

Études lausannoises d'histoire de l'art, 23
collection dirigée par Serena Romano

comité scientifique: Nicolas Bock, Ivan Foletti, Irene Quadri, Michele Tomasi

Survivals, revivals, rinascenze

Studi in onore di Serena Romano

a cura di
Nicolas Bock, Ivan Foletti e Michele Tomasi

viella

Copyright © 2017 – Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: gennaio 2017
ISBN 978-88-6728-781-9

Ce volume a été publié avec le soutien de la Faculté des Lettres
de l'Université de Lausanne.



viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Indice

Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi Survivals, revivals, <i>rinascenze</i>	9
Herbert L. Kessler <i>Heretic with a Sense of Humor</i>	11
Bibliografia di Serena Romano	13
 <i>Survivals</i>	
Peter Cornelius Claussen <i>2200 anni di storia in rovine in Largo Argentina a Roma: il tempio A, Antonio da Sangallo il Giovane, San Nicola di Calcario, Anacleto II, San Nicola ai Cesarini</i>	31
Herbert L. Kessler <i>Contending Cosmogonies in the Creation of the World in St. Paul's Outside the Walls</i>	45
Manuela Gianandrea <i>Leone Magno e i pontefici del Medioevo romano: l'esegesi di un mito e la strumentalizzazione della sua immagine</i>	59
Marina Falla Castelfranchi <i>L'architettura della cappella del Sancta Sanctorum</i>	73
Patrizia Tosini <i>Sancta Sanctorum 1599: il 'Medioevo restaurato' di Girolamo Nanni</i>	83
Valentine Giesser <i>Les mosaïques de galets d'Ai Khanoum (Afghanistan, II^e siècle avant J.-C.). Survivance d'une technique à l'extrême périphérie d'un 'Empire'</i>	97

Alžběta Filipová	
<i>Revival ou rivalité? Le culte des saints ambrosiens à Ravenne et la forme architecturale de l'église San Vitale</i>	111
Mauro Natale	
«Limpiar y renovar» la pittura antica	123
Revivals	
Enrico Parlato	
<i>Il Sole, la Luna, Caino e «li segni bui», periplo iconografico attorno alla basilica romana di S. Maria Maggiore</i>	139
Michele Tomasi	
<i>Charlemagne et saint Jacques à la cour du roi de France. Sur l'iconographie du sceptre de Charles V</i>	151
Laura Cavazzini	
<i>Usi e riusi in un cantiere tardogotico</i>	163
Andrea De Marchi	
<i>Tardogotico retrospettivo: un Calvario dell'Umbria meridionale ritrovato</i>	175
Frédéric Elsig	
<i>Persistence ou revival: le Calvaire au chartreux de Dijon</i>	187
Alessio Monciatti	
<i>Masaccio 'romano'. Spunti per la conoscenza dell'arte medievale a Roma, con una proposta iconografica</i>	193
Christian Michel	
<i>La présentation d'images médiévales romaines à la période moderne. Quelques pistes de réflexion</i>	207
Gennaro Toscano	
<i>Aubin-Louis Millin et la Calabre médiévale: les monuments funéraires de Mileto, Tropea et Gerace</i>	217
Elisabetta Scirocco	
<i>La lastra con Giona e il mostro marino nel Bode-Museum: un'opera medievale o un falso?</i>	233

Karina Queijo	
<i>Saint François chez les Vaudois. Vie, mort et résurrection d'une iconographie hagiographique en terres réformées</i>	249
Dave Lüthi	
<i>Giotto en Suisse. Art, religion et italianité au début du XX^e siècle</i>	263
Philippe Kaenel	
«Nous aimons voir Giotto dessinant Dante»: Charles Humbert et le livre enluminé vers 1920	279
Rinascenze	
Chiara Croci	
<i>Dal trionfo nei giochi alla corona incorrupta. Una nota sui santi del tamburo del Battistero di Napoli</i>	395
Ivan Foletti, Irene Quadri	
<i>Un dialogo inevitabile: l'ambone palinsesto di Sant'Ambrogio a Milano</i>	305
Nicolas Bock	
<i>Roma caput mundi. The Seal of the Roman Senate in 1144</i>	323
Agostino Paravicini Bagliani	
<i>Autour de la tiare aux plumes de paon</i>	341
Damien Cerutti	
«Quando sei a Roma, comportati da Romano». Quelques observations sur le triptyque Stefaneschi de Giotto	349
Ilaria Molteni	
<i>Il mito troiano e i signori d'Italia. Decorazione e ricezione dei Roman de Troie istoriati trecenteschi</i>	365
Simone Albonico	
<i>Sulla struttura di alcune rime di Leon Battista Alberti</i>	379
Clario Di Fabio	
<i>Una statua genovese 'all'antica' di Giovanni Antonio Amadeo</i>	391
Xavier Barral i Altet	
<i>Une possible source paléochrétienne et romaine médiévale pour le retable de Giovanni Bellini à Saint-Zacharie de Venise</i>	401

Silvia Ginzburg		
	<i>Rinascenza dell'antico e lingua moderna negli affreschi del Casino Del Bufalo: Polidoro e Maturino per Angelo Colocci</i>	409
Percorsi e divagazioni, dentro e fuori le terre 'sereniane'		
Julian Gardner		
	<i>Saints' Names and Painters' Names: Anthroponymy and Mediaeval Italian Art</i>	423
Joanna Cannon		
	<i>Redating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi</i>	437
Bruno Zanardi		
	<i>Le citazioni dall'antico presenti e assenti nelle Storie di san Francesco di Assisi</i>	451
Michele Bacci		
	<i>Un ibrido di successo: il 'dittico Stérbini', la Madonna 'dal risvolto bianco' e la Vergine Konevskaja</i>	469
Marco Rossi		
	<i>Arte di corte e naturalismo tra Milano e Avignone all'epoca di Azzone e Giovanni Visconti</i>	485
Giulia Bordi		
	<i>Riforma e tradizione. Un ciclo inedito dei santi Pietro e Paolo nella basilica inferiore di San Crisogono a Roma</i>	499
Barbara Franzé		
	<i>Croisades et légitimité dynastique: le motif de la Chute des idoles</i>	509
Barbara Agosti		
	<i>La funzione della Stanza della Segnatura al tempo di Giulio II nella storiografia artistica del Novecento</i>	523
Walter Angelelli		
	<i>Fragmenta photographica</i>	531

Survivals, revivals, rinascenze

Negli anni di una carriera tanto produttiva quanto multiforme, dalla formazione romana all'esperienza veneziana, dalla direzione del Gabinetto Fotografico Nazionale agli anni trascorsi all'Università di Losanna, Serena Romano ha aperto molte strade e ne ha percorse ancora di più. Imperniandosi su un nodo cruciale di problemi cui è sempre rimasta fedele, i suoi corsi, i suoi progetti, i suoi lavori personali hanno spaziato in varie direzioni dell'arte, non solo medievale, affrontando figure cardine, *hauts lieux* e territori trascurati. Nella tutela, nella ricerca, nell'insegnamento, Serena ha sempre fatto prova di una passione, di una tenacia, di un'originalità di metodo, di una curiosità, di un'audacia, di una lucidità di visione che non mancano mai di colpire i suoi interlocutori, che siano studenti alle prime armi o studiosi affermati. Herbert Kessler lo racconta nel profilo che ha tracciato della nostra comune amica, e per il quale lo ringraziamo, e l'imponente bibliografia sereniana che segue questo profilo lo attesta in modo eloquente. Serena ha trasmesso questa passione con generosità e brio: scardinando spesso (e volentieri) gerarchie e modelli tradizionali, ha saputo fare del suo medioevo uno spazio d'incontro e di discussione.

