



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2022

LE RIME DI GALEAZZO DI TARSIA. EDIZIONE CRITICA CON COMMENTO

Milite Luca

Milite Luca, 2022, LE RIME DI GALEAZZO DI TARSIA. EDIZIONE CRITICA CON COMMENTO

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_6AED57785E2D5

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION DE ITALIEN

LE *RIME* DI GALEAZZO DI TARSIA
EDIZIONE CRITICA CON COMMENTO

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Luca Milite

Directeur de thèse

Simone Albonico

Lausanne 2022

INTRODUZIONE

1. *Perché una nuova edizione*

L'ultima edizione critica delle *Rime* di Galeazzo di Tarsia, uscita nell'ormai lontano 1980 a cura di Cesare Bozzetti¹, fu per molto tempo uno dei punti più avanzati degli studi sul petrarchismo cinquecentesco in Italia, e l'indicazione di un metodo critico prezioso ancora oggi: recepì ed approfondì (e dimostrò) infatti la nozione di un petrarchismo non limitato solo alla lezione del Petrarca, ma facente parte di un sistema culturale diffuso e collettivo, di una comunità anche orizzontale di scambi ed influenze da parte dei poeti petrarchisti in comunicazione fra loro soprattutto attraverso la pubblicazione a stampa, fluviale nei due decenni a cavallo della metà del sedicesimo secolo, senza escludere la possibilità di una altrettanto corposa diffusione manoscritta, questa, è vero, tanto meno indagabile con certezza, eppure molto spesso ipotesi inevitabile .

L'edizione di Bozzetti delineava dunque la figura di un poeta ben addentro alle maggiori correnti culturali della sua epoca, attorno alla metà del Cinquecento, e, non ostante la sua apparente marginalità, abbastanza alla moda da aver apprezzato per tempo e seguito la novità del Della Casa (restava semmai da definire come ed in quale misura egli avesse recepito la novità, ma di questo si tratterà più avanti). A Bozzetti si deve l'identificazione della Vittoria Colonna cantata dal Tarsia con la figlia di Ascanio e Giovanna d'Aragona e non più con la celebre zia Marchesa di Pescara², invero troppo in là con gli anni per essere cantata in rime amorose da parte di un poeta nato nel 1520; preziosa acquisizione che sanava in parte le aporie che molti studiosi avevano rilevato nella fino ad allora corrente ricostruzione critica della vita e dell'opera del Tarsia. Evidentemente però non bastava, e non tutto, a dir la verità, era chiaro.

Quando, recentemente, Tobia Toscano³ rimise in dubbio l'identità del nostro poeta, attribuendo di nuovo gran parte delle *Rime* all'omonimo avo Reggente della Vicaria, morto nel 1513 e vittima di un'infatuazione senile per la Marchesa di Pescara, ebbe buon gioco a sottolineare alcune incongruenze che risultavano ancora nell'interpretazione del testo, impugnando proprio ciò che dell'edizione Bozzetti costituiva il risultato più nuovo e magistrale: il commento. Perché mancava, in quel commento, principalmente per una sorta di signorile saggia prudenza, spesso non disgiunta da un'aura di sprezzatura tutta rinascimentale, l'urgenza di spiegare tutto e semmai vi voleva essere il generoso incoraggiamento al lettore a gir più oltre in un percorso da lui segnato in maniera non sempre esaustiva, come credo accada nelle carte tracciate dai primi grandi esploratori.

Di qui la necessità di un nuovo commento, che rispondesse alle nuove obiezioni e che completasse il quadro già più che delineato, correggendo qualche errore di prospettiva, ove ci fosse, e che fosse il più possibile esauriente, mettendo a disposizione del lettore anche ciò che Bozzetti aveva tralasciato, come le fonti classiche (per le quali l'editore precedente rimandava all'erudita pedanteria del marchese Spiriti⁴), le suggestioni della poesia quattrocentesca (che sono state

¹ Galeazzo di Tarsia, *Rime*. Edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Il Saggiatore, 1980.

² Bozzetti p. 82.

³ Toscano 2004, pp. 11-66. Si vedano anche le mie controdeduzioni in Milite 2010, pp. 7-43. La diatriba è comunque in gran parte confluita in questa Introduzione.

⁴ Bozzetti p. xxxiii.

preziose per lo scioglimento di alcune *cruces* testuali ridiventate recentemente abbastanza urgenti⁵), dando più attenzione possibile alla spiegazione letterale del testo, anche, a questo punto, correndo qualche rischio.

L'impegno interpretativo ha necessitato anche la discussione di alcune scelte attuate dal precedente editore, e dunque anche la revisione di tutta la tradizione nota e di poche altre testimonianze emerse dal 1980 ad oggi. Si tratta, quindi, a tutti gli effetti, di una nuova edizione, che però deve moltissimo a quella di Bozzetti, al confronto della quale spero non sfiguri troppo.

2. Testimoni

2.1 Stampe

NR = Rime | di Galeazzo di Tarsia | Nobile Cosentino. | Raccolte | Dal Cavalier Basile | Nell'Accademia de gli Otiosi | il Pigro. (marca tipografica) in Napoli, 1617 | Per Gio. Domenico Roncagliolo. | Con licenza de' superiori.

Contiene, a pp. 7-48, le seguenti rime in questo ordine: 1, 2, 5, 3, 38, 15, 17, 35, 44, 19, 7, 11, 13, 31, 16, 18, 4, 24, 29, 28, 42, 10, 9, 6, 8, 25, 41, 43, 46, 45, 14, 12, 36, 17, 37, 49.

È la *princeps* delle *Rime* del Tarsia. Per la descrizione completa rimando a Bozzetti p. xvii.

NS = Le Rime di | Galeazzo | di Tarsia | Cosentino | Signor di Belmonte | In questa nuova Edizione accresciute e ridotte | alla loro vera lezione, col ritrovamen |to di un antichissimo M.S. e con la | Giunta di alcune Osservazioni, | e della Vita dell'Autore. (marca tipografica) In Napoli MDCCLVIII | Nella stamperia Simoniana. | Con licenza de' Superiori.

Contiene, alle pp. 1-206, le rime 1-50 con il commento dello Spiriti.

Per la descrizione completa rimando a Bozzetti pp. xvii-xviii.

Castriota = Carmina | Diversorum | Illustrium | Poetarum | Ad Illustrissimam | Ioannam | Castriotam | A' Scipione Montio collecta (marca tipografica) superiorum permissu. | Impress. Vici Aequens. | Apud Iosephum Cacchium |MDXXCV.

La seconda carta, p. 1, reca questa intitolazione: Rime | in lode della Ill.ma et Ecc.ma |S. D. Giovanna | Castriota, Carrafa | Duchessa di Nocera, e Marchesa | di Civita Santo Angelo, | scritte in varii tempi da diversi huomini illustri, | et raccolte da Don Scipione de' Monti. Segue, sulla stessa carta, il son. di Adriano De' Rossi *Altri canta le guerre et le fatiche*, e di seguito le rime dei vari autori tra le quali, a pp. 65 e 66, i sonn. 37 e 9 di Galeazzo di Tarsia.

Bozzetti p. xviii.

⁵ Alludo alla questione della presunta tarda età del poeta come si evincerebbe dai sonetti 15, 23 e 25, per i quali si veda Toscano 2004, pp. 38-43; Milite 2010, pp. 11-22, più avanti in questa introduzione e, naturalmente, il commento ai sonetti in questa edizione.

TER = Le Seste Rime Della Signora | Laura Terraccina di Napoli. | Nuovamente stampate. | (ritratto della Terracina) | In Lucca appresso Vincenzo Busdrago | MDLVIII.

Contiene, alle pagine 174-175, i sonn. 24 e 28.

Esiste anche una seconda edizione (Napoli, Antonio Amato, 1560) ove entrambi i sonetti sono ristampati senza varianti ma con errori di composizione.

Il testimone era sconosciuto a Bozzetti. Ne diede notizia e descrizione Tobia Toscano (Toscano 2000 pp. 201-211).

2.2. Stampe descritte da NR.

Sono ristampe del testo di NR che accumulano nel tempo diverse varianti del testo, tra errori banali ed interventi editoriali, e che formano la vulgata settecentesca del *corpus* delle *rime* del Tarsia prima di NS. Non intervengono dunque nella costituzione del testo se non in quanto possono aver contaminato la lezione di NS.

Parrino = Poesie | del Signor | Pirro | Schettini | Gentil'huomo Cosentino. | Aggiuntovi in questa impressione | le rarissime Rime | di | Galeazzo di Tarsia. | Dedicate | Al sommo merito dell'Illustrissimo, | & Eccellentissimo Signore, | il Signor | D. Ettore | D'Alessandro | Nono Barone, e Quarto Duca | di Peschio – Lanciano, &c. | In Napoli | Presso Dom. Ant. Parrino 1716. | Con licenza de' Superiori

Raillard = Rime | di | Galeazzo | Di Tarsia. | Nobile Cosentino. | Raccolte | Del Cavalier Basile | Dell'Accademia de gli Otiosi | detto il Pigo. | Dedicate | all'Illustriss. Signor | D. Gioseppe | Di Tarsia | Cavaliere Cosentino. | In Napoli 1698. | Nella stamperia di Giacomo Raillard. | Con licenza de' Superiori.

Seghezzi = Le Rime | D'Angelo Di | Costanzo, | Cavaliere Napoletano. | Quinta edizione | Delle passate molto più illustrata, ed accresciuta. | Si sono aggiunte le Rime di | Galeazzo Di Tarsia, | Autore contemporaneo. | (marca tipografica) | In Padova. CIO IO CCXXXVIII. | Appresso Giuseppe Comino. | Con licenza de' Superiori.

2.3. Manoscritti

BU = Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 165.

Manoscritto miscelaneo cartaceo, dei secoli XV-XVII sec. In.

Contiene, a c. 65r, il sonetto del Tarsia *Posto havea Phebo a' suoi cavalli il freno* (LII dell'edizione Bozzetti); a cc. 71v e 72r vi sono i sonn. 8 e 49. Tutti e tre, esplicitamente attribuiti, sono scritti da una stessa mano tardo cinquecentesca che opera alle cc. 64v-75r.

Descritto in Bozzetti p. xix, e *I. M. B. I.* vol. xv pp. 166-175.

C = Chicago, Newberry Library, Case MS 6A 11.

Miscelaneo, composito, cartaceo, di diverse mani, secc. XV-XVII.

Le rime del Tarsia sono su di un quadernetto costituito dalle cc. 61r-84r, scritto da una sola mano della fine del '500 o dell'inizio del '600. A c. 61r v'è solo il titolo *Canzone*; c. 61v. bianca; segue la canzone 54 che occupa le cc. 62r-69v; a c. 70r è il sonetto 53. La c. 70v è bianca; seguono, da c. 71r a c. 84r le rime 2, 15, 47, 44, 14, 12, 36, 37, 17, 49, 8, 41, 46, 13, 31, 16, 18, 4, 19, 7, 9, 6.

Descritto in Cherchi 1970 e Cherchi 1975, infine in Bozzetti pp. xix-xx.

V = Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginense Latino 1603.

Miscellaneo, composito, cartaceo, di diverse mani del XVI ex-XVII in. Da c.306v a c.315r sono scritte le seguenti rime, da una sola mano della seconda metà del secolo XVI: 2, 5, 3, 38, 15, 47, 35, 44, 19, 7, 11, 13, 51, 31, 16, 18, 4, 24, 29, 28, 10, 9, 6, 25, 41, 45, 14. 12, 49, 1. In calce all'ultimo sonetto è l'intitolazione *Galeazzo di Tarsia da Cosenza*.

Descritto in *Iter italicum*, 1967, vol. II, pp. 599-60; Bozzetti p. xx. Una riproduzione digitale è reperibile sul sito della BAV.

S = Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, manoscritto I.XI.49.

Cartaceo, miscellaneo, composito, sec. XVI, mm. 290 x 220, cc. 59 numerate modernamente, più una guardia membranacea in principio e una in fine costituita da un unico foglio di pergamena con scrittura gotica su due colonne, che probabilmente costituiva la coperta originale. Tracce di numerazione antica su quasi tutte le carte. Bianca originariamente la prima carta n.n., che ospita una sommaria tavola dei contenuti ad opera del bibliotecario ottocentesco Lorenzo Ilari. Bianca cc. 11v e le ultime 4 cc. n.n. Il manoscritto contiene scritti in gran parte riferibili all'Accademia degli Intronati di Siena. A c. 27v, tra le poesie attribuite esplicitamente ad Antonio Barozzi Accademico intronato, è il son 16, adespoto. Segue Un sonetto del Barozzi *Come puro cristallo in cui del Sole*, imitazione di quello del Tarsia. A c. 38r, di altra mano, vi sono due frammenti in versi sciolti il cui contenuto è riferibile ai due sonetti. La carta, di filigrana diversa, è aggiunta. Si tratta, a parer mio, di un rifacimento in sciolti dei due sonetti del Tarsia e del Barozzi, opera di un anonimo terzo poeta.

Ignoto a Bozzetti. Segnalato, descritto e riprodotto, per quanto riguarda le cc. 27v e 38r, in Danzi 1998, pp. 62-78. Si veda anche Milite 2011. Una descrizione abbastanza completa, ad opera di Franco Pignatti, è in Molza, *Rime* 1.2.223.

Il manoscritto Cavalcanti

È andato perduto e ci è pervenuto attraverso la stampa NS. In essa in un *Avviso a chi legge* anonimo, ma da attribuire, almeno per il suo contenuto, al Marchese Spiriti, si riassume la storia del ritrovamento e si dava una sommaria descrizione del manufatto:

Ora nell'anno 1721 furono estratti dalla Biblioteca de PP. Agostiniani di S. Giovanni a Carbonara diversi manoscritti, per dovere essere trasportati all'Imperial Corte di Vienna d'Austria. Il carico, di colà presentarsi, fu dato all'Immortal Presidente del Consiglio Duca Argenti al dottissimo P. D. Antonio Cavalcanti Chierico Regolare Teatino, che poi soggiacque alle disavventure, a più d'uno ben note.

Nelle di costui mani rimase un volumetto di sole 36 carte di finissimi capretti, con le lettere iniziali fregiate di belle miniature, e di carattere ben formato, quantunque antico, col nudo titolo di *Rime*. Questo venuto in potere di un uomo di Lettere, che non vuol essere qui nominato⁶, gli destò la curiosità di osservarne il contenuto, e si accorse ben tosto, ch'erano esse le Rime del Tarsia. Ma l'avervi incontrato 12 Sonetti, una Canzona, ed una Sestina di soprappiù, che non erano tra le stampate, gli fece sospettare, che avesse potuto esser quel m. s. una qualche raccolta di componimenti di Autori diversi, per genio particolare di taluno. Si dileguò nondimeno ogni dubbiezza, quando egli osservò che le rime stavano ivi numerate una dopo l'altra, come componimenti di un'istesso Autore, e molto più ne rimase persuaso quando, richiamate a diligente disamina le inedite con le pubblicate, si accorse che per le circostanze di tempo e di fatti ivi accennate, e nelle forme del dire si palesavano di una istessa mano. Onde conservò quel m. s. tra le cose più care, con fermo proponimento di darlo, quando che fosse, alle stampe. Se ne invogliò maggiormente quando s'avvide, che la lezione di quel testo a penna sgombrava l'oscurità, che in molti luoghi di quelle Rime s'incontra. Quindi avvenne che, notando le varie lezioni, e facendovi diverse riflessioni, per additarne ora la bellezza, ora la dottrina, ed ora le imitazioni, si trovò tra le mani un mediocre volumetto di osservazioni sovra di queste Rime, che ho stimato di dover essere a grado degli Amatori di sì fatte cose il pubblicarlo.⁷

E poco più oltre, nell'elencare i criteri di edizione, si fornivano altre notizie:

Nell'interpunzione non abbiamo voluto far correre quella del m. s. perché oltre al vedersi molte parole attaccate l'una all'altra; si osserva che quasi sempre ne' membretti, e ne' periodi usa i due punti, trascurando in tutto le come, onde ci siamo adattati alla nostra corrente Ortografia, comeché in qualche luogo trascurata dal torchio.⁸

Si trattava dunque di un manoscritto pergameneo, miniato, calligrafico; le rime vi erano numerate; la punteggiatura consisteva per lo più nell'uso dei due punti, mentre erano assenti le virgole (*come*); molte parole non erano separate secondo l'uso moderno o almeno settecentesco. Insomma, sembrerebbe presentare alcuni caratteri decisamente arcaici.

Questa descrizione ha dato adito a parecchi dubbi circa la datazione del manoscritto; Tobia Toscano ha opinato che si trattasse di un manufatto dei primi anni del Cinquecento, dell'epoca del Reggente, dunque, a cui andava attribuita la maggior parte delle *Rime*. Sarebbe stato allestito per non essere pubblicato, cioè per non essere fatto conoscere a nessuno, rimasto in famiglia e poi, per così dire, aggiornato dai discendenti con aggiunte che mimavano la scrittura preesistente e con correzioni effettuate con rasure che sfuggirono all'imperizia dello Spiriti.⁹

Tuttavia anche a Cinquecento inoltrato si incontra, per manufatti di lusso, di dedica o per occasioni speciali, l'uso della pergamena e delle miniature: cinque esemplari del Furioso del 1532 sono stati tirati in pergamena;¹⁰ di pergamena, e con iniziali miniate o dorate, sono rispettivamente i mss. RCO3 e V24 delle *Rime* del Bembo,¹¹ databili tra il 1539 e il 1541;¹² manoscritti dedicati al cardinale Alessandro Farnese, non recavano in origine né titolo né nome dell'autore, informazioni che in un dono personale e accompagnato da corrispondenza non erano affatto necessarie;

⁶ Si tratta sempre del Marchese Spiriti, autore delle Osservazioni che corredano l'edizione.

⁷ Spiriti pp. IX-X.

⁸ Spiriti p. XI-XII.

⁹ Toscano 2004 pp.30-33.

¹⁰ Fahy 1962.

¹¹ Bembo, *Rime*, II, pp. 552 e 547.

¹² Bembo, *Rime*, II, pp. 798-800.

destinazione che è ipotizzabile anche per il manoscritto Cavalcanti.¹³ Pergamenaceo e calligrafico è anche il manoscritto L,¹⁴ che risale anch'esso agli anni '40, tra il marzo del '43 e il Natale del '45.¹⁵ Membranaceo con tagli dorati è il manoscritto Vat. Lat. 11539, il *librecto* che la Marchesa di Pescara inviò a Michelangelo tra il 1539 ed il 1540.¹⁶ Circa la descrizione sommaria della grafia del manoscritto Cavalcanti ad opera dello Spiriti non si può evincere gran che, dato che manca qualsiasi determinazione quantitativa o esemplificazione qualitativa (e *ben formato, quantunque antico* non è certo una perizia paleografica): la mancata separazione delle parole è in realtà un fenomeno che continua fino a fine Cinquecento, nei manoscritti e persino nelle stampe (se si contemplano scritture tipo begliocchi o gliocchi); l'uso dei due punti invece delle virgole sembrerebbe un elemento di arcaicità. Si può pensare che tratti arcaici siano più facilmente presenti nei manoscritti calligrafici: ad esempio un manoscritto napoletano dell'Alamanni del 1531 contiene come unico segno interpuntivo la *virgula*, cioè l'antico segno /.¹⁷ Il fatto è che gli usi manoscritti erano comunque più indietro che nelle stampe: L'Ariosto nel 1532 ancora punteggiava prevalentemente con i due punti (nelle ottave aggiunte all'*Orlando Furioso*),¹⁸ sostituiti poi in tipografia con la virgola. Ma ancora nelle stampe, e a metà degli anni Quaranta del Cinquecento, si potevano trovare occasionalmente testi ove i due punti predominavano sulla virgola.¹⁹

3. La tradizione

Nessuno dei testimoni manoscritti è autografo, e nessuno, tranne forse S, fu prodotto vivente l'autore. Il manoscritto Cavalcanti, testimonianza dell'ultima forma del canzoniere del Tarsia, è andato perduto; fu alla base della stampa NS. Le stampe C, V, NR testimoniano tre diverse fasi della formazione del canzoniere, come evidenziato da Bozzetti; fasi molto ravvicinate, secondo me. BU, *Castriota*, TER e S sono testimoni della circolazione spicciolata ed estravagante di poche rime nella loro redazione primitiva. Assai probabilmente il Tarsia lavorò correggendo ed integrando via via copie che faceva fare da copisti di sua fiducia, come è naturale; il che può spiegare la presenza di diverse lezioni da giudicarsi erronee comuni a tutta o parte della tradizione.²⁰

Vi è a parer mio un solo caso di errore significativo:²¹ è la lacuna del v. 69 della canzone 19, presente in C, V, NR (e in *Parrino, Raillard e Seghezzi*, mai segnalata) ed assente in NS. Bozzetti esprime forti dubbi sull'autenticità della lezione del Marchese Spiriti (*Di cui ragiono e scrivo*), dicendo che secondo lui "ha abbastanza l'aria di una zeppa, neppure troppo raffinata",²² e giudicandola "estremamente sospetta per la sua banalità",²³ decidendo però alla fine di non

¹³ Bozzetti, p. XXV, suppone che il prezioso manoscritto possa essere stato donato dal giovane Galeazzo a Coriolano Martirano Segretario del Regno, forse dopo la grazia che gli permise di partire per la guerra di Siena. Io sarei più propenso a pensare ad un personaggio ancora più vicino a Vittoria Colonna juniore.

¹⁴ Bembo, *Rime*, II, pp. 548-549.

¹⁵ Bembo, *Rime*, II, p. 798.

¹⁶ Copello 2016, p. ix e xxxvii-xl. Toscano 2017 anticipa la composizione a non oltre gli ultimi mesi del 1539..

¹⁷ Richardson 2008, p. 113.

¹⁸ Richardson 2008., pp. 117-18.

¹⁹ È il caso del sonetto del Bembo *La ben nata; per cui chiaramente arsi*, nel *Libro primo delle Rime di diversi*, Giolito 1545, che ha una sola virgola nell'ultimo verso, e per il resto tre punto e virgola, quattro punti fermi (a fine di quartine e terzine) e sei due punti. Il sonetto (Bembo, *Rime*, cit. I, n°171), in morte della Morosina, è posteriore al 1535.

²⁰ Bozzetti p. xxvii.

²¹ Secondo Bozzetti è errore congiuntivo *forse* di V NR NS contro *forte* di C (18.4; si veda Bozzetti pp xxvii e 59-61); ma solo gli errori certi possono essere considerati congiuntivi, ed io sono dell'opinione che *forse* non sia errore.

²² Bozzetti p. 64.

²³ Bozzetti p. xxvii.

rifiutarla. Il fatto è che proprio poco raffinata non mi sembra, come ho argomentato nell'introduzione a quella canzone: sicché, se non è vera, è ben trovata. Ma certamente non si può a rigore considerare errore separativo la lacuna di un verso chiaramente segnalata dalla metrica e che riguarda un inciso (peraltro in sé a mio parere estremamente plausibile come lezione d'autore), consistente in un settenario la cui parola finale è obbligata dalla rima.²⁴ Va detto inoltre che nelle *Osservazioni* si dichiara che il verso manca nelle edizioni precedenti, ma non si afferma esplicitamente che sia stato tratto dal manoscritto Cavalcanti. Insomma, qualche dubbio può rimanere ancora, e se mi pare che sia un errore significativo quanto alla congiunzione di C, V, NR (dovuto al procedimento illustrato poco sopra), non lo è così inequivocabilmente per quanto riguarda la separazione di NS dagli altri testimoni. Ma d'altra parte, se non è opportuno fidarsi ciecamente di NS, non mi pare nemmeno il caso di negarne aprioristicamente l'attendibilità: dato che, come si è detto, neanche C, V, NR sono autografi, e non possiamo sapere nemmeno se siano o no copia diretta di autografi, NS ha almeno la loro stessa autorità testuale, con la differenza che appartiene ad un'ultima fase di rielaborazione autoriale; e dunque in un contesto, quale la filologia d'autore, in cui predomina l'adiaforia (certo non tutte le varianti adiafore devono essere considerate come varianti d'autore, ma certo quasi tutte le varianti d'autore sono sostanzialmente adiafore), si deve avere a parer mio la massima cautela nel rifiutare lezioni che possono essere varianti evolutive. In sostanza io credo che solo una valutazione critica da parte dell'editore giustifichi interventi sul testo di NS quando questo non rechi lezioni chiaramente prive di senso o poco plausibili, a meno che le sue lezioni caratteristiche con coincidano con quelle della vulgata settecentesca. È ciò che ha fatto Bozzetti nella maggior parte dei casi, anche se, a mio parere, qualche volta è intervenuto troppo; ma è evidente che ogni editore avrà avuto e avrà le sue idee riguardo ad ogni emendamento *ope ingenii*, e che ogni lettore potrà giudicare da sé.

Ho accennato alla vulgata settecentesca. Fu una preziosa acquisizione di Bozzetti²⁵ il fatto che le stampe *Parrino*, *Raillard* e *Seghezzi* non sono mere riproduzioni di NR ma introducono via via innovazioni accidentali ed arbitrarie, e che siano state queste (e principalmente, mi sembra, *Seghezzi*) l'esemplare di collazione usato per ricavare le nuove lezioni del manoscritto Cavalcanti per la stampa NS. Ne consegue che quando una variante di NS che non si riscontra nel resto della tradizione si ritrova però nelle ristampe posteriori alla *princeps* NR, questa sia con ogni probabilità dovuta ad una contaminazione (secondo me involontaria) perché deriva non dal manoscritto Cavalcanti ma dall'esemplare di collazione. Naturalmente, nel caso di lezioni erranee, come nel caso di 4.5, può ben darsi che il manoscritto Cavalcanti avesse la lezione corretta invece che un errore (nel caso specifico facile ad individuarsi e correggersi) che *Seghezzi* aveva autonomamente ed indipendentemente corretto per congettura.

4. *Il canzoniere*

Il teorema che sta alla base della presente edizione è che le *Rime* siano un canzoniere amoroso ed encomiastico per Vittoria Colonna Juniore figlia di Ascanio e Giovanna d'Aragona, opera di Galeazzo di Tarsia nato attorno al 1520 e morto nel 1553. Il canzoniere è storicamente consistito nel prezioso e perduto manoscritto Cavalcanti ed edito con sostanziale ma non assoluta fedeltà dal marchese Spiriti nel 1758, nell'edizione che viene qui siglata NS. Qualsiasi fosse l'occasione primigenia di ogni singolo componimento, nel canzoniere assume la funzione ad esso organica.

²⁴ Effettivamente nei *RVF* solo 5 parole rimano in *-ivo*: *vivo*, *rivo*, *scrivo*, *privo*, *fuggitivo*. *vivo* era già nel v. 66, *fuggitivo* impegnerebbe più della metà del verso; sicché forse non era così difficile da indovinare.

²⁵ Bozzetti p. xxvii

L'autore stesso fece correzioni, spostamenti ed aggiunte per costruire un testo destinato ad essere fruito da un pubblico molto ristretto, l'entourage della Colonna, forse anche per averne protezione e vantaggi. La morte prematura dell'autore prima, poi vicende storiche piuttosto oscure, tra le quali lo scarso interesse dei suoi eredi nel perpetuarne la memoria e l'estinzione della famiglia dei Baroni di Belmonte, fecero sì che della poesia del Tarsia rimasero ben poche tracce fino alla tardiva princeps del 1616, qui siglata NR.

Riepilogo qui, poiché fondamentali per la fruizione del testo e del commento, i punti principali sui quali si fondano queste convinzioni, e segnatamente le obiezioni che recentemente mosse Tobia Toscano ad una ricostruzione che sembrava ormai acquisita dalla critica e che veniva rimessa in discussione, con le mie controdeduzioni.

Della datazione del manoscritto Cavalcanti ho già detto. Per il resto mi sembra di poter sintetizzare le argomentazioni di Tobia Toscano in tre punti:

1. In alcune rime l'autore sembra descrivere sé stesso come un vecchio, cosa che spingerebbe ad identificarlo con l'omonimo avo del nostro Galeazzo, il Reggente (della Gran Corte della Vicaria), morto nel 1513 avanti con gli anni.
2. L'Ermo Colle, sintagma famosissimo ovviamente per la sua fortuna leopardiana, viene dal Toscano identificato con colle Sant'Elmo (o, secondo l'antica grafia, sant'Ermo), alle cui pendici abitava, nella villa Pietralba, la Marchesa di Pescara. Essendo improbabile che Galeazzo il giovane dedicasse alla Marchesa di Pescara (nata nel 1490 e non più residente a Napoli) rime non solo ammirative e galanti, ma passionalmente amorose, ne consegue che l'autore sia da identificarsi con il vecchio Reggente, che amava una Marchesa ancora ventenne, ai primi tempi del matrimonio di lei, quando egli era circa sulla sessantina. E solo il Reggente, per motivi di cronologia, poteva far parte delle frequentazioni della coppia Colonna d'Avalos. Quanto alla seconda Vittoria Colonna, che Galeazzo junior avrebbe potuto cantare, non avrebbe alcuna tangenza con Sant'Ermo.
3. Alcuni singoli componimenti, e l'esempio principe è il sonetto 26, si spiegherebbero meglio con la datazione più alta, attorno ai primi anni del 1500.

Ora le mie argomentazioni:

4.1. L'età di Galeazzo

Dall'esame approfondito delle Rime non si evince affatto l'età avanzata dell'autore; è un abbaglio esegetico secolare. Si fonda essenzialmente sull'interpretazione dei sonetti 23 e 25, cui il Toscano aggiunge il sonetto 15.

Vediamo puntualmente i testi che affermerebbero l'età avanzata di chi li ha scritti. Andiamo per ordine.

15

Quell'ond'io vissi nell'età fiorita
Lieto piangendo ardor possente e greve
Fu già per divenir gelida neve,
Tanto la virtù prima era smarrita.

Or per nuova del ciel grazia infinita
S'è pur racceso in corto spazio e breve,
Onde non men che pria veloce e leve
Son d'entrar vago alla penosa vita:

Ché tutto il pro che da quel gel mi piove
Non vale il mal de' fuochi santi e rari
Che spesso Amor da due begli occhi muove.

Dunque non sia chi gli alti lumi e chiari
M'invola, o cerchi di sviarmi altrove,
Poiché sono i miei mali e dolci e cari.

Soprattutto la prima quartina conterrebbe, secondo il Toscano,²⁶ un'esplicita ammissione di vecchiaia, con la quale un commento che non forzi la lettera deve fare i conti. In realtà il fatto che si consideri uscito dall'età fiorita non implica il fatto che il poeta sia vecchio, ma semplicemente che non è più in fiore, cioè ragazzo, adolescente, che si tratta di un uomo adulto, maturo; e all'epoca si cessava abbastanza presto di essere ragazzi, passata quella che oggi si chiama (o si chiamava poco tempo fa) *teen-age*, veniva il tempo della vita adulta, della carriera. L'innamoramento è proprio dell'età adolescenziale, se giunge più tardi viene presentato come fatto eccezionale e inaspettato, a partire dai RVF. Canzone giovanile è infatti RVF 23, le cui due prime stanze sono un riepilogo della storia dell'innamoramento. Sono la fonte principale del sonetto del Tarsia, come si può notare dal contenuto, dalla comunanza della metafora stagionale (qui *età fiorita*, là *prima etade*) e della metafora del gelo, dovuto non all'età ma al disinteresse per Amore (qui *gelida neve*, là *pensier gelati*) e la coincidenza del sintagma a fine verso *penosa vita*:²⁷

Nel dolce tempo de la *prima etade*,
Che nascer vide et anchor quasi *in herba*
La fera voglia che per mio mal crebbe,
Perché cantando il duol si disacerba,
Canterò com'io vissi in libertade, 5
Mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
Poi seguirò si come a lui ne 'ncrebbe
Tropo altamente, e che di ciò m'avenne,
Di ch'io son facto a molta gente exempio:
Benché 'l mio duro scempio 10
Sia scripto altrove, sì che mille penne
Ne son già stanche, et quasi in ogni valle
Rimbombi il suon de' miei gravi sospiri,
Ch'acquistan fede a la *penosa vita*.
E se qui la memoria non m'aita 15
Come suol fare, iscùsilla i martiri,
Et un penser che solo angoscia dàlle,
Tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle,
E mi face obliar me stesso a forza:
Ché tén di me quel d'entro, et io la scorza. 20

²⁶Toscano 2004, p. 41.

²⁷La lezione *penosa vita* è emendamento di Bozzetti, da me accettato, sulla base di C, V, NR. *amorosa vita* di NS è molto probabilmente lezione che deriva da Parrino, Raillard e Seghezzi. Si veda l'introduzione e l'apparato di Rime, 15 nella presente edizione.

I' dico che dal dì che 'l primo assalto
 Mi diede Amor, molt'anni eran passati,
 Sì ch'io cangiava il giovenil aspetto;
 E d'intorno al mio cor *pensier' gelati*
 Facto avean quasi adamantino smalto
 Ch'allentar non lassava il duro affetto.
 Lagrima anchor non mi bagnava il petto
 Né rompea il sonno, et quel che in me non era,
 Mi pareva un miracol in altrui.

