sole viri suspiria mulcent, / Nocte iterata venus, saepe receptus hymen».
- \* 47.9-11 «Bagnava il ciel le piagge d'ognintorno, / sparse di color mille et di viole, / ch'intorno i raggi de' bei lumi aperse»: al limite Virgilio, *Aen.* IV.700-703, «ergo Iris croceis per caelum roscida pinnis, / mille trahens varios adverso sole colores, / devolat et supra caput astitit»; ma vd. anche Lorenzo, *Selve* 20.1-4, «Vedrai le piagge di color' diversi / coprirsi, come primavera suole; / nè più la terra del tempo dolersi, / ma vestirsi di rose di viole»; T.V. Strozzi, *Bors.* I.471, «mille simul depingunt prata colores», e *Egl.* 3.77, «Gratia mille tibi pingit per prata colores».
- 51.14 «“Cosmo” in tanto risona et “Lyanora”»: Virgilio, *Ecl.* 5.64, «ipsa sonant arbusta: “Deus, deus ille, Menalca!», 6.44, «ut litus “Hyla Hyla” omne sonaret», e 1.5, «formosam resonare doces Amaryllida silvas», *Georg.* IV.527, «Tum quoque marmorea caput a cervice revolsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua / a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae»; Ovidio, *Met.* XI.51-53, «medio dum labitur amne / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae», che imita l'ultimo passo di Virgilio (PIGNATTI 2018).
- \* 54.9 «Tacciano d'Amphione homai le carte»: Orazio, *Carm.* IV.8.21, «si chartae sileant quod bene feceris», e IV.9.31, «chartis inornatum silebo».
- \* 54.9-12 «Tacciano d'Anphione homai le carte, / che Thebe cinse di perpetuo sasso / con la sua dolce et risonante lira»: per Anfione vd. Orazio, *Carm.* III.11, *Ars* 394sgg., Seneca, *HF* 262sgg.

- 55.1-2 «Come il mar, se né vento od aura il fiede, / queto et senza onda entro 'l gran letto giace»: «tramite la scoperta memoria di *Rvf* 164, 4 [...] l'attacco richiama serene descrizioni paesaggistiche classiche (ad es. il notturno di *Aeneis*, IV, 522-532: "Nox erat et placidum...")» (PIGNATTI 2018).
- \* 55.2 «queto et senz'onda entro 'l gran letto giace [*il mare*]»: Petrarca, *Rvf* 164.4, «et nel suo letto il mar senz'onda giace»; Stazio, *Theb.* III.255-256 e 259, «non secus ac longa ventorum pace solutum / aequor et imbelli recubant ubi litora somno / [...] / detumuere, tacent exusti solibus amnes»; vd. eventualmente anche Ovidio, *Trist.* I.2.73-74, «ut mare considat ventisque ferentibus utar, / ut mihi parcatis, non minus exul ero».
- 55.9 «Felice, che di voi sol vaga et pia»: «La donna, paga di sé [...], è presentata in maniera affine al saggio epicureo di» Lucrezio, *De rer. nat.* II.1-4, «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est»; «il costruito ricalca il latino "felix qui...", ad es.» Virgilio, *Georg.* II.490, «Felix, qui potuit rerum cognoscere causas» (PIGNATTI 2018).
- 56.1 «O te qual diva chiamarenti homai?»: «qui agisce probabilmente la memoria di *Aeneis*, I, 329: "o dea certe | an Phoebi soror?"», le parole dette da Enea alla madre Venere che si manifesta a lui e ad Acate sotto le spoglie di cacciatrice» (PIGNATTI 2018).
- \* 60.1 «Lucente globo, e de la notte raro»: Virgilio, *Aen.* VI.725, «lucentemque globum Lunae Titaniaque astra» (segnalato anche da PIGNATTI 2018).
- \* 60.1-2 «Lucente globo, et de la notte raro / immortal pregio»: Seneca, *Phaedr.* 410, «clarumque caeli sidus et noctis decus» (riferito alla luna).
- \* 60.2-3 «immortal pregio, a cui le stelle intorno / guidan lascivi balli e 'l bel soggiorno»: Tibullo, *El.* II.1.87-88, «iam Nox iungit equos, currumque sequuntur / matrix lascivo sidera fulva choro» (segnalato anche da PIGNATTI 2018); vd. anche Teocrito, *Idyll.* 2.165-166, «χαίρε Σελαναία λιπαρόχροε, χαίρετε δ' ἄλλοι / ἀστέρες, εὐκήλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὄπαδοί» (*Addio, Luna dal trono lucente, addio, voi altre / stelle, che fate corteggio al carro silente della Notte*).
- \* 60.4 «ornan, vaghe di fregio illustre et chiaro»: vd. Ovidio, *Met.* VIII.179-180, «inmisit caelo: tenues volat illa per auras / dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes».
- \* 60.7-8 «forse, com'io hor, nel tuo destro corno / colei rimira, ond'ho già tanto amaro»: forse Pontano, *Erid.* I.7.30, «In Veneris specto te recubare sinu».
- 61 «il motivo della donna in ansia per il marito o l'amato lontano è tipico dell'elegia latina (ad es. Ovidio, *Heroides* e Properzio, IV, 3)» (PIGNATTI 2018).
- \* 61.3 «come fior stretto da rabbioso gelo»: vd. Angeriano, *Erot.* 175.1, «Ut Boreas ussit glaciali frigore flores».
- \* 63.7-8 «et quasi lupo da digiuno astretto / par ch'ucidergli ad un tutti s'ingegni»: paragoni simili in Ovidio, *Trist.* I.6.9-10, «utque rapax stimulante fame cupidusque cruoris / incustoditum captat ovile lupo» (vd. pure Petrarca, *Afr.* 5.6, «Sic stimu-

- lante fame lupus amplum nactus ovile»); Orazio, *Epist.* II.2.28-29, «post hoc vehemens lupus, et sibi et hosti / iratus pariter, ieiunis dentibus acer»; Tibullo, *El.* I.5.53, «fame stimulante furens»; Castiglione, *Carm.* I.43-44, «Impastus stabulis saevit lupus; ubere raptos / Dilaniatque ferus miseris cum matribus agnos».
- \* 63.10 «e 'ntenerito il ferro e 'n sé rivolto»: al limite Virgilio, *Aen.* IX.427, «Me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum».
- \* 65.1 «Piangi, secol noioso et d'error pieno»: Catullo, *Carm.* 43.8, «o saeculum insapiens et infacetum!».
- \* 65.10 «altero fiume, sotto l'onde il crine»: Petrarca, *Rvf*23.48 (Rodano) e 180.9 (Po); Ovidio, *Am.* III.6.89, «nobile flumen».
- \* 65.10-11 «altero fiume, sotto l'onde il crine / ascondi, e 'l corso a' tuoi bei rivi nega»: Tibullo, *El.* I.7.22-23, «Nile pater, quam possim te dicere causa / aut quibus in terris occuluisse caput?».
- 68.1-4 «A cui superba il vago et crespo crine / comporrete più che mai, et con nova arte / vagheggiando voi stessa in sola parte / movrete a far d'altrui mille rapine?»: «è esercizio ispirato da Catullo, 8, *Miser Catulle, desinas ineptire*, alla cui parte finale fitta di interrogative è debitore l'attacco: "Quis nunc te adibit? cui videberis bella? | quem nunc amabis? Cuius esse diceris? | quem basiabis? cui labella mordebis?" (vv. 16-18)» (PIGNATTI 2018).
- \* 69.1 e 5-6 «Come testo di vaghi et lieti fiori, / [...] / se, mentre volve il vento aspro furori, / lo spinge a terra et frange empia procella»: forse adattamento di Virgilio, *Georg.* I.316-321, «saepo ego, cum flavis messorum induceret arvis / agricola et fragili iam stringeret hordea culmo, / omnia ventorum concurrere proelia vidi, / quae gravidam late segetem ab radicibus imis / sublimem expulsam eruerent: ita turbine nigro / verrit hiems culmumque levem stipulasque volantis»; vd. eventualmente anche Orazio, *Epist.* I.17.54, «cista effractam», ma con altro significato.
- \* 69.1 «Come testo di vaghi et lieti fiori»: Virgilio, *Ecl.* 4.23, «ipsa tibi blandos fundet cunabula flores».
- \* 69.14 «al mar sen fugge minaccioso et presto [*il Tevere*]»: vd. Virgilio, *Aen.* XII.523-524, «aut ubi decursu rapido de montibus altis / dant sonitum spumosi amnes et in aequora currunt».
- 71.5-6 «le penne d'oro e 'l nativo ostro adorno / spiegando, empir di meraviglia sente»: Plinio, *Nat. hist.* X.2, «auri fulgore circa colla, cetero purpurea» (PIGNATTI 2018).
- \* 71.10 «et le piume di mille color sparse»: forse Lattanzio, *De ave Phoen.* 134-135, «alarum pennas lux pingit discolor, Iris / pingere ceu nubes desuper acta solet»; e Plinio, *Nat. hist.* X.2, «Aethiopiae atque Indis discolors maxime et inenarrabiles esse ferunt aves et ante omnes nobilem Arabiae phoenicem, haut scio an fabulose, unum in toto orbe nec visum magno opere. aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa collo, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus, cristis fauces, caputque plumeo apice honestante».

- \* 72.7 «raffreni et ch'oltra gli Indi e i Garamanti»: per la coppia vd. Virgilio, *Aen.* VI.794-95, «Saturno quondam, super et Garamantes et Indos / proferet imperium».
- \* 77.1-4 «Se, chiuso già dentro al fallace tetto, / del Laberintho ogni intricato chio- stro / passò Theseo, percosso il fero mostro, / a farsi scorta d'un sol filo astretto»: Virgilio, *Aen.* V.588-591, «ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque / mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi / frangeret indeprentus et inremeabilis error».
- \* 77.9-10 «Questi la dialettica pharetra, / fatta gli homeri vostri habile et lieve»: Virgilio, *Aen.* I.318, «namque umeris de more habilem suspenderit arcum», e V.558, «pars levis umero pharetras; it pectore summo».
- 77.12 «che ausi a novo Alcide homai l'excetra»: «l'*excetra* è l'idra di Lerna (Plauto, *Persa*, 3; Cicerone, *Tusc. disp.*, II, 11, all'interno di un brano delle *Trachinie* di Sofocle), come glossa Servio a *Aeneis*, VI, 287: "latine excetra dicitur, quod uno caeso tria capita excrescebant", proponendo un[']etimologia da *excresco*, dunque termine adatto a figurare le continue difficoltà in cui si imbatte il giovinetto Alessandro nello studio» (PIGNATTI 2018).
- \* 81.14 «cangiato ho Phebo con Bellona et Marte»: al limite Plauto, *Bacch.* 845-849, «non me arbitratur militem sed mulierem, / qui me meosque non queam defendere. / nam nec Bellona mi umquam nec Mars creduat, / ni illum exanimalem faxo, si convenero, / nive exheredem fecero vitae suae».
- \* 84.6 «Turbato mare et tempestoso verno»: Ovidio, *Met.* VII.154, «Quae mare turbatum, quae concita flumina sistunt», e Seneca, *HF* 320, «et fluctuantes more turbati maris»; Stazio, *Silv.* I.3.89, «Antia nimbose revocabunt litora bruma».
- \* 84.12 «Detto questo, di saldo et bel diamante»: Virgilio, *Aen.* VI.552, «porta adversa ingens solidoque, adamante columnae».
- \* 85.2 «A lei che Cipro regge et Amathunta»: per la coppia vd. N. D'Arco, *Num.* 271.1, «Alma Venus, regina Paphi, regina Amathuntis».
- \* 85.10-11 «con le viole cangia horride nevi, / e 'l verno fuga oltre la Tana et l'Hebro»: Ovidio, *Ars am.* III.185-186, «Quot nova terra parit flores, cum vere tepenti / Vitis agit gemmas pigraque fugit hiemps»; vd. anche Properzio, *El.* II.30.1-2, «tu licet usque / ad Tanain fugias», e al limite Pan. *Mess.* 146, «quaque Hebrus Tanaisque Getas rigat atque Gelonos».
- \* 86.7-8 «come hedera, che muro o tronco segue, / l'un l'altro abbracci, di dolcezza oppresso»: Catullo, *Carm.* 61.33-35, «Mentem amore revinciens, / ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans».
- \* 86.14 «et sé riveggia pien d'aurea gente [il mondo]»: Virgilio, *Ecl.* 4.9, «Desinet ac toto surget gens aurea mundo».
- 87 i nomi dei personaggi, Licida e Filli, sono «connotati in senso pastorale»; vd. per il primo la Filli di Ovidio, *Her.* 2 e *Rem. am.* 591-608, per Licida Virgilio, *Ecl.* 9, «ma qui Licida potrebbe celare memoria di» Orazio, *Carm.* I.1.19-20, «nec tenerum

- Lycidam mirabere, quo calet iuventus / nunc omnis et mox virgines tepebunt» (PIGNATTI 2018).
- \* 87.5-8 «Tosto ch'apparve lor Hespero fuore, / con destri augùri su la verde sponda / del Tebro insieme aggiunse in sì feconda / sorte, che sovra 'l ciel n'andò l'honore»: Catullo, *Carm.* 64.329, «*Hesperus, adveniet fausto cum sidere coniunx*»; vd. anche Seneca, *Apoc.* 4.25-31, «qualis discutiens fugientia Lucifer astra / aut qualis surgit redeuntibus Hesperus astris, / qualis, cum primum tenebris Aurora solutis / induxit rubicunda diem, Sol adspicit orbem / lucidus et primos a carcere concitat axes: / talis Caesar adest, talem iam Roma Neronem / aspiciet».
- 87.9 «“Nasca – disse – di voi ch'i tori dome»: Virgilio, *Georg.* I.285, «et prenos domitare boves» (PIGNATTI 2018).
- 93.11 «scendi, Himeneo, su queste herbose sponde»: Virgilio, *Aen.* VII.495, «ripa [...] viridante» (PIGNATTI 2018).
- \* 93.12-13 «Così dicendo, il capo humido et irto / alzò il gran Thebro del verde antro fuore»: Ovidio, *Met.* III.37-38, «longo caput extulit antro / caeruleus serpens horrendaque sibila misit»; ma soprattutto Pontano, *Meteo.* 1217-1218, «cum iliquidis caput extulit antris / Eridanus», *Uran.* I.1025, «Coeruleo cum Gange, cavo et caput extulit antro», e 5.227, «Hoc effert antro Rhenus caput». Secondo PIGNATTI 2018 Virgilio, *Aen.* VIII.31-34, «Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus: eum tenuis glauco velabat amictu / carbasus et crinis umbrosa tegebat harundo», e 630-631, «Fecerat et viridi fetam Mavortis in antro / procubuisse lupam», dove il *verde antro* è «il Lupercale scolpito da Vulcano sullo scudo di Enea».
- 93.13 «alzò il gran Thebro del verde antro fuore»: «*Antrum* è, peraltro, voce greca trapiantata, o rilanciata da Virgilio nel lessico latino in area di sperimentalismo neoterico», per cui vd. *Ecl.* I.75, «viridi proiectus in antro» (PIGNATTI 2018).
- 95.9 «purga tu l'alma d'ogni macchia et neo»: «L'insolito *neo*, accanto a *macchia*, è probabile memoria di» Cicerone, *De nat. deor.* I.79, «naevos in articulo pueri delectat Alcaeum; at est corporis macula naevos, illi tamen hoc lumen videbatur» (PIGNATTI 2018).
- 96 «l'aneddoto delle api che si posano sulla bocca di Platone fanciullo, annunciatrici della bellezza d'eloquio del filosofo adulto, è riportato da» Cicerone, *De div.* I.78, Plinio, *Nat. hist.* XI.18, Valerio Massimo, *Fact. ac dict. mem.* I.6.ext3 (PIGNATTI 2018).
- \* 96.1-3 «Donna gentil, ne le cui labra il nido / di nettari gravi api celesti et rare / puoser, perché fra noi con voci chiare»: Pontano, *Hend.* II.22.40-42, «Manat roridulis fluens puellae / Labris ambrosius liquor, fragratque / Stillans idalium per ora nectar».
- 102.1-8 «Alessandro, al cui chiaro alto valore / fu il mondo tutto poco degna impresa, / per piacer a chi l'alma in fuoco accesa / gli havea con novo inusitato ardore, / cinse di fiamme et di superbo horrore / huomini et dei et con spietata offesa, / non più dal mondo et da le genti intesa, / et templi avolse et tetti in non molte hore»: «soggetto è l'incendio di Persepoli appiccato da Alessandro Magno dopo la vittoria

sui persiani, che Amore giudica poca cosa rispetto a quello di cui è uso accendere il suo cuore. Secondo il racconto di Diodoro (xvii, 72), Curzio Rufo (v, 7, 3-5), Plutarco (*Alex.* 37, 5-38, 7), Alessandro, ubriacatosi nel corso dei festeggiamenti, scagliò per primo una torcia e diede inizio all'incendio che divorò la reggia e la città» (PIGNATTI 2018).

- \* 105.1-9 «Cercando haver di me l'ultima prova / et laccio ordir adamantino et fido, / onde poi la mia fiamma eterno grido / fra l'altre trovi et seco di par mova, / fece il mio sol di me con pietà nova / quel che far altrui suol del sasso lido, / dicendo: "Hor quanto a te commetto et fido / in giusta lance appendi, e 'l miglior trova!" / Et qual nel mar a la sua par s'aviene / humida concha, a la mia bocca tale / forbite perle et calde rose aggiunte»: Teocrito, *Idyll.* 12.27-37, «Νισαῖοι Μεγαρήες, ἀριστεύοντες ἔρετροις, / ὄλβιοι οἰκείοιτε, τὸν Ἀττικὸν ὡς περιάλλα / ξεῖνον ἐτιμήσασθε, Διοκλέα τὸν φιλόπαιδα. / αἰεὶ οἱ περὶ τύμβον ἀολλέες εἶαρι πρῶτῳ / κοῦροι ἐριδιμαίνουσι φιλήματος ἄκρα φέρεσθαι· / ὃς δέ κε προσμάξῃ γλυκερώτερα χεῖλεσι χεῖλη, / βριθόμενος στεφάνοισιν ἔην ἔς μητέρ' ἀπῆλθεν. / ὄλβιος ὅστις παισὶ φιλήματα κείνα διαιτᾷ. / ἧ που τὸν χαροπὸν Γανυμήδεα πόλλ' ἐπιβῶται / Λυδίῃ ἴσον ἔχειν πέτρῃ στόμα, χρυσὸν ὀποῖη / πεύθονται, μὴ φαῦλος, ἐτήτυμον ἀργυραμοιβοί». *L'idillio* è un ἐπιβατήριον o un προσφρηντικόν di un uomo innamorato che saluta (ironicamente?) il giovane amato al suo ritorno, forse dopo un'infedeltà. In esso viene quindi ricordato l'eroe di Megara Diocle, modello di comportamento per tutti gli innamorati: egli cadde in battaglia per proteggere un giovane di cui era innamorato, di conseguenza sulla tomba era organizzato ogni anno un agone per determinare chi desse il bacio più dolce. Nei versi finali, con uno scarto, il narratore ammicca al giudice di questa competizione, che avrebbe desiderato per sé i baci e avrebbe invocato Ganimede, le cui labbra avrebbero dovuto aiutarlo a discernere baci veri e falsi fungendo da pietra di paragone. PIGNATTI 2018 invece ha rimandato a Plinio, *Nat. hist.* XXXIII.43 per la pietra lidia.
- 109.13-14 «di duol le sponde, et hora una sirena / gl'invola et tien con saldi nodi presa»: «il motivo è quello classico della *nympha loci*, la cui identità di creatura acquatica discende dalla metafora dei due fiumi protagonisti della *traslatio*. Non è escluso che su Giulia/sirena si sia riverberato il punto dell'autoepitafio di Virgilio divulgato da Elio Donato in cui è designato il luogo della sepoltura: in "tenet nunc | Parthenope" pare di avvertire la premessa di "hora [...] tien [...] presa"» (PIGNATTI 2018).
- 113.11 «in cui [scil. *il cor*] descivo ogni suo chiaro detto»: Petrarca, *Rvf* 193,5 e forse Virgilio, *Ecl.* 5.13-14, «in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi» (PIGNATTI 2018).
- 116.9-14 «Da cotal vinto il dotto et grande Alceo, / arse molti anni, et pien di foco 'l seno, / dolci cantò d'amor fervide rime; / così d'Homero havessi, over d'Orpheo, / lo stil anch'io, per lodar questa a pieno, / et far palese altrui quanto io l'estime»: Cicerone, *De nat. deor.* I.79, «naevos in articulo pueri delectat Alcaemum; at est corporis macula naevos, illi tamen hoc lumen videbatur» (PIGNATTI 2018).

- \* 122.9-10 «et hor l'ombra ne miro, hor lei rivolta / adietro veggio, o pur la bella mano»: Virgilio, *Aen.* IV.362, «Talia dicentem iamdudum aversa tuetur».
- \* 125.5-8 e 12-13 «che se di marmo il mondo non v'honora / con studio tal ch'eternamente s'oda, / è che materia vil, che 'l tempo roda / disconvienti al valor che meco plora; / [...] / sono il sepolcro, che qua giuso in terra / non lima il tempo»: vd. Ovidio, *Pont.* IV.8.45-51, «carmina vestrarum peragunt praeconia laudum, / neve sit actorum fama caduca cavent. / carmine fix vivax virtus, expersque sepulchri / notitiam serae posteritatis habet. / tabida consumit ferrum lapidemque vetustas, / nullaque res maius tempore robur habet. / scripta ferunt annos».
- 128.12-14 «tal che, fra genti solitarie estreme, / veggio l'antiche nostre accese voglie / fra gli assiri volar et fra gli armeni»: «l'Armenia [...] qui indica piuttosto, secondo una topica consolidata, un popolo selvaggio refrattario alle passioni amorose: in concorrenza con la barbara Ircania, più a Est, la regione caucasica è tipicamente popolata da tigri feroci (Ov., *Met.*, VIII, 121; XV, 86; *Amores*, II, 14, 35; Tibullo, *Lyg. El.*, VI, 15). L'Assiria non ha una connotazione altrettanto netta nella letteratura latina, [...] In Catullo, LXVI, 11-12, si legge: “qua rex tempestate novo auctus hymenaeo / vastatum finis iverat Assyrios”, detto di Tolomeo Evergete che portò la guerra al re di Siria Seleuco» (PIGNATTI 2018).
- \* 129.5-11 «O di Latona, o del gran Giove prole, / di sughi e d'erbe quanto voi possente, / ferma il bel carro d'oro alto et lucente, / et lieto ascolta chi gli honor tuoi cole; / et le piaggie, cui nebbia oscura adombra / mentre che 'l tuo gentil infermo giace, / rischiara col sanarlo, e i fior et l'acque»: imita Tibullo, *El.* III.10, che appartiene allo stesso genere (la *σωτηρία*).
- 132.13 «da noi rimanti pur a Theti il grembo»: «il sintagma “grembo di Teti” (v. 13) ha modesta circolazione nella letteratura latina», vd. Claudiano, *De rapt. Pros.* III.318-320, «dum pignus ademptum / inveniam, gremio quamvis mergatur Iberae / Tethyos, et Rubro iaceat vallata profundo», dove «indica l'oceano occidentale in opposizione al Mar Rosso, che rappresenta l'Oriente. Il “grembo” suggerisce l'immagine dell'ampio alveo delle profondità marine in cui potrebbe essere celata Proserpina. In Apuleio, *Met.*, V, 28, un gabbiano si tuffa così nel mare: “demergit sese propere ad Oceani profundum gremium”» (PIGNATTI 2018).
- \* 133.1-4 «Come stella che fuor dell'oceano / per far al ciel di ricco fregio honore / esce dinanzi al matutino albore, / da sé ruotando i raggi suoi lontano»: Petrarca, *Tr, Triumphus Mortis* II.179-180, «e 'l sole / già fuor de l'Oceano info al petto»; Virgilio, *Aen.* IV.129, «Oceanum interea surgens Aurora reliquit», e 584-585, «Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile», e V.65, «Aurora extulerit radiisque retexerit orbem».
- \* 133.1 e 7-8 «Come *stella* che fuor dell'oceano / [...] / le mani e 'l petto et l'uno et l'altro ardore / di que' begli *occhi* ch'io sospiro in vano»: Ovidio, *Am.* III.3.9, «radiant ut sidus ocelli».
- 134.4 «d'altro cipresso vista o d'irto pino»: «è probabile traduzione di “pinus acuta”

- in Ovidio, *Met.*, [I,] 699 e *Ars*, II, 424 con riferimento alle foglie aghiformi (PIGNATTI 2018).
- 134.9-10 «né vaghezza fia mai, che leve et scuro / sogno non sembri a l'alma, che comprehende»: Tibullo, *El.* IV.2.38, «errant cum molli somnia nigra pede» (PIGNATTI 2018).
- \* 135.12 «Voi solo incontro a sì rabbioso vento»: vd. Ausonio, *Epist.* 24.89, «egeldiae ut tepeant *hiemes rabidosque* per aestus».
- \* 136.1-2 «Alto silenzio, ch'a pensar mi tiri / nel mezzo de' notturni et foschi horrori»: vd. Tibullo, *El.* III.4.55-56, «cum te fusco Somnus velavit amictu, / vanum nocturnis fallit imaginibus»; ma *alta silentia/alta quies* è *iunctura* virgiliana.
- 136.14 «quando ciò far poteo, sudai et alsi»: Orazio, *Ars* 412-413, «Qui studet optatam cursu contingere metam / multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit» (PIGNATTI 2018).
- 138.3-4 «veggendo porre al mio signor il piede / ne le sue historie già si chiare et conte»: «la locuzione è tratta forse da» Cicerone, *De fin.* 5.2, «quacumque enim ingredimur, in aliqua historia vestigium ponimus», «frase pronunciata da uno degli interlocutori del dialogo durante una passeggiata ad Atene per sottolineare la suggestione che trasmettono i vari luoghi di Atene, legati alle azioni dei più importanti personaggi della Grecia (è l'*adagium* 3950 di Erasmo da Rotterdam)» (PIGNATTI 2018).
- 140 «soggetto è l'aneddoto su Cleopatra, narrato con dovizia di particolari da Plinio il Vecchio (XI, 119-121), secondo il quale la regina d'Egitto vinse la scommessa fatta con Antonio di essere capace di consumare in un solo convito dieci milioni di sesterzi bevendo la perla di un suo orecchino disciolta nell'aceto. Il sonetto si concentra sul *factum mirabile* della pozione milionaria tralasciando le implicazioni morali e politiche dell'episodio» (PIGNATTI 2018).
- 140.1 «Nel gran convito Cleopatra altera», e 10, «non scorge di dui angui il fer veleno»: per la «fine virile di Cleopatra» Orazio, *Carm.* I.37.25-32, «ausa et iacentem visere regiam / voltu sereno, fortis et fortis et asperas / tractare serpentes, ut atrum / corpore conbiberet *venenum*, / deliberata morte ferocior: / saevis Liburnis scilicet invidens / privata deduci superbo, / non *humilis* mulier, triumpho» (PIGNATTI 2018).
- 143.1-4 «Se voi ponete a tutto questo mente / cui gira intorno l'oceano et freme, / trovar non può fra noi ben salda speme / ove si spieghi a pieno et si contente»: «il tema della serena contemplazione dall'alto dei limiti dell'azione umana viene dal *Somnium Scipionis* di Cicerone (*De rep.*, VI, 20-21), da cui sono riprese alcune espressioni caratteristiche, come ad esempio il termine *macchia* (v. 9): “Vides habitari in terra raris et angustis in locis et in ipsis quasi maculis, ubi habitatur, vastas solitudines interiectas”» (PIGNATTI 2018).
- \* 147.1-4 «Torbida imago et ne l'aspetto scura / pur mi ti mostri, et di pietà rubella, / spirito gentile, allhor ch'arde ogni stella / et la notte le piagge e i colli oscura»: Virgilio, *Aen.* IV.351-355, «Me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris / nox operit

*terras, quotiens astra ignea surgunt, / admonet in somnis et turbida terret imago, / me puer Ascanius capitisque iniuria cari, / quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus arvis»* (sogno di Enea).

- 148 «che si tratti di una visione onirica [...] confermano consistenti tessere classiche. “Somnia vana” abitano a torme tra le foglie di un decrepito olmo nel vestibolo degli inferi in *Aeneis*, VI, 282-284, ma il luogo virgiliano che Molza doveva avere presente è *ibid.*, 893-896, dove si descrive il sorgere al mondo dei sogni attraverso una porta di corno e una eburnea; dalla prima “veris facilis datur exitus umbris”, dall’altra “falsa ad caelum mittunt insomnia Manes”. I “foschi et inameni rivi” (v. 12) richiama, peraltro, le “ripas [...] horrendas et rauca fluenta” dell’Acheronte di *Aeneis*, VI, 327, dove si aggirano meste le anime di coloro che non riceverono onori funebri, in attesa di poter essere trahettate sul vascello di Caronte. [...]. Ma la intertestualità più consistente si stabilisce con Tibullo, III, 4, 7-8: [...]. Si può aggiungere anche Tibullo, II, 6, 37: “[...] mittant mala somnia Manes”, eccezionalmente vicino a *Aeneis*, VI, 894, citato pocanzi» (PIGNATTI 2018).
- 148.12-14 «o pur da i foschi et inameni rivi / volano i sogni temerari fuore, / et d’error vano altrui empion la mente?»: Tibullo, *El.* III.4.7-8, «Somnia fallaci ludunt temeraria nocte / et pavidas mentes falsa timere iubent» (segnalato anche da PIGNATTI 2018); *inamoenus* è aggettivo destinato ai regni infernali in Ovidio, Stazio, Claudiano, Poliziano, Sannazaro.
- \* 151.1-2 «Se fra le Sirti, allhor ch’irato fiede, / mi trahesse Euro o pur sinistro fato»: Virgilio, *Aen.* I.110-11, «tris Eurus ab alto / in brevia et syrtis urguet (miserabile visu)»; Pontano, *Hesp.* I.163, «Iratumque Eurum».
- \* 153.12-13 «da indi in qua versato un tristo fiume / da gli occhi ho sempre, et non fu poi, com’io»: Ovidio, *Cons. ad Liv.* 225, «Uberibusque oculis lacrimarum flumina misit»; ma vd. anche Virgilio, *Aen.* I.465, «multa gemens, largoque umectat flumine vultum»; Claudiano, *De rapt. Pros.* III.128, «larga vel invito prorumpunt flumina vultu»; vd. pure Giusto, *Dubbie* 58.58, «rivolze gli ochi miei più largo fiume» (e Bembo, *Rime* 163.10).
- \* 157.1-4 «Altero fiume, ch’a Fetonte involto / nel fumo già de le saette ardenti / il grembo de’ tuoi rivi almi et lucenti / apristi, di pietà turbato il volto»: forse Claudiano, *Pan.* VI *Hon.* 187-90, «Phaeton, qui fulmina praeceps / in nostris efflavit aquis, dum flammea caeli / flectere terrenis meditatur frena lacertis / mortalique diem sperat diffundere vultu?»; Ovidio, *Met.* II.232, «ferre potest calidoque involvitur undique fumo», 319-320, «At Phaethon rutilos flamma populante capillos / volvitur in praeceps longoque per aera tractu», e 324, «excipit Eridanus fumantiaque abluit ora».
- 157.1-2 «Altero fiume, ch’a Fetonte involto / nel fumo già de le saette ardenti»: «i vv. 1-2 contengono memoria del racconto delle *Metamorfosi*. Qui infatti si dice che il volo di Fetonte è interrotto da un fulmine scagliato da Giove: “[...] et dextra libratum fulmen ab aure | misit in aurigam pariterque animaue rotisque | expulit et

- saevis compescuit ignibus ignes” (II, 311-313) e il Po ne deterge il volto affumicato: “excipit Eridanus fumantiaque abluit ora” (v. 324)» (PIGNATTI 2018).
- \*157.3-4 «il grembo de’ tuoi rivi almi et lucenti / apristi di pietà turbato il volto»: forse Virgilio, *Aen.* VIII.712-713, «*Pandentemque sinus et tota veste vocantem / caeruleum in gremium latebrosa que flumina victos*» (riferito al Nilo).
- \*157.5-8 «e le caste sorelle, a cui l’accolto / dolor formò così dogliosi accenti, / che ’n selve se n’andar meste et dolenti, / pasci anchor su le sponde et pregi molto»: Seneca, *HO* 186-188, «vel in Eridani ponite *ripis*, / ubi *maesta* sonat *Phaethontiadum / silva sororum*».
- 157.13 «al duro incendio, almen su questa riva»: «qui l’applicazione della metafora antro-letto del fiume è replica meccanica, salvo ricordare che anche le rive del Tevere sono rivestite di pioppi in *Aeneis*, VIII, 32» (PIGNATTI 2018).
- \*158.1-5 «Sotto ’l gran velo, onde la notte adombra / d’orrori il mondo tenebroso et folti, / volano i sogni con mentiti volti, / ond’altri il cor di vana tema ingombra; / quindi fosca a voi dianzi et palida [*sic*] ombra»: Tibullo, *El.* III.4.7-8, «*Somnia fallaci ludunt temeraria nocte / et pavidas mentes falsa timere iubent*» e 55-56, «cum te *fusco Somnus velavit amictu*, / *vanum nocturnis fallit imaginibus*»; Virgilio, *Aen.* VI.896, «sed *falsa* ad caelum mittunt *insomnia* Manes»; Lucrezio, *De rer. nat.* IV.735, «omne genus quoniam passim simulacra feruntur».
- 158.3 «volano i sogni con mentiti volti»: «“falsi”, “ingannatori”», in Ovidio, *Met.* XI.613-614, «Hunc circa passim varias imitantia formas / somnia vana iacent» (PIGNATTI 2018).
- \*159.1-2 «Il tempo passa et più che vento o strale / fugge veloce et non s’arresta un’hora»: Ovidio, *Fast.* VI.771-772, «*Tempora labuntur*, tacitisque senescimus annis, / et fugiunt freno non remorante *dies*»; ma vd. Sannazaro, *SeC* 91.1-6, con altri antecedenti classici (e Bembo, *Rime* 74.1-4, che a sua volta imita Sannazaro e i classici).
- 159.1 «Il tempo passa et più che vento o strale»: «in tutti aleggia la memoria di» Virgilio, *Georg.* III.284, «Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus» (PIGNATTI 2018).
- \*162.10 «tra Falari legato et Dionigi»: vd. eventualmente Cicerone, *Verr.* II.5.56, «Versabatur in Sicilia longo intervallo alter non Dionysius ille nec Phalaris».
- \*162.11 «pender ferito d’uno horribil scoglio»: Virgilio, *Aen.* VIII.668-669, «et te, Catilina, minaci / pendentem scopulo Furiarumque ora trementem».
- \*164.11 «Per colmarne d’eterni et duri pianti»: Stazio, *Theb.* XI.361-362, «magno prius omnia planctu / implet».
- \*165.12 «Dura legge et crudel ch’altri ne fure»: *App. Verg.*, *Ciris* 198-199, «vosque adeo, humani mutatae corporis artus, / vos o crudeli fatorum lege, puellae».
- \*165.13-14 «sempre il migliore: io per me, Febo, appendo / a questo sasso con la cetra l’arte»: Orazio, *Carm.* III.19.20, «Cur pendet tacita fistula cum lyra?».
- 166 «Il registro disperato dei sonetti precedenti trova in quest’ultimo epicedio una rimodulazione con l’esercizio condotto sull’epigramma di Mosco, *Amore arante* (*Antologia greca*, XVI, 200)» (PIGNATTI 2018).

- 167.9-10 «questi fior ch'a te sacro et queste salse / frugi ricevi et più benigno riedi»: Virgilio, *Aen.* II.133 e XII.173, «salsae fruges» (PIGNATTI 2018).
- 171.2 «del cui terso splendor ride 'l Ponente»: «Risuona la memoria di Lucrezio, III, 23: “[...] large diffuso lumine ridet”, a meno che non si voglia risalire alla fonte di Lucrezio, *Odissea*, VI, 43-54: “λευκή ἀΐγλη” (v. 45), di cui “terso splendor” (v. 2) è corretta resa volgare, anche in virtù di *Rvf* 160, 14 e 196, 8, dove *terso* è l'oro» (PIGNATTI 2018).
- 176 «Modello archetipico e fonte diretta è l'ecloga IV di Virgilio, da cui provengono tutti i materiali del sonetto in un calco talmente vistoso che potrebbe essere stato concepito come esplicita competizione con il modello», vd. in particolare i vv. 18-20, 25, 26-29, 37-39, 46-47 (PIGNATTI 2018).
- \* 176.1 «Gigli, rose, viole, amomo, acanthi»: *App. Verg.*, *Culex* 398-400, «hic et acanthus / Et rosa purpureum crescent pudibunda ruborem / et violae omne genus» (ma vd. Bembo, *Rime* 93.61, «Gigli, caltha, viole, acantho et rose»).
- 176.14 «Tipheo rimembra di sue pene amare»: «Menzionando Tifeo al v. 14, sconfitto dopo una lunga lotta da Giove, che gli scagliò addosso un monte sotto il cui peso rimase schiacciato, Molza ha presente *Aeneis*, IX, 715-716: “durum [...] cubile | Inarime Iovis imperiis imposta Typhëo”» (PIGNATTI 2018).
- 183.5-6 «così chi 'n anzi tempo cangiar pelo / mi face leta aprir liquide strade»: Lucrezio, *De rer. nat.* I.373, «et liquidas aperire vias» (PIGNATTI 2018).
- \* 195.12-14 «Così scritto si legga eternamente / in mille marmi il tuo bel nome eletto, / né taccia il mondo la tua gran pietade»: Tibullo, *El.* I.3.54, «*fac lapis inscriptis stet super ossa notis*»; Propertio, *El.* IV.11.36, «*ut lapide hoc uni nupta fuisse legar*», ed eventualmente II.1.72-73, «*quandocumque igitur vitam mea fata reposcent, / et breve in exiguo marmore nomen ero*».
- 206 «Lode della donna amata. Il sonetto è occupato per tre stanze dalla similitudine della colomba, che volando sparge essenze profumate attirando lo stormo delle compagne, e la donna, a cui vanno i pensieri del poeta. Le colombe sono animali simbolo del corteggio venereo già negli elegiaci latini. Ma il tema del profumo emanato riconduce a *Odissea*, XII, 62-63, ove portano l'ambrosia a Zeus» (PIGNATTI 2018).
- \* 208.4 «i non usati honori»: in Cicerone, *Phil.* 3.23 e 14.11 ricorre il sintagma *usitatus honos*.
- \* 210.1-8 «Come pastor sovra spedito scoglio / mover innanzi da rabbioso vento / oscura nube et tutto in un momento / il mar turbarsi con superbo orgoglio / scorge da lunge, et pien d'humil cordoglio / insieme aduna il paventoso armento, / et temendo vicino alto spavento, / a far ritorna de' suo' arnesi invoglio»: Omero, *Il.* IV.275-279, «ὡς δ' ὅτ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδεν νέφος αἰπόλος ἀνήρ / ἐρχόμενον κατὰ πόντον ὑπὸ Ζεφύροιο ἰωῆς: / τῶ δέ τ' ἄνευθεν ἐόντι μελάντερον ἤυτε πίσσα / φαίνετ' ἰὸν κατὰ πόντον, ἄγει δέ τε λαίλαπα πολλήν, / ῥίγησέν τε ἰδῶν, ὑπὸ τε σπέος ἤλασε μῆλα» (*Come quando da sopra una rupe il capraio vede una nuvola appressarsi sul*

*mare sotto il soffio rumoroso di Zefiro, e a lui, lì da lontano, sembra nerissima come la pece, mentre avanza sul mare, e porta una grande tempesta; inorridisce a vederla, e spinge le bestie dentro a una grotta: tali intorno agli Aiaci le schiere di giovani splendidi turbinavano fitte verso la guerra crudele)* = Poliziano, *Il.* 308-313, «Qualem praerupto scopuli de culmine *pastor* / Per mare tendentem zephyri spiramine nubem / Prospicit; illa procul *piceae caliginis instar* / Apparet ponto gradiens, ac *turbine saevo* / Praecipitat; timet ille videns, pavidasque sub antrum / Cogit oves, properatque gravem vitare procellam»; vd. anche Virgilio, *Aen.* XII.450-456, «ille volat campoque atrum rapit agmen aperto. / qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus / it mare per medium (miseris, heu, praescia longe / horrescunt corda *agricolis*: dabit ille ruinas / arboribus stragemque satis, ruet omnia late), / ante volant sonitumque ferunt ad litora venti: / talis in adversos ductor Rhoeteius hostis», e *Georg.* I.441-444, «ille [sol] ubi nascentem maculis variaverit ortum / conditus in nubem medioque refugerit orbe, / suspecti tibi sint imbres; namque urget ab alto / arboribusque satsique Notus pecorique sinister», e *App. Verg., Culex* 42-47, *Aen.* II.305-308, «incidit, aut rapidus montano flumine torrens / sternit agros, sternit sata laeta boumque labores / praecipitisque trahit silvas; stupet inscius alto / accipiens sonitum saxi de vertice pastor» (da confrontare con Omero, *Il.* IV.452sgg.). Vd. anche Lorenzo, *Ambra* 17-18 (e 20), «Quando gonfiato et largo si ristigne / tra li alti monti d'una chiusa valle, / stridon frenate, turbide et maligne / l'onde, et miste con terra paion gialle; / et grave petre sopra petre pigne, / irato a' sassi dello angusto calle; / l'onde spumose gira, horrible freme: / vede il pastor da alto, et, secur, teme».

210.3 «oscura nube et tutto in un momento»: Virgilio, *Georg.* IV.60, «obscuramque trahi vento mirabere nubem» (PIGNATTI 2018).

\* 212.12-14 «Polluce, hor quanto gloriar ti dei, / se 'l mezzo de' tuoi giorni 'l cielo honora / quel che di mille io n'ho sol una volta»: in testi di lontananza come Properzio, *El.* I.17 e Ovidio, *Am.* II.16 viene utilizzato il mito di Castore e Polluce, benché in una forma sensibilmente diversa da quella del testo di Molza.

217 «Che la donna sia creatura angelica e dunque la sua sede sia il cielo, è argomento su cui si impernia la seconda parte del *Canzoniere*, qui però la sua sostanza spirituale assume una piegatura maliziosa attraverso la sovrapposizione del tema classico dello  $\varphi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma \theta\epsilon\acute{\omega}\nu$ : Giove si è deciso ad assumere tra i celesti la donna e farne una stella per sedare la irrequietezza degli angeli, gelosi che i mortali godano della presenza della donna» (PIGNATTI 2018).

\* 221 il paragone naturale su cui è costruito il sonetto rielabora la famosa similitudine di Virgilio, *Aen.* IX.435-436, «*purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens, lassove papavera collo / demisere caput pluvia cum forte gravantur*» (segnalato anche da PIGNATTI 2018; il paragone con un soldato morente è tratto da Omero, *Il.* VIII.306-308; vd. anche Ovidio, *Met.* X.192-194), con la mediazione di Pontano, *De am. con.* III.3.85-92 (e 69sgg.), «Ut flos in verno laetatus sole nite-scit / Fulgidus, et gaudet purpura honore suo, / Mane tepor, sub solem aurae, ros

noctis in umbra / Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes; / In molli sic virgo toro complexa maritum / Nuda nitet, caro ludit amata sinu, / Mane sopor, sub sole viri suspiria mulcent, / Nocte iterata venus, saepe receptus hymen»; nonché Catullo, *Carm.* 62.39-47; M. Flaminio, *Carm.* 8.13.11-14, «Ut flos gravatus imbribus / Caput tenellum deiicit; / Sic mens misella perdita / cedit malorum ponderi»; e sul fronte volgare Dante, *If* 2.127-129, «Quali i fioretti dal notturno gelo, / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca / si drizzan tutti aperti in loro stelo»; Boccaccio, *Tes.* IX.28, «Quale i fioretti richiusi ne' prati / per lo notturno freddo, tutti quanti / s'apron come dal sol son riscaldati, / e 'l prato fanno con più be' sembianti / rider, fra le verdi erbe mescolati, / dimostrandosi lieto a' riguardanti: / cotal si fece vedendola Arcita, / poscia che l'ebbe sì a parlare udita».