Questo libro vorrebbe restituirle un po' di quel tanto che ha offerto, in vari modi, a tutti quelli che hanno avuto la fortuna di conoscerla e di frequentarla. Il tema generale che il titolo annuncia – quello delle continuità di lunga durata, dei ritorni in generale, e delle rinascite dell'antico – è un tema che le è caro, e su cui lei stessa ha portato contributi fondanti. Ci è parso un argomento abbastanza ampio per includere tutti i potenziali contributori, e abbastanza personale perché fin dalla copertina si potesse riconoscere almeno un aspetto del magistero di Serena. Le declinazioni, così diverse, che gli autori hanno dato del soggetto, le esplorazioni su altri temi che si aggiungono ad esse, sono già traccia di quanto sia sempre stato stimolante confrontarsi con la nostra festeggiata. La nostra decisione di dare un tema a questo volume si giustifica però anche per un'altra ragione: figlia del '68, Serena ha sempre avuto una certa reticenza nei confronti di onorificenze troppo accademiche, staccate a volte dalla dimensione concreta della ricerca. Da qui il desiderio di costruire un volume che possa essere un prolungamento tangibile di un modo per guardare la storia, al quale Serena ha contribuito per anni.

Tantissime persone hanno risposto al nostro invito a celebrare assieme a Losanna Serena nel momento in cui sta raggiungendo un importante traguardo, inizio di una nuova tappa del suo variegato percorso (e chissà quale sarà...). Siamo loro riconoscenti di aver accettato di partecipare a quest'impresa e di aver accettato di buon grado le regole di gioco – severe, in questo caso. Molti altri si erano fatti avanti, e avrebbero davvero voluto associarsi ai presenti: ragioni personali o impegni professionali non hanno alla fine permesso loro di rispettare i tempi – stretti – che un volume di questa mole e legato a un'occasione ha imposto a tutti. Ce ne dispiace, ma siamo comunque felici di poter presentare a Serena un libro in cui giovani e meno giovani, riuniti da orizzonti internazionali quanto quelli in cui lei si è sempre mossa, hanno fornito un contributo che testimonia del loro affetto e della loro stima per la comune amica. È un'altra tappa del dialogo, a voce o per testi interposti, che conduciamo tutti con lei da molti anni, e che continueremo in quelli a venire.

In conclusione, ci sembra doveroso menzionare un ultimo aspetto: da anni Serena si è legata a livello scientifico, ma anche con sincera amicizia, alla casa editrice Viella in generale e alla sua direttrice, Cecilia Palombelli, in particolare. La sua collaborazione con la casa editrice romana – isola felice per i medievisti di ieri e di oggi – è in continua crescita, e ha coinvolto in modo durevole e ampio la sezione di storia dell'arte dell'Université de Lausanne, come mostrano tanti dei titoli della collana *Études lausannoises d'histoire de l'art*. Era pertanto logico rivolgerci a Cecilia Palombelli perché questo volume uscisse proprio da Viella. Addirittura, la casa editrice si è fatta con noi complice di un crimine: pubblicare cioè un volume in una collana all'insaputa della sua direttrice. Speriamo però che Serena ci perdoni questo gesto che vuol essere una prova di affetto, di amicizia e di stima.

Losanna, maggio 2016

Nicolas Bock
Ivan Foletti
Michele Tomasi

Herbert L. Kessler

Heretic with a Sense of Humor

For twenty years, Serena Romano has reigned over research about Italian medieval art from a *cattedra* in Lausanne. It is an appropriate dais, for Serena is simultaneously both a part of Italy and apart from it. Trained in the venerable positivist traditions of *storia dell'arte* at La Sapienza in Rome, she has published fundamental works of attribution, archeology, and iconography; her command of scholarly bibliography is unimpeachable. Serena deployed these tools a quarter of a century ago in her first monograph, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)* to illuminate what her teacher Angiola Maria Romanini termed the “buco nero” of Roman painting during the “Babylonian Captivity”; and she continues to use them productively in *La pittura medievale a Roma*, the corpus she has been preparing in collaboration with Maria Andaloro. And while the final volume of *La pittura medievale* will eclipse *Eclissi di Roma*, the work has enduring value precisely because it is footed on traditional art history's strong pillars.

From the beginning, however, Serena's inquiring and open mind was not fully satisfied by these materials and techniques, even though they serve her so well. While Rome remained the center of her work and the late Middle Ages its principal focus, for instance, Serena gained perspective and contributed mightily by investigating monuments in Lombardia, Veneto, Emilia Romagna, Marche, Toscana, Lazio, Umbria, Puglia, Abruzzo, and Campania, works of sculpture and architecture, stained glass, the metal arts, and the history of nineteenth-century documentation in photography; broad interests raised her scholarship on Italian art to broad relevance. More important, still, has been Serena's fascination with diverse ideas combined with a unique capacity to re-animate artistic monuments. Some of her innovative thinking has been nurtured through numerous fruitful collaborations with colleagues and students; some has been imported from abroad; all has been filtered through her own keen intellect (tempered by common sense), her sensitivity, and, above all, her insistent respect for individual works of art.

Already in her earliest contribution to the history of Trecento art in Florence, for instance, “Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli. Problemi iconologici” (1976), she staked out a venturesome non-linear art history; and, although it focuses on the two main subjects in Andrea da Firenze's great frescoes from the 1360s, the article offers a holistic approach that embraces complexity rather than closure

Simone Albonico

Sulla struttura di alcune rime di Leon Battista Alberti

Le diciannove rime di Leon Battista Alberti sono forse la raccolta di estravaganti a maggior peso specifico della tradizione letteraria italiana. La situazione dei testi, dispersa e priva di articolate configurazioni originali (e tale da far ancora sperare nel recupero di qualche pezzo autentico), non ha aiutato l'interpretazione, complicata poi dallo sperimentalismo estremo dell'autore. Forse per queste ragioni i contributi critici dedicati all'insieme delle rime albertiane non sono numerosi, anche se in più di un caso eccellenti, a partire da quelli di Guglielmo Gorni culminati nell'edizione del 1975. Il significato generale della sperimentazione albertiana e il profilo letterario dei singoli testi sono illustrati nella sua introduzione con lucidità, felicità di scrittura e forza critica che continuano a colpire (e a commuovere postumamente gli amici dello studioso, allora trentenne), mentre il commento, essenziale, ha aperto numerose vie di lettura e approfondimento, tanto letterarie che metrico-prosodiche; anche se forse, con tipica sprezzatura, Gorni le ha individuate e additate senza poi percorrerle fino in fondo.

Alberti, come noto, nel quadro di uno sforzo generale di promozione della lingua moderna a confronto con il latino, ha inaugurato in volgare generi nuovi ispirati a quelli antichi, e per ciascuno di essi ha realizzato prove quasi sempre limitate al singolo pezzo (due nel caso delle elegie), a volte con profilo parzialmente condiviso tra un genere e l'altro. Non sorprende perciò che l'attenzione degli studiosi sia stata attirata in particolare da questioni riguardanti questo versante: in primo luogo il genere elegiaco (con la *Mirtia* inaugurale e la diversa declinazione dell'*Agilitta*) e quello pastorale, cui senza dubbio può essere ricondotto il *Tyrsis*, solo in parte il *Corymbus*, ma che sembra sostenere anche alcune soluzioni della *Mirtia*. Senza occuparmi di questo aspetto, certo rilevantissimo, mi limito a osservare che a risultati più fondati sulle ragioni e le modalità di mescolanza dei generi si potrà giungere studiando la tradizione bucolica presannazariana nel suo complesso, con puntuale attenzione per tutti i precedenti antichi e medievali e per

*A sua garanzia, ho 'tradito' Serena sottoponendo il saggio alla lettura preliminare di amiche e amici competenti: a Lucia Bertolini, Andrea Comboni e Maria Finazzi sono debitore di pareri e suggerimenti preziosi (quando è il caso riportati e attribuiti in nota).