25

Tra i commentatori cinquecenteschi che chiosarono *prima etade*, Gesualdo spiega ponendo la scelta tra un primo ciclo di trent'anni, secondo Omero, o, secondo Ippocrate, la prima stagione dell'età dell'uomo, la primavera o adolescenza, cui seguono seconda l'estate o la giovinezza, terza l'autunno o virilità e quarta l'inverno o vecchiaia, e preferisce questa ipotesi;²⁸ Castelvetro è più preciso: è il periodo che va dai 14 ai 25 anni.²⁹ Dunque l'io lirico che nel sonetto 15 si innamora inopinatamente come un ragazzino può ben essere un uomo sulla trentina, marito e padre di famiglia, signore feudale e capitano a guerra.

In tutti i testimoni tranne il manoscritto Cavalcanti il sonetto 15 faceva parte del gruppo iniziale delle rime dell'innamoramento,³⁰ come rievocazione dell'istante dell'innamoramento per Laura è l'inizio di RVF 23. Nel manoscritto Cavalcanti viene spostato più avanti, e nella nuova posizione viene interpretato come sonetto del reinnamoramento, al pari di 13 (*Ove più ricovrare, Amor, poss'io*) al quale ovviamente segue; ciò non toglie che in origine il significato della prima quartina sia da rapportarsi strettamente a quello dell'esordio di RVF 23, e penso che questo significato non cambi poi molto nemmeno nella nuova posizione; come dirò più avanti, il sonetto viene a ribadire, a distanza di un certo, non lungo, periodo di tempo, le ragioni dell'amore per la dama principale del canzoniere tarsiano.

Veniamo ora al secondo sonetto «della vecchiaia»:

23

Ove mi menan le fallaci scorte
 Di lui che i servi suoi d'aloè e fel pasce,
 Forza è ch'io vada, e ch'a man destra lasce
 Duce che mi scorgeva a miglior sorte.

Anzi, fatta anche l'alma omai consorte
 Del mio nemico, a pena un pensier nasce
 Di volger dietro, che l'uccide in fasce,
 E siegue a trarmi per vie lunghe e torte.

Ben resister da prima al Signor mio
 Dovea, quand'ei fanciullo e men gagliardo
 Era, ed io non, qual son, vecchio ed infermo.

Or non più no, ch'al suo poter vegg'io
 Lento il soccorso di ragione e tardo,

²⁸ Gesualdo 1553.

²⁹ Castelvetro 1733.

³⁰ Bozzetti p. 49.

E saldo incontr'a lui non trovo schermo.

Il problema, è evidente, è nella prima terzina, ove il poeta si definisce vecchio e infermo. Questa affermazione è stata presa alla lettera da quasi tutti i commentatori, a partire dallo Spiriti:

Ci dimostra il Poeta, che egli invecchiato omai nella passione, benché vedesse il cammino, per cui lo guidava, non lo menasse a lieto fine, ma anzi a rovina; pur nondimeno non potea non farsi trascinar da quella, e non posporre i dettati della ragione: giacché, dove sul nascere, avrebbe potuto resistere ad Amore, ora, che questo era fatto adulto, non avea egli più forza da liberarsene³¹

seguito dal Bartelli che significativamente pone il sonetto tra quelli dell'amore senile per la *giovinetta schiva*:

Il secondo [amore], quello per la giovinetta schiva, incominciò molto tardi, quando il poeta era in età avanzata, e ce lo fanno supporre le parole vecchio ed infermo, con cui si chiama, nel sonetto XXVII [*scil.* 23]³²

la quale sarebbe stata

probabilmente qualche contadina bella e civettuola, che ebbe il capriccio di divertirsi a spese del poeta, molto in là con gli anni, e di cui Galeazzo si liberò col matrimonio di Camilla.³³

Ponchirolì e Bozzetti sul caso specifico non si pronunciano, o perché il fatto non sussiste (ma Ponchirolì aveva ancora il dubbio che alcune poesie potessero essere opera del nonno)³⁴ o perché, come dice il Toscano, preferiscono non affrontare il problema. Che è semplicemente un problema di interpretazione. Il fatto è che proprio in un'interpretazione letterale i conti non tornano. Si dice infatti che il poeta avrebbe dovuto resistere all'innamoramento per la donna tempo prima, quando egli era ancora giovane e forte (e non anziano e debole come ora) e Amore era ancora piccolo e debole, e non cresciuto e forte come adesso. Se si parla di età anagrafica non si riesce ad immaginare un tempo in cui il Reggente era giovane ed avrebbe dovuto resistere all'amore per una Marchesa di Pescara nemmeno ancor nata, per non parlare dell'altra; quanto al Galeazzo giovane, che non pervenne mai alla vecchiaia anagrafica, il discorso naturalmente non ha senso sia se riferito alla Marchesa di Pescara sia se riferito alla Juniore. Se d'altra parte s'intende che il poeta, quando era ancora giovane e forte, avrebbe dovuto resistere non ad un innamoramento specifico, ma ad una generale predisposizione ad amare, il discorso diventa molto vago e meno attuale, urgente e drammatico (anzi, direi, diventa sostanzialmente ozioso), e soprattutto contraddice una massima molto diffusa nel Rinascimento: i giovani non devono resistere ad Amore, pena maggiori sofferenze

³¹ Spiriti p. 109.

³² Bartelli p. CLXXVI. Il breve romanzo sul chimerico *affaire* si ritrova ivi a pp. CV-CVI.

³³ Bartelli p. 51.

³⁴ Ponchirolì p. 531.

in età avanzata.³⁵ E dato che comunque bisogna supporre un significato metaforico per i vv. 9-10 (quando Amore era ancora *fanciullo e men gagliardo* significa ovviamente “quando il sentimento era ancora incerto perché appena sbocciato”), a me pare che si possa attribuire pari valenza metaforica al v. 9: il poeta è vecchio ed infermo perché Amore è cresciuto dentro di lui debilitandolo ed invecchiandolo precocemente, secondo una dinamica ben nota nella poesia cortigiana e quattrocentesca esposta chiaramente dal Boiardo:

Mentre che io parlo e penso il tempo passa
E fassi antiquo nel mio petto amore,
Anzi se aviva il tramortito ardore
E se rinnova, e me più vecchio lassa.

L'alma mia, del suo ben privata e cassa,
Poi che è partita a forza del suo core
Conta e giorni passati e conta l'ore,
E per longo dolor la faccia abassa.

Longo dolor, che fai de l'ora uno anno,
Del giorno fai più lustri e tempo eterno,
Come hai de la mia etade il fior batuto!

Acciò che io riconosca con mio danno
Che non sol lunga state e lungo verno,
Ma lunga doglia può far l'om canuto³⁶.

Ed anche il Cornazzano aveva sperimentato la vecchiaia non come stato anagrafico ma come esaurimento delle facoltà vitali provocata da Amore:

Pianto, dolor, fastidio di me stesso
In pochi giorni m'han sì facto vecchio
Che s'io mai vengo per ventura al specchio
A me medesimo dico: – Io non son desso. –

Perciò d'ogni pensier casso e dismesso
Me dal veder altrui celo et attecchio,
Et animosamente io m'apparecchio
Verso 'l mio fin, qual prego che sia adesso.

E se aveva intellecto in su quel ponto
Quando partì da mi per non tornare
La principal radice del cuor mio,

Prima che 'n sì dubioso stato stare,
Dovea qual tòscò ad omicidio è pronto

³⁵ Così dice il vecchio Andronico nel Bilora (Ruzante 1981, p. 619: «Or tandem el sé pur la veritae, al corpo de mi, che chi no fa soa puericia in zoventue, el bisogna far-la in so veciezza [...] Mo' tien a mente vè, e arecorda-te, che in to veciezza ti farà qualche materia per amor, può!»; la *Raffaella* del Piccolomini, p. 38: «se non si piglia qualche piacer modestamente quando altri è giovène, si viene in tal disperazione in vecchiezza, che ci manda a casa del diavolo calde calde, come tu vedi che io temo di non andarci io». E si veda Tebaldeo 1992, 714 estrav. vv. 121-123 «Non era meglio, oimé, dopoi che 'n sorte | Avea d'entrar ne l'amoroso groppo | Entrarli nell'età robusta e forte?» e 135-136 «Esemplio sono al mondo e chiaro specchio | Che chi gioven non ama, ama poi vecchio».

³⁶ Boiardo, *Am.Lib*, 3.44.

Bever ridendo, e l'acto era più pio!³⁷

E così il Tebaldeo:³⁸

Ognhor ch'io corro a riguardarme al specchio,
Trovo canuto l'uno e l'altro ciglio,
Il volto crespo, ond'io me maraviglio
Che in giovenile età son facto vecchio.

E quanto più vi penso e più mi specchio,
Ognhor trovo che manco me asumiglio,
E peggio è che di morte in gran periglio
Trovo mia vita e senza fructo invecchio.

O inextimabil cosa, o gran possanza
D'Amor: non solo il tempo, i mesi e i giorni,
Ma un gran dolor pò far l'huom de cento anni.

Re del cielo, ove io ho posto ogni speranza,
Soccorri a l'alma fral che al ciel ritorni,
Fuor di questa pregion piena de inganni.

Non dovrà stupire poi, a parer mio, che un poeta dell'età bembiana come il Galeazzo giovane potesse ancora utilizzare un immaginario quattrocentesco: si vedrà più avanti nel commento che questo fenomeno per Galeazzo non è affatto rarissimo, come mi pare di aver già argomentato.³⁹ Certo, la lingua e la struttura retorica sono bembiane; e certo ha pesato sull'interpretazione letterale l'associazione con Bembo *Rime* 109, che in verità credo anch'io sia tra le fonti di questo sonetto di Galeazzo, citato da tutti i commentatori a partire dallo Spiriti:

Se tutti i miei prim'anni a parte a parte
Ti diedi, Amor, né mai fuor del tuo regno
Posi orma o vissi un giorno, era ben degno
Ch'io potessi attempato omai lasciarle,

E da' tuoi scogli a più sicura parte
Girar la vela del mio stanco legno,
E volger questi studi e questo ingegno
Ad onorata impresa, a miglior arte.

Non son, se ben me stesso e te risguardo,
Più da gir teco: i' grave e tu leggero;
Tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo.

Arsi al tuo foco e dissi: – altro non chero –,
Mentre fui verde e forte: or non pur ardo,
Secco già e fral, ma incenerisco e pero.

³⁷ Dall' ATL.

³⁸ Tebaldeo, *Rime*, 562 extrav.

³⁹ Milite 2006.

Sarebbe difficile negare l'influenza della prima terzina del Bembo, ed in particolare della contrapposizione del v. 11 (*tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo*); il sonetto del veneziano è anteriore al 1530 se non al 1525, «quando del resto il Bembo poteva ben dirsi attempato, se non proprio vecchio e tardo»⁴⁰, ma anche quando il Galeazzo vecchio era già morto e il Galeazzo giovane era un bambino. Ma se il linguaggio e la retorica sono bembiani, non lo è il significato: non c'è in Galeazzo la richiesta di un onorevole congedo dopo anni di fedele servizio, come d'altra parte non ci vedo il lamento di un vecchio barone meridionale che, dopo una vita dedicata alle cariche e agli onori, sia stato preso improvvisamente da una passione imbarazzante. Come ho detto prima agiscono anche altre suggestioni, tematiche, legate alla tradizione precedente. Tradizione che a me sembra che fosse ancora viva nel Cinquecento. Bembo stesso, all'epoca delle *Prose* o anche poco dopo, leggeva ancora o ancora si ricordava del Boiardo: si confronti la prima terzina del suo sonetto sopra citato con la seconda quartina di *Am. Lib.* 3.3:

Ben conosco me stesso, e non son tale
 Che potesse fugir dal mio Signore:
 Egli è d'alto ardir pieno, io di terrore,
 Io grave e inerme, et egli ha il dardo e l'ale.

In sostanza, il tema di Amore che cresce dentro al poeta (in poco tempo: la storia amorosa narrata negli *Amorum libri* si dispiega nell'arco di due anni) e del poeta che invecchia precipitosamente era così noto e diffuso che nel Cinquecento vi si poteva alludere sommariamente, certi di venire capiti; ed era diffuso anche il conseguente corollario, che ad Amore bisogna resistere mentre è ancora piccolo, magari uccidendolo in fasce, come dice il Costanzo:

Non con tanta ira sparse il fiero Herode
 Il puro sangue de i fanciulli hebrei,
 Con quant'io uccido in fasce i pensier miei,
 Né però uccido quel che 'l cor mi rode;

Il qual con nova inusitata frode
 Corre a salvarsi al viso di colei
 Ch'adoro in terra, et del mio mal con lei,
 Quasi del proprio ben, s'allegra e gode;

Et a l'orecchie mie fingendo quella
 Voce, che per mio mal troppo mi piacque,
 Fa d'aspra signoria l'anima ancella.

Questo dir volse l'una e l'altra stella
 Che quel giorno crudel ch'egli in me nacque
 Apparve a gli occhi miei sì vaga e bella.⁴¹

⁴⁰ Dionisotti 1966 p. 586.

⁴¹ *Libro quinto*, p. 107.

L'arte allusiva di Galeazzo non può prescindere, a mio parere, dalla tradizione quattrocentesca testé elencata, ma forse nemmeno dal presente testo del Costanzo, che a quella tradizione allude e che rielabora secondo lingua e retorica cinquecentesche; e forse non è nemmeno importante stabilire chi dei due abbia preso dall'altro (Galeazzo ebbe tempo di leggere il sonetto del Costanzo nella sua prima edizione, nel *Libro terzo* (poi *quinto*)⁴² *dei signori napoletani* del 1552; di una circolazione manoscritta antecedente a quella data nulla si sa), quanto invece sapere che entrambi i testi comunque testimoniano la presenza attiva di immagini e invenzioni quattrocentesche innestatesi nel petrarchismo bembiano a Napoli nel Cinquecento.

Veniamo all'ultimo reperto, in realtà il meno problematico, a questo punto:

25

Questa imagine viva, che dal morto
Mio cor traluce, sì ch'ogni altra adombra,
Da me stesso talor tanto mi sgombra
Ch'io dico: Il tuo star meco è breve e corto.

Talor ragiona (e questo è che m'ha morto):
Non sai che lei, di ch'io son raggio ed ombra,
Di te pari sembianza preme e ingombra?
Io star teco altrimenti fora a torto.

Ambi vivi in altrui, morti in voi stessi,
Ella di te e tu di lei sembianza
Rendete, come suol limpido specchio.

Non, rispondo io che gli amorosi messi
Conosco e la fallace mia speranza,
Non entra in gabbia augel canuto e vecchio.

L'ultimo verso non implica che il poeta sia davvero canuto e vecchio, ma che sia troppo esperto per cadere in trappola:⁴³ anche un giovane sui trent'anni poteva considerarsi nelle cose d'amore un uomo navigato, una vecchia volpe, un *augel canuto e vecchio*, più con amara ironia forse che con cupa disperazione, senza contare che, come abbiamo appena visto, nelle cose d'amore si invecchia molto in fretta. Ed anche per questo sonetto, come per i precedenti, non si potrà liquidare troppo

⁴² Qui s'intende il *Libro terzo* del Giolito del 1552 che fu presto rimesso in commercio, e poi ristampato, col nome di *Libro quinto*. Nel 1550 era uscito un *Libro terzo* presso il Segno del Pozzo, e un *Libro quarto* nel 1551; sicché il Giolito, per evitare confusioni, si adeguò alla situazione di fatto. Essendo gli esemplari del *Terzo libro* del 1552 oggi rarissimi, nel commento cito dal *Libro quinto*.

⁴³ Un Petrarca invero un po' più anziano sentenziava «*ma nova rete vecchio augel non prende*» (Petrarca *Estr.*, E1, v. 8; Ponchioli 1968, p. 557) in un sonetto pubblicato nell'aldina del 1514, che Galeazzo il giovane avrebbe potuto leggere ed il vecchio, morto nel 1513, no. Che anche un giovane meno che trentenne fosse però già in età da non perdersi in smancerie lo attesta la Raffaella di Alessandro Piccolomini (Piccolomini, *Raffaella*, p. 95: «dico che io voglio che chi ha da esser degno de l'amore di una gentildonna sia giovane d'età di vinti a trentacinque, e in quel mezzo massime, cioè fra vintisette e vintiotto, nel qual tempo il discorso è maturo e si ha già la pratica de le cose d'amore, e guidasi e governasi bene ogni cosa che possa intorno a questo accascare»). E si veda, sempre in ambito ornitologico, il rimprovero che Beatrice fa a un Dante trentacinquenne: *Purg.* 31.61-63: «Novo augelletto due o tre aspetta: | Ma dinanzi da li occhi d'i pennuti | Rete si spiega indarno o si saetta».

sommariamente la costellazione di fonti e riferimenti cinquecenteschi descritta da Bozzetti, per le quali rimando senz'altro al commento.

4.2. L'Ermo colle e Vittoria

Veniamo ora all'*Ermo Colle*. Sarebbe, secondo il Toscano, la collina di Sant'Elmo a Napoli, la cui topografia appare indissolubilmente legata alla Marchesa di Pescara;⁴⁴ alle sue pendici sorgeva la villa di Pietralba, dimora dei d'Avalos, presso la quale Vittoria Colonna senior avrebbe dimorato nei primi tempi del suo matrimonio con Francesco Ferrante d'Avalos. Ne parla lo Spiriti, e la chiosa (al son. 43) è riportata dal Toscano, dal quale cito:

Scrisse il Tarsia questo Sonetto per una villa chiamata Pietralba, che era situata nella collina che signoreggiava Napoli, e dicesi il monte di S. Ermo, ove poi fu costruito il castello, che oggidì ne ritiene il nome. Questa villa si possedea in quel tempo dal Marchese di Pescara, e verisimilmente ivi vi si faceano liete adunanze di Dame e Cavalieri.⁴⁵

Da qui Giovan Vincenzo Meola, citato dal Toscano subito dopo, pur con tutte le cautele che impone la fama di falsario dello studioso:

Verum, quamdiu haec [Vittoria Colonna] apud nos fuit, domi musarum domicilium habuisse invitatis celebrioribus aetatis suae literatis viris non est dubium; praesertimque cum Leucopetrae nomine (vulgo Pietralba) Villam in colle habitaret, qui Neapolim imminet, fuitque in ditone Piscariae Marchionis; quo in loco S. Ermi, deinde castrum excitavit Carolus Caesar.⁴⁶

E dopo Pietro Ercole Visconti:

Ella [Vittoria Colonna] dimorava a Napoli, nello splendore di una vita tra feste e sontuosità, e quando si sentiva attratta dal fascino della campagna si recava a Pietralba, possesso dei d'Avalos presso il monte Ermo. Ma difficilmente si potrebbe immaginare luogo più lieto e piacevole di quello che le offriva il soggiorno d'Ischia, dove la famiglia del marito spesso risiedeva. La duchessa di Francavilla che la guidava con la sua autorità di castellana, donna di notevole intelligenza e di gran cuore, dotata di un raro amore per le belle lettere, vi richiamava ed ospitava il fior fiore dell'erudizione del reame. Era bello veder riuniti in uno spazio così ristretto di terra italiana tanti nobili spiriti. In questa gloria d'armi, in questa luce letteraria vivevano Ferrante e Vittoria. E quando ascoltavano da Prospero e Fabrizio Colonna, dal Gran Capitano, dal principe di Salerno, dal marchese di Padula, di Guevara, di Fieramosca, il racconto di rivolte, di pericoli militari, di sconfitte e di trionfi, il primo si infiammava d'ardore per la guerra, la seconda si sentiva maggiormente attratta dalla dolcezza delle muse, se Sannazaro, Cariteo, Rota, Bernardo Tasso declamavano i loro versi, o se Musofilo, Filocalo, Giovio, Minturno discutevano della cultura umanistica. [...] In questa schiera d'élite, sebbene la duchessa di Francavilla occupasse il primo posto e presto Vittoria Colonna vi brillasse più di tutte, vi si trovavano in gran numero altre nobili dame di Sicilia e di Napoli che per la loro intelligenza ben ne facevano parte. Il nome d'Ischia era allora famoso dappertutto, come punto d'incontro di tanta grazia e di tanta gloria⁴⁷

⁴⁴ Toscano 2004, p. 24.

⁴⁵ Toscano 2004, p. 47; Spiriti pp. 182-83.

⁴⁶ Meola 1776, p. 73; ma cito da Toscano 2004, p. 48.

⁴⁷ Colonna 1840; la ricostruzione mi pare più suggestiva che accurata, considerando che ne risulta una frenetica quadriglia di generazioni e vicende diverse, giovani e vecchi, viventi e deceduti, vicini e lontani. Anche secondo Thérault 1968, p. 62, i fatti presentati sembrano «un peu entassés seulement et sans discrimination d'époque».

e quindi il von Reumont, nella sua biografia della Marchesa di Pescara:

pare che i primi tempi del matrimonio siano scorsi in una villa dei d'Avalos, che guardava la città, il paese ed il mare da quell'altura, che portava il nome di Sant'Ermo, dominata poi dal castello del medesimo nome, accanto alla celebre certosa di San Martino. La villa Pietralba è scomparsa, ma il grandioso palazzo del Vasto presso Santa Teresa col suo giardino e l'attigua piazza, che si chiama Largo del Vasto, occupano una parte del suo terreno. [...] Come Ischia, così Pietralba era visitata da nobili ed eruditi, ed a Vittoria dev'essersi offerta occasione di coltivare sempre maggiormente il suo ingegno, mentre era altresì rallegrata dalla vicinanza de' suoi genitori, che più volte soggiornarono in Napoli coi due loro figliuoli, Federigo, che portava il nome dell'avo suo d'Urbino, ed Ascanio. Viveva ancora nella sua villa di Mergellina, non troppo lontano da Pietralba, Jacopo Sannazzaro, il poeta dell'Arcadia e di que' canti *De partu Virginis*, che in noi producono strana impressione per il loro miscuglio di elementi cristiani e pagani, ma che tuttavia sono ricchi di poetiche bellezze.⁴⁸

E poi Amalia Giordano, senza citare altre fonti che il Reumont:

Da Ischia Vittoria e Ferrante si stabilirono a Napoli dove dimorarono in città presso Santa Maria Maggiore e in villa nella famosa Petralba, sul declivio del colle di Sant'Elmo [...] Dove sorse poi, la villa, che, pel nome suggestivo non possiamo non immaginare tra il verde fiorito dei nostri colli da cui si domina il mare? Allora, più che non oggi, si solevan dare nomi leggiadri e significativi ai luoghi di delizie, dai quali, poi, si era indotti a favoleggiare, ne farebbero fede soltanto i nomi di Leucopetra ed Egle, le dimore più che regali dei Martirano a Portici e dei Rota a Pizzofalcone. Ma se Petralba non poteva gareggiar con loro per splendidezza, lo poteva bene per posizione ridente ed amena, per l'importanza di chi fu ad abitarla e anche per quella di chi la cantò. Galeazzo di Tarsia non fece, per essa, sfoggio di mitologia, assicurandole, perciò, vantaggio sulle altre.

Invano si cercherebbe questa villa sul pendio del colle di S. Martino o di Sant'Elmo, forse, come avverte il Reumont, una parte della sua area è occupata dall'odierno palazzo del Vasto a Chiaia, ove una delle vie che conducono ad esso s'intitola appunto dalla poetessa. È quasi superfluo ricordare che la nostra città, avendo una minore espansione di territorio che al presente, si arrestava, nel lato occidentale alla Porta di Chiaia, e quella ridente zona, declinante al mare di San Leonardo, di Mergellina e di Posillipo era tutta coronata di ville e di palazzi signorili, sparsi senza la simmetrica regolarità di vie non ancora tracciate.⁴⁹

Ma i testi (tranne il Meola, che si è confuso traducendo lo Spiriti) dicono che la villa sorgeva sul colle, non sul sito preciso ove poi fu edificato il castello, anche perché il castello invece esisteva già e già si chiamava Castel Sant'Elmo. È vero che i d'Avalos possedevano un palazzo ai piedi del colle Sant'Ermo, che esiste tuttora in via dei Mille 48 (in realtà quasi sulla riviera di Chiaia), nel luogo dove un tempo si dice sorgesse la villa Pietralba o Leucopetra, come la chiama il Meola, ma non si sa quando sia stato edificato. Il palazzo comunque non era situato al posto del Castello, struttura militare che dominava la città dalla cima del colle fin dal tempo degli Angioini, che fu teatro di vari scontri e usata come prigione per tutto il Quattrocento⁵⁰ e che da Carlo V fu solo ristrutturata, e che è visibile tuttora e che non risulta essere mai stata in podestà di altri che dei Re di Napoli prima e dei Viceré dopo. Questo cambia poco, se non che forse situare i sonetti di Galeazzo alle pendici verdeggianti e non sull'erta cima fa perdere loro un po' di petrosa drammaticità, e soprattutto non consente di identificare con Castel Sant'Ermo il *felice già di mille e mille amanti* |

⁴⁸ Von Reumont 1892, pp. 16-17.

⁴⁹ Giordano 1906, pp. 15-16.

⁵⁰ De Rosa, *Ricordi*, I, 2r.26, 9r.25, 10v.40, 26v.4, 50v.3, 68v.4.

diporto del sonetto 38⁵¹ come vorrebbe suggerire il Toscano. Ma poi, volendo proprio fare i sospettosi, si potrà notare che la prima menzione di una Villa Pietralba dei d'Avalos è proprio quella dello Spiriti, da cui procedono tutte le altre; che nessuno degli eruditi cita fonti coeve attendibili; che nessuno dei coevi nomina una villa Pietralba dei d'Avalos;⁵² che una villa Pietra Bianca o Leucopetra esisteva nel Cinquecento, era la villa di Bernardino Martirano costruita nel 1520 a Portici; e a me pare strano che un altolocato umanista versato nella politica ed attento naturalmente a questioni di puntigli e precedenze che animavano i rapporti tra i nobili del tempo, usurpi o copi, per la sua villa nuova, il nome di una villa dei d'Avalos, sebbene grecizzando un toponimo preesistente, senza riceverne in cambio non dico una patente di campo o una ferita nel volto, ma nemmeno qualche malevola diceria. Sorge il sospetto che lo Spiriti abbia fatto un po' di confusione, riferendo erroneamente ai d'Avalos ciò che si ricordava di aver letto della villa dei Martirano:

ma prima che facesse l'ingresso alla città, [Carlo V] si fermò tre giorni fuori di quella, nella bellissima villa di Leucopetra che dimandano Pietra Bianca, che significa l'istesso nella voce greca, la qual per l'amenità fu abbellita dal segretario Martirano, e divenne celebre non solo per la clemenza del cielo, ma per il concorso d'illustri conversationi, e per gli spassi dedicati alle ninfe et alle muse. Dove da tutti i cavalieri e dame della città fu regalatissimo, e mostrò la sua servitù don Pietro di Toledo viceré del Regno, che si sbracciò a dargli compimenti di piacere, come desiderava.⁵³

E che la notizia sia stata ripresa, abbellita e gonfiata dal Meola e dai successivi biografi della Colonna.⁵⁴ In ogni caso, sia pure che i d'Avalos avessero una villa Pietralba alle pendici del colle Sant'Ermo; sia pure che l'Ermo colle sia da identificarsi con il colle Sant'Ermo, tanto più che ai tempi del Galeazzo giovane si era cominciato a costruire diverse residenze sulla Riviera di Chiaia, ai piedi del monte;⁵⁵ sta di fatto che se vediamo, nelle poesie di Galeazzo, quelle dedicate esplicitamente ad una Vittoria Colonna, ove siano presenti *senhals* più o meno inequivocabili,

19: *Colonna* (v. 2); *aurea palma* (v. 67)

20: *alpestra selce* (vv. 9-10)

22: *arbor vittoriosa* (v. 1)

24: *Chiaro e di vero onor marmo lucente* (v. 1)

28: *palme* (v. 1) *alta colonna* (v. 9)

⁵¹ Il sonetto secondo un'interrotta tradizione esegetica che non ho ritenuto bene interrompere parla di Castelcapuano. In Toscano 2004 p. 48 si inferisce con una certa cautela che potrebbe trattarsi anche di Castel sant'Ermo.

⁵² Più che dubbia è ormai l'allusione alla villa Pietralba «albergo delle muse» e a Vittoria Colonna nelle Stanze del Fuscano (Giordano 1906, p. 76): cfr. Adesso 2005, p. 155.

⁵³ Capaccio, *Il forastiero*, p. 194. Lo Spiriti però conosceva bene la villa dei Martirano, visto che in Tarsia 1758, a pp. XII-XIII, riproduce i due epigrammi *Arethusa* e *Leucopetra* ad essa relativi, in coda al codice Cavalcanti.

⁵⁴ Si confonde anche Bozzetti affermando che per il sonetto «la tesi avanzata dallo Spiriti, difesa dal Bartelli e accolta dal Ponchiroli che si parli della villa Leucopetra di Berardino e Coriolano Martirano... [non] sembra, per quanto suggestiva, probabile; anche intendendo che il poeta si rivolga non alla villa, ma al monte di Sant'Ermo come al luogo in cui, o presso a cui, la villa era situata» (Tarsia 1980, p. 144), perché in realtà essi parlano della fantomatica villa Pietralba dei d'Avalos, mentre la villa dei Martirano era a Portici e non a Sant'Elmo. Non che con ciò la tesi sembri più probabile.

⁵⁵ Labrot 1972, pp. 43-44

35: *Palma leggiadra e viva* (v. 1)

39: *freddo marmo* (v. 21); *alpestre pietra* (v. 23); *Gorgone* (31)

42: *palme* (v. 1) *arbor* (v. 7) *Vittoria* (v. 11)

50: *viva selce* (v. 1) *saldi marmi* (v. 11)

ed aggiungiamoci anche 2 (v. 14 *vittoria eterna*) e 4 (v. 14: *e vostra, o donna, la vittoria sia*), notiamo che in esse non è presente l'Ermo colle, o la sua probabile variante *scoglio alpestro e rio*, o la denominazione più generica *questo monte*; e quindi nessuno ci obbliga a ritenere l'Ermo colle legato ad una Vittoria Colonna. Ma vediamo in particolare i componimenti dell'Ermo colle e simili, e noteremo che sono per la maggior parte sonetti di lontananza: 11 (*questo monte*), 12 (*quest'ermo colle*), 13 (*questo scoglio alpestro e rio*), 21 (*loco alpestr'ed ermo*); 43 (*Ermo dolente... Ermo veramente orrido e cieco... che gran tempo è già che si converse in sasso*). Insomma, l'Ermo è un luogo in cui si trova il poeta e non la donna (11, 12, 43); ove il poeta fugge per non essere raggiunto da Amore (21), ma invano, perché proprio lì, inopinatamente, è da Amore raggiunto (13); insomma l'Ermo colle o monte o scoglio alpestro e via dicendo sembrano essere nella disponibilità di Galeazzo molto più che della donna o delle donne che possono esser state l'occasione primitiva dei singoli componimenti; se si considera poi che in 21 il poeta giunge in loco alpestro ed ermo fuggendo proprio *i famosi alberghi | Ov'a ferir braccio ha più fermo | Amor*, tra i quali va annoverata certamente ogni possibile residenza di ogni possibile Vittoria Colonna, ne consegue che in questo mai e poi mai andrebbe ravvisata la villa Pietralba delle muse albergo ove verisimilmente si faceano liete adunanze di dame e cavalieri e così via: sarebbe stato come nascondersi nella tana del lupo. Un discorso a parte merita il sonetto 43,

È questo il vago e lucido Oriente
Onde non partì mai raggio di sole
Mentre il chiaro fatal vivo mio sole
Qui si mostrò pien di virtute ardente?

È questo il luogo, oimé, ricco e possente
Tanto gradito pria dal sommo Sole?
Fur qui tante bellezze al mondo sole
Onde poggiavi al ciel, Ermo dolente?

O Ermo, veramente orrido e cieco,
Come non sei tu già di vita casso
Poiché il ben ch'era in te non è più teco?