- \* 222.29-42 (st. 3) «Come serpente, ch'un pastor ritrova, / di nuove spoglie et di veneno armato, / starsi al buon tempo al sol sopra l'arena, / riceve il colpo, ond'ei riman fiaccato, / inanzi che al ferir l'arme sue mova, / tal che da vendicar sì cruda pena, / né da fuggir ha più vigor né lena, / così stanno hor i crudel Turchi et Persi, / non men privi d'ardir che di possanza, / per ciò che credon dal valor di Franza / et dalle vostre braccia esser dispersi. / Dunque voi, che conversi / sete a farvi immortai qua giù per fama, / ch'altro s'attende, poi che 'l ciel vi chiama?»: rovesciamento di una similitudine epica classica attraverso l'aggiunta dell'uccisione del serpente, vd. Stazio, *Theb.* IV.95-100, «ut primae strepuere tubae: ceu lubricus alta / *anguis* humo verni blanda ad spiramina *solis* / erigitur liber senio et *squalentibus annis* / *exutus* laetisque *minax* interviret herbis: / a miser, agrestum si quis per gramina hianti / obvius et primo fraudaverit ora *veneno*» (che imita Virgilio, *Aen.* II.471-476, «Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus / exsultat telis et luce coruscus aëna; / qualis ubi *in lucem coluber* mala gramina pastus, / frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat, / nunc positus *novus exuviis* nitidusque iuventa, / lubrica convoluit sublato pectore terga, / *arduus ad solem*, et linguis micat ore trisulcis», a sua volta debitore di Omero, *Il.* XXII.93-95, «ὦς δὲ δράκων ἐπὶ χειρὶ ὀρέστερος ἄνδρα μένησι / βεβρωκῶς κακὰ φάρμακ', ἔδου δὲ τέ μιν χόλος αἰνός, / σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἐλισσόμενος περὶ χειρὶ / ὦς Ἴκτωρ ἄσβεστον ἔχων μένος οὐχ ὑπεχώρει / πύργῳ ἔπι προὔχοντι φαινήν ἄσπίδ' ἐρείσας»); ma vd. anche per il colpo Boiardo, *OI* I.23.37-38, «Non era ancora il sir de Montealbano / Aconcio ne l'arcione e rassettato, / Per quello incontro sì crudo e villano / Che quasi fuor di sella andò nel prato, / Quando gionse Grifon col brando in mano; / Trovandolo improvviso e sbarattato, / Gli donò un colpo orribile e possente: / Voltosse il fio de Amon come un serpente. // Come un serpente per la coda preso, / Che gonfia il collo e il busto velenoso, / Cotal Rinaldo, de grand'ira acceso, / A Grifon se rivolse nequitoso».

- \* 225.1-4 «Scopri le chiome d'oro et fuor de l'onde / rimena, Apollo, un sì soave giorno, / ch'ogni luogo di fior diventi adorno / cui l'usata ricchezza il verno asconde»: *Anth. Lat.* 93 [= 587 R], «Memnonis ut genetrix infecerat humida caelum / Et roseis

- manibus sidera dispulerat, / *Phoebus Atlanteis e fluctibus aureus orbem / Sustulit igniferum, luxque diesque redit*»; vd. anche 91 [= 585 R], «Exoritur Phoebus perfundens luce nitente / Et maria et terras stelliferumque polum; / Astraque cesserunt fulgentia crinibus aureis / Et nox sidereas occulit atra faces».
- 225.9-11 «tacciano i venti a l'apparir del volto / ch'io adoro in terra, pianamente vegna / chi stampi sotto il piè rose et viole»: «*topos* largamente attestato nella poesia volgare [...]; ma l'origine è classica», Stazio, *Theb.* V.429-430, Persio, *Sat.* 2.38, Claudiano, *Carm. min.* 30.89-91 (PIGNATTI 2018).
- \* 225.9 «Tacciano i venti»: Properzio, *El.* III.10.5, «stent aere venti».
- \* 227.10 «alzarsi con più audaci et miglior piume»: Ovidio, *Ars am.* II.22, «Audacem pinnis repperit ille viam», e 76, «Icarus audaci fortius arte volat».
- 230.31-35 «Fiera stella superba / a tempo nasce e i crin sanguigno tira / per gli alti chiostri, et ira / guida a sé dietro et morte, et da' bei rai / destin reo piove et guai»: Plinio, *Nat. hist.* II.22, «cometas Graeci vocant, nostri crinitas, horrentis erine sanguineo et comarum modo in vertice hispida» (PIGNATTI 2018).
- \* 233.1 «Cingi di muri adamantini, o Giove»: vd. Ovidio, *Pont.* III.4.105, «Oppida turritis cingantur eburnea muris»; Bembo, *Carm.* 15.81, «Innixi aut ferro muri atque adamantina turris».
- \* 234.5-8 «e 'l fianco già di sopportar possente / le nevi e 'l ghiaccio nel primier vigore, / sforzano gli anni col fuggir de l'hore, / tal che a Natura d'ubbidir consente»: Stazio, *Theb.* VII.744-749, «sic ubi nubiferum montis *latus* aut nova *ventis* / solvit *hiems* aut *victa* situ non pertulit *aetas*, / desilit horrendus campo timor, arva virosque / limite non uno longaevaeque roborata secum / praecipitans, tandemque exhaustus turbine fesso / aut vallem cavat aut medios intercipit amnes».
- \* 236.1-8 «Per formar Zeusi una beltade eletta / che vista altrui di meraviglia empiesse, / di mille donne giovenette elesse / la più lodata parte et più perfetta, / indi, con quel saver ch'al cor ristretta / virtù li diede, mille gratie espresse, / ch'Amor lo stile a la bella opra resse, / cui senza nulla di qua giù diletta»: per la vicenda di Zeusi vd. Cicerone, *De inv.* II.1.1.
- \* 236.9 «Simile in Ida il bel pastore ardito»: forse Ovidio, *Her.* 16.73-74 (Paride a Elena), «Mens mea convaluit, subitoque *audacia* venit, / nec timui vultu quamque notare meo»; vd. Boiardo, *Tarocchi* 2.34-35, «Amor Paride fece sì animoso / Che ardito fu a rapire Elena bella».
- \* 237.1 «Si come ramo leggiadretto et lento»: Virgilio, *Georg.* IV.558, «confluere et lentis uvam demittere ramis»; Seneca, *Thy.* 155-156, «hinc illinc gravidis frondibus incubat / et curvata suis fetibus ac tremens».
- \* 237.2 «col fascio piega di suoi parti greve»: Bembo, *Carm.* 18.184, «Poma suos curvant crescentia pondere ramos».
- 240.39 «Io sarei udito fin dal Gange a Thile»: «Nei poeti antichi Tule (o Tile) è di solito l'estremo Nord (ad es. Virgilio, *Georg.*, I, 230: "tibi serviat ultima Thyle")» (PIGNATTI 2018).

- 240.91 «correr Pattolo d'ogni intorno et Ermo»: «Il Pattolo, piccolo fiume della Lidia, e l'Ermo, di cui il Pattolo è affluente, nell'antichità avevano fama di essere ricchi di sabbie aurifere (ad es. Plinio, XXXIII, 21, 66; *Aeneis*, X, 142 e Servio, *ad loc.*; *Georg.*, II, 137; Giovenale, XIV, 298-299; Marziale, VIII, 78, 5-6; Claudiano, *Panegyricus de consulatu Probini et Olybrii*, 53-54)» (PIGNATTI 2018).
- 244.37-48 «Indi uso di patir vergini mani, / là dove altri la mensa l'attendea, / vago Animale, et ritornarvi al tardo, / l'aurate corna in modi non humani / portava al cielo e ovunque si movea / le piagge insuperbia col dolce sguardo, / per cui di pietade ardo / ch'arcier protervo di nascoso prese / un venenato dardo e 'l ferro mise, / ove la fiera ancise, / ch'aperta il fianco a terra si distese, / del proprio sangue altrui larga et cortese»: «Il cervo della st. IV conserva memoria del cervo addomesticato di Silvia, *casus belli* tra Troiani e Latini: esso è “[...] forma praestanti et cornibus ingens” (v. 483) e “[...] manum patiens mensaeque adsuetus erili” (v. 490). Non attivo, ma certamente sedimentato nella memoria poetica, l'impiego del cervo ferito come figura dell'amante sofferente per il *vulnus* amoroso, per cui si può citare l'archetipo virgiliano (*Aeneis*, IV, 69-73) e i precedenti petrarchesco [...] e bembiano» (PIGNATTI 2018).
- 244.45 «un venenato dardo e 'l ferro mise»: Plinio, *Nat. hist.* XVIII.1, «sciantque ad nocendum praeparare se animalia, quod tamen eorum excepto homine et tela sua venenis tinguit? Nos et sagittas tinguimus ac ferro ipsi noventibus aliquid damus»; Orazio, *Carm.* I.21.3-4, «nec venenatis gravida sagittis, / Fusce, pharetra» (PIGNATTI 2018).
- 244.49 «In un bel carro d'or lieto et schivo»: «L'oro con cui è costruito il carro di Ippolito (v. 49) richiama tuttavia un altro auriga sfortunato del mito. Di tale metallo è il cocchio del sole in Ov., *Met.*, II, 107-108» (PIGNATTI 2018).
- 244.59-60 «se gli aventâr, et con horribil morso / spenser tanta beltate a mezo 'l corso»: «La fonte potrebbe esser Seneca, *Fedra*, 1035-1114, dove è narrato lo strazio che viene fatto di Ippolito mentre corre precipitosamente sulla riva del mare per fuggire da Fedra. I cavalli imbizzarriscono perché Nettuno ha fatto emergere dalle onde un terribile mostro. Quest'ultimo motivo è trasferito in Molza alla morte del cigno (vv. 32-33), dove è aggiunto il particolare del veleno con cui il mostro inquina le acque causando la morte del volatile» (PIGNATTI 2018).
- 244.61-63 «Al fin con lunghe et con dorate chiome / spargeva di lontan sì chiara luce / splendida Stella, che 'l sol n'ebbe a scorno»: «Non si può che pensare alla cometa visibile, secondo il racconto di Svetonio, per sette giorni alcuni mesi dopo la morte di Cesare e che fu interpretata come l'anima divinizzata del defunto (Ov., *Met.*, XV, 840-842; Virg., *Ecl.*, IX, 47). Lo stesso *sidus* si mostrò sul capo di Ottaviano durante la battaglia di Azio secondo il racconto di Virgilio (*Aeneis*, VIII, 681). Lo *Iulium sidus* fu caro a Molza, che lo utilizzò per l'impresa ideata per Ippolito, raffigurante una cometa con il motto “Inter omnes”, cavato dai versi oraziani: “Micat inter omnes | Iulium sidus” (*Carmina*, I, 12, 46-47)» (PIGNATTI 2018).

- \* 249.9-11 «Già sento il Nilo con cerulea vesta / i legni in color tinti horrido et tetro / chiamar dal ferro ch'ogni altezza inchina»: Virgilio, *Aen.* VIII.711-713, «contra autem magno maerentem corpore Nilum / pandentemque sinus et tota veste vocantem / caeruleum in gremium latebrosa que flumina victos», e 695, «arva nova Neptunia caede rubescunt» (segnalato anche da PIGNATTI 2018); vd. anche Seneca, *HF* 1004, «scelus nefandum, triste et aspectu horridum!».
- \* 249.13 «te, seno Ambracio, di gran lunga a dietro»: vd. Silio Italico, *Pun.* XV.300, «Ambraciosque sinus».
- \* 251.5-8 «e s'avien che di vista alcun ne trove / debole e inferma et contra il sol men buona, / quel da sé scaccia, a gli altri serba e dona / il grande offitio a ch'ei superbo move»: Lucano, *Phars.* IX.902-906, «Utque Iovis volucer, calido cum protulit ovo / Inplumes natos, solis convertit ad ortus: / Qui potuere pati radios et lumine recto / Sustinuere diem, caeli servantur in usus, / Qui Phoebos cessere, iacent» (segnalato anche da PIGNATTI 2018); vd. pure Silio Italico, *Pun.* X.108-112.
- 251.13 «e al folgorar de l'elmo ne dà segno»: «La reazione non intimidita del fanciullo allo sfolgorio dell'elmo paterno rovescia il celebre episodio dell'incontro alle porte Scee in *Iliade* VI, dove Astianatte, al contrario, si spaventa. La balenante armatura di Alfonso d'Avalos ha un precedente probabile in quella che indossa Enea in *Aeneis*, X, 270-275, in particolare in vv. 271-272: “Ardet apex capiti cristisque a vertice flamma | funditur”; dove la similitudine astronomica è con corpi celesti malauguranti, una stella cometa e Sirio, minacciosi per i nemici» (PIGNATTI 2018).
- \* 253.9-14 «di queste note per l'amore antico / farai scrivendo a le fredd'ossa honore, / col favor ch'a te sempre Apollo inspira: / “Qui giace il Molza, de le Muse amico, / del mortal parlo, perch' il suo migliore / col gran Medici suo hor vive et spira”»: Tibullo, *El.* I.3.54-56, «fac lapis inscriptis stet super ossa notis: / HIC IACET IMMITI CONSUMPTVS MORTE TIBVLLVS, / MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVRQVE MARI»; Propertio, *El.* II.13.33-34, «super addita busto / [...] duo sint versus: “qui nunc iacet horrida pulvis».
- 255 per il dono del profumo vd. la «sotterranea ovvia memoria di» Catullo, *Carm.* 12.13-14, «deos rogabis / totum ut te faciant, Fabulle, nasum» (PIGNATTI 2018).
- 259 «dietro l'invenzione è probabile si celino precedenti classici piuttosto che romanzi [...], se non altro per il collegamento al tema della *puella docta* presente nell'elegia latina. In Propertio, II, 11-14 è il poeta che legge tra le braccia della donna: “me iuuet in gremio doctae legisse puellae, | auribus et puris probasse mea. | Haec ubi contigerint, populi confusa valet | fabula: nam domina iudice tutus ero”; ma in II, 33, 37-38, in una cornice conviviale, la scena è capovolta: “cum tua praependent demisse in pocula sertae | et mea deducta carmina voce legis”; altrimenti in III, 3, 19-20, la lettura dei versi del poeta da parte della *puella* è solitaria: “ut tuus in scamno iactetur saepe libellus, | quem legat expectans sola puella virum”. Infine, in Ovidio, *Amores*, I, 10, 59-62 si trova il tema dell'immortalità data alla donna dai versi del poeta amante, accennato sobriamente da Molza al v. 11: “est quoque carminibus

meritas celebrare puellas | dos mea; quam volui, nota fit arte mea. | Scindentur vestes, gemmae frangentur et aurum | carmina quam tribuent, fama perennis erit". Rileva l'ambientazione bucolica scelta da Molza, che subentra a quelle di Propertio, conviviale e di giacitura su un triclinio, che comporta una situazione erotica o comunque di licenza amorosa» (PIGNATTI 2018).

- 261.1 «Fra 'l bel paese il cui fiorito seno»: «Il "bel paese" (v. 1) [...] designa qui la porzione del basso Lazio compresa tra Velletri e il fiume Amaseno, nel XVI secolo facente parte della provincia di Campagna e Marittima, ma che Molza identifica, attraverso la memoria di *Aeneis*, XI, 547-566, come il territorio storico dei Volsci». «la cittadina [*di Velletri*] è designata perifrasticamente ai vv. 1-2 come luogo d'origine della famiglia di Ottaviano Augusto, secondo la testimonianza di Svetonio, *Augustus*, 1, o anche della sua nascita, e dove egli sarebbe stato allevato, secondo la credenza degli abitanti (par. 6), mentre Svetonio accredita come luogo natale Roma, sul Palatino» (PIGNATTI 2018).
- 261.21 «di che l'indo e l'eo poi se scorni»: «"Eoo" è aggettivo da ἠώς "aurora" (cfr. Propertio, II, 3, 43: "Sive illam Hesperis, sive illam ostendat Eois"; Ovidio, *Tristia*, IV, 9, 23: "testis et Hesperiae vocis Eous erit")» (PIGNATTI 2018).
- 263 «Il paragone con Tantalo per significare lo stato di privazione in cui si trova l'amante dinanzi all'irraggiungibile oggetto del suo desiderio ha notevole fortuna nella lirica tra Quattro e Cinquecento, dove non trova però grande autonomia rispetto al tipico catalogo di tormenti infernali adoperato per significare l'intensità della sofferenza amorosa, che comprende anche Tizio, Sisifo, Issione, le Danaidi, il tutto originario di Ov., *Met.*, IV, 457-461 (ma si tenga presente anche *Odissea*, XI, 576-600 e, meno attivo, *Aeneis*, VI, 595-618)» (PIGNATTI 2018).
- 263.5 «né può de' dolci pomi, c'ha pendenti»: «memoria poligenetica» di Virgilio, *Ecl.* 1.80, «mitia poma» (PIGNATTI 2018).
- 266.12-13 «ch'io per me sol di questo mar dimovo / l'onde primier, s'aita in voi non trovo»: Lucrezio, *De rer. nat.* VI.891, «salsas circum se dimovet et undas»; Ovidio, *Met.* IV.708, «dimotis impulsu pectoris undis» (PIGNATTI 2018).
- 267.25-27 «La notte di lucenti gemme aurate / havea cosperso 'l ciel già d'ognintorno, / et copria scuro vel l'humida terra»: «La *praeparatio* ha connotazioni prodigiose. Nel notturno dei vv. 25-27 il particolare della umidità che intride la terra porta ad *Aeneis*, IV, 351-352, altrettanto sintetico e imperniato sulla medesima antitesi di luce celeste e oscurità terrestre: "quotiens umentibus umbris | nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt"» (PIGNATTI 2018).
- \* 274.1-11 «Come cerva, cui sete in su l'aurora / a cercar fonte diletto guidi, / da fieri veltri et paventosi gridi / cinta si truova, et del suo albergo fuora, / et perché affatto et senza indugio mora / ode sonar d'intorno i vicini lidi, / ella pur volta a i cari seggi e fidi, / sospira i lochi d'ogni sua dimora; / al fin, stracciata da i rabbiosi denti, / trahendo il fianco già piagato et rotto, / di sangue l'herbe fa vermiglie e 'l piano»: Stazio, *Theb.* V.165-170, «qualis cum cerva cruentis / circumventa lupis, nullum

- cui pectore molli / robur et in volucris tenuis fiducia cursu, / praecipitat suspensa fugam, iam iamque teneri / credit et elusos audit concurrere morsus». PIGNATTI 2018 rimanda invece ai classici Virgilio, *Aen.* IV.69-73, *Ps* 42.2 e 22.17.
- \* 292.8 «fuggì qual da falcon colomba pura»: Ovidio, *Met.* V.604-605, «sic ego currebam, sic me ferus ille premebat, / *ut fugere accipitrem* penna trepidante *columbae*» (pronunciato da Aretusa che fugge da Alfeo); ma vd. anche Boiardo, *OI* XXVI.36.7-8.
- \* 294.1-4 «Signor, quel dì che con intoppo altero, / là dove il Mincio più s'intrica et erra, / poneste col destrier Cesare in terra, / che non so come v'impedia 'l sentiero»: Virgilio, *Georg.* III.12-15, «primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas / et viridi in campo templum de marmore *ponam* / *propter aquam*, tardis ingens *ubi flexibus errat* / *Mincius* et tenera praetexit harundine ripas».
- \* 294.6 «che 'l gran padre Oceàno abbraccia et serra»: forse Catullo, *Carm.* 64.30, «*Oceanusque*, mari totum qui *amplectitur orbem?*»; secondo PIGNATTI 2018 Virgilio, *Georg.* IV.382, «Oceanumque patrem rerum Nymphasque sorores».
- \* 298.12-13 «apre 'l Nilo il gran seno, e i suoi con molta / voce, signor, richiama, che già sente»: Virgilio, *Aen.* VIII.711-712, «Nilum / pandentemque sinus et tota veste vocantem / caeruleum in gremium latebrosaque flumina victos» (segnalato anche da PIGNATTI 2018), e 705-706, «omnis eo terrore Aegyptus et Indi, / omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei».
- 299.3-4 «de l'Istro porvi, o dove bevon l'onde / del profondo Danubio horride genti»: «Istro e Danubio sono denominazioni differenti dello stesso fiume, secondo il racconto di Plinio IV, 79: "Ortus hic in Germania iugis montis Abnovae ex adverso Raurici Galliae oppidi, multis ultra Alpes milibus ac per innumeras lapsus gentes Danuvi nomine, immenso aquarum auctu et unde primum Illyricum adluit Hister appellatus...". I vv. 3-4 derivano da Orazio, *Carmina*, IV, 15, 21-24: "non qui profundum Danuvium bibunt | edicta rumpent Iulia, non Getae, | non Seres infidique Persae, | non Tanain prope flumen orti"» (PIGNATTI 2018).
- \* 300.1-8 «Dietro un bel cespo di fioretti adorno, / allhor che il caldo a le campagne havea / acceso il sole, e per la sete ardea / la gregge sparsa a la bell'ombra intorno, / a Thestili furò presso a quest'orno / Damone un bacio, mentre ella sedea, / negletta il crine, e gli occhi rivolgea / al cozzar di dui capri a mezo giorno»: Ovidio, *Am.* II.12.25-26, «Vidi ego pro nivea pugnantes coniuge tauros: / spectatrix animos ipsa iuvenca dabat»; Poliziano, *Stanze* I.18.7, «veder cozzar monton'», e 85.6-8, «l'un vèr l'altro i montoni armon le corna; / l'un l'altro cozza, l'un l'altro martella / davanti all'amorosa pecorella»; vd. Ovidio, *Fast.* 2.210, «invadunt sparsos lata per arva greges».
- \* 300.3-5 «acceso il sole, e per la sete ardea / la gregge sparsa a la bell'ombra intorno, / a Thestili furò presso a quest'orno»: vd. Orazio, *Carm.* III.29.21-22, «iam pastor *umbras cum grege languido* / rivumque fessus quaerit»; Stazio, *Theb.* IV.731, «tantum sitis horrida torret».
- \* 300.7 «negletta il crine, e gli occhi rivolgea»: Ovidio, *Met.* II.413, «neglectos alba capillos».

- 304.7 «alzar le corna, uguali a quella speme»: Virgilio, *Aen.* VIII.77, «corniger Hesperidum fluvius regnator aquarum», «dove Enea si rivolge nella preghiera al dio Tiberino con l'appellativo *corniger*»; vd. «anche Claudiano, *Panegiricus dictus Probrino et Olybrio consulibus*, 220-221: “[...] taurina levantur”» (PIGNATTI 2018).
- 305.37-48 «Nella IV strofe la canzone prende una piega inattesa con la menzione del supplizio inferto ai suoi sudditi da Mezenzio in *Aeneis*, VIII: anche la Giustizia è destinata a finire in catene se non mette argine agli errori commessi dagli uomini» (PIGNATTI 2018).
- 306 «Segnatamente orfico l'esordio del canto, con il fiume e l'aria che si arrestano per ascoltare il canto (vv. 8-11), ma la base è costituita dalla VIII bucolica virgigliana, dove Damone si lamenta per il tradimento di Nisa, che lo ha abbandonato per sposare Mopso. [...]. La VIII bucolica fornisce l'intelaiatura della canzone, che Molza implementa con parti originali, ma alcuni passaggi riprendono il testo latino da presso. I vv. 15-17 rielaborano *Ecl.*, VIII, 17-20: “Nascere praeque diem veniens age. Lucifer, alnum | [...] | dum queror, et divos, quamquam nil testibus illis | profecti”. *Ecl.*, 23-25: “Mopso canibus timidi venient ad pocula damnae” si frangono nei vv. 29 e 42, e negli *adynata* dei vv. 33-39. *Ecl.*, 32: “O digno coniuncta viro, dum despicias omnes” si divide tra il v. 29 e il v. 43. Rispetto al modello latino, Molza accentua il tono risentito di Damone» (PIGNATTI 2018).
- 306.4 «di bianca oliva et di verde appio ornato»: «La foglia dell'oliva ha una faccia biancastra e una verde scuro (non è mai bianca in Virgilio): *viridis* in *Aeneis*, V, 309, *flava* in V, 494, *pallens* in *Ecl.*, V, 16. “Virides apio ripae” in *Georg.*, IV, 121» (PIGNATTI 2018).
- 317.1 «Tu ch'un mare ne sembri, altero fiume», e 6-7, «vo desiando, le tue rapide onde / molli ne rende et aure sì feconde»: Petrarca, *Rvf* 180.2, che imita Virgilio, *Georg.* IV.372-373, «Eridanus, quo non alius per pingua culta / in mare purpureum violentior effluit amnis», «che probabilmente fu presente anche a Molza. [...]. Per “onde molli” (vv. 6-7) esiste un ampio *dossier* nella poesia latina. Almeno: *Aeneis*, VIII, 726: “[...] Euphrates ibat iam mollior undis”; IX, 817: “accepit venientem ac mollibus extulit undis”; Ov., *Ars am.*, I, 475: “Quid magis est saxo durum? quid mollibus unda”» (PIGNATTI 2018).
- 324.2-4 «il forte Alcide, et de' stellati regni / fatto soma al gran dosso et gli empì sdegni / di colei stanchi che 'l fea gir errando»: «Forse è possibile rintracciare la radice di *sdegni* nell'*ira* della stessa Giunone proprio verso l'eroe *pius* per eccellenza in *Aeneis*, I, 4: “[...] saevae memorem Iunonis ob iram” e poco più avanti “[...] tantaene animis caelestibus irae?” (v. 11), descrivendo l'ossimoro di una divinità “empia”» (PIGNATTI 2018).
- 325 «La figlia del Sole (v. 13) è Pasifae, che, invaghitasi del toro, lo cerca aggirandosi per Creta. Il sonetto è in gran parte riscrittura di Virgilio, *Ecl.*, VI, 52-60: “Ah, virgo infelix, tu nunc in montibus erras; | ille, latus niveum molli fultus hyacintho, | ilice sub nigra pallentes ruminat herbas, | aut aliquam in magno sequitur grege. Claudi-

- te, Nymphae, | Dicteae Nymphae, nemorum iam claudite saltus, | si qua forte ferant oculis sese obvia nostris | errabunda bovis vestigia: forsitan illum, | aut herba cap- tum viridi aut armenta secutum, | perducant aliquae stabula ad Gortynia vaccae”. A cui si deve aggiungere la vacca che ricerca disperata il vitello immolato sull’altare in Lucrezio, II, 355-360: “At mater viridis saltus orbata peragrans | quaerit humi pedibus vestigia pressa bisulcis, | omnia convisens oculis loca si queat usquam | conspicerere amissum fetum, completque querellis | frondiferum nemus adsistens et crebra revisit | ad stabulum desiderio perfixa iuveni”. Al v. 2 lo stilema di *Aeneis*, VIII, 71: “Nymphae, Laurentes nymphae, genus amnibus undest”. “Gortine torme” (v. 2) sono le mandrie pascolanti nell’isola, indicata per sineddoche con Gortina secondo un *topos* ritornante nei poeti latini (ad es. “Gotynia templa” in Catullo, LXIV, 75). [...] 7. [...] dato il contesto classico, anche Virgilio, *Ecl.*, III, 66: “meus ignis, Amyntas”» (PIGNATTI 2018).
- 326.9 «Temer non dessi con sì chiara luce»: Virgilio, *Aen.* X.272-273, «non secus ac liquida si quando nocte cometae / sanguinei lugubre rubent» (PIGNATTI 2018).
- 329 «Elice e Cinosura sono due ninfe del monte Ida, a Creta, nutrici di Zeus. Per salvarle dall’ira di Crono, Zeus le trasformò in costellazioni: Elice è l’Orsa maggiore, Cinosura l’Orsa minore. [...]. Le due costellazioni sono nominate in Cicerone, *De natura deorum*, II, 105-106, dove Cicerone coglie l’occasione di citare i suoi *Aratea*, traduzione giovanile dei *Fenomeni e pronostici* di Arato di Soli» (PIGNATTI 2018).
- 344 «L’episodio di Metabo e Camilla è in *Aeneis*, XI, 539-566. La narrazione occupa tre strofe, fedele al testo virgiliano, ma senza registrare riprese letterali; nell’ultima è concentrata la similitudine con la Gonzaga, distinta per chiarezza d’ingegno tale che nessuno può starle dietro» (PIGNATTI 2018).
- 351.5 «indi poi le campagne mi pingui e avivi»: «debitore di *Aeneis*, VIII, 62- 64: “[...] ego sum, pleno quem flumine cernis | stringentem ripas et pingua culta secantem, | caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis”, che è a sua volta autocitazione di *Georg.*, IV, 371-373, dove si parla dell’Eridano dalle corna d’oro: “et gemina auratus taurino cornua vultu | Eridanus, quo non alius per pingua culta | in mare purpureum violentior effluit amnis”. Le origine celesti del Tevere non sono attestate nella poesia latina; invece, in *Aeneis*, VI, 658-659 Virgilio scrive che l’Eridano (la cui identificazione con il Po è tardiva, non esplicita in Virgilio) nasce da un bosco di lauri situato nei Campi Elisii (“inter odoratum lauri nemus, unde superne | plurimus Eridani per silvam volvitur amnis”). È possibile che elementi identificativi del Po – le corna auree e le sorgenti inferie – si siano sovrapposti al Tevere e Molza sia passato a identificare i Campi sotterranei virgiliani con il Paradiso, inventando una scaturigine celeste arbitraria tanto per il Tevere quanto per l’Eridano» (PIGNATTI 2018).
- 352.9-10 «La man d’avorio e ’l bel candido piede / di puro argento e ’l dolce amico riso»: «Il “piede d’argento” riprende l’epiteto *argyrópeza* riservato da Omero (*Il.* I, 588 etc.) alla oceanina Teti, conveniente a una divinità marina per la spuma del mare» (PIGNATTI 2018).

- \* 363 «Di scabro sasso et d'ognintorno roso / dagli anni move le sue debil onde / picciol rio sovente, et per profonde / rupi discende tra dui colli ascoso, / et tanto ond'e' ne vien per calle herboso / d'humor acquista che fra l'alte sponde, / cinto di selve intorno, si diffonde / per mille rivi altero et disdegnoso; / così da l'alma et chiara luce ardente / de' bei vostri occhi onde mi snervo et spolpo / nacque 'l dolce mio foco a parte a parte, / picciolo prima, hor largo et sì possente / che di ciò indarno il mio desire incolpo, / et tutto in fiamme vo presso e 'n disparte»: imita Ovidio, *Am.* III.6.1-24, imitato pure da Petrarca, *Rvf* 208 in modo più fedele. In Molza la corsa crescente del fiume è paragonata all'ardore crescente per la donna amata (io poetico e fiume sono sovrapposti), in Petrarca più sottilmente dapprima Rodano e io sono due alterità, ma il fiume «si carica via via di attributi dell'Io» e alla fine «l'Io e l'Altro si scambiano le funzioni, tenute fino in fondo parallele: il fiume, l'Altro, dice parole [...], l'amante, che è *anche* Natura, assume la parte di "basciar... 'nvece di parole"» (BETTARINI 2005). Ovidio, *Am.* III.6.1-24, «*Amnis harundinibus limosas ob-site ripas, / ad dominam propero - siste parumper aquas! / nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu / concava traiecto cumba rudente vehat. / parvus eras, memini, nec te transire refugii, / summaque vix talos contigit unda meos. / nunc ruis adposito nivibus de monte solutis / et turpi crassas gurgite volvis aquas. / [...] / prodigiosa loquor veterum mendacia vatum; / nec tulit haec umquam nec feret ulla dies. / Tu potius, ripis effuse capacibus amnis - / sic aeternus eas - labere fine tuo! / non eris invidiae, torrens, mihi crede, ferendae, / si dicar per te forte retentus amans. / flumina deberent iuvenes in amore iuvare; / flumina senserunt ipsa, quid esset amor*». Petrarca, *Rvf* 208, «Rapido fiume che d'alpestra vena / *Rodendo* intorno, onde 'l tuo nome prendi, / Notte et di meco desioso *scendi* / Ov'Amor me, te sol Natura mena, / Vattene innanzi: il tuo corso non frena / Né stanchezza né sonno; et pria che rendi / Suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi / L'erba più verde, et l'aria più serena. / Ivi è quel nostro vivo et dolce sole, / Ch'adorna e 'nfiora la tua riva manca: / forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole. / Basciale 'l piede, o la man bella et bianca; / Dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole: / Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca».
- 363.3-4 «picciol rio sovente, et per profonde / rupi discende tra dui colli ascoso»: Silio Italico, *Pun.* IV.70, «rupesque profundas»; Claudiano, *in Ruf.* I.252, «rupe profunda».
- 363.5-8 «et tanto ond'e' ne vien per calle herboso / d'humor acquista che fra l'alte sponde, / cinto di selve intorno, si diffonde / per mille rivi altero et disdegnoso»: Orazio, *Carm.* IV.2.5-7, «*monte decurrens velut amnis*, imbres / quem super notas aluere ripas, / fervit *immensusque* ruit profundo»; Virgilio, *Aen.* II.496-498, «non sic, aggeribus ruptis cum spumeus amnis / exiit oppositasque evicit gurgite molles, / fertur in arva furens», ed eventualmente VI.659, «Plurimus Eridani *per silvam volvitur* amnis».
- 363.6-7 «d'humor acquista che fra l'alte sponde, / cinto di selve intorno, si diffonde»: Claudiano, *De rapt. Pros.* II.113, «Panditur et nemorum frondoso margine cinctus».

- \* *Apocrife* 42.1-6, «Mentr'io men già d'Amor libero e sciolto, / senza sospetto e co i pensier mie' 'nsieme, / soavi sì che né timor né speme / m'era d'intorno al cor poco né molto, / tra mille lacci e mille reti involto / tosto Amor m'ebbe, che chi annoda e preme»: Properzio, *El.* II.2.1-2, «Liber eram et vacuo meditabar vivere lecto; / at me composita pace fefellit Amor» (forse attraverso Bembo, *Rime* 2.1-3).
- \* *Apocrife* 66.2 «riposta grotta, reverendo speco»: vd. Petronio, *Satyr.* 89.7, «ingens antrum et obducti specus».
- \* *Apocrife* 66.6 «tra l'aer freddo, rugiadoso e cieco»: vd. Ovidio, *Met.* XIV.816, «nubibus aera caecis».
- \* *Apocrife* 66.7-8 «di pomi e latte humile don t'arreo, / e un bianco agnel, che nel mio gregge nacque»: Virgilio, *Ecl.* 1.80-81, «sunt nobis mitia *poma*, / castanae molles et pressi copia *lactis*»; Tibullo, *El.* II.5.38-39, «cum qua fecundi redierunt munera ruris, / caseus et niveae candidus agnus ovis».
- \* *Apocrife* 66.13 «diceva, ad ambe man spargendo fiori»: forse Virgilio, *Aen.* VI.883-884, «manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores».
- \* *Apocrife* 66.14 «e "Portia, Portia" risonava il bosco»: Properzio, *El.* I.18.31, «resonent mihi Cynthia silvae».
- \* *Apocrife* 69.1-2 «Qual si vede cader dal ciel repente / lucida stella ne l'estivo ardore»: vd. Seneca, *Phoen.* 430-431, «aut qualis cadit / delapsa caelo stella» (paragone con la corsa).
- \* *Apocrife* 70.1 «Qual vaghezza o furor ti prese, o Morte»: la formula interrogativa *Quis furor...?* è tradizionale, attestata in Virgilio, *Aen.* V.670, Tibullo, *El.* I.10.33, Ovidio, *Am.* III.14.7, *Ars.* III.172, *Met.* III.531 e VI.170, Lucano, *Phars.* I.8 e 681, VII.95, Petronio, *Satyr.* 108.1, Stazio, *Theb.* II.213, XI.329, etc.

#### 6. Anton Francesco Raineri

*Al medesimo* 1-4 «Corran *soccinte* da gli aurati Monti / le vaghe *Ninfe*, e di gentil Narciso, / di Giacinto, e d'Adon v'ornino il viso, / cento ch'aman i fior, cento le fonti»: Orazio, *Carm.* I.30, «O Venus, regina Cnidi Paphique, / sperne dilectam Cypron et vocantis / ture te multo Glycerae decoram / transfer in aedem. / Fervidus tecum puer et *solutis* / Gratiae *zonis properentque Nymphae* / et parum comis sine te Iuventas / Mercuriusque»; «quello di Orazio è un vero e proprio, piccolo "inno cletico", probabilmente derivato da un epigramma di Posidippo (*Palat.* XII.131 [...]). Il modello greco, che non trova posto nella *Planudea*, è in questo caso ignoto ai lettori del primo Cinquecento; ma l'affinità fra il testo oraziano e certi componimenti del sesto libro planudeo, dedicato agli ἀνάθηματικά, doveva apparire evidente. Non è anzi da escludere che nel sonetto di Rainerio agisca anche la memoria del terzo epigramma di quel libro, che la forma di un'invocazione diretta alle ninfe dei boschi (Ἀμαρυσάδες) e dei fiumi (ποταμοῦ κόραι)»; vd. anche Ovidio, *Am.* III.6.63-64, «Tu *centum* aut plures inter dominabere *nymphas*, / nam *centum* aut plures *flumina*

nostra tenent»; Marziale, *Epigr.* II.1.1-2, «Ter centena quidem poteras epigrammata ferre, / sed quis te ferret perlegeretque, liber?», e I.118, «Cui legisse satis non est epigrammata centum, / nil illi satis est, Caecidiane, mali» (CASU 2004).

- \* *Al medesimo* 4 «Cento ch'aman i fior, cento le fonti»: per la struttura retorica vd. Ovidio, *Am.* III.4.19, «Centum fronte oculos, centum cervice gerebat».
- \* *Al santissimo* 1-4 «Qual nuovo Atlante Voi, che 'l pondo avea / Sovr'agli omeri suoi, senno e valore / Dimostraste, immortal santo Pastore, / Che contenevate il Ciel mentre cadea»: Virgilio, *Aen.* VIII.729-731, «Talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur rerumque ignarus imagine gaudet / attollens umero famaue et fata nepotum», e VI.792-797, «Augustus Caesar, divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arva / Saturno quondam, super et Garamantas et Indos / proferet imperium; iacet extra sidera tellus, / extra anni solisque vias, ubi caelifer Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum»; vd. anche Virgilio, *Aen.* VIII.136-137, «Electram maximus Atlas / edidit, aetheros umero qui sustinet orbis»; Ovidio, *Met.* II.296-297, «Atlas en ipse laborat / vixque suis umeris candentem sustinet axem».
- \* 1.1 «Già sott'al peso rio d'armati legni»: forse Tibullo, *El.* I.3.38, «nondum caeruleas pinus contempserat undas».
- \* 2.10-11, «Sovr'a l'onda tirrena, il marin mostro, / Che del suo sangue rio Bagrada tins»: allusione a Ercole e Anteo, per cui vd. Lucano, *Phars.* IV.590-660, «Antaei quas regna vocat non vana vetustas. / Nominis antiqui cupientem noscere causas / Cognita per multos docuit rudis incola patres: / “Nondum post genitos Tellus effeta gigantas / Terribilem Libycis partum concepit in antris. / Nec tam iusta fuit terrarum gloria Typhon / Aut Tityos Briareusque ferox; caeloque pepercit, / Quod non Phlegraeis Antaeum sustulit arvis. / Hoc quoque tam vastas cumulavit munere vires / Terra sui fetus, quod, cum tetigere parentem, / Iam defecta vigent renovato robore membra»; Filostrato, *Imagines* II.21.
- 3: *Anth. Palat.* V.78 «Πάντων ἀρχιερεὺς Πέτρος Θεοῦ ἀρχιερίων, / ὃς Θεοῦ ἐκ φωνῆς ἔλλαχε τοῦτο γέρας» [*Quando baciai Agatone, trattenni la mia anima sulle mie labbra. Povera anima! Venne sperando di trasferirsi in lui*] (vd. anche Diog. Laert. III.32 e Gell. XIX.11), citato in Ficino, *Conv.* II.8 e Castiglione, *Cortegiano* IV.64 (CASU 2004).
- \* 6.1 «Celeste forma, anzi lucente stella»: forse Virgilio, *Aen.* VI.725, «Lucentemque globum Lunae Titaniaque astra».
- 9: *Anth. Pal.* V.67 (= *Anth. Plan.* VII.170) «Μορφὴν ἐνθάδε μόνον ἔχει Θεός· ὕστερον αὐτὲ / ἐς φύσιν ἀτρεκέως ἦλυθεν ἀνδρομένην» [*Qui il dio ha solo una forma d'uomo, ma in seguito conquistò davvero una natura umana*]; «la bellezza senza la grazia alietta solo ma non cattura, come l'esca fluttuante senza un'esca» (SODANO 2004).
- 10 Ausonio, *Epigr.* 10, «Toxica zelotypo dedit uxor moecha marito, / Nec satis ad mortem credidit esse datum; / Miscuit argenti letalia pondera vivi, / Cogeret ut celerem vis geminata necem. / Dividat haec di quis, faciunt discreta venenum; / Antidotum sumet qui sociata bibet. / Ergo inter sese dum noxia pocula certant, /

- Cessit letalis noxa salutiferae, / Protinus et vacuos alvi petiere recessus, / Lubrica deiectis qua via nota cibus. / Quam pia cura deum! prodest crudelior uxor, / Et cum fata volunt bina venena iuvant» (SODANO 2004).
- \* 13.1-4 «Sul vespro, allor che 'l sol stanco si sente, / E per posarsi il carro a l'onde inchina, / Cadon l'ombre, e dal ciel notte ruina, / Che suol tutta acquetar l'umana gente»: Seneca, *HO* 487-489, «non ille primos accipit soles locus, / non ille seros, cum premens Titan diem / lassam rubenti mergit Oceano rotam»; Virgilio, *Ecl.* 1.83, «maioresque cadunt altis de montibus umbrae», e *Aen.* II.250, «Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox», VI.539, «“Nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas», VIII.369, «Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis»; *Ilias lat.* 111-112, «Nox erat et tot fulgebant sidera mundo / Humanumque genus requies divumque tenebat» (ricalcato su passi affini dell'*Aen.* tuttavia relativi perlopiù al mondo animale).
- \* 15.1 «Ecco l'alma del ciel candida Aurora»: Tibullo, *El.* I.3.93-94, «Hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem / Luciferum roseis candida portet equis».
- \* 15.3 «Spargete arabi odor, odorate acque»: Guidiccioni, *Rime* 49.1, «Spargete, o nimphe d'Arno, arabi odori»; Virgilio, *Ecl.* V.40, «spargite humum foliis, inducite fontibus umbras»; vd. Properzio, *El.* II.29.17, «Afflabunt tibi non Arabum de gramine odores» (con molte imitazioni nel Quattrocento), e IV.6.7, «spargite me lymphis, carmenque recentibus aris».
- \* 15.7 «Ma di fortuna accolto in grembo, tacque»: al limite Cicerone, *De div.* II.85, «cum Iunone Fortunae in gremio sedens».
- \* 16.3-4 e 7 «Mentre si specchia il sol vivo e lucente / Mezzo nel mar, mezzo da l'onde fuori. / [...] / Spirar l'aura più molle, ov'altamente»: Ovidio, *Fast.* II.145 e 148-150, «iam puer Idaeus media tenus eminet alvo / [...] / gaudeat: a Zephyris mollior aura venit. / Quintus ab aequoreis nitidum iubar extulit undis / Lucifer, et primi tempora veris erunt» (riferito al sole che passa nell'Acquario, identificato con Ganimede, paragonato ad Augusto).
- \* 16.10 «Di sua man Febo, e qui si spargan gigli»: Virgilio, *Aen.* VI.883-884, «tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis / purpureos spargam flores animamque nepotis».
- 18 Quinto Catulo, *Constiteram* (citato in Cicerone, *De nat. deor.* I.79), «constiteram exorientem Auroram forte salutans, / cum subito a laeva Roscius exoritur. / pace mihi licet, caelestes, dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo» (SODANO 2004).
- \* 18.1-2 «Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati / Scoprian le pompe sue, fior, frondi, al cielo»: Virgilio, *Aen.* IV.523-525, «Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierunt / aequora».
- \* 18.5-8 «Scotea l'Aurora da' capegli aurati / Perle d'un vivo trasparente gielo: / Già rotava la luca alma di Delo / Raggi dai liti Eoi, ricchi odorati»: Stazio, *Theb.* II.134-137, «Et iam Mygdoniis elata cubilibus alto / depulerat caelo gelidas Aurora tenebras, / rorantes excussa comas multumque sequenti / sole rubens».
- \* 19.1 «Non giro altere sì l'onde spumose»: Virgilio, *Aen.* VI.174, «inter saxa virum spumosa immerserat unda»; Ovidio, *Met.* I.570, «effusus Pindo spumosis volvitur undis».