la diffusione di singoli elementi bucolici nella poesia volgare, e insieme per la tradizione elegiaca latina e le sue riprese isolate fra Tre e Quattrocento.¹

L'esame della struttura dei testi più innovativi (*Mirtia*, *Tyrsis*, *Corymbus*), ovvero una descrizione delle loro varie architetture in rapporto al metro e ai contenuti, dovrebbe costituire una parte rilevante di tale studio generale. Le caratteristiche di questo nodo, su cui convergono recupero dell'antico e sperimentazione, e la rilevanza assoluta del camaleontico Alberti, che nelle arti e nelle lettere ha i suoi due principali, non certo gli unici, campi di interesse, mi pare che consentano di festeggiare adeguatamente Serena: cui offro un'applicazione analitica e critica pochissimo diffusa nella nostra tradizione, così polarizzata sugli studi di

1. Gli studi albertiani di Cecil Grayson sono ora raccolti nel suo volume *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di Paola Claut, Firenze 1998. In contemporanea con l'edizione Grayson delle *Rime* (Bari 1966) è l'importante intervento di Domenico De Robertis, "L'esperienza poetica del Quattrocento", in *Storia della letteratura italiana*, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano 1966, pp. 355-784: pp. 407-409 (ma relevantissimo è anche il più tardo "L'ecloga volgare come segno di contraddizione", *Metrica*, II [1981], pp. 61-80). Nel 1971 esce l'edizione *Rime amorose e morali* curata da Gianfranco Folena (per i Cento Amici del Libro, Verona), che ritocca quella di Grayson, mentre la fondamentale di Gorni (*Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli 1975) è immediatamente preceduta (1974) dall'ampia indagine di Emilio Pasquini (ora con titolo "Gli esperimenti di Leon Battista Alberti", nel suo *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna 1991, pp. 245-329) e recensita nella scheda di Giovanni Ponte (*La Rassegna della letteratura italiana*, 82 [1978], pp. 536-539). Dopo l'intervento di Sandra Niccoli che segnala gli influssi sulla poesia successiva ("Le 'Rime' albertiane nella prospettiva quattrocentesca", *Interpres*, III [1980], pp. 7-28), è importante soprattutto quello di Giuliano Tanturli ("Note alle rime dell'Alberti", *Metrica*, II [1981], pp. 103-121). Si possono poi ricordare Mario Martelli, "La lingua poetica di Leon Battista Alberti", in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, atti del convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze 1999, pp. 79-105; Tiziano Zanato, "Alberti e Boiardo lirico", in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 dicembre 2004), a cura di Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, 2 voll., Firenze 2007, vol. II, pp. 719-745; e Alessio Decaria, "'Sempre a te piacquero le cose mie'. Francesco d'Altobianco e Leon Battista Alberti", *ibidem*, pp. 301-337. L'edizione Gorni, riproposta in francese (*Rime / Poèmes suivis de la Protesta / Protestation*, édition critique, introduction et notes par Guglielmo Gorni, traduction de l'italien par Marco Sabbatini, Paris 2002), offre alcuni aggiornamenti ma non sostituisce la ricciardiana (complessivamente preferibile, oltre che di eleganza e funzionalità incomparabili), come nota Italo Pantani nell'utile recensione uscita su *Albertiana*, 6 (2003), pp. 259-266. Gli studi albertiani di Gorni sono ora tutti raccolti in *Leon Battista Alberti. Poeta, artista, camaleonte*, a cura di Paola Allegretti, Roma 2012. Da questo volume postumo e dall'importante contributo di Alberto Martelli ("Claudica el piede". Osservazioni sulla prosodia dell'Alberti", in *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di Lucia Bertolini, Donatella Coppini, 3 voll., Firenze 2010, vol. II, pp. 821-871) si ricava ulteriore bibliografia. Segnalo ancora due strumenti utilissimi: *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti*, I, Firenze, a cura di Lucia Bertolini, Firenze 2004; *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca medicea Laurenziana, 2005-2006), a cura di Roberto Cardini, con la collaborazione di Lucia Bertolini, Mariangela Regoliosi, Firenze 2005. Il rapporto delle rime con la tradizione elegiaca antica attende ancora una piena illustrazione; si veda intanto, in rapporto alla *Deifira* ma di utilità più generale, Roberto Cardini, "La rifondazione albertiana dell'elegia. Smontaggio della 'Deifira'", in *Alberti e la tradizione. Per lo 'smontaggio' dei 'mosaici' albertiani*, atti del convegno internazionale (Arezzo, 23-25 settembre 2004), a cura di Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, 2 voll., Firenze 2007, vol. I, pp. 305-328 (vedi anche *Leon Battista Alberti. La biblioteca*, pp. 175-181).

stilistica verbale o sintattica, e normalmente poco attenta ai contenuti, al loro incatenamento argomentativo e alla struttura generale dei testi.²

È bene iniziare dalla *Mirtia*. È stata in vario modo sottolineata la funzione delle sette terzine-ritornello: con verso centrale settenario allusivo alla disparità di misure del distico elegiaco nelle prime sei ma endecasillabo nella settima in chiusura del testo (quando il pianto cessa), ripresa sulle estremità di terzina delle identiche parole-rima (*canti:pianti*) – la cui serie è avviata, tranne ovviamente che nel primo caso, da *amanti* al centro della terzina precedente (di cui determina spesso gli argomenti) –, e con contenuto variato e ripreso, non senza disegnare una progressione e un percorso molto chiari: *Udite, Piangiamo, Noi seguiamo, Seguiamo adunque, Seguiamo ancora, Ricominciamo, Finiamo*. Se sono perciò tali terzine a fissare la partizione primaria del testo, non è però stato ancora osservato da vicino il disegno che ne discende. Badando alla consistenza in terzine invece che a quella in versi (come sempre si dovrebbe fare quando si ragiona su terze rime), si ha una successione di $1+4+1+5+1+12+1+16+1+4+1+5+1$, dove subito si nota come le sette singole terzine-ritornello (qui in corsivo) separino sei tratti di misura prima crescente (i due centrali di discreta ampiezza), e come poi negli ultimi due tratti si ripetano le misure dei primi (4, 5, 12, 16, 4, 5), secondo un'idea di fondo che, come è stato detto, sembra debitrice alla prima parte della bucolica VIII di Virgilio, dove pure si segnalano apertura (*Incipe Menalios mecum, mea tibia, versus*, ripetuto nove volte, e che ha il suo equivalente in «Piangi con meco, piangi, o mesta lira», terzina 2.1) e chiusura (*Desine*).³ Altro indicatore di chiusura, nell'ultima terzina, la successione rovesciata dei due rimanti in *-anti*,⁴ tale per cui, di conseguenza *canti* è «prima e ultima rima dell'elegia» (Gorni, p. 51); senza però dimenticare, sul piano semantico primo, l'abbandono del sintagma fisso (terzine 1.1, 6.1, 12.1, 25.1, 42.1, 47.1) *lacrimosi canti*, per la più positiva chiusa «diànci a più lieti e più soavi canti» (t. 53.3, v. 159 e ultimo).

Passiamo a un rapido esame dei singoli tratti. Il primo (tt. 2-5) è dominato dalla sonorità dei «versi piangiosi» (t. 4.3): 2.1 *Piangi con meco, piangi*, 4.1 *piangete*, 5.3 *con meco ... piangete*⁵ (naturalmente incastonato tra i *lacrimosi ...*|| *... pianti* di 1.1-3 e 6.1-3); e il testo si avvia esortando a partecipare a una manifestazione di dolore così tipicamente elegiaca, in successione, la *lira* (2.1), gli *Occhi* (4.1), i *sospiri* (4.2) e chi ha avuto esperienza delle sofferenze degli *amanti*. Alla

2. Su Alberti, ad andare al di là di osservazioni sparse è forse solo Pasquini, "Gli esperimenti" (n. 1), che ha analizzato la struttura tematico-argomentativa della frottola (pp. 254-272); testo per il quale si dispone oggi dell'attenta analisi metrico-prosodica di Alberto Martelli, "Appunti sulla frottola 'Venite in danza, o gente amorosa' di Leon Battista Alberti", in *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, a cura di Lucia Bertolini, Donatella Coppini, Clementina Marsico, Firenze 2014, pp. 897-923.