Che parlo? A cui ragiono afflitto e lasso?
S'egli, per non veder tanto mal seco,
Gran tempo è già che si converse in sasso.

ove è nominato l'Ermo in maniera più esplicita, e scritto con l'iniziale maiuscola, come nome proprio, sia nei due testimoni NR e NS che in tutte le moderne edizioni fino a quella di Bozzetti e allo studio di Toscano; oggetto di una divergenza di opinioni tra il Broccoli e il Bartelli dai toni accesi, che giova trasmettere ai posteri attraverso le parole di questi:

Lo Spiriti nota: «Scrisse il Tarsia questo sonetto per una villa chiamata Pietralba [...]»⁵⁶ Il Napoli-Signorelli⁵⁷ [...] sostenne che sia stato scritto per la moglie Camilla, senza però allegare, in conferma, alcuna prova. Il Broccoli⁵⁸ fu del suo parere, e credette di mostrarlo con le seguenti parole: «L'ermo veramente orrido e cieco non è Pietralba, o il Castello d'Ischia, dove i Tarsia non avevano alcuna ragione di dimorare, è molto più probabilmente il Castello di Belmonte, vedovato della sua castellana. Or valga il vero se il poeta scrive da Belmonte i versi: Fur qui tante bellezze al mondo sole – Qui si mostrò pien di virtute ardente, non possono non riferirsi alla perduta moglie, e su questo concetto il chiaro fatal mio vivo sole del primo quaternario diventa il sommo sole del secondo; il vivo e amato bene e chiaro sole, il suo bene rapitogli dalla morte, vola all'empireo e si trasforma in sommo sole». E come se ciò non bastasse, aggiunge: «E qui giova ricorrere alla benedetta cronologia (povera cronologia!), che non si presta a stracchiare, come le interpretazioni poetiche e filologiche. Vittoria Colonna fu mai al Castello di Belmonte? Dove conobbe il Tarsia?» E giù uno sproloquio sulla Colonna per dimostrare ciò che nessuno aveva negato. Come si vede, l'anfanare del Broccoli non si riduce che ad una cattiva interpretazione di que' due poveri avverbi (qui...qui), i quali gli hanno dato ad intendere che il poeta per potere dire qui bisognava che dimorasse nel luogo, di cui parlava. Or, se Galeazzo non dimorò in Pietralba o in Ischia, il sonetto non può non riferirsi se non al luogo dove dimorava, al Castello di Belmonte; ma la Colonna non fu a Belmonte, dunque... a chi l'abitava, a Camilla[.] Il ragionamento fila; ma c'è un ma semplicissimo che guasta tutto: l'avverbio qui non potrebbe essere inteso in altro senso e riferirlo al momento, in cui il poeta si trovava o immaginava di essere a Pietralba, privata della Colonna? Rimandiamo il Broccoli, ove mai non fosse persuaso, al sonetto del Petrarca – È questo il nido in che la mia fenice –; più che bastante a rimetterlo in carreggiata. Il sonetto dunque, come ben disse lo Spiriti, si riferisce alla villa di Pietralba, e per le seguenti ragioni: 1° per la parola Ermo con l'iniziale maiuscola nel Cod. Cavalcanti; 2° per la parola sole, dal poeta data soltanto alla Colonna; 3° per il verso – Qui fur tante bellezze al mondo sole – che non avrebbe senso, ove si ammetta che il poeta abbia parlato del Castello di Belmonte. E di fatti, quali furono le donne che tennero compagnia alla moglie Camilla, e che abbandonarono l'ermo quando la castellana morì? Il Broccoli stesso cita un passo che può servire di commento al verso, e che trascriviamo: «Ad Isca, se ritirò la casa de lo Marchese de la Vasto, la bellissima sua moglie Donna Maria d'Aragone, la dotta Marchesa di Pescara, Vittoria Colonna, la Duchessa di Tagliacozzi, la Duchessa di Amalfi, la Principessa di Salerno, Lucretia Scaglione, bellissima et galantissima, et altre dame; quali tutte stavano sotto il governo et cura della Duchessa di Francavilla, Donna Costanza di Avalos, zia de lo Marchese del Vasto, donna di gran valore et bontà».⁵⁹ È vero che si parla del Castello d'Ischia; ma quando la marchesa di Pescara dimorava a Napoli nella deliziosa villa di Pietralba, le stesse persone, naturalmente, le tenevano compagnia.⁶⁰

Alle tre ragioni elencate dal Bartelli opporrò altrettante argomentazioni: 1) anche concedendo che il codice Cavalcanti recasse veramente il maiuscolo (fidandoci della trascrizione dello Spiriti), questo non vorrebbe dire poi molto: non a caso i moderni editori delle cose cinquecentesche regolarizzano sempre le maiuscole, perché è normale trovare maiuscoli molti nomi comuni; 2) non è vero che la parola sole sia data soltanto alla Colonna: nel sonetto 31, al v. 5, *Ora che 'l mio bel sol da noi s'asconde*, si parlerebbe del Marchese del Vasto, anche secondo il Bartelli, che con questi argomenti contesta lo Spiriti:

Lo Spiriti ritenne questo sonetto scritto per la morte del marchese di Pescara; ma non diede altra prova della sua interpretazione che il verso *Ora che 'l mio bel sol da noi s'asconde*. Considerando che «Vittoria Colonna in tutto il suo coltissimo Canzoniere chiama sempre il suo estinto Consorte col nome di Sole, e sotto un tal simbolo quasi sempre ragiona». Prova molto fallace, quando si consideri che la parola petrarchesca Sole, con cui s'indica la persona amata, fu usata da tutti i rimatori del secolo XV e XVI;⁶¹

⁵⁶ Il passo dello Spiriti è già stato citato integralmente più sopra.

⁵⁷ Napoli-Signorelli 1810, IV, p. 453 e segg.

⁵⁸ Broccoli 1884.

⁵⁹ Rosso, *Historie*.

⁶⁰ Bartelli, pp. 45-46.

⁶¹ Bartelli, p. 60.

insomma la stessa prova che si adduce in un luogo viene considerata molto fallace quando viene usata da altri. La parola compare anche nel sonetto 32 (v. 4, *Per virtù di quel sol che a me s'asconde*) in evidente dittico con 31. Delle due opposte considerazioni del Bartelli (il Tarsia dà del sole esclusivamente a Vittoria Colonna / tutti nel Rinascimento danno del sole alla persona amata) sembra più probabile e provata la seconda. Per il resto, la parola *sole* compare in 4, 6, 11, 16, e 37, solo in 4 associato a un *senhal* più o meno esplicitamente colonnese, ma negli ultimi due associato ad un sintagma di cui dirò più tardi, *Donna reale*. Quanto alla prova n° 3, che il verso *Fur qui tante bellezze al mondo sole* alluda ad una compagnia di belle donne che solo poteva trovarsi attorno a Vittoria Colonna, e quindi nella famosa (a partire dallo Spiriti) villa Pietralba, mi pare chiaro che invece qui si tratti delle bellezze senza paragoni di una sola donna, giusta RVF 156, vv. 12, *I' vidi in terra angelici costumi | e celesti bellezze al mondo sole*, e 158, vv. 9-10 *quelle | ch'i' vidi eran bellezze al mondo sole*, ove si parla solo di Laura e non delle sue dame di compagnia. Forse è giunto il momento di rendere l'onore delle armi al povero Broccoli, valoroso uomo di studi che fece quel che poté con gli strumenti allora a sua disposizione. È vero, per esempio, che l'Ermo colle, il monte, lo scoglio alpestro e così via sono accompagnati il più delle volte dal dimostrativo *questo* o dall'avverbio *qui*, che indicano vicinanza dell'autore, mentre la donna è per lo più lontana, come abbiamo già visto; e l'idea che il sonetto sia stato fatto per la morte della moglie Camilla non sarà da scartare con troppo precipitoso disprezzo: Bozzetti ha fatto notare la vicinanza di 43 ai sonetti in morte di Camilla e che RVF 321, *È questo il nido in che la mia fenice*, è in morte di Laura (benché lo stesso modulo sia stato poi utilizzato nel Cinquecento per varie occasioni) e che

il contesto tematico che si ricava dalle fonti di questo sonetto pare collocarne il tema della scomparsa della donna non in quell'ambito di durezza e ripulse e inaccessibilità che solitamente è quello delle rime per Vittoria [...] ma in quello di violenta, fatale e involontaria separazione che è quello delle rime per la morta Camilla.⁶²

Quanto al *sommo sole* del v. 6, sarà però difficile credere, col Broccoli, che si tratti della donna morta e ascesa in cielo; effettivamente il sintagma nella lirica coeva è attribuito ed attribuibile solo a Dio. Allo Spiriti sembrava fuori luogo una simile chiamata in causa:

Questi due versi mi sembrano una riempitura, e quasi appiasticciati, senza che aggiungano né bellezza, né forza al concetto: oltre di che non saprei, come tanto avesse potuto gradito esser al sommo Sole, che è Dio, un luogo, ove si radunavano assieme Uomini, e bellezze al mondo sole, che fu sempre unione pericolosa, ed in cui certamente non si andava a recitar rosarj e litanie;⁶³

e va detto che prima del concilio di Trento, o prima che se ne sentissero gli effetti nella letteratura italiana,⁶⁴ certi accostamenti erano più tollerati; tuttavia la menzione del sommo Sole si spiegherebbe più facilmente in un contesto matrimoniale,⁶⁵ nel quale l'unione è un sacramento e quindi gradita e benedetta da Dio, come lo è la casa coniugale, ove non sempre si recitano rosarj e

⁶² Bozzetti p. 145.

⁶³ Spiriti pp. 183-84. Bartelli, p. 46, gli dà ragione.

⁶⁴ Dionisotti 1967, p. 189.

⁶⁵ Il richiamo a Dio sarà poi tratto delle rime del Rota per la moglie morta, come si vede in Rota, *Rime*, 123, vv. 13-14: «chè per mia pena insieme, e per mia gloria | Dio fece di man propria il mio bel laccio».

litanie. Se poi l'Ermo colle è anche scenario della vedovanza, non sarà strano che nel sonetto 47 possa essere nominato ancora:

Donna, che di beltà vivo oriente
Fosti ed al fianco mio fidato schermo,
E quasi incontra il mondo saldo e fermo
Scoglio che forza d'Aquilon non sente,

Dopo il ratto inchinarti in occidente,
Risguarda in questo calle oscuro ed ermo,
Ove piangendo vo, stanco ed infermo,
I capei biondi e l'alme luci spente,

E, se del tuo sparir quinci m'increbbe,
Vedrai nel mezzo del mio cor diviso
Come il dolor vie più con gli anni crebbe.

Tempo ben di scovrir nel tuo bel viso
Altra aurora, altro sole omai sarebbe
E riposarmi nel tuo grembo assiso.

calle del v. 6 è correzione di Bozzetti che rifiuta la lezione di NS (*colle*), diversa da tutti gli altri testimoni, perché

calle non è che la tradizionale metafora cristiana della vita mortale come difficile viaggio da percorrere (*ove piangendo io vo, stanco ed infermo*)⁶⁶, immagine correlata all'immagine del terzo verso *incontra il mondo*, ove *mondo* è appunto la vita terrena, il secolo. Anche la copia *oscuro ed ermo* è assai più pertinente nella lezione autentica. Per altro il caso conferma ancora che NS si fondò, probabilmente usandolo come esemplare di collazione, su *Seghezzi* e ne ereditò passivamente, oltre a molte grafie, anche più di un errore.⁶⁷

Il Toscano rispolvera la vecchia lezione provando a vedere se quadra con la situazione di una partenza provvisoria di Vittoria Colonna dalla villa Pietralba; alla fine resta dubbioso anche lui, perché si accorge che *l'alme luci spente* (v. 8) indicherebbero un evento più definitivo e irreversibile; gli sembra comunque strano che alla donna in questione vengano attribuiti i capelli biondi, tratto della Colonna e non di Camilla, che nelle altre due rime a lei dedicate non ha precise connotazioni fisiche.⁶⁸ Ora, non mi pare dubbio che la donna sia morta, non solo perché le *alme luci* sono *spente*, ma anche perché la metafora del tramonto (v. 5) è luttuosa⁶⁹ (per le dipartite temporanee vi è semmai l'eclissi), e perché nella terzina finale la donna si è trasformata in Aurora,

⁶⁶ Del resto immagine già presente nella canzone del Bembo in morte della Morosina: Bembo, *Rime*, 174, 14-15 «sembro nave in mar senza governo, | e vo là dove il calle e 'l piè m'invita».

⁶⁷ Bozzetti p. 160.

⁶⁸ Toscano 2004, p. 49.

⁶⁹ E soccorre Bembo, *Rime*, 174, v. 6, «doppo il quinci sparir de' raggi tuoi» per la morte della Morosina, da correlarsi anche al v. 9 di Galeazzo.

come Laura morta,⁷⁰ e il poeta vorrebbe riposarsi nel suo grembo come Cefalo,⁷¹ in un quadro mitologico che sottende un'aspirazione ad un ricongiungimento dopo la morte. E la Marchesa di Pescara morì molto dopo il Galeazzo vecchio, ad un'età, e dopo una lunga lontananza da Napoli, che non giustifica un simile tono da parte del Galeazzo giovane. Non mi pare dubbio nemmeno che qui si tratti della moglie, se ben si considerano le immagini della prima quartina che alludono non ad un amore vagheggiato ma ad un effettivo connubio o abitudine di convivenza, vicine ad espressioni del tipo di *nel dubbio sentier fidata scorta* della canzone del Bembo in morte della Morosina.⁷² Quanto alla biondezza, sarà sconsigliabile, credo, ritenerla caratteristica esclusiva della Colonna, e neppure dovrà sembrare un tratto particolarmente distintivo: nella lirica del Rinascimento le donne bionde, vere o finte, sono una schiacciante maggioranza. Né dovrà parere in fondo troppo strano che su tre sonetti solo in uno vengano nominati i capelli. E dunque la lezione *colle* è suggestiva, ma viene scartata principalmente per motivi filologici, provenendo dalla tradizione a stampa, per contaminazione, più facilmente che dal codice Cavalcanti; si può insistere che stante la perfetta adiaforia non può essere errore certo e significativo perché ogni testimone ogni volta può recare la lezione corretta o scorretta indipendentemente dal suo esemplare (ovvero: il codice Cavalcanti, per pura combinazione, può aver avuto come lezione autentica *colle* anche se coincide con un errore delle stampe settecentesche); ma se anche di *colle* e non di *calle* si tratta ciò non implica che si parli della Colonna, perché è un sonetto in morte; al contrario sarà a maggior ragione l'*Ermo colle* scenario della vedovanza come per il sonetto 43. E siamo arrivati al dunque, sull'ermo colle. Ma prima bisognerà sbilanciarsi sulla sua identità e su quella della donna, o delle donne, cantate. Dato che l'autore è Galeazzo junior, come credo di avere, se non dimostrato, argomentato con decenza, e dato che molti *senhals*, come si è detto, implicano che molte rime parlino di una Vittoria Colonna, io credo che la più probabile sia la più giovane, Vittoria Colonna d'Aragona. Tanto più che questa identità s'attaglierebbe meglio all'altro appellativo usato dal Tarsia, *Donna reale*:

16, vv. 5-8:

Così la mia, ch'alto veder non cura,

Perde, Donna real⁷³, mirando in vui

Che siete un nuovo sole oggi fra nui:

Ch'occhio non sano a gran splendor non dura;

18, vv. 1-2:

Che cerchi più da donna alma reale, Cor mio?

⁷⁰ E come poi la moglie di Berardino in Rota, *Rime*, 60, v. 8, «quando poggiasti al ciel, novella Aurora».

⁷¹ Tasso *Amori* 1.125 (A l'Aurora), vv. 81-90: «Non volga il caro amante, | che già per Procri ardea, | O bella e vaga Dea, | in altra parte le fugaci piante, | ma con umil sembiante, | sendo già 'l cor da tua beltà conquiso, | Tutti i passati affanni | posti in oblio, ristori i gravi danni, | e nel tuo grembo assiso | bea piacer da' begli occhi e dal bel viso». E qui abbiamo anche un termine *post quem*, che è la pubblicazione del primo libro degli *Amori* del 1531. È chiaro che Galeazzo allude al Tasso, citando sommariamente una favola mitologica già estesamente narrata e recuperandone una tessera precisa (*nel tuo grembo assiso*).

⁷² Bembo, *Rime*, 174, v. 50; Bozzetti p. 160.

⁷³ Nella primitiva redazione del sonetto, testimoniata da S, il vocativo era un più generico *lume gentil*; il passaggio a *Donna real* potrebbe segnare un mutamento di destinazione ed insieme l'intenzione abbastanza precoce di organizzare il canzoniere attorno alla figura di un'unica donna.

36, vv. 12-14:

Ma se vien nel real petto gentile
Amor, e v'apre il cor con larga vena,
Chi può dir come invola e tende l'arco?

37, vv. 1-4:

S'affaticano in van, Donna reale,
Mille alme penne e mille puri inchiostri
A ritrarre il men bel de gli occhi vostri:
Ché mal somiglia il sol cosa mortale.

Epiteto di vasta e peculiare diffusione cinquecentesca,⁷⁴ potrebbe però indicare propriamente in questo caso un'ascendenza regale: Giovanna d'Aragona, madre di Vittoria Colonna juniore, era figlia del Duca di Montalto, figlio naturale di Ferrante I di Napoli; dunque erano donne reali lei e le figlie. Vittoria non è l'unica donna del canzoniere: ovviamente c'è la moglie Camilla, e poi credo ancora ci sia la famosa giovinetta schiva, che non è ovviamente una contadina ma probabilmente non è nemmeno la Colonna, che riaccende l'animo del poeta in un momento in cui non stava più pensando all'amore principale: nel sonetto 13, già menzionato più sopra. Ambientato nello scoglio *alpestro e rio*, che probabilmente è una variante onomastica dell'*ermo colle* o del *monte* di 11, sembra essere una digressione dalla storia (anche se è improprio chiamarla così) dell'amore per Vittoria Colonna (la juniore, beninteso), il primo amore dal quale era fuggito; al quale amore per Vittoria Colonna peraltro non sarà da attribuire una realtà sentimentale documentaristica o diaristica effettiva, ma piuttosto, come accadeva nel Rinascimento, il portato di un costume cortese e letterario che permetteva di ordinare per lingua, stile ed immagini (ed oggettivare su dame famose) spesso sentimenti e pulsioni molto profonde e comuni, sincere anche si potrebbe dire, quando non si cerchi la sincerità nell'adesione alla realtà della cronaca; e, d'altra parte, non si trascuri nemmeno l'urgenza della necessità di emergere da una fortunosa disgrazia politica e giudiziaria. Altra avventura extravagante sarà forse quella testimoniata dal sonetto 11, anche questo già menzionato. Anche se a dir la verità niente impone di credere che *questo monte* sia anche l'ambientazione di un episodio amoroso, ma nient'altro che il correlativo oggettivo dello stato d'animo del poeta, lontano fisicamente ma anche respinto sentimentalmente dalla donna amata, episodio questo che può essersi svolto precedentemente in un altro luogo, magari a Napoli. Se dunque l'*ermo colle*, *questo monte*, lo *scoglio alpestro* sono lo stesso luogo (e non è sempre detto: lo *scoglio alpestro*, per esempio, potrebbe essere anche Lipari),⁷⁵ questo è teatro non di incontri ma di sospiri di lontananza (son. 12); se una donna sembra averlo frequentato, questa è, oltre la *peregrina giovanetta schiva* che non pare possa essere la Colonna, Camilla Carrafa, moglie di Galeazzo, di cui il poeta piange la morte.

⁷⁴ Così Malinverni in Muzio, *Rime*, p. XXXIX. Particolarmente frequente il sintagma in Bernardo Tasso, nel primo libro degli *Amori*: *Amori* 1.27, (*O del feminil sexo altero honore/ Anzi del mondo, alta donna reale*); 1.28 (*Donna reale, angelico intelletto*) dedicati a Margherita di Navarra; 1.83 (*Or che vostra virtù, donna reale*).

⁷⁵ Tanto per complicare le cose si consideri che anche a Lipari esiste un Colle Sant'Elmo.

E dunque ritorna in campo l'ipotesi patriottica e caritatevole di quegli studiosi calabresi che intesero l'Ermo colle essere travestimento di Belmonte;⁷⁶ e il gioco onomastico di antitesi (bel monte / ermo colle) ben si attaglierebbe alla retorica insieme aspra e acuta di Galeazzo.

4.3. Il sonetto 26

Ben ci scorse ria stella e ben sofferse
Davero il terren nostro onte ed affanni,
Quando il Franco pel varco, a' nostri danni,
Che il gran Moro additò, strada si aperse.

Ma la man che a suo pro si riconverse,
Con dolci di pietà fallace inganni
(Ahi, come, o speme, il veder corto appanni!),
Mortale in vassel d'or toscò gli offerse.

Crudel Procuste e di fieraezza esempio,
Quante Italia rovine a te non debbe,
Che di Giano da prima apristi il tempio!

Ma vendetta è di noi, sì al ciel n'increbbe,
Che su la trista scena il nostro scempio
Con luci a risguardar liete non ebbe.

I fautori dell'identificazione di Galeazzo con il Reggente ritengono che il sonetto *Ben ci scorse ria stella e ben sofferse* sia stato scritto all'epoca del crollo della dinastia aragonese, in seguito all'invasione francese del 1494 e all'intervento Ferdinando il Cattolico; tutti, poi, si sono cimentati nell'identificazione dei personaggi cui si allude o che si credeva nominati esplicitamente, dell'occasione e nell'interpretazione di fatti narrati. Solo Bozzetti, con grande prudenza, si era mantenuto sulle generali:

Difficile dire quale possa essere stata l'occasione di questo sonetto; se occasione c'è stata e non ci troviamo, invece, semplicemente, di fronte ad una breve meditazione sulla sorte di Napoli e di Italia tutta dopo l'invasione francese della fine del secolo XV.⁷⁷

⁷⁶ Più recentemente il Turchi in Tarsia 1971, p. 19 e Turchi 2004, p. 47, peraltro convinto, come il Broccoli, che l'autore delle rime del Tarsia sia da sdoppiarsi nelle due figure del nonno e del nipote. Al Reggente in Tarsia 1971 sono attribuiti i sonetti 23 e 2.

⁷⁷ Bozzetti p. 88. Bozzetti però andrebbe letto più a fondo: spesso suggerisce la soluzione, come quando cita per l'ultima terzina un passo del volgarizzamento varchiano della *Consolazione della Filosofia* di Boezio («ella t'ha con invidioso occhio riguardato», in cui tra l'altro il soggetto è la Fortuna, e la Fortuna secondo me ha un certo ruolo in questo sonetto: si veda più avanti) per cui è evidente che per lui non si parla di Ludovico il Moro. Egli sembra guidare il lettore lasciandogli però quella libertà che concedeva generosamente a noi studenti durante le sue ore di lezione.

Aggiungendo due considerazioni: per prima cosa esprimeva qualche dubbio sull'attendibilità dell'emendamento dello Spiriti al v. 2,⁷⁸ che dichiara di aver corretto la lezione del manoscritto Cavalcanti *davero* in *Davalo*, credendo che il poeta intendesse chiamare in causa per cognome un personaggio di quella casata (non dice quale, ma s'intende il Marchese di Pescara); inoltre riteneva che il *Gran Moro* del v. 4 sia Annibale piuttosto che Ludovico Sforza, seguendo in questo l'opinione dello Spiriti e del Bartelli contro quella del Ponchiroli e del Baldacci⁷⁹.

Toscano accetta l'emendamento dello Spiriti al v. 2, asserendo che il personaggio cui il poeta si rivolge è più probabilmente Iñigo d'Avalos Marchese del Vasto, Morto nel 1503; adduce tuttavia il dubbio che la lezione *davero* non sia necessariamente un errore ma una correzione attuata diversi anni più tardi,

[...] il tentativo un po' maldestro di annacquare un riferimento colloquiale troppo scoperto con un'esponente di casa d'Avalos, con il quale nessun altro membro di casa Tarsia, al di fuori del Reggente, aveva potuto aver consuetudine⁸⁰

supponendo che il codice sia stato redatto in tempi diversi e che contenga insieme le rime del Reggente (la maggior parte) ed alcune del nipote, tra le quali quelle dedicate alla di lui defunta moglie Camilla Carrafa aggiunte successivamente. L'interpretazione del Toscano, dunque, è la seguente: "Veramente fummo segnati da un crudele destino e veramente la nostra terra (l'Italia e quindi il regno di Napoli) ebbe a patire oltraggi e calamità, nel momento in cui il Re di Francia ci invase attraverso il valico delle Alpi, indicatogli dal Moro (Ludovico Sforza); Ma la mano del Re di Francia *si riconverse a suo pro*, fece gli interessi della corona, offrendo mortale veleno in coppa d'oro (la conquista di Milano e poi la definitiva disgrazia del Duca) fingendo atteggiamenti di solidarietà. Oh, quanto la speranza di ciò che si brama offusca la speranza degli uomini! Ludovico il Moro, che scatenò la guerra, fu un esempio di crudeltà, un Procuste. Ma il cielo ci ha vendicati con la sua caduta, non potendo tollerare il nostro scempio". Mi perdoni il Toscano se ho dovuto interpretare e condensare la sua interpretazione, che, puntuale e parafrastica nelle quartine, diventa più riassuntiva nelle terzine.⁸¹

Secondo me il sonetto è attribuibile, come tutto il canzoniere, al Galeazzo giovane. Se c'è un'occasione questa sarà cinquecentesca e forse non ci sarà da cercare per forza un grande scontro o un episodio memorabile, perché tipico della poesia encomiastica o d'occasione dell'epoca è proprio l'ingigantire epicamente episodi marginali, scaramucce, duelli personali, ferimenti lievi;⁸² in questo

⁷⁸ Bozzetti pp. 88-89: «Il fatto è che mi lascia perplesso la lezione del ms. Cavalcanti, che pare leggesse ben sofferse | Davero: lezione denunciata come erronea e congetturalmente corretta dallo Spiriti in ben sofferse | Davalo. La congettura è stata accettata da tutti senza discussioni, e sembra, infatti, la più probabile che possa esser formulata, ma non cessa di stupirmi che un copista presumibilmente napoletano, o, comunque, almeno appartenente all'ambiente dei Tarsia o dei Martirano, insomma nella Napoli degli anni '50, abbia potuto fraintendere così grossolanamente proprio il nome Davalo. Accetto, dunque, anch'io la correzione congetturale, ma solo perché confesso di non essere in grado né di proporre un'alternativa, né di sostenere la lezione del ms.; [...]ma che di un vocativo costituito dal nome proprio di un interlocutore si tratti, non mi pare si possa dubitare». Come credo di aver spiegato nel commento al sonetto, a parer mio invece l'emendamento dello Spiriti non è necessario.

⁷⁹ Toscano 2004 pp. 54-55.

⁸⁰ Toscano 2004 p. 52.

⁸¹ Toscano 2004 p. 56.

⁸² Si veda ad esempio Rota *Rime* 104, e rimando al mio commento. Il sonetto è dedicato a Francesco Ferrante d'Avalos il giovane, figlio di Alfonso e Maria d'Aragona. E se proprio il sonetto 26 del Tarsia deve essere rivolto ad un

senso l'occasione precisa, ammesso che ci sia, resta ancora da identificare. Non dovrà stupire troppo che ancora al tempo del Galeazzo giovane si rifletta sugli effetti dell'invasione francese del 1494, essendo argomento ancora attuale e dibattuto dagli storici, dalla *Storia d'Italia* di Guicciardini alle *Historiae* di Girolamo Borgia, inedite ma circolanti in forma manoscritta;⁸³ ed in fondo era stato il principio di una serie di guerre che ai tempi del relegato durava ancora e stava per culminare con la guerra di Siena. A me non sembra necessario il vocativo al v. 2 e nemmeno sembra troppo strana l'idea che il poeta abbia voluto instaurare un *climax* emotivo (*ben / ben davvero*) usando un'espressione prosastica, stilema nel Tarsia non rarissimo.⁸⁴ Ecco dunque la mia interpretazione: Il *gran Moro* è Annibale,⁸⁵ che varcò le Alpi additando il varco ai posteri, per la qual strada entrarono poi i Francesi nelle guerre d'Italia. Di Ludovico il Moro non si parla affatto: non è lui il *crudel Procuste* della prima terzina, apostrofato in seconda persona, né il soggetto della seconda terzina, di cui si narra in terza persona. La mano del v. 5 è quella di Fortuna, fallace e ingannatrice e avvelenatrice per tradizione, che offre o ritrae la mano a seconda del suo capriccio,⁸⁶ che, facendo credere ai Francesi o al loro Re una facile conquista, in realtà li trascinò in una lunga guerra sanguinosa destinata a finire con la loro rovina (secondo il punto di vista di Galeazzo, soldato di Carlo V), quindi offrendo loro mortale veleno in un calice d'oro,⁸⁷ riconvertendo la mano *a pro del terren nostro*, ossia dell'Italia. Chi diede inizio alla guerra (chiunque fu: ma si allude probabilmente ai Francesi) fu un crudele Procuste, esempio di ferocia,⁸⁸ che provocò in Italia tante rovine. Ma ora noi Italiani abbiamo o avremo la vendetta, dato che al cielo poi dispiacquero queste rovine tanto che non vide di buon occhio, non arrise⁸⁹ (o guardò con luci non liete, con pianeti non favorevoli, con aspetti contrari; riprenderebbe e continuerebbe insomma l'allegoria astrologica dell'incipit) al nostro scempio.

4.4. Struttura del canzoniere

Se chi scrive non è rimasto vittima del fenomeno della pareidolia, per cui si vedono forme naturali o conosciute in casuali aggregazioni di oggetti (fenomeno che la congenita capacità aggregativa del sonetto può forse facilitare), direbbe che l'architettura del canzoniere è evidente nelle sue strutture

d'Avalos, si potrebbe pensare a costui, nato nel 1531, che già nel 1549, giovanissimo, comandava una compagnia di fanti a Napoli (Coniglio 1984, II, p. 608).

⁸³ Valeri 2007, p. 15.

⁸⁴ Per i particolari si veda più avanti in questa edizione l'introduzione ed il commento a 26.

⁸⁵ Spiriti (p. 124) e Bartelli (p. 57) che opportunamente addita Tansillo *Rime* 8 (vv. 1-2: «Se 'l Moro che domò l'Alpe e 'l romano | Imperio afflisce, e l'avea quasi estinto»); io aggiungerei anche Alamanni, *Opere toscane* 1 ecl. 13, p. 170 vv. 68-69, «Quanto fuor mostran la canuta fronte | l'alpi onde scese il gran cartaginese», che in Galeazzo reagisce con RVF 360, v. 93: «et Hanibàl al terren vostro amaro».

⁸⁶ Così nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* del Boccaccio, 1.2: «la Fortuna, sùbita volvitrice delle cose mondane, invidiosa de' beni medesimi che essa avea prestati, volendo ritrarre la mano, né sappiendo da quale parte mettere i suoi veleni»; 2.1: «la nemica Fortuna a me di nascoso temperava i suoi veleni»; 6.2: «quando la Fortuna, non contenta de' danni miei, mi volle mostrare che ancora più amari veleni avea che darmi». Ma il tema è anche nella riflessione storica; vedasi ad esempio Villani, *Nuova cronica*, 10.306.92-95: «E così in poca d'ora si mutò la fallace fortuna a' Fiorentini, che in prima con falso viso di filicità gli avea lusingati in tanta pompa e vittoria».

⁸⁷ La fonte è Seneca, come già fatto notare dallo Spiriti (p. 125); nessuno si è però accorto che il passo riguarda anche la fortuna: SEN. Thy 1. 453-4: «venenum in auro bibitur. | Expertus loquor; malam bonae praeferre fortunam licet».

⁸⁸ Invettiva generica sul modello di TIB. 1.10.1-2: «Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses? | Quam ferus et vere ferreus ille fuit!».

⁸⁹ Guicciardini, *Storia d'Italia*, 14.7: «la fortuna, risguardando con lieto occhio le cose del pontefice e di Cesare, interrompe il consiglio infelice de' capitani». Per l'immagine della scena, e del cielo spettatore, si veda il distico di Alamanni: «Son gli dei spettator, la terra è scena | E noi siam gl'istrioni ond'ella è piena» (*Epigrammi*, p. 141).

principali, nelle connessioni e nei rimandi tra i testi, che ne fanno un macrotesto anche più coerente di altri ad esso coevi.

1-5 Proemio (1) e narrazione del momento dell'innamoramento (2), benedetto poi già in una rievocazione precoce (3); la serie viene interrotta da un sonetto in lode della donna (4), e segue un altro sonetto sull'innamoramento (5), che anticipa la sequenza drammatica seguente.

6-7 dittico sulla sofferenza d'amore e sulla durezza della donna.

8. Sonetto sulla natura d'amore, onnipotente e sviatrice.

9 sonetto in lode della donna.

10-12 Ciclo sulla sofferenza d'amore per la donna, lontana o comunque inaccessibile ed incostante. Il primo della serie riprende in parte le lodi di 9, ma nel contempo anticipa le sofferenze narrate nei sonetti seguenti. Compare per la prima volta (12) il sintagma "ermo colle" (anticipato forse da "questo monte" di 11.2, che designa il luogo ove risiede il poeta.

13-15. Ciclo della "riaccensione amorosa", aperto da un sonetto per la *pellegrina giovanetta schiva*, episodio extravagante che si riconduce alle vicende dell'amore principale sul modello di RVF 16, seguito da un sonetto sulla natura d'amore che ne è la giustificazione teorica (14). 13 si ambienta su uno "scoglio alpestro e rio", omologo dell'"ermo colle" di 12, con il quale viene a costituire una connessione intertestuale tra i due cicli; in 14 compare per la prima volta il termine "reale" che si riferisce alla discendenza aragonese della donna cui è dedicato tutto il canzoniere. 15 è propriamente il sonetto della riaccensione amorosa, dopo un periodo di lontananza e sofferenza (10-12), e di accettazione entusiastica della sofferenza d'amore.

16. la donna (qui "Donna reale") è ancora lontana o ritrosa, ma il poeta ne contempla il riflesso nel proprio cuore; quindi ogni ritrosia è vana.

17. Nel sonetto paragona l'amore alla cipolla. Come la cipolla emette i suoi germogli anche se è lontana dalla terra che la nutre, così l'Amore continua a vivere lontano dal suo nutrimento, la speranza. Le terzine anticipano 19, la canzone delle meraviglie.

18. Sonetto dialogato tra il poeta e il suo cuore. Compare il sintagma-senhal "donna reale".

19. Canzone delle meraviglie, sul modello di RVF 135 e di altre prove rinascimentali. Le meraviglie sono tutte pietre, le cui proprietà sono assimilabili a quelle della donna, che il poeta chiama "la mia bella colonna", con trasparente senhal.

20. Sonetto sulla durezza della donna, legato alla canzone precedente da una capfinidad semantica (*scoglio / marmi*) la donna appare armata di "alpestra selce", il che, ad onta del fatto che sia un tratto tradizionale del petrarchismo, può essere interpretato nell'economia del canzoniere come senhal colonnese.