- \* 20.14 «Dal Mauro a Tile, e dal mar nostro al Perso?»: per Tule come limite estremo del mondo vd. Stazio, *Silv.* III.5.20, «vel super Hesperiae vada caligantia Thules», e IV.4.62, «Aut Rheni populos aut nigrae litora Thules».
- 21 Catullo, *Carm.* 99, «Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi, / Saviolum dulci dulcius ambrosia. / Verum id non impune tuli; namque amplius horam / Suffixum in summa me memini esse cruce, / Dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis / Tantillum vestrae demere saevitiae. / Nam simul id factum est, multis diluta labella / Guttis abstersti omnibus articulis, / Ne quicquam nostro contractum ex ore maneret, / Tamquam commictae spurca saliva lupae. / Praeterea infesto miserum me tradere Amori / Non cessasti omnique excruciare modo, / Ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud / Saviolum tristi tristius elleboro. / Quam quoniam poenam misero proponis amori, / Numquam iam posthac basia surripiam» (SODANO 2004).
- \* 21.1-2 «Qual di cigno la piuma, eran d'Iola / Pure le guancie, e più ch'avorio molli»: paragoni probabilmente memori del famoso elogio della bellezza di Galatea compiuto dal Ciclope in Ovidio, *Met.* XIII.789-797 («Candidior folio nivei Galatea ligustri, / floridior pratis, longa procerior alno, / ...»), in particolare 796, «mollior et cygni plumis et lacte coacto», con il precedente di Virgilio, *Ecl.* 7.37-38, «Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cygnis, hedera formosior alba».
- \* 21.9 «Tinse l'ostro la neve, umidi i rai» (e 1-2): sintesi di Claudiano, *De rapt. Pros.* I.272-275, «et niveos infecit purpura vultus / per liquidas succensa genas castaeque pudoris / inluxere faces: non sic decus ardet eburnum, / Lydia Sidonio quod femine tinxerit ostro».
- \* 22 l'episodio di Ercole e Ila ha una notevole fortuna nella poesia neolatina quattro-cinquecentesca, perlopiù in forme di narrazione lunga (e in epigrammi). Le principali fonti classiche sono Virgilio, Ovidio, Properzio (*El.* I.20), Seneca (*Med.*), Stazio (*Silv.* I.2.197-199), Teocrito (*Idyll.* 13).
- \* 22.1-2 «Quel, ch'apena fanciul, torse con mano / Di latte ancor que' duo crudi serpenti»: Virgilio, *Aen.* VIII.288-289, «Hercules et facta ferunt: ut prima novercae / monstra manu geminosque premens eliserit angues»; Ovidio, *Ars am.* I.187-188, «Parvus erat, manibusque duos Tirynthius angues / Pressit, et in cunis iam Iove dignus erat».
- \* 22.5-8 «D'amor trafitto, il suo bel Ila, invano, / Che perdeo tra le vive acque lucenti, / Chiamando già con dolorosi accenti, / Squallido in viso, e per la doglia insano»: Virgilio, *Ecl.* 6.43-44, «his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret»; per l'attributo vd. Valerio Flacco, *Arg.* III.184, «pulcher Hylas, si fata sinant, si prospera Iuno»; Marziale, *Epigr.* III.19.4, «Pulcher Hylas, teneram mersit in ora manum»; Properzio, *El.* I.20.52, «Formosum ni vis perdere rursus Hylan», *etc.*; vd. ancora Valerio Flacco, *Arg.* III.553 (episodio di Ila), «tela manu procul ad nitidi spiracula fontis» per le *vive acque lucenti*, e III.576, «iam maiore metu, tum vero et pallor et amens» per il v. 8.
- \* 22.9 «Giacea la clava noderosa, e 'l manto»: per questo v. e i precedenti vd. Pontano,

- Uran.* V.630-34, «Immemor ipse sui, clavaeque oblitus et amens / Erravit [...] / Clamantem: “Mihi reddite Hylan” totiensque gementem» (in Pontano però l’attenzione verte sul dolore di Ercole, infatti il mito è associato alla morte della figlia Lucia); per l’attributo vd. il lat. *nodosus* di *Priapea* 9.9, Silio Italico, *Pun.* II.244, *etc.* (riferiti alla clava di Ercole); ma vd. anche SODANO 2004 per l’elegia in morte di Mecenate e per il senso complessivo della ripresa. Il paragone, a differenza di quanto segnalato da Sodano, va in realtà esteso a tutti i vv. 79-86 per la prima quartina: «Clava torosa tibi pariter cum pelle iacebat, / Quam pede suspenso percutiebat Amor. / Quis fore credebat, premeret cum iam inpiger infans / Hydros ingentes vix capiente manu, / Cumve renascentem tereret velociter hydram, / Frangeret inmanes vel Diomedis equos, / Vel tribus adversis communem fratribus alvum / Et sex adversas solus in arma manus?»; e, per la chiusa, alla conclusione dell’esempio, 93-96, «sic est: victor amet, victor potitur in umbra, / victor odorata dormiat inque rosa; / victus aret victusque metat; metus imperet illi, / membra nec in strata sternere discat humo»). E forse Raineri nella composizione pensò anche a Teocrito, *Idyll.* 13, dove l’attenzione verte proprio sul fatto che non solo i mortali ma anche gli dei sono soggetti all’amore (vv. 1-7, «Οὐχ ἄμῖν τὸν Ἐρωτα μόνοις ἔτεχ’, ὡς ἔδοκεῦμες, / Νικία, ᾗτινι τοῦτο θεῶν ποκα τέκνον ἔγεντο· / οὐχ ἄμῖν τὰ καλὰ πράτοις καλὰ φαίνεται ἦμεν, / οἱ θνατοὶ πελόμεσθα, τὸ δ’ αὔριον οὐκ ἔσορῶμες· ἀλλὰ καὶ Ἀμφιτρώωνος ὁ χαλκεοκάρδιος υἱός, / ὃς τὸν λῖν ὑπέμεινε τὸν ἄγριον, ἦρατο παιδός, / τοῦ χαρίεντος Ὑλα, τοῦ τὰν πλοκαμίδα φορεῦντος»).
- \* 22.10 «Di ch’era il domitor de’ mostri cinto»: *domitor* è voce eminentemente virgiliana (dell’*Eneide*), passata poi soprattutto nella tradizione epica e in quella storica, ma vd. Pontano, *Uran.* V.800 (riferito proprio a Ercole e all’episodio di Ila), «Victor apri excisorque hydrae domitorque ferarum».
- \* 23.1-2 «Molza, se d’Anfion poteo la lira / Destar le pietre, e Tebe ornar di mura»: Properzio, *El.* III.3.5-6 (Anfione), «saxa Cithaeronis Phoebeam agitata per artem / sponte sua in muri membra coisse ferunt», ma diversamente l’esempio prelude alla celebrazione della poesia di Properzio stesso.
- \* 27.1 «Orso, del mio camin fidata scorta»: Orazio, *Carm.* I.1.2, «O et praesidium et dulce decus meum».
- \* 27.5-7 «S’io potrò l’anima sbigottita e smorta, / [...] / Raserenare»: forse Orazio, *Carm.* III.29.16, «sollicitam explicuere frontem».
- 30.1-8 «Se d’Elena a ritrar la forma volse / Il gran pittor veder tutte le belle, / E rimirando in viso e queste e quelle, / Con leggiadr’arte il più bel fior ne colse, / A dipinger costei, che ’l cor mi tolse, / Tutti i lumi del ciel ricerchi Apelle, / E dal sol vivo, e da l’ardenti stelle / Ne volga il vago e ’l bel ch’ella n’accolse»: per la vicenda di Zeusi vd. Cicerone, *De inv.* II.1.1.
- \* 31.4 «E chi fero a l’Arpie rapaci, il sanno»: Orazio, *Serm.* II.2.40, «Vellem” ait Harpyiis gula digna rapacibus. at vos»; Claudiano, *Goth.* 27-28, «prohibere rapaces / scilicet Harpyias unaque excludere mensa».

- 37.9-14 *Anth. Plan.* 213, VII.202 (= *Pal.* V.59), *Plan.* IV.8.56 (= Iva.8.56 = 207), «ma l'invenzione complessiva, così com'è formulata nell'*Espositione*, potrebbe avere la sua origine nell'edizione greco-latina "concorrente" [*alla Soter*], curata da Janus Cornarius (Basilea, 1529), dove l'epigramma sull'amante *pedites* inseguito da Amore alato – nucleo originario, come si è visto, del sonetto di Rainerio – è il penultimo del libro VII (e dunque dell'intera *Antologia*); e l'ultimo è un distico di invocazione ad Afrodite Euploia, favorevole ai naviganti, perché soccorra anche in terra chi è naufrago per causa di Amore (*Plan.* VII 199 = *Palat.* V 11): [*Plan.* VII 202 = *Palat.* V 59] "Irritus ille labor, fugere ah quid nitor amorem, / nam peditem alatus strenuus insequitur". [*Plan.* VII 199 = *Palat.* V 11] "Si in pelago servas pereuntes, me quoque terris / alma precor serva naufragum amore Venus". Come nell'invenzione raineriana, Amore perseguita l'amante in cielo e in terra (nel primo epigramma), e per mare (nel secondo): accostamento sicuramente studiato, quasi il riepilogo e la sigla finale del libro amatorio» (CASU 2004).
- \* 38.11 «Spira d'ambrosia il crin divini odori»: Virgilio, *Aen.* I.403-404, «ambrosiaeque comae divinum vertice odorem / spiravere».
- \* 39.4 «D'ostro lucido il crin, lucido i panni»: *App. Verg., Ciris* 387, «tum coma Sidonio florens deciditur ostro»; Silio Italico, *Pun.* XV.24-25, «Ambrosias diffusa comas et veste refulgens, / ostrum qua fulvo Tyrium suffuderar auro» (descrizione della *Voluptas* contrapposta alla *Virtus* nel sogno di Scipione).
- \* 39.10-11 «e più lucente il giorno / Uscir dai liti Eoi, tardo celarsi»: Ovidio, *Fast.* VI.474, «Et vigil Eois Lucifer exit aquis»: vd. *Anth. Lat.* 91.1 [= 585 R], «Exoritur Phoebus perfundens luce nitente».
- \* 40.2 «Del cieco mar che già solco tant'anni»: forse memore del *caecus mare* in cui naviga Aiace in Seneca, *Ag.* 542.
- \* 40.3 «E sol occolti scogliere, ire, od inganni»: vd. Silio Italico, *Pun.* IV.375, «omnis in occultas rupes atque avia pernix».
- \* 40.5 «Io, ch'invano a fallaci aure seconde»: Orazio, *Carm.* I.5.11-12, «sperat, nescius aurae / fallacis».
- \* 40.13 «Ecco il porto, ov'io fuor dei *salsi flutti*»: sintagma tipicamente virgiliano (*salsos fluctus*), vd. almeno *Aen.* V.182, 237-1238 e 775-776.
- \* 41.1 «S'aperse il cielo, fermaro il corso i fiumi»: Virgilio, *Ecl.* 8.4, «et mutata suos requierunt flumian cursus»; *Pan. Mess.* 125, «curva nec adsuetos egerunt flumina cursus» (in una descrizione delle quiete portata dall'alba).
- \* 41.2 «Chi l'creda?, e spense il mar subito l'ire»: Ovidio, *Her.* 18.206, «desino – parce queri! sed ut mare finiat iram»; *Met.* I.330, «nec maris ira manet, positoque tricuspide telo», e XII.36, «et pariter Phoebes, pariter maris ira recessit».
- 42 Orazio, *Carm.* I.5, «Quis nulla gracilis te puer in rosa / Perfusus liquidus urget odoribus / Grato, Pyrrha, sub antro? / Cui flavam religas comam / Simplex mundi-tiis? heu quotiens fidem / Mutatosque deos flebit et aspera / Nigris aequora ventis / Emirabitur insolens, / Qui nunc te fruitur credulus aurea, / Qui semper vacuam,

- semper amabilem / Sperat, nescius aurae / Fallacis. miseri, quibus / Intemptata nites: me tabula sacer / Votiva paries indicat uvida / Suspendisse potenti / Vestimenta maris deo» (SODANO 2004).
- \* 44.1-2 «Lungi dal mio sì giovinetto crine / Stenda la mano invidiosa Morte»: vd. Stazio, *Silv.* II.6.76-79, «heu misero letale favens, seseque videndo / torsit et invidia, mortisque amplexa iacenti / iniecit nexus carpsitque immitis adunca / ora verenda manu».
- \* 46.2-4 «Quel che fa il sol de le minute stelle, / Ch'uscendo egli del mar scintillando, elle, / Da più vivo splendor vinte, se 'n vanno»: vd. *Anth. Lat.* 91 [=585 R], «*Exoritur Phoebus perfudens luce nitente / Et maria et terras stelliferumque polum; / Astraque cesserunt fulgentia crinibus aureis / Et nox sidereas occultit atra faces*»; Ovidio, *Fast.* V.420, «*ter dederint Phoebos sidera victa locum*».
- \* 46.12 «L'onde acquetar crucciose, e i venti insani»: Tibullo, *El.* II.4.9, «*stare vel insanis cautes obnoxia ventis*»; Seneca, *Phoen.* 429-430, «*excussa fertur, qualis insano ratis / premente vento rapitur aut qualis cadit*»; Stazio, *Theb.* VI.300, «*Aeolus insanis statuatur certamina ventis*».
- 47.1-3 «Se da l'empito può d'orridi venti, / E da le Sirti, e da le rapid'onde / Schermirsi il mio pin sì che non affonde»: *Pan. Mess.* 193-194, «*pro te vel rapidas ausim maris ire per undas, / adversis hiberna licet tumeant freta ventis*».
- \* 49.5-6 «Voi, ventoso Appennin, ch'intorno ardendo / Di Sirio il ciel, da l'uno a l'altro fianco»: Virgilio, *Georg.* IV.425-426, «*iam rapidus torrens sitientis Sirius Indos / ardebat caelo, et medium sol igneus orbem*».
- \* 50.1-2 «Ecco l'aria amorosa, ecco il bel nido / Onde sorse la Dea che Cipro onora»: Virgilio, *Georg.* I.446-447, «*diversi rumpent radii, aut ubi pallida surget / Tithoni croceum linquens Aurora cubile*».
- \* 50.4 «Con Ancona ha cangiato e Pafo e Gnido [*Venere*]»: Orazio, *Carm.* I.30.1, «*O Venus regina Cnidi Paphique*».
- \* 50.7 «E Lucifero uscir 'nanzi a l'aurora»: Ovidio, *Her.* 18.112, «*praeivus Aurorae Lucifer ortus erat*»; Cicerone, *Carm. fig.* 1.1-2, «*<Lucifer> hunc genuit claris delapsus ab astris / praeivus Aurorae, solis noctisque stellas*».
- \* 50.14 «E dagli antri ederosi Ecco risponde» (e 11, «E d'Amor s'odon mormorar le Ninfe»): Properzio, *El.* IV.4.3-4, «*lucus erat felix hederoso conditus antro, / multaque nativis obstrepit arbor aquis*».
- \* 51 per la genesi delle perle e il paragone con il parto vd. Plinio, *Nat. hist.* IX.54, «*Principium ergo columenque omnium rerum preti margaritae tenent. Indicus maxime has mittit oceanus inter illas beluas tales tantasque quas diximus per tot maria venientes tam longo terrarum tractu e tantis solis ardoribus. atque Indis quoque in insulas petuntur et admodum paucas: fertilissima est Taprobane et Stoidis, ut diximus in circuitu mundi, item Perimula promunturium Indiae; praecipue autem laudantur circa Arabiam in Persico sinu maris Rubri. Origo atque generitura conchae sunt haut multum ostrearum conchis differentes. has ubi genitalis*

anni stimulavit hora, pandentes se quadam oscitatione impleri roscido conceptu tradunt, gravidas postea eniti, partumque concharum esse margaritas, pro qualitate roris accepti».

- \* 55.1-4 «Sacro Signor, che l'una e l'altra mano / Nel crin de la fortuna avvolta avete, / E la ruota col piè destro tenete / Ferma, che per girar si torce invano»: Ausonio, *Epigr.* 12.7-8 e 12-16 (ecfrasi di un quadro di Fidia su *Occasio e Poenitentia*, ma traduzione di AP XVI.275), «crine tegis faciem. Cognosci nolo. sed heu tu / occipiti calvo es? Ne teneat fugiens. / [...] sic METANOEA vocor. / tu modo dic, quid agat tecum. quandoque volavi, / haec manet; hanc retinent, quos ego praeterii. / tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris, / elapsam dices me tibi de manibus»; *Dicta Catonis, Catonis Disticha* II.26, «Rem tibi quam nosces aptum dimittere noli: fronte capillata, post est Occasio calva»; ma vd. anche E.S. Piccolomini, *Somnium de Fortuna* c. 6v, «Video parva statura virum, nigro vultu, letis oculis, qui manus in capillos fortune conjecerat arreptaque coma, sta tandem, domina, meque respice, dicebat»; Ariosto, *Carm.* 2.3-5, «Quaeris qui dominae crinibus / Fortunae iniicias manus».
- \* 55.5-6 «Se virtù, che nel alto petto, romano, / (Come legata in or gemma) chiudete»: Virgilio, *Aen.* X.133-134, «Dardanius caput ecce puer detectus honestum, / qualis gemma micat, fulvum quae diviti aurum» (riferito ad Ascanio).
- \* 55.12 «Ch'i' dirò, fatto augel canoro e bianco»: Bembo, *Rime* 81.13, «poggiando per lo ciel, canoro et bianco», che imita Orazio, *Carm.* II.20.1-16.
- \* 55.14 «Il bel Pegaso vostro aperse il fonte»: vd. Properzio, *El.* III.3.1-2, «Visus eram molli recubans Heliconis in umbra, / Bellerophontei qua fluit umor equi»; Ovidio, *Met.* V.262-263, «est Pegasus huius origo / Fontis».
- \* 57.1-14 «Come talor, se dal bel Cinto scende, / O torna in Delo, alteramente muove / Diana il piede, e 'n vaghe forme e nuove / Spiega agli omeri il crin, l'arco sospende: / Seguon la Dea le Ninfe; ella risplende / Come suora del Sol, figlia di Giove; / Gode Latona intanto, e si commove / Nel petto, mentr'a vagheggiarla attende; / Tal sovr'ai gigli, inanzi al suo bel coro, / Vittoria muove a divin passi il piede, / Tra mille luci a rimirlarla intente / E la Donna real, [...] / Tutta dentro gioir l'alma si sente» (lode di Vittoria Farnese): Virgilio, *Aen.* I.495-504, «Haec dum Dardanio Aeneae *miranda* videntur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno, / regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / *incessit, magna iuvenum stipante caterva. / qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram / fert umero, gradiensque deas supereminet omnis: / Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus: / talis erat Dido, talem se laeta ferebat / per medios, instans operi regnisque futuris*».
- \* 57.4 «Spiega agli omeri il crin, l'arco sospende»: Virgilio, *Aen.* I.318-319, «namque umeris de more habilem suspenderit arcum / venatrix dederatque comam diffundere ventis»; vd. Ovidio, *Met.* VIII.319-21, «crinis erat simplex, nodum conlectus in unum, / ex umero pendens resonabat eburnea laevo / telorum custos, arcum quoque laeva tenebat», e *Ars am.* III.141, «Alterius crines umero iactentur utroque».

- \* 58.9 «Corse latte il Metauro, e crebber l'onde»: Ovidio, *Met.* I.111, «flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant».
- \* 59.5-6 «Dal Tebro egli, e dal Po sorga onorato, / Cui palma d'or l'umido crin cerconde»: Silio Italico, *Pun.* IV.726-727, «et madidae frontis crines circumdata fronde / populea»; vd. Stazio, *Silv.* IV.3.67-69, «At *flavum* caput *umidumque* late / *crinem* mollibus impeditus ulvis / *Vulturnus* levat ora, maximoque».
- \* 61.1-2 «Qual sopra l'Appennino erta et annosa, / Che percuote Aquilon, quercia di Giove»: Virgilio, *Aen.* IV.441-443, «ac velut annoso validam cum robore quercum / Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc / eruere inter se certant»; Orazio, *Epod.* 10.7-8, «insurgat Aquilo, quantus altis montibus / frangit trementis ilices»; Lucano, *Phars.* III.440, «Procumbunt omni, nodosa inpellitur ilex».
- \* 62 l'idea del testo e forse alcune tessere provengono da Pontano, *De am. con.* III.3.69-93 (che riprende ovviamente Catullo, *Carm.* 62), «Ut flos, aestivo sitiens cum terra calore, / Nocturno refici lassus ab himbre cupit, / Non illum Zephyrique valent aeraeque recentes / Mulcere aut densa nexilis umbra coma, / Sola illi est in rore salus, spes omnis in himbri, / Languet honos, cecidit languida sole coma; / Sic tacitos in corde fovens nova nupta calores, / Optato refici coniugis ore petit, / Non illam patris amplexus, non oscula matris / Aut iuvat artificii purpura picta manu; / Suspirat tantum amplexus, tantum ora mariti, / Moeret, abestque illi qui fuit ante decor. / Quam, raptam matrisque sinu colloque parentis, / Coniugis ad cari limina ducit Hymen, / Mitis Hymen, Hymenaeus, Hymen, cui mollia curae / Coniugia et parili vincula nexa iugo. / Ut flos in verno laetatus sole nitescit / Fulgidus, et gaudet purpura honore suo, / Mane tepor, sub solem aurae, ros noctis in umbra / Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes; / In molli sic virgo toro complexa maritum / Nuda nitet, caro ludit amata sinu, / Mane sopor, sub sole viri suspiria mulcent, / Nocte iterata venus, saepe receptus hymen, / Dulcis Hymen, Hymenaeus, Hymen. «Sed fulget olympo». I testi, oltre al paragone con il fiore, condividono il comparato (il matrimonio), per di più nel testo di Pontano segue immediatamente un canto sul vespro.
- \* 62.5 «Ma qualor cadon l'ombre e il dì si muore»: Virgilio, *Ecl.* 1.83, «maioresque cadunt altis de montibus umbrae».
- \* 64.1-4 «Bollenti acque, salubri onde, secrete, / Che col cader de le sulfuree stille / Sanando egri mortali a mille a mille / Tratto al fumante rio vostro m'avete»: Ovidio, *Ars am.* I.255-258, «Quid referam Baias, praetextaque litora velis, / Et quae de calido *sulphure fumat aqua?* / Hinc aliquis vulnus referens in pectore dixit / «Non haec, ut fama est, *unda salubris* erat»».
- \* 64.5 «Se conumar gelid'umor solete»: vd. al limite Virgilio, *Georg.* I.43, «Vere novo, gelidus canis cum montibus umor».
- \* 66.9 «Mel sudaron le quercie, in Adria i fiumi»: Virgilio, *Ecl.* 4.30, «et durae quercus sudabunt roscida mella».
- \* 67.10-11 «Cadendo impallidir, qual fresco giglio / Che franga il vento, o falce adunca tocchi»: Stazio, *Silv.* III.3.127-130, «gaudia florentesque manu scidit Atropos an-

nos, / qualia pallentes declinant lilia culmos / pubentesque rosae primos moriuntur  
ad austros, / aut ubi verna novis exspirat purpura pratis»; Catullo, *Carm.* 11.22-23,  
«qui illius culpa cecidit [*amor*] velut prati / ultimi flos, praeter eunte postquam /  
tactus aratro est».

- \* 67.5-8 «Risuoni hor l'Appenin Vittoria bella: / Et Vittoria l'Isauro; ove l'accoglie /  
L'Adria; Vittoria il Tebro, ove si scioglie / Ne 'l gran Tirreno; e 'n questa parte, e 'n  
quella»: Virgilio, *Ecl.* 4.43-44, «Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut  
litus "Hyla, Hyla" omne sonaret», e 5.63-64, «ipsae iam carmina rupes, / ipsa so-  
nant arbusta: "deus, deus ille Menalca!"».
- 69.1-4 «A le forbite perle inde immortali, / Che son la pompa de l'umane cose, /  
Cedan le due che 'n adornarsi pose / La regina d'Egitto, orientali»: Macrobio, *Sat.*  
III.17 per l'aneddoto delle perle di Cleopatra (SODANO 2004).
- 72 «La descrizione di un ciclo di episodi eroici in un componimento breve, il riferi-  
mento ad un corrispondente ciclo figurativo, la concentrazione della materia nella  
minima unità metrica, la stessa presenza di stilemi mnemotecnici, sono tutti tratti  
specifici di una serie di epigrammi raccolti sotto il lemma *Ἐρακλῆς* nel quarto libro  
dell'*Anthologia Planudea*, dedicato agli *ekphrastika*»; vd. anche *Anth. Plan.* IV.10.6  
(Iva.9.6) = 92, Ausonio, *Ecl.* 24; «l'*enumeratio* delle figure è variata nell'espedito  
manieristico della deissi multipla [...], che riprende ad oltranza il modulo di *RVF*  
CXII, sentito come equivalente dell'*indicatio* propria degli epigrammi efrastici;  
e come in Alciati, la "sovrimpressiono" di un tipo metrico riconoscibile compor-  
ta un'allusione di ordine simbolico: la serie delle imprese di Carlo V, che è anche  
un'implicita enumerazione di virtù [...], ripete l'arduo itinerario dell'apoteosi di  
Ercole» (CASU 2004).
- \* 72.5-6 «Qui fe' l'erbe vermiglie, e l'onda tinse / Del sangue moro; e reverenti accol-  
se»: vd. Silio Italico, *Pun.* VI.553, «sicut sanguinea Thrasymenni tinxerat unda».
- \* 72.8 «Al Germano empio; e venne, e vide, e vinse»: Plutarco, *Caes.* 50.6, «καὶ τῆς  
μάχης ταύτης τὴν ὀξύτητα καὶ τὸ τάχος ἀναγγέλλων εἰς Ῥώμην πρὸς τινα τῶν φίλων  
Μάτιον ἔγραψε τρεῖς λέξεις: "ἦλθον, εἶδον, ἐνίκησα"»; Svetonio, *Jul.* 37.2, «Pontico  
triumpho inter pompae fercula trium verborum praetulit titulum VENI·VIDI·VICI  
non acta belli significantem sicut ceteris, sed celeriter confecti notam».
- \* 74.1-8 «O di virtù nemica, e d'odio tinta, / Pasciuta di velen, di pietà vota, / Livida il  
seno, e l'una e l'altra gota»: Ovidio, *Met.* II.775-778, «pallor in ore sedet, macies in  
corpore toto. / nusquam recta acies, livent robigine dentes, / pectora felle virent,  
lingua est suffusa veneno»;
- \* 74.4 «Torva gli occhi e i capei d'aspidi cinta»: Valerio Flacco, *Arg.* IV.418 (Io), «aspi-  
de cincta comas et ovanti persona sistro»; gli occhi sono di norma *torvi* in scene di  
furia e rabbia, vd. Seneca, *Oed.* 921, Valerio Flacco, *Arg.* VIII.60, Silio Italico, *Pun.*  
II.431 e III.76.
- \* 74.5-8 «Invidia atroce, che d'onor discinta / Calchi i migliori, e la volubile rota /  
Rivolgi, onde Fortuna urti e percuota / Ogni rara alma a l'opre eterne accinta»:

- Ovidio, *Trist.* V.8.15, «passibus ambiguis Fortuna volubilis errat» (già ripreso da Petrarca, *Rvf* 325.106).
- \* 74.5 «Invidia atroce, che d'onor discinta»: al limite Claudiano, in *Ruf.* I.25-26, «Invidiae quondam stimulis incanduit atrox / Alecto» (dove però *atrox* è attribuito di Aletto incalzata dall'invidia).
- \* 74.9 «Chi verrà, che dal tuo rabido morso»: *rabidus morsus* è in Plinio ma mai riferito alla fortuna.
- 75 Galieno Imperatore, epitalamio (cit. in *Scriptores Historiae Augustae, Gallieni duo* XI.8; in *PLM*, IV *Variorum carmina* 113 del Baehrens), «Ite, ait, o pueri, pariter sudate medullis / Omnibus inter vos, non murmura vestra columbae, / Brachia non hederiae, non vincant oscula conchae» (SODANO 2004); *Anth. Lat.* 711, «ite agite, o iuvenes, et desudate medullis / Omnibus inter oscula conchae. / Ludite: sed vigilales nolite extinguere lychnos. / Omnia nocte vident, nil cras meminere lucernae» (ALBONICO 2006b).
- \* 76.11 «Vola a far giorno al nuovo Indo felice»: Tibullo, *El.* II.2.15, «nec tibi gemmarum quidquid felicibus Indis».
- \* 77.1-2 «Incontr'a l'Austro, onde percossa avete, / Signor, la nave, alto disio vi sprone»: forse Claudiano, *Carm. min.* 30.203-204, «vindicat; incumbat si turbidus Auster et unda / pulset utrumque latus, posito certamine nautae».
- \* 78.11 «Morder la terra appar Cerbero stanco»: vd. al limite fuori contesto Virgilio, *Aen.* XI.418, «procubuit moriens et humum semel ore momordit».
- \* 81.6 «Che di candor vince le nevi e 'l gielo»: Virgilio, *Aen.* XII.84, «qui candore nives anteirent, cursibus auras»; Silio Italico, *Pun.* XIII.116, «quae candore nivem, candore anteiret olores».
- \* 82.6 «I begli occhi la Dea, cinta di stelle»: forse Seneca, *Oct.* 389, «orbemque Phoebeas, astra quem cingunt vaga»; Stazio, *Silv.* I.4.36-37, «sperne coli tenviore lyra. vaga cingitur astris / luna».
- \* 83.11-12 «e 'l corrido spumante / Spronar là 've 'l più folto acciaio splenda»: Virgilio, *Aen.* VI.881, «seu spumantis equi foderet calcaribus armos».
- \* 90.5-6 «De l'immonde Sirene il canto a vile, / Signor,aggiate, e de la Circe impura»: al limite Orazio, *Epist.* I.2.23-26, «Sirenum voces et Circae pocula nosti; / quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset, / sub domina meretrice fuisset turpis et excors, / vixisset canis immundus vel amica luto sus».
- \* 90.9-10 «Né la man che v'aperse entro la piaga / Chiedete a risanarvi, o gli occhi avari»: forse rovesciamento di Ovidio, *Rem.* 44, «Una manus vobis vulnus opemque feret».
- \* 90.14 «E sia l'un Mecenate, e l'altro Augusto»: Marziale, *Epigr.* VIII.56.5, «sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones».
- \* 91.5-8 «Com'a nuova dal ciel scesa Pandora / Lice a lei far il cor vostro non sano, / Di fuor aprendo i mali, e dentro invano / Chiusa la speme a Voi tenendo ognora»: vd. Esiodo, *Erg.* 90-99, «Πρὶν μὲν γὰρ ζῶεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων / νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῖο πόνοιο / νούσων τ' ἀργαλέων, αἶ τ' ἀνδράσι

Κῆρας ἔδωκαν. / {αἴψα γὰρ ἐν κακότητι βροτοὶ καταγηράσκουσιν.} / ἄλλὰ γυνὴ  
 χεῖρεσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελούσα / ἐσκέδασ' ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κήδεα  
 λυγρά. / μούνη δ' αὐτόθι Ἑλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν / ἔνδον ἔμιμνε πίθου ὑπὸ  
 χεῖλεσιν, οὐδὲ θύραζε / ἐξέπτῃ· πρόσθεν γὰρ ἐπέλλαβε πῶμα πίθου / {αιγιόχου  
 βουλῆσι Διὸς νεφεληγερέταο.}».

- \* 92.1 «Era tranquillo il mar, lucido il giorno»: Catullo, *Carm.* 64.269, «hic, qualis flatu placidum mare matutino»; *Pan. Mess.* 126, «quin rapidum placidis etiam mare constitit undis» (descrizione della quiete mattutina); Seneca, *Apoc.* 4.27-29, «qualis, cum primum tenebris Aurora solutis / induxit rubicunda diem, Sol aspicit orbem / lucidus et primos a carcere concitat axes».
- \* 92.3 «Spargea di rose un ricco nembo Flora»: forse Stazio, *Silv.* I.2.20-23, «amplexum niveos optatae coniugis artus / floribus innumeris et olenti spargere nimbo. / tu modo fronte rosas, violis modo lilia mixta / excipis et dominae niveis a vultibus obstas».
- \* 92.5-6 «Già coronato di coralli, il corno / Chinava il Tebro a Voi, da l'onde fuora»: Claudiano, *In Eutr.* 2.164-165, «cornua cana gelu mirantibus extulit undis / Hebrus».
- \* 93 l'intensità e la drammaticità con cui fu vissuta la malattia di Livia Colonna suggeriscono l'imitazione di Ovidio, *Am.* III.9.7-12 (per la morte di Tibullo), «ecce, puer Veneris fert eversamque pharetram / et fractos arcus et sine luce facem; / adspice, demissis ut eat miserabilis alis / pectoraque infesta tundat aperta manu! / excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli, / oraque singultu concutiente sonant».
- \* 94.9-12 «Gli occhi fasciati avea vaghi e celesti / Di nera benda, e spennacchiate l'ali, / E col sole, e s'udia dolersi seco; / E rompendo con l'arco insieme i strali»: Petrarca, *Tr. TP* 133-135, «Queste gli strali / avean spezzato, e la pharetra a lato / qual protervo, e spennacchiato l'ali», per cui SANTAGATA 1996 rinvia a diversi luoghi classici, Tibullo, *El.* II.6.15-16, Ovidio, *Am.* III.9.7-8, *Rem. am.* 139-40, Apuleio, *Met.* V.30.3-5, Prudenziò, *Psych.* 436-38.
- \* 94.14 «Amanti, ecco il Dio vostro inerme e cieco [Amore]»: *Pervigilium Veneris* 31-33, «Ite, nymphae, posuit arma, feriatu est Amor; / iussus est *inermis* ire, nudus ire iussus est, / neu quis arcu, neu sagitta, neu quid igne laederet».
- \* 99.12-13 «Anzi, se vien l'augel di Giove ardente / Per rapirvi cogli occhi accesi e torvi»: forse memore di Virgilio, *Aen.* VI.467, «Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem».
- \* *Altre rime* 2a.7-11 «Caro, che 'n piuma candido e canoro / Spiegate al ciel sì vaghe ali e sì monde. / Voi, solo Voi, ne' toschì accenti chiaro, / Cigno maggiore alto da voi volate, / Et io ne' stagni augel palustre imparo»: Casa, *Rime* 53.1-6, «Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga / che 'n Adria mise le sue eterne piume, / a la cui fama, al cui chiaro volume / non fia che 'l tempo mai tenebre asperga. / Ma io palustre augel, che poco s'erga / su l'ale» (CASU 2004); Bembo, *Rime* 81.10-15, «io che fra gli altri sono / quasi augello di selva oscuro humile, / andrei, cigno gentile, / poggiando per lo ciel, canoro et bianco, / et fora il mio bel nido / di più famoso e honorato grido»; Orazio,

*Carm.* II.20.1-16, «Non usitata nec tenui *ferar* / penna biformis *per liquidum aethera* / vates, neque in terris morabor / longius, invidiaque maior / urbis relinquam. non ego *pauperum* / *sanguis paternum*, non ego quem vocas, / dilecte Maecenas, obibo / nec Stygia cohibebor unda. / iam iam residunt cruribus asperae / pelles, et *album* mutor in *alitem* / superne, nascunturque leves / per digitos umerosque plumae. / iam Daedaleo *notior* Icaro / visam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas *canorus* / ales Hyperboreosque campos».