3. Ai vv. 1-61. Dopo il v. 20 scandita da 10 versi-ritornello che separano 9 tratti di 3, 3, 2, 4, 5, 3, 4, 5, 3 versi (con doppia occorrenza 4-5-3). Gorni, *Rime e versioni* (n. 1), accosta *Finiamo* a *Desine* ma non richiama l'analogo avvio.

4. Notata in Alberto Martelli, "'Claudica el piede'" (n. 1), p. 825.

5. Gorni, *Rime e versioni* (n. 1), p. 45, segnala il chiasmo tra il v. 4 e il 15.

terzina 3.3 è ricordata l'opera di *Amore*, che più che incendiare sembra qui attizzare le sue faci nel fuoco del poeta-amante («in me sue faci incendere»).

Il secondo tratto (tt. 7-11) dispone 'a tridente' tre terzine rivolte, rispettivamente, ad Amore (7.2, con interrogazione ed esclamazione), a Mirtia (9.2, con doppia interrogazione) e ai giovinetti (11.1) cui addita «le miserie degli amanti», e le intervalla con due 'sentenze' («Col cielo irato nacque ed infelice | *colui in chi* Amor suo forza prova, | se viver lieto amando mai non lice», t. 8; e «O più, più volte beato *colui* | *che* a fuggir o rinvenir errori | divien più saggio dal dolor d'altrui!», t. 10), tra loro legate formalmente, e opposte⁶ nell'indicare la condizione negativa di chi subisce Amore e quella positiva di chi gli si sottrae. La chiusa di questo tratto («Udite, giovinetti, i nostri ardori: | vedrete le miserie degli amanti, | poi prendete arte, vita, opre migliori») si lega all'avvio del testo («Udite e nostri lacrimosi canti»), e sembra circoscrivere una campata introduttiva costituita da invocazione molteplice iniziale e (iniziale) indicazione della condizione di chi ama e di chi con l'esempio degli altri «divien più saggio», con prima allocuzione agli interlocutori del poeta che più volte si ripresenteranno nel testo.⁷

Il primo dei due tratti centrali più estesi (tt. 13-24) ha una struttura interna attentamente calibrata: a tre terzine (13-15) che rievocano la condizione spensierata (anche se non priva di premonizioni) che ha preceduto l'innamoramento («Io mi godea») ne segue una (16) che fissa la situazione negativa attuale («or»); a una rivolta a Mirtia (17) ne seguono tre rivolte ad Amore (18-20); e ancora, ad una rivolta agli uomini («miseri mortali», 21) e che richiama la loro situazione ne seguono tre (22-24) in cui le attività a cui sovrintendono gli dei Marte e Nettuno sono contrapposte a quelle che dipendono da Amore. Ne risulta perciò una distribuzione interna 3 (il poeta un tempo)-1 (il poeta ora), 1 (Mirtia)-3 (Amore), 1 (gli uomini)-3 (gli dei), sottolineata da alcune riprese regolari tra terzine interne alle sottoserie ternarie (13.1 *Io mi godea* e 15.1 *Io fingea*, 15.2 *i' mi godëa*;⁸ 19.3 e 20.1 *vinci ... Vinci*; 23.3 e 24.1 *Amor sa solo*).⁹

Nel quarto e più lungo tratto (tt. 26-41) si cambia non tanto la figura quanto la scala interna: una terzina a sé stesso in cui è nominato Amore (26) e tre terzine a Mirtia (27-29); due terzine (30-31) di interrogazioni circa l'illusione, inevitabile, indotta dalle «Bellezze insidiose» della donna (con menzione di Amore); sei terzine a Mirtia (32-37); due terzine in parallelo di esclamazioni rivolte a Mirtia

6. 7.2-3, «Ah, quanto è felice | chi in dolce libertà sua vita regge!», è il termine di opposizione più immediato della t. 8, evidenziato anche dalla rima inclusiva, derivativa e in rapporto antitetico *felice: infelice*.

7. Come osserva Lucia Bertolini, all'interno della campata il legame tra l'invito di t. 2 («Piangi con meco, piangi, o mesta lira») e quello del secondo ritornello alla t. 6, «Piangiamo insieme...», sposta la simmetria e aumenta ulteriormente la coesione: credo si possa interpretarlo come un mezzo per isolare i due tratti centrali più estesi.

8. Gorni, *Rime e versioni* (n. 1), p. 46, segnala il parallelismo (in antitesi) tra 13.3 «e gioco m'era tutti gli altrui incarichi» e 16.2 «ed èmmi in noia ogni fronte austera».

9. È anche possibile vedere una struttura 4 tt. incentrate sull'io+4 con ampliamento a Mirtia e poi ad Amore+4 che si estendono a tutti gli amanti, e con ciò di nuovo ad Amore (Lucia Bertolini).

e ad Amore (38-39); due terzine (40-41) ancora a sé stesso, in compresenza di amanti e Amore. Si inizia perciò secondo la scala già valida nel tratto precedente – 1 (il poeta a sé stesso):3 (a Mirtia) –, e si passa poi a una scala doppia, senza però che cambino i rapporti interni – 2 (interrogazioni):6 (a Mirtia):2 (esclamazioni):2 (a sé stesso), riducibili a 1:3:1:1.

Questi due tratti maggiori sono quelli nei quali soprattutto si distende il canto, come dichiara il terzo verso delle tre terzine ritornello: «seguiam cantando e cominciami pianti» alle tt. 12.3 e 25.3, e «seguiam cantando i dolorosi pianti» a 42.3. I rapporti che complessivamente se ne ricavano sono 3:1, 1:3, 1:3 – 1:3, 1:3:1:1.

Gli ultimi due tratti chiudono il testo, ritornando a misure contenute e, come si dirà tra poco, piegando il discorso rispetto all'apertura. Il quinto (tt. 43-46) ha tre terzine a Mirtia (con interrogazione, esclamazione e un verso conclusivo) e una di invito alle donne (a non essere crudeli se vogliono avere chi le lodi); il sesto tratto (tt. 48-52) ha la prima terzina e l'ultima in cui il poeta si rivolge a sé stesso (e agli amanti), e le tre centrali dedicate all'evocazione di sei esempi che confortano a ben sperare (*Vidi ... vidi ... ho vista*).

Dal quarto al sesto tratto si realizza il passaggio dalla negatività iniziale a un atteggiamento più positivo sotto il segno di una rinnovata *speranza*: se nel terzo tratto, t. 17, si è ancora fermi sulle posizioni iniziali («O stolto | chi per donna servir merto mai *spera!*»), nel quarto si evolve dallo «*sperar* ch'ora m' sface» (t. 27) all'inevitabilità di un'attesa («Chi non *sperasse* merto da costei?», t. 31.1) e a una nuova determinazione (40-41): «*Io* posso provar fatiche extreme, | [...] | ove soffrendo mi mantenga *speme*. || E vo' *sperar*, benché a ragion m'adiri, | ché mai son satii di *sperar* gli amanti, | né Amor mai satio di pianti e sospiri»; nel quinto si ha una conferma strutturale, oltre che verbale, anche se di natura diversa, nella donna che «*spera* laude di bellezze avere» (t. 46); mentre nel sesto (il tratto preceduto dal ritornello aperto da *Ricominciamo*), dopo la rinnovata fiducia (anche qui evidenziata dalla rima inclusiva, derivativa e antitetica *sfidi: fidi*) e gli esempi confortanti, la conclusione segna la ripresa del ciclo amoroso: «*Speriamo* adonque fine a' mie' tormenti; | serviam *sperando*, infelici amanti: | miserie Amor soffrir c'insegna e stenti» (t. 52).