21. Sonetto sulla fuga inutile da Amore. Il poeta si ritira "in loco alpestr'ed ermo" fuggendo i luoghi per lui più pericolosi, i palazzi della nobiltà ("gli ostri, le gemme e i più famosi | Alberghi"); ma invano, perché Amore lo insegue. Credo che il "loco alpestr'ed ermo" sia da identificarsi con "l'ermo colle" di 12 e lo "scoglio alpestro e rio" di 13, luogo di solitudine e di lontananza dalla donna e residenza del poeta.

22. Sonetto in lode della donna, designata qui per la prima volta con il senhal della palma, simbolo di vittoria. Come in 24, di cui tematicamente è un'anticipazione, la lode è compito troppo difficile per le sue possibilità.
23. Il poeta è costretto da Amore a seguirlo e (possiamo anche intendere, forzando un poco l'interpretazione del sonetto nel contesto del canzoniere) a ritornare presso la donna. Ormai il sentimento è troppo radicato perché egli possa resistere.
24. Sonetto in lode della donna. Ma la lode è impossibile perché inevitabilmente inadeguata al soggetto troppo alto. Compare il sintagma "chiaro di vero onor marmo lucente", da intendersi come senhal colonnese.
25. Sonetto dialogico tra il poeta e l'immagine della donna impressa nel suo cuore. Il poeta rifiuta l'illusione che il suo sentimento sia ricambiato.
26. Digressione politica sulle guerre d'Italia.
27. Sonetto sulla disperazione amorosa. Il poeta rifiuta ogni speranza per non prolungare la propria agonia, come un prigioniero torturato.
28. Sonetto in lode della donna (senhal colonnesi: palma e colonna).
29. Sonetto in lode della donna, alla quale dedica un allegorico tempio.
30. Sonetto probabilmente in lode di Marc'Antonio Colonna Juniore, fratello di Vittoria Colonna d'Aragona.
31. Per il lutto di Maria d'Aragona (zia di Vittoria Colonna d'Aragona) vedova di Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto.
32. Sonetto per la lontananza della donna. Si collega al precedente per il clima pastorale, per la somiglianza delle parole della rima A e per la ripresa quasi identica di un verso.
33. Sonetto in lode della donna. Una ripresa ritmico lessicale al v. 3 richiama il v. 9 del precedente, costituendo, credo, un collegamento intertestuale.
34. Sonetto. Invoca la protezione di un alto personaggio di cui tace il nome, promettendo in cambio la gloria poetica. Si allude forse alla morte della moglie.
- I sonn. 28-34 possono essere forse considerati, se specialmente si presume che 34 sia dedicato alla giovane Vittoria Colonna, come una *suite* encomiastica dedicata a Vittoria ed a personaggi illustri della sua famiglia, per invocare protezione.
35. Madrigale in lode della donna; il contenuto è il medesimo di 16. Introduce il tema del dittico seguente. È presente il senhal colonnese della palma.
- 36-37. Dittico sull'impossibilità di un ritratto adeguato e fedele della donna. 37 è molto probabilmente per il matrimonio imminente (o il fidanzamento) tra Vittoria Colonna Juniore e Garzia de Toledo.
38. Sonetto sulla decadenza di Castel Capuano, già splendida residenza ed ora sede di carceri e tribunali. Nel primo verso la ripetizione binaria di *mille* richiama quella del secondo verso di 37, e costituisce a parer mio un collegamento intertestuale. Il sonetto sembra segnare l'inizio dell'ultima parte del canzoniere, caratterizzata per lo più da componimenti che esprimono sofferenza, dubbio e pentimento.

39. Canzone sull'impossibilità di esprimere il proprio sentimento. Al v. 23 *alpestre pietra* è da considerarsi *senhal* colonnese.
40. Sestina marinaresca sul modello di RVF 80.
41. Sonetto su un viaggio sulle Alpi (non è detto, come si è sempre ritenuto, che queste siano state attraversate per recarsi in Francia).
42. Per le nozze di Vittoria Colonna Juniore e Garcia di Toledo.
- 43-47. Ciclo per la morte della moglie del poeta, in cui s'include un sonetto (44) di pentimento spirituale.
48. sonetto sull'impossibilità di sottrarsi alla potenza distruttrice e crudele di amore.
49. Sonetto in morte di Prospero di Tarsia, zio del poeta.
50. Sonetto di chiusura, rivolto alla donna. Il canzoniere si chiude nel segno di una sconfitta amorosa ed esistenziale, lo stesso del sonetto proemiale.

Si noti altresì il numero dei componimenti, la cinquantina tonda tonda in cui il breve canzoniere si risolve in un ciclo perfetto. La cifra, a parer mio, non deve essere ritenuta casuale, considerando che esistono delle rime rifiutate ed estravaganti (51-52), ma piuttosto frutto di un'accurata scelta, operata molto probabilmente su un *corpus* di rime non troppo maggiore di quello finale. Non mancano precedenti nella poesia quattro-cinquecentesca: 50 precise sono le rime dell'Augurello⁹⁰, per esempio. Ma, se è davvero difficile pensare che il Tarsia abbia conosciuto un poeta tanto per lui remoto nel tempo e nello spazio e sostanzialmente irreperibile, vi sono esempi tanto più vicini: il numero 50 ricorre per due volte nelle *Rime* di Bernardo Tasso⁹¹ e in quelle di Luca Contile⁹², oltre che nei *Cinquante Sonnets à la louange d'Olive*⁹³ di Joachim du Bellay⁹⁴. Insomma, canone di 50, sorta di riduzione di quello di 100 (al quale forse Galeazzo comunque non poteva giungere per mancanza di elementi costruttivi), non era insolito a metà Cinquecento, derivato dal canone di 50 o 100 epigrammi in voga tra gli umanisti romani della prima metà del secolo⁹⁵.

4.5 Risultanze provvisorie del commento

Altrettanto proverbialmente del testo di un'edizione critica, il commento dovrebbe essere considerato come un'ipotesi di lavoro, aperta e soggetta alle obiezioni ed alle confutazioni dei lettori sulla stessa base dei dati forniti a suo fondamento.

Nel mio commento ho recuperato molta parte delle annotazioni dello Spiriti, preziose per quanto riguarda le fonti classiche, e qualcuna in più ho ritrovata io stesso; ma, se pure mi è sembrato che

⁹⁰ ACVQ, pp. 77-81; il riminese Girolamo Ramusio è autore di un canzoniere di 51 rime, ovvero 50 più il sonetto proemiale o 50 sonetti più una sestina (ACVQ pp. 488-491).

⁹¹ Prendo queste notizie da Casu 2004, p. 151 e n. In B. Tasso *Rime* 4 si possono isolare 50 componimenti dedicati a Margherita di Valois, in *Rime* 5 vi sono 50 sonetti più due canzoni in morte della moglie.

⁹² Contile, *Rime*, Venezia, Sansovino, 1560. Delle tre parti, le prime due constano di 50 sonetti in lode di Giovanna d'Aragona, e di 53 dedicati a Maria d'Aragona e Alfonso d'Avalos. Si veda naturalmente ancora Casu 2004 p. 151 e n.

⁹³ Paris, Arnoul Angelier, 1549. Casu 2004 p. 151 e n.

⁹⁴ Casu 2004 p. 151 e n.

⁹⁵ Casu 2004 pp. 152-154.

qualcuna fosse particolarmente utile per la retta interpretazione del testo, tutto sommato non mi pare che Galeazzo sia stato più versato nell'imitazione diretta dei latini e dei greci rispetto alla media dei suoi contemporanei: si tratta per lo più di buona e comune cultura classica (per un gentiluomo dell'epoca con ambizioni politiche o necessità cortigiane), forse con una predilezione individuale per l'epica e la prosa, alla ricerca forse di una lentezza magniloquente; ma, per quanto riguarda i modelli elegiaci e pastorali, preziosa mi è apparsa comunque la lezione di Bernardo Tasso e Luigi Alamanni.

Anche, come è risultato evidente fin da queste pagine dell'Introduzione, ha dato qualche risultato l'indagine sui rimatori del secolo precedente: non piccola parte dell'*inventio* tarsiana deriva dalla poesia del Quattrocento. Ciò forse non dovrebbe sorprendere più di tanto, visto che anche il Rota risulta averne attinto copiosamente, ed elementi quattrocenteschi sono emersi anche nel Della Casa⁹⁶. Del resto esiste anche un Bembo poco bembiano, che nelle rime degli *Asolani* continua modi cortigiani e nella celebre e celebrata canzone *Alma cortese*⁹⁷ recupera o propone modelli classici alti ed elegiaci alla ricerca estrema di un tono grave. Tanto per inferire che l'eclettismo di Galeazzo, che sembrò a molti così inaudito e strano, forse aveva le sue ragioni e i suoi autorevoli precedenti.

Penso che il Galeazzo che emerge dalla presente edizione non sia troppo differente da quello del Bozzetti, "assimilatore attento delle sperimentazioni più recenti, o in corso" nella poesia degli anni tra il 1530 ed il 1552, "di cui fu un lettore e un collaboratore assolutamente partecipe"⁹⁸. Direi, più precisamente, che il clima culturale è quello dei tardi anni 40 e dei primi anni 50. Sono gli anni in cui è ancora pienamente viva ed efficace la lezione del Bembo anche per quanto riguarda la *gravitas*: in sostanza, il veneziano non era ancora visto, come sarà di lì a poco e sempre più da Torquato Tasso in poi, come un alfiere della *dulcedo* in contrapposizione alla *gravitas* dellacasiana⁹⁹, e non più modello classicista diverso ed opposto a quello di Bernardo Tasso; ma piuttosto un maestro la cui lezione era recepita e praticata con nuovi risultati dal Della Casa nelle prove che proprio allora cominciavano a circolare a stampa, soprattutto, ma anche, presumibilmente per alcune, manoscritte. Appare evidente che il Tarsia accolse ed emulò con un certo vivo entusiasmo la novità di Giovanni Della Casa, ma molto probabilmente si era già per tempo istradato sulla via di un classicismo aspro, eclettico e maturo sulla scorta del Bembo da una parte e di Bernardo Tasso e Luigi Alamanni dall'altra¹⁰⁰, come la tabella delle opere citate nel commento potrà forse suggerire.

Ma qui forse è opportuno considerare più particolarmente gli enjambements, classico indice di *gravitas* e spia, e credo appiglio più evidente e significativo ove la memoria poetica di un autore possa appoggiarsi.

Infatti la ricerca della *gravitas* e l'uso degli *enjambements* risalgono non già in primo luogo al Della Casa ma semmai all'Alamanni, al Bembo ed a Bernardo Tasso: ne è un'indicazione, credo, la coincidenza dei medesimi *enjambements* (*rejet* e *contre-rejet*, tessera più vistosa di una lessicale o sintagmatica, mi pare).

⁹⁶ Si veda a proposito Tanturli 2001, pp. xvii-xxi. La disamina coinvolge anche Pietro Bembo.

⁹⁷ Bembo *Rime*, 109.

⁹⁸ Così Bozzetti, p. xxxii.

⁹⁹ Sulla questione si veda Afribo 2001, p.16.

¹⁰⁰ Per quanto riguarda Bernardo Tasso, ed in particolare la primazia nell'uso dell'enjambement, si veda Spaggiari 1994.

15.6:

Sperai, adorno di sì verdi e belle

Frondi

è simile ad una *Dispersa* del Petrarca:

Disp. 130.3-4:

Questa ti adorna de de le sacre e belle

Fronde d'ulivo,

ma molto più simile, con solo un'inversione nel *contre-rejet*, Alamanni, *Opere toscane I*, son. *Quando mi torna in mente il giorno et l'ora*, vv. 13-14:

sarò dove le belle et verdi

Frondi fanno ombra all'amoroso regnio;

da Bernardo Tasso verrà quasi certamente l'enjambement di 44.12-14; e non solo o non tanto l'inarcatura in sé (che a dire il vero non corrisponde, precisamente, nel *rejet* e nel *contre-rejet*: *Penne* invece di *Avene*, ma *Tronca* recuperato all'inizio del v. 14), ma soprattutto il contenuto e l'intonazione generale della terzina:

Tu dunque, alto Rettor, più salde e ferme

Penne mi presta al vero; all'altre il volo

Tronca, ed apri la via che a te mi scorge;

B. Tasso, *Amori* 1.31.12-4:

Del mio incolto giardino e queste e quelle

Avene svelli; e col giudizio intero

Tronca quel che non è bello e lodato.

Interessante è il caso di 45.12

Camilla, che ne' lucidi e sereni
Campi del cielo nuova stella nasci;

Bozzetti cita Tansillo 367 1-2,

Corrono il freddo Borea e l'umido Austro
Per li campi del cielo

che ha il vantaggio di essere un *incipit*, come nel Tarsia. Non è però propriamente un enjambement deciso, ma forse quello che Menichetti definirebbe un'inarcatura sintattica media¹⁰¹;

più forte è certo quello di Colonna, *Rime*, S1.141.9-10:

Tu per gli aperti spaciosi campi
Del ciel camini, e non più nebbia o pietra
Ritarda o ingombra il tuo spedito corso,

del sonetto *Figlio e signor, se la tua prima e vera*, per la carcerazione della madre del cardinale Reginald Pole, databile tra il 1538 ed il 1542¹⁰² e comunque stampato nel 1550 nel *Libro primo delle rime spirituali*, e nel 1551 nel *Libro quarto*, senza varianti rispetto alla porzione di testo qui riportata.

Ma se consideriamo il famosissimo Della Casa, *Rime* 8.7-8,

ai lagrimosi e tristi
Campi d'Inferno

troviamo un'identità assoluta del *rejet*, cosa che non è né in Tansillo né nella Colonna, e una corrispondenza speculare nel *contre-rejet*, formato da una coppia sinonimica di aggettivi dal significato esattamente opposto, come esattamente opposta è la specificazione del *rejet*: *ne' lucidi e sereni* | *Campi del cielo* / *ai lagrimosi e tristi* | *Campi d'Inferno*.

Si tratta, secondo me, non di una rimembranza o reminiscenza involontaria, ma di una cosciente imitazione per antitesi. Guardando poi il sonetto del Tarsia nella sua completezza, vediamo che l'imitazione coinvolge anche il quasi altrettanto famoso sonetto del Bembo sulla speranza (Bembo *Rime* 57, *Speme, che gli occhi nostri veli et fasci*), di cui Della Casa *Rime* 8 è notoriamente un'imitazione fatta a gara. Da questo deriva parte delle parole rima B (in Bembo A: fasci: lasci:

¹⁰¹ Menichetti, *Metrica italiana*, pp.479-480.

¹⁰² Copello 2016 p. 7; Toscano 2017 p. 213.

rinasci: pasci; nel Tarsia nasci: lasci: fasci: rilasci). Insomma, una vera e propria operazione filologica e critica; non dico Galeazzo volesse porsi, con la sua consueta albagia baronale, come terzo tra cotanto senno, ma che abbia voluto, come altrove nel suo canzoniere¹⁰³, ornare se stesso e i dedicatari con le penne della più grande poesia coeva.

Da notarsi poi che la lezione *campi* è nel Casa l'ultima, testimoniata a stampa per la prima volta nell'edizione Gemini del 1558; le stampe che Galeazzo poté conoscere, la *Lettura* del Varchi del 1545 e il *Libro primo* dello stesso anno, leggevano entrambi *ghiacci. campi* è però testimoniata dallo stesso Varchi, che nelle annotazioni a p. 13 scrive

Ghiacci, et non campi deve dire, com'ho veduto in alcuni scritti

e non può che intendere “manoscritti”, essendo proprio quella *Lettura* la *princeps* di *Rime* 8. Dunque esistevano nel 1545 manoscritti che recavano la lezione *campi*; il che ovviamente non dimostra nulla, ma mi consente di formulare un paio di ipotesi, l'una delle quali non esclude necessariamente l'altra: che il Tarsia poteva conoscere alcune *Rime* del Casa manoscritte; che conosceva la *Lettura* del Varchi. Nella quale tra l'altro erano citati anche i primi due versi di Bembo, *Rime* 57, esempio di artificiosa *gravitas*.¹⁰⁴

Sembra però che l'incontro tardivo e parziale con lo stile casiano non abbia influenzato in maniera troppo decisiva lo stile di un autore ormai formato (almeno formato dalle letture e dagli studi; di partecipazione a circoli, Accademie, frequentazioni e carteggi con altri poeti che riguardino materia di poesia nulla si sa al momento)¹⁰⁵ e non abbia comportato una conversione assoluta. Abbiamo visto che alcuni enjambements del Tarsia sono pre-casiani; vediamo anche che alcuni stilemi di Galeazzo non hanno molto a che vedere con lo stile del Monsignore: innanzitutto le inarcature del Tarsia quasi mai infrangono le partiture metriche del sonetto, rimanendo interne alle quartine o alle terzine;¹⁰⁶ mentre il Casa riesce a dominare il rapporto metrica-sintassi in uno stile fluido ed estremamente terso, in una *gravitas* lenta e riflessiva, Galeazzo frammenta il discorso in entità più brevi, in una dialettica spesso contrastata ed esclamativa che trova la sua risoluzione nella *pointe* dell'ultimo verso o dell'ultima terzina, spesso di sapore logicamente conclusivo o addirittura sentenzioso, come nel petrarchismo dell'età precedente, e come poi sarà nel secolo successivo. Le anastrofi, gli incisi, insomma l'ordine delle parole più latino che italiano, e naturalmente senza

¹⁰³ Si veda ad esempio qui l'introduzione a 22.

¹⁰⁴ Abbastanza paradossalmente però secondo il Lettore è proprio la mancanza di *enjambements* nella prima quartina a conferire *gravitas*; cfr. Varchi, *Lettura*, p. 12: «detto ch'havremo, che non senza grand'arte, et giudizio furono tessuti questi quattro primi versi in guisa ch'in ciascuno d'essi fornisce la sentenza, et ivi è il punto, il che oltr'una certa gravità, et indignatione fa più attento l'uditore. Et questo medesimo artificiosamente fatto si vede in quel Sonetto del Reverendissimo Bembo, che favella della Speranza». Va detto che il Varchi non considera l'*enjambement* dei vv. 3-4 («di cure e di tormento | Ministra») e che d'altronde il Tarsia, che scrive di ben altro argomento e che ricerca tutt'altro effetto che l'indignazione, non segue i modelli e le istruzioni del Varchi per quanto riguarda la mancanza di inarcature nei primi versi.

¹⁰⁵ Nella dedicatoria del suo *Oracolo* il Parabosco non parla che di generiche *valorosissime virtù*, e di *altezza de' meriti* che non è detto che siano anche letterari; anche la lettera scritta da Galeazzo a Nicolò Franco, dalle carceri della Vicaria il 23 luglio del 1549, contenuta nel ms. Vat. Lat. 5642 ed edita per la prima volta in Toscano 2000, pp. 209-211, tratta di solite cerimonie e complimenti e non accenna a fatti o questioni di letteratura.

¹⁰⁶ Ariani pp. 120-123

l'aiuto delle desinenze che districano il senso della frase, porta ad un discorso increspato ed oscuro ben lontano dalla sostanziale limpidezza casiana:

13.1-2

Ove più ricovrare, Amor, poss'io
Da' tuoi spesso che ordir lacci mi suoli?

15.1-2

Quell'ond'io vissi nell'età fiorita
Lieto piangendo ardor possente e greve

27.1-4; 9-11

Giunta è mia doglia a tal, che omai di vita,
Per da sue dure sciormi aspre ritorte,
Greve il peso mi sembra, e ognor di morte
Dolgomi, che più tarda a darmi aita
[...]
Com'ei che, da rigor d'empio tiranno
Strano a soffrir dannato aspro tormento,
Ciò schiva che al martir vien che lo serbe

36.5-6

L'alta, che pinge e cria, bellezza vera,
Oro, stelle, onda, ciel, perl'erbe e fiori,¹⁰⁷

37.12-14

Sì diran, poi che ricca di splendori
Andrete nuova sposa al vostro bene,
Ne' vostri parti che dipinta siete

¹⁰⁷ Da intendersi secondo me: "L'alta bellezza vera, la bellezza ideale, che dipinge e crea l'oro, le stelle, l'acque, le perle, l'erbe e i fiori". Diversa è l'interpretazione di Ariani p. 133, secondo il quale il v. 6 è "una sorta di apposizione analitica e semanticamente eterogenea" al soggetto *bellezza vera*, e la coppia *pinge e cria* sarebbe, dunque, da intendersi in senso assoluto, senza complemento oggetto. Ciò per far intendere le difficoltà interpretative che presenta il testo di Galeazzo.

Perché le ingiuste sciolga aspre ritorte¹⁰⁸.

E per quanto riguarda *ritorte* di 27.2 e 48.8 torna qui comodo segnalare che è vocabolo dantesco, ricercato sia per il suo suono aspro e petroso, sia perché raro; nel commento ho segnalato che in analogo contesto Bembo usa *funi*, petrarchesco sì, ma *hapax*¹⁰⁹. Un esempio, forse, di emulazione o gara di preziosismo e di *gravitas* col Bembo.

Può darsi che questo latineggiare, un tratto che il Tarsia avrà derivato piuttosto dalla prosa del Boccaccio che dalla poesia del Petrarca, sia un aspetto arcaicizzante che derivi dalla vecchia poesia aragonese¹¹⁰. Ma la potenza d'espressione che ne deriva costituisce un risultato davvero singolare nella storia della ricerca della *gravitas* di medio Cinquecento.

Altro tratto caratteristico del Tarsia, che lo avvicina agli altri rimatori coevi meridionali come il Costanzo e il Rota, ma con un'oltranza particolare, è l'uso della metafora reificata, per cui ad esempio l'inguaribile e metaforica malattia d'amore diventa diagnosi vera e propria, espressa con termini della professione medica come *affidare* o *sfidare*, che riguardano la sopravvivenza biologica del paziente:

1.9-14

Ma che pro? Veggio omai che nulla valme:

Sordo aspe chiamo, e 'l duol, fatt'immortale,

Non sostien che d'amor altri m'affidi.

Vergini e tu che a lor, Febo, mi guidi,

Di laude no, ma di mia vita calme:

Ecco lo stile, se a pietà non vale.

10.1-4

Chiar' alma, che la mia sovente accogli

Ov'è più corsa e del morir m'affidi,

Ma più sovente la minacci e sfidi

E con nuovo rigor da te mi sciogli;

¹⁰⁸ Altri esempi in Tieghi 2005 p. 75.

¹⁰⁹ Una sola occorrenza, al singolare, in RVF 181.10.

¹¹⁰ Si veda Santagata, *La lirica aragonese*, pp. 278-279

e così il pianto per la sofferenza amorosa diventa in vero e proprio acquazzone che sconvolge il paesaggio:

3.4-8

Occhi e più voi, che di bel foco empiste

E questi miei, onde a far poi veniste

Che del pianto la torbida tempesta

I vaghi fiori e verd'erbe di questa

Falda di monte rese umidi e triste

Oppure le tradizionali frecce d'Amore, d'oro e di piombo, veramente danno luogo ad incidenti di balistica terminale, con effetti paradossali da rimeria cortigiana:¹¹¹

5

D'aurea scelta saetta alta ferita

M'aperse, e poi sanar mi volle il core,

Ch'è talor dolce e mansueto Amore,

Talor tigr'empia in fredd'alpe nodrita.

E per quel calle onde la prima er'ita

Ne sciolse altra di squallido colore,

Che ha di sanar l'interno mal vigore,

E rende l'alma a più tranquilla vita.

Questa dell'altra la dorata cocca

Spinse, e fu da colei respinta indietro.

Pietà del ciel mi fora morir dianzi,

Ché d'indi in qua più largo il duol trabocca

Per gli occhi e 'l sangue e va la febbre innanzi:

Amor, bella mercé da te m'impetro!

¹¹¹ Cfr. Rota, *Rime*, pp. xiii-xiv; Milite 2006.

Naturalmente, anche questa ultima bizzarria nella vicenda del canzoniere assume un senso, come già intuito da Spiriti e da Bozzetti: per il primo l'atteggiamento sgradito della donna, che avrebbe dovuto suscitare lo sdegno, ebbe invece l'effetto di aumentare la passione dell'amante; per il secondo si tratta della

fondazione di un cardine strutturale del canzoniere e cioè il principio di contraddizioni-opposizioni sia cronologiche che psicologiche, come Amore = Dolore = vita e disamore = tranquillità = morte; speranza e disperazione; accoglimenti e ripulse; presenza e assenza, ecc.¹¹²

Così la condensazione di un sistema metaforico basato sui *senhals* della donna amata e sui correlativi oggettivi della frustrata esperienza amorosa (gemme e scogli, palme, colonne, ermi colli), assume le caratteristiche, ignote al Bembo e al Della Casa, di un procedere per emblemi: certo, l'uso dei *senhals* in sé non è poi tanto dissimile da quello petrarchesco o petrarchista, ma in Galeazzo risulta particolarmente ossessivo anche grazie al numero limitato dei componimenti del suo canzoniere ed alla petrarchesca, ma né bembiana né dellacasiana, sostanziale univocità della vicenda narrata.

Metafore e similitudini sono usate per così dire pure, private da ogni rapporto esplicito con la realtà oggettiva e spesso anche da quello con la tradizione letteraria, cui semmai spesso si allude: abbiamo già visto cosa succede al motivo della sofferenza amorosa che invecchia anzi tempo l'amante, ma anche motivi più triti e consueti, pienamente petrarcheschi, subiscono un trattamento analogo:

2.3-4

Indi mi assalse con sì lucid'armi
Che fûro i miei diamanti alfin di vetro.

che è la concretizzazione di un ben noto motivo petrarchesco, da RVF 124.12-13

Lasso, non di diamante, ma d'un vetro
Veggio di man cadermi ogni speranza,

che conserva ancora però una menzione dell'elemento reale metaforizzato, ossia in questo caso la *speranza*; anche Della Casa, in un sistema metaforico molto simile, ma in un testo la cui conoscenza da parte del Tarsia è tutt'altro che certa, pone un riferimento reale, la *spada*:

¹¹² Bozzetti p. 18.

Rime, 15.12-13,

Da spada di diamante un fragil vetro

Schermo mi face

Nella sintesi tarsiana l'elemento reale non c'è: deve essere recuperato dal contesto, decifrando l'emblema e comprendendo l'allusione ai precedenti letterari. Questo tra l'altro appare, dal punto di vista enigmistico, un caso dei più semplici: ad esempio, il già menzionato caso dell'amante invecchiato dalla passione ha resistito a secoli di esegesi.

Memorabili poi sono gli accumuli di figuranti di bellezza o di bellezze *tout court*, di per sé tradizionali ma elencati ed inventariati come oggetti veri e propri:

2.7-8

Oro, perle, rubin, candidi marmi

Son l'uscio e 'l tetto ond'io mai non mi spetro;

13.7-8

Né chioma d'oro più, né *ardenti soli*

Temea, quando lo stral primiero uscio;

14.9-12

Falde fiorite ond'oriente luce,

Oro, perle, rubin, smeraldi ed ostro,

Onda tranquilla, alto fulgor di stelle,

Chioma di sole e l'altre cose belle;

Il già visto 36.6

Oro, stelle, onda, ciel, perl'erbe e fiori.

L'immaginazione per emblemi ha forse il suo culmine in due testi: il sonetto 17, in cui si paragona Amore con la cipolla, e 19, la canzone delle meraviglie sul modello di RVF 135, ma versata esclusivamente nella trattazione delle pietre, secondo una tendenza alla specializzazione che si configura già nel Quattrocento in ambito settentrionale (Boiardo e poi Molza) e poi giunge e continua a Napoli con Berardino Rota, le cui canzoni di *Rime* 83 e 177 trattano rispettivamente solo di pietre e solo di erbe. Però, in questi casi, come avviene nella trattazione teorica degli emblemi o delle *imprese*, così tipica del Rinascimento, le immagini vengono spiegate per esteso, per filo e per segno. Nel sonetto sono ben espliciti sia il *comparatum* che il *comparandum*, essendo quest'ultimo

nascosto solo dalla tenue perifrasi *lagrimosa pianta*, ovvero la domesticissima cipolla¹¹³; la canzone invece richiede ben più che l'esperienza quotidiana per la decifrazione dei *comparanda*; ma la relazione tra i due termini della comparazione è, una volta sciolto l'enigma, piuttosto lucida, come si vede fin dalla prima stanza:

A qual pietra somiglia
La mia bella colonna Amor, ch'è duce
Del pensier, mi consiglia.
Una è che avaro peregrin n'adduce
Dalla vermiglia riva, 5
La qual, se avvien che a fervid'onda pura
Si appressi, tosto ogni fervor risolve.
Così questa mia viva
Pietra leggiadra e dura
Raffredda e spegne, se ver me si volve, 10
Ogni virtù visiva,
Ogni vigor che l'intelletto avviva.

Dunque, il discorso dell'imitazione ha da essere alquanto circoscritto, per quanto riguarda Bembo e soprattutto Della Casa, come d'altra parte è già stato fatto da Armani e Tieghi. Ma al Monsignore in effetti Galeazzo deve in gran parte la sua fortuna storica, essendo stato ritenuto per secoli un anticipatore della poetica dell'arcadica, cioè per del miglior portato del Petrarchismo (per consenso unanime), dalla prima edizione del 1617, attraverso il Settecento degli Arcadi, il preromanticismo del forte sentire e o del disincanto sdegnoso alla Didimo Chierico, al patriottismo anche locale dell'Ottocento, tutto all'insegna dell'originalità antipetrarchista e del rifiuto della servile imitazione; molte di queste cose non sgradite nemmeno nel Novecento di Croce e Contini. A questa storia credo nulla di nuovo si può aggiungere a ciò che a suo tempo disse Luigi Baldacci¹¹⁴. Ora, questo Galeazzo restituito, ma già da De Frede e Bozzetti, alla sua reale biografia di tiranno feudale violento e prevaricatore e, in quanto poeta, nella presente edizione forse più che non sia apparso dall'edizione Bozzetti, tutt'altro che isolato e sdegnoso dell'imitazione, ma molto "cortigiano", forse più per sua necessità che per vocazione o reale rete di rapporti culturali e quotidiani (dei quali ancor nulla purtroppo possiamo sapere)¹¹⁵, *à la page* quanto basta ma forse anche portatore di una certa arcaicità da area laterale, questo Galeazzo dunque che importanza può avere nella storia della poesia del Cinquecento? E quale interesse potrà ancora avere per il lettore moderno che si diletta di poesia cinquecentesca? Questa edizione si è incaricata appunto di fornire elementi acciocché il lettore possa giudicare da sé; quanto a me, mi pare di poter dire che il suo breve canzoniere si

¹¹³ Tanto domestica che è oggetto del capitolo *Della cipolla* del Bronzino, che ha, pur nell'ovvia differenza di stile, concetti molto simili. Si veda l'introduzione a 17.

¹¹⁴ Baldacci, pp. 491-493.

¹¹⁵ Sull'ipotesi di rapporti tra il Tarsia e Coriolano Martirano, segretario del Regno di Napoli, addotta da Bozzetti, ha gettato un'ombra per ora non facilmente rischiarabile Tobia Raffaele Toscano in Toscano 2004, p. 29 e n.

imponga all'attenzione essenzialmente per la sua inaudita densità drammatica (in parte dovuta proprio alla sua brevità) non sconosciuta ai suoi contemporanei ma mai così oltranzisticamente perseguita. Una voce singolare forse, nell'equorea immensità della produzione petrarchista, perché distillata nelle sue regole e nelle sue eccezioni.

5. La presente edizione

L'edizione si basa su quella di Bozzetti del 1980. La *recensio* è stata aggiornata con l'aggiunta delle varianti dei pochi nuovi testimoni scoperti dal 1980 ad oggi, ma non è cambiata nei suoi aspetti fondamentali.

A testo si mantiene la lezione di NS, che si crede copia abbastanza fedele del perduto manoscritto Cavalcanti. Sono stati ovviamente corretti gli errori e ne è data ragione nell'apparato. Non è stata per lo più corretta la veste grafica di NS, poiché la patina settecentesca non è così chiaramente discernibile da una supposta veste grafica originale che Bozzetti, pur con molta prudenza e parecchi dubbi, credette talvolta di poter dedurre dalle più antiche testimonianze manoscritte, peraltro sicuramente non autografe e pertinenti ad una fase redazionale non ultima. Alcune scrizioni non sistematiche del testo che possono sembrare bizzarre al lettore d'oggi (es. *ciocché* per *ciò che*) sono state ridotte senz'altro all'uso moderno. Non si dà conto quindi delle varianti puramente grafiche, da Bozzetti ospitate nella seconda fascia del suo apparato.

La prima fascia rende conto degli interventi attuati su NS, comprese le scelte tra lezioni doppie, quando lo Spiriti nell'introduzione o nelle note riferisce di una lezione del manoscritto Cavalcanti, oppure, in casi più rari, nelle stesse riporta inavvertitamente parte del testo in una lezione diversa, o quando vi è una lezione corretta negli *errata*: in questi casi si usano rispettivamente le sigle NScav, NSn e NSec; è stato dato conto altresì della coincidenza della lezione scartata con le lezioni delle stampe settecentesche posteriori alla *princeps*, perché, come spiegato a p. 15, proprio questa coincidenza (contro lezioni corrette degli altri testimoni) determina lo status di innovazione arbitraria.