### 7. Giovanni Della Casa

- 2.1 «Sì cocente penser nel cor mi siede»: Virgilio, *Aen.* VII.345, «curaeque iraeque coquebant», e i vv. di Ennio citati in Cicerone, *De sen.* 1.1, «curamve levasso / quae nunc te coquit et versat in pectore fixa» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 3.1 «Affliger chi per voi la vita piagne»: Cicerone, *De sen.* 23.84, «non lubet enim mihi deplorare vitam» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 3.14 «a mezzo il corso, come duro scoglio»: Cicerone, *De or.* III.2.7, «quae medio in spatio saepe franguntur et corruunt aut ante in ipso cursu obruuntur, quam portum conspicerere potuerunt» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 4.3-4 «si com'io provo, e non però consento / né so per altra via mover i passi»: Ovidio, *Met.* VII.20-21, «video meliora proboque, / deteriora sequor» (TANTURLI 2001); Petrarca, *Rvf* 264.13 (CARRAI 2014).
- 6.11-14 «[...] ultimo parte; / poi come sul matin l'alba riluce, / io non so con quai piume o di che parte, / ma sempre nel mio cor primo sen vola»: Livio, *Hist.* XII.4.8, «princeps in proelium ibat, ultimus conserto proelio excedebat» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 8 la personificazione della *cura* si trova in Virgilio, *Aen.* VI.274, «Luctus et ultrices posuere cubilia Curae»; Orazio, *Carm.* III.1.40, «post equitem sedet atra Cura», ma vd. anche Lucrezio, *De rer. nat.* 4.1060, «frigida cura» (CARRAI 2014).
- \* 8.7-8 «torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi / campi d'Inferno: ivi a te stessa incresci»: Seneca, *Thy.* 105-106, «actum est abunde, gradere ad infernos specus / amnemque notum».
- 8.7 «torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi»: il verbo è sannazariano, ma «nel richiamo al lago infernale, non a caso gelato, la Gelosia assume i caratteri della Furia Aletto, detta da» Virgilio, *Aen.* VII.479, «cocyitia virgo» (SERONI = CARRAI 2014).
- 10.13-14 «che scriverassi al mio sepolcro forse: / “Questi servo d'Amor visse e morio”»: Properzio, *El.* II.13.35-36, «et duo sint versus: Qui nunc iacet horrida pulvis / unius hic quondam servus amoris erat» (QUATTROMANI = CARRAI 2014). «La collocazione dell'iscrizione in chiusa del componimento era già in una elegia di Ligdamo (presso Tibullo, 3, 2, 27-30) e in alcune *Heroides* ovidiane (2 e 7), poi in tante elegie umanistiche (ad es. Sannazaro, *Eleg.* I, 10, 23-24)»; ma il modulo si è già cristallizzato nella tradizione volgare a questa altezza (CARRAI 2014).
- 11.12 «né fia già mai, quando 'l cor lasso freme»: il verbo *fremere* in riferimento ad un

- essere affamato è in Virgilio, *Aen.* IX.60, «Cum fremit ad caulas ventos perpessus et imbris» (riferito ad un lupo famelico) (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 13.14 «né basto i' solo a soffrirli ambidue»: vd. il proverbio «nec Hercules contra duos» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 14.1-2 «Cangiai con gran mio duol contrada e parte / com'egro suol che 'n sua magion non sana»: Cicerone, *Tusc.* IV.335.74, «loci denique mutatione, tanquam aegroti non convalescentes, saepe curandus est» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 14.3-4 «ma già, perch'io mi parta, erma e lontana / riva cercando, Amor da me non parte»: «diffuso motivo di ascendenza classica» (Properzio, *El.* II.30.1-2, «Quo fugis ah demens? nullast fuga: tu licet usque / ad Tanain fugias, usque sequetur Amor»), ma vd. Petrarca, *Rvf* 35.12-14 (CARRAI 2014).
- 14.9 «Signor fuggito più turbato aggiunge»: Tibullo, *El.* I.8.7-8, «deus crudelius urit / quos videt invitos» (QUATTROMANI = CARRAI 2014); Ovidio, *Am.* I.2.17-18, «acrius invitos miltoque ferocius urget, / quam qui servitium ferre fatentur, Amor» (TANTURLI 2001).
- 14.10-14 «e chi dal giogo suo servo sicuro / prima partio di ferro ebbe 'l cor cinto / veracemente, e quegli anco fu duro / che visse un dì da la sua donna lunge / e di sì grave duol non cadde vinto»: Tibullo, *El.* III.2.1-4, «Qui primus caram iuveni carumque puellae / eripuit iuvenem, ferreus ille fuit. / Durus et ille fuit qui tantum ferre dolorem, / vivere et erepta coniuge qui potuit», e I.1.63-64, «non tua sunt dura precordia ferro / vincta» (CORBINELLI e QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 16.5 «Già vago non son io del mio dolore»: Quintiliano, *Inst.* VI.7, «non sum ambitiosus in malis» (MENAGIO = CARRAI 2014).
- 16.14 «seculo andrà contra Orione armato»: Plinio, *Nat. hist.* XVIII.67, «Orionis gladius occidere incipit [...] gladius Orionis exoritur»; B. Tasso, *Amori* V.185.17-18 (CARRAI 2014); ma vd. anche Virgilio, *Aen.* III.517, «armatumque auto circumspicit Oriona» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 17.2 «oggi, mutato il cor da quel ch'i' soglio»: Properzio, *El.* I.12.11, «non sum ego qui fueram»; Orazio, *Carm.* IV.1.3, «non sum qualis eram»; Ovidio, *Trist.* III.11.25, «non sum qui fueram»; ma vd. Petrarca, *Rvf* 1.4 e Virgilio, *Aen.* II.274-275, «Ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore, qui redit exuvias inductus Achilli» (CARRAI 2014).
- 17.6 «a te mi dono, ad ogni altro mi toglio»: Terenzio, *Andr.* 897, «tibi, pater, me dedo» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 18.6 «rivolgo e apro il seno a miglior vento»: Tibullo, *El.* I.3.38, «effusum ventis praeberatque sinum» (QUATTROMANI = CARRAI 2014); Ovidio, *ex Pon.* IV.9.73, «si quem dabit aura sinum»; Stazio, *Silv.* III.2.28, «vos Zephyris aperite sinum» (CARRAI 2014).
- 18.14 «come sovente, lasso, inganni e vinci»: Virgilio, *Ecl.* 10.69, «omnia vincit Amor» (CARRAI 2014).
- 20.14 «da sì begli occhi, e prezioso dono»: Ovidio, *Met.* IX.181, «mors mihi munus erit» (CARRAI 2014).
- 21.2 «perché dolcezza altronde in me destille»: Lucrezio, *De rer. nat.* IV.1059-1060,

- «hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor / stillavit gutta» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 21.7-8 «o l'inaspri e m'uccida, e pia tranquille / mio corso o 'l turbi e pur d'orgoglio s'armi»: Cicerone, *Top.* 26.98, «aut perturbentur animi aut tranquillentur» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 21.9-10 «però che da lei sola ogni mio fato, / quasi da chiaro del ciel lume, pende»: Manilio, *Astr.* I.52, «sideribus videre vagis pendentia fata» (CARRAI 2014).
- 22.1 «Né quale ingegno è 'n voi colto e ferace»: Cicerone, *Or.* 15.48, «Nihil enim est feracius ingenii, eis presertim quae disciplinis exulta sunt» (CORBINELLI e QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 23.5-6 «e tu pur mi richiami e ricondanni / a l'aspre lotte del tuo crudo gioco»: Orazio, *Carm.* IV.1.1-2, «Intermissa, Venus, diu / rursus bella moves?» (CARRAI 2014), e I.33.10-12, «Sic visum Veneri, cui placet imparis / formas atque animos sub iuga aenea / saevo mittere cum ioco» (MENAGIO = CARRAI 2014).
- 25.7-8 «ma, quasi onda di mar cui nulla affrene, / l'uso del vulgo trasse anco me seco»: Cicerone, *De leg.* II.4.9, «ne aestus nos consuetudinis absorbeat»; Orazio, *Carm.* II.7.15-16, «te rursus in bellum resorbens / unda fretis tulit aestuosus»; Claudiano, *Carm. maior.* 22.116-117, «ne te gurges corruptior aevi / traxit ad exemplum» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 25.13-14 «te giunto miro a giogo erto e riposto, / ove non segnò pria vestigio l'erba»: Lucrezio, *De rer. nat.* IV.1-2, «avia Pieridum peragro nullius ante / trita solo» (QUATTROMANI = CARRAI 2014); ma vd. Petrarca, *Rvf* 35.3-4 (CARRAI 2014).
- 26.2 «ritengon me larve turbate e mostri»: i *mostri* sarebbe i *monstra* di Virgilio, *Aen.* 6.285 secondo QUATTROMANI = CARRAI 2014.
- 26.3-4 «che tra le gemme, lasso, e l'auro e gli ostri / copron venen che 'l cor mi roda e lime»: Virgilio, *Georg.* II.506-507, «ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro; / condit opes alius defossoque incubat auro»; Seneca, *Thy.* 453, «venenum in auro bibitur» (CARRAI 2014).
- 26.7 «qual chi seco d'onor contenda e giostri»: Cicerone, *Fam.* XI.15.2, «tecum ipse certa», e *Att.* XIV.17a.6, «tecum ipse certes» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 26.12 «Felice te, che spento hai la tua sete!»: Virgilio, *Georg.* II.490-492, «Felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari» (TANTURLI 2001).
- 27.2 «principio son de le mie risse nove»: «voce tradizionalmente riferita al litigio amoroso (Tibullo, 1, 10, 57) o anche all'amplesso (Catullo, 66, 13; Properzio, 2, 15, 4), qui sembra indicare precisamente il conflitto insito nell'innamoramento; il plurale riflette un uso consueto della poesia latina moderna, da quella goliardica (carne *Lauriger Horatius* 7-8 "rixae, pax et oscula / rubentis puellae") a quella umanistica (ad es. Battista Spagnoli, *Epig. iuv.* "atque studet rixas fingere saepe leves" e Pontano, *Tumuli* 2, 55, 21 "et docet inter opus miscere ad gaudia rixas"), passato nel volgare di Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 89, 66 "l'amorose risse" (Tan-

- turli) e di altri (ad es. Veronica Franco, *Rime* 13, 72 e Ascanio Pignatelli, *Rime* 45, 12)» (CARRAI 2014).
- \* 27.3 «Et con pietate Amor guerra mi move»: Orazio, *Carm.* IV.1.1-2, «Intermissa, Venus, diu / rursus bella moves?».
- 29.10-11 «eguali a quei che contrastar ignudi / vider le selve fortunate d'Ida»: Propertio, *El.* II.2.13-14, «Cedite iam, divae, quas pastor viderat olim / Idaeis tunicas ponere verticibus» (TANTURLI 2001).
- 30.9-11 «Qual chiuso in orto suol purpureo fiore, / cui l'aura dolce e 'l sol tepido e 'l rio / corrente nutre, aprir tra l'erba fresca»: Catullo, *Carm.* 62.39-41, «ut flos in saeptis secretis nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convulsus aratro, / quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber» (CORBINELLI e QUATTROMANI = CARRAI 2014), e forse via Molza Virgilio, *Aen.* 9.435, «purpureus veluti cumflos succisus aratro languescit moriens» (FORCELLINI e BALDACCI = CARRAI 2014).
- 31.7 «l'alma mia luce, e fa sì come stella»: «metafora che indica l'amata già presso gli elegiaci latini» (Tibullo, *El.* IV.3.15-16, «tunc mihi, tunc placeant silvae, si, lux mea, tecum / arguar ante ipsas concubuisse plagas»; Propertio, *El.* II.28.59-60, «tu quoniam es, mea lux, magno dimissa periclo, / munera Dianae debita redde choros»), «passata in Petrarca», *Rvf* 251.2-4 e nella poesia umanistica latina e volgare (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 32.21-22 «né fra la turba tua pronta e leggera / zoppo cursore omai vittoria spera»: Petrarca, *Tr.* *Triumphus Cupidinis* II.167, ma forse anche Orazio, *Epist.* I.1.8, «Solve senescentem mature sanus equum» (CARRAI 2014).
- 32.26 «ch'i' riconosco di tua face il lampo»: Virgilio, *Aen.* IV.23, «agnosco veteris vestigia flammae», «volto però in chiave di corrusca immagine bellica» (CARRAI 2014).
- 32.27 «e 'l suon de l'arco, ch'a pianger mi vène»: Ovidio, *Rem.* II.104, «sonuere pharetrae» (MENAGIO = CARRAI 2014).
- 32.45-49 «Rendimi il vigor mio, che gli anni avari / tosto m'han tolto, e quella antica forza / che mi fea pronto, e questi capei tingi / nel color primo, che di fuor la scorza / come vinto è quel dentro non dichiarì»: Orazio, *Epist.* I.7.25-27, «reddes / fortes latus, nigros angusta fronte capillos, / reddes dulce loqui, reddes ridere decorum» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 32.67 «Ma perch'Amor consiglio non apprezza»: Terenzio, *Eun.* 57-58, «ere, quae res in se neque consilium neque modum / habet ullum, eam consilio regere non potes»; ma vd. Bembo, *Rime* 69.14 (QUATTROMANI = CARRAI 2014).<sup>1</sup>
- 32.70 «porta i sospiri di canuto amante»: Tibullo, *El.* I.8.29, «canus amator» (MENAGIO = CARRAI 2014).

1. Qui e in seguito le segnalazioni di CARRAI 2014 fanno riferimento a DIONISOTTI 1966a, di conseguenza la numerazione dei testi differisce da quella adottata in questo libro ed è sbagliata avendo quest'ultimo espunto i testi asolani confluiti nelle *Rime* (vd. le tavole di DONNINI 2008 per le corrispondenze tra i testi).

- 33.3 «in vostre vive carte, e parla e spira»: vd. Diego Sandoval De Castro, *Rime* 49.5-6, «ma qui, anziché le carte scritte, indica il supporto su cui è fatto il ritratto (stando a Zapperi 1992, su tavola), come in Petrarca, *Rvf* 77, 7 [...]; l'aggettivo era canonico applicato alle arti plastiche e figurative, fin da Virgilio (*Aen.* 6, 848 “vivo ducent de marmore vultus”)» (CARRAI 2014).
- 33.8 «brama il vero trovar, né sa ben dove»: Michelangelo, *Rime* 112.12-13; Ovidio, *Met.* VI.104, «verum taurum, freta vera putares»; Poliziano, *Stanze* I.100.1-2 (CARRAI 2014).
- 34.2 «tra fresche rose e puro latte sparte»: Properzio, *El.* II.3.12, «utque rosae puro lacte natant folia»; Sannazaro, *Arcadia* I egl. 64-65 (CARRAI 2014).
- 35.7-8 «e, con lo stil ch'a i buon tempi fioria, / poco da terra mi sollevo ed ergo»: Virgilio, *Georg.* III.8-9, «tentanda via est, qua me quoque possim / tollere humo» (FORCELLINI = CARRAI 2014); Bembo, *Rime* 66.7-8 (MENAGIO = CARRAI 2014).
- \*36 emula Bembo, *Rime* 132 (un sonetto per la Quirini), a sua volta suggestionato da Ovidio, *ex Pon.* 16.139-140 (CARRAI 2014), ma dev'essere *Her.* 16.139-140, «si tu venisses pariter certamen in illud, / in dubio Veneris palma futura fuit!».
- 36.3 «per cui l'Europa armosi e guerra feo»: Dante, *If* 5.64-65; Properzio, *El.* II.3.35-36, «quod tanti ad Pergama belli / Europae atque Asiae causa puella fuit» (CARRAI 2014).
- 36.4 «e alto imperio antica a terra sparse»: Virgilio, *Aen.* II.56, «Priamique arx alta» (SERONI = CARRAI 2014), e II.191, «Priami imperio» (CARRAI 2014).
- 36.6 «di quella che sua morte in don chiedeo»: Ovidio, *Met.* III.288, «rogat illa Iovem sine nomine munus» (TANTURLI 2001), e 309, «donisque iugalibus arsit» (CARRAI 2014).
- 36.8 «di lei che stanca in riva di Peneo»: Ovidio, *Met.* I.544, «victa labore fugae spectans Peneidas undas» (MENAGIO = CARRAI 2014).
- 36.12 «da voi, giudice lui, vinta sarebbe»: Virgilio, *Ecl.* 4.59, «Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum» (CORBINELLI e QUATTROMANI = CARRAI 2014); Ovidio, *Fast.* VI.44, «Idaeo iudice» (ARIANI = CARRAI 2014).
- 38.1 «Vago augelletto da le verdi piume»: Plinio, *Nat. hist.* X.58, «viridem toto corpore, torque tantum miniato in cervice distinctam»; Stazio, *Silv.* II.4.25, «Psittacus, ille plagae viridis regnator Eoae» (CARRAI 2014).
- 38.2 «che peregrino il nostro parlar apprendi»: Plinio, *Nat. hist.* X.58, «super omnia humanas voces reddunt, psittaci quidem etiam sermocinantes»; Stazio, *Silv.* II.4.2, «humanae sollers imitator, psittace, linguae» (MENAGIO = CARRAI 2014).
- 40.1-8 «“Come vago augelletto fuggir sòle / poi che scorto ha 'l lacciol tra i verdi rami, / così te fugge il cor né prender vole / esca sì dolce fra sì pungenti ami”. / “Come augellin ch'a suo cibo sen vòle, / così par ch'egli a me ritornar brami, / sì 'l colpo ond'io 'l ferì diletta e dole: / e fol perché 'l mio mal gioia si chiami”»: Virgilio, *Ecl.* 3.76, «Phyllida mitte mihi: meus est natalis, Iolla», 78, «Phyllida amo ante alias; nam me discedere flevit», 84, «Pollio amat nostram, quamvis est rustica, Musam», 93, «frigidus, o pueri, fugit hinc, latet anguis in herba», 104, «Dic quibus

- in terris (et eris mihi magnus Apollo), 107, «nascantur flores, et Phyllida solus habeto» (TANTURLI 2001).
- 41.9 «Qual dura quercia in selva antica od elce»: Ovidio, *Met.* XIII.799, «durior anosa quercu» (TANTURLI 2001), già presente in Pulci, Ariosto e Bembo; vd. anche Virgilio, *Aen.* VI.179, «in antiquam silvam», già ripreso da Dante (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 41.9-10 «Qual dura quercia in selva antica od elce / frondosa in alto monte ad amar fora»: Virgilio, *Aen.* V.129-130, «hic viridem Aeneas frondenti ex ilice metam / constituit», già in Bembo (CARRAI 2014).
- 41.11 «o l'onda che Caribdi assorbe e mesce»: vd. Virgilio, *Aen.* III.420-422, «laevom implacata Charybdis / obsidet atque imo barathri ter gurgite vastos / sorbet in abruptum fluctus» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 45.2-3 «che cruda tigre ad amar diemmi e scoglio / sordo, cui né sospir né pianto move»: Virgilio, *Aen.* IV.366-367, «duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hircanaeque admorunt ubera tigris» (TANTURLI 2001).
- 45.7-8 «né, perché sempre indarno il mio cordoglio / al vento si disperga»: Properzio, *El.* I.16.34, «at mea nocturno verba cadunt Zephyro» (PARENTI = CARRAI 2014).
- 45.8 «al vento si disperga»: «immagine diffusa già nella poesia classica» (Virgilio, *Aen.* IX.312-313, «sed aurae / omnia discernunt et nubibus inrita donant»; Ovidio, *Am.* II.16.45-46, «Verba puellarum, foliis leviora caducis, / inrita, qua visum est, ventus et unda ferunt»; Stazio, *Achill.* II.960, «inrita ventosae rapiebant verba procellae»; Claudiano, *De rapt. Pros.* III.133-134, «“Procul irrita venti / dicta ferant”»), passata a Petrarca, *Rvf* 267.14, Poliziano, *Orfeo* 46, etc. (CARRAI 2014).
- 45.24 «le selve empiendo d'amorosi stridi»: Virgilio, *Georg.* V.515, «et maestis late loca questibus implet» (QUATTROMANI = CARRAI 2014), e *Aen.* IX.480, «caelum dehinc questibus implet»; Ovidio, *Met.* VI.546-547, «si silvis clausa tenebor, / implebo silvas» (MENAGIO = CARRAI 2014); Petrarca, *Rvf* 280.4 (CORBINELLI e MENAGIO = CARRAI 2014).
- 45.31-34 «O fortunato chi sen gio sotterra / e col suo pianto fea benigna Morte / (sì temprar seppe i lacrimosi versi), / se non che gran desio trascorre ed erra»: Boezio, *Cons.* III.12 metr. 1-4, «Felix qui potuit boni / fontem visere lucidum, / felix qui potuit gravis / terrae solvere vincula» (CARRAI 2014).
- 45.42 «fin ch'io scorgessi il cielo sereno e 'l die»: Seneca, *HF* 585-586, «tu non ante tuam respice coniugem / quam cum clara deos obtulerit dies» (CARRAI 2014).
- 45.46 «Ch'io pur m'inganno e 'n quelle acerbe luci»: con questo significato il verbo sembra debitore di Ovidio, *Am.* I.6.51, «Fallimur» (TANTURLI 2001).
- 45.56-60 «qual poverel non sano / cui l'aspra sete uccide e ber gli è tolto, / or chiaro fonte in vivo sasso accolto / e ora in fredda valle ombroso rio / membrandò, arroe al suo mortal desio»: Lucrezio, *De rer. nat.* IV.1097-1011, «ut bibere in somnis sitiens cum quaerit et umor / non datur, ardorem qui membris stinguere possit, / sed laticum simulacra petit frustra que laborat / in medioque siti torrenti flumine potans, /

- sic in amore Venus simulacris ludit amantis» (CORBINELLI e QUATTROMANI = CARRAI 2014); Ariosto, *OF* XV.43.1-6 (CORBINELLI = CARRAI 2014 e TANTURLI 2001).
- 45.57 «cui l'aspra sete uccide e ber gli è tolto»: Stazio, *Theb.* IV.755, «sitis aspera» (TANTURLI 2001).
- 45.58 «or chiaro fonte in vivo sasso accolto»: Claudiano, *De rapt. Pros.* II.103, «vivo de pumice fontes» (TANTURLI 2011), ma ben presente in Alamanni (CARRAI 2014).
- 45.68-69 «anzi il mio duol mortale / cresce piangendo e più s'infiama, quale»: Ovidio, *Am.* I.2.11, «vidi ego iactatas mota face crescere flammās» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 45.75 «le sue dolci acque un giorno a me non nieghi?»: Virgilio, *Ecl.* 5.47, «dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo» (TANTURLI 2001).
- 45.77-79 «buono studio talor ne la dolce onda / ch'i' bramo tanto almen per breve spazio / dato mi fia ch'un dì m'attuffi e bea»: Ovidio, *Met.* III.428-429, «in mediis quotiens visum captantia collum / brachia mersit aquis» (TANTURLI 2001).
- 45.89 «la grave arsura mia, la sete immensa»: Ovidio, *Met.* XIII.768, «sitis immensa cruoris» (TANTURLI 2001).
- 45.91-93 «Che parlo? o chi m'inganna? A tanta sete / le dolci onde salubri indarno spera / il cor, che morte ha presso e mercé lunge»: Virgilio, *Aen.* IV.597, «Quid loquor, aut ubi sum? Quae mentem insania mutat?» (MENAGIO = CARRAI 2014); Petrarca, *Rvf* 70.31-32 (CORBINELLI e MENAGIO = CARRAI 2014).
- 45.100-102 «e, biasmando l'altrui cruda e guerrera / voglia, il suo proprio errore / e la sua crudeltà colpi e condanni»: Properzio, *El.* III.25.15-16, «exclusa inque vicem fastus patiare superbos, / et quae fecisti facta queraris anus» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 46.1-8 «Come fuggir per selva ombrosa e folta / nova cervetta sòle, / se mover l'aura tra le frondi sente / o mormorar fra l'erbe onda corrente, / così la fera mia me non ascolta, / ma fugge immantenente / al primo suon talor de le parole / ch'io d'amor movo; e ben mi pesa e dole»: Orazio, *Carm.* I.23.1-8, «Vitas inuleo me similis, Chloe, / quaerenti pavidam montibus aviis / matrem non sine vano / aurarum et silvae metu. / Nam seu mobilibus veris inhorruit / adventus foliis seu virides rubum / dimovere lacertae, / et corde et genibus tremit» (CORBINELLI e QUATTROMANI = CARRAI 2014), vd. anche Ariosto, *OF* I.33-34, ma soprattutto Lorenzo de' Medici, *Ambra* 38 e Gaspara Stampa, *Rime* I.93.1-4 e Varchi, *Rime* I.342.1-4 (CARRAI 2014).
- 46.16-17 «nel suo da me partir, lasciando a' venti / quant'io l'ho a dir de' miei pensier dolenti»: Ovidio, *Met.* I.526, «fugit cumque ipso verba imperfecta relinquit» (CARRAI 2014).
- 46.20 «onde quest'alma in tanta pena è torta»: Orazio, *Epist.* 1.18.38, «vino tortus et ira» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 46.26 «tutte le insidie e i dolci furti miei»: Virgilio, *Georg.* IV.346, «dolos et dulcia furta» (QUATTROMANI = CARRAI 2014); Stazio, *Achill.* I.938, «o dulcia furta dolique» (TANTURLI 2001).

- 46.47 «sì m'ha 'l suo duro variar confuso»: Virgilio, *Aen.* IV.569-570, «varium et mutabile semper / femina» (CARRAI 2014).
- 46.61-65 «membrando vo che men di lei fugace / donna sentio fermarsi / a mezzo il corso e, se 'l buon tempo antico / non mente, o sasso, e lacrimando dico: / “Or vedess'io cangiato in dura selce”»: «allusione alle trasformazioni di Dafne in alloro e di Anassarete in pietra, narrate entrambe da» Ovidio, *Met.* I.452-567 e XIV.697-758 (CARRAI 2014).
- 46.69 «non vago fior tra l'erbe o verde alloro»: per la trasformazione di Clizia in girasole vd. Ovidio, *Met.* IV.234-270 (CARRAI 2014).
- 47.2-3 «misero peregrin molti anni andai / con dubbio piè, sentier cangiando spesso»: Orazio, *Epod.* 11.20, «ferebar incerto pede» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 47.38 «e 'n dolci modi lacrimare appresi»: Orazio, *Carm.* III.9.9-10, «Me nunc Thessa Chloe regit, / dulcis docta modos et citharae sciens» (TANTURLI 2001); ma vd. Ariosto, *Rime* son. 10.5 e Rota, *Ecl. pisc.* 9.133 (CARRAI 2014).
- 47.39-40 «e 'n cor piegando di pietate avaro / veggiai le notti gelide e serene»: Lucrezio, *De rer. nat.* I.142, «me inducit noctes vigilare serenas» (CORBINELLI e QUATTROMANI = Carrai 2014).
- 47.54 «poi per sé 'l cor pure a sinistra volge»: Stazio, *Theb.* II.16-17, «cui laeva voluntas semper» (TANTURLI 2001).
- 47.58-59 «Come, scotendo, pure alfin si svolge, / stanca, talor fera dai lacci e fugge»: Orazio, *Carm.* III.5.31-32, «si pugnat extricata densis / cerva plagis» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 47.66 «credendo assai de terra alto levarse»: Orazio, *Carm.* II.20.3-4, «neque in terris morabor / longius»; ma vd. Petrarca, *Rvf* 360.29 (TANTURLI 2001).
- 47.77-78 «dolci scemando, parte aggiunti al die / de le mie notti anco in quest'altro errore»: Virgilio, *Aen.* VIII.411, «Noctem addens operi famulasque ad lumina longo» (QUATTROMANI = CARRAI 2014); e soprattutto Valerio Massimo, *Fact. ac dict. mem.* VIII.13ext.1, «noctem diei plerumque iungendo» (MENAGIO = CARRAI 2014).
- 48.2-3 «e come ignuda piace / e negletta virtù pura e verace»: «immagine di ascendenza classica [...] accolta da Petrarca», vd. Orazio, *Carm.* III.2.17-20, «virtus repulsae nescia sordidae / intaminatis fulget honoribus, / nec sumit aut ponit securis / arbitrio popularis aurae»; Lucano, *Phars.* IX.594-594, «Fama bonis et si successu nuda remoto / Inspicitur virtus, quidquid laudamus in ullo»; Petronio, *Satyr.* 88.2, «priscis enim temporibus, cum adhuc nuda virtus placeret, vigeabant artes ingenuae summumque certamen inter homines erat» (CARRAI 2014).
- 50.1-8 «Curi le paci sue chi vede Marte / gli altrui campi inondar torbido insano, / e chi sdruscita navicella in vano / vede talor mover governo e sarte / ami, Marmitta, il porto; iniqua parte / elegge ben chi il ciel chiaro e sovrano / lassa e gli abissi prende: ahi cieco, umano / desir, che mal da terra si diparte!»: Lucrezio, *De rer. nat.* II.1-6, «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius

- spectare laborem, / non quia vexari quemquast iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. / Suave etiam belli certamina magna tueri / per campos instructa tua sine parte pericli» (BALDACCI = CARRAI 2014).
- 50.2 «gli altrui campi inondar torbido insano»: «la memoria certo correva alla situazione iniziale della prima egloga di Virgilio dove Tiro se ne stava in pace mentre gli altrui campi venivano devastati dalla guerra» (CARRAI 2014). *Insano* riferito a Marte è già in Virgilio, *Aen.* VII.550, «insani Martis amore» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 50.7-8 «lassa e gli abissi prende: ahi cieco, umano / desir, che mal da terra si diparte»: Lucrezio, *De rer. nat.* II.14, «O miseris hominum mentes, o pectora caeca» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 52.1 «Feroce spirito un tempo ebbi e guerriero»: Sallustio, *Cat.* 38.1, «Homines adulescentes [...] quibus aetas animusque ferox erat»; Tacito, *Ann.* I.32, «adulescentes et animi ferox» (CARRAI 2014).
- 52.3-4 «molto contesi: or langue il corpo e 'l core / paventa, ond'io riposo e pace chero»: Massimiano, *El.* I.6, «languor et horror habent» (CARRAI 2014).
- 52.7-8 «ch'a sera è 'l mio di corso e ben l'errore / scorgo or del vulgo che mal scerne il vero»: Cicerone, *De leg.* II.17.43, «sed opinionibus vulgi rapimur in errore nec vera cernimus» (LONGHI = CARRAI 2014).
- 52.11 «Gloria non di virtù figlia che vale?»: Cicerone, *Tusc.* III.2.3, «est enim gloria solida quaedam res et expressa, non adumbrata: ea est consentiens laus bonorum, incorrupta vox bene iudicantium de excellenti virtute, ea virtuti resonat tamquam imago» (TANTURLI 2001).
- 53.5 «ma io palustre augel che poco s'erga»: «indica l'anatra o forse l'oca, secondo la contrapposizione al cigno tradizionale nella poesia antica e umanistica, fondata su Virgilio, *Buc.* 9, 36 "argutos inter strepere anser olores"» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 53.9 «d'ingobil selva: dunque i versi ond'io»: per *selva* 'pianta' vd. Virgilio, *Aen.* III.24, «viridemque ab humo convellere silvam»; Petrarca, *Rvf* 22.34 (CARRAI 2014).
- 53.12 «la mia casetta umil chiusa è d'oblio»: «l'aggettivazione è di marca pastorale», vd. Virgilio, *Ecl.* 2.89, «humilis casas» (CARRAI 2014).
- 54.1-2 «O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa / Notte placido figlio, o de' mortali»: Virgilio, *Aen.* II.8-9, «iam nox caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos» (QUATTROMANI = CARRAI 2014), V.835-839, «iamque fere mediam caeli nox umida metam / contigerat, placida lassabant membra quiete / sub remis fusi per dure sedilia nautae: / cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris / aëra dimovit tenebrosam et dispulit umbras», XI.201-202, «nox umida donec invertit caelum stellis ardentibus aptum»; «il sintagma virgiliano era peraltro passato nel linguaggio poetico rinascimentale sia umanistico (ad es. Gerolamo Amalteo, eleg. *Haec tibi Lethaeis collecta papavera ripis* 7 "expleritque suum donec nox humida cursum") sia volgare (ad es. Bernardo Cappello, *Rime* 406, 31 [...] e Bernardo Tasso, *Amori* I, 23,

- 9-10 [...]); il sintagma *notte ombrosa* era peraltro in Lorenzo de' Medici, *Selve I*, 62 e per l'*accumulatio* abbinata al rapporto di parentela vd. anche Marcantonio Termino, son. *Sonno, che al mio pensier tu rappresenti 2-3*» (CARRAI 2014). Per *placido* piuttosto che Ovidio, *Met.* XI 623 (TANTURLI 2001) vd. Seneca, *HF* 1066 e 1078, «Tuque, o domitor, Somne, malorum, / [...] / placidus fessum lenisque fove»; in ogni caso si tratta di attributo comune (CARRAI 2014).
- 54.2-3 «Notte placido figlio, de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali»: Euripide, *Orest.* 211, «ὃ φίλον ὕπνου θέλητρον, ἐπίκουρον νόσου», ma modellato sulla clausola di Virgilio, *Aen.* II.268-269, «tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit» (QUATTROMANI = CARRAI 2014), e X.272-274, «si quando nocte cometae / sanguinei lugubre rubent aut Sirius ardor, / ille sitim morbosque ferens mortalibus aegris»; la calusola è però diffusa anche nella poesia umanistica (vd. Sannazaro, *De partu Virginis*) e già presente in Petrarca, *Tr, Triumphus Eternitatis* 54 con *mortali* dislocato in rima (CARRAI 2014).
- 54.6-7 «non ave, e queste membra stanche e frali / solleva, a me ten vola, o Sonno, e l'ali»: Ovidio, *Met.* XI.624-625, «qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 54.7-8 «solleva, a me ten vola, o Sonno, e l'ali / tue brune sopra me distendi e posa»: Tibullo, *El.* II.1.89-90, «furvis circumdatus alis / Somnus» (VERINO e QUATTROMANI = CARRAI 2014); Claudiano, *In Ruf.* II.325, «nigrasque sopor diffuderat alas» (TANTURLI 2001); ma l'immagine del Sonno alato era «passata nella tradizione volgare e in quella iconografica» (CARRAI 2014).
- 54.8 «tue brune sopra me distendi e posa»: «potrebbe memorizzare *Iliad.* 2, 20 e 59 ove il Sonno si posa sopra la testa (“ὑπὲρ κεφαλῆς”) di Agamennone» (CARRAI 2014).
- 54.9 «Ov'è 'l silenzio che 'l dì fugge e 'l lume?»: Stazio, *Theb.* X.91-92, «Otia vestibulo pressique Silentia pinnis / muta sedent» (TANTURLI 2001).
- 54.10-11 «E i lievi sogni che non secure / vestigia di seguirti han per costume?»: Molza, *El.* IV.2.38, «errant cum molli somnia nigra pede», e soprattutto Tibullo, *El.* II.1.90, «et incerto Somnia nigra pede», «ma appoggiandosi al metonimico latinismo *vestigia*, già petrarchesco, *Rvf* 304, 3» (VERINO e QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 54.13 «o gelide ombre in van lusingo: o piume»: Virgilio, *Aen.* XI.210, «gelidam umbram» (CARRAI 2014).
- 55.1-2 «Mendico e nudo piango, e de' miei danni / men vo la somma tardi omai contando»: Catullo, *Carm.* 68.14, «ne amplius a misero dona beata petas» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 55.14 «udir chiedete, già dimessa pende»: Virgilio, *Ecl.* 7.24, «hic arguta sacra pendebit fistula pinu» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 56.1 «Or pompa ed ostro ed or fontana ed elce»: Orazio, *Carm.* III.13.13-15, «fies nobilium tu quoque fontium / me dicente cavis impositam ilicem / saxis» (SERONI = CARRAI 2014).

- 56.3-4 «senza alcun prò, pur come loglio o felce / sventurata che frutto non produce»: Virgilio, *Ecl.* 5.37, «infelix lolium et steriles nascuntur avenae», e *Georg.* I.154, «infelix lolium et steriles dominantur avenae» (QUATTROMANI = CARRAI 2014); Orazio, *Serm.* I.3.37, «neglecta urendis filix innascitur agris» (TANTURLI 2001).
- 56.6 «vie più sfavilla che percosse selce»: Virgilio, *Georg.* I.135, «ut silicis venis abstrusum excuderet ignem» (ARIANI = CARRAI 2014).
- 56.13 «come tremo io tremâr l'orride foglie»: Giovenale, *Sat.* 9.12-13, «horrida siccae / silva comae» (TANTURLI 2001).
- 57.3-4 «e lungo pianto (e non di Creta e d'Ida / dittamo!), signor mio, vien che conforte»: Virgilio, *Aen.* XII.412, «dictamum genatrix Cretae carpit ad Ida» (CORBINELLI e FORCELLINI = CARRAI 2014).
- 57.5-6 «Fuggite Amor: quegli è ver' lui più forte / che men s'arrischia ov'egli a guerra sfida»: Lucrezio, *De rer. nat.* IV.1063-1064, «sed fugitare decet simulacra et pabula amoris / abstertere» (TANTURLI 2001).
- 57.7 «Colà 've dolce parli o dolce rida»: Orazio, *Carm.* I.22.23-24, «dulce ridentem Lagen amabo, / dulce loquentem», diffuso a partire da Petrarca, *Rvf* 159.14 (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 58.9-10 «E perché in te dal sangue non discorda / virtute, a te, Cristoforo, mi volgo»: Ovidio, *ex Pon.* II.3.1, «Maxime, qui claris nomen virtutibus equas» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 59 «il testo si sviluppa sulla linea epistolare di Orazio, *Epist.* 1, 3 (“Iuli Flore... quid mihi Celsus agit?”), già accolta da Bembo, *Rime* 104» (CARRAI 2014).
- 60.1 «S'egli averrà che quel ch'io scrivo o detto»: «giro di frase latineggiante (cfr. Marco Giunio Bruto, *Ad Brut.* 1, 11, 2 “si contigerit nostris consiliis exitus quem optamus”)), ma vd. anche Dante, Petrarca e Boccaccio, *Rime* (CARRAI 2014).
- 60.7-8 «bene udirà del nostro mar l'un corno / e l'altro, Rota, i gentil vostro affetto»: Virgilio, *Georg.* II.158, «an mare quod supra memorem quodque adluit infra?» (CARRAI 2014).
- 61.7-12 «Ricca gente e beata ne' primi anni / del mondo, or ferro fatto, che senz'oro / men di noi macra in suo selvaggio cibo / si visse, e senza Marte armato in guerra, / quando tra l'elci e le frondose querce / ancor non si prendea l'amo entro a l'esca»: Boezio, *Cons.* II.5.1-5, «Felix nimium prior aetas / contenta fidelibus arvis / nec inertis perdita luxu, / facili quae sera solebat / ieiunia solvere glande», ripreso anche da Veronica Gambarà, *Rime* 54.113-118 (CARRAI 2014).
- 61.10 «si visse, e senza Marte armato in guerra»: Virgilio, *Georg.* II.539-540, «necdum etiam audierant inflari classica, necdum / impositos duris crepitare incudibus enses»; Ovidio, *Met.* I.98-100, «non tuba directi, non aeris cornua flexi, / non galeae, non ensis erat: sine militis usu / mollia securae peragebant otia gentes» (CARRAI 2014).
- 61.11 «quando tra l'elci e le frondose querce»: Orazio, *Carm.* III.23.10, «devota quercus inter et ilices» (CARRAI 2014).
- 61.16 «mi son quel che ostro fummi e vassel d'oro»: «il lusso degli “aurea vasa” che

- percorre tutta la latinità, da quella tarda (ad es. Venanzio Fortunato, *Carmina* 9, 2, 117) a quella umanistica (ad es. Campano, *Carmina* 2, 4, 10 e Mantovano, *Epigr.* 15, 56), qui con formulazione desunta da Petrarca, *Rvf* 127, 71-72» (CARRAI 2014).
- 62.5 «però che 'n questo Egeo che vita ha nome»: «Ariani segnala che “l'equivalenza mare-vita deriva da Platone, *Republ.* 611 b-c” e cita Orazio, *Carm.* 3, 29, 63 “per Aegeos tumultus”, già ripreso peraltro con analogo valore metaforico da Bembo, *Rime*, 112, 5-11» (CARRAI 2014).
- 62.9 «Lasso! e sovviemmi d'Esaco, che l'ali»: per la clausola Ovidio, *Met.* XII.1, «Nescius assumptis Priamus pater Aesacon alis» (TANTURLI 2001).
- 62.10 «d'amoroso pallor segnate ancora»: per Esperia vd. Ovidio, *Met.* XI.793, «fecit amor maciem» (ARIANI = CARRAI 2014).
- \* 63 la rappresentazione invernale sembra debitrice di Ovidio, *Trist.* III.10, in particolare 10, «terraque marmoreo est candida facta gelu», 13-14, «nix iacet, et iactamne sol pluviaeque resolvant, / indurat Boreas perpetuamque facit», e 21-22, «saepe sonant moti glacie pendente capilli, / et nitet inducto candida barba gelu».
- 63.3-6 «mentre Borea ne' di torbidi e manchi / d'orrido gel l'aere e la terra implica / e la tua verde chioma ombrosa, antica, / come la mia par d'ogn'intorno imbianchi»: Orazio, *Carm.* I.9.1-4, «Vides ut alta stet nive candidum / Soracte nec iam sustineant onus / silvae laborantes geluque / flumina constiterint acuto» (TANTURLI 1990 e CARRAI 2014).
- 63.4 «d'orrido gel l'aere e la terra implica»: Silio Italico, *Pun.* IV.442-444, «tempestas horrida coelo [...] et turbida nubila torquens / involvit terras» (ARIANI = CARRAI 2014); Ambrogio, *Exaemeron* II.4.16, «quando rigore frigoris stringitur terra»; Virgilio, *Georg.* III.442-443, «horrida cano / bruma gelu» (TANTURLI 2001).
- 63.9-10 «a questa breve e nubilosa luce / vo ripensando che m'avanza, e ghiaccio»: Sannazaro, *SeC* 14.1-2; Catullo, *Carm.* 5.5, «nobis cum semel occidit brevis lux»; Petrarca, *Tr.* *Triumphus Pudicitie* 61-62 (CARRAI 2014).
- 63.10-11 «vo ripensando che m'avanza, e ghiaccio / gli spirti anch'io sento e le membra farsi»: Orazio, *Carm.* II.20.9-12, «iam iam residuunt cruribus asperae / pelles et album mutuor in alitem / superne nascunturque leves / per digitos umerosque plumae» (TANTURLI 1990 e CARRAI 2014).
- 63.13 «che più Crudo Euro a me mio verno adduce»: «il comparativo ne fa un vento freddo, forse sulla scorta di Virgilio, *Geor.* 3, 381 “Riphaeo tunditur Euro”» (CARRAI 2014).
- 63.14 «più lunga notte e di più freddi e scarsi»: Catullo, *Carm.* 5.6, «nox est perpetua una dormienda» (QUATTROMANI = CARRAI 2014).
- 64.9-11 «anzi 'l dolce aer puro e questa luce / chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre, / traesti tu d'abissi oscuri e misti»: *Gn* 1, 2; *Ps* 101, 26 (QUATTROMANI = CARRAI 2014); Ovidio, *Fast.* I.105 e 117-118, «lucidus hic aer [...] / quicquid ubique vides, coelum, mare, nubila, terras, / omnia sunt nostra clausa patentque manu» (TANTURLI 2001).

- 65 forse ispirato dall'elegia *Quid fles abscessi totiens dispendia criminis* di Molza (CARRAI 2014).
- 66.10-11 «col tuo nemico il mar, quando la turba / de gli animosi figli Eolo disserra»: Virgilio, *Aen.* I.50-68, dove «Eolo, pregato da Giunone, lascia liberi i venti di scorrere per terra e per mare» (CARRAI 2014).
- 67.6 «fatt'è per dura mano ignuda, esangue»: «la *iunctura* è di ascendenza classica», vd. Properzio, *El.* III.11.20, «tam dura traheret mollia pensa manu» (CARRAI 2014).
- 67.11 «frenar le genti d'Italia a l'antico uso»: Virgilio, *Aen.* I.62-63, «regemque dedit qui foedere certo / et premere et laxas sciret dare iussus habenas»; ma vd. Poliziano, *Stanze* I.1.2-3, e in generale la poesia latina (vd. ad es. Varchi, *Carm.* 12.10-11) (CARRAI 2014).
- 72.11 «e lacrimoso cresci e lieto nasci?»: Pseudo-Seneca, *Oct.* 563, «nutritur inter laeta Fortunae bona» (CARRAI 2014).
- 74.9-11 «l'erba onde Glauco diventò beato / e 'l cibo de la Greca alma e famosa / produce e dona il suo riso giocondo»: forse memore anche di Plinio, *Nat. hist.* XXI.91, «Helenium ab Helena, ut diximus, natum favere creditur formae, cutem mulierum in facie reliquoque corpore nutrire incorruptam. [...] Adtribuunt et hilaritatis effectum eidem potae in vino eumque, quem habuerit nepenthes illud praedicatum ab Homero, quo tristitia omnis aboleretur» (CARRAI 2014).
- 77 «una sorta di controcanto di *Rvf*282 [...] e forse riecheggia, analogamente ribaltandone il significato, l'inizio di un'ode di Pontano sulla visitazione in sogno da parte della moglie defunta (*Lyra* 9, 1-16 "Umbra sis felix mihi [...] Umbra sed quamvis mihi cara, salve [...] volat usa noctis / umbra favore")» (CARRAI 2014).