L'architettura del testo, quando si bada al variare degli allocutari e al progresso dell'argomentazione, risulta perciò chiara e lineare, e lascia riconoscere anche la pregnanza (strutturale ed espressiva) di alcuni fatti formali non significativi se considerati isolatamente. La coesione dell'insieme trova conferma in un altro elemento che si aggiunge a quelli indicati, ovvero la complementarietà, dal maschile al femminile, dal ripiegamento a una richiesta di apertura, di «O più, più volte *beato* colui | *che* a fuggir o rinvenir errori | divien più saggio dal dolor d'altrui», t. 10, e «quanto sera' tu, quanto più *beata* | se sapra' farti amar più che temere!», t. 45, in posizione quasi perfettamente simmetrica: la seconda occorrenza è seguita da otto terzine, la prima preceduta da nove (ma se ci si colloca ai confini delle allocuzioni a Mirtia presso cui si trovano, i due luoghi sono preceduto l'uno e seguito l'altro da otto terzine).

Resta da fornire lo schema rimico del testo, che richiede di esperire una soluzione funzionale e se possibile autosufficiente. Se si indicano le tre parole-rima fisse in *-anti (canti, pianti, amanti)* con una lettera *Z* in grassetto e in corsivo numerata da 1 a 3, e si attribuiscono alle rime variare una successione alfabetica di 23 lettere (con *K*, in chiusura la successione *T, V, X, Y, Z*, e numerando in apice l'inizio delle nuove serie alfabetiche), si ha questa formula:

Z₁aZ₂, ABA BCB CDC *DZ₃D* *Z₁eZ₂*, EFE FGF GHG HIH *IZ₃I* *Z₁kZ₂*, KLK LML MNM NON OPO PQP QRQ RSR STS TVT VXV *XZ₃X* *Z₁yZ₂*, YZY ZA²Z A²B²A² B²C²B² C²D²C² D²E²D² E²F²E² F²G²F² G²H²G² H²I²H² I²K²I² K²L²K² L²M²L² M²N²M² N²O²N² O²Z₃O² *Z₁p²Z₂*, P²Q²P² Q²R²Q² R²S²R² S²Z₃S² *Z₁t²Z₂*, T²V²T² V²X²V² X²Y²X² Y²Z²Y² Z²Z₃Z² *Z₁z²Z₂*

La conclusione del testo in coincidenza esatta con l'esaurimento della seconda serie alfabetica ha la possibilità di non essere casuale (per ora non saprei dire quale probabilità, ma mi piace pensare non poche), considerato che le lettere dell'alfabeto latino (intese come segni, indipendentemente dai possibili valori fonetici) sono 23 sia nell'*Ars grammatica* di Elio Donato (II 2, *De littera*) sia nelle *Institutiones grammaticae* di Prisciano (I 2, 5, *De litera*), il trattatista antico che è stato indicato come più vicino all'Alberti. Come linea prudenziale nelle analisi metriche delle terze rime, insieme al computo delle terzine mi sento di suggerire anche l'opportunità di verificare le corrispondenze con le serie alfabetiche.¹⁰

Quando dopo questa lettura della *Mirtia* si passa al *Tyrsis*, non si procede oltre la prima terzina, perché subito si è fermati dalla presenza delle parole-rima *amanti: canti*, che abbiamo appena visto costituire l'impalcatura dell'elegia. L'invito ai lettori (stranamente non seguito dagli studi) è perciò a subito verificare le altre ricorrenze in rima, e i riscontri sono confortanti: le stesse parole in ordine rovesciato alla terzina 11, mentre alla 18 si ha *venti: tormenti*, ovvero le prime due parole in rima *Z* finale della seconda serie alfabetica della *Mirtia*, cioè la rima che in chiusura si combina con le parole-rima fisse *Z* per dar luogo alla serie fortemente ribattuta *YZY ZZ₃Z Z₂ZZ₁* (dove *amanti* e *canti* sono, rispettivamente, *Z₃* e *Z₁*). Poiché il *Tyrsis* è costituito da 29 terzine, dalle ricorrenze indicate si ricaverebbe allora un disegno 1+9+1+6+1+11, che alla luce delle due terzine finali, di commento esterno attribuito a numinosi *Phauni* che compaiono qui all'improvviso, può essere giustificatamente considerato 1+9+1+6+1+9+2.¹¹

10. Per la presenza del *K* in serie alfabetiche del medio Trecento valide per il volgare si veda la canzone *Amico, se tu vuoi avere onore*, attribuita anche a Boccaccio (*Rime*, Milano 1999², p. 138), con iniziali di stanza in successione da *A* a *U*, per un totale di 20. Pur nell'impossibilità di approfondire la questione e di verificare quanto sia probabile attribuire ad Alberti (raffinato cultore di alfabeti e numeri) l'intenzione di computare le rime con serie alfabetiche (conosco esempi solo a partire dalla prima metà del Cinquecento), ho comunque ritenuto ragionevole escludere dalle serie alfabetiche progressive le tre parole-rima ripetute indicate con *Z*. Resta che si tratta di una successione di 46 rime (numero che equivale a quello di due serie alfabetiche complete, secondo la trattatistica grammaticale di validità universale).

11. Senza però tacere che le prime due terzine di introduzione e con funzione diegetica sono simmetriche alle due conclusive (in cui parlerebbero i *Phauni*).

Si tratta ovviamente di uno dei piani strutturali considerabili, visto che è poi da esaminare quello relativo all'alternanza delle battute dei due pastori. Ma a conferma del fatto che le figure in rima fin qui osservate sono significative, e che la struttura individuata è pienamente plausibile, si osservi pure: alla terzina 6, che è quella centrale della prima serie di nove (da 2 a 10), si incontrano le parole *amo: Cantiamo*, varianti di quelle tematiche iniziali e in rapporto inclusivo, con la seconda che annuncia l'inizio del vero e proprio canto; alla terzina 23, centrale della seconda serie di nove (da 19 a 27), si fa notare la rima identica *siede*; e, con riferimento questa volta all'intero testo, alla terzina 14, centrale delle prime 27 (escluse perciò le due finali dei *Phauni*) e terza della serie centrale di 6, si ha la rima solo lievemente equivoca in *viste*.¹²

Nell'incertezza sulla cronologia dei testi, il rapporto strutturale del *Tyrsis* con la *Mirtia* induce a credere, in quanto ipotesi più economica, che l'esperimento bucolico debba essere successivo a quello elegiaco, da cui riprenderebbe due delle parole-rima che ne qualificavano il genere (non puramente bucolico-rusticale), il tono e i temi. È però evidente nel *Tyrsis* la delineazione di una struttura più ordinata, realizzata grazie all'impiego di parole-rima tematicamente rilevanti e già qualificate dall'utilizzo in altri testi. Sulla 'pianta centrale' del testo si tornerà brevemente qui avanti.