La seconda fascia accoglie le varianti d'autore, o le lezioni che non possano considerarsi certamente erronee (adiafore non implausibili) che si ritrovano nella tradizione. Il diagramma delle varianti è in genere quello stabilito da Bozzetti e rappresentato dall'ordine delle sigle dei testimoni nell'intestazione ai singoli componimenti, dai più primitivi C e V fino agli ultimi NR ed NS. BU, Castriota, TER ed S pertengono sempre ad una forma ancora precedente alle prime organizzazioni, C e V.

Nella terza fascia, in corpo minore, sono raccolti gli errori certi della tradizione.

6. Nota biografica

1520 circa

Galeazzo di Tarsia nasce a Napoli da Vincenzo, Barone di Belmonte in Calabria, e Caterina Persico. I due a quel tempo risiedevano a Napoli nel seggio di Capuana.¹¹⁶

Cresce prima a Napoli poi in Belmonte sotto la tutela degli zii.¹¹⁷

1536

Lite di Galeazzo con lo zio Giovan Berardino di Tarsia, che vuole trasferire Diana, sorella di Galeazzo, a Cosenza. Galeazzo si oppone al trasferimento con la forza, avendo deciso di darla in moglie secondo i suoi piani. La lite finisce dal notaio¹¹⁸.

1541

Risulta capitano a guerra come i suoi avi, e per questo ottiene dalla Camera di Sommaria la sospensione del pagamento del quarto della tassa feudale, non dovuto in quanto era il compenso per il suo ufficio.¹¹⁹

1542

Matrimonio con Camilla Carrafa, nipote del Principe di Stigliano già Duca di Mondragone.¹²⁰ Dal matrimonio nascerà un'unica figlia, Giulia o Jiuliella, che morì molto giovane, un anno dopo il padre, in circostanze tra l'oscuro ed il raccapricciante.¹²¹

1544

Viene convocato a Napoli dal Viceré per avvisarlo *d'alcune cose concerneteno lo servitio dela Cesarea Maestà*, con l'intimazione di non partirsi di là senza espressa licenza, pena la multa di 1000 ducati.¹²² L'ordine forse è da collegarsi al suo incarico militare.

1547

In una raccolta di decisioni del Sacro Regio Consiglio, riportata da Tommaso Grammatico pubblicata nel maggio di quell'anno, Galeazzo risulta sia stato condannato per molte e gravi violenze contro i suoi vassalli,¹²³ avvenute certo negli anni precedenti. La pena consisteva nella relegazione nell'isola di Lipari, con la privazione delle prerogative feudali. Ma la sentenza dovette essere stata almeno sospesa, perché nel luglio di quello stesso anno egli si trova a Cosenza e sottoscrive da Barone di Belmonte i capitoli matrimoniali tra Artemisia di Gaeta e Giovan Giacomo

¹¹⁶ De Frede 1991 pp. 19-20. La data si ricava da quella del relevio per la baronia di Belmonte ricevuto da Galeazzo, uscito di minorità, nella primavera del 1537.

¹¹⁷ De Frede 1991 p. 35.

¹¹⁸ De Frede 1991 p. 36.

¹¹⁹ De Frede 1991 p. 37.

¹²⁰ De Frede 1991 pp. 37-42.

¹²¹ De Frede 1991 pp. 126-130. Almeno però per la data, 1554, siamo sicuri.

¹²² De Frede 1991 pp. 41 e 145.

¹²³ De Frede 1991 pp. 63-64.

Cavallo.¹²⁴ Non si sa quanto tempo il Tarsia abbia trascorso effettivamente a Lipari; secondo il De Frede non più di un anno e mezzo.¹²⁵

1549

Per assumere informazioni sul conflitto tra la città di Amantea e il Barone di Belmonte il viceré manda il commissario Giovan Leonardo Pandone. Questi informa il suo superiore di come il Tarsia, con i fratelli Cola Francesco e Tiberio e in compagnia di briganti comuni compia scorrerie e vessazioni contro gli abitanti di Amantea (febbraio e marzo); nel giugno gli abitanti di Amantea supplicano il viceré che mandi una forza militare ad occupare il castello di Belmonte, base per le spedizioni.¹²⁶ Mentre Cola Francesco, il principale accusato, si rende latitante, Galeazzo e Tiberio vengono condannati ad una dimora forzata a Napoli. Da Napoli Galeazzo fugge a Belmonte avendo saputo della malattia e della morte della moglie; ritornato a Napoli ed incarcerato nel palazzo della Vicaria, ottiene, giustificandosi per lo stato di necessità in cui si è trovato, la scarcerazione e la riduzione di tre quarti della cauzione; 500 ducati invece di 2000.¹²⁷ Durante la detenzione scrive una lettera a Niccolò Franco, di nessun interesse letterario.¹²⁸

1551

Il 5 novembre Galeazzo fa testamento da Lipari, dove è relegato, probabilmente per i fatti di Amantea¹²⁹. Il testamento, redatto dal Notaio Napoli Della Macchia è a favore del Fratello Tiberio. Esce a Venezia l'*Oracolo* di Girolamo Parabosco, con lettera dedicatoria dell'autore al Tarsia, che consiste in adulazioni molto generiche.

1552

Gennaio. In un rapporto del Governatore di Calabria al Viceré si riferisce che Galeazzo è relegato a vita a Lipari, e che in sua vece il fratello Tiberio è capitano a guerra. Nel marzo risulterebbe aver avuto una grazia, perché compare in un elenco di Baroni convocati a Napoli per il 25 aprile dal Viceré per comunicazioni dell'Imperatore per il servizio reale e per il bene del Regno¹³⁰; una sorta di mobilitazione militare, forse per l'allarme dovuto all'attività della flotta turca, come si dice chiaramente nell'ordine di servizio del 6 giugno.¹³¹ Il 24 settembre fa un nuovo testamento presso il notaio Iacopo Mannarino, a favore della figlia Giulia.¹³² A novembre Galeazzo cede l'incarico di Capitano a guerra a suo cugino Giovan Pietro di Tarsia, con l'approvazione del Viceré; probabilmente vuole passare dalla difesa territoriale, propria della capitanìa, ad un incarico nell'esercito vero e proprio.

1553

L'ultimo anno di vita è anche il più oscuro. Il 31 marzo è fuori dal Regno, come risulta da una lettera del luogotenente vicereale Luigi di Toledo a Carlo V¹³³. Si pensa che sia partito per la guerra di Siena, anche se, a dire il vero, a tutt'oggi non risulta da nessun documento ufficiale.

¹²⁴ De Frede 1991 p. 64.

¹²⁵ De Frede 1991 p. 72.

¹²⁶ De Frede 1991, p. 78 e 149-150

¹²⁷ De Frede 1991, pp. 79-81 e 151-152.

¹²⁸ Toscano 2000, pp. 209-211.

¹²⁹ De Frede 1991, pp. 83-84

¹³⁰ De Frede 1991, pp. 87 e 156-157

¹³¹ De Frede 1991, pp. 87 e 31.

¹³² De Frede 1991, pp. 87-88.

¹³³ Coniglio, *Il vicereame*, 2 p. 709; De Frede 1991, p. 93.

Effettivamente però la spedizione del Toledo si iniziò il 5 gennaio 1553 e si concluse verso giugno, quando forse alcuni baroni napoletani avevano già cominciato a rientrare in patria. (Il Toledo era morto di malattia già nel febbraio)¹³⁴. Galeazzo morì ai primi di giugno del 1553,¹³⁵ assassinato, come risulta da una procura rilasciata a Giovanni Monaco il 2 novembre 1559, vari anni dopo il fatto, dalle sorelle di Galeazzo, Diana, Lucrezia e Livia, perché si procedesse contro certi Giovan Battista e Giovanni Antonio D'Alagno per l'omicidio del fratello.¹³⁶ Non si sa il motivo del delitto, ma non si può forse dire che Galeazzo in vita si fece pochi nemici.

¹³⁴ De Frede 1991, pp. 91-92.

¹³⁵ De Frede 1991pp. 95-96. Il de Frede riferisce una notizia riportata dal Bartelli che il 5 giugno la moglie di Tiberio chiede l'apertura del testamento di Lipari. Mi fa un po' specie però che si possa aprire un penultimo testamento.

¹³⁶ De Frede 1991, p. 96.

7. Abbreviazioni bibliografiche

- ACVQ = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Adesso 2005 = Cristiana Anna Adesso, *Le Stanze di Fuscano sopra la bellezza di Napoli*, edizione critica. Tesi di Dottorato in Filologia Moderna, ciclo XVII, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Filologia Moderna, 2005.
- Afribo 1994 = Andrea Afribo, *La ripetizione ed altro in Luigi Tansillo*, «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», 12 (1994), pp. 43-77.
- Afribo 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2001.
- Alamanni, *Epigrammi* = *Versi e prose di Luigi Alamanni. Edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli, con un discorso attorno all'Alamanni e al suo secolo*, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II.
- Alamanni, *Girone* = Luigi Alamanni, *Girone il cortese*, Venezia, Comin da Trino, 1549.
- Alamanni, *La Coltivazione* = *La coltivazione* di Luigi Alamanni e *Le Api* di Giovanni Rucellai, Milano, Società Italiana de' Classici Italiani, 1804; reprint Cisalpino-Goliardica 1981.
- Alamanni, *Opere toscane 1* = *Opere toscane* di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco Primo, Lione, Sebastiano Griffio, 1532.
- Alamanni, *Opere toscane 2* = *Opere toscane* di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco Primo, Lione, Sebastiano Griffio, 1533.
- Alamanni, *Rime* = *Versi e prose di Luigi Alamanni. Edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli, con un discorso attorno all'Alamanni e al suo secolo*, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. I.
- Alberti, *Descrittione* = *Descrittione di tutta Italia* di F. Leandro Alberti bolognese, Venezia, Bonelli, 1553.
- Alberto Magno, *De mineralibus* = *Le monde mineral: les pierres: De mineralibus (livres 1. et 2.)* Saint Albert le Grand; presentation, traduction et commentaiers par Michel Angel, Paris, Cerf, 1995.
- Anth. Lat. = *Anthologia latina sive poesis latinae supplementum*, rec. Alexander Riese, Lipsia, Teubner, 1869.
- Aquilano 1516 = Serafino Aquilano, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano nuouamente con diligentia impresse con molte cose aggiunte*, Firenze, Filippo Giunta, 1516.
- Aquilano 1967 = *Die strambotti des Serafino dall'Aquila*. Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des 15 Jahrhunderts von B. Bauer-Formiconi, München Wilhelm Fink Verlag, 1967.
- Aquilano *Rime* = Serafino Aquilano, *Sonetti e altre Rime*, a c. di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- Aquilano *Strambotti* = Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.
- Ariani = Marco Ariani, *La scrittura e l'immaginario. Studi su Galeazzo di Tarsia*, Padova, Liviana editrice S. P. A., 1981.
- Ariosto, *Rime* = in Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano Napoli. Ricciardi, 1954.
- ATL = *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Lexis, s.d.
- Ausonio = *Collections from the Greek Anthology. By The late rev. Robert Bland, and others. A new edition comprising the fragments of early lyric poetry, with specimens of all the poets included in Meleager's Garland*. By J. H. Merivale, London, Longman etc., 1833.
- B. Tasso: vedasi Tasso, Bernardo.
- Baldacci = *Lirici del Cinquecento*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Longanesi, 1984.
- Baldacci 1953 = Luigi Baldacci, *Lirici del Cinquecento*, in «Inventario», V, 5-6, 1953.
- Bandello, *Rime* = Matteo Bandello, *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.

- Barignano, *Rime* = Pietro Barignano, *Rime*, Tesi di Laurea di M. G. Vecchio, (rel. Cesare Bozzetti), Università di Pavia, 1971-1972 (ATL).
- Bartelli = Galeazzo di Tarsia, *Il Canzoniere*. Nuova edizione corretta su tutte le stampe con note ed uno studio sull'autore di Francesco Bartelli, Cosenza, Tipografia L. Vetere già Migliaccio, 1888.
- Beccari, *Rime* = Antonio Beccari, *Rime*, edizione critica a c. di Laura Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967
- Bembo 1530 = Pietro Bembo, *Rime*, a cura di Guglielmo Gorni, in *Poeti del Cinquecento, Tomo I, Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano Napoli, Ricciardi, 2001.
- Bembo *Asolani* = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Bembo *Rime* = Pietro Bembo, *Le Rime*, a c. di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- Bembo *Lettere* = Pietro Bembo, *Lettere*; edizione critica a cura di Ernesto Travi. – Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Bembo *Prose* = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Asolani, Rime*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
- Bembo *Stanze* = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Asolani, Rime*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
- Betussi, *Raverta* = *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore et degli effetti suoi*, Venezia, Giolito, 1549.
- Boccaccio, *Decameron* = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, testo critico e nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, Milano, Rizzoli, 2013.
- Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta* = Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, V, Milano, Mondadori, 1994.
- Boiardo *Am. Lib.* = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di Tiziano Zanato, Centro Studi Matteo Maria Boiardo, Novara, 2012.
- Boiardo, *Pastorale* = in Matteo Maria Boiardo, *Pastorale Carte de Triomphi*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Centro Studi Matteo Maria Boiardo, Novara, 2015
- Bolzoni = Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.
- Bonifacio, *Rime* = Dragonetto Bonifacio, *Rime*, a cura di R. Girardi, Fasano, Schene, 1995.
- Bozzetti = commento in Galeazzo di Tarsia, *Rime*. Edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Brocardo, *Rime* = Antonio Brocardo, *Rime*. Edizione critica e commento a cura di Antonello Fabio Caterino, Roma, Aracne, 2007.
- Brocardo 1538 = *Rime del Brocardo et d'altri authori*, Venezia 1538.
- Broccoli = Angelo Broccoli, *Di Vittoria Colonna e dei due Galeazzi di Tarsia suoi contemporanei*, Napoli, Stab. Tip. Diretto da R. Pansini 1884.
- Broccoli 1884 = Angelo Broccoli, *Di Vittoria Colonna e dei due Galeazzi di Tarsia suoi contemporanei*, Napoli, Pansini, 1884; estratto da «Napoli letteraria», an. I, n° 17, 19, 21 e 24.
- Bronzino, *Rime in burla*: Agnolo Bronzino, *Rime in Burla*, a c. di Franca Petrucci Nardelli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988.
- Buonaccorso di Montemagno il giovane, *Rime* = in *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, a cura di R. Spongano, Bologna, Pàtron, 1970.
- Capaccio, *Il forastiero = Il forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio, accademico otioso, nei quali, oltre a quel che si ragiona dell'origine di Napoli, governo antico della sua repubblica, duchi che sotto gli imperadori greci vi ebbero dominio, religione, guerre che con varie nazioni successero, si tratta anche dei re che l'han signoreggiata, che la signoreggiano, viceré che amministrano, tribunali regi, governo politico, sito e corpo della città con tutto il contorno, da Cuma al Promontorio di Minerva, varietà e confini di habitatori, famiglie nobili e popolari, con molti elogij d'homini illustri, aggiuntavi la cognitione di molte cose appartenenti all'istoria d'Italia,*

- con particolari relationi per la materia politica, con brevità spiegate*, in Napoli, per Domenico Roncagliolo, 1634.
- Cappello *Rime* = Le *Rime* di Bernardo Cappello, a cura di Irene Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, Digital publishing 2018.
- Caracciolo, *Amori* = *Amori de Joan Francesco Carazolo patritio neapolitano e Sonetti sextine et canzone cento del dicto poeta in laude de li occhi intitulati Argo*, Napoli, De Caneto, 1506.
- Cariteo, *Canzoni* = Benedetto Gareth detto il Cariteo, *Canzoni ed altre rime*, in *Rime*, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.
- Cariteo, *Endimione* = Benedetto Gareth detto il Cariteo, *Endimione*, in *Rime*, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.
- Carrai 1989 = Stefano Carrai, *Sulle Rime del Minturno. Preliminari d'indagine*. In *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a c. di Marco Santagata ed Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989.
- Carrai 2003 = commento a Della Casa, *Rime*.
- Castaldo = *Dell'istoria di notar Antonino Castaldo libri quattro, ne' quali si descrivono gli avvenimenti più memorabili succeduti nel Regno di Napoli sotto il Governo del vicerè D. Pietro di Toledi, e de' Viceré suoi successori fino al cardinal Granvela*, nella *Raccolta generale di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli*, Napoli, Gravier, 1769, tomo VI.
- Castelvetro 1733 = *Esposizione ovvero discorso del magnifico messer Lodovico Castelvetro sulla prima canzone del Petrarca etc.*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, tomo nono, Venezia, Zane, 1733, p. 412.
- Casu 2004 = Agostino Casu, *Romana difficultas. I «Cento sonetti» e la tradizione epigrammatica*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 123-154.
- Cat. = Catullo, *Le poesie*, a c. di Francesco della Corte, Fondazione Lorenzo Valla 1977.
- Ceresara, *Rime* = Paride Ceresara, *Rime*. Edizione critica e commento a cura di Andrea Comboni, Firenze, Olschki 2004.
- de Cetina, *Sonetos y madrigales* = Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales*, a cura di B. Lopez Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- Cherchi 1970 = Paolo Cherchi, *Nuovi appunti sulle rime del Coppetta*, G.S.L.I., CXLVII (1970), pp. 534 ss.
- Cherchi 1975 = Paolo Cherchi, *Un ms. delle «Rime» di Galeazzo di Tarsia*, in *Francis Petrarch, Six centuries later, A Symposium*, ed. by A. Scaglione, 1975.
- Chiodo 2001 = Domenico Chiodo, *Per una chiosa alle Rime del Sandoval*, in «Lo Stracciafoglio», 4, 2001, pubb. *on line*.
- Cic. *De am.* = Cicerone, *Laelius de amicitia*, Milano, Signorelli, 1981.
- Cic. *Tusc.* = Cicerone, *Tusculanae disputationes* in *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone* M. Tullio Cicerone, a c. di N. Marinone, II, Torino, UTET, 1988.
- Codice isoldiano = *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)* pubblicate per cura di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli Dall'acqua, 1913.
- Colonna 1840 = *Le Rime* di Vittoria Colonna corrette su i testi a penna e pubblicate con la vita della medesima dal cavaliere Pietro Ercole Visconti, Roma, Salviucci, 1840.
- Colonna, *Rime* = Vittoria Colonna, *Rime*, a c. di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- Columella = Lucius Iunius Moderatus Columella, *De re rustica*, <https://www.thelatinlibrary.com>.
- Comboni 1999 = Andrea Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in Dominique Billy, *Métriques du moyen âge et de la renaissance*. Université de Nantes, Centre d'études métriques, Edition L'Harmattan 1999, pp. 73-83.
- Coniglio 1984 = Giuseppe Coniglio, *Il vicereame di don Pietro di Toledo (1532-53)*, Napoli, Giannini, 1984.
- Copello 2016 = Veronica Copello, *Edizione commentata della raccolta donata da Vittoria Colonna a Michelangelo Buonarroti (ms. Vat. lat. 11539)*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa e di Ginevra, relatori Maria Cristina Cabani e Giovanni Bardazzi, 2016.

- Coppetta, *Rime* = Giovanni Guidiccioni e Francesco Coppetta Beccuti, *Rime*, a c. di Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.
- Cornazano, *Canzoniere* = Antonio Cornazano, *Canzoniere*. Tesi di laurea di A. Comboni (rel. C. Bozzetti), Università di Pavia 1985-1986.
- Correggio, *Psiche* = Niccolò da Correggio, *Psiche*, in *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Correggio, *Rime* = Niccolò da Correggio, *Rime*, in *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Costanzo, *Poesie* = *Poesie italiane e latine e prose di Angelo di Costanzo*, per opera di Agostino Gallo, Palermo, Francesco Lao, 1843.
- Costanzo, *Raccolta* = Silvia Longhi, *Una raccolta di rime di Angelo di Costanzo*, in «Rinascimento», II serie, XV, 1975, pp. 231-290.
- Costanzo, *Rime* = *Le rime di Angelo di Costanzo, cavaliere napoletano*. Quinta edizione. Padova, Comino, 1738.
- Curzio Gonzaga, *Rime* = *Rime dell'Illustrissimo Signor Curtio Gonzaga*, Vicenza, Stamperia nova, 1585.
- D'Aragona, *Rime* = *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo 16*. A cura di Enrico Celani, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1891.
- Dante, *Convivio* = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere 1995.
- Dante, *Rime* = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2014.
- Dante, *Vita nova* = Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- Inf., Purg. Par.* = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994.
- Danzi 1998 = Massimo Danzi, *Storia e fortuna senesi di un sonetto di Galeazzo di Tarsia*, «Italique», 1, 1998, pp. 62-78.
- De Conti, *Canzoniere* = Giusto de Conti, *Il Canzoniere*, a c. di Leonardo Vitetti, Carabba, Lanciano 1918.
- De Frede 1984 = Carlo De Frede, *Rivolte antifeudali nel Mezzogiorno ed altri studi cinquecenteschi*. Seconda edizione riveduta e accresciuta. Napoli, De Simone, 1984.
- De Frede 1991 = Carlo De Frede, *Galeazzo di Tarsia. Poesia e violenza nella Calabria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1991.
- De Jennaro, *Canzoniere* = Pietro Jacopo De Jennaro, *Canzoniere*, in *Rime e lettere*, a c. di Maria Corti, Bologna, commissione per i testi di lingua, 1956.
- de la torre Ávalos 2016 = Gáldrick de la Torre Ávalos, «... 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, 2016, pp 363-392.
- De Rosa, *Ricordi* = Loise De Rosa, *Ricordi*, a c. di Vittorio Formentin, Roma, Salerno, 1998.
- Della Casa, *Rime* = Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003.
- Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* = Diogenes Laertiis *De vita et moribus philosophorum libri X*, Lione, Sebastian Gripphus, 1546.
- Dionisotti 1966 = Pietro Bembo, *Prose e rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966 (1960¹).
- Dionisotti 1967 = Carlo Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- Donnini 2008 = Commento a Bembo, *Rime*.
- Epicuro, *Poesie* = Marco Antonio Epicuro, *I drammi e le poesie italiane e latine, aggiuntovi L'amore prigioniero di Mario di Leo*, a cura di A. Parente, Bari, Laterza, 1942.
- Fahy 1962 = Conor Fahy, *L'eseplare «Charlemont» dell'«Orlando Furioso» del 1532*, «Lettere italiane», XIV (1962), pp. 441-50.
- Firenzuola, *Capitoli* = Agnolo Firenzuola, *Capitoli, Rime burlesche e satiriche*, in *Opere* a c. di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1971.
- Firenzuola, *Rime* = Agnolo Firenzuola, *Rime*, in *Opere* a c. di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1971.

- Firenzuola, *Sacrificio pastorale* = Firenzuola, *Sacrificio pastorale* in *Opere* a c. di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1971.
- Firenzuola, *Selva d'amore* = Firenzuola, *Selva d'amore* in *Opere* a c. di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1971.
- Fisiologo = *Fisiologo latino: versio B-Is*, in *Bestiari tardoantichi e medievali* a c. di Francesco Zambon, Firenze, Giunti 2018.
- Forni 2004 = Giorgio Forni, *La "belle matineuse" e la ritrattistica dell'eros*, in *La lirica del Cinquecento, Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a c. di Renzo Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 107-122.
- Gallani, *La guerra di Parma* = *La guerra di Parma nuovamente con la giunta ristampata e corretta*, Parma, Viotto 1552, in *Guerre in ottava rima, 3. Guerre d'Italia (1528-1559)* a c. di Marco Bardini, Maria Cristina Cabani, Donatella Diamanti, Modena, Panini, 1989.
- Gambara, *Rime* = Veronica Gambara, *Rime*, a c. di Alan Bullock, Olschki – Department of the Italian University of Western Australia, Firenze – Perth, 1995.
- Gesualdo 1553 = *Il Petrarca con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Giglio, 1553.
- Giordano 1906 = Amalia Giordano, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli, Melfi e Joele, 1906.
- Giovenale, *Sat.* = D. Iunii Iuvenalis *Saturae sedecim*, ed. I Willis, Stoccarda-Lipsia, Teubner, 1997.
- Giraldi, *Le fiamme* = *Le fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese. Divise in due parti*. Venezia, Giolito, 1548.
- Grazzini, *Le cene* = Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, *Le Cene*, a c. di Ettore Mazzali, Milano Rizzoli, 1989.
- Grazzini, *Rime* = *Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, parte prima, Firenze, Francesco Moücke, 1741
- Guicciardini, *Storia d'Italia* = Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, a c. di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1971.
- Guidiccioni, *Rime* = Giovanni Guidiccioni, *Rime*, dedizione critica a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2006.
- Hyg. *Astronomica* = Igino l'Astronomo, *L'astronomie*, ed A. Le Boeuffle, 1983.
- Inni omerici* = *Inni omerici* a cura di Giuseppe Zanetto, Milano, Rizzoli, 2006.
- Isabella di Morra, *Rime* = Isabella Morra, *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno, 2000.
- Iter italicum* = P. O. Kristeller, *Iter italicum, A Finding List of Uncatalogued Or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, London-Leiden, The Wartburg Institute-E. J. Brill, Volume 2, 1967.
- Labrot 1979 = Gerard Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.
- Libro primo* = *Rime diverse di molti eccellenti autori nuovamente raccolte. Libro primo*. Venezia, Giolito, 1545.
- Libro primo delle rime spirituali* = *Libro primo delle rime spirituali, parte nuovamente raccolta da più autori, parte non più date in luce*, Venezia, al segno della Speranza, 1550.
- Libro quarto* = *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori della lingua volgare...*, Bologna, Giaccarello, 1551.
- Libro quinto* = *Il libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani...* Venezia, Giolito, 1555.
- Libro secondo* = *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana...* Venezia, Giolito 1548 (ristampa della prima edizione del 1547).
- Libro settimo* = *Rime di diversi signori napolitani, e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1556.
- Libro terzo* = *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte*. In Venezia, al segno del Pozzo, 1550.

- Lirici toscani* = *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973-1975.
- Lucil. = *Lucilii carminum reliquiae*, 2 voll., a c. di F. Marx, Leipzig, Teubner, 1904-1904.
- Lucrezio, *De rerum natura* = Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, ed. J. Martin, Lipsia, Teubner, 1963.
- Machiavelli, *Principe* = Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Mario Martelli, Roma, Salerno, 2006.
- Malinverni 1999 = Massimo Malinverni, *Note per un bestiario lirico tra quattro e cinquecento*, «Italique» II, 1999.
- Marini 1784 = Gaetano Marini, *Degli archiatri pontifici volume primo, nel quale sono i supplimenti e le correzioni all'opera del Mandosio*, Roma, Pagliarini, 1784.
- Marullo, *Carmina* = Michaelis Marulli *Carmina*, ed. A. Perosa, Padova, Antenore, 1951.
- Marziale, *Epigrammi* = Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*. Saggio introduttivo e introduzione di Mario Citroni, traduzione di Mario Scàndola, note di Elena Merli. (Libro degli Spettacoli, libri I-XIV) Milano, Rizzoli, 2009.
- Matraini, *Rime* = Chiara Matraini, *Rime e lettere*, edizione critica a cura di Giovanna Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989.
- Menichetti, *Metrica italiana* = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova, Antenore, 1993.
- Meola 1776 = *Honorati Fascitelli Aeserniensis Opera*, Neapoli, Raymundi fratres, 1776.
- de' Medici, *Rime* = Lorenzo de' Medici il Magnifico, *Opere*, a cura di Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1913.
- de' Medici, *Selve* = Lorenzo de' Medici, *Selve, in Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992.
- Milite 2006 = Luca Milite, *Incidenti d'arcieria*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006.
- Milite 2010 = Luca Milite, *Sui due Galeazzi di Tarsia, le due ville Leucopetre e le due Vittorie Colonne. Con un cenno sul secondo Francesco Ferrante d'Avalos*, in «Quaderno di italianistica» a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, 2010.
- Milite 2011 = Luca Milite, *Un'altra implicazione senese per un sonetto di Galeazzo di Tarsia*, «Italique» XIV, 2011.
- Molza, *La Ninfa Tiberina* = Francesco Maria Molza, *La Ninfa Tiberina*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia, 1991.
- Molza, *Rime* = in Franco Pignatti Morano di Custozza, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano, Thèse de Doctorat présentée sous la direction du Prof. Massimo Danzi*, Université de Genève
- Muzio, *Lettere in rime sciolte* = in *Rime diverse del Mutio Iustinopolitano. Tre libri di arte poetica. Tre libri di Lettere in rime sciolte. La Europa. Il Davalo di Giulio Camillo tradutto*. Venezia, Giolito de' Ferrari 1551, cc. 95r-146r.
- Muzio, *Rime* = Girolamo Muzio, *Rime*, testo a cura di Anna Maria Negri, introduzione e note di Massimo Malinverni e Anna Maria Negri, Torino, Res, 2007.
- Napoli – Signorelli 1810 = *Napoli – Signorelli, Vicende della Coltura nelle Due Sicilie*, Napoli, Orsini, 1810.
- O.F.* = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1987.
- Olimpo da Sassoferrato, *Gloria* = Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, *Libro d'amore chiamato "Gloria"*, a cura di C. Bruschi, Sassoferrato, Centro culturale "Baldassarre Olimpo da Sassoferrato" 1996 (ATL).
- Orazio *Carm.* = in *Odi e epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1990.
- Orazio, *Carm. Saec.* = in *Odi e epodi*. Introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1990.

- Orazio, *Ep.* = Orazio, *Le lettere*, Introduzione, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1983.
- Ovidio, *Am.* = Ovidio, *Amori*, Milano, Rizzoli 1985.
- Ovidio, *Ars. Am.* = Ovidio, *L'arte d'amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, 1991.
- Ovidio, *Met.* = Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.
- Ovidio, *Tristia* = Ovidius, *Tristia*, ed. J. B. Hall, Stoccarda-Lipsia, Teubner, 1995.
- Parabosco, *Madrigali* = Il primo libro delle lettere famigliari di M. Girolamo Parabosco et *il primo libro de' suoi madrigali*, Venezia, Griffio, 1551.
- Parabosco, *Oracolo* = L'Oracolo di m. Girolamo Parabosco, Venezia, Griffio, 1551.
- Petrarca 1996 = Commento di Marco Santagata ai RVF.
- Petrarca *Estr.* = Francesco Petrarca, *Rime estravaganti*, in *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a c. di Vinicio Pacca e Laura Paolino. Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Petrarca, *Disp.* = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Tr. Cupid., Tr. Pudicitie, Tr. Fame* = Francesco Petrarca, *Trionfi*, in *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a c. di Vinicio Pacca e Laura Paolino. Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Petrucchi = Franca Petrucchi, voce. *Colonna, Marcantonio* nel Dizionario Biografico degli Italiani, 27, 1982.
- Piccolomini, *Institutione di tutta la vita de l'homo* = Alessandro Piccolomini, *Institutione di tutta la vita de l'homo*, Venezia, Gerolamo Scotto, 1542.
- Piccolomini, *Raffaella*: Alessandro Piccolomini, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Salerno, 2001.
- Piccolomini, *Sfera* = Alessandro Piccolomini, *De la sfera del mondo libri quattro in lingua toscana...* Venezia, al segno del Pozzo, 1540
- Pico, *Heptaplus* = Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari* a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942.
- Pignatti 2016 = Franco Pignatti, *Ancora sulla belle matineuse di Annibal Caro*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 37-88.
- Plinio, *Nat. Hist.* = C. Plinii *Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*, ed C. Mayoff, Lipsia, Teubner, 1892-1909.
- Poliziano, *Rime* = Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Poliziano, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze*, in *Stanze, Fabula di Orfeo* a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988.
- Ponchioli 1951 = Nota al testo di Daniele Ponchioli a Galeazzo di Tarsia, *Rime*, Parigi, Tallone, 1951.
- Ponchioli 1968 = *Lirici del Cinquecento*, a cura di Daniele Ponchioli, nuova edizione di Guido Davico Bonino, Torino, UTET 1968.
- Pontano, *De Am. Con.* = Giovanni Gioviano Pontano, *De amore coniugali*, in *Poesie latine*, Tomo primo, a c. di Liliana Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- Pontano, *Tumuli* = Giovanni Gioviano Pontano, *Tumuli*, in *Poesie latine*, Tomo primo, a c. di Liliana Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964
- Properzio, *El.* = Sesto Properzio, *Elegie*, Milano, Rizzoli, 1987.
- REMCI = Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Cesati, 2008.
- Richardson 2008 = Brian Richardson, *Dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a c. di Bice Mortara Garavelli, Bari, Laterza, 2008, pp. 99-121.
- Rosso, *Historie* = Gregorio Rosso, *Historie delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo V dal 1526 al 1537*, Napoli, Gio. Dom. Montanaro, 1635.
- Rota, *Pescatorie* = Berardino Rota, *Egloghe pescatorie*, Torino, RES, 1990.