## II.

### La canzone funebre nel Cinquecento

Bembo, *Rime* 174 (*Donna, de' cui begli occhi alto diletto*)

(In morte della Morosina)

ST. I *lamento*

1-9 richiesta alla donna, fonte di gioia in vita, di intercedere presso Dio affinché il poeta possa morire e raggiungerla

10-16 contrasto tra la condizione del poeta in terra e della donna in cielo

ST. II *lamento*

1-14 paragone tra la gioia del poeta quando la donna era in vita e il dolore del presente

14-16 ripetuta richiesta di intercessione alla donna

ST. III *lode*

1-9 lode della bellezza della donna attraverso la contrapposizione tra l'innamoramento gioioso causato da Amore e il dolore provocato dalla sorte con la morte dell'amata

10-16 lamento per avere perso la propria miglior parte, richiesta di morire

ST. IV *lode*

1-3 lode della donna in quanto guida del poeta in vita

4-16 paragone con il presente di dolore e oscurità e l'impossibilità di trovare una consolazione

ST. V *lamento*

1-8 desiderio (irrealizzabile) di avere uno stile capace di eternare la donna e così di vendicarsi con la morte

9-16 desiderio (irrealizzabile) di ritrarla in modo tanto sublime che il cielo si convinca a riportarla nel suo corpo

CONG. apostrofe alla canzone affinché pianga con il poeta e renda note a tutti la morte della donna e la vita misera del poeta

Sannazaro, *Arcadia*, ecl. 5 (*Alma beata e bella*)

(In morte di Androgeo)

ST. I invocazione del defunto beato in cielo

ST. II (*consolazione*): diversità della beatitudine in cielo

ST. III *lode*: lode dell'eccellenza del defunto e lamento per la perdita di un animo così nobile

ST. IV *lamento*: pianto universale per la morte

ST. V promessa di eterni voti e di conseguenza di memoria immortale grazie ai versi di molti poeti, non solo del soggetto

CONG. invito alla natura ad adombrare i resti del defunto

Sannazaro, *Disp. 19 (Spirto cortese, che, sì bella spoglia)*

- ST. I *lamento*  
 1-11 invocazione della donna, paragone tra la gioia in vita e il desiderio di raggiungere la donna in cielo  
 12-20 disperazione di rivedere la donna e speranza di morire per raggiungerla
- ST. II *lamento*  
 1-13 lamento per la perdita della propria ragione di vita, necessità di adeguare lo stile alla nuova situazione e desiderio di morte  
 14-20 lamento per la privazione degli occhi rasserenanti della donna
- ST. III *lamento*  
 1-5 lamento per la dimensione ridotta della tomba  
 6-12 apostrofe alla morte per la sua insensibilità alla bellezza della donna  
 13-20 apostrofe alla morte per il dolore che ha provocato
- ST. IV *lamento*  
 1-10 perpetuo pianto del poeta che potrebbe essere interrotto solo dalla salita in cielo  
 11-20 morte come unico rimedio al dolore
- ST. V *consolazione e lamento*  
 1-11 gioia per la vera vita della donna in cielo  
 12-20 ricordo dell'innamoramento e contrapposizione dello sguardo innamorato a quello dolente del presente
- ST. VI *lamento*  
 1-11 scomparsa di ogni bellezza nella natura con la morte della donna  
 12-20 paragone tra le manifestazioni di dolore della natura e le proprie di creatura animata
- CONG. auspicio che la canzone resti al poeta e sia letta solo da chi ne condivide la condizione luttuosa

Ariosto, *canz. 4 (Spirto gentil, che sei nel terzo giro)*

(In vece di Filiberta di Savoia a Giuliano de' Medici)

- ST. I *lamento*  
 invocazione del marito deceduto, disperazione della possibilità di morire e invito al marito a volgere lo sguardo verso quello della donna mutato dopo la perdita
- ST. II *lamento*  
 nuovo invito a volgere lo sguardo verso gli occhi della moglie, se non per amore almeno per pietà
- ST. III *lamento*  
 trasformazione della moglie dopo il decesso: perdita della bellezza, volontà di recuperarla solo a condizione di andare in cielo presso il marito
- ST. IV *lamento*  
 incredulità di fronte alla sopravvivenza al dolore causato dal ricordo della bellezza del defunto
- ST. V *lamento*  
 speranza di morire per raggiungere il consorte, lamento per la resistenza del corpo alla malattia

## II. LA CANZONE FUNEBRE NEL CINQUECENTO

- ST. VI *lode e lamento*  
lode delle virtù uniche del marito, scomparse dalla terra con la sua morte
- ST. VII *lamento comune*  
partecipazione al lutto di Roma e delle creature che abitano la natura
- ST. VIII *lamento comune*  
partecipazione di tutta la società al lutto, memoria indelebile e comune del defunto
- CONG. desiderio irrealizzabile di far pervenire al consorte il proprio messaggio

### Guidiccioni, *Rime* 128 (*Spirto gentil, che ne' tuoi più verdi anni*)

(In morte del fratello Nicolao)

- ST. I invocazione del fratello, invito a volgere lo sguardo alla condizione di pena del poeta in terra, impossibilità di morire
- ST. II ricordo della morte del fratello e conseguente dolore
- ST. III desiderio di morte, impossibilità di testimoniare l'amore verso il defunto con il pianto
- CONG. immagine persistente del poeta che piange sul sepolcro del morto e brama morte

### Molza, *Rime* 284 (*O beato e dal ciel diletto Padre*)

(In morte di Raffaello)

- ST. I *lamento*  
dedica della propria opera futura a papa Leone X, condivisione del dolore per la morte di Raffaello, in cui l'Italia aveva riposto le proprie speranze
- ST. II *lode*  
lode delle imprese di Raffaello per la restaurazione di Roma antica, contrapposizione del presente di decadenza
- ST. III *lamento*  
paragone tra la rovina presente ed altri eventi rovinosi del passato, invito a Roma a rinnovare ogni anno il lutto
- ST. IV *lamento*  
*correctio*, invito a piangere ogni ora, contrapposizione delle origini precarie all'immortalità conseguita dalla città grazie a Raffaello, lamento per la perdita e per l'impossibilità di una successione degna
- ST. V *lamento di Leone X*  
impossibilità per Leone X di trovare un degno sostituto e dolore per la rovina subita dalla città e per la morte di chi avrebbe potuto salvarla
- ST. VI *lamento (comune)*  
prodigi naturali seguiti alla morte di Raffaello, scomparsa dei valori dalla terra, pianto generale della città
- ST. VII *lamento comune*  
lutto dell'intera Italia, prodigi naturali
- ST. VIII *lode*  
lode dell'opera pittorica e scultoria di Raffaello a Roma e del suo talento nella raffigurazione degli affetti

## APPENDICI

CONG. speranza di potersi dedicare alle lettere e con queste dare gloria a Roma come Raffaello fece nelle arti

Tasso, *Rime d'occasione o d'encomio. Libro III, parte sesta* 1221 (*Già spiegava l'insegne oscure ed adre*)

(In morte di Barbara d'Austria, duchessa di Ferrara)

ST. I *lode*

lode della bellezza intatta della duchessa malgrado la morte e delle sue virtù, pietà della Morte di fronte alla donna morta

ST. II *lode e lamento*

dolcezza e dolore provocati dalla morte: aspetto pacifico della donna, pianto di chi è in lutto per lei temperato dalla lode

ST. III *lamento del marito*

fermezza di Alfonso II nel suo ardore e dolore muto, fluttuazione al ricordo della vita con la moglie

ST. IV *lamento comune*

lamento dell'Italia: dolore per la morte della duchessa, imputata a Fortuna, speranza di morire, ricordo dell'aspetto della donna che perpetua il desiderio

ST. V *lamento comune*

lamento dell'Italia: condizione di oppressione, rovina dei monumenti e della gloria, capacità a malapena di difendersi dalle potenze straniere in contrasto con la gloria e le vittorie passate

ST. VI *lamento comune*

lamento dell'Italia: immagine dell'Italia invasa dalle forze barbare, resistenza di Ferrara, che reca traccia della donna in ogni luogo e scritto

ST. VII *lamento comune*

lamento dell'Italia: lode dell'origine della duchessa e ricordo delle speranze riposte in lei, disillusione e degradazione presenti, auspicio di una tomba degna della donna

ST. VIII *lamento comune*

lamento di tutta la natura per la morte della duchessa

ST. IX *lamento comune*

diffusione del lamento oltre i confini dell'Italia, commozione dell'Europa centrale

ST. X *consolazione*

condizione beata della donna in cielo e descrizione della sua ascesa

CONG. contrapposizione del fuoco doloroso di Alfonso all'ardore celeste della moglie, auspicio di far sentire i propri lamenti e le lodi

Celio Magno, *Rime* 99 (*Pien di lagrime gli occhi e 'l cor di doglia*)

(In morte di Domenico Venier)

ST. I *lamento*

pianto del poeta sulla tomba, invocazione ad Apollo ed altre divinità affinché piangano e lodino il defunto, auspicio di un pianto comune sostenuto dalla natura

## II. LA CANZONE FUNEBRE NEL CINQUECENTO

- ST. II *lode*  
ricordo dell'età di Domenico al momento della morte, lode delle sue virtù, ora fonti di dolore per chi lo piange
- ST. III *lode*  
lode della bellezza esteriore specchio di quella interiore, delle opere letterarie, delle virtù e della devozione di Domenico
- ST. IV *lode*  
lode delle poesie
- ST. V *lode*  
lode delle virtù: saggezza e forza contro Fortuna, crescita attraverso le avversioni, conseguente morte gloriosa
- ST. VI *lode*  
diffusione della fama di Domenico grazie alle sue virtù ineguagliabili che lo rendono degno del santuario di Apollo, ricordo della cerchia di uomini virtuosi che lo circondava
- ST. VII *lamento*  
dolore senza rimedi del poeta, ricordo dei giorni felici quando Domenico era in vita e della sua dedizione e bontà verso il poeta
- ST. VIII *lamento e consolazione*  
lamento contro la morte, dolore del poeta, consolazione nel ricordo di Domenico e gratitudine verso di lui
- ST. IX invocazione del defunto affinché ascolti il poeta, *topos modestiae*, invocazione ad Apollo e a chi è in lutto perché diffondano ovunque la lode di Domenico
- CONG. apostrofe alla canzone affinché prenda esempio da Apollo e promessa di pianto eterno



## Bibliografia



## I.

### Bibliografia primaria

Per quanto riguarda i classici latini e greci, si è fatto riferimento alle edizioni della Loeb. Per casi particolari si vedano invece le edizioni menzionate di seguito.

*Anth. lat.*

*Anthologia latina sive Poesis Latinae Supplementvm*, recensvit A. Riese, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1868-1870

*Anth. Pal.*

*The Greek Anthology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1917-2014, 5 voll.

*PLM I*

*Minor Latin Poets, I Pubilius Syrus. Elegies on Maecenas. Grattius. Calpurnius Siculus. Laus Pisonis. Einsiedeln Eclogues*, translated by J. Wight Duff and A.M. Duff, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934

*PLM III*

*Poetae Latini Minores*, recensuit et emendavit Aemilius Baehrens, III, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri, 1881

*PLM IV*

*Poetae Latini Minores*, recensuit et emendavit Aemilius Baehrens, IV, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri, 1882

*Rime 1545*

*Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Torino, Res, 2001

*Rime 1565a*

*Rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo*. [...], In Venetia, appresso Lodouico Auanzo

*Rime 1565b*

*De le rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo*. [...], In Venetia, appresso Lodouico Auanzo

*Alamanni, Opere toscane*

*Opere toscane di Lvigi Alamanni al christianissimo re Francesco primo*, Lvgduni, Sebast. Gryphivs, 1532

*Angeriano, Erot.*

G. A., *The erotopaegnion. A trifling book of love*, edited and translated by A.M. Wilson, Nieuwkoop, de Graaf, 1995

BIBLIOGRAFIA

- Aquilano, *Strambotti*  
 S. A., *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 2002
- Aretino, *Sonetti lussuriosi*  
 P. A., *Sonetti lussuriosi*, edizione critica e commento di D. Romei, nuova edizione riveduta e corretta, s.l., Lulu, 2019
- Ariosto, *Carm.*  
 L. A., *Opere minori*, a cura di C. Segre, Napoli, Ricciardi, 1954
- Ariosto, *OF*  
 L. A., *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960
- Ariosto, *Rime*  
 L. A., *Opere minori*, a cura di C. Segre, Napoli, Ricciardi, 1954
- Ariosto, *Rime* 1992  
 L. A., *Rime*, introduzione e note di S. Bianchi, Torino, BUR
- Ariosto, *Rime* 2002-2003  
 M. Finazzi, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia
- Ariosto, *Rime* 2021  
 N. Volta, *Il canzoniere di Ludovico Ariosto nel ms. Rossiano 639. Edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
- Ariosto, *Sat.*  
 L. A., *Satire*, a cura di E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2019
- Bandello, *Rime*  
 M. B., *Rime*, edizione e commenti a cura di M. Danzi, Modena, Panini, 1989
- Barignano, *Rime*  
 M.G. Vecchio, *Rime di Pietro Barignano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, 1971-1972
- Bembo, *Asolani*  
 P. B., *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991
- Bembo, *Carm.*  
 P. B., *Latin Poetry. Etna*, edited and translated by M.P. Chatfield, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2005
- Bembo, *De imitatione*  
*Le epistole "de imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di G. Santangelo, Firenze, Olschki, 1954
- Bembo, *Della volgar lingua*  
 P. B., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966

## I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

### Bembo, *Lettere*

P. B., *Lettere*, I-IV, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993

### Bembo, *Rime*

P. B., *Le rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 voll.

### Capilupi, *Rime*

L. C., *Rime secondo l'edizione di Francesco Osanna, Mantova, 1585*, a cura di G.C. D'Adamo, Mantova, Padus, 1973

### Cappello, *Rime*

*Le Rime di Bernardo Cappello*, edizione critica a cura di I. Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018

### Cariteo, *End.*

*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, II, con introduzione e note di E. Percopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892

### Caro, *Lettere familiari*

*Delle lettere familiari del commendatore Annibale Caro*, volume primo, Edizione corretta ed illustrata, come può vedersi nella seguente Prefazione a' Lettori, in Padova, Presso Giuseppe Comino, 1725

### Castiglione, *Carm.*

B. C., *Carmina*, in PARENTI 2020, pp. 409-488

### Castiglione, *Cortegiano*

B. C., *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, Milano, Garzanti, 1981

### Castiglione, *Opere*

*Opere volgari, e latine del conte Baldessar Castiglione*, novellamente raccolte, ordinate, ricorrette, ed illustrate, [...], da Gio: Antonio, e Gaetano Volpi. [...], in Padova, Presso Giuseppe Comino, 1733

### Coppetta, *Rime*

A. Crismani, *Edizione critica delle Rime di Francesco Coppetta dei Beccuti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2012

### Cotta, *Carm.*

G. C., A. Navagero, *Carmina*, Torino, RES, 1991

### Crinito, *De honesta disciplina*

P. C., *De honesta disciplina*, a cura di C. Angeleri, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955

### D'Arco, *Num.*

*I numeri di Nicolò d'Arco*, dal manoscritto Laurenziano Ashburnhamiano 266 dalle edizioni di Mantova, Padova e Verona, dal manoscritto 1973 della Biblioteca comunale di Trento, da saggi dei secoli XVIII-XX, a cura di M. Welber, Trento, U.C.T., 1996

### Della Casa, *Carm.*

F. Berni, B. Castiglione, G. D.C., *Carmina*, a cura di M. Scorsone, Torino, RES, 1995

## BIBLIOGRAFIA

Della Casa, *Rime*

G. D.C., *Rime*, a cura di S. Carrai, ed. rivista e aggiornata, Milano, Mimesis, 2014

Dionigi di Alicarnasso, *Ars rhet.*

Menander Rhetor, [D. of H.], *Ars rhetorica*, edited and translated by W.H. Race, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2019

Equicola, *Libro de natura de amore*

M. E., *La redazione manoscritta del "Libro de natura de amore"*, a cura di L. Ricci, Roma, Bulzoni, 1999

Flaminio, *Carm.*

M. F., *Carmina*, testo e note a cura di M. Scorsone, Torino, RES, 1993

Galeazzo di Tarsia, *Rime*

G. d.T., *Rime*, edizione critica a cura di C. Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980

Giovio, *Elogia*

Pauli Iovii Novocomensis Episcopi Nucerni *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, Florentiae, In officina Torrentini Ducalis Typographi, 1551

Giulio Camillo, *Rime*

*Tutte le opere di M. Givlio Camillo Delminio* [...], nuovamente ristampate, con la Tavola delle cose notabili, e con le postille in margine, in Vinegia, appresso Giovanni, e Gio: Paolo Giolito de' Ferrari, 1580

Guidiccioni, *Lettere*

G. G., *Le lettere*, ed. critica con introduzione e commento di M.T. Graziosi, Roma, Bonacci, 1979, 2 voll.

Guidiccioni, *Rime*

G. G., *Rime*, ed. critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006

Landino, *Carm., Xan.*

C. L., *Poems*, translated by M.P. Chatfield, London, The I Tatti Renaissance Library - Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2008

Maio, *De Maiestate*

I. M., *De maiestate. Inedito del Sec. XV*, a cura di F. Gaeta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956

Mantovano, *Epigr.*

R. Girardello, *Vita e testi inediti del beato Battista Spagnoli*, in «Carmelus», 21, 1974, 1, pp. 36-98

Manuzio, *Rudimenta*

A. M., *Rudimenta grammatices Latinae linguae*, in Id., *Humanism and the Classics*, edited and translated by J.N. Grant, Cambridge-London, Harvard University Press, 2017, pp. 194-201

## I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Marullo, *Epigr., Hymn*

M. M., *Poems*, translated by C. Fantazzi, London, The I Tatti Renaissance Library – Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2012

Menandro I e II

Menander Rhetor, [Dionysius of Halicarnassus], *Ars rhetorica*, edited and translated by W.H. Race, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2019

Molza, *El.*

F.M. M., *Elegiae et alia*, testo e note a cura di M. Scorsone e R. Sodano, Torino, RES, 1999

Molza, *Lettere*

A. Barbieri, *Il Molza: la sua vita e le sue lettere*, Padova, Padova University Press, 2014

Molza, *Rime 1747*

*Delle Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, Corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da P. Serassi, volume primo Contenente le cose altre volte stampate, in Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti

Molza, *Rime 1750*

*Delle Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, Corrette, illustrate, ed accresciute, volume secondo Contenente le cose inedite, e gli opuscoli di Tarquinia Molza nipote dell'autore, in Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti

Molza, *Rime*

F. Pignatti Morano di Custoza, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, II, tesi di dottorato, Université de Genève, 2018

Molza, *Stanze per Hippolito*

F.M. M., *Al reverendiss. Et illvs[tr]iss. Cardinal Hippolito de Medici*, in *Rime del brocardo e d'altri authori*, Venetia, s.e., 1538 il mese di dicembre

Muzio, *Rime*

G. M., *Rime*, testo a cura di A.M. Negri, introduzione e note di M. Malinverni e A.M. Negri, Torino, RES, 2007

Muzio, *Rime diverse*

*Rime diverse del Mvtio ivstinapolitano. Tre libri di Arte Poetica. Tre libri di lettere in rime sciolte, La Europa. Il Davalo di Giulio Camillo tradutto*, in Vinegia, appresso Gabriel Iolito de Ferrari e fratelli, 1551

Muzzarelli, *Rime*

G. M., *Rime*, ed. critica a cura di G. Hannüss Palazzini, Mantova, Arcari, 1983

Navagero, *Lus.*

A. N., *Lusus*, text and translation, edited with an introduction and with a critical commentary by A.E. Wilson, Nieuwkoop, de Graaf, 1973

Niccolò da Correggio, *Psiche, Rime*

N. d.C., *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969

## BIBLIOGRAFIA

- Petrarca, *Rvf*  
 F. P., *Canzoniere* (Rerum vulgarium fragmenta), a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
- Petrarca, *Tr*  
 F. P., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996
- Piccolomini, *Somnium de Fortuna*  
 E. S. P., *Somnium de Fortuna. Lettera a Procopio di Rabstein, Vienna, 6 giugno 1444*, in *Testi inediti e rari sul tema della Fortuna. Regesto di testi dal Warburg Institute Archive*, a cura di A. Barale e L. Squillaro, in «La rivista di Engramma», 92, 2011, pp. 60-75
- Plinio, *Nat. hist.*  
 P., *Natural History*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1938-1963, 8 voll.
- Trebellio Pollione, *Gallieni Dvo*  
 Trebelli Pollionis *Gallieni Dvo*, in *Histoire Auguste*, IV/2 *Vie des deux Valériens et de deux Galliens*, texte établi par O. Desbordes et S. Ratti, traduit et commenté par S. Ratti, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 18-44
- Pontano, *De am. con., Erid.*  
 G. P., *On Married Love. Eridanus*, translated by L. Roman, London, The I Tatti Renaissance Library – Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2014
- Pontano, *Hend.*  
 G. P., *Baiae*, translated by R.G. Dennis, London, The I Tatti Renaissance Library – Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2006
- Pontano, *Uran., Egl., De tum.*  
 Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite, a cura di B. Soldati, Firenze, Barbèra, 1902, 2 voll.
- Porrino, *Rime*  
*Rime di Gandolfo Porrino*, col privilegio del sommo Pontefice Giulio III e del Senato Venetiano per anni X, in Venetia, per Michele Tramezzino, 1551
- Querini, *Rime*  
 A. Gnocchi, *Le rime di tre amici giovanili del Bembo: Tommaso Giustiniani, Vincenzo Querini, Niccolò Tiepolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, 1995-1996
- Raffaello e Castiglione, *Lettera a Leone X*  
 F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X. “...con lo aiuto tuo mi sforcerò vendicare dalla morte quel poco che resta...”*, presentazione di M. Dalai Emiliani, Bologna, Nuova Alpha, 1994
- Raineri, *Cento sonetti*  
 A.F. R., *Cento sonetti. Altre rime e Pompe*, con la brevissima esposizione di G. Raineri, testo e note a cura di R. Sodano, Torino, RES, 2004
- Ripa, *Iconologia*  
 C. R., *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012

## I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Sannazaro, *Arcadia*

I. S., *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990

Sannazaro, *Ecl. pisc.*, *El.*

J. S., *Latin Poetry*, translated by M.C.J. Putnam, London, The I Tatti Renaissance Library – Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2009

Sannazaro, *Epigr.*

C. Frison, *Gli Epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, presentazione di A. Caracciolo Aricò, Padova, Il Poligrafo, 2011

Sannazaro, *Sonetti et canzoni*

I. S., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961

Tansillo, *Rime*

L. Tansillo, *Rime*, introduzione e testo a cura di T.R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011, 2 voll.

B. Tasso, *Rime*

B. T., *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, Torino, RES, 1995

Tebaldeo, *Rime della Vulgata*

A. T., *Rime della Vulgata*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, II/1 *Testi*, Modena, Panini, 1992

Tebaldeo, *Ultima silloge per Isabella d'Este*

A. T., *Rime estravaganti*, a cura di J.-J. Marchand, III/1 *Ultima silloge per Isabella d'Este*, Modena, Panini, 1992

Trissino, *Rime*

G.G. T., *Rime. 1529*, a cura di A. Quondam, nota metrica di G. Milan, Vicenza, Neri Pozza, 1981

Winckelmann, *Geschichte*

J. W., *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, in der Waltherischen Hod Buchhandlung, 1764



## II.

### Bibliografia secondaria

#### *Art and Love* 2008

*Art and Love in Renaissance Italy*, edited by A. Bayer, New York, Metropolitan Museum of Art - New Haven-London, Yale University Press

#### *Commentatori* 1996

*Commentatori e traduttori di Properzio dall'Umanesimo al Lachmann*, atti del convegno internazionale, Assisi, 28-30 ottobre 1994, a cura di G. Catanzaro e F. Santucci, Assisi, Accademia Properziana del Subasio

#### CTC

*Catalogus Translationum et Commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, editor in chief F.E. Cranz, then V. Brown; associate editors P.O. Kristeller and F.E. C., Washington, The Catholic University of America Press, 1960- (consultabile anche online all'indirizzo <http://catalogustranslationum.org/index.php>)

#### DBI

*Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-

#### EO

*Enciclopedia oraziana*, fondata da F. Della Corte, direttore S. Mariotti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996-1998, 3 voll.

#### EV

*Enciclopedia virgiliana*, direttore F. Della Corte, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, 5 voll.

#### *Gioinezza di Michelangelo* 1999

*Gioinezza di Michelangelo*, catalogo a cura di K. Weil-Garris Brandt *et alii*, Firenze-Milano, Skira

#### *Il Sacco di Roma* 1986

M. MIGLIO *et alii*, *Il Sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, Roma, Istituto di Studi Romani

#### *La corte e il "Cortegiano"* 1980a

*La corte e il "Cortegiano"*, I *La scena del testo*, a cura di C. Ossola, Roma, Bulzoni

#### *La corte e il "Cortegiano"* 1980b

*La corte e il "Cortegiano"*, II *Un modello europeo*, a cura di A. Prosperi, Roma, Bulzoni

## BIBLIOGRAFIA

### *L'elegia* 2003

*L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, prefazione di S. Carrai, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento

### *Les écrivains et le pouvoir* 1973-1974

*Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunies par A. Rochon, publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2 voll.

### *Lirica 1494-1530* 2017

*Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno, Friburgo, 8-9 giugno 2016, a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, i libri di Emil

### *Lirici europei* 2004

*Lirici europei dei Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni e D. Monda, con pagine di R. Roversi e M. Rueff, Milano, BUR

### *Nello splendore mediceo* 2013

*Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno, sillabe

### *Per Giovanni Della Casa* 1997

*Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Gargnano del Garda, 3-5 ottobre 1996, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Bologna, Cisalpino

### *Produzione e consumo* 1983

*Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi

### *Renaissance Medals* 1967

*Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, based on the Catalogue of Renaissance Medals in the Gustave Dreyfus Collection, by G.F. Hill, revised and enlarged by G. Pollard, Glasgow, The Phaidon Press for the Samuel F. Kress Foundation

### *The Age of Titian* 2004

P. Humfrey, T. Clifford, A. Weston-Lewis, M. Bury, *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, Edinburgh, National Galleries of Scotland

### *The Classical Tradition* 2010

*The Classical Tradition*, A. Grafton, G.W. Most, S. Settis (Editors), Cambridge, Mass.-London, The Belknap Press of Harvard University Press

### *The Renaissance Nude* 2018

*The Renaissance Nude*, edited by T. Kren with J. Burke and S.J. Campbell, assisted by A. Herrera and T. DePasquale, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

### ABBAMONTE 2018

G. A., *La terra di mezzo del commentario umanistico ai testi classici*, in «AION», 40, pp. 156-196

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### ACKERMAN 1991

J.S. A., *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press

### ACUCELLA 2014

C. A., *Luna, Endimione e la «morte nel bacio». Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, in «Griseldaonline», 14, pp. 1-18 (<http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.html>)

### AFRIBO 2001

A. A., *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, Firenze, Cesati

### B. AGOSTI 2005

B. A., *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze, Mandragora, pp. 70-96

### AGOSTI 1993

G. A., *Su Mantegna 2 (All'ingresso della “maniera moderna”)*, in «Prospettiva», 72, pp. 66-82 (poi ampliato e modificato in G. AGOSTI 2005, pp. 103-154)

### G. AGOSTI 2005

G. A., *Su Mantegna*, I, Milano, Feltrinelli

### AIKEMA 1994

B. A., *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: An Ambiguous Painting and Its Critics*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 57, 1994, pp. 48-59

### ALBONICO 1990

S. A., *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli

### ALBONICO 2004

S. A., *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Filologia italiana», 17, pp. 161-182 (ora in ALBONICO 2006a, pp. 1-28)

### ALBONICO 2006a

S. A., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso

### ALBONICO 2006b

S. A., *Due schede lombarde*, in ALBONICO 2006a, pp. 123-133

### ALBONICO 2016

S. A., *Autour de materia et forma dans la poésie de Pietro Bembo et de ses contemporains*, in «Italique», 19, pp. 302-332

### ALBONICO 2017

S. A., *Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530* 2017, pp. 73-100

### ALEXIOU 2002

M. A., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos, Lanham-Boulder-New York-Oxford, Rowman & Littlefield publishers (I ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1974)

## BIBLIOGRAFIA

### ALFANO – GIGANTE – RUSSO 2016

G. A., C. G., E. R., *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno

### AMENDOLA 2018-2019

F. A., *Studi per una nuova edizione critica e commentata dell'epistolario di Pietro Bembo*, tesi di dottorato, Università di Pisa-Université de Lausanne

### ANDRÉ 1966

J.-M. A., *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Science Humaines de l'Université de Paris, Brive, Chastrusse & Cie

### ANGELERI 1955

C. A., *Introduzione*, in CRINITO, *De honesta disciplina*, pp. 1-56

### ARNAUD 2012

M. A., *La représentation du poète dans les Elégies de Sannazar*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 2, pp. 155-178

### ARRIGHI 1990

V. A., *DEL MONTE, Fabiano*, in *DBI*, XXXVIII, pp. 135-137

### ASSMANN – GLADIGOW 1995

*Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, hrsg. von J. A. und B. G., München, Wilhelm Fink

### AURIGEMMA 2007

M.G. A., *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato

### AVESANI 1960

R. A., *ALESSANDRI, Caio Baldassarre Olimpo da Sassoferrato*, in *DBI*, II, pp. 162-166

### BAIOCCHI 1905

F. B., *Sulle poesie latine di Francesco M. Molza*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Filosofia e Filologia», 18, pp. 1-172

### BALDACCI 1957

*Lirici del cinquecento*, a cura di L. B., Firenze, Salani

### BALDACCI 1974

L. B., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, nuova edizione accresciuta, Padova, Liviana (I ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1957)

### BALLARIN 2016

A. B., *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari, M. Menegatti, *Il Giorgione e la Compagnia degli Amici*, [Verona], Edizioni dell'Aurora

### BARATTO 1987a

M. B., *La vie culturelle en Italie au début du XVIe siècle. L'intellectuel et le prince*, in n. monografico *Mario Baratto en France: textes inédits* di «Chroniques italiennes», n. 10, pp. 1-15 (scaricato all'indirizzo <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/10.html> in data 22.6.2020)

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

BARATTO 1987b

*Extrait du débat: réponses de Mario Baratto*, in n. monografico *Mario Baratto en France: textes inédits* di «Chroniques italiennes», n. 10, pp. 1-10 (scaricato all'indirizzo <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/10.html> in data 22.6.2020)

BARBIELLINI AMIDEI 1999

B. B.A., *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia

BARCHIESI – CONTE 1989

A. B., G.B. C., *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, diretto da G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, *I La produzione del testo*, Roma, Salerno, pp. 81-114

BARKAN 1999

L. B., *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press

BARON 1955

H. B., *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, Princeton University Press

BARR 1981

*Claudian's Panegyrics on the fourth Consulate of Honorius*, Introduction, Text, Translation by W. B., Liverpool, Cairns

BARRETO 2013

J. B., *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome, Ecole française de Rome

BARRETO 2016

J. B., *La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, en hommage à L. De Cesaris et J. Kliemann, sous la direction de A. Fenech Kroke et A. Lemoine, Actes du colloque international, Rome, Académie de France à Roma, Villa Médicis, 16-17 décembre 2011, Rome, Académie de France à Rome-Paris, Somogy éditions d'art, pp. 173-192

BARTOLOMEO 2012

B. B., *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del Quattrocento: alcuni esempi*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, Il Poligrafo, pp. 37-60

BARTUSCHAT 2000

J. B., *Fra Petrarca e gli antichi. Le Rime e La poetica di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo e G. Güntert, Ravenna, Longo, pp. 179-200

BARUCCI 2005

G. B., *Silenzio epistolare e dovere amicale. I percorsi di un topos dalla teoria greca al Cinquecento*, in «Critica letteraria», 33, fasc. 2, n. 127, pp. 211-252

BAXANDALL 1985

M. B., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-London, Yale University Press

## BIBLIOGRAFIA

### BAUSI 2012

F. B., *Il sonetto LXII di Giovanni Della Casa e l'epilogo del suo «Canzoniere»*, in «Italiq», 15, pp. 11-46

### BECKER 2015

S. B., *Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere. Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508-1631)*, Berlin, De Gruyter

### BECHERUCCI 2012

I. B., *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'«Arcadia»*, Lecce, Pensa MultiMedia

### BÉHAR 2012

R. B., «*In medio mihi Caesar erit*»: *Charles-Quint et la poésie impériale*, in «e-Spania», 13, pp. 1-40

### BENAVENT 2008-2009

J. B., *Poemes inédits sobre Cèsar Borja*, in «Revista Borja», 2, pp. 13-20

### BENAVENT 2010-2011

J. B., *Edició del poemes sobre Cèsar Borja*, in «Revista Borja», 3, pp. 113-189

### BENOÎT 1923

F. B., *Farnesiana*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 40, pp. 165-206

### BENZONI 1998

G. B., *FRANCESCO MARIA I Della Rovere, duca di Urbino*, in *DBI*, L, pp. 40-55

### BERARDI 2017

F. B., *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei «Progymnasmata»*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms

### BERARDI 2018

F. B., *Rapporti tra progymnasmata e tradizione retorica: un caso esemplare*, in *Sermo varius et accomodatus. Scritti per Maria Silvana Celentano*, a cura di F. B., L. Bravi e L. Calboli Montefusco, Perugia, Editrice Pliniana, pp. 1-10

### BERGEMANN et alii 2011

L. B., M. DÖNIKE, A. SCHIRMEISTER, G. TOEPFER, M. WALTER E J. WEITBRECHT, *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, in *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, ed. by H. Böhme, M. D., A. S., G. T., M. W. e J. W., München, Wilhelm Fink, pp. 39-56

### BERRA 1996

C. B., *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia

### BERRA 2000a

*Fra satire e rime ariostesche*, Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999, a cura di C. B., Milano, Cisalpino

### BERRA 2000b

C. B., *La «sciocca speme» e la «ragion pazza»: la conclusione delle Satire*, in BERRA 2000a, pp. 165-182

### BERRA 2003

C. B., *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia* 2003, pp. 177-214

### BERRA 2019

C. B., *Satira VII*, in Ariosto, *Sat.*, pp. 231-262

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### BETTARINI 2005

F. PETRARCA, *Canzoniere* (Rerum vulgarium fragmenta), a cura di R. B., Torino, Einaudi, 2 voll.

### BETTINZOLI 2006

A. B., *Idillio e disincanto: le Elegiae di Jacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, raccolti da D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci Editore, pp. 17-37

### BETTINZOLI 2015

A. B., *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune "rime" di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in «Lettere italiane», 67, 2, pp. 251-269

### BIANCHI 1992

L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di S. B., Torino, BUR

### BIGI 1968

E. B., *Vita e letteratura nella poesia giovanile dell'Ariosto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 145, fasc. 449, pp. 1-37

### BIGI 1975

E. B., *Le liriche volgari dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto*, Convegno Internazionale, Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara, 27 settembre-5 ottobre 1974, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 49-72 (poi in ID., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 189-227)

### BIGI 1986

E. B., *L'interesse per le strutture tematiche nel commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Petrarcheschi», 4, pp. 191-218

### BLACK 2001

R. B., *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press

### BO 1941

*Lirici del Cinquecento*, a cura di C. B., Milano, Garzanti

### BODART 1998

D.H. B., *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma, Bulzoni

### BONORA 1966

E. B., *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, IV *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, pp. 149-711

### BOZZETTI 1997

C. B., *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», 55, pp. 111-126

### BOZZETTI 2000

*Le rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento ai testi I-XX di Cesare Bozzetti*, a cura di C. Vela, in BERRA 2000a, pp. 223-290

## BIBLIOGRAFIA

- BRANCA 1998  
V. B., *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, Firenze, Olschki
- BRANDILEONE 1906  
F. B., *Saggi sulla storia della celebrazione del matrimonio in Italia*, Milano, Hoepli
- BREITENBACH 2009  
A. B., *Kommentar zu den Pseudo-Seneca-Epigrammen der Anthologia Vossiana*, Hildesheim, Weidmann
- BREITENBACH 2010  
A. B., *Die Pseudo-Seneca-Epigramme der Anthologia Vossiana. Ein Gedichtbuch aus der mittleren Kaiserzeit*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms
- BROWN 2002  
C.M. B., “*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*”: *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d’Este*, with the collaboration of A.M. Lorenzoni and S. Hickson, Roma, Bulzoni
- BRUMMER 1970  
H.H. B., *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell
- BRUMMER 1998  
H.H. B., *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, in *Il Cortile delle Statue*, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21-23 Oktober 1992, hrsg. von M. Winner, B. Andreae und C. Pietrangeli, Mainz, von Zabern, pp. 67-76
- BRUNELLI 2001  
G. B., GONZAGA, *Ercole*, in *DBI*, LVII, pp. 711-722
- BRUNELLI 2016  
G. B., *POGGIO, Giovanni*, in *DBI*, LXXXV, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggio_%28Dizionario-Biografico%29/)
- BUNDY 1962  
E. B., *Studia Pindarica I-II*, Berkeley, The University of California Press, 2 voll.
- BURGESS 1902  
T.C. B., *Epideictic Literature*, Chicago, The University of Chicago Press
- BUCK 1976  
A. B., *L’eredità classica nelle letterature neolatine del Rinascimento*, ed. italiana a cura di A. Sottili, Brescia, Paideia Editrice, 1980 (ed. originale: *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1976)
- BUCK - HERDING 1975  
*Der Kommentar in der Renaissance*, hrsg. von A. B. und O. H., Boppard, Harald Boldt Verlag
- BURKE 2012  
*Rethinking the High Renaissance. The Culture of Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, ed. by J. B., Farnham, Ashgate
- BURKE 2018  
J. B., *Mythological Nudes and Other Masculine Diversions*, in EAD., *The Italian Renaissance Nude*, New Haven-London, Yale University Press, pp. 159-184

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### CABANI 2000

M.C. C., *Le Rime e il Furioso*, in BERRA 2000a, pp. 393-428

### CAIRNS 1971

F. C., *Propertius 3, 10 and Roman Birthdays*, in «Hermes», 99, 2, pp. 149-155

### CAIRNS 1972

F. C., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press

### CAIRNS 2011

F. C., *Philodemus AP 5.123, the Epigrammatic Tradition, and Propertius 1.3*, in *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome*, edited by A. Keith, NewCastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 33-50

### CALBOLI MONTEFUSCO 2008

L. C.M., *Ciceronian and Hermogean Influences on George of Trebizond's Rhetoricum libri V*, in «Rhetorica», 26, pp. 139-164

### CAMPBELL 2004

S.J. C., *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven-London, Yale University Press

### CAMPBELL 2018

S.J. C., *Naked Truth: Humanism, Poetry, and the Nude in Renaissance Art*, in *The Renaissance Nude* 2018, pp. 141-179

### CAMPEGGIANI 2017

I. C., *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa

### CAMPEGGIANI 2019

I. C., *Satira III*, in Ariosto, *Sat.*, pp. 95-130

### CANNATA 2000

N. C., *Il canzoniere a stampa. 1470-1530. Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto

### CANOVA 1998

L. C., *La celebrazione nelle arti del pontificato di Paolo III Farnese come nuova età dell'oro*, in «Storia dell'arte», 93-94, pp. 217-234

### CAPOVILLA 1982

G. C., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rosiano 215 al Novecento*, in «Metrica», 3, pp. 159-262

### CAPPELLI 2016

G. C., *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci

### CAPPELLI 2020

G. C., *Poesia ideologica alla corte di Aragona di Napoli: Sannazaro e altri*, in *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, a cura di G. Baldassari e C. Berra, Milano, Cisalpino, pp. 183-204

### CARANDENTE 1963

G. C., *I trionfi nel primo Rinascimento*, s.l., Edizioni Radiotelevisione Italiana

## BIBLIOGRAFIA

- CAREY 2007  
C. C., *Epidectic Oratory*, in WORTHINGTON 2007, pp. 236-252
- CAROTI - ZAMPONI 1974  
S. C., S. Z., *Lo scrittorio di Bartolomeo Fonzio, umanista fiorentino*, con una nota di E. Casamassima, Milano, Il Polifilo
- CARRAI 1990  
S. C., *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore
- CARRAI 2000  
S. C., *Il classicismo dell'Ariosto lirico*, in BERRA 2000a, pp. 379-392 (poi in CARRAI 2006, pp. 85-99)
- CARRAI 2006  
S. C., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci
- CARRAI 2014  
G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. C., ed. rivista e aggiornata, Milano, Mimesis (I ed. Torino, Einaudi, 2003)
- CARUSO 2000  
C. C., *Petrarchismo eclettico: la canzone Alma cortese di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo e G. Güntert, Ravenna, Longo, pp. 157-178
- CASADEI 1988  
A. C., *Le strategie delle varianti. Le correzioni storiche del terzo "Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi
- CASADEI 2016  
A. C., *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio
- CASAPULLO 2001  
R. C., *I termini della critica e della retorica nel II libro delle «Prose»*, in *«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo*, Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino, pp. 391-408
- CASELLA 1975  
M.T. C., *Il metodo dei commentatori umanistici esemplato sul Beroaldo*, in «Studi medievali», s. 3, 16, fasc. 2, pp. 627-702
- CASTAGNOLA 2009  
R. C., *Morte e fama in Sannazaro*, Rime LXXIX, in «per Leggere», 9, n. 17, pp. 55-64
- CASTOLDI 1988  
M. C., *Appunti sul secondo Tebaldeo: 1520-1521*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 41, 2, pp. 41-61
- CASTOLDI 1989  
M. C., *Il Tebaldeo e Cesare Borgia: due sonetti inediti sul dono ad Isabella d'Este del Cupido marmoreo di Michelangelo*, in «Anuario de Estudios Medievales», 19, pp. 709-715
- CASU 2004  
A. C., *Romana difficultas. I «Cento sonetti» e la tradizione epigrammatica*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 123-154

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### CAZZOLA 2002

C. C., *Imperat illa deis: modelli classici negli epigrammi di Tito ed Ercole Strozzi per Lucrezia Borgia*, in *Lucrezia Borgia nell'opera di cronisti, letterati e poeti suoi contemporanei alla corte di Ferrara. Studi nel V centenario delle nozze di Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este*, a cura di G. Vancini, Ferrara, Este edition, pp. 83-128

### CELENTANO 2011

M.S. C., *Oratorical Exercises from the Rhetoric to Alexander to the Institutio oratoria: Continuity and Change*, in «A Journal of the History of Rhetoric», 29, 3, pp. 357-365

### CENTANNI 2018

M. C., *Venere ferita e la rinascita di Adone. Fonti antiche e umanistiche per la (cosiddetta) Morte di Adone di Sebastiano del Piombo*, in *Fragilità di Adone. Parole, immagini e corpo di un mito*, a cura di A. Grilli, S. Tomassini e A. Torre, Pisa, ETS, pp. 177-205

### CENTANNI 2019

M. C., *Velis Nolise. Anfibologia nell'anima e nel corpo di un'impresa. Sulla medaglia di Camillo Agrippa (Roma, ca. 1585)*, in «La rivista di Engramma», 162, pp. 67-112 (scaricato all'indirizzo [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=35421.6.2020](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=35421.6.2020))

### CERBONI BAIARDI 1966

G. C.B., *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia

### CESAREO 1929

E. C., *Il carne natalizio nella poesia latina*, Palermo, s.e.

### CHASTEL 1983

A. C., *Il Sacco di Roma. 1527*, Torino, Einaudi (tradotto dall'ed. inglese *The Sack of Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1983)

### CHECA CREMADES 1999

F. C.C., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones el viso

### CHICHOCKA 1992

H. C., *Progymnasmata as a Literary Form*, in «Studi italiani di filologia classica», s. 3, 85, vol. 10, fasc. 1-2, pp. 991-1000

### CIAN 1885

V. C., *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531). Appunti biografici di studi sul Bembo*, Con Appendice di Documenti inediti, Torino, Loescher

### CIAN 1897

V. C., recensione a L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, III Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innocenz' VIII bis zum Tode Julius' II*, Freiburg i. Breisgau, Herder, 1895, in «Giornale storico della letteratura italiana», 29, pp. 403-452

### CIAN 1920

V. C., *Contributo alla Storia dell'enciclopedismo nell'età della Riforma. Il Methodus studiorum del Card. Pietro Bembo*, in *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, Lucca, Baroni, pp. 189-330

### CIERI VIA 1981

C. C.V., *Allegoria morali dalla bottega belliniana*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Atti del convegno, Roma, 1978, Roma, De Luca, pp. 126-145

## BIBLIOGRAFIA

- CITRONI 1995  
M. C., *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza
- CITRONI 1998  
M. C., *Percezioni di classicità nella letteratura latina*, in *Che cos'è il classicismo?*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, pp. 1-34
- CLASSEN 2003  
C.J. C., *Antike Rhetorik im Zeitalter des Humanismus*, München-Leipzig, Saur
- CLOVER 2002  
F.M. C., *An Epithalamium Attributed to Emperor Gallienus*, in «Hermes», 130, 2, pp. 192-208
- COMBONI 2000a  
A. C., *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*, in «Italique», 3, pp. 8-21
- COMBONI 2000b  
A. C., *Il canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in BERRA 2000a, pp. 291-310
- COMIATI 2016 [ma 2019]  
G.C., *Horace in the Italian Renaissance (1498-1600)*, dottorato di ricerca, University of Warwick (scaricato all'indirizzo <http://wrap.warwick.ac.uk/79572/> il 24.2.2019)
- COMPARETTI 1872  
D. C., *Virgilio nel medio evo*, Livorno, Vigo
- CONRIERI 2005  
D. C., *Giulio II e i letterati*, in *Giulio II. Papa, politico, mecenate*, Atti del Convegno, Savona, Fortezza del Priamar, Sala della Sibilla, 25-26-27 marzo 2004, a cura di G. Rotondi Terminiello e G. Nepi, Genova, De Ferrari, pp. 91-116
- CONSOLO 1978  
R. C., *Il libro di Endimione: modelli classici, «inventio» ed «elocutio» nel canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», 3, 1, pp. 19-94
- CONTE 1974  
G.B. C., *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi
- CONTE 1980  
G.B. C., *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, Stampatori
- CONTE 1985  
G.B. C., *La retorica dell'imitazione. (Un poscritto)*, in CONTE 2012, pp. 167-183
- CONTE 1991  
G.B. C., *Il genere tra empirismo e teoria*, in ID., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, pp. 145-174
- CONTE 2012  
G.B. C., *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, prefazione di C. Segre, Palermo, Sellerio

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

CONTE 2014

G.B. C., *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa, Edizioni della Normale

CONTE 2017

G.B. C., *Stealing the Club from Hercules. On Imitation in Latin Poetry*, Berlin-Boston, De Gruyter

COPPINI 1981

D. C., *Properzio nella poesia d'amore degli umanisti*, in *Colloquium properertianum (secundum)*, Atti, Assisi, 9-11 novembre 1979, Assisi, s.e., pp. 169-202

COPPINI 1997

D. C., *Poesia umanistica e codice classico: adesione, deviazione, infrazione*, in *Saeculum tamquam aureum*, Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.-16. Jahrhunderts, Mainz, 17-18 September 1996, Vorträge herausgegeben von U. Ecker und C. Zintzen, Zürich, Olms, pp. 109-128

COPPINI 1999

D. C., «*Nimium castus liber*»: gli «*Epigrammata*» di Michele Marullo e l'*epigramma latino del Quattrocento*, in *Poesia umanistica in distici elegiaci*, Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 15-17 maggio 1998, a cura di G. Catanzaro e F. Santucci, Assisi, Accademia Properziana del Subasio-Centro studi Poesia latina in distici elegiaci, pp. 67-96

COPPINI 2000a

D. C., *Da «dummodo non castum» a «nimium castus liber»: osservazioni sull'epigramma latino del Quattrocento*, in «Les cahiers de l'Humanisme», 1, pp. 185-208

COPPINI 2000b

D. C., *Ritratti al femminile nella poesia del Quattrocento*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998, a cura di G. Lazzi e P. Viti, Firenze, Polistampa, pp. 291-328