Si deve ora prestare attenzione agli interventi alternati dei due pastori mugellani, tenendo presente che la contabilità generale prevede, per compensazione, che Floro prenda la parola 10 volte per un totale di 12 terzine, e Tirsi 9 volte per un totale di 13 terzine (in entrambi i casi la somma, che beninteso si applica a entità non equiparabili, dà 22).¹³ Terzine 3-4: primo scambio sulla Mea amata da Tirsi, menzionata da Floro a 3.2 e qualificata da Tirsi in 4 come *rea*; 5 F. dichiara la propria sventura per il fatto che Niera da lui amata lo fugge, e invita al pianto; 6 T. esorta F. a essere lieto, e invita al canto, mentre in 7-8 segue il canto positivo in lode di Mea; 9-10 canto negativo di F. a fronte della renitenza di Niera. La partizione (nonostante 6-8 siano tutte terzine in cui parla T.) è la più probabile alla luce del parallelismo tra 5.2 *piangiamo* e 6.3 *Cantiamo*, e permette così di accoppiare 3-4, 5-6, 7-8-9-10.¹⁴ Tt. 11-16: tre coppie di terzine, T.-F.-T., costituite da una prima coppia di invito al canto (11-12: «El bisogna per certo che tu

12. Si tratta delle uniche rime equivocate o identiche del *Tyrsis*. Per il resto se ne segnalano di desinenziali 5.2 *piangiamo*: 6.3 *Cantiamo*, 20.2 *amando*: 21.1 *consumando*: 21.3 *disiando*, 22.2 *vede* (con i due *siede*), 23.2 *contenta*: 24.1 *spenta*, 29.2-3 *adornasse: amasse*; inclusive 27.2 *incusi*: 28.1 *usi*: 28.3 *esclusi*; paronomastiche 10.1 *arare*: 10.3 *amare*; ricche 9.1 *altiera*: 9.3 *volentiera*.

13. Aggiornando al testo Gorni lo schema fornito da Pasquini, "Gli esperimenti" (n. 1), p. 301; la consistenza degli interventi è la seguente: F1, T1, F1, T3, F2, T2, F2, T2, F1, T1, F1, T1, F1, T1, F1, T1, F1, T1, F1, T1, cui si aggiungono le due terzine introduttive e le due conclusive dei *Phauni*. Per gli oggettivi legami argomentativi tra le varie battute si veda quanto proposto qui di seguito.

14. Altra scansione possibile, senza divisione dell'intervento di uno stesso pastore su diversi momenti argomentativi, ma in effetti meno pertinente: tt. 3-5: scambio di una terzina a testa Floro-Tirsi-Floro, entro cui vengono presentate le due donne, la Mea di T. (3.2, menzionata da F.) e la Niera di F. (5.1, menzionata dallo stesso, che invita al pianto); tt. 6-10: primo confronto canoro,

canti ... Orsù, *diciàn* de le fanciulle belle»), una seconda con una t. di invito (13: «Non direi a te no. *Diciàn. Cantate*, | silve, con nüi, fiere ed ombre triste») e una di canto sulla Niera e a lei rivolta (14), e una terza coppia parallela alla precedente (15: «*Nympe, cantate*; e *risonate* ancora, | aure, con nüi, rivi, fronde, augelli. | Audissi Amor chi lui *cantando* onora», e 16 di canto sulla Mea). Tt. 17-27 sono undici scambi di singole terzine aperte e chiuse da Floro, suddivisibili in un primo gruppo di tre terzine più quattro coppie: Floro è negativo su Amore e Niera (17 e 19) mentre Tirsi è positivo esaltando la potenza del dio (18), e le successive coppie sono impostate su una diretta opposizione e il crescente contrasto personale fra i due pastori, con il picco negli *adynata* di 24 e di 25 – in cui si afferma, rispettivamente, il disamore di Niera per Floro e l'atteggiamento di dileggio di Mea verso Tirsi (negando il disinteresse di Niera) –, e un abbassamento dei toni nell'ultimo scambio.

Prima di abbandonare il testo, a ulteriore conferma della rilevanza interna degli elementi utilizzati per riconoscere e delineare la struttura, si deve ancora sottolineare come le parole in rima nella prima terzina, *amanti* e *canti*, diano luogo a una vera e propria disseminazione all'interno del testo, con una sorta di poliptoto continuato in rima (qui sotto in corsivo) e all'interno di verso.¹⁵

1.1 *amanti*, 3.3 amando, 5.2 amante, 6.1 *amo*, 6.2 amo, 9.1 amor, 10.3 *amare*, 11.3 *amanti*, 13.3 Amor, 15.3 Amor, 17.1 Amor, 18.3 Amor, 20.1 *amassi*, 20.2 *amando*, 20.3 aman, 22.3 Amor, 24.2 *amare*, 24.3 d'amor, 26.1 amaria, 26.3 Amor, 27.3 amor', 28.1 amar, 29.3 amata, *amasse*

1.3 *canti*, 6.3 *Cantiamo*, 9.2 cantar, 11.1 *canti*, 13.1 *Cantate*, 15.1 *cantate*, 15.3 cantando, 20.2 cantan, 25.3 *cantare*

E veniamo al *Corymbus*. Vale la pena in questo caso di descrivere la struttura polimetrica del testo, dando evidenza ad alcuni fatti spesso trascurati. Il testo è aperto da una serie di 5 terzine ABA BCB CDC DED EFE, seguita da una ballata grande ZYyZ abab bCcZ di 5 stanze. Segue un'altra serie di 5 terzine ABA BCB CDC DED EFE.¹⁶ La descrizione va completata segnalando che la rima F *-ire* dell'ultima terzina della prima serie, altrimenti irrelata, continua nella z della ripresa della ballata,¹⁷ e che la rima *a* della seconda serie di terzine continua la rima *c* (*-ede*) della quinta stanza della ballata.¹⁸ Quanto alla rima F irrelata della

suddiviso su 3 tt. di T. (la prima di invito al canto conclusa da 6.3 *Cantiamo*, e le altre due di canto vero e proprio, rivolto alla Mea e positivo) e 2 di F. (entrambe di canto, sulla Niera e negativo).

15. Gorni, *Rime / Poèmes* (n. 1), p. 191, segnala le rime ripetute all'interno del testo: *-anti* (1.1 e 3, 10.2 e 11.1 e 3), *-are* (9.2, 10.1 e 3, 24.2 e 25.1 e 3), *-era* (8.2 e 9.1 e 3, 18.2 e 19.1 e 3). Si noti che le rime si ripresentano nell'ordine di ingresso (*-anti* a 1, *-era* a 8, *-are* a 9, poi a 10, 18, 24), e che compaiono consecutivamente alle terzine 8, 9 e 10 (*-era*, *-are*, *-anti*).

16. Andrea Comboni mi fa notare che nelle due serie di terzine compaiono rime assonanti: *-ese / -ede* (entrambe in prima sede); *-esto* (in seconda) / *-etto* e *-endo* (in terza e in sesta); *-ido* (in quarta; *-ire* in sesta) / *-iro* (in quinta).

17. Lo segnalò De Robertis, "L'egloga volgare" (n. 1), p. 72.

18. Lo nota già Martelli, "Claudica el piede" (n. 1), p. 826.

terzina conclusiva, *-endo*, si deve notare come Alberti l'abbia scelta in modo che si legasse per consonanza alla rima D *-ondi* e per assonanza alla rima C *-etto*, risolvendo in tal modo il suo isolamento. Un fatto molto significativo riguarda inoltre l'unica rima ripetuta nel testo, *-ede*, che costituisce la *a* della prima e la *c* dell'ultima strofa della ballata – come dire la prima e l'ultima rima della ballata se si escludono quelle della ripresa –, e che diventa poi la A della serie conclusiva di terzine. In questo modo la compagine del testo, in apparenza costituita da blocchi giustapposti, risulta coesa in modo particolarmente forte e insieme sottile.