- Rota, *Rime* = Bernardino Rota, *Rime*, a cura di Luca Milite, Parma, Guanda, 2000.
- Ruzante 1981 = Ruzante, *Due dialoghi*, Torino, Einaudi 1981.
- RVF = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori 1996.
- Sandoval de Castro, *Rime* = Diego Sandoval Di Castro, *Rime*, a cura di Tobia Raffaele Toscano, Roma, Salerno, 1997.
- Sannazaro, *Arcadia* = in Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961,
- Sannazaro, *Sonetti e canzoni* = in Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Santagata 1996 = Commento di Marco Santagata a RVF.
- Santagata, La lirica aragonese = Marco Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- Sasso, *Sonetti*: Panfilo Sasso, *Sonetti (1-250)*, edizione e commento a c. di Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
- Schiafenato, *Rime* = *Rime di m. Giovan Battista Schiafenato*, Venezia, Giovan Antonio de' Nicolini da Sabio, 1534.
- Seneca *Phaedr.* = Seneca minor, *Phaedra*, in <https://www.thelatinlibrary.com>.
- Seneca *Thy.* = Seneca minor, *Thyestes*, <https://www.thelatinlibrary.com>.
- Seste rime* = *Le seste rime della signora Laura Terraccina di Napoli*, Lucca, Busdragò, 1558.
- Sesto libro* = *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori, nuouamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*. In Vinegia, al segno del Pozzo, 1553.
- Silio, *Punica* = Silio Italico, *Le guerre puniche*, a c. di Maria Assunta Vinchesi, Milano, Rizzoli 2004.
- Solino = C. Iulii Solini *Collectanea rerum memorabilium*, rec. Th. Mommsen, Berolini in aedibus Friderici Nicolai, 1864.
- Spaggiari 1994 = Barbara Spaggiari, *L'«enjambement» di Bernardo Tasso*, in «Studi di Filologia Italiana», 1994, LII, pp. 111-139.
- Spiriti = *Le Rime di Galeazzo di Tarsia Cosentino Signor di Belmonte In questa nuova Edizione accresciute e ridotte alla loro vera lezione, col ritrovamento di un antichissimo M.S. e con la Giunta di alcune Osservazioni, e della Vita dell'Autore*. Napoli, stamperia Simoniana, 1758.
- Tansillo *Rime* = Luigi Tansillo, *Rime*. Introduzione e note di Tobia R. Toscano. Commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011.
- Tansillo, *Capitoli* = Luigi Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, a c. di Carmine Boccia e Tobia Raffaele Toscano, Nola, L'arcaeal'arco, 2010
- Tansillo, *Clorida* = in Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, testo di Tobia R. Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Loffredo, 2017.
- Tansillo, *Poesie* = Luigi Tansillo, *Poesie liriche edite ed inedite*, con prefazione e note di F. Fiorentino, Napoli, Morano, 1882.
- Tansillo, *Vendemmiatore* = in Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, testo di Tobia R. Toscano, commento di Carmine Boccia e Rossano Pestarino, Napoli, Loffredo, 2017.
- Tanturli 2001 = Commento a Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Giuliano Tanturli, Parma, Guanda, 2001.
- Tarsia 1971 = Galeazzo di Tarsia, *Le Rime* curate e commentate da Gabriele Turchi, Cosenza, Casa del Libro, 1971.
- Tarsia 1980 = Galeazzo di Tarsia, *Rime*. Edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Tasso, Bernardo:
- B. Tasso, *Amori* = Bernardo Tasso, *Rime*, Torino, RES, 1995, vol. 1, *I tre libri degli Amori*, testo e note a c. di Domenico Chiodo (il testo riproduce le prime edizioni dei tre libri: 1531, 1534, 1537).
- B. Tasso, *Ode* = Bernardo Tasso, *Rime*, Torino, RES, 1995, vol. 2, *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, testo e note a cura di Vercingetorige Martignone (l'edizione si basa sulla stampa del 1560).

- B. Tasso, *Rime* = Bernardo Tasso, *Rime*, Torino, RES, 1995, vol. 2, *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, testo e note a cura di Vercingetorige Martignone.
- Tasso, Torquato:
- Torquato Tasso, *Rime* = T. Tasso, *Aminta, Rime*, in Opere a c. di Bruno Maier, I, Milano, Rizzoli, 1963.
- Tebaldeo, *Rime* = Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean Jacques Marchand, Modena, Panini, 1989. 1-309 = *Rime della Vulgata*; 310-468 = *Ultima silloge per Isabella d'Este*; 469-713 = *Altre rime stravaganti*.
- Tempio per Giovanna* = *Del Tempio alla signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti, et in tutte le principali lingue del mondo*. Prima parte. In Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1555.
- Thérault 1968 = Suzanne Thérault, *Un Cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*; Edizioni Sansoni Antiquariato, Firenze e Librairie Marcel Didier, Paris, 1968.
- Tibullo, *Eleg.* = Albio Tibullo e autori del *Corpus tibulliano*, Elegie, Milano, Rizzoli, 1989.
- Tieghi 2005 = Laura Tieghi, *Ritmo e metro nelle "Rime" di Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana», n. 5, 2005, pp. 67-94.
- Tieghi 2006 = Laura Tieghi, *La rima di Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana» n. 6, 2006, pp. 99-122.
- Tonelli 1999 = Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999.
- Toscano 2000 = Tobia Raffaele Toscano, *Due sonetti di Galeazzo di Tarsia in una rara stampa del 1558 e una sua lettera a Niccolò Franco*, in Id., *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 201-211.
- Toscano 2004 = Tobia Raffaele Toscano, *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004.
- Toscano 2017 = Tobia Raffaele Toscano, *Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti*, in «Critica Letteraria», 175, 2017, pp. 211-237.
- Toscano 2019 = Tobia Raffaele Toscano, voce *Galeazzo di Tarsia* nel Dizionario Biografico degli Italiani, volume 95, 2019.
- Trissino, *Rime* = Giovan Giorgio Trissino, *Rime 1529*, a cura di Amedeo Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981.
- Turchi 2004 = Gabriele Turchi, *Storia di Belmonte dalle origini alla fine del secolo 19°*, Cosenza, Periferia, 2004.
- Varchi, *Rime* = Benedetto Varchi, *Opere*, Milano, Treves 1858-1859.
- Villani, *Nuova Cronica* = Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1990-1991, 3 voll.
- Virgilio, *Aen.* = Virgilio, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1989.
- Virgilio, *Ec.* = Virgilio, *Le Bucoliche*, a cura di O. Toscani, Milano, Istituto editoriale italiano, 1947.
- Virgilio, *Georg.* = Virgilio, *Georgiche*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Visconti *Canzonieri* = Gasparo Visconti, *I canzonieri per Beatrice D'Este e Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di Paolo Bongrani, Milano, Il Saggiatore, 1979.
- von Reumont 1892 = Alfred von Reumont, *Vittoria Colonna, marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimo sesto*, Torino, Loescher, 1892.
- Williamson 1951 = Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1951.
- Le Scritture sono citate da *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Deutsche Biebelgesellschaft, Stuttgart, 1983.

II. Il Canzoniere

Nel sonetto manca il motivo petrarchesco del pentimento e dell'esemplarità della vicenda, oltre che di quello umanistico della gloria; non è insomma un'apertura al pubblico ma si svolge tutto nell'ambito di una vicenda individuale di scacco e rinuncia. Primo in NS e NR, ultimo in V, forse perché, secondo Bozzetti, fu aggiunto a quella raccolta una volta ordinata e conclusa proprio per esservi utilizzato in funzione proemiale; ma io non escluderei la possibilità che in una primitiva forma del canzoniere il componimento possa essere stato concepito proprio come conclusione. Dico in sostanza che questo sonetto ha in sé alcuni caratteri allora tradizionali del sonetto proemiale (nella variante classicistico umanistica), come la menzione delle Muse (nella quale non vi è la fiducia manifestata nelle invocazioni di Bembo, *Rime* 1 e Della Casa, *Rime* 1), ma anche del suggello finale di una raccolta, a volte riflesso speculare del proemio; potrebbe dunque darsi un caso simile a quello di B. Tasso, *Amori*, 1. 124, che da sonetto finale del canzoniere per Ginevra Malatesta del 1531 passa a proemio dell'intera raccolta nell'edizione del 1534.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE ECD

Ariani pp. 9, 140, 143, 148, 240-242; Bartelli p. 37; Bozzetti pp. 5-7; Spiriti pp. 1-4. Toscano, pp. 41-43, 64.

Non perché chiaro in queste parti e in quelle
Pass' il mio nome alle future genti
Rivolsi il corso con piè tardi e lenti
A' vostri sacri poggi, alme sorelle.

Sperai, adorno sì di verdi e belle
Frondi, piacere a due begli occhi ardenti,
E piangendo il suo viso e i miei tormenti
Sfogar il mal che vien da ferme stelle.

Ma che pro? Veggio omai che nulla valme:
Sordo aspe chiamo, e 'l duol, fatt'immortale,
Non sostien che d'amor altri m'affidi.

Vergini e tu che a lor, Febo, mi guidi,
Di laude no, ma di mia vita calme:
Ecco lo stile, se a pietà non vale.

I

7 piangendo V NR] pingendo NS (= Raillard, Parrino, Seghezzi) 11 amor V NR] onor NS

Seguo Bozzetti nel correggere NS ai vv. 7 (che reca *pingendo* contro *piangendo* di V e NR) e 11 (*amor* invece che *onor*), ritenendole non lezioni originali del manoscritto Cavalcanti, ma l'una errore di tradizione introdotto dalle stampe settecentesche, l'altra congettura dello Spiriti, che infatti non fa alcun riferimento al suo manoscritto, limitandosi a sostenere l'improbabilità delle lezioni rifiutate (Bozzetti); anche se invero non si può escludere sia, quest'ultima, una lezione autentica, ma erronea, del manoscritto Cavalcanti. Di questa scelta spero di aver dato nelle note di commento bastevoli giustificazioni.

1-2: L'incipit negativo, non che la menzione di Apollo e le Muse, ha nel sonetto proemiale un importante precedente in B. Tasso, *Amori*, 1.1.1-9: «Non la virtù de le *sorelle* dive | che scorgon l'*alme* nostre al vero onore, | Né 'l divino d'Apollo alto furore, | Ch'inspirar suol chi poetando scrive | [...] | Dettaro i versi...»; e si noti la somiglianza tra *alme sorelle* (v.4) tarsiano e *sorelle dive* tassiano, con in più un possibile riecheggiamento mnemonico fonetico di *alme* del v. 2, se poi è pura reminiscenza e non occhiuta parodia, arte allusiva. *queste...quelle*: la clausola, la cui radice è in RVF 299. 2, «Volgea il mio core in questa parte e 'n quella», è diffusissima nel Cinquecento; più interessante è ritrovarla in contesti omologhi a questo, relativi all'ubiquità della fama: si veda ad esempio Annibale Tosco nelle stanze per Silvia Somma (per Bozzetti una delle fonti care a Galeazzo), *Libro primo*, 52. 1. 2-3 «A quell'antiche in questa e quella parte | Famose», e soprattutto direi Bernardo Tasso, *Amori*, 3. 57. 9-11 «La fama cui con penne bianche e belle | E queste parti e quelle | Cercando va per sentier lunghi e torti» e 3. 67. 29. 1-2, «La vaga Fama, che con chiara tromba | Giva volando in questa parte e 'n quella».

3. piè...lenti: metaforizzazione di RVF 35. 2 «vo mesurando a passi tardi et lenti»; nessuna allusione naturalmente alla presunta vecchiaia, né forse indicazione stilistica di *gravitas* secondo l'ipotesi suggestiva di Toscano, ma semplice professione di modestia, non infrequente nei proemi come già nel citato B. Tasso, *Amori*, 1.1.12-3 «Iscuserammi che tardo l'ingegno | Fecero» o Della Casa, *Rime*, 1. 7-8: «Troppo ampio spatium il mio dir tardo humile | Dietro al vostro valor verrà lontano».

5-6. *Enjambement* dell'Alamanni, *Opere toscane 1*, son. *Quando mi torna in mente il giorno et l'ora*, vv. 13-14: «...sarò dove le belle et verdi | Frondi fanno ombra all'amoroso regno», a sua volta probabilmente derivato da Petrarca, *Disp.* 130.3-4: «Questa ti adorna de le sacre e belle | Fronde d'olivo». Significa che volle solo piacere alla sua donna facendosi bello con la poesia, indicata qui con l'ovvio simbolo delle fronde di lauro. Il concetto di una motivazione privata della scrittura, ovvia finzione letteraria, era già, oltre che nella Colonna e nel Tansillo di cui alla nota al v. 8, anche in Aquilano, *Rime, Ep.* 3, 11-12 «Non cerco fama non, ché assai mi basta | Farti palesi i miei sospiri in carte».

7. Modo mutuato da Aquilano, *Rime, Ep.* 4, 54: «Piangendo la mia morte e 'l tuo peccato», rimembranza forse incrociata con il più moderno Parabosco, *Libro primo*, son. *Quanto felice animaletto sei*, v.11 «Lagrimar l'altrui colpa e 'l mio tormento» e naturalmente Bembo, *Rime* 174.16 «La tua morte piangendo et la mia vita» (Bozzetti); fonti che confermerebbero la lezione a testo piuttosto che la variante *pingendo*.

8. *Sfogar*: sicuramente interessante la coincidenza con l'incipit del sonetto proemiale della Marchesa di Pescara (Colonna *Rime*, A1. 1.1 «Scrivo sol per sfogar l'interna doglia»), rilevata da Spiriti e Bartelli e poi da Toscano (p. 64), in un contesto naturalmente affine; si veda anche la nota al v. 14. Bozzetti cita Tansillo, *Rime* 158.12-14: «E certo bench'allor fusse il desio | Più di sfogar il cor, che d'aver fama | Non era senza gloria il pianger mio». *ferme stelle*: semplicemente “stelle fisse”, ma con l'idea dell'ineluttabilità del destino, come nella canzone del Molza «Da poi che portan le mie ferme stelle | Che dal soave albergo io m'allontani» (vv. 1-2), in Brocardo 1538; clausola di verso anche in Bembo, *Rime*, 173.4.

9. *Ma che pro?* Si veda RVF 150.5-6: «Che pro, se con quelli occhi ella ne face | Di state un ghiaccio, un foco quando iverna?»; certo più vicino al nostro testo è Giovanni Mozzarello, *Libro primo*, 10.5 (son. *Al fonte de gli ardenti miei desiri*), 6-7, «Ma che pro, se dappoi 'l mio duol interno |

Crebbe maggior» (Bozzetti), e si veda anche Cappello *Rime* 26, terzine *Verdi colli fioriti, ameni et lieti* (presente già nel *Libro terzo* del 1550), v. 46 «Ma che pro, lasso? Ella sen gode et ride».

10. *Sordo aspe*: la donna, insensibile alle preghiere come il serpente che si tura le orecchie per non sentire gli incantesimi, secondo una leggenda che ha origini nella Bibbia (*Ps* 57, 5-6); si veda prima di tutto RVF 210.7 «Che sol trovo Pietà sorda com'aspe» (Spiriti), e poi tutta la tradizione antica, medievale e quattrocentesca indagata in Malinverni 1999. Toscano (p. 64) rileva B. Tasso, *Amori*, 2.53.2 «Sorda com'aspe a' suoi duri lamenti» (il sonetto è dedicato alla Marchesa di Pescara), che Galeazzo avrebbe ben potuto leggere, ma che secondo lo studioso è invece prova di una conoscenza dei versi di Galeazzo il Reggente da parte del segretario del Principe di Sanseverino; è comunque *topos* talmente diffuso (a ragione Spiriti: «Solita espressione de' poeti toscani») che non può provare nulla. *duol...immortale*: innesto di un patetismo quattrocentesco (De Medici, *Rime* son. 88.4 «E 'l dolor immortal pur li rinnuova») su di un calco ritmico e sintattico petrarchesco (RVF 333.10 «Anzi pur viva, et or fatta immortale»).

11. «(il dolore, divenuto incurabile) non permette che alcuno (*altri*) mi garantisca la salvezza (*m'affidi*) da amore», con costruzione simile a quella di 10, 2 «e del morir m'affidi», in correlazione con il contrario *sfidi* (v. 3). *Affidare* e *sfidare* hanno anche un'accezione medica nel significato rispettivamente di «promettere la guarigione» e «togliere ogni speranza di guarigione»; si veda a proposito Della Casa, *Rime*, 57, 12-3 «Nulla in sue charte huom saggio antica o nova | Medicina have, che d'Amor n'affide» e Baldassarre Stampa, meno suggestivo ma ben raggiungibile, al contrario del Della Casa, nel *Libro secondo*, mad. *Il non vedervi mi conduce a morte*, 2-3 «Et parimente il veder voi m'uccide, | Dunque chi fia che in questo amor m'affide?» e per il termine contrario, poco usato in poesia, si veda piuttosto Grazzini, *Le cene*, 2.2., p. 204: «E così, fatto venire un notaio, come se da i medici fosse stato sfidato, tutte le sue sustanze lasciò per testamento alla donna doppo la morte sua». E dunque: con la poesia aveva sperato di piacere alla donna e di sfogare il dolore, ma la donna è insensibile e il dolore non si può sfogare, quindi non c'è rimedio.

13. *di mia vita*: perché appunto è in pericolo la vita, come in una grave malattia, e come nel sonetto 10, ove vige la medesima terminologia medica.

12. *Vergini*: le Muse, con modo dantesco: si veda *Purg.* 29.37, «sacrosante Vergini».

14. *Ecco lo stile*: penso che, nel tono generale disperato del sonetto, si debba intendere in senso proprio; non dunque, come sostiene Bozzetti, che «La speranza di salvezza (*vita*) [è] riposta ormai solamente nel risultato poetico assoluto (*stile*)», ma piuttosto come dice Toscano (p.43): «vi riconsegno tutta la mia produzione poetica, dal momento che non vale neppure a farmi conseguire un filo di pietas [...] da parte della donna amata». Se non che lo *stile* è concretamente la penna, restituita a Febo e alle Muse in segno di rinuncia definitiva alla scrittura poetica, secondo il *topos* classicistico dell'offerta degli strumenti della propria cessata attività al dio che ne è protettore, spesso anche appesi al suo tempio: Tebaldeo *Rime* 285.232-23: «Ecco la spada ch'io ho portata al fianco, | Marte, ecco l'elmo e il scudo: io te li rendo, | Vestine uno altro, ch'io son satio e stanco»; B. Tasso, *Amori* 2.72, 12-4: «Ti lascio, aprico colle, ombrosa piaggia, | Ecco gli strali e l'arco, casta diva | Cinzia, né più sperar ch'a te ritorni»; Molza, *Libro primo*, 16.21 (son. *È pur caduta la tua gloria, ahi lasso*), 13-14: «io per me, Febo, appendo | A questo sasso con la cetra l'arte»; ed infine Della Casa, *Rime*, 55, 13-4 (probabilmente sconosciuto al Tarsia), per cui i commentatori, a partire dal Quattromani, citano Virgilio, *Ecl.* 7.24: «hic arguta sacra pendebit fistula pinu». Galeazzo insomma, sconfitto, dà le dimissioni da poeta. Lo *stile* compare anche, e non mi sembra una coincidenza, in *explicit* in Colonna, *Rime*, A1.1.14: «Di stil no ma di duol mi danno vanto».

se...vale: Tibullo, *Eleg.* 2.4.19-20: «Ad dominam faciles aditus per carmina quaero: | Ite procul, si nihil ista valent» (Spiriti).

Rievocazione, assieme al seguente, delle circostanze dell'innamoramento, e dunque canonico elemento di un canzoniere petrarchesco. Topica è altresì l'allegoria dell'assalto, militare o venatorio, per cui si vedano naturalmente RVF 2 e 3; Bembo, *Rime*, 2 e 3; sicché la menzione della *vittoria* dell'ultimo verso, se bene si possa interpretare come *senhal* della donna cui è rivolta la gran parte delle rime, è però sostanzialmente normale: il problema si ripresenterà in 4.12. Il motivo della prigione d'Amore struttura tutto il sonetto, a partire dalla quartina, ove *soggetto farmi* significa forse propriamente "ridurmi in prigionia", e poi di nuovo ai vv. 5 e 10, con una densità emblematica di sapore tardo gotico e rinascimentale ancor più che petrarchesca.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Rima ricca ai vv. 5-8.

Ariani pp.101-102, 140, 143, 165-167; Bartelli 37-38; Bozzetti 8-10; Spiriti 7-11.

Dura impresa a fornir quest'anni addietro
Ebbe Amore a voler soggetto farmi;
Indi mi assalse con sì lucid'armi
Che fûro i miei diamanti alfin di vetro.

Or sì dolce prigion da lui m'impetro
Che non cerco altro schermo a ricovrarmi;
Oro, perle, rubin, candidi marmi
Son l'uscio e 'l tetto ond'io mai non mi spetro.

Era la libertà sentier di morte,
Questa prigion camin d'eterna vita:
L'una vil voglia e l'altra onor governa.

Rete di cresp'or fin testa ed ordita
Mi colse, e man d'avorio ardita e forte
Ebbe ed avrà di me vittoria eterna.

II

5 dolce NS] vaga C V NR 6 Che non NS] Ch'io non C V NR altro NS] più C V NR 11
onor NS] Amor C V NR

Questa volta non seguo Bozzetti nel correggere al v. 11 *onor* in *Amor*, poiché lo Spiriti dice esplicitamente che *onor* è lezione autentica del suo originale, perché *Amor* e non *onor* può essere *lectio faciliior* in un canzoniere amoroso, ed infine perché altrettanto tipico (e nella sua prima formulazione risale a Petrarca) è il motivo di origine cortese che l'amore spinga a grandi cose oneste e virtuose e quindi ad *onore*, come esemplificherò più ampiamente nelle note di commento. Aggiungerò che non mi pare peregrina l'argomentazione dello Spiriti, ripresa dal Bartelli. «Or non sarebbe stata una stranezza ed un freddo paralogismo il dire che la prigion d'amore è governata da amore, senza rilevarsene alcun adeguato concetto?», né la citazione del Coppetta da quegli addotta a suffragio. D'altra parte non posso escludere che il passaggio da *Amor* ad *onor* segni un percorso

variantistico d'autore (sicuramente migliorativo) e per questo ho messo la lezione di C V NR in seconda fascia.

1-4: La situazione è assolutamente topica: Amore riesce, dopo diversi tentativi falliti, a colpire o ad assoggettare il poeta, in modo tale che questi non ha via di scampo, o perché non si aspetta il colpo (nei RVF, come si sa), o perché, come qui, l'attacco è di una potenza inaudita. Per questi versi il modello più vicino sembra essere Bembo, *Rime* 2.1-4: «Io, che già vago et sciolto havea pensato | Viver quest'anni, et sì di ghiaccio armarme, | Che fiamma non potesse homai scaldarme, | Avampo tutto et son preso et legato» e per quanto riguarda i primi due versi, forse più vicino nella lezione della prima edizione (Bembo 1530 2.1-2: «Io, che di viver sciolto avea pensato | Quest'anni inanzi, e sì di ghiaccio armarme»), ma per l'enfasi e la giacitura ritmica dell'*incipit* bisogna riferirsi a Bembo *Rime* 52, 1, «Dura strada a fornir hebbi dinanzi» (probabilmente già citato malamente in Spiriti) e si veda inoltre la nota al v. 13. *quest'anni adietro* è pure locuzione bembiana, da Bembo *Rime* 10.2, ma prima di RVF 207.2.

2. *lucide armi*: RVF 325.31: «A le pungenti, ardenti et lucide arme» (Spiriti).

4. *che...vetro*: concretizzazione della metafora di RVF 124.12-13 «Lasso, non di diamante, ma d'un vetro | Veggio di man cadermi ogni speranza» (Spiriti; Ariani p. 166) ma qui intende che le sue difese, sulle quali aveva contato fino ad allora (giusta la rievocazione dell'innamoramento per Laura in RVF 23.24-25, «e d'intorno al mio cor pensier' gelati | Facto avean quasi adamantino smalto») si rivelarono improvvisamente fragili. Spiriti cita anche Della Casa, *Rime*, 15.12-13 «Da spada di diamante un fragil vetro | Schermo mi face» che non è escluso che Galeazzo abbia potuto leggere manoscritto, visto che circolava spicciolato e giunse anonimo nel *Libro quinto* del 1555; certo è però che l'opposizione diamante / vetro è canonica in tutto il Quattrocento e Cinquecento (Carrai 2003, p. 45).

5. *dolce prigion*: legame paradossale abbastanza diffuso, come ad esempio in Alamanni, *Opere toscane* 1, son. *Ben puoi questa mortal caduca spoglia*, v. 10; Colonna, *Rime*, A2.41.6, e, per il concetto, Ariosto, *Rime* son. 13 (*Aventuroso carcere soave*). Il vocabolo tornerà al v. 10.

6. *altro schermo*: *unctura* petrarchesca, da RVF 35.5: «Altro schermo non trovo che mi scampi».

7-8. La prigione è fabbricata con i figuranti della bellezza femminile, come nell'allegorica canzone RVF 325.16-17: «Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro, | D'avorio uscio, et fenestre di zaffiro» ove si tratta della prigione corporea dell'anima. L'invenzione era già da tempo diventata un gioco cortigiano-galante, per cui si veda Aquilano *Rime*, sonn. 41 e 42 (nel tema caricaturale di Amore dentista), Boiardo *Am. Lib*, 1.31 (donna palazzo); Tansillo *Rime* 168.1-2: «Felice l'alma che per voi respira, | Porte di perle e di robini ardenti», e 9-11: «Felice il bel tacer che s'imprigiona | Dentro a sì belle mura, e 'l dolce riso | Che di sì ricche gemme s'incorona» (la bocca), e Minturno, *Rime*, son. *In sì bel tempio di memorie adorno* (donna tempio; ma si deve supporre che il Tarsia lo abbia letto manoscritto: si veda comunque l'introduzione a 29). Spiriti cita Coppetta, *Rime* 77.1 (*Di diamante era il muro e d'oro il tetto*), congruente ma pure di tarda pubblicazione. Galeazzo si inserisce in questa tradizione di uso spicciolato delle figurazioni allegoriche petrarchesche, ma mi sembra voglia mantenersi più vicino al modello primo, sia per la qualità lessicale sia per l'astrazione emblematica (portata però ad un livello, mi pare, più estremo). *mi spetro* viene da RVF 89 (*Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe*) 13, «E con quanta faticha oggi mi spetro».

11. Per la formulazione del concetto, con significative riprese lessicali ed identica allitterazione (da lì in poi canonica), vedasi RVF 154.12-14: «Basso desir non è ch'ivi si senta, | Ma d'onor, di vertude: or quando mai | Fu per somma beltà vil voglia spenta?»; pertinente, anche per schema sintattico e giacitura ritmica, mi sembra poi la citazione di Coppetta, *Rime* 44 (*Voi ch'ascoltate l'una e l'altra lira*), 8 («L'uno vil voglie e l'altro oneste inspira») fatta da Spiriti; e si veda anche Gambarà *Rime* 36 (al Bembo), 10-11 («Ogni vil voglia è spenta, e sol d'onore | E di rara virtù l'alma si pasce»); ed inoltre la distesa teorizzazione di Betussi, *Raverta* p. 80 («S'egli è vero amore sempre sarà accompagnato da desiderio d'honore per oprare cose magnanime e per rendere il nome vostro di maniera impresso nel core dell'amata, che per mezzo delle rare virtù vostre habbiate ad esserle caro»). I testi del Guglia e di Annibale Tosco citati da Bozzetti mi sembrano meno cogenti e comunque non ostano alla conservazione della lezione *onor*. Galeazzo insite sul medesimo concetto anche in 10.11.

12. testa: *tessuta*, latinismo che sebbene autorizzato direttamente da RVF 323.65-66 («sì candida gonna, | Si texta, ch'oro et neve pareva insieme») pare, nella sua manifestazione attuale in coppia sinonimica, di origine quattrocentesca (si veda Boiardo *Am. Lib.* 1.12.1-4: «A la rete d'Amor, che è texta d'oro b | E da Vagheza ordita con tanta arte|... | Son anche io preso»); e De Conti *Canzoniere* 136 5-6: «Ordito era di perle e testo d'oro | Il crudel laccio» ivi citato dallo Zanato. Si tratta della consueta allegoria dell'uccellazione implicata col dato del colore dei capelli della donna, nella stessa tensione emblematica insomma dei vv. 7-8. *ordita* in paronomasia con *ardita* del v. seguente.

13. *colse*: azione topica nell'ambito dell'allegoria venatoria dell'innamoramento; così RVF 181.12 («Così caddi a la rete, et qui m'an colto»); 207.35-36 («Et come augel in ramo, | Ove men teme, ivi più tosto è colto») e Bembo *Rime* 3.10-11 («Se non quand'egli è colto in mezzo'l fianco | Da buon arcier che di nascosto scocchi») e 123.9-10 («Et fo come augellin che si fatica | Per uscir da la rete ov'egli è colto»). *ardita e forte*: doti piuttosto virili, come già fece notare Spiriti; ed infatti nel Cinquecento la *mano ardita* era prerogativa dei condottieri come Francesco Ferrante d'Avalos in Colonna, *Rime*, A2.1.83-84 («un ch'è animoso a li gran fatti, | Non temendo menar l'ardita mano»), Alfonso d'Avalos in Costanzo *Raccolta*, 33.13-14 («Che più non teme quella mano ardita | Contra cui non volean l'alpe né 'l ghiaccio»), Pietro di Toledo e il figlio Garzia in Tansillo *Rime* 240.14 («Del saggio petto e de l'ardita mano») e 116.12-13 («con l'ardita mano | La città cinge e l'alte mura atterra») e Guidobaldo II della Rovere Duca di Urbino in B. Tasso, *Rime*, 4.23.11 («Col senno e con la mano ardita e forte»), ove si rinviene intero il sintagma usato qui dal Tarsia (ma il Quarto libro delle *Rime* del Tasso è del 1554). Lessico dunque coerente con l'allegoria dell'assalto militare, ma che forse risente della memoria inconscia di certa esagerazione quattrocentesca, ove la *mano ardita* è quella della donna che concretamente e con violenza ruba il cuore dell'amante: si veda ad esempio Aquilano 1516 (attribuita), epistola *Se lunga servitù con molta fede*, 19, «Ardita poi la man quel cor mi toglia» o Antonio di Lerro, serventese *O viduate membra, hora piangeti*, nel Codice isoldiano, 1.125-126 «E quell'ardita man nemicha renda | Il cuor in libertà, ch'amando io persi». La menzione della mano nel sonetto dell'innamoramento è anche in Bembo *Rime* 2.10-11 «e bella mano avinse | Catene al collo adamantine e salde», e si veda anche *ibid.* 5.8 «Man d'avorio, che i cor distringe e fura» (da cui anche poi Rota, *Rime* 2) e in questo mi pare che la reminiscenza non sia affatto inconscia.

Sul ceppo del canonico sonetto di benedizione (RVF 13 e 61, quest'ultimo rievocazione del primo incontro con Laura), si innesta, nell'ultima terzina, la più rara comparazione della farfalla. Segue a 2 solo in NR e NS (è assente in C); solo in un secondo momento dunque l'autore (se, come credo, anche le varianti di ordinamento sono da farsi risalire a lui) si rese conto delle possibilità aggreganti insite in questo sonetto: *crep'aura testa* del v. 3 richiama paronomasticamente la rete di *crep'or fin testa* di 2.12; le quartine richiamano il motivo della mano dell'ultimo verso del precedente, creando dunque una sorta di *capfinidad* intertestuale, mentre le terzine alludono, tramite la metafora del bruco o del baco da seta che esce trasformato dal bozzolo, al tema della prigionia amorosa (cui sublimemente e subliminarmente si accenna col solo verbo *entrò*), seguendo una sottile trama di riferimenti quattrocenteschi di stampo neoplatonico. A Serafino Aquilano e a Giusto de Conti più che a Sannazaro, come invece stimava Bozzetti (fondate le obiezioni di Ariani, pp. 170-171) questo sonetto deve gran parte delle invenzioni e del lessico, come anche ad un cinquecentista spesso seguace di Giusto come Bernardo Tasso.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CED. Rima ricca ai vv. 1 e 8; le rime A e B sono in consonanza; la rima C è equivoca.

Ariani pp. 9, 102-103, 154-156, 168-171; Bartelli pp. 47-48; Bozzetti pp. 11-14; Spiriti pp. 12-14.

V NR NS

Io benedico il dì che il cor m'apriste,
Man bianche e molli, e te, veloce e presta
A legarmelo poi, cresp'aurea testa;
Occhi e più voi, che di bel foco empiste

E questi miei, onde a far poi veniste
Che del pianto la torbida tempesta
I vaghi fiori e verd'erbe di questa
Falda di monte rese umidi e triste:

Poiché il primo desir che di voi m'ebbe,
Vestito alfin d'un amoroso lume,
Ripiglia qualità più bella e pura,

Forse come animal che a viver ebbe
Alcun tempo col manto altra natura,
Entrò già verme ed or veste le piume.

I

5 E questi V NR] Quest'occhi NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

II

1-8 Io...triste NS] Io benedico il dì che 'l cor m'apristi, | Man bianca e molle, e te veloce e presta | A legarlomi poi, crespa aurea testa; | Occhi, e più voi che di bel foco empisti | Et questi miei, onde a ciò far venisti, | E del pianto la torbida tempesta, | Ch'i vaghi fiori e 'l bel verde di questa | Falda di monte fece umidi e tristi V NR

Nelle quartine la lezione di V e NR, così faticosa sintatticamente e linguisticamente irregolare, è sicuramente autentica. Quella di NS, che do parzialmente a testo, mentre Bozzetti fece per intero, risponde ad una esigenza di regolarizzazione che a metà cinquecento un autore intenzionato a pubblicare (sia pure in un manoscritto di lusso in una sola copia) avrebbe certo sentito ed a cui

avrebbe sicuramente dato seguito; non dovrebbe dunque essere sospetta per forza, tranne che per il primo emistichio del v. 5, in cui stranamente NS concorda con *Parrino* e *Seghezzi* contro V e NR. Dato che la cosa pare effettivamente molto strana, visto che, come già fece notare Bozzetti «Parrino e Seghezzi, i quali certo non conoscevano il ms. Cavalcanti [...] avrebbero [...] congetturata una lezione d'autore [...] senza che il testo trådito presentasse alcuna evidente necessità di correzione» e che piuttosto sembra più probabile che lo Spiriti abbia accettato da Parrino e Seghezzi una lezione arbitraria non tanto perché gli sembrava più conveniente, come supponeva Bozzetti, quanto piuttosto per involontaria contaminazione, ho pensato di dover restaurare il primo emistichio del v. 5 come suppongo doveva essere nel ms. Cavalcanti, correndo il rischio, è vero, di operare a mia volta un'arbitraria contaminazione.