COPPINI 2006

D. C., *I canzonieri latini del Quattrocento. Petrarca e l'epigramma nella strutturazione dell'opera elegiaca*, in «*Liber*», «*fragmenta*», «*libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, seminario di studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, a cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi e N. Scaffai, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 209-238

CORPATAUX 2019

J.-F. C., *Pro-création. Pouvoirs de l'image et fécondité dynastique à la Renaissance*, préface de U. Pfisterer, Fribourg, Université de Fribourg, thèse d'habilitation présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, diffusé en Open Access par l'Université de Fribourg sur FOLIA: <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/307581>

CORRIAS 2012

A. C., *Imagination and Memory in Marsilio Ficino's Theory of the Vehicles of the Soul*, in «The International Journal of the Platonic Tradition», 6, pp. 81-114

CORSARO 2004

A. C., *Laus villae. Scritti e vicende di prelati umanisti prima e dopo il Concilio*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno, Parma, 29 settembre-1 ottobre 2003, Roma, Salerno, pp. 169-206

## BIBLIOGRAFIA

### COSENTINO 2020

P. C., *Bernardo Accolti romano*, in *Poesia in volgare nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, a cura di F. Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 141-156

### COSTA 1972

G. C., *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza

### COX-REARICK 1984

J. C.-R., *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontorno, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press

### CRUCIANI 1983

F. C., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni

### CUCCHIARELLI 2019a

A. C., *Ariosto, Orazio e la tradizione satirica latina*, in *Ariosto, Sat.*, pp. 265-288

### CUCCHIARELLI 2019b

Orazio, *Epistole*, I, introduzione, traduzione e commento a cura di A. C., Pisa, Edizioni della Normale

### CURRAN 2012

B. A. C., *Teaching (and Thinking About) the High Renaissance: With Some Observations on its Relationship to Classical Antiquity*, in BURKE 2012, pp. 27-56

### CURTI 2010

E. C., *Gli ozi letterari di Pietro Bembo. Echi letterari e passione antiquaria nella descriptio horti bembesca*, in «Lettere italiane», 62, 3, pp. 450-463

### CURTIUS 1948

E. R. C., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke

### CUSSEN 2020

B. C., *Pope Paul III and the Cultural Politics of Reform. 1534-1549*, Amsterdam, Amsterdam University Press

### D'AMICO 1985

J. F. D'A., *Renaissance Humanism in Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press

### DANZI 1986

M. D., *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, in «Rivista di letteratura italiana», 4, 3, pp. 537-559

### DANZI 1989

M. BANDELLO, *Rime*, edizione e commenti a cura di M. D., Modena, Panini

### DANZI 2005

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

### DANZI - GORNI - LONGHI 2001

*Poeti del Cinquecento, I Poetici lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di M. D., G. G. e S. L., Milano-Napoli, Ricciardi

### D'ASCIA 1989

L. D'A., *La retorica di Giorgio da Trebisonda e l'umanesimo ciceroniano*, in «Rinascimento», 29, pp. 193-216

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

DAVIS 1991

G. D., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley et alii, University of California Press

DE CAPRIO 1981a

V. D.C., *Intellettuai e mercato del lavoro nella Roma medicea*, in «Studi Romani», 29, 1, pp. 29-46

DE CAPRIO 1981b

V. D.C., *L'area umanistica romana (1513-1527)*, in «Studi Romani», 29, 3, pp. 321-335

DE CAPRIO 1982

V. D.C., *I cenacoli umanistici*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, I *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, pp. 799-822

DE CAPRIO 1991

V. D.C., *La tradizione e il trauma. Idee del Rinascimento romano*, Roma, Bulzoni

DE CAPRIO 2013

V. D.C., *L'età dell'oro e la catastrofe. L'epilogo dell'Umanesimo curiale*, in «Studi romani», 61, pp. 11-41

DE CAPUA 2016

P. D.C., *Microcosmo letterario a Roma nella prima metà del Cinquecento*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici

DE CARO 1962

G. D.C., *AVALOS, Alfonso d', marchese del Vasto*, in *DBI*, IV, pp. 612-616

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1995

R. D.I.P., *Studi sugli epigrammi attribuiti a Seneca. I. Il padrone del tempo*, in «Prometheus», 21, pp. 161-186

DE LA TORRE AVALOS 2016

G. d.l.T.A., «... al servizio de la felice memoria del Marchese del Vasto». *Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia*, in «Studia Aurea», 10, pp. 363-392

DE LA TORRE AVALOS 2018

G. d.l.T.A., *Garcilaso y Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto*, in *Contexto latino y vulgar de Garcilaso ne Nápoles. Redes de relaciones de humanistas poetas (manuscritos, cartas, academias)*, eds. E. Fosalba y G. d.l.T.A., Bern, Peter Lang, pp. 221-248

DELLANEVA 2007

*Ciceronian Controversies*, edited by J. D., english translation by B. Duvick, London, The I Tatti Renaissance Library – Cambridge, Mass., Harvard University Press

DELLA TERZA 1979

D. D.T., *Imitatio: teoria e pratica. L'esempio del Bembo poeta*, in *Id.*, *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, pp. 115-147

DE NICHILLO 1994

M. D.N., *Oratio nuptialis. Per una storia dell'oratoria nuziale umanistica*, Bari, presso il Dipartimento di italianistica dell'Università degli studi di Bari (poi con modifiche in DE NICHILLO 2000, pp. 35-68)

DE NICHILLO 2000

M. D.N., *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Bari, Palomar

## BIBLIOGRAFIA

### DEPASQUALE 2018

T. D., *Epilogue Two: Michelangelo's Last Judgement and the Reception of the Nude in Counter-Reformation Italy*, in *The Renaissance Nude* 2018, pp. 365-375

### DEPRANO 2018

M. D., *Art Patronage, Family, and Gender in Renaissance Florence. The Tornabuoni*, New York, Cambridge University Press

### DE SANCTIS 1958

F. D.S., *Storia della letteratura italiana*, I, a cura di N. Gallo, con introduzione di N. Sapegno, Torino, Einaudi

### DI GIROLAMO 1989

C. D.G., *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri

### DI GREGORIO 2017

G. L., *L'idillio XII di Teocrito*, in «Aevum», 91, 1, pp. 2-32

### DILEMMI 1991

P. BEMBO, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. D., Firenze, Accademia della Crusca

### DILEMMI 2000

G. D., *Dalle corti al Bembo*, Bologna, CLUEB

### DILEMMI 2006

G. D., «*Giovin pianta in morbido terreno*». *Lucrezia Borgia nella Ferrara dei poeti*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, pp. 23-42

### DINGEL 2007

J. D., *Senecas Epigramme und andere Gedichte aus der Anthologia Latina*, Ausgabe mit Übersetzung und Kommentar, Heidelberg, Winter

### DIONISOTTI 1945

C. D., *Introduzione*, in G. GUIDICIONI, *Orazione ai nobili di Lucca*, a cura di C. D., Milano, Adelphi, 1994, pp. 21-102 (I ed. Roma, Edizioni Liturgiche e Missionarie, 1945)

### DIONISOTTI 1949

C. D., *Monumenti Beccadelli*, in *Miscellanea Pio Paschini. Studi di storia ecclesiastica*, II, Romae, Facultas theologica pontificii athenaei lateranensis, pp. 251-268

### DIONISOTTI 1951

C. D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, in «Italian Studies», 6, pp. 70-93 (poi in DIONISOTTI 1967, pp. 25-54)

### DIONISOTTI 1960a

C. D., *Chierici e laici nella letteratura italiana del primo Cinquecento*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, atti del convegno di storia della Chiesa in Italia, Bologna, 2-6 settembre 1958, Padova, Antenore, pp. 167-185 (poi in DIONISOTTI 1967, pp. 55-88 con il titolo *Chierici e laici*)

### DIONISOTTI 1960b

C. D., *Introduzione a «Prose e Rime»*, in P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. D., Torino, UTET (poi in DIONISOTTI 2002, pp. 23-65)

### DIONISOTTI 1962

C. D., *Per una storia della lingua italiana*, in «Romance Philology», 16, 1, pp. 41-58 (poi in DIONISOTTI 1967, pp. 89-124)

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### DIONISOTTI 1963

C. D., *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 140, fasc. 430, pp. 161-211 (ora in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, II 1963-1971, a cura di T. Basile, V. Fera e S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 1-38)

### DIONISOTTI 1964

C. D., *Le guerre d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in «Lettere italiane», 16, pp. 233-250 (poi in DIONISOTTI 1967, pp. 201-226)

### DIONISOTTI 1965a

C. D. *Appunti sul Bembo*, in «Italia medioevale e umanistica», 8, pp. 269-291 (poi in DIONISOTTI 2002, pp. 93-114)

### DIONISOTTI 1965b

C. D., *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in *Il concilio di Trento e la Riforma tridentina*, Atti del Convegno storico internazionale, Trento, 2-6 settembre 1963, Roma, Herder (poi in DIONISOTTI 1967, pp. 227-254)

### DIONISOTTI 1966a

P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. D., Torino, UTET

### DIONISOTTI 1966b

C. D., *BEMBO, Pietro*, in *DBI*, VIII, pp. 133-151 (poi in DIONISOTTI 2002, pp. 143-168)

### DIONISOTTI 1967

C. D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi

### DIONISOTTI 1968

C. D., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier

### DIONISOTTI 2002

C. D., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi

### DI SANTO 2016

F. D.S., *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, ETS

### DI STEFANO 2017

A. D.S., *Per il testo delle elegie e degli epigrammi di Iacopo Sannazaro*, Messina, Centro internazionale di studi umanistici

### DI TEODORO 1994

F.P. D.T., *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X. "...con lo aiuto tuo mi sforcerò vendicare dalla morte quel poco che resta..."*, presentazione di M. Dalai Emiliani, Bologna, Nuova Alpha

### DOGLIO 1981

M.L. D., recensione a Guidiccioni, *Lettere*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 158, fasc. 504, pp. 612-622 (poi con il titolo *Il regesto privato di Giovanni Guidiccioni* in EAD., *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 105-118)

### DONATO 1985

M.M. D., *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II *I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino, pp. 95-152

## BIBLIOGRAFIA

- DONNINI 2008  
 P. BEMBO, *Le rime*, a cura di A. D., Roma, Salerno, 2 voll.
- DONNINI 2020  
 A. D., *Pietro Bembo rimatore tra Leone X e Clemente VII*, in *Poesia in volgare nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, a cura di F. Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 189-204
- DURLING 1961  
 R.J. D., *A Chronological Census of Renaissance Editions and Translations of Galen*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24, 3-4, pp. 230-305
- EICHEL-LOJKINE 2001  
 P. E.-L., *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres, avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, préf. de D. Ménager, Leuven, Peeters
- EKSERDJIAN 1997  
 D. E., *Correggio*, New Haven-London, Yale University Press
- ELSE 2019  
 F.M. E., *The Politics of Water in the Art and Festivals of Medici Florence*, London, Routledge
- ENENKEL 2014  
*Transformations of the Classical via Early Modern Commentaries*, ed. by K.A.E. E., Leiden, Brill
- ENENKEL - NELLEN 2013  
*Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the Late Middle Ages and the Early Modern Period (1499-1700)*, ed. by K.A.E. E. and H. N., Leuven, Leuven University Press
- ERNST - FOÀ 1993  
 G. E., S. F., *EGIDIO da Viterbo*, in *DBI*, XLII, pp. 341-353
- FANARA 2014  
 R. F., *Lo scrittoio volgare del Sannazaro: intorno all'ultima edizione dell'Arcadia*, in «per Leggere», 14, n. 27, pp. 173-198
- FANARA 2015  
 R. F., *Per il commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in «per Leggere», 15, n. 29, pp. 25-50
- FANARA 2017a  
 R. F., *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530* 2017, pp. 151-172
- FANARA 2017b  
 R. F., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia
- FANTONI 2000  
 M. F., *Carlo V e l'immagine dell'Imperator*, in *Carlo V e l'Italia*, seminario di studi, Georgetown University, Villa Le Balze, 14-15 dicembre 2000, Roma, Bulzoni, pp. 101-118
- FARINELLA 2014  
 V. F., *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

FAVARO 2010

M. F., *Giochi di prospettive. Le Rime dell'Ariosto fra petrarchismo e classicismo*, in «Italiistica», 5, pp. 123-131

FEDELI 1998

*Poesia d'amore latina*, a cura di P. F., traduzioni di G. Leto, R. Mazzanti e G. Paduano, Milano, Mondadori

FEDI 1990a

R. F., *Canzonieri e lirici nel Cinquecento*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, pp. 23-80

FEDI 1990b

R. F., *Preistoria di un canzoniere: le «Rime» di Ludovico Ariosto*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, pp. 83-115

FEROS RUYS – WARD – HEYWORTH 2013

*The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, edited by J. F.R., J.O. W., and M. H., Turnhout, Brepols

FERRAJOLI 1984

A. F., *Il ruolo della corte di Leone X*, a cura di V. De Caprio, Roma, Bulzoni (riproduzione facsimile di saggi comparsi sull'«Archivio della Società Romana di Storia Patria», 34-41, 1911-18)

FERRARI 1958

G.E. F., *Per lo studio e la tavola d'una miscellanea cinquecentesca di rime (Componimenti veneziani e friulani nel Marc. It. IX, 144)*, in «Lettere italiane», 9, 4, pp. 406-409

FERRÀ 2001

G. F., *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto italiano per il Medio Evo

FERRER 2012

M.T. F., *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*, Woodbridge, The Bodley Press

FERRONI 2008

Giulio F., *Ariosto*, Roma, Salerno

FERRONI 2009a

Giovanni F., *A margine di Piansi et cantai del Bembo*, in «Italique» 12, pp. 73-91

FERRONI 2009b

Giovanni F., «*Viver al par delle future genti*»: poetica in versi di Bernardo Tasso, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrare estense*, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Firenze, Olschki, pp. 415-448

FERRONI 2012

Giovanni F., «*Dulces lusus*»: lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento, Alessandria, Edizioni dell'Orso

FERRONI 2013

Giovanni F., *L'esercizio della lirica fra Bernardo e Torquato Tasso*, in «L'Ellisse», 8, 3, pp. 9-24

## BIBLIOGRAFIA

### FIRPO 2011

M. F., *Il cardinale Pietro Bembo*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramini, H. Burns e D. Gasparotto, Venezia, Marsilio, pp. 23-36

### FIRPO – BIFERALI 2009

M. F., F. B., “*Navicula Petri*”. *L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma-Bari, Laterza

### FLORIANI 1981

P. F., *Qualche ipotesi di storia della letteratura*, in ID., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, pp. 13-32

### FLORIANI 1988a

P. F., *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*, Atti del Convegno, Mantova Palazzo Ducale, 21-22-23 maggio 1987, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, pp. 237-264

### FLORIANI 1988b

P. F., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni

### FLORIANI 1988c

P. F., *La satira nel quadro del classicismo cinquecentesco*, in FLORIANI 1988b, pp. 9-28

### FLORIANI 1988d

P. F., *Problematica "morale" e satira prima dell'Ariosto*, in FLORIANI 1988b, pp. 29-62

### FLORIANI 1996

P. F., *Alma cortese. Dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 245-256

### FORNI 2001

G. F., *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Ospedaletto (Pisa), Pacini

### FORNI 2011a

G. F., *Pluralità del petrarchismo*, Ospedaletto (Pisa), Pacini

### FORNI 2011b

G. F., *Petrarchismo a Roma e nelle aree di influenza farnesiana: la lirica volgare nell'età di Paolo III Farnese (1534-1549)*, in FORNI 2011a, pp. 139-164

### FORNI 2011c

G. F., *Premessa*, in FORNI 2011a, pp. 7-18

### FORNI 2019

G. F., *Fortuna e modi del Sermo oraziano fra Quattro e Cinquecento*, in *Ariosto, Sat.*, pp. 289-304

### FORNI 2020

G. F., *Tempi e figure della lirica di Bernardo Tasso*, in «Peloro», 5, 2, pp. 49-72

### FORSTER 1969

L. W. F., *The icy fire. Five studies in European petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press

### FORSTER 1973

L. F., *On Petrarchism in Latin and the Role of Anthologies*, in *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis*, Proceedings of the first International Congress of Neo-Latin Studies,

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

Louvain, 23-28 August 1971, Leuven, Leuven University Press – München, Wilhelm Fink, pp. 235-244

### FORTINI 1999

L. F., *Tra Venezia e Roma: intorno a Bembo, Trifon Gabriele e altri*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, con la collaborazione di F. Calitti e C. Cassiani, Roma, Bulzoni, pp. 177-194

### FORTUNA 2009

S. F., *Galeno e le traduzioni latine*, in «Bollettino della Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università Politecnica delle Marche», 12, 5, pp. 1-7

### FORTUNA 2012

S. F., *The Latin Editions of Galen's Opera omnia (1490-1625) and Their Prefaces*, in «Early Science and Medicine», 17, pp. 391-412

### FORTUNA 2019

S. F., *Editions and Translations of Galen from 1490 to 1540*, in *Brill's Companion to the Reception of Galen*, ed. by P. Bouras-Vallianatos and B. Zipsper, Leiden-Boston, Brill, pp. 437-452

### FOSSIER 1982

*Le Palais Farnèse, III/2 La bibliothèque Farnèse. Étude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, par F. F., Rome, École Française de Rome

### FRITSEN 2015

A. F., *Antiquarian Voices. The Roman Academy and the Commentary Tradition on Ovid's Fasti*, Columbus, The Ohio State University Press

### FRUGONI 1985

C. F., *L'antichità: dai «Mirabilia» alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, *I L'uso dei classici*, Torino, Einaudi, pp. 3-72

### FUMAGALLI 1994

E. F., *Presenze di commento ai classici nell'«Orlando furioso»*, in «Aevum», 68, 3, pp. 551-570

### GAETA 1982

F. G., *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *I Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, pp. 149-256

### GAISSER 1993

J.H. G., *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press

### GALAND-HALLYN 2003

P. G.-H., *Les Miscellanées de Pietro Crinito: une philologie de l'engagement et du lyrisme*, in *Ouvrages miscellanées & théories de la connaissance à la Renaissance*, Actes des Journées d'études organisées par l'École nationale des chartes, Paris, 5-6 avril 2002, Études réunies par D. De Courcelles, Paris, École des chartes, pp. 57-77 (consultato all'indirizzo <https://books.openedition.org/enc/1171> il 27.04.2021)

### GALETTI 1938

A. G., *L'eloquenza (dalle origini al XVI secolo)*, Milano, Vallardi

## BIBLIOGRAFIA

- GALLI 2014  
*I vergiliocentones minores del codice salmasiano*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di M.T. G., Firenze, Le Monnier
- GALLO 2007  
 V. G., MANCINI, *Faustina Lucia*, in *DBI*, LXVIII, pp. 476-478
- GARDINI 1997  
 N. G., *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori
- GEE 2000  
 E. G., *Ovid, Aratus, and Augustus. Astronomy in Ovid's "Fasti"*, Cambridge, Cambridge University Press
- GELLAR-GOAD 2018  
 T.H.M. G.-G., *Trouble at Sea in Juvenal 12, Persius 6 and the Proem to Lucretius, De rerum natura 2*, in «Cambridge Classical Journal», 64, pp. 49-69
- GIANGRANDE 1971  
 G. G., *Theocritus' Twelfth and Fourth Idylls: A Study in Hellenistic Irony*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 12, pp. 95-113
- GIANNETTO 1984  
 N. G., *Una profezia inedita di Pietro Bembo*, in «Lettere Italiane», 36, 3, pp. 367-372
- GIANNETTO 1985  
 N. G., *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, Firenze, Olschki
- GIBSON – SHUTTLEWORTH KRAUS 2002  
*The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*, edited by R.K. G. and C. S.K., Leiden, Brill
- GIGLIOLI 2001  
 D. G., *Tema*, Firenze, La Nuova Italia
- GIGLIUCCI 2001a  
*La lirica rinascimentale*, a cura di R. G., scelta e introduzione di J. Risset, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato
- GIGLIUCCI 2001b  
 R. G., *Contro la luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, in «Italique», 4, pp. 20-29
- GIGLIUCCI 2005  
 R. G., *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «Italianistica», 34, 2, pp. 71-76
- GIGLIUCCI 2007  
 R. G., *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 91-102
- GIGLIUCCI 2016  
 R. G., *Pone me. 4 testi a confronto*, in «Critica letteraria», 44, fasc. 1, n. 170, pp. 69-80
- GILBERT 1970  
 F. G., *BORGIA, Cesare*, in *DBI*, XII, pp. 696-708

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### GINZBURG 1980

C. G., *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi, Venezia, 1976, Vicenza, Neri Pozza, pp. 125-135

### GINZBURG 2016

S. G., *Pietro Bembo et les arts à l'époque de Léon X*, in *Essere uomini di "lettere". Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Geremicca e H. Miesse, Firenze, Cesati, pp. 63-80

### GIUNTA 2002

C. G., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino

### GLODZIK 2009

J.A. G., *Vergil and Vergilianism in High Renaissance Rome*, Phd dissertation, Faculty of the Graduate School of The State University of New York at Buffalo

### GLODZIK 2014

J.A. G., *Vergilianism in Early Cinquecento Rome: Egidio Gallo and the Vision of Roman Destiny*, in «The Sixteenth Century Journal», 45, 1, pp. 73-98

### GNOCCHI 1999

A. G., *Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la compagnia degli amici*, in «Studi di filologia italiana», 57, pp. 277-293

### GNOCCHI 2003

A. G., *Un manoscritto delle «Rime» di Pietro Bembo (ms. L. 1347-1957, KRP. A. 19 del Victoria and Albert Museum di Londra)*, in «Studi di filologia italiana», 60, pp. 217-236

### GOMBRICH 1934-1935

E.H.J. G., *Zum Werke Giulio Romanos*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s., 8, pp. 79-104, e 9, pp. 121-150

### GOMBRICH 1961

E.H.J. G., *Renaissance and the Golden Age*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24, 3-4, pp. 306-309 (poi in ID., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966, pp. 29-34)

### GOMBRICH 1963

E.H.J. G., *The Style 'all'antica': Imitation and Assimilation*, in *Studies in Western Art*, acts of the twentieth International congress of the history of art, New York, II, Princeton, Princeton University Press, pp. 31-41 (poi in ID., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, I, London, Phaidon, 1966, pp. 122-128; cito dalla trad. tedesca ID., *Norm und Form*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, pp. 158-166)

### GOMBRICH 1989

E.H.J. G., «*Anticamente moderni e modernamente antichi*». *Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore*, in *Giulio Romano*, Milano, Electa, pp. 11-13

### GORNI 1989a

G. G., *Un'ecatombe di rime: i "Cento sonetti" di Antonfrancesco Rainerio*, in «Versants», 15, pp. 135-152

### GORNI 1989b

G. G., *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Bre-

## BIBLIOGRAFIA

- scia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, pp. 37-57
- GORNI 1998  
G. G., «*Né cal di ciò chi m'arde*». *Riscritture da Orazio a Virgilio nell'ultimo Bembo*, in «*Italique*», 1, pp. 26-34
- GORNI 1995  
G. G., *Un commento inedito alle Rime del Bembo da attribuire a Sertorio Quattromani*, in «*Schifanoia*», 15-16, pp. 121-132
- GORNI 2001a  
*Pietro Bembo*, a cura di G. G., in DANZI – GORNI – LONGHI 2001, pp. 41-228
- GORNI 2001b  
*Giovanni Guidiccioni*, a cura di G. G., in DANZI – GORNI – LONGHI 2001, pp. 542-549
- GOUWENS 1998  
K. G., *Remembering in the Renaissance. Humanist Narratives of the Sack of Rome*, Leiden, Brill
- GRAFTON 1985  
A. G., *Renaissance Readers and Ancient Texts: Comments on Some Commentaries*, in «*Renaissance Quarterly*», 38, 4, pp. 615-649
- GRAFTON 1988  
A. G., *Quattrocento Humanism and Classical Scholarship*, in *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, edited by A. Rabil, Jr., III *Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 23-66
- GRAZIOSI 1979  
M.T. G., *Introduzione*, in G. GUIDICIONI, *Le lettere*, I, ed. critica con introduzione e commento di M.T. G., Roma, Bonacci, pp. 9-48
- GREENBLATT 1980  
S. G., *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, The University of Chicago Press
- GREENBLATT 1988  
S. G., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press
- GREENBLATT 1989  
S. G., *Towards a Poetics of Culture*, in *The New Historicism*, edited by H. Aram Veesser, New York-London, Routledge, pp. 1-14
- GREENE 1982  
T.M. G., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press
- GRENDLER 1989  
P.F. G., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press
- GRENDLER 2006  
P.F. G., *Renaissance Education between Religion and Politics*, Aldershot, Ashgate

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

GRILLI 2002

A. G., *Vita contemplativa. Il problema della vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Brescia, Paideia (I ed. Milano-Roma, Bocca, 1953)

GRONDA 1984

G. G., *Da Cartesio a Metastasio*, in EAD., *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, pp. 11-52

GUASSARDO 2021

G. G., *The Italian Love Poetry of Ludovico Ariosto. Court Culture and Classicism*, preface by L. Bolzoni, Firenze, Olschki

GUBBINI 2019

G. G., *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura

GÜNTERT 1971

G. G., *Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: le Rime*, in «Lettere italiane», 23, pp. 29-42

HADOT 1977

P. H., *Exercices spirituels*, in *Annuaire de la Ve Section de l'École pratique des hautes études*, 84, pp. 25-70 (ora in ID., *Exercices spirituels et philosophie antique*, préface d'A.I. Davidson, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éditions Albin Michel, 2002, pp. 19-74)

HÄFNER – VÖLKELE 2006

*Der Kommentar in der frühen Neuzeit*, hrsg. von R. H. und M. V., Tübingen, Max Niemeyer Verlag

HALLIWELL 2002

S. H., *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press

HARDIE 2002

P. H., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press

HARDIE – MOORE 2010

*Classical Literary Careers and their Reception*, ed. by P. H. and H. M., Cambridge, Cambridge University Press

HARDISON 1973

O.B. H., *The Enduring Monument. A Study of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Westport, Greenwood Press (I ed. 1962)

HARSTING 1991

P. H., *The Work of Menander Rhetor in Italy in the Renaissance*, in «Studi umanistici piceni», 11, pp. 69-73

HARSTING 1994

P. H., *The Golden Method of Menander Rhetor. The Translations and the Reception of the Peri epideiktikon in the Italian Renaissance*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 20, pp. 139-157

HARSTING 1997

P. H., *Two Renaissance Translations of Menander Rhetor on the Monody. Edited with a Note on the Introduction of the Genre in the Latin West*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin», 67, pp. 13-32

## BIBLIOGRAFIA

- HARSTING 2002**  
 P. H., *The Discovery of Late-Classical Epideictic Theory in the Italian Renaissance*, in *Ten Nordic Studies in the History of Rhetoric*, ed. by P. H. and S. Ekman, Copenhagen, NNRH, pp. 39-54
- HASKELL 1993**  
 F. H., *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven-London, Yale University Press
- HASKINS 1994**  
 S. H., *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London, Harper Collins
- HEATH 1986**  
 M. H., *The Origins of Modern Pindaric Criticism*, in «The Journal of Hellenistic Studies», 106, pp. 85-98
- HEUSCH 2005**  
 C. H., *Die Ethopoïie in der griechischen und lateinischen Antike: von der rhetorischen Progyrnasmata-Theorie zur literarischen Form*, in ἩΘΟΠΟΙΙΑ. *La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, édité par E. Amato et J. Schamp, Salerno, helios editrice, pp. 11-34
- HEXTER 1986**  
 R.J. H., *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto and Epistulae Heroidum*, München, Bei der Arbo-Gesellschaft
- HIRST 1994**  
 M. H., *The Artist in Rome, 1496-1501*, in *Making and Meaning. The young Michelangelo*, edited by F. Luard, M. H. and J. Dunkerton, London, National Gallery, pp. 13-80
- HOOD – HOPE 1977**  
 W. H., C. H., *Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath*, in «The Art Bulletin», 59, 4, pp. 534-552
- HOPE 1980**  
 C. H., *Problems of interpretation in Titian's erotic paintings*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi, Venezia, 1976, Vicenza, Neri Pozza, pp. 111-124
- HOUGHTON 2019**  
 L.B.T. H., *Virgil's Fourth Eclogue in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press
- HUSS – MEHLTRETTER – REGN 2012**  
 B. H., F. M., G. R., *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Boston-Berlin, De Gruyter
- HUTTON 1935**  
 J. H., *The Greek anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, Cornell University Press
- HUTTON 1941**  
 J. H., *Analogues of Shakespeare's Sonnets 153-54: Contributions to the History of a Theme*, in «Modern Philology», 38, 4, pp. 385-403 (ora in ID., *Essays on Renaissance Poetry*), edited by R. Guerlac, foreword by D.P. Walker, Ithaca, Cornell University Press, 1980, pp. 149-168)

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### IACONO 2011

A. I., *Epica e strategie celebrative nel "De proelio apud Troiam" di Porcelio de' Pandoni*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore, Roma, Viella, pp. 269-290

### IACONO 2017

A. I., *Procelio de' Pandoni: l'umanista e i suoi mecenati. Momenti di storia e di poesia*, con un'Appendice di testi, Napoli, Loffredo

### ILCHMAN 2009

F. I., *Titian Tintoretto Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, with contributions by L. Borean, P. Fortini Brown *et alii*, Farnham, Lund Humphries

### IURILLI 2004

A. I., *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana, Vecchiarelli

### IURILLI 2017

A. I., *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa (secoli XV-XVIII)*, Genève, Droz, 2 voll.

### JOANNIDES 2016

P. J., *An Attempt to Situate Titian's Paintings of the "Penitent Magdalen" in Some Kind of Order*, in «Artibus et Historiae», 37, 3, pp. 157-194

### JOSSA 2011

S. J., *Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento (Presentazione)*, in «Italique», 14, pp. 13-17

### JOSSA – MAMMANA 2004

S. J. e S. M., *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. Petrarca's Liebesgedichte in der Renaissance*, herausgegeben von L. Collarile und D. Maira, Basel, Schwabe, pp. 90-116

### JURI 2017a

A. J., *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle «Rime» di Pietro Bembo*, in «Versants», 64, pp. 19-27

### JURI 2017b

A. J., *Anton Federigo Seghezzi editore delle «Opere» di Pietro Bembo (Venezia, Hertzhauser, 1729): prime osservazioni sul commento ai poeti rinascimentali nel Settecento*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C.E. Roggia, Ravenna, Longo, pp. 33-46

### JURI 2017c

A. J., *Due modelli per il petrarchismo metrico rinascimentale: Sannazaro e Bembo*, in *Lirica in Italia 1494-1530* 2017, pp. 173-196

### JURI 2017d

A. J., *Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo*, in *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di A. Soldani e L. Facini, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, pp. 129-156

## BIBLIOGRAFIA

### JURI 2018

A. J., *Antichi e moderni. Riflessioni attorno a metrica e sintassi in prospettiva storica*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, pp. 125-148

### JURI 2020

A. J., *La tradizione classica nei «Sonetti et canzoni» di Sannazaro*, in I “*Sonetti et canzoni*” di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, a cura di G. Baldassari e C. Berra, Milano, Cisalpino, pp. 371-404

### Juri 2022a

A.J., *Forme della poesia occasionale e valorizzazione del quotidiano nella lirica della prima metà del Cinquecento*, in «Atti e memorie dell’Arcadia», 11, pp. 61-88

### JURI 2022b

A. J., *Le sposizioni di Sertorio Quattromani e Marco Aurelio Severino alle rime di Giovanni Della Casa*, in *Leggere, postillare e commentare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, Atti del seminario, Roma, 4-5 marzo 2021, a cura di E. Olivadeso e N. Volta, Bologna, i libri di Emil

### KALLENDORF 1983

C. K., *Cristoforo Landino’s Aeneid and the Humanist Critical Tradition*, in «*Renaissance Quarterly*», 36, 4, pp. 519-46

### KALLENDORF 1991

C. K., *A bibliography of Venetian editions of Virgil. 1470-1599*, Firenze, Olschki

### KALLENDORF 1994

C. K., *A bibliography of Renaissance Italian translations of Virgil*, Firenze, Olschki

### KALLENDORF 1999

C. K., *Virgil and the Myth of Venice: Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford, Clarendon Press

### KALLENDORF 2006

C. K., *Allusion as Reception: Virgil, Milton, and the Modern Reader*, in *Classics and the Uses of Reception*, ed. by C. Martindale and Richard F. Thomas, Malden, Blackwell, pp. 67-79

### KALLENDORF 2012

C. K., *A bibliography of the early printed editions of Virgil. 1469-1850*, New Castle, Del., Oak Noll Press

### KALLENDORF 2015

C. K., *The protean Virgil. Material form and the reception of the classics*, Oxford, Oxford University Press

### KALLENDORF 2018

C. K., *Canon, print, and the Virgilian corpus*, in «*Classical Reception Journal*», 10, 2, pp. 149-169

### KALLENDORF 2019

C. K., *Tradition, Reception, Transformation: Allelopoiesis and the Creation of the Humanist Virgil*, in *Beyond Reception. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, ed. by P. Baker, J. Helmrath and C. K., Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 133-148

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### KALLENENDORF 2020

C. K., *Printing Virgil. The Transformation of the Classics in the Renaissance*, Leiden-Boston, Brill

### KENNEDY 2003

*Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, translated with introduction and notes by G.A. K., Leiden-Boston, Brill

### KIEFER 1979

F. K., *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, in «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 9, pp. 1-27

### KLIEMANN 2001

J. K., *L'immagine di Paolo III come pacificatore – osservazioni sul 'salotto dipinto'*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, actes des colloques de Rome et de Paris, 1998, sous la direction de C. Monbeig Goguel, P. Costamagna et M. Hochmann, Rome, Ecole Française de Rome, pp. 287-310

### KOERING 2012

J. K., *Le prince et ses modèles: le gabinetto dei Cesari au palais ducal de Mantoue*, in *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, dir. par P. Morel, Tours, Presses universitaires François Rabelais-Presses Universitaires de Rennes, pp. 169-204 (scaricato all'indirizzo <http://books.openedition.org/puf/7836> il 5.5.2019)

### KOERING 2013

J. K., *Le prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVII<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud

### KRAUS – STRAY 2015

*Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre*, ed. by C.S. K. and C. S., Oxford, Oxford University Press

### LABATE – ROSATI 2013

M. L., G. R., *'Tua, Caesar, aetas': un personaggio, un'epoca, un mito. Riflessioni preliminari*, in *La costruzione del mito augusteo*, a cura di M. L. e G. R., Heidelberg, Universitätsverlag Winter, pp. 1-28

### LANCIOTTI – RIGO 2019

G. L., P. R., *La Roma letteraria alla metà del Cinquecento e Anton Francesco Raineri alla corte di Giulio III*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella diffi-coltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, Atti delle giornate di studi, Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018, a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, n. monografico di «*Horti Hesperidum*», 1, pp. 117-136, <https://www.horti-hesperidum.com/hh/horti-hesperidum-2019-1/>

### LA PENNA 1963a

A. L.P., *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi

### LA PENNA 1963b

A. L.P., *Poesia civile e vita galante nell'età augustea*, in LA PENNA 1963a, pp. 125-135

### LA PENNA 1963c

A. L.P., *La lirica civile e l'ideologia del principato*, in LA PENNA 1963a, pp. 13-124

## BIBLIOGRAFIA

- LA PENNA 1963d  
A. L.P., *Il significato culturale e sociale del classicismo latino*, in LA PENNA 1963a, pp. 163-200
- LA PENNA 1973  
A. L.P., *La tradizione classica nella cultura italiana*, in *Storia d'Italia*, V/2 I documenti, Torino, Einaudi, pp. 1321-1372
- LA PENNA 1977  
A. L.P., *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino, Einaudi
- LA PENNA 1988a  
A. L.P., *Momenti del dibattito moderno sul mecenatismo antico: Petrarca, Ariosto*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*, Atti del Convegno, Mantova, 21-23 maggio 1987, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, pp. 317-354 (poi in ID., *Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno*, Pisa, Nistri-Lischi, 1991, pp. 81-112)
- LA PENNA 1988b  
A. L.P., *Un altro apologo oraziano nelle Satire dell'Ariosto e altre brevi note alle Satire*, in «Rivista di letteratura italiana», 6, pp. 259-264 (poi in ID., *Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno*, Pisa, Nistri-Lischi, 1991, pp. 200-205)
- LARGAIOLLI 2019  
M. L., *TEBALDI, Antonio*, in *DBI*, XCV, pp. 219-223
- LAURENS 2012  
P. L., *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Les Belles Lettres (1 ed. 1989)
- LEVIN 1970  
H. L., *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, London, Faber and Faber
- LEWIS 2002  
S. L., *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, London, Routledge
- LIPPINCOTT 2017  
K. L., *The Early Reception of the Farnese Atlas: an Addendum to Bober & Rubinstein's Renaissance Artists and Antique Sculpture*, in *Scritti in onore di Marco Bertozzi. ...Quicum omnia audeas sic loqui ut tecum*, a cura di S. Caroti, A. Ghinato, M. Incerti, n. monografico di «Schifanoia», 52-53, pp. 227-238
- LLOYD-JONES 1983  
H. L.-J., *Pindar*, in «Proceedings of the British Academy», 68, pp. 139-163
- LO MONACO 1992  
F. L.M., *Alcune osservazioni sui commenti umanistici ai classici nel secondo Quattrocento*, in *Il commento ai testi*, atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, pp. 103-154
- LOONEY 2006  
D. L., *Il mito di Fetonte nella letteratura ferrarese*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, pp. 151-161
- LOONEY - POSSANZA 2018  
L. Ariosto, *Latin Poetry*, edited and translated by D. L. and D.M. P., London, The I Tatti Renaissance Library - Cambridge, Mass., Harvard University Press

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### LUCHETTI 1998

M. L., *Le imprese dei Della Rovere: immagini simboliche tra politica e vicende familiari*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, I, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 57-93

### LUPI 2013

F. L., *Ricognizioni sul "corpus" dei deperditi sofoclei nell'opera di Poliziano*, in «Acta Classica», 56, pp. 114-135

### LUZZATI 1972

M. L., *BUONVISI, Vincenzo*, in *DBI*, XV, pp. 356-359

### LYONS 1989

J.D. L., *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press

### MACK 2011

P. M., *Diffusion and Reception of Classical Rhetoric*, in ID., *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*, Oxford, Oxford University Press, pp. 13-32

### MALINVERNI 1991

M. M., *Paride in giudizio. Presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (ed oltre)*, in «Rivista di letteratura italiana», 11, 1-2, pp. 107-118

### MALINVERNI 1998

M. M., *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, atti del Convegno internazionale di studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, II, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, pp. 695-722

### MALINVERNI 2000

M. M., *Per una notte luminosa: fortuna di un topos da Properzio ad Ariosto*, in BERRA 2000a, pp. 499-514

### MAMMANA 2004

S. M., *GUIDICIONI, Giovanni*, in *DBI*, LXI, pp. 324-329

### MARCHAND 1992

A. Tebaldeo, *Rime stravaganti*, a cura di J.-J. M., III/1 *Ultima silloge per Isabella d'Este*, Modena, Panini

### MARCHESI 2010

V. M., *Pietro Bembo a Urbino (1506-1512). Tracce di una memoria petrarchesca*, in «Testo», n.s., 31, vol. 59, pp. 19-36

### MARIOTTI 1959

S. M., *Per il riesame di un'ode dell'Ariosto*, in «Italia medioevale e umanistica», 2, pp. 509-512 (poi in ID., *Scritti medievali e umanistici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, pp. 215-218)

### MARTINDALE 1993

C. M., *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press

### MARTINDALE 2013

C. M., *Reception - a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical*, in «Classical Reception Journal», 5, 2, pp. 169-183

## BIBLIOGRAFIA

- MASI 1997  
 G. M., *La lirica e i trattati d'amore*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, IV *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, pp. 595-679
- MASI 2002  
 G. M., *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, in «Albertiana», 5, pp. 141-164
- MASSA 1992  
 E. M., *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in Umanisti veneti del primo Cinquecento*, Napoli, Liguori
- MATHIEU – CASTELLANI – PLAISANCE 1990  
*Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIVe-XVIe siècles)*, actes du Colloque international sur le commentaire, Paris, mai 1988, textes réunis et présentés par G. M.-C. et M. P., Paris, Aux amateurs de livres
- MAZZACURATI 1967  
 G. M., *Pietro Bembo e la barriera degli esemplari*, in ID., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, pp. 133-262
- MAZZACURATI 1977  
 G. M., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori
- MAZZACURATI 1985  
 G. M., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, presentazione di A. Quondam, Bologna, il Mulino, 2016 (1 ed. 1985)
- MCCABE 2016  
 R.A. M., *'Ungainefull Arte'. Poetry, Patronage, and Print in the Early Modern Era*, Oxford, Oxford University Press
- MCHAM 2013  
 S.B. M., *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, New Haven-London, Yale University Press
- MCLAUGHLIN 1995  
 M. M., *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press
- MCLAUGHLIN 2009  
 M. M., *Empire, Eloquence, and Military Genius: Renaissance Italy*, in *A Companion to Julius Caesar*, edited by M. Griffin, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 335-355
- MCMANAMON 1989  
 J.M. M., *Funeral Oratory and the Cultural Ideal of Italian Humanism*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press
- MEERHOFF 2018  
 K. M., *Commenter Térence au XVIe siècle. Rhétorique, éthique et théologie*, in «Rhetorica», 36, 4, pp. 344-366
- MENGALDO 1962  
 P.V. M., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura europea», 66, pp. 436-482

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### MENGALDO 1966

P.V. M., *Da D'Annunzio a Montale*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, pp. 163-259 (poi in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106)

### MILBURN 2002

E. M., “*D’Invidia e d’Amor figlia sì ria*”: *Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*, in «The Modern Language Review», 97, 3, pp. 577-591

### MILBURN 2014

E. M., *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*, in «Italiq», 17, pp. 43-72

### MILITE 2000

B. Rota, *Rime*, a cura di L. M., Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda

### MIRETTI 2007

M. M., “*Victoria Pulchrior*”: *trionfi, feste e apparati per l’ingresso di Vittoria Farnese a Urbino il 30 gennaio 1548*, in *Dai cantieri alla storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*, a cura di G.P. Brizzi e G. Olmi, Bologna, CLUEB, pp. 417-424

### MITCHELL 1979

B. M., *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki

### MITCHELL 1986

B. M., *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze, Olschki

### MONFASANI 1976

J.M. M., *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, Brill

### MONFASANI 1988

J.M. M., *Humanism and Rhetoric*, in *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, edited by A. Rabil, Jr., III *Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 171-236

### MONTI SABIA 2003

L. M. S., *Per la cronologia delle “Piscatoriae” di Iacopo Sannazaro*, in *Confini dell’umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, II, a cura di M. De Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 975-988

### MORACE 2019

R. M., *TASSO, Bernardo*, in *DBI*, XCV, pp. 128-132

### MORELLI 1989

G. M., *Esperienze letteraria di Alfonso d’Ávalos governatore di Milano*, in *Cancioneros españoles a Milano*, a cura di G. Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia, pp. 233-260

### MORELLI 1991

G. M., *Galantería y moda en Alfonso d’Avalos, literato y gobernador de Milán*, in «Edad de oro», 11, pp. 195-202

### MORELLI 2004

G. M., *Petrarchismo alla corte milanese di Alfonso D’Ávalos*, in *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell’epoca rinascimentale e barocca*, Atti del primo Colloquio Internazionale, Pisa, 4-5 ottobre 2002, a cura di S. Vuelta García, Firenze, Olschki, pp. 161-170

## BIBLIOGRAFIA

### MORENO – REGINI 2020

P. M., I. R., *Il rapporto tra gli intellettuali e i loro mecenati in una lettera inedita di Romolo Amaseo a Francesco Guicciardini. Edizione, traduzione e studio*, in «Studi e problemi di critica testuale», 100, 1, pp. 69-102

### MORGAN 2007

T. M., *Rhetoric and Education*, in WORTHINGTON 2007, pp. 303-319

### MOSS 1996

A. M., *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press

### MOSS 1998

A. M., *Humanists and the Invention of Literary History*, in *Acta conventus neo-latini bariensis*, Proceedings of the Ninth International Congress of Neo-Latini Studies, Bari, 29 august-3 september 1994, ed. by R. Schnur, J.F. Alcina, J. Dillon. W. Ludwig, C. Nativel, M. de Nichilo and S. Ryle, Tempe, MRTS Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 411-418

### MOTTA 2003

U. M., *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero

### MUNARINI 2019

M. M., *Rhetoric's Demiurgy: from Synesius of Cyrene to Marsilio Ficino and Pico della Mirandola*, in «Philosophical Readings», 11, 2, pp. 76-85

### MUÑIZ MUÑIZ 2018

M. d.l.N.M.M., *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze, Cesati

### MURPHY 1997

S. M., *The Gift of Immortality: Myths of Power and Humanist Poetics*, Madison et alii, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Press

### MURPHY 2005

J.J. M., *Latin Rhetoric and Education in the Middle Ages and Renaissance*, Adlershot, Ashgate

### MUSACCHIO 1999

J.M. M., *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven-London, Yale University Press

### MYARA KELIF 2017

E. M.K., *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Tornhout, Brepols

### NALEZYTY 2017

S. N., *Pietro Bembo and the intellectual pleasures of a Renaissance writer and art collector*, New Haven-London, Yale University Press

### NAPOLI 2007

M.C. N., *La fortuna editoriale di Giovanni Della Casa a Napoli in età moderna*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, atti del convegno, Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003, a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, pp. 109-124

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### NENCIONI 1972

G. N., *Antropologia poetica?*, in «Strumenti critici», 19, pp. 243-258

### NEGRI 1984-1985

A.M. N., *Saggio di edizione critica e commentata delle Rime di Girolamo Muzio*, Pavia, Università degli Studi di Pavia

### NISBET – HUBBARD 1970-1978

*A Commentary on Horace: Odes*, edited by R.G.M. N. and M. H., Oxford, Oxford University Press, 2 voll.