Ma al di là di una descrizione che integri i dati normalmente vulgati, ad avvicinare allo 'spirito della forma' e della struttura del testo è forse un dettaglio, ovvero il mancato utilizzo del verso di chiusa alla fine delle due serie di terzine, in particolare della seconda. È probabile che la scelta dipenda dalla volontà di conferire al testo un disegno calibrato, con un impianto attento ai numeri, e come si vedrà, ai rapporti interni. Cinque sono le stanze della ballata e cinque le terzine che aprono e chiudono il testo, per un totale di 15 versi l'una, mentre le complessive partizioni interne sono 7 o 8 (come i versi della stanza della ballata), a seconda che si calcoli o meno la ripresa.¹⁹ La struttura polimetrica obbliga però a considerare il testo con riguardo al numero dei versi (complessivamente 74). Osservando le più evidenti riprese interne, insieme a quella della rima *-ede* di cui si è detto, che compare ai vv. 20 (*crede*) e 22 (*fede*) e ai vv. 57 (*merzede*) e 58 (*vede*, oltre che al 59 in sede ternaria interna, *che fede*), si segnala l'avvio (v. 16) della ballata, *Piango cantando*, che richiama due delle parole-rima tematiche della *Mirtia* e pare così rifrangersi nella rima *amanti: pianti* su cui si apre l'ultima strofa (con utilizzo della terza e della seconda parola-rima tematica della *Mirtia*).²⁰ Le due riprese sembrano disporsi secondo una simmetria invertita e con un lievissimo slittamento: la rima *-ede* compare per la prima volta (al v. 20) dopo 19 versi dall'inizio del testo e per l'ultima volta (58) a 16 versi dalla fine, gli altri due luoghi legati si collocano dopo 15 versi dall'inizio (al v. 16) e a 20 versi dalla fine (ultima occorrenza al v. 54). E a badare alla struttura della ballata, i quattro luoghi legano l'inizio della prima stanza e la fine dell'ultima, l'inizio del primo elemento della ballata (la ripresa) e l'inizio della sua ultima stanza.

19 versi **20** 37 versi **58** 16 versi

15 versi **16** 37 versi **54** 20 versi

A separare i luoghi estremi implicati (vv. 20 e 58, e 16 e 54) stanno in entrambi i casi 37 versi, ovvero la metà esatta della misura del testo; e per chi non fosse ancora convinto dell'attendibilità di quanto si viene delineando si può ragionare su un fatto ulteriore, la presenza di due rime sdrucchiole, *spasimo: biasimo*, all'inizio della terza strofa (ovvero quella centrale) della ballata, in sede *a*, ai vv. 36 e 38. I due versi con rima sdrucchiole – conservata solo in uno dei due testimoni disponibili, il

19. E senza però computare la (qui poco probabile) ripetizione della ripresa dopo ogni strofa della ballata.

20. Come indicato già da De Robertis, "L'egloga volgare" (n. 1), p. 72.

più affidabile Magl. VII 1145 sulla cui lezione Gorni si fonda – racchiudono appunto il v. 37, quello che segna la metà del testo (ultimo verso della prima metà). L'unicità della rima sdrucchiola induce a credere che non si tratti di una combinazione casuale,²¹ ma è soprattutto l'intero testo a esibire quella che con richiamo all'architettura – e in termini più metaforici che non di proiezione rigorosamente proporzionata – potremmo indicare come una pianta centrale, la stessa che, come si è visto, sia pur diversamente regola anche l'organizzazione del *Tyrsis*:²² 5 terzine + 5 strofe di ballata + 5 terzine = 15 + 44 + 15 vv. (con rapporto approssimativo di 1 : 3 tra terzine liminari e ballata centrale),²³ e corrispondenze incrociate v. 20-16 versi dalla fine e v. 16-20 versi dalla fine, con leggero spostamento laterale ma comunque convergenti sul centro del testo, che cade là dove ce lo si aspetta (la strofa centrale della ballata) ed è però anche rilevato dalle rime sdrucchiole, che hanno inoltre una funzione riassuntiva e puntualizzante: «Ripenso, duolmi, spasi-mo, | e meco ne fo storia; | lodo, [i]spero, biasimo, | e riduco a memoria». A questa somma di elementi pare convenire anche l'acrostico MARIA – sulle iniziali della cinque strofe della ballata – riconosciuto da Gorni in seconda battuta.²⁴

Ma cosa dice il testo all'interno di quella struttura? Dopo due terzine introduttive viene data la parola a Corimbo, che si lamenta d'Amore e della propria condizione combattuta tra spinte contrapposte (ad andare o a fuggire, a provare dolore o piacere, a temere o a fidarsi, a rivelare o a nascondere, a parlare o a tacere). La stessa voce passa e continua nella ballata, in cui canto e pianto si sovrappongono, e Corimbo si sente morire, senza peraltro riuscire a realizzare ciò che gli sarebbe d'aiuto. Il tema principale delle prime due e delle ultime due strofe è

21. Il ms. Typ 24 della Houghton Library (Harvard University Library), di mano di Felice Feliciano, risolve in *spasmo : biasmo*. Pasquini, "Gli esperimenti" (n. 1), p. 253, che considera sdrucchiola anche la rima *b -oria* (vv. 37, 39 e 40), segnala il fatto «un'interessante anticipazione rispetto a una costante stilistica della bucolica posteriore»; osservazione poi in Tantarli, "Note alle rime" (n. 1), p. 115 nota 37, e in Gorni, *Rime / Poèmes* (n. 1), p. 194, su entrambi i punti (rima *b* sdrucchiola e «première et timide annonce de l'immense fortune des vers sdrucchioli dans le genre bucolique»); più prudente e condivisibile De Robertis, "L'ecloga volgare" (n. 1), p. 72 nota 30 («-oria può valere per tale [ovvero per rima sdrucchiola] nel contesto di un'ecloga 'in sdrucchioli', ma non in generale»). Rime *-oria* sicuramente sdrucchiole, in contesti uniformi di proparossitone, si trovano in Franco Sacchetti, in Fazio degli Uberti e nella poesia per musica, e poi in Sannazaro, *Arcadia*, VI 98 : 100 : 102 e nel Boiardo bucolico; ma sono minoritarie rispetto a quelle certamente non-sdrucchiole (vd. anche Sandra Dieckmann, Oliver Huck, "Versi sdrucchioli e versi tronchi nella poesia e nella musica del Due e Trecento", *Stilistica e metrica italiana*, 7 [2007], pp. 3-31); improbabile che qui fossero considerate tali. Quanto all'anticipo albertiano in ambito bucolico va oggi considerata la collocazione nel primo Quattrocento delle prove del senese Francesco Arzocchi; resta, credo, la sostanziale indipendenza di Alberti dal modello arzochiano, e la non riducibilità del suo ruolo di innovatore.

22. Secondo Pasquini, "Gli esperimenti" (n. 1), p. 253, «una struttura tripartita, compatta e insieme agile, come una fabbrica albertiana». Si veda almeno Amedeo Belluzzi, "Templi albertiani a pianta centrale", in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura* (n. 1), pp. 317-329; nello stesso volume Franca Manenti Valli, "La regola del costruire 'armonico' nella progettualità albertiana", pp. 355-66.

23. Andrea Comboni mi fa opportunamente notare che nella ballata 13 sono gli endecasillabi e 31 i settenari.

24. Gorni, *Rime / Poèmes* (n. 1), p. 105.

quello della segretezza dell'amore e della servitù senza contraccambio: la prima stanza nega che svelare il proprio amore sia utile e che la servitù dia frutti, la seconda esprime il rammarico per l'illusione contraria e la preferenza per la morte rispetto a una vana servitù, quella centrale richiama alla memoria le vicende e lamenta l'incertezza nei confronti della donna, la penultima stigmatizza la stoltezza che l'ha portato a credere che la lunga servitù potesse favorire la libertà mentre il risultato è stato un peggioramento della condizione, l'ultima esprime in forma interrogativa il dubbio/speranza che la sofferenza degli amanti pieghi le donne e che una fedele servitù venga rimeritata, e conclude che la sofferenza che prova è conseguenza della sua fedeltà e della sua onestà. Nella seconda serie di terzine sembra tornare la voce che aveva introdotto quella di Corimbo all'inizio del testo, che critica la stoltezza di cui il giovane dà prova circa la possibilità di conquistare la libertà con la propria condotta: quanto più tenta di celare la propria condizione tanto più questa si paleserà, e alla donna basterà un sospiro per leggere i suoi pensieri più profondi. L'ultima terzina invita gli amanti a soffrire, perché il tempo appagherà le loro attese (ed è parallela all'ultima strofa della ballata).