1. Si veda RVF 13.5-6: «I' benedico il loco e 'l tempo e l'ora | Che sì alto miraron gli occhi miei», e RVF 61.1-4: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese et l'anno | Et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto | E 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto | Da' duo begli occhi che legato m'anno»; per una maggiore somiglianza lessicale (il verbo aprire), e concettuale si veda De Conti, *Canzoniere*, 155.5-6: «Io benedico l'ora e 'l dì che apersi | Gli occhi» e B. Tasso, *Amori*, 1.78.9-14: «Sia benedetto il dì che gli occhi apersi | In quella chiara luce, e benedetto | Quant'amaro per lei già mai soffersi; | Benedette le lagrime che 'l petto | Fan spesso molle, e gli amorosi versi, | Che di sempre onorarla hanno diletto», già rilevato da Bartelli; ma sotto c'è ancora Petrarca, RVF 23.73, «M'aperse il petto, e 'l cor prese con mano» e 228.2 «Amor co la man dextra il lato manco | M'aperse», e forse De Jennaro *Canzoniere*, 4.13-14: «E poi mi trasse il cor dal lato manco | Con la destra sua man di bianco eburno».

2-3. Da Bembo *Rime* 13.5: «Et voi, man preste a distenermi il core»; non improbabile il concorso delle imitazioni di Sandoval de Castro, *Rime* 8.5: «E voi man preste a innamorar la gente» e 3, 8 «E le man preste ad involarmi 'l core» 4. *crespa aurea testa: topos* ritrito, ma giova forse ricordare ancora Bembo *Rime* 13.3, «Crespo dorato crin»; riprende la *rete di crespo or fin* di 2.12

4. Diversi i casi di schema vocativo + congiunzione: Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 61.7: «Mani, e voi m'aventaste il crudel dardo»; Luigi Cassola, *Libro primo*, son. *Occhi miei vaghi, a che tenete il freno*, vv. 5 («O mano e tu, ch'a quel candido seno | Talor ti appressi») e 9 («O piedi e voi, che mi portate al foco») citati da Bozzetti; ed anche Isabella di Morra, *Rime* 7.12: «Ulule, e voi del mal nostro indovine»

5-6. *a far... | Che*: “a far sì che”. *torbida tempesta* è allitterazione petrarchesca, in clausola (RVF 317.2) ma decontestualizzata e concretizzata sino a significare realmente una sorta di devastante acquazzone di lacrime (e si veda più particolarmente Ariani p. 170).

7-8. Compare per la prima volta il *monte* assieme al dimostrativo che indica vicinanza a chi parla («questa | Falda di monte»); *umidi e triste: rapportatio* (Bozzetti): *umidi* i *vaghi fiori* e *triste* le *verd'erbe*. *Falda di monte* è sintagma che trova riscontro in due luoghi dell'*Arcadia* del Sannazaro, nelle prose 10.1 (*falda del monte*) e 12.10 (*falda di un monte*), oltre che in Tansillo, *Rime* 62.17-19: «Poi che su questa nera arsiccia falda | Di monte, dove in pace | Posai talor, conviemmi oggi penare».

9-14: Poiché il primo desiderio (materiale) che mi prese di voi, vestito poi di luce d'amore, prende una qualità più bella e pura, trasformandosi come il bruco che diventa farfalla.

11. All'origine vi è RVF 162.11, «Et prendi qualità dal vivo lume» (Spiriti); verso fortunatissimo nella posterità ed usato in contesti platonici, come qui. Senz'altro degne di menzione, come ricorda Bozzetti, sono le stanze di Annibale Tosco nel *Libro primo* (8, 7-8 «E prenda qualità dal vivo lume | E in alto volga ogni gentil costume»); da associarsi però a Muzio, *Rime* 12.1-3: «Poi che ti piacque, Amor, che l'alma mia | Purgata nel tuo dolce, eterno ardore, | Nova prendesse qualitate e forma»; B. Tasso *Rime* 4.8.9-10 «Accesa del mio amor leggiadro e chiaro | Ha presa qualità nova e gentile» ed infine, ma principalmente direi, De Conti *Canzoniere* 25.5-8 («Negli occhi quello angelico fatale | Foco s'accende di salute et spene, | Che qualità da quella cagion tiene, | Che può far solo l'anima immortale»), la cui pertinenza si chiarirà meglio nella nota seguente.

12-14. Termini non petrarcheschi *manto* per indicare l'apparenza esteriore e *piume* come traslato per le ali della farfalla; ma entrambi variamente attestati nella poesia quattro - cinquecentesca. In tema di metamorfosi (si tratta della fenice), si veda ancora De Conti *Canzoniere* 25.9 «Cangiando clima cangia il suo bel manto»; Molza, *La ninfa tiberina* 15.5-8 (le Eliadi): «Onde, cangiato il lor corporeo manto | ... | Tenera fronde e duro legno avolse»; per le *piume* si veda ancora Aquilano 1967, strambotti dubbi 44 (e Aquilano 1516), 7-8: «Come farfalla in queste verde piume | Volo per la mia morte in grembo al lume» e Tansillo *Rime* 256.25-26: «Ma spiegherò le piume | A guisa di farfalla al vostro lume». Il tema allegorico è forse ispirato, come dice Bartelli, da *Purg.* 10, 124-6: «Non v'accorgete voi che noi siam vermi | Nati a formar l'angelica farfalla, | Che vola alla giustizia senza schermi?», e cfr. anche *Par.* 8.54 «Quasi animal di sua seta fasciato»; ma non stupisce che alcuni elementi della narrazione (in Galeazzo abbastanza ellittica ed allusiva) svelino il tramite di Aquilano *Strambotti* 198.3-8: «Fo come il verme che la seta ordisce | Che in mezzo all'opra sua resta serrato; | Po' a qualche tempo uscir di fuor ardisce | In altra forma, insolito ed alato. | Così in pregion d'Amor spero aver l'ale, | Alzarmi al cielo e poi farme immortale»; per la fortuna dell'immagine anche nel medio Cinquecento si veda Cappello *Rime* 335.9-14, che ne dà una declinazione spirituale: «Egli ti presterà d'uscir, rompendo | I forti nodi, il modo et forze et ale | Di gir libera et lieta al ciel salendo | ... | Qual pretioso verme che risale | Dal carcer ch'a se stesso andò tessendo».

Esercitazione sul tema poi divenuto famoso col nome della *belle matineuse*, che ha le sue origini nella fortuna rinascimentale dell'epigramma di Lutazio Catulo *Consisteram exorientem Auroram forte salutans*, riportato da Cicerone nel *De natura deorum* (1.28.79), e delle sue implicazioni petrarchesche (in RVF 115 e 219), principalmente a partire dalle interpretazioni romane degli anni '40 per la Mancina o per Livia Colonna. Galeazzo si allinea in una schiera così nutrita che farne l'appello qui risulterebbe impossibile: mi limito a rimandare a Forni 2004, Rota 2000, 82 e 92, Pignatti 2016, dichiarando le tangenze più evidenti nelle note di commento. Notevole comunque mi pare l'insistente schema binario delle quartine, di un'ossessività ben tarsiana, direi, ma che ha un preciso riscontro con due sonetti di Minturno, *Rime*, pubblicati tardi ma forse conosciuti manoscritti, *Più de l'usato era lucente il sole* e *Già fiammeggiava in oriente Apollo*. Naturalmente non è affatto detto che *vittoria* al v. 14 sia nato come scherzo sul nome della dama principale del canzoniere (essendo sempre la donna vittoriosa nel confronto per definizione); ma comunque si sarà visto poi che cascava a fagiuolo, e forse per questo motivo il sonetto fu spostato, nell'ultima redazione del canzoniere, in questa posizione, ormeggiando così più da vicino l'ordinamento iniziale petrarchesco, associando questo sonetto alla posizione ed alla funzione di RVF 5, in cui si svela il nome di Laura.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca, con gioco paronomastico, ai vv. 1 e 5.

Ariani pp. 9, 140, 143, 190-192; Bartelli pp. 38-39; Bozzetti, pp. 15-17; Spiriti pp. 15-18.

Dall'orto il sole e dall'ocaso aperse
La mia donna le luci, e' 'l nuovo giorno;
Questa d'amor, quegli di raggi adorno,
Ambi con chiome d'or lucide e terse.

Egli la terra, ella il mio core asperse
Di vivo lume, e folgorando intorno
Egli fece alle stelle oltraggio e scorno,
Ella lui d'alta invidia ricoverse.

Qual fu a vederlo! Come suol chi pave
Di Giove irato il periglioso lampo,
Né difesa può far, né fuggir via.

Disse, ed io sol l'intesi, umile e grave:
-Vostro il carro e del ciel l'altero campo,
E vostra, o donna, la vittoria sia-

I

2 e' 'l] al NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

II

3 di NS V NR] de C

III

2 e' 'l] e il C e 'l V NR 5 asperse NS (= *Seghezzi*)] aperse C V NR 13 Vostro NS C NR] Verso V

Seguo Bozzetti nel correggere la lezione di NS al v. 2 (*al*), *lectio faciliior* che lo Spiriti riceve acriticamente ed involontariamente dalle stampe settecentesche, ma correggo non in *e 'l* come egli fece, ma *e' 'l*; e come Bozzetti conservo al v. 5 *asperse* di NS (parimenti attestato in Seghezzi, ma

rivendicato dallo Spiriti come lezione autentica) di contro ad *aperse* di tutti gli altri testimoni, con ancor meno dubbi e perplessità di quelli da lui manifestati, sembrandomi *aperse* banale errore di ripetizione poligenetico di contro ad un *asperse* preziosamente metaforico e classicheggiante.

1. *ocaso* ed *orto* è coppia dantesca (*Purg.* 30.2 e *Par.* 9.91) di derivazione classica, principalmente, direi, ovidiana (*Met.* 1.354; 2.190; 4.426; 14.386), attestata nel Cinquecento soprattutto in Bernardo Tasso e poi in Torquato. Il sorgere dei due soli (l'astro e la persona amata) da due diverse posizioni è naturalmente presente nel genere fin dal modello primo (v. 2: «Cum subito a laeva Roscius exoritur» e poi Anton Francesco Ranieri, son. *Era tranquillo il mar, le selve e i prati* (*Libro secondo*; citato da Bozzetti), vv. 9-10 («Quand'ecco d'occidente un più bel sole | Spuntogli incontro serenando il giorno»); Annibale Caro, *Eran Teti e Giunon tranquille e chiare* (Forni 2004, p. 117; Pignatti 2016 p. 39), 9 («Quando ecco altronde un Sol più ardente e puro»); Sandoval de Castro, *Rime* 12.5-6: «Da l'altra parte insiememente apparse | L'altro sole».

2. Si intenda: «Da est il sole aprì il nuovo giorno e da ovest la mia donna aprì gli occhi» (considerando *e'* troncamento di *ei* = *egli*, ripresa di *sole*), svegliandosi la mattina. Analogamente Minturno, *Rime*, *Già fiammeggiava in oriente Apollo*, v. 2, «E '1 mio bel sole in sue fenestre belle».

3-4. Per la menzione delle chiome si veda Minturno, *Rime*, *Più de l'usato era lucente il sole*, vv. 3-4: «Quando mi volsi, e vidi il bel sereno | Del sol che sparsi avea suoi raggi al sole» («della mia donna che aveva sparso i suoi capelli al sole») e, anche per la correlazione dei dimostrativi, *Già fiammeggiava in oriente Apollo*, vv. 3-4: «Quel co' suoi raggi fe' sparir le stelle, | Questi poi lui co' capei d'oro al collo».

5-6: L'uso traslato di *aspergere* non è in Petrarca, ma nei latini (Silio, *Punica*, 15.223 «Qua Titan ortu terras adspergit Eoo»; nella lirica cinquecentesca cfr. Cappello, *Rime* 320.6: «Non le tue carte d'alti lumi asperse»). Però nella redazione di *Eran Teti e Giunon tranquille e chiare* che è in *Per Livia Colonna* (Forni 2004, p. 117; Pignatti 2016 p. 39) c'è *spargere*: «La rugiadosa Aurora in ciel più rare | Facea le stelle, et de' più bei colori | Spargea le nubi (vv. 5-7)».

7-8. Si veda ancora Minturno, *Già fiammeggiava in oriente Apollo*, vv. 3-4, citati per i vv. 3-4. La menzione delle stelle che spariscono è anche in RVF 219.14 «Quel far le stelle, et questo sparir lui», citato anche da Spiriti, e in Annibale Caro, *Eran Teti e Giunon tranquille e chiare* (Forni 2004, p. 117; Pignatti 2016 p. 39; *Per Livia Colonna*), 5-6: «La rugiadosa Aurora in ciel più rare | Facea le stelle», ma lo *scorno* sembra proprio derivare da un finitimo concetto del Minturno, slittato dal sole alle stelle: *Già fiammeggiava in oriente Apollo*, v. 6 «Sparir l'occhio del ciel pien d'alto scorno», da cui forse il Rota, *Rime*, 92, v. 5, che nell'edizione del 1572 reca pure la stessa clausola di Galeazzo: «L'un si fuggì, tal hebbe oltraggio e scorno» (contro *invidia e scorno* delle precedenti). Per il v. 8 si veda anche RVF 115.12-13: «A lui la faccia lagrimosa et trista | Un nuviletto intorno ricoverse».

9-11. Simile attacco di terzina in Minturno, *Rime*, *Più de l'usato era lucente il sole*, ove lo stupore è però non del sole ma dello spettatore del miracolo: «Qual mi fec' io?» (v. 12), forse da Poliziano, *Stanze*, 1.41.1 («Ahi, qual divenne! [...] »). Per la similitudine si veda RVF 147.9-10, con analogo *enjambement*: «Onde, come collui che '1 colpo teme | Di Giove irato, si ritragge indietro», e 241, vv. 1-2: «L'alto signor dinanzi a cui non vale | né fuggir, né far difesa».

12-14. *Vostro...campo*: nel linguaggio militare o del duello, lo sconfitto lascia all'avversario il campo, che qui è il cielo, ed è quindi *altero*. Il discorso del sole sconfitto (*umile e grave*, «umiliato e triste»; come del resto «in volto mesto e vergognoso» è in Costanzo *Raccolta* 17.13) qui sostituisce

il commento dell'astante (in Lutazio Catulo «Pace mihi liceat, Caelestes, dicere vestra, | Mortalis visus pulchrior esse Deo»), tradotto abbastanza fedelmente in Anton Francesco Ranieri, son. *Era tranquillo il mar, le selve e i prati (Libro secondo)*, vv. 12-14 («Velocissime luci eterne et sole, | Con vostra pace il mio viso adorno | Parve alhor più di voi lucente et vago») e Sandoval de Castro, *Rime* 12.12-14: «Siami lecito dir con la tua pace | Che, perché la tua luce sia divina, | Che 'l mortal par più del celeste vago»; ha le caratteristiche della voce misteriosa che accompagna i miracoli divini nella letteratura classica: si veda Ovidio *Met.* 3.96-97: «Vox subito audita est (neque erat conoscere promptum, | Unde, sed audita est)...», e Rota *Rime* 15.12-14 e 42.12-14. Ma spesso il miracolo ha come unico testimone il poeta astante: si veda al proposito B. Tasso, *Rime* 5.111, 9-11: «No 'l vide alcun, ma 'l vidi io, che 'l core | Senti' piagarmi, ove già impressa e viva | Avea su cara imago il pargoletto». Il contenuto del discorso deriva forse da quello di Turno nei confronti di Enea (Spiriti): «...Vicisti et victum tendere palmas | Ausonii videre; tua est Lavinia coniunx» (Virgilio, *Aen.* 12. 936-7). Per la coppia del v. 12, secondo l'ATL esclusiva di Galeazzo, si veda anche 13.12.

Amore si dimostra alla fine pietoso, e vuole concedere una grazia al poeta, lanciandogli la freccia di piombo del disamore o dello sdegno che dovrebbe guarirlo dalla ferita amorosa già provocatagli dalla freccia d'oro; ma la freccia di piombo batte sulla cocca della freccia d'oro conficcandola ancor più nella carne e rimbalza indietro, sicché l'intervento di Amore in realtà aggrava le condizioni del poeta. Fuor di metafora, secondo l'acuta interpretazione dello Spiriti, l'atteggiamento freddo e noncurante della donna che avrebbe dovuto convincere il poeta a desistere dalle sue intenzioni e provocare il suo sdegno ebbe invece su di lui l'effetto opposto, aumentando ancora di più il suo desiderio.

La trama allegorica paradossale è tutta ancora di impianto quattrocentesco e cortigiano, appartenendo il sonetto al genere che ho altrove chiamato degli "incidenti d'arcieria" (Milite 2006), con l'interferenza tra piano reale e piano metaforico che di quell'impianto e di quel genere è caratteristica principale; molto simile a questo è il sonetto *Riprese un giorno Amor l'arco e lo strale* di Bernardo Pulci (*Lirici toscani*, pp. 413-14), che però pare difficile che possa esser giunto fino a Galeazzo. Per altri versi vi si può associare anche il tema, pure esso di origine quattrocentesca, dell'intervento divino controproducente, per cui si veda Cariteo *Endimione* son. 22, *Volendo Amor mancare alcuna parte*, che ha anche la medesima struttura narrativa.

Pienamente cinquecentesca e bembiana è invece la struttura retorica fonosimbolica della prima quartina, dall'incipit sonoro e vocalico (sul suono /a/) fino al v. 4 che insiste sul *generoso spirto della r* mimando, anche nelle elisioni, quel verso petrarchesco (RVF 303.5) che il Bembo (*Prose*, 2.17) considerava la *summa* della *gravitas*: *Fior', frond', erb', ombr', antr', ond', aure soavi*.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CED. Rima ricca ai vv. 1, 4, 5, quest'ultima contraffatta.

Ariani pp. 9, 53-54, 140, 143. 171-172, Bartelli p. 39; Bozzetti pp. 18-20; Milite 2006; Spiriti pp. 19-24.

D'aurea scelta saetta alta ferita
M'aperse, e poi sanar mi volle il core,
Ch'è talor dolce e mansueto Amore,
Talor tigr'empia in fredd'alpe nodrita.

E per quel calle onde la prima er'ita
Ne sciolse altra di squallido colore,
Che ha di sanar l'interno mal vigore,
E rende l'alma a più tranquilla vita.

Questa dell'altra la dorata cocca
Spinse, e fu da colei respinta indietro.
Pietà del ciel mi fora morir dianzi,

Ché d'indi in qua più largo il duol trabocca
Per gli occhi e 'l sangue e va la febbre innanzi:
Amor, bella mercé da te m'impetro!

I

2 sanar mi NScav] saldar mi NS V NR 6 altra V NR] una NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

II

2 sanar mi] saldar mi V NR NS volle NS] volse V NR 6 squallido NS] pallido V NR 8 rende
NS NR] render V

III

9 dell'altra NS NR] da l'altra V

Assolutamente adiafora la variante *sanar* del manoscritto Cavalcanti, che lo stesso Spiriti rileva e insieme rifiuta in favore della lezione *saldar* delle altre edizioni (e, come sappiamo ora, del manoscritto cinquecentesco V), per evitare la ripetizione del v. 7. La scelta è stata poi approvata dagli editori che lo hanno seguito (Bartelli, Ponchioli 1951, Bozzetti), l'ultimo dei quali con la diversa motivazione che *sanar* sia *lectio facilior*. Io ritengo che, dato che lo Spiriti si dimostra qui attento lettore (nel senso che esplicitamente dichiara, rifiutandola, che la lezione *sanar* era proprio quella del suo manoscritto), non sia il caso di dubitare delle sue parole; ritengo inoltre che la ripetizione di *sanar* al v. 2 e al v. 7 non sia poi un accidente così grave: si capisce che abbia dato fastidio all'orecchio arcadico di un editore settecentesco, ma non dovrebbe impressionare chi invece era in fondo disposto ad ammettere la possibilità che nel sonetto 4 potesse addirittura ripetersi per due volte la parola rima *aperse* (Bozzetti p. 16) e che in questo stesso sonetto si ripetesse, al v. 6 e al v. 9, in un altro *locus criticus*, la parola *altra*. Penso dunque che *sanar* sia una lezione perfettamente equivalente a *saldar*, nient'affatto più banale o corriva o *facilior*: se per la prima c'è autorità del Petrarca di RVF 75.2 («Che e' medesmi porian saldar la piaga»), per la seconda c'è RVF 90.14 («Piagha per allentar d'arco non sana») e ci si può appoggiare a Colonna, *Rime* A1.46.7-8 («...or tu con l'impionbata | Sana la piaga, allenta il grave incarco») in un contesto molto simile a questo. Decido dunque di accettare la lezione di NS ritenendo che semplicemente non ci siano ragioni sufficienti per rifiutarla.

Diverso è il caso di *altra* al v. 6, cui ho accennato poco sopra. La lezione *una* è propria di NS, *Raillard*, *Parrino* e *Seghezzi*, e non trova attestazioni né in V, né in NR; lo Spiriti, che evidentemente ha esaurito tutta la sua attenzione nel v. 2, sembra non accorgersi che il testo che propone è diverso da quello della *princeps*, e conferma invece la vulgata settecentesca senza apporre alcuna nota; credo che non se ne accorga perché ha semplicemente e inconsapevolmente ereditato la lezione trädita da *Seghezzi* e non dal manoscritto Cavalcanti; in sostanza, qui (come del resto altrove) sarebbe un lettore disattento. Dal momento infatti che *una* è lezione arbitraria di *Parrino* e *Seghezzi* (che ha il pregio tutto arcadico di eliminare una ripetizione), sarebbe assai problematico supporla veramente originaria del manoscritto. Dunque, come già fece Bozzetti, restauro *altra* ritenendola lezione autentica. *render* al v. 8 è lezione singolare di V; Bozzetti la accoglie a testo perché gli sembra «opportuno il parallelismo che istituisce tra *render* e *sanar* come retti ambedue da *ha vigor* del verso precedente»; ma, se sembra opportuno il parallelismo, altrettanto opportuna e lecita può sembrare la *variatio*, l'*inconcinnitas* a fronte della *concinnitas*. Anche qui siamo dunque di fronte ad una sostanziale adiafora, ed anche qui (anzi, qui più che altrove secondo me) non ci sono ragioni sufficienti per rifiutare la lezione di NS.

Per lo stesso motivo al v. 6 accetto *squallido* di NS contro a *pallido* (aggettivo, peraltro, più adatto all'oro che al piombo, come fa notare Spiriti) di tutti gli altri testimoni, come del resto fecero già Spiriti, Ponchioli e Bozzetti. Questi al v. 2 corregge *volle*, lezione di NS, in *volse*, senza darne conto in apparato. Ho il sospetto che abbia accettato per distrazione la lezione di Ponchioli 1951, che la instaura perché più arcaica, non rilevando poi varianti in V e NR. Ritengo opportuno restaurare la lezione di NS, tanto più che risulta usata anche in Petrarca (raramente, in verità) e per tutto il quattro-cinquecento.

1-4. Il soggetto di tutta la quartina è Amore, che prima aprì un'*alta ferita* con una freccia d'oro, e poi volle guarire il cuore del poeta, perché a volte è pietoso e compassionevole, altre volte è crudele. *scelta*: l'atto dello scegliere la freccia, qui sintetizzato dal participio, è un portato della letteratura classica che non passa attraverso il Petrarca: si veda Ovidio, *Met.* 5.379-381, «Ille pharetram | Solvit et arbitrio matris de mille sagittis | Unam seposuit»; Visconti *Canzoniere*, 32.7 «in lei tirò la frezza sua più eletta»; *Giraldi, Le fiamme*, son. *Per infiammare il petto, ch'onestate*,

vv. 3-4, «Scelse Amor fuor de la fatal faretra | L'acuta più de le quadrella aurate» (Milite 2006, pp 33-34); Tansillo, *Rime* 10.1-2: «Cara, soave et onorata piaga | Del più bel dardo che mai scelse Amore». *alta ferita* compare anche in 39.38; l'ATL attesta che è sintagma cinquecentesco, usato in Alamanni, *Opere toscane I, Elegie* 1.8. p. 24, Costanzo *Raccolta* 69.1; Guidiccioni *Libro primo*, son. *A quel che fe nel cor l'alta ferita*; Tansillo *Rime* 66.22 (variante) e Della Casa *Rime* 73.12; dall'*alta piaga* di RVF 195.8.

4. A ragione Spiriti appone il celebre rimprovero di Didone in *Aen.* 4. 366-7, «... sed duris genuit te cautibus horrens | Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres»; tra le varie traduzioni o imitazioni rinascimentali (spesso incrociate con RVF 152.1: «Questa humil fera, un cor di tigre od orsa») spiccano Alamanni, *Opere toscane I*, ecl. 9 p. 152, «Or conosco io che Amor di tigre e d'orsa | Già bevve il latte intra le selve ircane» e Bembo, *Rime* 120.1-3, «Se la più dura quercia che l'alpe haggia | V'havesse partorita, et le più infeste | Tigri hircane nodrita». E sempre lo Spiriti fa notare l'insistente fonosimbolismo aspro del verso di contro a quello dolce del verso precedente. Il sintagma *empia tigre* torna in 39.16.

5. *calle*: forse semplicemente “traiettoria”, “direzione”; ma è suggestiva l'interpretazione di Spiriti, che si tratti della consueta via dell'innamoramento, attraverso gli occhi, usata poi per lo sdegno.

6. *sciolse*: il verbo, di significato chiaro ed intuitivo (“lasciò andare”, “scoccò”), è attestato in contesto arcieristico anche in 39.60, e non altrove, a quanto mi risulta. *squallido*: nel senso di “scuro”, “opaco, non brillante”; corrisponde alle descrizioni delle punte di piombo ad opera di Giusto (De Conti *Canzoniere* 180.12: «Prendi il tuo stral dorato, et lassa il bruno») e B. Tasso (*Ode* 25.65, «percuota il cor di piombo vile e nero»).

7. Che...vigore: “Che ha potere di sanare il male interiore”, naturalmente l'amore, giusta Bembo *Rime* 7.6-7, «Che quel ch'io taccio... | De l'interno mio mal».

8. *a più...vita*: una vita senza sofferenze amorose, come in De Conti *Canzoniere* 76.5-7, in un simile contesto ove l'assenza di amore è paradossalmente un disvalore e la tranquillità un'illusione: «Liberò et sciolto allor convien ch'io viva |...| Et cerchi un'altra vita più tranquilla»; ma Galeazzo sembra risalire anche alla fonte di Giusto, che è l'allusione all'ozio di RVF 129.52-53 «Et regna altro signore | Che promette una vita più tranquilla». *tranquilla vita* è poi sintagma di RVF 129.3.

9. *cocca*: non è nel linguaggio lirico, ma a proposito dell'armamentario di Amore arciere (con la freccia d'oro) si veda Poliziano, *Stanze*, 1.40.

10. La freccia che rimbalza indietro è immagine di Bernardo Pulci, son. *Riprese un giorno Amor l'arco e lo strale* (*Lirici toscani*, pp. 413-14), vv. 9-10: «Tornare, dunque, indietro la saetta | Vid'io»; cfr. Milite 2006, pp. 29 e 36.

12-13. “Da quel momento fino ad ora le lacrime (*il duol*) e il sangue traboccano attraverso gli occhi, e la febbre aumenta”. Non parlerei di paratassi violentemente illogica, come fa Bozzetti, ma piuttosto di epifrasi. *duol* è sineddoche (Spirit: «la causa per l'effetto, il dolore per le lagrime»), da RVF 37.78, «Colà onde più largo il duol trabocchi». Il sangue è iperbole angosciosa tradizionale di stampo quattrocentesco, forse derivazione della passione nell'orto degli ulivi, ancora usata a metà Cinquecento: si veda Caracciolo, *Amori*, canz. *Il mio pianto angoscioso homai te mova*, v. 10: «Con lacrime de sangue per inchiostro»; Marullo, *Carmina*, *Epigr.* 3.44, vv. 15-16: «Si nescis, meus est, Neaera, sanguis, | Istos quae lacrimae rigant ocellos»; agli esempi cinquecenteschi citati da Bozzetti (Baldassare Stampa, son. *L'alta fiamma d'Amor m'incende e sugge*, *Libro secondo*, 9-10 «Asciutto è 'l mar de i miei sì lunghi pianti | Né più lagrime dà se non di sangue»; A. G. Corso, son. *Questa*

nata per me sì fero e bella, Libro secondo, 9-10 «Miser s'è questo umor ch'io verso | Il sangue de la mia vita») aggiungerei Ariosto, *O. F.* 23.126, «Queste non son più lacrime, che fuore | Stillo dagli occhi con sì larga vena |...| Dal fuoco spinto ora il vitale umore | Fugge per quella via ch'agli occhi mena; | Et è quel che si versa, e trarrà insieme | E 'l dolore e la vita all'ore estreme» e M. A. Termino, *Libro settimo*, ottave *Poscia che 'l mio maligno empio destino*, 17, vv. 4-5: «E già secco ogni humore, a piover sangue | Da gli occhi lassi è cominciato».

14. Esclamazione di tipo quattrocentesco, sia che s'intenda in senso patetico (“Amore, ti chiedo pietà!”), affine quindi a quella del già citato sonetto del Pulci (son. *Riprese un giorno Amor l'arco e lo strale* (*Lirici toscani*, pp. 413-14; Milite 2006, pp. 29-36), v. 14 «Miserere di me, se 'l priego è degno!») o sarcastico, come invece vuole intendere Spiriti: “Amore, bella grazia ottengo da te!”, interpretazione che ora mi sembra più probabile. *impetrare* significa di per sé sia “ottenere” che “supplicare”; ma si veda 2.5.

Questo sonetto appartiene ad un genere naturalistico tipico della lirica napoletana (ma diffuso anche altrove) che ha il suo inizio in *Simile a questi smisurati monti* del Sannazaro (*Sonetti e canzoni*, disp. 4 e 4bis) e *Scabrosi scogli saldi alle percosse* e *Simile a l'oceano quando più fremente* del Tansillo (*Rime* 239 e 363); più vicino a questi ultimi per l'ambientazione marina e per lo schema retorico che al paragone serrato fa seguire una distinzione finale. In particolare Bozzetti (p. 22) ha osservato che dalla prima quartina di Tansillo, *Rime* 239 è ricalcata quella della prima di questo, mentre da *Rime* 363 derivano lo schema della seconda quartina e della prima terzina. I vv. 7-8 alludono ad una lontananza della donna, se non ad un suo atteggiamento distaccato che nega al poeta la grazia del suo sguardo o del sorriso; in questo caso il sonetto sarebbe una degna continuazione narrativa del precedente, e l'ultima terzina, di per sé dal significato letterale trasparente ("Sia d'estate che d'inverno"), si potrebbe interpretare in senso allegorico, giusta il sottotesto che potrebbe provenire da RVF 9: sia che la donna (*il sole* per il poeta) sia vicina, sia che sia lontana, le sofferenze amorose non hanno tregua.

Sonetto ABBA BAAB CDE CDE. Rima ricca ai vv. 6-7.

Ariani pp. 9, 26-27, 45-46; Baldacci p. 643; Bartelli p. 53; Bozzetti pp. 21-23; Spiriti pp. 25-26.

Tempestose sonanti e torbid'onde
Tranquille un tempo già, placide e chete
Voi foste al viver mio simili, e siete
Simili alle mie pene ampie e profonde:

Spalmati legni, alme vezzose e liete
Ninfe ed ogni altra gioia a voi s'asconde;
A me ciò che faceva care e gioconde
Queste luci e quest'ore egre inquiete.

Lasso! ei verrà ben tempo che ritorni
Altra stagion che rallegrar vi suole,
Onde diversa fia la nostra sorte:

A me serene notti o chiari giorni,
O che s'appressi o s'allontani il sole,
Non fia che il mio tiranno unqua m'apporte.

II

8 luci e queste NS C V] luci, quest' NR egre inquiete NS NR] egre e 'nquiete C egre et
inquiete V 9 ei verrà NS] verrà C V NR ritorni NS C NR] si torni V

III

14 'l mio tiranno NS NR] pace un' hora C V

Al v. 14 la lezione di C e V non dà senso. Può però derivare dalla corruzione di una lezione d'autore.

1. *sonanti*: qui “fragorose”, perché agitate; aggettivo del Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 59.3 («liti sonanti ed onde salse») e *Sonetti e canzoni* disp. 7.1 («Sonanti liti, e voi, rigidi scogli») e del Bembo degli *Asolani* (*Rime* 81.107 «sonanti et gelide acque»), usato spesso con un significato più attenuato. Ma qui concorre forse anche la tempesta del Tansillo in *Rime* 123.7: «Né tempesta dal ciel sonante e nera».

4. *e siete*: “ed ora, d’inverno, siete”.