### NISBET – RUDD 2004

*A Commentary on Horace: Odes*, III, edited by R.G.M. N. and N. R., Oxford, Oxford University Press

### NOVA 1983

A. N., *Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 21, pp. 53-76

### NOVA 1988

A. N., *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York, Garland

### NOYER-WEIDNER 1974

A. N.-W., *Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbreitungsanspruch in Bembo's Einleitungsgedicht*, in «Romanische Forschungen», 86, 3, pp. 314-358

### O'MALLEY 1969

J.W. O'M., *Fulfilment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles of Viterbo, 1507*, in «Traditio», 25, pp. 265-338

### O'MALLEY 1979

J.W. O'M., *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham, Duke University Press

### PADE 2005

*On Renaissance Commentaries*, ed. by M. P., Hildesheim, Olms

### PANOFSKY 1939

E. P., *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of Renaissance*, New York, Oxford University Press

### PANOFSKY 1960

E. P., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (I ed. originale Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, II ed. rivista Berlin, Hessling 1960; I ed. italiana Firenze, La Nuova Italia 1952, II ed. rivista 1996)

### PANTANI 2006

I. P., *Le corrispondenze poetiche di Giovanni Della Casa*, in *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, pp. 241-287 (ora in ID., *Responsa poetae. Corrispondenze poetiche esemplari dal Vannozzo a Della Casa*, Roma, Aracne, 2012, pp. 173-222)

## BIBLIOGRAFIA

### PANTANI 2010

I. P., *La poesia volgare a Roma negli anni di Giulio II*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Roma, 2-4 dicembre 2008, a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenaga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 159-179

### PAOLETTI 1976

L. P., *Cronaca e letteratura nei "Carmina"*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. Segre, Milano, Feltrinelli, pp. 265-282

### PARENTI 1993

G. P., *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki

### PARENTI 1997

G. P., *I carmi latini*, in *Per Giovanni Della Casa 1997*, pp. 207-240

### PARENTI 2000

G. P., *Introduzione, edizione, traduzione e commento a quattro carmina di Baldassar Castiglione*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Bercherucci, S. Giusti e N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, pp. 345-397

### PARENTI 2020

G. P., *Poeti latini del Cinquecento*, introduzione ed edizione a cura di M. Danzi, Pisa, Edizioni della Normale-Istituto Nazionale di Studi del Rinascimento, 2 voll.

### PARTNER 1976

P. P., *Renaissance Rome 1500-1559. A Portrait of a Society*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press

### PARTNER 1990

P. P., *The Pope's Men. The Papal Civic Service in the Renaissance*, Oxford, Clarendon

### PASQUALI 1942

G. P., *Arte allusiva*, in «L'Italia che scrive», 25, pp. 185-187 (poi in ID., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1952, pp. 11-20)

### PASTORE STOCCHI 2003

M. P.S., *Sull'utilità attuale dei commenti umanistici ai classici*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno, pp. 173-194

### PERCOPO 1892

*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di E. P., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 2 voll.

### PESTARINO 2007

R. P., *Incolumis pudor. Tra latino e volgare da Flaminio a Tasso*, in ID., *Tansillo e Tasso, o della «sodezza» e altri studi cinquecenteschi*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, pp. 7-52

### PETRIE 1983

J. P., *Petrarch: The Augustan Poets, the Italian Tradition and the Canzoniere*, Dublin, Irish Academic Press Dublin

### PETTERUTI PELLEGRINO 2013

P. P.P., *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### PETTERUTI PELLEGRINO 2016

P. P.P., *La poesia volgare a Roma nell'età di Leone X*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 2-4 novembre 2015, a cura di F. Cantatore, C. Casetti Brach *et alii*, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 615-652

### PETTERUTI PELLEGRINO 2018

P. P.P., *Sertorio Quattromani lettore di Bembo. I Luoghi difficili delle Rime*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura

### PICH 2019

F. P., *Vie alla «materia» della poesia nell'esegesi rinascimentale di Petrarca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. 5, 11, 2, pp. 405-438

### PIDATELLA 2006

C. P., *Cupido di marmo, Cupido di bronzo. Nota intorno al materiale dell'Errote antico posseduto da Isabella d'Este*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 59, 1, pp. 243-250

### PIERGUIDI 2014

S. P., *Orazio Smacchini e il Cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, in «Atti e memorie», n.s., 79-80, 2011-2012 [ma 2014], pp. 77-90

### PIERINI 2016

I. P., *Comici e tragici nel De poetis latinis di Pietro Crinito*, in *Comico e tragico nella vita del Rinascimento*, Atti del XXVI Convegno Internazionale, Chianciano Terme-Pienza, 17-19 luglio 2014, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, pp. 191-216

### PIGNATTI 2008

F. P.M.d.C., *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodali fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 267-308

### PIGNATTI 2016

F. P.M.d.C., *Per il sonetto di Francesco Maria Molza Se voi ponete a tutto questo mente. Storia di una porpora mancata*, in *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 265-312

### PIGNATTI 2018

F. P.M.d.C., *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, tesi di dottorato, Université de Genève, 2 voll. (disponibile per la consultazione presso la biblioteca di Ginevra solo dal 2020)

### PINELLI 1985

A. P., *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, *II I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino, pp. 279-350

### PIOVAN 1995

F. P., *FAUSTO, Vittore*, in *DBI*, XLV, pp. 398-401

### PIPERNO 2001

F. P., *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki

## BIBLIOGRAFIA

- POZZI 1974  
G. P., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera
- POZZI 1976  
G. P., *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al codice*, Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici, Pavia, 26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, pp. 37-76
- POZZI 1979  
G. P., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 1, pp. 309-342
- POZZI 1984  
G. P., *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, III/1 *Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 391-436
- POZZI 1993  
G. P., *Nota additiva alla "descriptio puellae"*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, pp. 173-184
- PROSPERI 2004  
V. P., *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno
- PRANDI 1992  
S. P., *Fortuna secentesca del Casa: Ménage, gli accademici della Crusca e G.B. Casotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 169, fasc. 545, pp. 400-408
- PUTTFARKEN 1980  
T. P., *Golden Age and Justice in Sixteenth-Century Florentine Political Thought and Imagery. Observations on Three Pictures by Jacopo Zucchi*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 43, pp. 130-149
- QUATTROMANI 1616  
*Rime di Mons. Gio. Della Casa*, sposte dal signor S. Q., in *Rime, et prose del Signor Horatio Marta*, raccolte, & poste insieme fin hora [...], in Napoli, Appresso Lazaro Scoriggio
- QUATTRUCCI 1962  
M. Q., *ARIOSTO, Pandolfo*, in *DBI*, IV, pp. 169-171
- QUONDAM 1973  
A. Q., *CALOPRESE, Gregorio*, in *DBI*, XVI, pp. 801-805
- QUONDAM 1991  
A. Q., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini
- QUONDAM 2005  
A. Q., *Petrarchisti e gentiluomini*, in *Petrarca a jednosc kultury europejskiei. Petrarca e l'unità della cultura europea*, a cura di M. Febbo e P. Salwa, Varsavia, Wydawnictwo Naukowe Semper, pp. 31-76
- QUONDAM 2006a  
A. Q., *Petrarchisti e gentiluomini. 2: Ladri di parolette: per non essere mai più Tebaldei*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, pp. 21-71

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### QUONDAM 2006b

A. Q., "Formare con parole". L'institutio del moderno gentiluomo, in «History of Education and Children's Literature», 1, 1, pp. 23-54

### QUONDAM 2007

A. Q., *Sul Petrarchismo*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, I, Roma, Bulzoni, pp. 27-92

### QUONDAM 2010a

A. Q., *Morfologia e metamorfosi del Classicismo: la tipologia culturale di Antico regime*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Q., Roma, Bulzoni, pp. 11-78

### QUONDAM 2010b

A. Q., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino

### QUONDAM 2013

A. Q., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino

### QUONDAM 2017

A. Q., *La fondazione di una tipologia etica e politica: il trionfo di Cesare (e non solo)*, in «Studi rinascimentali», 15, pp. 13-24

### RACE 1990

W.H. R., *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta, Scholars Press

### RACE 2007

W.H. R., *Oratory and Lyric Poetry*, in WORTHINGTON 2007, pp. 509-525

### RAK 1974

M. R., *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo Seicento italiano*, Roma, Bulzoni

### RAMAZZOTTI 2015-2016

M. R., *I libri primo e secondo degli Amori di Bernardo Tasso (1531-1560). Edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi Pavia, XXIX ciclo

### RANIERI 2010

C. R., *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in *La donna nel rinascimento meridionale*, Atti del convegno internazionale, Roma, 11-13 novembre 2009, a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Serra, pp. 49-66

### RATI 1987

G. R., *Properzio e i lirici del Cinquecento*, in *Properzio nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 15-17 novembre 1985, a cura di S. Pasquazi, Roma, Bulzoni, pp. 117-130

### RAVERA 2017

G. R., *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, Milano, Ledizioni

### REARICK 2001

W.R. R., *Le "Maddalene penitenti" di Tiziano*, in «Arte Veneta», 58, pp. 22-41

### REBECCHINI 2010

G. R., «Un altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, Marsilio

## BIBLIOGRAFIA

### REFINI 2007

E. R., *Le «gioconde favole» e il «numeroso concerto». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, in «Italique», 10, pp. 15-57

### REISS 2005

S.J. R., *Adrian VI, Clement VII, and Art*, in *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, ed. by K. Gouwens and S.J. R., Aldershot, Ashgate, pp. 339-362

### RESIDORI 2011

M. R., *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 19-49

### RESIDORI 2018

M. R., *Sur l'ingratitude dans le Roland furieux*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, atti riuniti e presentati da A. Villa, Toulouse, Université de Toulouse Jean Jaurès, pp. 157-182

### RESIDORI 2019

M. R., *Leonardo morale: il tema dell'ingratitude tra parole e immagini*, in *Nodi, vincoli e gruppi leonardeschi. Etudes sur Léonard de Vinci*, sous la direction de F. Dubard de Gailharbois et O. Chiquet, Paris, Spartacus IDH, pp. 107-136

### REVEST 2015

C. R., *Le «second Mécène»: l'affirmation d'un lieu commun du patronage princier dans l'Italie humaniste*, in *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-verso 1500)*, sous la direction de E. Crozet-Pavan et J.-C. Maire Vigeur, Roma, Viella, pp. 377-396

### RIBOUILLAULT 2012

D. R., *La villa Giulia et l'âge d'or augustéen*, in *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, sous la direction de P. Morel, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, pp. 355-410

### RICCIARDI 1984

R. R., *COTTA, Giovanni*, in *DBI*, XXX, pp. 453-456

### RICCUCCI 2000

M. R., *La profezia del vate. Sannazaro e il "caeruleus Proteus"*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2, 3, pp. 245-288

### RICHARDSON 2009

B. R., *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press

### RIGA 2016

P.G. R., *RAINERI, Anton Francesco*, in *DBI*, LXXXVI, pp. 262-264

### RIGHI 1999

R. R., *Otium e negotium: i due poli dell'inconscio bembiano*, in «Studi e problemi di critica testuale», 56, pp. 95-117

### RIPOSATI 1967

B. R., *Introduzione allo studio di Tibullo*, Seconda Edizione [sic] riveduta e aggiornata, Milano, Marzorati (I ed. 1945)

### ROMAN 2014

L. R., *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### ROMAN D'ELIA 2005

U. R.D'E., *Poetics of Titian's Religious Paintings*, Cambridge, Cambridge University Press

### ROMANO 2016

D. R., *PRIULI, Alvise*, in *DBI*, LXXXV, pp. 409-412

### RONCACCIA 2012

A. R., *Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto «Aventuroso carcere soave»*, in «Italiq», 15, pp. 149-161

### RONCAGLIA 1937

A. R., *La questione matrimoniale di Enrico VIII e due umanisti italiani contemporanei*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 110, fasc. 328, pp. 106-119

### ROSCOCHER 2015

M. R., *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo*, Bologna, il Mulino

### ROSSI 1980

A. R., *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana

### ROSSI 1988

A. R., *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, pp. 123-158

### RUSSO 2012

E. R., *MUZZARELLI, Giovanni*, in *DBI*, LXXVII, pp. 626-629

### SABBADINI 1885

R. S., *Storia del Cicerionanesimo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, Loescher

### SANDBICHLER 2015

V. S., *Elements of Power in Court Festivals of Habsburg Emperors in the Sixteenth Century*, in *Ceremonial Entries in Early Modern Europe. The Iconography of Power*, ed. by J.R. Mulryne with M.I. Aliverti and A.M. Testaverde, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 167-188

### SANTAGATA 1979

M. S., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore

### SANTAGATA 1992

M. S., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino

### SANTAGATA 1993

M. S., *Dalla lirica "cortese" alla lirica "cortigiana"*, in ID., *I due cominciamenti della lirica*, Pisa, ETS, 2006, pp. 87-113 (con il titolo *Per una storia della lirica italiana del Quattrocento* già in *Der Petrarkistische Diskurs*, hrsg. von K.W. Hempfer und G. Regn, Stuttgart, Steiner, 1993, pp. 11-28 e in S. CARRAI, M. S., *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli, 1993, pp. 11-30)

### SANTAGATA 1996

F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. S., Milano, Mondadori

## BIBLIOGRAFIA

- SANTANGELO 1950  
G. S., *Il Bembo critico e il principio di imitazione*, Firenze, Sansoni
- SANTINI – STOK 2008  
*Egesi dimenticate di autori classici*, a cura di C. S. e F. S., Pisa, ETS
- SANTORO 1987  
M. S., *Properzio e la poesia volgare nel Quattrocento*, in *Properzio nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 15-17 novembre 1985, a cura di S. Pasquazi, Roma, Bulzoni, pp. 71-94
- SANTORO 1989  
L. ARIOSTO, *Opere*, III *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di M. S., Torino, UTET
- SCARPA 1980  
E. S., *La biblioteca di Giovanni Della Casa*, in «La Bibliofilia», 82, 3, pp. 247-280
- SCARPA 1985  
E. S., *Per l'edizione di un poeta cinquecentesco: sulle Rime di Giovanni Muzzarelli*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, pp. 531-560
- SCARPA 1986  
E. S., *Postilla minima su Giovanni Muzzarelli*, in «Filologia e critica», 11, pp. 446-454
- SCARPA 1993  
E. S., *Ultimi appunti sulle Rime di Giovanni Muzzarelli*, in «Quaderni di Lingue e Letterature dell'Università di Verona», 18, pp. 617-628
- SCHRÖTER 1980  
E. S., *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen: Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.*, in «Römische Quartalschrift», 75, pp. 208-240
- SCORSONE – SODANO 1999  
F.M. MOLZA, *Elegiae et alia*, testo e note a cura di M. S. e R. S., Torino, RES
- SEGHEZZI 1729  
*Annotazioni di Anton Federigo Seghezzi. Alle Rime di m. Pietro Bembo*, in *Opere del cardinale Pietro Bembo. Ora per la prima volta tutte in un corpo unite. Tomo secondo contenente le Prose, gli Asolani e le Rime, con varie scritte ed illustrazioni di altri autori*, in Venezia, Presso Francesco Hertzhauser, pp. 193-220
- SEGRE 1954  
L. ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di C. S., Napoli, Ricciardi
- SEGRE 1984  
C. S., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 103-118
- SEMINARIO MNEMOSYNE 2011  
*Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, a cura del S. M. classica Iuax, coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini, con A. Barale, A. Sbrilli, L. Squillaro, in «La rivista di Engramma», 92, pp. 5-39

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

SERONI 1944

G. DELLA CASA, *Rime*, con annotazioni di A. S., Firenze, Le Monnier

SHEARMAN 1972

J. S., *The Vatican Stanze: Functions and Decoration*, in «Proceedings of the British Academy», 57, pp. 369-424

SHEARMAN 1992

J. S., *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 1988*, Washington, The National Gallery of Art – Princeton, Princeton University Press

SIMONS 2008

P. S., *Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido*, in «Art History», 31, 5, pp. 632-664

SODANO 2001

R. S., *Dalle Rime di Gandolfo Porrino*, in «Stracciafoglio», 2, 4, pp. 15-24

SODANO 2004

A.F. RAINERI, *Cento sonetti. Altre rime e Pompe*, con la brevissima esposizione di G. Raineri, testo e note a cura di R. S., Torino, RES

SOLE 1987

A. S., *La lirica di Giovanni Guidiccioni*, Urbino, QuattroVenti

SOLLORS 1993

*The Return of Thematic Criticism*, ed. by W. S., Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press

SPAGGIARI 2019

B. A., *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei "Shakespeare's Sonnets"*, Zürich, LIT

STACEY 2007

P. S., *Roman Monarchy and the Renaissance Prince*, Cambridge, Cambridge University Press

STADELER 2015

A. S., *Horazrezeption in der Renaissance. Strategien der Horazkommentierung bei Cristoforo Landino und Denis Lambin*, Berlin-Boston, De Gruyter

STEINER – WEBER – RÖMER 2018

*Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis*, Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies, Vienna, 2015, edited by A. S.-W., F. R., Leiden, Brill

STINGER 1984

C.L. S., *The Renaissance in Rome*, Bloomington, Indiana University Press

STRONG 1984

R. S., *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge, Boydell Press

STÜRNER 2006

F. S., *Omnia non uno desudant esseda campo: Sannazaros recusatio an Alfons von Neapel*, in *Sannazaro und die Augusteische Dichtung*, hrsg. von E. Schäfer, Tübingen, Narr, pp. 27-48

## BIBLIOGRAFIA

### SUTTON 2009

R.F. S., Jr., *Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art*, in *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*, ed. by C. Kyosso and A. Scott, Leiden, Brill, pp. 61-86

### SYSKA-LAMPARSKA 2005

R.A. S.-L., *Letteratura e scienza. Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, introduzione di F. Lomonaco, Napoli, Guida

### TAFURI 1992

M. T., Roma coda mundi. *Il Sacco del 1527: fratture e continuità*, in ID., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, pp. 223-254

### TALVACCHIA 1999

B. T., *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press

### TANI 2018

*Le Rime di Bernardo Cappello*, edizione critica a cura di I. T., Venezia, Edizioni Ca' Foscari

### TANTURLI 1990

G. T., *Le ragioni del libro. Le rime di Giovanni Della Casa*, in «Studi di filologia italiana», 48, pp. 159-183

### TANTURLI 1997

G. T., *Dai "fragmenta" al libro: il testo d'inizio nelle rime di Della Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni Della Casa 1997*, pp. 61-92

### TANTURLI 2001

G. Della Casa, *Rime*, a cura di G. T., Milano, Fondazione Pietro Bembo - Parma, Guanda

### TARSI 2016

M.C. T., *Giovanni Guidiccioni «oltre il circolo del Petrarca*, in «Lettere italiane», 68, 3, pp. 539-564

### TARSI 2018

M.C. T., «*Altre materie*» e «*altre parole*» nella poesia di Giovanni Guidiccioni, in «*Modello, regola, ordine*». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, sous la direction de H. Miesse et G. Valenti, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 65-76

### TATEO 1983

F. T., *La «bella scrittura» del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, III/2 Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, pp. 717-732

### TATEO 1990

F. T., *La Renovatio dell'impero romano nel Regno di Napoli*, in ID., *I miti della storiografia umanistica napoletana*, Roma, Bulzoni, pp. 137-190

### TATEO 1996

F. T., *Classicismo veneto e classicismo romano*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, IV *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, pp. 457-506

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### TATEO 2001

F. T., *La rinascita umanistica di Properzio*, in ID., *Riscrittura come interpretazione. Dagli umanisti a Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, pp. 35-94

### TATEO 2018

F. T., *La coscienza innovativa nel classicismo di Pontano*, in «Hvmanistica», s. 7, 13, 2, pp. 59-66

### TINAGLI 1997

P. T., *Women in Italian Renaissance Art. Gender Representation Identity*, Manchester-New York, Manchester University Press

### TOMASI 2010

F. T., *L'«amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re»: la lirica di Luigi Alamanni nelle Opere toscane*, in *Chemins de l'exil. Havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVII<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque de Tours, 8-9 novembre 2007, sous la direction de J. Balsmo et C. Lastraioli, Paris, Honoré Champion, pp. 353-380

### TOMASI 2011

F. T., *Strategie paratestuali nel commento alla lirica del XVI secolo (1530-1570)*, in *Soglie testuali. Funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento e oltre/Textual Thresholds. Functions of Paratexts in the Late Sixteenth Century and Beyond*, Atti della giornata di studi, Università di Groningen, 13 dicembre 2007, Manziana, Vecchiarelli (poi in TOMASI 2012a, pp. 95-147)

### TOMASI 2012a

F. T., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore

### TOMASI 2012b

F. T., *Le ragioni del “moderno” nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in TOMASI 2012a, pp. 3-24

### TOMASI 2014

F. T., *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, in «Italiq», 17, pp. 7-18

### TOMASI 2015

A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. T., Genève, Droz

### TOMASI 2019

F. T., *Introduzione alla letteratura consolatoria cinquecentesca*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 13-24

### TORCHIO 2006a

G. GUIDICIONI, *Rime*, ed. critica a cura di E. T., Bologna, Commissione per i testi di lingua

### TORCHIO 2006b

E. T., *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, in «Italiq», 9, pp. 29-63

### TOSCANO 1988

T.R. T., *Due “allievi” di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos*, in «Critica letteraria», 16, pp. 739-773 (poi in TOSCANO 2000, pp. 85-120)

## BIBLIOGRAFIA

### TOSCANO 2000

T.R. T., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo

### TOSCANO 2004a

T.R. T., *Tra Ludovico Ariosto e Alfonso d'Avalos: sull'attribuzione del cap. XXVII, "Arsi nel mio bel foco un tempo quieto"*, in ID., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, pp. 67-78

### TOSCANO 2004b

T.R. T., *Le muse e i colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel "trionfo" di Carlo V (1535) in una rara descrizione a stampa*, in ID., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, pp. 103-146

### TOSCANO 2012

T.R. T., *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, in «e-Spania», 13, pp. 1-19

### TOSCANO 2016

T.R. T., *Ancora sulle strutture macrotestuali della princeps delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei Sonetti et canzoni*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento. Sei lezioni*, Atti del Convegno, Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014, a cura di R. Pestarino, A. Menozzi, E. Niccolai, Pavia, Pavia University Press, pp. 19-52 (poi in TOSCANO 2018a, pp. 13-48)

### TOSCANO 2018a

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

### TOSCANO 2018b

T.R. T., *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in TOSCANO 2018a, pp. 49-82

### TOSCANO 2019

T.R. T., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo

### TRABALZA 1915

C. T., *La critica letteraria nel Rinascimento (Secoli XV-XVI-XVII)*, Milano, Vallardi

### VAGNI 2010

G. V., *Da Venezia a Urbino. Ideali e valori del giovane Bembo*, in «Aevum», 84, 3, pp. 733-759

### VAGNI 2017

G. V., *I poeti del Cinquecento nelle prose di Parini e Bettinelli*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C.E. Roggia, Ravenna, Longo, pp. 65-78

### VAGNI 2019

G. V., *Tenzoni intorno a Pietro Bembo all'inizio del Cinquecento*, in *Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo*, a cura di G. Alvino, M. Berisso, I. Falini, Genova, Genova University Press, pp. 207-220

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

### VAGNI 2020

G. V., *Castiglione poeta nella Roma di Leone X (con una nota sulla Silloge per Isabella Gonzaga di Tebaldeo)*, in *Poesia in volgare nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, a cura di F. Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 35-60

### VASOLI 1980

C. V., *Il cortigiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*, in *La corte e il "Cortegiano"* 1980b, pp. 173-194

### VECCE 1998a

C. V., *Aldo e l'invenzione dell'indice*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, Acts of an International Conference, Venice and Florence, 14-17 June 1994, edited by D. S. Zeidberg, Olschki, Firenze, pp. 109-142

### VECCE 1998b

C. V., *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania

### VECCE 1998c

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

### VECCE 2002

C. V., *Il principe e l'umanista nella Napoli del Rinascimento*, in «Critica letteraria», 115-116, pp. 343-352

### VECCE 2006

C. V., *Scuola e università a Napoli nel Rinascimento*, in *I classici e l'università umanistica*, Atti del Convegno di Pavia, 22-24 novembre 2001, a cura di L. Gargan e M.P. Mussini Sacchi, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, pp. 649-671

### VECCE 2007

C. V., *La filologia e la tradizione umanistica*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. Balduino, VII/1 *Il Cinquecento. La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, a cura di G. Da Pozzo, Milano, Vallardi - Padova, Piccin, pp. 123-250

### VECCE 2016

C. V., *Iacopo Sannazaro*, in «Hvmanistica», n.s. 5, 11, 1-2, pp. 121-136

### VECCHI GALLI 1982

P. V.G., *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in «Lettere Italiane», 34, 1, pp. 95-141

### VECCHI GALLI 1991

P. V.G., *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla poesia di corte nel Quattrocento. Linee per una rassegna*, in «Lettere Italiane», 43, 1, pp. 105-115

### VELA 1988a

C. V., *I letterati nelle istituzioni: l'esperienza interrotta di Pier Luigi Farnese (1545-1547)*, in *I Farnese nella storia d'Italia*, Atti del XXII Congresso dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana, Piacenza, 10-12 ottobre 1986, a cura di C. V., n. monografico di «Archivi per la storia», 1, pp. 343-364

## BIBLIOGRAFIA

- VELA 1988b  
 C.V., *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, in «Studi di filologia italiana», 46, pp. 163-252
- VELLI 1983  
 G. V., *Un sonetto del Sannazaro*, in ID., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore, pp. 57-72
- VELLUTELLO 1525  
*Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lvcca*, Stampati in Vinegia, per Giouanniantonio et fratelli da Sabbio
- VILLA 1987  
 E. V., *La «musa tenuis» di Properzio nella poesia del Cinquecento*, in *Properzio nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 15-17 novembre 1985, a cura di S. Pasquazi, Roma, Bulzoni, pp. 93-116
- VILLA 2006  
 A. V., *Istruire e rappresentare Isabella d'Este. Il Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Lucca, Pacini Fazzi
- VINCHESE 2008  
 M.A. V., *L'episodio del serpente libico nel VI libro dei Punica di Silio Italico e il gusto del sensazionale nell'epica flavia*, in *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, I, a cura di L. Castagna e C. Riboldi, Milano, Vita & Pensiero, pp. 1585-1607
- VISCEGLIA 2001  
 M.A. V., *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, II, coordinador general J. Martinez Millan, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 133-172
- VISCEGLIA 2002  
 M.A. V., *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella
- VISCEGLIA 2005  
 M.A. V., *Identità urbana, rituali civici e spazio pubblico a Roma tra Rinascimento e Controriforma*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, pp. 7-38
- VOGT-SPIRA 2007  
 G. V.-S., *'The Classics' as Potential for the Future: The 'High Period' of Ancient Latin Literature*, in *Latinitas perennis, I The Continuity of Latin Literature*, edited by W. Verbaal, Y. Maes, J. Papy, Leiden-Boston, Brill, pp. 65-92
- VOGT-SPIRA 2012  
 G. V.-S., *«Spätzeit» in der lateinischen Literaturgeschichte: Epochenkonzepte als Aufgabe einer historischen Epistemologie*, in «Athenaeum», 100, 1-2, pp. 419-434
- VOLTA 2021  
 N. V., *Il canzoniere di Ludovico Ariosto nel ms. Rossiano 639. Edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
- WADDINGTON 2018  
 R. W., *Titian's Aretino: a contextual Study of all the Portraits*, Firenze, Olschki

## II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

WALKER 2000

J. W., *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press

WARBURG 1932

A. W., *Gesammelte Schriften, I-II Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze, hrsg. von der Bibliothek Warburg, unter Mitarbeit von F. Rougemont, hrsg. von G. Bing, Leipzig, Teubner

WARE 2017

C. W., *The Lies the Poets Tell. Poetry in Prose Panegyrics*, in *The Poetics of Late Latin Literature*, edited by J. Elsner and J. Hernández Lobato, New York, Oxford University Press, pp. 345-370

WEINBERG 1961

B. W., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press

WEINBERG 1970-1974

*Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. W., Bari, Laterza, 4 voll.

WEISS 1964

R. W., *The Medals of Julius II (1503-1513)*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 28, pp. 163-182

WHITAKER 1983

R.W., *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy. A Study in Poetic Technique*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

WILLIAMSON 1951

E. W., *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura

WILSON 2017

N.G. W., *From Byzantium to Italy. Greek Studies in the Italian Renaissance*, second edition, London-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic Press (I ed. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992)

WIND 1958

E. W., *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber

WITT 2000

R.G. W., "In the Footsteps of the Ancients". *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill

WORTHINGTON 2007

*A Companion to Greek Rhetoric*, edited by I. W., Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing

YATES 1975

F.A. Y., *Astraea. The Imperial Theme in Sixteenth Century*, London-Boston, Routledge

ZABUGHIN 1923

V. Z., *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna - studi - imitazioni - traduzioni e parodie - iconografia*, II *Il Cinquecento*, Bologna, Zanichelli

## BIBLIOGRAFIA

### ZAMPESE 2000-2001

C. Z., *Connessioni di tipo petrarchesco nella lirica di Quattro e Cinquecento* (Lectura pronunciata il 26 aprile 2001), in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricoverati e Patavina. III. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 113, pp. 231-252 (ora con il titolo *Il modello sotteso* in EAD., *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 73-90)

### ZAMPESE 2000

C. Z., *Presenze intertestuali nelle Rime di Ariosto*, in BERRA 2000a, pp. 457-478 (ora in EAD., *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 9-110)

### ZAJA 1994

P. Z., *Struttura retorica e «sapienza riposta» in due sonetti di Giulio Camillo*, in «Rinascimento», 34, pp. 259-292

### ZAJA 1995

P. Z., «*Oscuri velami*» in alcuni sonetti di Giulio Camillo, in «Lettere italiane», 47, 1, pp. 10-47

### ZANATO 2002

T. Z., *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», 40, pp. 141-216

### ZANATO 2006

T. Z., *Pietro Bembo*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. Balduino, VII/1 *Il Cinquecento. La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, a cura di G. Da Pozzo, Milano, Vallardi - Padova, Piccin, pp. 335-444

### ZURLI 2001

*Anthologia Vossiana*, recognovit L. Z., traduzione di N. Scivoletto, Roma, Herder

### ZURLI 2017

L. Z., *The manuscript transmission of the "Anthologia Latina"*, Hildesheim, Weidmann

## Indice dei nomi

Si avverte preliminarmente che l'indice dei nomi fa riferimento solo al corpo del libro, escludendo il repertorio delle fonti in appendice per ovvie ragioni.

- Abbamonte Giancarlo, 95n  
Accolti Bernardo detto l'Unico Aretino, 315-316  
Ackerman James S., 339n  
Acucella Cristina, 17n  
Adriano VI, papa *vedi* Florensz Adriano  
Agosti Barbara, 399n  
Agosti Giovanni, 428n  
Agostino Aurelio, santo, 146, 410n  
Agrippa, 113, 154, 160  
Afribo Andrea, 22n, 25n  
Aftonio, 49  
Aikema Bernard, 399n, 401n  
Alamanni Luigi, 11, 12, 17n, 230, 273, 357n, 383n, 404  
Alberti Leon Battista, 148  
Albino Giovanni, 117, 303  
Albonico Simone, 8n, 16 e n, 24 e n, 25n, 26n, 28n, 76n, 160n, 167n, 182n, 264n, 265n, 266n, 362n, 393 e n, 394-395,  
Alessandro VI, papa *vedi* Borgia Roderigo  
Alessandro III di Macedonia detto Magno, 285n, 292, 293, 301, 305, 316, 432  
Alexiou Margaret, 85 e n  
Alidosi Francesco, 256 e n, 257n  
Alfano Giancarlo, 8n, 15n, 55n, 104n  
Alfeo di Mitilene, 426  
Alfonso II d'Aragona, duca di Calabria, 117n, 126, 129, 170, 303  
Alfonso V d'Aragona detto il Magnanimo, re di Sicilia e di Napoli, 123, 282, 302 e n, 319n, 321  
Alighieri Dante, 16, 25 e n, 66-68, 323n, 373n, 441, 454  
Altilio Gabriele, 117  
Álvarez de Toledo Fernando, III duca d'Alba, 286n  
Amendola Francesco, 34n, 96n, 148n, 165, 166n, 257n, 258n  
Andrea di Capua, 321  
Andreas Ippolito, 305n  
Angeleri Carlo, 36 e n  
Angeriano Girolamo, 382n, 414 e n, 415  
Annibale, 285n, 292, 301  
Anselmi Antonio, 257  
Antipatro di Sidone, 426  
Antonio da Sangallo *vedi* Cordini Antonio  
Antonio di Puccio Pisano detto il Pisanello, 302n  
Apelle, 60, 410, 411n, 431, 432  
Appiano, 307n  
Aquilano Serafino, 425, 444  
Aretino Pietro, 60-61, 240, 269n, 356-357, 405, 409  
Ariosto Ludovico, 11, 15, 17 e n, 42, 47, 86, 94, 95, 98, 101, 110 e n, 116, 138, 154-156, 157n 168-180, 183, 188, 201-209, 220, 221, 224n, 241, 244, 251, 252, 269n, 286n, 307-310, 326, 332, 333 e n, 353, 355, 362n, 363, 365 e n, 376, 377-378, 381, 382 e n, 383n, 384n, 388, 392, 394, 395, 442 e n, 443, 444, 446, 453, 454-455  
Ariosto Pandolfo, 170, 175n, 177n

INDICE DEI NOMI

- Aristotele, 8n, 11, 22, 49, 50, 54, 55n, 75, 115, 197, 210, 228
- Arnaud Marion, 129n, 130n, 131n
- Arrighi Vanna, 135
- Asinio Pollione Gaio, 160
- Assmann Heinz Dieter, 94n
- Astemio Niccolò, 28n
- Atanagi Dionigi, 297
- Augurelli Giovanni Aurelio, 326
- Augusto Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 7, 9, 12, 15, 26, 33, 37, 39, 40, 42, 43n, 44, 45n, 46n, 69n, 96-98, 109, 112, 113, 116, 122, 125, 130n, 152, 153, 157, 159, 160, 164, 166-167, 172, 184, 202, 203, 207, 211, 214, 218, 219, 223-224, 231, 232 e n, 233-234, 237, 238 e n, 239, 243, 244, 245, 246, 280-281, 289 e n, 290, 292, 295, 303, 305, 311, 314, 325n, 334, 337-341, 342, 345n, 348, 411n, 449-454, 457-458
- Aurigemma Maria Giulia, 239 e n
- Aurunculeia Giunia, 265, 377
- Ausonio Decimo Magno, 78, 98
- Avalos Alfonso d', marchese del Vasto, 107, 110n, 181, 220, 268, 286 e n, 287-288, 291 e n, 293, 305n, 306n
- Avalos Alfonso d', marchese di Pescara, 110 e n, 287, 291 e n, 305n, 306n
- Avalos Costanza d', 121,
- Avalos Francesco Ferdinando d', marchese di Pescara e del Vasto, 269, 271
- Avesani Rino, 367n
- Badius Jodocus Ascensius, 95
- Baldacci Luigi, 28n, 29n, 190n
- Ballarin Alessandro, 144n
- Bandello Matteo, 11, 250, 258, 373 e n, 376-377, 382n, 392
- Baratto Mario, 9n, 103n, 107n, 110n
- Barbarossa, 287, 291, 293
- Barbiellini Amidei Beatrice, 321n
- Barchiesi Alessandro, 64n
- Barignano Pietro, 365, 383n
- Barkan Leonard, 43n, 58 e n, 59 e n, 60n, 428, 429n
- Baron Hans, 15n
- Barr William, 122n
- Barreto Joana, 130n, 302n, 303n, 319n, 320n, 321n, 322n
- Bartolomeo Beatrice, 361 e n
- Bartuschat Johannes, 17n, 50n
- Barucci Guglielmo, 215 e n
- Baxandall Michael, 67n
- Bausi Francesco, 17n, 410n
- Beccadelli Antonio detto il Panormita, 118
- Beccadelli Ludovico, 188, 277n
- Becherucci Isabella, 369n
- Becker Sebastian, 257n
- Béhar Roland, 244n
- Bellay Jean de, 237
- Bembo Bernardo, 327-328, 331n
- Bembo Carlo, 28, 79-84, 372
- Bembo Pietro, 11, 12, 16-26, 28n, 30, 33-35, 40, 46n, 48 e n, 50n, 51-57, 64, 76n, 79-85, 90, 93, 96 e n, 98-99, 105n, 110, 111, 116, 139, 143-168, 170, 174 e n, 183, 187, 196-199, 212n, 228n, 244, 245, 249, 250 e n, 252-257, 258 e n, 260, 261, 268n, 270, 279, 326-332, 333 e n, 337n, 350, 362 e n, 368, 370-372, 373, 378, 382n, 383n, 393-395, 408, 420n, 429-431, 444, 446, 449, 450, 453, 454, 455, 456-457
- Benavent Júlia, 315n
- Benci Trifone, 221
- Benucci Alessandra, 207
- Benzoni Gino, 256n
- Berardi Francesco, 49n
- Bergemann Lutz, 70n, 71n
- Bernardi Giovanni Battista, 134n
- Berni Francesco, 216n, 227, 228n
- Berra Claudia, 17n, 201, 206n, 207 e n, 444 e n
- Bettarini Rosanna, 25 e n, 377n, 441n
- Bettinzoli Attilio, 17n, 129 e n, 131n, 369 e n
- Bianchi Stefano, 307n
- Biferali Fabrizio, 232n, 233 e n, 235 e n, 239n, 283n, 284n, 334n, 342n
- Bigi Emilio, 17n, 75n, 156 e n, 173, 174n, 175n, 201, 307n, 378 e n, 382n
- Binni Walter, 455n
- Bione, 403, 404n
- Black Robert, 49n

INDICE DEI NOMI

- Bocchi Achille, 236  
 Bodart Diane H., 399n  
 Boezio Anicio Manlio Torquato Severino, 211n, 351n, 372, 373n  
 Bonamico Lazzaro, 228n  
 Bonardo Diomede, 407n  
 Bonora Ettore, 15  
 Borgia Cesare, 283, 315-317, 423-424  
 Borgia Lucrezia, 177, 251, 316, 370, 424, 433  
 Borgia Roderigo, 328-329, 334  
 Botticelli Sandro, 276, 378  
 Bozzetti Cesare, 119n, 378 e n, 442n  
 Breitenbach Alfred, 154n  
 Brémond Claude, 73  
 Brocardo Antonio, 388n  
 Brown Clifford M., 423n  
 Brummer Hans Henrik, 339n  
 Brunelli Giampiero, 135n, 210n, 211n  
 Bruno Cola, 146, 148n, 257n  
 Buck August, 21n, 94n  
 Bundy Elroy, 77 e n, 91n  
 Buonamici Lazzaro, 210  
 Buonarroti Michelangelo, 26, 191n, 216n, 236, 423 e n, 425  
 Buonvisi Vincenzo, 212-214  
 Burgess Theodor, 76, 77n, 78n, 249n  
 Burke Jill, 33n, 355n, 357 e n, 358 e n, 350 e n, 360 e n  
 Buzzacarini Francesco, 327  
  
 Cairns Francis, 77 e n, 86, 87n, 89 e n, 177 e n, 249n, 275n, 390n  
 Calboli Montefusco Lucia, 49n, 50n  
 Calenzio Elixio, 117  
 Camillo Marco Furio, 307, 321n  
 Campbell Stephen J., 304n, 355n, 359 e n, 360n, 423n, 427 e n, 428n, 429 e n, 432n  
 Campeggiani Ida, 206n  
 Campi Bernardino, 305n  
 Cannata Nadia, 103n  
 Canova Lorenzo, 344n  
 Capilupi Lelio, 11, 238n, 250  
 Capodiferro Evangelista Maddaleni de', 326, 427n  
 Capovilla Guido, 442n  
  
 Cappelli Guido, 321n, 322 e n  
 Cappello Bernardo, 11, 258n, 262n, 264, 267, 269, 288n, 297, 345, 346, 347n, 373, 383  
 Carafa Bernardino, 35n  
 Carafa Ferrante, 269n  
 Carandente Giovanni, 281n  
 Carey Christopher, 49n  
 Carlo V, imperatore, 139n, 218n, 223, 225 e n, 226, 227, 235, 267, 268, 283 e n, 284, 285, 286 e n, 291 e n, 292, 293n, 294, 295, 299, 305 e n, 306n, 313, 314, 317, 343, 346  
 Carlo VIII di Valois, re di Francia, 117, 126, 155, 156, 170, 319, 324  
 Caro Annibale, 137, 139-140, 142, 143, 181, 182, 183, 212n  
 Carracci Annibale, 236  
 Carrai Stefano, 17n, 74n, 190n, 194n, 197n, 350n, 362n, 378 e n, 382n, 454 e n  
 Caruso Carlo, 80n  
 Casadei Alberto, 44n, 201, 202, 203n, 455n  
 Casanova Marcantonio, 326  
 Casapullo Rosa, 50n  
 Casella Maria Teresa, 94n  
 Castagnola Raffaella, 17n  
 Castelvetro Ludovico, 75 e n, 76n  
 Castiglione Baldassarre, 3, 11, 84n, 106, 110, 169, 210, 244, 250, 301 e n, 302n, 305, 334, 336n, 337, 341, 427n, 432 e n  
 Castoldi Massimo, 316n, 423 e n, 425 e n, 431, 432 e n  
 Casu Agostino, 17n, 19n, 437n  
 Caterina d'Aragona, 218n  
 Catullo Gaio Valerio, 16n, 48, 69n, 98, 124, 150, 170, 174-176, 185, 251 e n, 262-263, 265, 377 e n, 381-384, 385-388, 397, 455  
 Cazzola Claudio, 433n  
 Celentano Maria Silvana, 49n  
 Cenci Giacomo, 276n  
 Centanni Monica, 403n  
 Cesare Gaio Giulio, 218, 231, 232 e n, 233, 239, 282, 283, 284, 285, 292, 297-300, 301, 302 e n, 305, 309, 310, 311, 312 e n, 313, 315-317, 321 e n, 334,