La parabola complessiva del *Corymbus* è insomma analoga a quella della *Mirtia*, con passaggio da un inizio negativo a una conclusione speranzosa, e questa pare essere una cifra della poesia albertiana e del suo tono elegiaco (così anche l'*Agilitta*: da «Misere noi, sole sfortunate, | che 'n mille modi Amor ci vince e prende!», 13-14, a «Ama, Agilitta, e quanto ha sempre chiesto | Archilogo, si sia: | fede ed amor fra noi lieto ed onesto, | che un dolce riso ogni tristezza oblia», 175-178).

Si è già visto quanto per il *Tyrsis*, indubitabilmente bucolico, l'elegia *Mirtia* sia un testo di riferimento primo e scontato, e come di quella utilizzi materiali qualificati non semplicemente per vezzo intratestuale o casuale vocazione allusiva ma per darsi una struttura. Anche il *Corymbus*, sviluppato all'interno di un quadro solo spolverato di pastorali, mostra una forte vena elegiaca debitrice certo alla tradizione antica, ma alla *Mirtia* più in particolare: a 16 *Piango cantando*, di cui si è detto, si aggiunga la frequenza di *stolto* (con riscontri in Properzio e negli *Amores* ovidiani, oltre che nella seconda bucolica di Virgilio), con cinque occorrenze (vv. 45, 51, 60, due volte a 63) nella seconda metà di *Corymbus*, in due casi («anzi i' fui stolto; | non sapev'io che niuna, | benché la serva molto, | soffrì mai sie sciolto | de' lacci», 45-49; «*Stolto* chi si crede | pietà trovar più in altri che 'n sé stessi!», 60-61) con riscontri consistenti nell'elegia maggiore alle t. 17.2 («*O stolto* | chi per donna servir merto mai spera»), 26.1 («*Stolto*, non sapev'io ch'Amor ispoglia | d'ogni viril difesa e intera pace») e 48.1 («Ma stolto, qual cagion vòl ch'io mi sfidi | d'Amore, di Myrtia, e di me stesso?»). Comune anche il tema del *servitium* e della speranza connessa, di cui si è visto il ruolo rilevante nello sviluppo interno dei due testi.

Insomma, l'elegia maggiore svolge chiaramente un ruolo cardine anche rispetto agli altri testi albertiani ad alto tasso di innovazione (più scontato quello nei confronti dell'*Agilitta*, che qui non si illustra), indipendentemente dal loro genere, che nel caso del *Corymbus* resta problematico in quanto non riassumibile in una

definizione univoca.²⁵ Sembra allora che queste prove – di cui gli studi hanno ribadito la natura sperimentale e innovativa, volutamente limitata alla realizzazione di singoli prototipi –, pur nell'assenza-mancata sopravvivenza di configurazioni d'autore in cui convivano combinate l'una all'altra, al di là della loro accentuata individualità debbano essere considerate originariamente legate nella struttura, nei motivi, negli argomenti, nel lessico e nelle soluzioni stilistiche, e se non concepite in modo unitario, almeno caratterizzate da un'altissima sociabilità reciproca.²⁶

In un'altra occasione sarà necessario svolgere un discorso che verifichi l'influenza dei modelli classici sulle strutture dei testi lunghi quattrocenteschi diversi dalla canzone e interessati dal rinnovamento dei generi antichi e da varie sperimentazioni metriche, arrivando fino a quelle estreme di Boiardo.²⁷ Oggi può forse bastare aver mostrato nei fatti come con gli innovatori radicali quali Alberti gli aspetti strettamente metrici non bastino a individuare il carattere dei testi, e come sempre, per comprenderne fino in fondo le ragioni (metriche e non), importi osservare la distribuzione interna della materia e degli argomenti.

25. «Elegia dialogata» la definisce Gorni, approvato da Tanturli, "Note alle rime" (n. 1) (da leggere alle pp. 114-115), ma nel testo non c'è un vero dialogo.

26. Oltre alle numerose indicazioni sparse nel commento di Gorni, *Rime e versioni* (n. 1), sul parallelismo degli avvisi di *Agilitta* e *Tyrsis* si veda anche De Robertis, "L'ecloga volgare" (n. 1), p. 71. In sintesi, ecco le combinazioni di testi nella tradizione manoscritta: alla fine del citato ms. Typ 24, una raccolta di novelle in prosa di mano di Felice Feliciano, figurano adespoti in una sorta di appendice pastorale *Tyrsis*, *Corymbus* e la ballata *Ridi, s'i' piango* di Alberti, seguiti dalla prima ecloga di Francesco Arzocchi con l'imitazione del Suardi, pure adespote; la successione prosimetrica *Deiphira-Mirtia*, *Ecatonfilea-Agilitta* compare nei manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze II.IV.38 (da materiali d'autore, anche se non autografo: la seriazione risulta da aggiunte successive) e Magl. VIII 33 (oltre che nel suo gemello vaticano Barberiniano lat. 4051), ed era prevista nel Palatino 212, dove risulta solo la prima coppia e l'inizio dell'*Ecatonfilea*; nel Magl. VII 1145 compaiono di seguito la sestina acefala VIII, *Corymbus*, la sestina XII, *Mirtia* e la ballata *Ridi, s'i' piango*.

27. Argomento su cui, in riferimento alla tradizione bucolica, lavora Maria Finazzi per il suo dottorato losannese.

Clario Di Fabio

Una statua genovese 'all'antica' di Giovanni Antonio Amadeo

Nella mostra milanese *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, curata nel 2015 da Mauro Natale e Serena Romano, la scultura non era per nulla confinata nel ruolo ancillare rispetto alla pittura che spesso – per motivi oggettivi di ordine logistico e di costi, ormai, più che per pregiudizio – le esposizioni di fatto le assegnano: vi figurava in misura rilevante e con opere di gran significato storico, spesso veri e propri capolavori.¹

In quel novero, a documentare la produzione dei maggiori maestri lombardi del secondo Quattrocento non avrebbe sfigurato per qualità, per imponenza e connotati di gusto, e neppure per pregnanza storico-artistica (ammesso e non concesso che si potesse davvero muoverla e trasportarla), la statua che desidero presentare in un volume come questo, che in omaggio a Serena Romano raccoglie e illustra casi molteplici di *revivals*, *survivals* e rinascenze dell'antico. Un manufatto, genovese per collocazione ma indiscutibilmente lavorato da un grande scultore lombardo negli anni di Galeazzo Maria o di Gian Galeazzo Sforza, al quale avevo fatto appena un breve cenno nel penultimo dei *Convegni di Parma* curati da Arturo Carlo Quintavalle.² Ma che si tratti di una statua a grandezza naturale impostata e abbigliata 'all'antica' attribuibile con sicurezza a Giovanni Antonio Amadeo, e che si trovi fuori contesto (ma solo in un certo senso, data la presenza in città di una folta, qualificata e stabile 'colonia lombarda e dati i vincoli anche politici fra Milano e Genova negli anni Sessanta-Ottanta del Quattrocento), la rende meritevole di una valutazione un po' più attenta.³

* Con gli amici che mi hanno invitato a partecipare a questo volume dedicato ad un'amica cara, ringrazio per la collaborazione Francesca Girelli e Lorenzo Principi, dottorandi in Storia dell'Arte presso l'Università di Genova.

1. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Ducale 2015), a cura di Mauro Natale, Serena Romano, Milano 2015.

2. Clario Di Fabio, "Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento. Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini", in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-25 settembre 2010), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2011 (I convegni di Parma, 13), pp. 623-641: pp. 624 s. fig. 7.

3. Jacques Heers, "Les Lombards à Gênes vers 1460: comptoir marchand ou groupe social", in *La storia dei Genovesi*, III, atti del convegno (Genova, 10-12 giugno 1982), Genova 1983,