INDICE DEI NOMI

- Cesareo Emanuele, 249n  
 Cesaro Novella, 18  
 Chastel André, 228n  
 Checa Cremades Fernando, 285 e n  
 Chichocka Helena, 49n  
 Chigi Agostino, 358, 360  
 Cian Vittorio, 148 e n, 326 e n  
 Cicerone Marco Tullio, 49, 50 e n, 51, 52,  
 54, 59n, 81, 96 e n, 115n, 146, 149, 150  
 e n, 159, 170 e n, 172, 299, 304, 317,  
 320n, 406, 427  
 Ciocchi Del Monte Baldovino, 181, 229,  
 230, 232, 233, 238, 239, 240, 451  
 Ciocchi Del Monte Fabiano, 230, 239  
 Ciocchi Del Monte Giovan Maria, 181,  
 195, 229-240, 245, 451  
 Cippelli Giovanni Battista (noto come  
 Battista Egnazio), 144  
 Citroni Mario, 33n, 40n, 46n, 47n, 68-70,  
 174n, 175n, 176n, 290n  
 Classen Carl Joachim, 49n  
 Claudiano Claudio, 78 e n, 97n, 98, 120 e  
 n, 121, 122n, 298, 299 e n, 348 e n, 387,  
 Claudio I di Lorena (o di Guisa), duca di  
 Guisa, 347  
 Clemente VII, papa *vedi* Medici Giulio de'  
 Clover Frank M., 265n  
 Colonna Francesco, 358  
 Colonna Giovanni, 122  
 Colonna Livia, 191  
 Colonna Pompeo, 226  
 Colonna Vittoria, 191n, 269n, 390n  
 Comboni Andrea, 17n  
 Comiati Giacomo, 18  
 Comparetti Domenico, 63n  
 Conrieri Davide, 326 e n, 331n, 333n  
 Consolo Rino, 17n  
 Conte Gian Biagio, 40n, 41, 42, 63-65, 72,  
 87n, 278  
 Contile Luca, 269n  
 Contini Gianfranco, 25, 26  
 Coppetta dei Beccuti Francesco, 234n,  
 238n, 264, 276n  
 Coppini Donatella, 16n, 45n, 48n, 62 e n,  
 229 e n, 393n, 397n  
 Cordini Antonio detto Antonio da Sangal-  
 lo il Giovane, 285n, 291n  
 Corner Alvise, 237  
 Corner Marco, 33  
 Cornuto Cecilio, 274, 275  
 Corpataux Jean François, 355n, 428n,  
 615n  
 Correggio Antonio Allegri detto il, 356,  
 401, 428n  
 Corrias Anna, 360n  
 Corsaro Antonio, 148n, 188, 189n, 193  
 Cosentino Paola, 315n, 316 e n  
 Cosimo I, granduca di Toscana, 346  
 Costa Gustavo, 324n  
 Costa Lorenzo, 324  
 Costantino Flavio Valerio detto il Gran-  
 de, 342  
 Cotta Giovanni, 421n  
 Cox-Rearick Janet, 324n  
 Crinito Pietro, 35 e n, 36, 97, 98n  
 Crispo Tiberio, 237  
 Crivelli Paolo, 269  
 Croce Benedetto, 16, 25, 26 e n, 145  
 Cruciani Fabrizio, 315n, 333n  
 Cucchiarelli Andrea, 94n, 169, 170n, 201,  
 205, 254  
 Curran Brian A., 339n  
 Curti Elisa, 148 e n, 149n, 150n  
 Curtio Lancino, 326  
 Curtius Ernst Robert, 13n, 77 e n  
 Cussen Bryan,  
 Cybo Giovanni Battista, 328  
 D'Amico John F., 228n  
 Daniello Bernardino, 441  
 Danzi Massimo, 341n, 373n, 376 e n, 382n  
 D'Arco Niccolò, 382n, 414  
 D'Ascia Luca, 50n  
 Davis Gregson, 77 e n  
 De Caprio Vincenzo, 9n, 105n, 114n, 228n,  
 324n, 331, 334n  
 De Caro Gaspare, 268n, 291n  
 Degl'Innocenti Pierini Rita, 154n  
 De Iennaro Pietro Iacopo, 118  
 de la Torre Avalos Gáldrick, 269n  
 Della Casa Giovanni, 7, 11 e n, 17 e n, 22,  
 93, 116, 188-199, 271, 350, 362n, 410n  
 Dellaneva JoAnn, 52n  
 Della Rovere Federico, 250, 252-257, 331n

INDICE DEI NOMI

- Della Rovere Francesco Maria I, 212n, 252, 255, 256 e n  
 Della Rovere Galeotto Franciotti, 257, 333  
 Della Rovere Giuliano, 256, 326, 327, 328, 329, 334, 339n, 256 e n, 257 e n, 263  
 Della Rovere Guidubaldo II, 257n, 258n, 260, 296 e n, 297, 345, 347, 373n  
 Della Terza Dante, 21n  
 Delminio Giulio Camillo, 11, 250, 269n, 276-278, 365n, 385 e n, 405-409  
 Demetrio Falereo, 49  
 De Nichilo Mauro, 78n, 251n  
 DePasquale Thomas, 401n  
 DePrano Maria, 437n  
 De Sanctis Francesco, 16, 25, 26 e n  
 Di Costanzo Angelo, 269n  
 Di Girolamo Costanzo, 361n, 365n  
 Di Gregorio Lambert, 390n, 391n, 392n  
 Dilemmi Giorgio, 444n  
 Dingel Joachim, 154n  
 Dionigi di Alicarnasso, 49, 50, 255n, 257n  
 Dionisio I il Vecchio, tiranno di Siracusa, 170  
 Dionisotti Carlo, 8n, 9n, 11n, 13n, 15n, 48n, 79, 80n, 105 e n, 119 e n, 124 e n, 127 e n, 142 e n, 143n, 144n, 157, 158 e n, 168 e n, 169 e n, 250 e n, 277n, 317, 362 e n, 370n, 431n,  
 Dioscoride, 406, 407 e n  
 Di Santo Federico, 21, 22n, 51n, 55n  
 Doglio Maria Teresa, 134n, 141 e n  
 Dolce Lodovico, 74  
 Doni Anton Francesco, 269n  
 Donnini Andrea, 149 e n, 151n, 152n, 164, 166n, 167 e n, 254 e n, 258 e n, 327n, 371 e n, 372n, 431n, 444 e n  
 Doria Andrea, 268, 294, 295  
 Dovizi Bernardo detto il Bibbiena, 159, 429-431  
 Durling Richard J., 407n  
 Edmunds Lowell, 70  
 Egidio da Viterbo, 326  
 Eichel-Lojkine Patricia, 301n  
 Ekserdjian David, 355n, 356 e n  
 Eleonora di Toledo, 346  
 Enea, 66, 125, 130 e n, 131, 203, 225, 233, 264, 272, 295, 317, 318, 319, 320, 321 e n, 322, 324, 338, 339 e n  
 Enenkel Karl A.E., 95n  
 Ennio Quinto, 204, 245  
 Enrico VIII, re d'Inghilterra, 218n  
 Equicola Mario, 109n, 427, 428n  
 (Pseudo-)Ermogene di Tarso, 49, 50,  
 Ernst Germana, 326n  
 Este Alfonso I d', 177, 205, 206n, 207, 410n  
 Este Ippolito d', 110, 177, 178, 179, 202, 203, 205, 310, 424  
 Este Isabelle d', 107n, 210, 249n, 292, 317, 336, 391 e n, 410n, 418, 423-425, 427, 429, 431, 432  
 Facio Bartolomeo, 302 e n  
 Falcone Domizio, 84n  
 Fanara Rosangela, 17n, 119n, 124n  
 Fantoni Marcello, 285n  
 Farinella Vincenzo, 304n  
 Farnace II, 292, 317  
 Farnese Alessandro, papa, 106, 138, 141, 189, 210, 212, 250, 258, 266, 283 e n, 284, 344 e n, 346, 347, 349  
 Farnese Alessandro, cardinale, 236, 346, 348  
 Farnese Bosio, cardinale, 345  
 Farnese Carlo, 267  
 Farnese Costanza, 345  
 Farnese Della Rovere Vittoria, 181, 182, 258-264, 345, 347, 348, 373n, 396n  
 Farnese Orazio, 349  
 Farnese Ottavio, 181, 183, 264, 267, 349  
 Farnese Pier Luigi, 181-184, 187, 235, 238, 451  
 Fausto Vittore, 33-34  
 Favaro Maiko, 17n, 365n, 455n  
 Fedeli Paolo, 215n  
 Federico da Montefeltro, 255, 358n  
 Federico d'Aragona, re di Napoli, 117n, 121n, 122 e n, 126-131, 249n  
 Federico Del Balzo, 121-122  
 Fedi Roberto, 23 e n, 27 e n, 31 e n, 382n  
 Ferdinando I (o Ferrante) d'Aragona, re di Napoli, 117n, 302, 319, 320  
 Ferdinando II d'Aragona detto Ferrandi-

INDICE DEI NOMI

- no, re di Napoli, 117n, 123, 125, 126,  
306, 307n, 317-324,  
Feros Ruys Juanita, 49n  
Ferrajoli Alessandro, 148n, 431n  
Ferrari Giorgio E., 277n  
Ferraù Giacomo, 130n, 321n  
Ferrer Mary Tiffany, 291n  
Ferroni Giulio, 382  
Ferroni Giovanni, 17n, 174n  
Ficino Marsilio, 150, 360n, 410  
Figliuolo Bruno, 127  
Filippo II, re di Spagna, 236 e n, 356  
Filonardi Veroli Ennio, 181  
Filostrato Lemnio, 292  
Firpo Massimo, 232n, 233 e n, 235 e n,  
239n, 283n, 284n, 334n, 342n  
Flaminio Giovanni Antonio, 326  
Flaminio Marcantonio, 188, 349, 382n  
Florensz Adriano, 342  
Floriani Piero, 9n, 15 e n, 37 e n, 38n, 42n,  
43 e n, 44n, 79, 80n, 96 e n, 103n,  
107n, 109 e n, 111 e n, 113 e n, 114 e n,  
115n, 122n, 152 e n, 157 e n, 158, 159 e n,  
166, 182 e n, 201, 243n, 406, 453, 455n  
Florimonte Galeazzo, 194  
Floro Giulio, 223, 225 e n  
Foà Simona, 326n  
Foglietta Agostino, 148  
Forni Giorgio, 16n, 17n, 18n, 19 e n, 21n,  
94n, 97, 98n, 158n, 191n, 201, 206n,  
344n, 345n  
Forster Leonard W., 15n  
Fortini Laura, 144n  
Fortuna Stefania, 407n  
Fracastoro Girolamo, 365n  
Francesco I di Lorena (o di Guisa), duca di  
Guisa, duca d'Aumale, 347  
Francesco I di Valois, re di Francia, 230,  
343, 345n, 346  
Fregoso Cesare, 258n  
Fregoso Simonetto, 257n  
Fumagalli Edoardo, 94n  
  
Gabriele da Fano, 328n, 329  
Gabriele Trifon, 144, 228n  
Gadamer Hans-Georg, 67, 68  
Gaeta Franco, 9n, 103n, 110n  
Gaisser Julia Haig, 16n, 176n, 381 e n  
Galand-Hallyn Perrine, 35n  
Galeazzo di Tarsia, 388n, 390n  
Galeno, 406-407  
Galletti Alfredo, 49n  
Galli Maria Teresa, 294n  
Gallieno Publio Licinio Egnazio, 265 e n,  
267  
Gallo Valentina, 274n  
Gambara Veronica, 217, 362  
Gardini Nicola, 21n  
Gareth Benedetto detto il Cariteo, 17n,  
104 e n, 117, 121n, 307n, 321 e n, 368 e  
n, 369 e n, 372, 376, 456  
Gaurico Luca, 357 e n  
Gaurico Pomponio, 326  
Gee Emma, 233n  
Gellar Goad T.H.M., 186 e n  
Ghisoni Fermo, 305n  
Giampietrino, 401, 402  
Giangrande Giuseppe, 390n  
Giannetto Nella, 144n, 327 e n, 328 e n,  
329, 331n  
Gibson Roy K., 94n  
Gigante Claudio, 8n, 15n, 55n, 104n  
Giglioli Daniele, 74n  
Gigliucci Roberto, 17n, 18 e n, 19 e n  
Gilbert Felix, 315n, 317n  
Ginzburg Carlo, 355n  
Giolito Gabriele, 277n, 193n, 373n, 384n  
Giorgio da Trebisonda (o Trapezunzio),  
50 e n  
Giovanni di Lorena, 347  
Giovenale Decimo Giunio, 185, 186 e n,  
204, 441  
Giovio Paolo, 107, 110n, 216, 220, 269n,  
437  
Giraldi Lilio Gregorio, 97  
Giulio II, papa *vedi* Della Rovere Giuliano  
Giulio III, papa *vedi* Ciocchi Del Monte  
Giovann Maria  
Giulio Romano, 107, 110n, 216, 220, 269,  
437  
Giunta Claudio, 28n, 188 e n  
Giustiniani Paolo, 257n  
Giustiniani Tommaso, 144, 146  
Gladigow Burkhard, 94n

INDICE DEI NOMI

- Glodzik Jeffrey A., 334n, 340 e n  
 Gnocchi Alessandro, 144 e n, 146n, 167n, 393 e n  
 Gombrich Ernst Hans Josef, 60 e n, 61 e n, 324n  
 Gonzaga Eleonora, 252, 255n  
 Gonzaga Elisabetta, 83, 145, 425  
 Gonzaga Ercole, 209-210, 226n, 337ni  
 Gonzaga Federico II, 250n, 252, 305, 399, 356, 357, 360  
 Gonzaga Francesco, 107n  
 Gonzaga Giulia, 218  
 Gorni Guglielmo, 17n, 18 e n, 19n, 20 e n, 56 e n, 80n, 88 e n, 231 e n, 258n, 264 e n, 362, 363n, 371 e n, 430 e n  
 Gouwens Kenneth, 228n  
 Grafton Anthony, 49n, 94n  
 Graziosi Maria Teresa, 134 e n, 139 e n, 213 e n  
 Greenblatt Stephen, 29 e n, 30 e n  
 Greene Thomas M., 21n, 51n  
 Gregorio da Spoleto, 384n  
 Grendler Paul F., 49n  
 Gronda Giovanna, 17n  
 Guarini Guarino (o Guarino Veronese), 78n  
 Guassardo Giada, 17n  
 Gubbini Gaia, 361n  
 Guglielmo di Moerbecke, 407n  
 Guidiccioni Bartolomeo, 133, 137  
 Guidiccioni Giovanni, 11, 13, 47, 49, 87-90, 116, 133-143, 149, 181, 209-215, 227, 273, 280, 337n, 342n, 350, 395, 398, 402-404, 445-446  
 Guidiccioni Isabetta Arnolfini de', 142  
 Güntert Georges, 382n  
  
 Hadot Pierre, 410n  
 Häfner Ralph, 94n  
 Hardie Philip, 16n  
 Harsitng Pernille, 78 e n, 79n  
 Haskell Francis, 301n  
 Haskins Susan, 399n, 401n  
 Heath Malcolm, 91, 92n  
 Heemskerck Maerten de, 285n  
 Herding Otto, 94n  
 Heusch Christine, 49n  
  
 Heyworth Melanie, 49n  
 Hinds Stephen, 70  
 Hirst Michael, 423n  
 Holzberg Niklas, 17n  
 Hood William, 399n  
 Hope Charles, 355n, 356 e n, 399n  
 Houghton L.B.T., 16n, 324n, 325n, 326 e n, 331 e n, 333n, 334n  
 Hubbard Margaret, 146n  
 Hutton James, 16 e n, 413 e n, 414 e n  
  
 Iacono Antonietta, 320n  
 Ilchman Frederick, 399n  
 Innocenzo VIII, papa *vedi* Cybo Giovanni Battista  
 Iurilli Antonio, 16n  
  
 Jacopo de' Servi Fra, 365n  
 Joannides Paul, 399n, 401, 402n  
 Jossa Stefano, 18n  
 Juri Amelia, 10n, 17n, 18n, 20n, 50n, 76n, 198n, 210n, 362n, 441n  
  
 Kallendorf Craig, 16 e n, 49n, 66, 67, 68, 70, 71 e n, 77 e n, 95n, 321n  
 Kennedy George A., 49n  
 Kliemann Julian, 344n  
 Koering Jérémie, 305n  
 Kraus Christina S., 94n, 95n  
 Kristeller Paul Oskar, 401n  
  
 Labate Mario, 244n  
 Lampridio Benedetto, 228n  
 Lanciotti Giulia, 238n, 239 e n, 240n  
 Landino Cristoforo, 72, 321, 369, 381n  
 La Penna Antonio, 5, 16n, 37 e n, 38 e n, 39 e n, 40 e n, 43n, 45n, 112 e n, 163, 164n, 201, 202 e n, 203n, 205 e n, 208n, 280n, 289n, 290n, 325n  
 Largaiolli Matteo, 336n, 424n  
 Laurens Pierre, 15n, 16n, 57n, 300n, 301n  
 Leonardo da Vinci, 401,  
 Leone X, papa *vedi* Medici Giovanni de'  
 Levin Harry, 324n  
 Lewis Sian, 411n  
 Ligdamo, 408  
 Lippincott Kristen, 236 e n

INDICE DEI NOMI

- Livio Tito, 225  
 Lloyd-Jones Hugh, 91n, 92n  
 Lo Monaco Francesco, 94n  
 Looney Dennis, 176 e n, 309 e n, 310  
 Lucano Marco Anneo, 98, 254n, 271, 272n, 292,  
 Luciani Sebastiano detto Sebastiano del Piombo, 218  
 Lucrezio Caro Tito, 150, 164, 189, 190 e n, 250n  
 Luzzati Michele, 213n
- Machiavelli Niccolò, 157-158, 357n  
 Mack Peter, 49n  
 Macrobio, 54  
 Maffei Bernardino, 237  
 Magno Celio, 590  
 Mai Miquel, 267  
 Maio Iuniano  
 Malaguzzi Annibale, 206n  
 Malinverni Massimo, 17n, 103n, 362n, 365n, 366n, 376 e n, 389n  
 Mammanna Simona, 18n, 135n, 140n  
 Mancinelli Antonio, 326  
 Mancini Faustina, 273, 274, 275, 276 e n, 395, 396  
 Manilio, 96  
 Manlio Torquato Lucio, 265, 377  
 Mantegna Andrea, 282, 319n, 427  
 Manuele I detto l'Avventuroso o il Fortunato, re del Portogallo, 207, 326  
 Manuzio Aldo, 49  
 Marchand Jean-Jacques, 250n, 375, 376, 394 e n, 431 e n  
 Marchesi Valentina, 144n, 257n  
 Marco Aurelio, 292  
 Margherita d'Austria, 181, 264  
 Margherita di Navarra, 276  
 Margherita di Valois detta Margherita di Francia, 192, 276n  
 Maria d'Aragona, 269, 288  
 Mariano, 413, 414 e n  
 Marmitta Iacopo, 189, 190n  
 Mario Gaio, 297, 298  
 Martindale Charles, 60 e n, 66 e n, 67 e n, 68, 69, 71  
 Martinus Joannis, 407
- Martirano Bernardino, 286n  
 Marziale Marco Valerio, 230, 239, 381, 382n, 435n  
 Massa Eugenio, 144n, 145n, 146 e n, 257n  
 Mathieu-Castellani Giselle, 94n  
 Mazzacurati Giancarlo, 8n, 15n, 25n, 56n  
 McCabe Richard A., 109n  
 McHam Sarah Blake, 59n, 410n  
 McLaughlin Martin, 21n, 51n, 315n  
 McManamon John M., 78n  
 Mecenate, 108 e n, 113, 129, 160, 166, 198, 205, 217, 218, 237, 238, 239, 289 e n, 306n, 348, 434n, 435  
 Medici Alessandro de', 225, 313  
 Medici Giovanni de', 3, 86, 110, 148, 183, 206, 216, 227n, 244, 250, 256n, 324, 325, 333-342, 589  
 Medici Giuliano de', 168, 588  
 Medici Giulio de', 106, 152, 160, 216, 217, 226, 245, 250, 294, 312, 325, 342-343  
 Medici Ippolito de', 84n, 110, 111, 215-226, 244, 268n, 270, 271, 288, 295, 298, 299, 300, 310-315, 346, 451  
 Medici Lorenzo de', 127, 168, 216, 366, 376  
 Meerhoff Kees, 95n  
 Melantone, 95 e n  
 Meleagro, 89n, 426  
 Menandro Retore, 49, 78 e n, 79, 83, 84 e n, 255n, 257n  
 Mengaldo Pier Vincenzo, 65n, 121n  
 Messalla Corvino Marco Valerio, 127, 160, 178, 179, 180, 187, 221, 229  
 Milburn Erika, 17n, 365n, 367 e n, 368 e n, 370n, 385n  
 Milite Luca, 19n  
 Miretti Monica, 261n  
 Molza Francesco Maria, 8n, 11, 31n, 57n, 84n, 86, 98, 110, 111, 116, 181, 212, 215-229, 244, 250, 258, 264-272, 273-276, 278, 288, 292, 294, 296, 297, 299, 310, 311-314, 334, 337, 339 e n, 340, 341, 346, 347 e n, 373 e n, 379, 380 e n, 381, 385, 387, 388, 389, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 404, 410, 419, 420, 421n, 433n, 450, 589  
 Monfasani John M., 50n  
 Monti Sabia Liliana, 121, 122n

INDICE DEI NOMI

- Morace Rosanna, 296n  
 Morelli Gabriele, 269n  
 Morgan Teresa, 49n  
 Moss Ann, 97n  
 Motta Uberto, 8n, 338 e n  
 Munarini Marco, 360n  
 Muñiz Muñiz Maria de las Nieves, 393n  
 Murphy Stephen, 49n, 109n  
 Musacchio Jacqueline Marie, 276n  
 Muzio Girolamo, 11, 269n, 288-290, 292n, 374  
 Muzzarelli Giovanni, 11, 266, 334, 335, 382 e n, 383 e n, 384, 388, 420n  
 Myara Kelif Elinor, 344n
- Nalezyty Susan, 431n  
 Napoli Maria Consiglia, 17n  
 Navagero Andrea, 11, 33, 98, 382n  
 Nencioni Giovanni, 87, 88n  
 Negri Anna Maria, 374n  
 Nellen Henk, 95n  
 Nerone Cesare Claudio, 239  
 Nerone Tiberio Claudio, 223  
 Niccolò V, papa *vedi* Parentucelli Tommaso  
 Niccolò da Correggio, 43n, 417  
 Nisbet Robin G.M., 146  
 Nova Alessandro, 232n, 234n, 235 e n, 238n, 239 e n  
 Noyer-Weidner Alfred, 174n
- O'Malley John W., 326n  
 Omero, 64, 78 e n, 85, 87, 88, 123, 286n  
 Orazio Quinto Flacco, 16n, 17n, 18, 19, 22, 37, 39, 40, 44, 46, 47, 48, 53, 64, 76, 77, 90n, 97, 98, 99, 113, 128, 141, 146, 148, 149, 150, 151, 153 e n, 154 e n, 155 e n, 156, 157, 164 e n, 165 e n, 167, 169, 170, 171, 172 e n, 173n, 174, 175n, 176n, 189, 194, 196, 198 e n, 205, 206, 207, 208 e n, 218, 223, 224 e n, 280, 290 e n, 311, 383n, 388, 404n, 443, 444, 445n, 449, 456, 457  
 Orsini Girolamo, 347  
 Ovidio Nasone Publio, 16n, 89n, 90, 99, 124, 127, 135, 136, 146, 151, 194, 209, 211 e n, 214n, 230, 233 e n, 249, 254, 266, 272n, 323 e n, 331, 336, 346, 370, 372, 374, 375 e n, 380, 384, 387, 388, 395, 398 e n, 399, 403, 409n, 415, 417, 425, 435, 437-446, 456
- Pacato Drepanio Latino, 120n  
 Pade Marianna, 94n  
 Paleologo Margherita, 252  
 Pancaste, 431-432  
 Pandoni Porcelio de', 320  
 Panofsky Erwin, 51n, 356  
 Pantani Italo, 189 e n, 190n, 191n, 192n, 194n, 195n, 197n, 257n, 329n, 350n  
 Paoletti Lao, 155n, 157n, 251n  
 Paolo III, papa *vedi* Farnese Alessandro  
 Paolo Emilio Lucio, 305, 307 e n  
 Parenti Giovanni, 121n, 189, 192n, 195 e n, 196 e n, 338n, 421n, 427n  
 Parentucelli Tommaso, 341n  
 Partner Paul, 159n  
 Pasquali Giorgio, 63 e n, 65  
 Pastore Stocchi Manlio, 94n  
 Pavel Thomas, 73  
 Percopo Erasmo, 307n, 322  
 Pericle, 406  
 Pestarino Rossano, 19n  
 Petrarca Francesco, 3, 7, 8, 12, 15n, 19, 20, 21 e n, 22, 23, 25, 27, 28 e n, 29n, 31n, 37, 45 e n, 46n, 48, 52, 54, 55 e n, 56, 62, 74, 76n, 91, 97, 98, 99, 113n, 119, 120n, 121n, 122, 135, 136n, 137, 138n, 145, 146, 147, 149, 150, 157, 159, 185, 186, 193 e n, 196, 204, 225n, 249, 257, 264, 272, 277, 279, 281, 282 e n, 310, 311, 323 e n, 324n, 333, 348, 355, 361, 362 e n, 363, 366, 367 e n, 369n, 370, 371, 372, 373n, 374n, 375, 376n, 377, 378, 381, 382n, 384 e n, 397, 400, 408, 410, 415, 416n, 420, 421, 430, 440, 441 e n, 444, 445, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458  
 Petteruti Pellegrino Pietro, 18n, 20 e n, 21n, 23n, 150n, 336n  
 Piccolomini Alessandro, 19n  
 Pich Federica, 74 e n  
 Pico della Mirandola Giovanfrancesco, 51 e n, 56, 409  
 Pidotella Chiara, 423n

INDICE DEI NOMI

- Pier Damiani, santo, 144n  
 Pierguidi Stefano, 423n  
 Pierini Ilaria, 97n  
 Pignatti Morano di Custoza Franco, 8, 31n,  
 216n, 218n, 221 e n, 225n, 227n, 265n,  
 266 e n, 268 e n, 269n, 270, 272 e n,  
 273, 274 e n, 275 e n, 276n, 293n, 294n,  
 295 e n, 298 e n, 299 e n, 310n, 311, 312  
 e n, 314 e n, 339n, 346n, 347n, 379 e n,  
 380, 388 e n, 389 e n, 390, 395n, 396 e  
 n, 400 e n, 420 e n  
 Pindaro, 76-77, 78 e n, 91 e n, 92n, 390n  
 Pinelli Antonio, 282 e n  
 Pio Alberto (o Rodolfo Pio da Carpi), 160,  
 161, 457, 384  
 Pio Emilia, 145  
 Piovan Francesco, 34n  
 Piperno Franco, 296n  
 Pisanello *vedi* Antonio di Puccio Pisano  
 Pisone Frugi Marco Pupio, 299  
 Planude, 97, 361, 415, 426  
 Plaisance Michel, 94n  
 Platone, 28, 401n  
 Plauto, 176 e n  
 Plinio il Giovane, 148, 149n, 272n  
 Plinio il Vecchio, 33, 59 e n, 244, 277, 278 e  
 n, 303, 319, 332, 390, 410 e n, 411n 427,  
 431, 432  
 Plozio Tucca Marco, 305n  
 Plutarco, 307n  
 Poggini Giovanni Paolo, 236  
 Poggio Giovanni, 135n  
 Poliziano Agnolo, 19, 51, 56, 57n, 216,  
 362n, 369, 388, 436, 437 e n  
 Pollione Trebellio, 265 e n  
 Pomponazzi Pietro, 210  
 Pontano Giovanni, 23n, 118, 166, 178, 211n,  
 252, 262, 263, 301, 362, 376, 381n, 382n,  
 385 e n, 393, 396, 397 e n, 398, 404 e n,  
 412, 415, 421, 436  
 Pontano Lucia, 436  
 Porrino Gandolfo, 191, 225n, 226  
 Possanza D. Mark, 176 e n  
 Pozzi Giovanni, 74 e n, 393n  
 Prandi Stefano, 17n  
 Prassitele, 411, 412, 425, 426, 427, 431,  
 432  
 Primaticcio Francesco, 239  
 Priuli Alvise, 227 e n, 228  
 Properzio Sesto, 16n, 45 e n, 46n, 62, 90n,  
 112, 128, 129, 146n, 162, 163 e n, 164,  
 170, 219, 254 e n, 272n, 273, 274 e n, 323  
 e n, 357n, 365, 371, 379, 380, 435 e n  
 Puttfarken Thomas, 324n  
 Quattromani Sertorio, 17 e n, 18n, 20, 76n,  
 146, 149, 150, 162, 194n, 197n, 254,  
 351, 456  
 Quattrucci Mario, 170n  
 Querini Vincenzo, 144, 394 e n, 395  
 Quondam Amedeo, 15n, 17n, 22 e n, 23n,  
 26, 29n, 31n, 60n, 61 e n, 115n, 358n  
 Race William H., 77 e n  
 Rak Michele, 17n  
 Ramazzotti Mauro, 343n  
 Raimondi Marcantonio, 357  
 Raineri Anton Francesco, 11, 17n, 19n,  
 57n, 98, 110, 116, 181-188, 229-240,  
 244, 245, 250, 258, 259 e n, 260, 262,  
 263, 264, 266 e n, 269n, 275, 276, 277 e  
 n, 278, 286, 287 e n, 290, 292, 294, 296,  
 297 e n, 347n, 348, 349, 373 e n, 385,  
 387, 388, 395, 433 e n, 435, 436,  
 437 e n, 451  
 Ramberti Benedetto, 228n  
 Ramusio Giovanni Battista, 33  
 Rangoni Costanza, 258n  
 Ranieri Concetta, 269n  
 Rati Giancarlo, 16n, 21n  
 Ravera Giulia, 416n  
 Rearick William H., 399n, 402n  
 Rebecchini Guido, 216n, 217n, 218, 219,  
 221, 226n, 299n  
 Recalcati Ambrogio, 135n  
 Refini Eugenio, 19n  
 Reiss Sheryl E., 342n  
 Residori Matteo, 201, 208 e n, 220 e n, 279,  
 280n  
 Ribouillault Denis, 232n  
 Ricciardi Roberto, 421n  
 Riccucci Marina, 318 e n  
 Richardson Brian, 48n  
 Ridolfi Carlo, 402

INDICE DEI NOMI

- Riese Alexander, 154n,  
 Riga Pietro Giulio, 181n  
 Righi Roberto, 143n, 144n, 147 e n, 148n  
 Rigo Paolo, 238n, 239 e n, 240n  
 Ripa Cesare, 299  
 Riposati Benedetto, 16n  
 Roman Luke, 46n, 59n, 159, 160n, 164n,  
 165n, 167n  
 Roman D'Elia Una, 399n, 402n  
 Romano Davide, 227n, 228n  
 Römer Franz, 95n  
 Roncaccia Alberto, 175n, 382n  
 Roncaglia Aurelio, 218n  
 Rosati Gianpiero, 244n  
 Rospocher Massimo, 324n, 325n, 326 e n,  
 334n  
 Rossi Antonio, 203n, 425 e n  
 Rossi Giovanni Antonio de', 234  
 Rota Berardino, 19n, 269n  
 Rucellai Bernardo, 35  
 Rucellai Cosimo, 373  
 Russo Emilio, 8n, 15n, 55n, 104n, 383n  
 Rutilio Gallico Gaio, 162
- Sabbadini Remigio, 51n  
 Sabeo Fausto, 414n  
 Sadeler Egidio, 305n  
 Sadoletto Iacopo, 339n  
 Sallustio Crispo Gaio, 302  
 Salviati Francesco, 285n  
 Sannazaro Iacopo, 7, 11, 12 e n, 17n, 49,  
 98, 103, 104 e n, 116, 117-131, 244, 306,  
 307n, 315n, 317-324, 334, 359n, 368-  
 372, 381n, 438-443, 444, 446, 453, 454,  
 455-456  
 Santacroce Prospero, 237  
 Santagata Marco, 8n, 25 e n, 103n, 104 e n,  
 114, 119n, 121n, 348n, 456  
 Santangelo Giorgio, 51n, 52n  
 Santi Raffaello, 3, 72, 244, 335, 341, 429,  
 589-590  
 Santini Carlo, 94n  
 Santoro Mario, 307n  
 Scaligero Giulio Cesare, 97, 98n  
 Scarpa Emanuela, 382n  
 Schröter Elisabeth, 328n, 331n  
 Scipione Publio Cornelio detto l'Africano,  
 204, 284, 285n, 292, 297, 300, 301, 302,  
 304 e n, 305, 306, 307 e n, 321 e n  
 Scipione Emiliano Publio Cornelio detto  
 l'Africano minore, 285n, 305  
 Scorsone Massimo, 228n, 339n, 346n  
 Seghezzi Anton Federigo, 18n, 212n, 444  
 e n  
 Segre Cesare, 17n, 63, 65 e n, 72, 155, 156 e  
 n, 168n, 170 e n, 172 e n, 175 e n, 176n,  
 178n, 251n, 309n, 332 e n, 384n, 455n  
 Seneca Lucio Anneo, 36, 54, 81, 93, 138,  
 142n, 146, 150, 153, 154n, 305n, 435,  
 446  
 Senofonte, 302n  
 Seroni Adriano, 194n  
 Servio, 254n  
 Settimio Severo, 292  
 Sforza Guido Ascanio, 345  
 Shakespeare William, 29, 30n, 71  
 Shearman John, 68n, 335 e n  
 Shuttleworth Kraus Christina, 94n  
 Silio Italico, 211n, 215n, 261, 272n, 372, 436  
 Silvestri Guido Postumo, 326  
 Simons Patricia, 437n  
 Sodano Rossana, 181n, 225n, 228n, 231n,  
 235 e n, 238n, 260n, 265n, 339n, 346n,  
 434 e n, 435  
 Soderini Francesco, 35n  
 Solimano I, sultano ottomano, 222, 286, 287  
 Sollors Werner, 73  
 Soranzo Vittore, 228  
 Soranzo Marco Antonio, 226, 268n  
 Spaggiari Barbara, 414n  
 Spagnoli Battista detto il Mantovano, 382n  
 Spira Fortunio (nato Sebastiano), 406  
 Stacey Peter, 320n  
 Stadeler Anja, 16n  
 Stampa Gaspara, 365  
 Stato Giovanni Battista, 328n  
 Stazio Publio Papinio, 78 e n, 98, 162 e n,  
 251n, 254n, 261, 272n, 388, 435  
 Steiner-Weber Astrid, 95n  
 Stinger Charles L., 228n, 283n, 315n, 324n,  
 325n, 331n, 333 e n, 334 e n, 339n  
 Stok Fabio, 94n  
 Strada Jacopo, 305n  
 Stratone, 426

INDICE DEI NOMI

- Stray Christopher, 95n  
 Strozzi Giovan Battista detto il Vecchio, 404n  
 Strozzi Tito Vespasiano, 362n, 393, 404n, 433n  
 Stürner Ferdinand, 129  
 Sutton Robert F. Jr, 411, 412 e n  
 Svetonio Tranquillo Gaio, 295n, 311, 317, 334  
 Syska-Lamparska Rena A., 17n
- Tafuri Mafredo, 227n, 341n  
 Talvacchia Bette, 355n, 356 e n, 357n, 360  
 Tani Irene, 288n, 345n  
 Tansillo Luigi, 19n, 269n, 305n  
 Tanturli Giuliano, 17n, 189 e n, 190n, 193n, 194n, 199n  
 Tasso Bernardo, 11, 12, 17n, 230, 236n, 250, 252, 269n, 273, 276, 296, 297, 343, 373, 404n, 433n  
 Tasso Torquato, 16, 86, 590  
 Tateo Francesco, 15n, 16n, 24n, 46n, 130n, 166n, 302n, 303n, 321n  
 Tebaldeo Antonio, 11, 12n, 23n, 36, 107n, 249n, 250n, 316, 317 e n, 334, 336, 374, 375, 376, 377, 393, 394 e n, 395, 410 e n, 417, 418 e n, 420, 423, 425 e n, 427, 429, 431, 432, 444, 455  
 Terenzio Afro Publio, 95  
 Tibullo Albio, 16n, 18, 90n, 151, 153, 170, 178 e n, 179, 180 e n, 209, 214, 215, 221, 274, 275n, 323 e n, 357n, 425  
 Tiepolo Niccolò, 394, 395  
 Tinagli Paola, 335n  
 Tito Flavio Vespasiano, 477n  
 Tiziano Vecellio, 225n, 269n, 305 e n, 356, 359, 399 e n, 400, 401 e n, 402, 410 e n, 411n, 428n  
 Tolomei Claudio, 11, 90n, 181, 182, 183, 213, 216, 299, 300, 380, 414 e n, 415  
 Tomasi Franco, 19n, 167n, 182n, 361 e n  
 Torchio Emilio, 88 e n, 135 e n, 137 e n, 138n, 141n, 210n, 212n, 214n  
 Toscano Tobia Raffaele, 8n, 119 e n, 122n, 126 e n, 127 e n, 269n, 286n, 317n  
 Trabalza Ciro, 97n  
 Traiano Marco Ulpio, 265n, 303, 341
- Trissino Giovan Giorgio, 11, 12, 17n, 49, 50n, 210, 355, 378, 383n, 404n, 420n  
 Travi Ernesto, 257n
- Vagni Giacomo, 8n, 26n, 84n, 144n, 146n, 257n, 336n, 393 e n, 394 e n, 395 e n  
 Valeriano Pierio, 216, 326  
 Valerio Flacco, 435 e n  
 Valori Bartolomeo detto Baccio, 401n  
 Vario Rufo Lucio, 154  
 Vasari Giorgio, 232n  
 Vasoli Cesare, 9n, 103n  
 Vecce Carlo, 15n, 51n, 56 e n, 117 e n, 118 e n, 119n  
 Vecchi Galli Paola, 103n  
 Vela Claudio, 181, 182 e n, 183n, 258n  
 Velli Giuseppe, 17n  
 Vellutello Alessandro, 29n, 185 e n, 279  
 Vettori Francesco, 357n  
 Vettori Piero, 191,  
 Vida Girolamo, 96n, 98n, 334  
 Villa Alessandra, 16n, 21n, 108n  
 Virgilio Publio Marone, 16 e n, 17n, 39, 51, 52, 64, 66 e n, 67, 68, 71, 72, 77, 88, 95 e n, 98, 120n, 123, 124, 125 e n, 129n, 130, 137 e n, 138, 150n, 151, 170, 194, 197, 202, 203, 211, 212, 214n, 223 e n, 224 e n, 225n, 233, 234 e n, 246, 249, 250 e n, 254 e n, 256, 263 e n, 266, 269, 270, 272, 294, 295 e n, 305n, 309 e n, 311, 314, 318, 319, 320, 321 e n, 323, 324 e n, 325n, 326, 329, 331, 332, 333, 336, 337, 339 e n, 340, 370, 372, 375, 387n, 434 e n, 435, 436, 451  
 Visceglia Maria Antonietta, 282n, 283n, 284n, 285n, 344n  
 Visconti Gaspare, 366, 376, 381  
 Vogt-Spira Gregor, 96n, 97 e n, 98n  
 Völkel Markus, 94n  
 Volta Nicole, 17n
- Waddington Raymond, 269n  
 Walker Jeffrey, 77 e n  
 Ward John O., 49n  
 Ware Catherine, 49n, 120n  
 Weinberg Bernard, 51n  
 Weiner Annette, 109n

## INDICE DEI NOMI

Winckelmann Johann, 59 e n, 60	Zaja Paolo, 250 e n, 405n, 406, 407n, 408 e n, 409 e n
Wind Edgar, 402n	Zanato Tiziano, 48n, 382n
Witt Ronald G., 51n	Zuccari Federico, 232n
Wolsey Thomas, 133, 138	Zuccari Taddeo, 232n, 236
Zabughin Vladimiro, 16 e n, 21n, 63n	Zupardo Matteo, 320
Zampese Cristina, 178n, 372 e n, 431n	Zurli Lorianò, 154n

Amelia Juri,  
*Scrivere poesia nel Rinascimento.*  
*L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*

Composto in:

Lyon

Kai Bernau, Commercial Type

Fedra Serif

Peter Bilak, Typotheque

Joos

Laurent Bourcellier, Typographies.fr

Progetto grafico e impaginazione:

Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,

per conto di BIT&S,

da BDprint (Roma)

SETTEMBRE 2022



**Amelia Juri** *Scrivere poesia nel Rinascimento.**L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*

«Qui optime antiquitatem calleat, is aequae et praesentia intelligit et futura plerumque prospicit»: chi ha fatto esperienza di antichità capisce il presente e prevede il futuro. Così scriveva Pietro Crinito nel *De honesta disciplina*, ed è una frase che definisce tutto il percorso del Rinascimento tra fine Quattro e metà Cinquecento, quando l'orizzonte politico e socio-culturale italiano subì un radicale cambiamento per la progressiva scomparsa del sistema delle corti e per le Guerre d'Italia. Il classicismo, specie augusteo, offrì una chiave di lettura per questa situazione storica, in un momento di crisi, in cui gli scrittori videro mutare il proprio ruolo sociale e lo dovettero riconfigurare, anche per difendere il valore della scrittura e negoziare tra richieste del potere e vocazione lirica. La ricerca svolta da Juri propone un attraversamento di questa fase cruciale, seguendo piste alternative a quella del petrarchismo. Dopo un'introduzione critico-metodologica, il discorso si occupa di tre temi essenziali, circoscritti grazie a un dialogo continuo tra poesia, storia, arte e classici: il poeta nella società e di fronte alla storia, le strategie dell'encomio e la riscoperta dei generi antichi, il tema erotico e la vena sensuale.

AMELIA JURI è maître assistante nella sezione d'Italiano dell'Università di Losanna. I suoi principali campi di ricerca sono la letteratura rinascimentale e la poesia tra fine Settecento e Novecento. Ha pubblicato numerosi contributi su Pietro Bembo, tra cui due monografie (uno studio stilistico e un commento delle *Stanze*), e sulla lirica tra Quattro e Cinquecento, in parallelo a vari saggi di carattere metrico-stilistico, filologico e teorico-metodologico, dedicati a diversi momenti della tradizione tra Quattro- e Novecento, con affondi su figure centrali quali Sannazaro, Bembo, Della Casa, Parini, Caproni.

€ 89,00