5. *Spalmati legni*: da RVF 312.2, «né per tranquillo mar legni spalmati», in contesto, in fondo analogo, di enumerazione di *plazer* perduti. *vezzose*: aggettivo non petrarchesco ma bucolico rinascimentale; attribuito a *ninfe* in contesto primaverile in Guidiccioni, *Rime* 122.14. Lo spettacolo delle navi in corsa, ma tutt’altro che piacevole, si ritrova anche in Tansillo, *Rime* 363.78.9: «Corron di là le navi a gran periglio».

6. *a voi...asconde*: sorprende, ma forse non più di tanto, trovare nell’elenco dei *plazer* (negati però) l’eco di una petrosa: Dante, *Rime* 40.43, «Ramo di foglia verde a noi s’asconde», in clima invernale; ma forse la reminiscenza sarà stata provocata da Tansillo, *Rime* 363.12, che richiama la metafora del v. 13: «A lui s’asconde il sol, a me il suo raggio».

8. *queste luci*: “i miei occhi”.

9. *verrà ben tempo*: attacco di partizione metrica ormai consueto per le previsioni, a partire da RVF 126, 27: «Tempo verrà anchor forse»; tra i contemporanei si veda almeno Coppetta, *Rime*, 73.12-13 «Ben verrà tempo che piantar fra l’armi | Vedransi i lauri». L’esclamazione *Lasso!* viene assai probabilmente da Tansillo *Rime* 239.12-13: «Lasso, voi pur sul mar pendenti spesso | Vi vedete» e 363.13: «In questo (ahi lasso!) sol non lo somiglio».

10. *altra stagion*: la primavera.

11. *la nostra*: “la mia e la vostra”.

12-14. L’ultima terzina è un complesso montaggio di suggestioni petrarchesche: RVF 332.2: «I chiari giorni et le tranquille notti» e 9.13-4: «Ma come ch’ella gli governi o volga, | Primavera per me pur non è mai».

14. *il mio tiranno*: Amore, come una sola volta nei RVF (nell’aspra denuncia di 360.59) e poi molte volte in seguito, fino a Cinquecento inoltrato. Si veda anche 21.11 e 27.9-11.

Lamento sulla durezza dell'amata, rivolto ad Amore in quanto dio degli amanti. Galeazzo a lui denuncia in sostanza l'empietà della donna, che non corrispondendo il suo sentimento si dimostra sprezzante proprio verso il dio, tutta presa dalle proprie bellezze. Non è obbligatorio cercare significati allegorici per il tempio del v. 10, che mi sembra semplicemente il simbolo del culto di Amore e quindi di una disposizione al sentimento amoroso di cui la donna è malauguratamente priva.

La denuncia in sé è cortese – medievale, e originaria dell'ambito linguistico petroso cui Galeazzo tanto deve, da Dante *Rime* 42.1-2 («Amor, tu vedi ben che questa donna | La tua virtù non cura in alcun tempo») e RVF 121.1-2 («Or vedi, Amor, che giovenetta donna | Tuo regno sprezza, et del mio mal non cura») fonti entrambe citate da Spiriti; ma determinante è il clima di classicismo neoplatonico rinascimentale che si respira per tutto il sonetto, determinato dalle influenze di coloro che sembrano essere tra i maestri principali del Galeazzo più platonizzante: il Muzio e Giusto De Conti, l'ultimo abbastanza versato anche nello stile petroso. Registro poi una certa affinità con l'imprecazione contro Nettuno del sonetto *Aspro, fiero, superbo, empio signore* delle *Rime* del Minturno, che è da considerarsi almeno una ulteriore testimonianza della fortuna del modulo nella prima metà del Cinquecento, anche se compare a stampa solo nel 1559.

Non seguo Bozzetti nell'omettere il punto interrogativo alla fine della prima quartina, conservato da tutta la tradizione a stampa precedente, NS compreso; non che sia convinto che il punto interrogativo fosse stato presente davvero nel manoscritto Cavalcanti (che, secondo lo Spiriti, nemmeno aveva le virgole) o che la tradizione a stampa (o qualsiasi testimone) abbia a questo proposito, e in genere nei fatti di punteggiatura, una qualche autorità testuale. Il fatto è che, se l'interpunzione è fatto meramente interpretativo, convincente è proprio l'interpretazione di Spiriti (p. 29: «Ecco espressa la forma del rimprovero, e la vehemenza»); una forma dunque di sarcastica imprecazione di stampo classico, che ha un precedente nella preghiera di Iarba a Giove in *Aen.* 4.206-218 («Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis | Gens epulata toris Leneum libat honorem, | Aspicias haec? an te, genitor, cum fulmina torques, | Necququam horremus, caecique in nubibus ignes | Terrificant animos et inania murmura miscent? | Femina, quae nostris errans in finibus urbem | Exiguam pretio posuit, cui litus arandum | Cuique loci leges dedimus, conubia nostra | Reppulit ac dominum Aenean in regna recepit. | [...] nos munera templis | Quippe tuis ferimus famamque fovemus inanem») e, nella poesia cinquecentesca, nell'invocazione ad Amore da parte delle ninfe rifiutate nella *Favola di Narciso* dell'Alamanni (*Opere toscane I*, pp. 293-294), piena di sarcastiche interrogazioni.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca ai vv. 1-8.

Ariani pp. 10, 54-55, 92-93, 126-130, 209-210; Bartelli p. 39; Bozzetti pp. 24-27; Spiriti pp. 27-31

Fiamma gentil che in cielo, in mare, in terra
E nell'abisso eternamente giri,
Ov'è l'imperio tuo che, ovunque spiri
Le tue faville, termine non serra?

Quella di pietà ignuda, ch'aspra guerra
Fece gran tempo agli alti miei desiri,
Per cui dogliose lagrime e sospiri
Convien che meco alfin porti sotterra,

Non degna pur mirar, non che s'inchine
Al santo tempio ed al tuo foco ardente,
Di freddo armata adamantino smalto.

In se stessa raccolta, le divine
Sue bellezze vagheggia e non consente
Che ardisca occhio mortal mirar tant'alto.

I

2 nell'abisso C V NR] negli abissi NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*) 10 santo C V NR] sagro
NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

III

1 in terra NS C V] e in terra NR 12 raccolta NS C V] raccolte NR

NS ha due lezioni singolari, assolutamente adiafore e perfettamente lecite, che lo differenziano dagli altri testimoni, ma lo accomunano ahimé alle stampe settecentesche successive a NR: *negli abissi* al v. 2 e *sagro* al v. 10; dato che per questo motivo sono sommamente sospette, seguo Bozzetti nel rifiutarle, non parendomi tra l'altro il caso di toccare ancora una volta il testo trådito. Mi limito ad osservare che *abissi* è diffuso quasi quanto *abisso* nella tradizione (*Cariteo, Endimione* son. 20. 9-10: «Ma s'alcuna ombra in ciel o negli abissi | Riman di poi l'acerba morte mia»;

Sannazaro *Arcadia*, pr. 10.29 «La multiforme Luna potente in cielo e negli oscuri abissi»; per le occorrenze di *abisso* vedasi la nota ai vv. 1-2) e attestato nello stesso Tarsia in 39.46-47 («Questo o quell'altro esempio | De gli alti abissi») e che *sacro* e *santo* sono assolutamente sinonimi; semmai per la sostituzione di *sacro* a *santo* avrà pesato la volontà di ridurre un'omofonia che ad alcuni (non però, mi parrebbe, a Galeazzo) poteva sembrare eccessiva.

1-2. *Fiamma gentil*: Amore. Il sintagma, non petrarchesco, appartiene alla tradizione neostilnovistica quattrocentesca (designa la donna amata in De Conti *Canzoniere* 59.10 «fiamma mia gentile») e alla poesia platoneggiante del Muzio e dell'Aragona. Si veda l'invocazione (rivolta al Muzio) con relativa incipitaria di Tullia D'Aragona, *Rime*, 33, 1 «Fiamma gentil, che da gl'interni lumi», e del Muzio l'invocazione a Venere di *Rime* 23, 1-2: «O santissima madre degli amori, | Fiamma che 'l terzo cielo allumi e giri». Il sonetto del Muzio, che ha le stesse parole rima B di questo, importa anche per il seguito: si veda il v. 12, «Or tu, dea in terra, in mar, in aere e in cielo»; anche se a dire il vero la tradizione letteraria fornisce numerosi contesti anche più vicini a questo di Galeazzo, a partire dall'età classica (è un modulo antico: si veda ad esempio l'invocazione a Cibele di Silio, *Punica*, 17.36-38 «Caelicolum genatrix, numen, quod numina nobis | Cuncta creas, cuius proles terramque fretumque | Sideraque et manes regnorum sorte gubernant», passando per Dante (*Inf.* 19, 10-11 «O somma sapienza, quanta è l'arte | Che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo»), Gioanfrancesco Caracciolo, *Amori*, son. *Questa ch'è sol de amor saecta e mia*, v. 2, «Che in cielo e in terra e nel abisso regna», e canz. *Gli occhi là dove amor sempre se pone*, v. 4, «In cielo e in terra e ne l'abisso equale», Ariosto, *O. F.* 18.184, 1-4 «O santa dea, che dagli antiqui nostri | Debitamente sei detta triforme; | Ch'in cielo, in terra e ne l'inferno mostri | L'alta bellezza tua sotto più forme»; Alamanni, *Girone*, 4, p. 27: «Alato dio, che 'l fren reggi e l'impero | Solo in ciel, nell'abisso, in terra, in mare» e Sandoval de Castro, *Rime*, 49.62.7-8: «Adunque e cielo e terra e mare e 'nferno | Provan le forze del valor suo eterno»; e si veda infine Alamanni, *Favola di Narciso* in *Opere toscane* I, p. 294, meno solenne nel tono ma, credo, assai vicino nei contenuti: «S'andrà schernendo il giovinetto altero | Senz'alta pena l'amoroso foco, | Chi sarà poi che il tuo schernito impero, | Vôto d'ogni timor, non prenda in gioco? | Gli stral, che 'n terra e in ciel tai pruove fêro, | Del primo onor mancando a poco a poco, | Ti mostreran quanta vergogna aspetta | Chi degli oltraggi suoi non fa vendetta».

3-4. *Ov'è...serra?* «Dov'è ora il tuo famoso impero, che non conosce confini ovunque splenda il tuo fuoco?», con sarcastica disapprovazione come già detto nell'introduzione e come nel luogo della *Favola di Narciso* testé citato.

5. *Quella...ignuda*: la donna, ovviamente, secondo un vecchio modo patetico: si veda Poliziano, 4 «E dirò quanto se' di pietà ignuda» ed Epicuro, *Poesie*, canz. 2.64-65 «E sol madonna cruda | Trovo di pietà ignuda». *aspra guerra* in punta di verso ricorda naturalmente Bembo *Rime* 1.1, ma è sintagma in sé attestatissimo in ogni tempo. Spiriti cita Della Casa *Rime* 15.1 «Quella che del mio mal cura non prende»; ma la designazione col dimostrativo è invero già petrarchesca e poi molto diffusa nel petrarchismo; si veda anche, in analoga posizione, Minturno *Rime*, son. *Aspro, fiero, superbo, empio signore*, v. 5: «Quella, ch'è sol del mondo, e 'l vero onore».

8. *meco...sotterra*: nella tomba, piangendo e sospirando fino alla morte e magari anche oltre. Si veda Tansillo, *Rime* 75.16-17: «Anzi credea portarsene sotterra | La bella effigie impressa».

9. Si veda RVF 70.25-27: «Ella non degna di mirar sì basso | Che di nostre parole | Curi» nei versi precedenti in rima ci sono *tant'alto* (v. 22) e *smalto* (v. 23), poi divenute canoniche.

11. Variante allitterante di RVF 23.25, ove però l'*adamantino smalto* è il proposito del poeta a resistere ad Amore. Ma penserei anche a De Conti *Canzoniere* 114.9-10 («Ma quello adamantino et fiero smalto | Onde arma il cor sì duro e il freddo petto»), che forse fornisce anche lo spunto per il verso finale. Anche qui *smalto* è in rima con *tanto alto* (vedasi la n. al v. 14).

12. *In...raccolta*: immagine originariamente petrarchesca (Laura appare *in sé raccolta e sì romita*, cioè, secondo Santagata, “così umile e schiva” in RVF 336.6). Ma qui significa piuttosto “assorta, occupata solo di sé”, e quindi lontana dai pensieri d’amore; e si veda perciò Bembo *Rime* 11.5-6, «Raccolta in sé, co’ suoi pensier’parea | Ch’ella parlasse» e Molza, *Rime* 228.10-11: «E gradisco ‘l desio ch’a noi vi fura | E tienvi tutta in voi stessa raccolta». E si veda anche 10.11 e n.

14. Motivo tipico dell’irraggiungibilità della donna. Oltre a RVF 70, citato per il v. 9, si veda anche De Conti *Canzoniere* 114.12-14: «O giunga penne al debile intelletto | In guisa, che volando poi tanto alto, | Ritragga in carte cose sì leggiadre».

Sonetto teorizzante sulla natura di Amore, ove l'astrattezza del contenuto si sostanzia in uno strenuo manierismo stilistico. Il commento di Spiriti è ancora di una certa utilità riguardo la decrittazione della *rapportatio* (del resto regolare) che occupa i tre quarti del componimento e le fonti filosofiche neoplatoniche, considerando però che la materia a metà Cinquecento era a disposizione di tutti variamente divulgata e diffusa, e che in realtà si tratta di luoghi comunissimi più che di ricerca filosofica autonoma.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca ai vv. 4-5.

Ariani pp. 10, 25-26, 243-244; Bartelli pp. 63-66; Bozzetti pp. 28-30; Spiriti pp. 32-40.

Amor è una virtù che né per onda
Pesce guizza, né crud'angue è in sentero,
Né fende l'aria augel rapace e fero,
Né cresce erbetta in riva o in ramo fronda,

Né vento questa o quella agita e sfronda,
Né stende corso umor, né s'erge al vero
Angel puro lassù, quaggiù pensiero,
Né fuoco o stella spiega chioma bionda,

Che non scaldi, addolcisca, prenda a volo,
Rinverda, nutra, a mezzo corso affrene,
Guidi, volga, risvegli, allume, indore.

Per sé si muove ed un oggetto ha solo:
Bellezza e natural desio di bene;
Nasce in noi di ragion, vive d'errore.

II

2 crud'angue NS] crudo aspe C BU NR è in NS NR] in BU C 3 fende NS C NR] va per BU
5 questa o quella NS C NR] questa e quella BU agita NS] aggira C BU NR 10 Rinverda,
nutra NS BU NR] Nutra, rinverda C 13 Bellezza e natural NS C NR] Bellezza natural, BU

III

3 rapace e fero NS BU NR] rapace fero C 9 prenda a volo NS C BU] prenda volo NR (*in C prenda a sdegno cassato e corretto come a testo*)

Conservo, come già fece Bozzetti, la lezione singolare di NS al v. 2 (*angue* contro ad *aspe*), perché non vi è motivo per rifiutarla; per lo stesso motivo al v. 5 mantengo *agita* (di NS) contro *aggira* senza avere nemmeno quelle perplessità che già ebbe a suo tempo Bozzetti: lo Spiriti si mostra lettore attento, tanto è vero che denuncia l'alterità della lezione a testo nelle *Lezioni diverse* a p. 209; e bisogna dire che se le due varianti sono perfettamente adiafore riguardo al significato

(esempi di *aggira* transitivo nel Cinquecento sono variamente attestati nell'ATL; e semmai è proprio il culto *agitare* che è più raro di *aggirare*), non lo sono per quanto riguarda il ritmo, creando *agita* un accento ribattuto di 6^a e 7^a (tratto del resto ben tarsiano, si veda Tieghi 2005. p.73) che può ben essere stato ricercato dall'autore per interrompere il ritmo dell'endecasillabo troppo monotono e andante in quel giro di versi.

1. Muzio, *Rime* 40.12-14: «Amor, donne, è virtù ch'in noi discende | Da gli stellanti chiostrì | E disio di bellezza a l'alme adduce». *che* polivalente (Tonelli 1999, pp. 161-162, da cui tolgo gli esempi petrarcheschi); vale qui “per cui”, come “in cui” in RVF 99.5-6, «Questa vita terrena è quasi un prato | Che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace», e “col quale” in RVF 267.3-4 «Oimé il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero | Facevi humile».

2. *guizza*: raro verbo dantesco (*Inf.* 11.113: «Ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta»), usato anche in Brocardo *Rime* 42.31-33 («Io ho presa un'anguilla | Ed holla nella tasca | Che tutta per tuo amor guizza e favilla») e Tansillo, *Clorida* 129.3-4 («Il pesce intanto ch'ivi sotto nuota, | Guizza sul chiaro e liquido cristallo»), in contesti, come si vede, molto lontani dalla lirica petrarchista.

3. *fende*: ancora un verbo di derivazione dantesca (*Purg.* 14, 131: «Folgore parve quando l'aere fende») usato anche dal Tansillo (*Clorida* 144.5-6: «Direte già che fende l'aria e spira, | Tanto l'accorta man nel finger vale»; si parla del mito di Borea e Orizia).

4-5. Elementi di paesaggio mutuati probabilmente da RVF 288.10-11: «Non ramo o fronda verde in queste piagge, | Non fiore in queste valli o foglia d'erba»; più vicino ancora, per la ricchezza e la disposizione chiasmica, sarebbe Chiara Matraini, *Rime A* 82.190: «Né fiera è in selva, o pesce in acqua, o in ramo | Augello, o in arbor fronde, ovvero in terra | Erba o pietra si giace entro l'arena». Il fatto che il componimento compaia nel *Libro settimo* dei signori napoletani (canz. *Chiara, eterna, felice e gentil alma*) potrebbe suggerire la possibilità che abbia avuto nell'ambiente napoletano una qualche circolazione manoscritta vivente Galeazzo. Ma qui il chiasmo è più evidente perché si risolve nello spazio ristretto del v. 5; artificio che serve probabilmente per variare la rigidità verticale dello schema della *dispositio*, e che si ripete al v. 7.

6-7: *s'erge...pensiero*: secondo il neoplatonismo cristiano è di natura amorosa il moto verso Dio (qui il *vero*) del pensiero umano e degli angeli. Bene a proposito Spiriti cita l'*Heptaplus* di Giovanni Pico della Mirandola: «Amor autem ad Deum semper adducit [...] itaque neque angelus spiritali luce implebitur, nisi ad Deum convertatur: motus autem hic conversionis neque est, neque aliud esse potest in natura angelica quam motus amoris» (Pico, *Heptaplus*, p. 252). Della stessa materia trattano Bembo, *Stanze* 19-20. Per quanto riguarda il chiasmo del v. 7 si veda la n. precedente. La contrapposizione tra gli emistichi del v. 7 può ricordare, anche lessicalmente, Boiardo *Am. Lib.* 1.21.11: «Sù nel ciel splende on qua giù in terra spira»; ma il primo emistichio deriva da quello di RVF 326.13: «Angel novo, lassù».

8. Per la metafora si veda O.F. 37.6.4, «...il Sol spiega la chioma»; si veda anche, del Tarsia, 14.12 e 19.28.

9. *scaldi*: il pesce, freddo per natura. *addolcisca*: la serpe, per natura e per costume adirata e velenosa: cfr. Alamanni, *Opere toscane I*, egl. 11 p. 163: «Gli aspri scogli addolcir, le serpi irate»; e per quanto riguarda il veleno si veda Bandello, *Rime* 175.3-5: «...il buon legno su cui Cristo volle | Col sangue raddolcir del serpe il toscano». *prenda a volo*: l'uccello.

10. *rinverda*: l'erbetta. *nutra*: la fronda. *a mezzo...affrene*: il vento.

11. *Guidi*: il fiume, nel suo corso verso la foce. *volga*: l'angelo; è l'amore dunque che fa volgere l'angelo verso Dio (cfr. n. ai vv. 6-7). *risvegli*: il pensiero, destato da amore verso Dio; ma comunque in linea generale, dice Gismondo negli *Asolani* (2.27), «a chi non ama, niuna cosa piace; a chi niuna cosa piace, a niuna volge il pensiero: dorme dunque il pensiero in loro». *allume*: “accenda”, il fuoco; cfr. RVF 175.13: «Et così di lontan m'alluma e 'ncende». *indore*: “faccia splendere”, la stella.

12. Per sé...move: ha in sé il proprio principio, essendo di essenza divina; si veda Betussi, *Raverta*, pp. 27-28.

13. Prezioso il riferimento di Spiriti alla traduzione ficiniana del *Simposio* di Platone: «Quandoquidem amor est appetitio qua bonum sibi quisque semper adesse desiderat»; e d'altronde *Raverta*, p. 7: «amore è uno affetto volontario di partecipare, o di esser fatto partecipe della cosa conosciuta o stimata bella», e Bembo *Asolani* 3.5 «S'avide essere di necessità creare in tutti noi [...] questo amor di vita, che io dissi, e de' figlioli, e delle cose che giovano e fanno a nostro migliore e più perfetto stato», e 6 «nulla altro essere il buono amore che di bellezza disio».

14. *Nasce...ragion*: anche Gismondo in *Asolani* 2.13 e 15 afferma che l'amore è sentimento naturale e perciò razionale. D'altra parte amore *vive d'errore* se e quando indirizzato verso oggetti terreni.

Compare in *Castriota* tra le rime dedicate appunto a Giovanna Castriota Carrafa Duchessa di Nocera, assieme a 37. I due sonetti, secondo Bozzetti, potrebbero essere stati composti in realtà per il *Tempio* per Giovanna d’Aragona stampato poi nel 1555; ma a dire il vero non mi pare che esista una possibilità concreta di identificare l’occasione e la destinataria originali, anche se 37 a parer mio è stato composto per le nozze Colonna – Toledo. Questo sonetto, forse scritto in occasione di un compleanno, segue i canoni del componimento augurale classico, peraltro in auge nella prima metà del Cinquecento presso i poeti volgari più classicisti, come l’Alamanni e il Tasso, e i poeti neolatini. Particolarmente cogente, per la presenza di tutti o quasi gli elementi del nostro testo, è il raffronto con l’elegia *Oggi sen va per le campagne Flora* di Luigi Alamanni (*Opere toscane I*, eleg. 1.5. p. 16).

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Le rime A e B sono in consonanza.

Ariani pp. 10, 183-184; Bartelli pp. 39-41; Bozzetti pp. 31-33; Spiriti pp. 41-45.

Castriota C V NR NS

A voi de' fondi suoi muscosi amari
Apra Teti i più ricchi e bei tesori,
E l'Indo e 'l Tago i lor riposti onori
E Tiro i pregi suoi più colti e rari,

E di lor seni preziosi e cari
V'ard'Arabia e Sabea tutti gli odori;
Ognun vi canti, intagli e vi colori
E v'alzi Roma e mille e mille altari.

Un vostro cenno il sol raffreni e tempere
E di neve e di gel la state impliche
E 'l verno di be' fior copra ogni riva.

E le Parche vi sian cotanto amiche
Che, come stella in cielo, in terra sempre
La vostr'alma beltade eterna viva.

I

8 Roma NSn NSec C V NR] Italia NS *Castriota* 8 e mille e mille C V NR] mille e mille NS (= *Castriota*, *Raillard*, *Parrino* e *Seghezzi*)

II

7 canti, intagli NS C V NR] intagli et canti *Castriota* 8 Roma C V NR] Italia *Castriota* e mille e mille C V NR] mille e mille *Castriota* 9-11 Un...riva NS C V NR] A un vostro cenno il sol s'affrene e tempere | E porti il ghiaccio State, il verno spiche, | Autunno rose, Aprile uva mature *Castriota* 14 eterna NS V] eterno *Castriota* C NR viva NS C V NR] dure *Castriota*

III

9 cenno NS *Castriota* C NR] canto V

Castriota verosimilmente reca la redazione più antica, secondo l'opinione di Bozzetti, e al v. 8 *Italia* invece di *Roma*. È ben probabile che entrambe le varianti (ed anche quelle, più estese, che interessano la prima terzina) siano autentiche e d'autore: la prima, funzionale alla destinataria originale, chiunque fosse stata, la seconda funzionale piuttosto al canzoniere e alla dama principale di esso, la Colonna, di famiglia romana, se non di residenza. Certo poi sembra abbastanza strano che NS mostri di conoscere la variante della stampa *Castriota*, visto che la mette a testo per poi sostituirla nell'*errata corrige*. Al v. 8 seguo la correzione di Bozzetti perché la lezione *mille e mille* è innovazione di Raillard, Parrino e Seghezzi, e la concordanza con *Castriota* non può valere come autorizzazione. Conservo invece *eterna* al v. 14, lezione di NS e V.

1-2. *muscosi*: pieni di alghe. *amari*: "salsi". Spiriti cita *Georg.* 1. 29-30 («tibi serviat ultima Thule | Teque sibi generum Thetis emat omnibus undis») pertinente però solo per l'antonomasia Teti = mare, del resto canonica. Più congrua la sua citazione di Bernardo Tasso, *Amori* 2.100.1-2 «Voi meco fuor de l'acque fresche e vive | De' vostri cristallini antri e muscosi», cui aggiungerei *Amori* 2.101.114-115 «Orna gli alberghi tuoi molli e muscosi | Di verdi foglie», 2.104.77-78, «e sarai Donna | de l'altre Ninfe del mio fondo erboso» e Alamanni, *Opere toscane* 1, egl. 2 v. 1: «Lasciate, o Nymphe, i freschi herbosi fondi». Da RVF 30.10-11, «O ninphe, et voi che 'l fresco herboso fondo | Del liquido cristallo alberga et pasce», da cui già Bembo, *Asolani*, 1.34 «gli erbosi fondi de' fiumi e le lievi alghe marine», e *Rime*, 142.51-52: «né fonte | Così puro il suo vago erboso fondo». In ambito napoletano vedasi Tansillo, *Rime* 87 1-2: «Ninfe a cui dan riposto e bel soggiorno | Foschi antri, verde fondo, limpid'acque».

3-6. *Indo* e *Tago* sono fiumi famosi per le sabbie aurifere. *Tiro* è la città d'origine della porpora. La *Sabea* corrisponde grosso modo all'odierno Yemen, famosa fin dall'antichità per l'incenso e la mirra, assieme all'Arabia. Il motivo è di origine classica, in componimenti celebrativi ed occasionali (anche per il compleanno di Cornuto in Tibullo, *Eleg.* 2.2.3-4: «Urantur pia tura focus, urantur odores, | Quos tener e terra divite mittit Arabs»), e presente nel Rinascimento nei soliti Bernardo Tasso (*Ode* 29.24-25: «Tutti gli odor spargete | Che l'Arabo e 'l Sabeo raccoglie e miete»; di pubblicazione tarda, tuttavia, nel quarto libro delle *Rime* del 1555) e Luigi Alamanni, *Opere toscane* 1 eleg. 1.5. (*Oggi sen va per le campagne Flora*) pp. 16-17: «Sola è degna costei di possedere | Zapphyr, perle, rubini, argento et oro, | Quanto può il mondo d'ogni 'ntorno havere, | Quante ne gli odorati campi fôro | Colte d'Arabia mai radici et fronde, | O de' Sabei ne' sacri liti loro. | Cantate, o Muse a sua beltà seconde, | Tu, Febo, a lei della tua dolce cethra | Volgi il suon (forse) disviato altronde»; e forse Galeazzo poté conoscere manoscritta la redazione che poi fu data alle stampe in *Rime* p. 5: «Sola in fra le altre degna è possedere | Quanto porta ostro Tiro, e gemme ed oro | Quant'Indo e Tago pôn d'intorno avere, | Quante negli odorati campi fôro | D'Arabia colte ancor radici e fronde, | O dei Sabei ne' sacri riti loro» etc., ancora più vicina al nostro testo.

7. La stessa triade, ma nominalizzata, in 36.2 («Nelle carte, ne' marmi o ne'colori»), a cui rimando.

8. Forse l'invito deve qualcosa a Molza, *Ninfa Tiberina* 9.1-2, «Dunque duo altar su la più verde sponda, | Uno a Pomona ed uno a lei sacrate»; il motivo è poi è particolarmente diffuso nelle rime del *Tempio per Giovanna*.

9-11. Il cenno è il *numen* degli dei antichi, in particolare di Giove, in *Aen.* 4.269, «Regnator, caelum et terras qui numine torquet»; da cui Cariteo, *Endimione*, sest. 4.19-20: «Colui che sol col cenno | Tempra il cielo, la terra e 'l mar ventoso»; Alamanni, *Opere toscane* 1, eleg. 1.9 p.19: «colui che 'l mondo e 'l cielo | Con un sol cenno suo volge e ritiene?»; B. Tasso, *Amori*, 3.67.9.1-4: «Vedendo il saggio Padre di Natura, | Al cui imperio soggiace ogni elemento, | Che rende l'aria or nubilosa or

pura, | E col cenno corregge il mare e 'l vento», in coerenza con la divinizzazione già evidente nel v. 8; e forse c'è anche l'influenza del sonetto del Bembo per la nascita dell'erede dei Della Rovere (pure dunque in un clima festivo ed augurale), che auspica un positivo cambiamento del clima: «Al desiato novo parto eletto | De la lor donna, a cui foran seconde | 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 no 'l distempe, et tutti i lumi | Che portan pace a noi raccenda il cielo» (Bembo, *Rime*, 42.5-11); o dell'analogo sonetto del Bandello per la nascita di Giano Fregoso (Bandello, *Rime*, 231.7-8: «L'aria s'acqueti e tutto 'l ciel polito | Senza nubi s'aggiri a noi attorno») ma certo il motivo sarebbe sottoposto ad un'amplificazione paradossale, incrociandosi con quello di un'onnipotenza divina dall'apparenza femminilmente capricciosa. Sopravvalutata a parer mio la coincidenza al v. 10 con Della Casa, *Rime* 63.4 «D'orrido gel l'aere e la terra implica», poiché difficilmente Galeazzo avrebbe potuto conoscere il testo casiano; entrambi avranno fatto riferimento a RVF 139.7, «Ove 'l mar nostro più la terra implica», a Stazio, *Theb.* 2.2-3: «undique pigrae | Ire vetunt nubes et turbidus implicat aer», a Molza, *Ninfa Tiberina*, 64.5 «E dove l'ombra più la terra impliche». Per questioni di rima citerei anche Varchi, *Rime*, 1.son.116, *Avrò tanto, Simon, le Parche amiche*, v. 5 «E dove più le verdi chiome impliche», inedito però al tempo di Galeazzo.

12-14. Le Parche, personificazione del destino, compaiono frequentemente nei componimenti augurali: si veda Virgilio, *Ec.* 4.46-47 (che, come è noto, celebra una nascita); Bandello, *Rime*, 231 (già citato), per la nascita di Giano Fregoso. L'ultimo augurio, di eterna giovinezza o di eterna fama, potrà essere un'amplificazione paradossa del tradizionale augurio di lunga vita come in Ovidio, *Tristia*, 5.5.23-24, per il compleanno della moglie: «Vivat... | Consumatque annos, sed diuturna, suos»; tra i coevi si veda l'augurio di Rota al giovanissimo Vespasiano Gonzaga in Rota, *Rime*, 96.12-14: «Piaccia a Dio tardi dunque a sé chiamarve: | E nel ciel si rallegrì e Phebo e Marte, | Se qua giù l'uno e l'altro in voi si vede».

Spiriti accoglie a testo la lezione dei vv. 7-8 trādita dalle stampe, preferendola e quella del codice Cavalcanti, che relega nelle note. Prima Ponchirolì (1951) e poi Bozzetti hanno restaurato a testo la lezione del manoscritto, ma Ponchirolì con un emendamento, suggerito da Contini (*che 'n* invece di *che*), e rifiutato invece da Bozzetti, che lo riteneva «molto suggestiv[o], ma non strettamente indispensabile», «qualora si intenda che ovunque si ami e si legga poesia vivrà sempre il nome della donna amata come e nella misura in cui vivranno gli scogli, i sassi, le pietre e le selci che ne sono i simboli nei versi di Galeazzo». Io credo invece che la correzione, oltre che molto economica (si tratta di supporre la mancata interpretazione di un *titulus*) e suggestiva, sia anche necessaria per chiarire il dettato del componimento, che appare forse meno complesso e squilibrato di quanto pensava Bozzetti. Nelle quartine c'è l'enunciazione dei due temi principali, la possibilità di sopravvivere agli estremi della passione amorosa e, condizionata a questa, l'aspirazione ad una gloria poetica non solo locale; tema, quest'ultimo, che il Tarsia sembra desumere dal vicino e collega Diego Sandoval de Castro (le cui *Rime* erano già a stampa nel 1542) rovesciandolo in nome di una più fiduciosa consapevolezza (mi riferisco a Sandoval de Castro, *Rime*, 26. 9-14 «S'eguali fossin al desio le rime, | Del tuo bel nome avrei pien Gange e 'l Nilo, | E'l Pesce e l'Orse e Zeffiro e L'Aurora. | Poiché tanto non basto, almen le cime | D'Appennino, in sonoro e dolce stilo, | L'udranno e 'l mar e le Vercelle ancora»; e per l'interpretazione del dubbio *Vercelle*, = le Virgilie o Pleiadi, costellazione più piccola e domestica delle Orse e dei Pesci, si veda Chiodo 2001; sconsigliabile mi sembra invece quella di Tobia Toscano in Sandoval De Castro, *Rime*, p. 123-124). Le terzine sono dedicate all'approfondimento, in schema chiastico: la prima terzina riprende il secondo tema, spiegando che l'amore è sprone alla gloria (ed è tema ben tarsiano, negato nel sonetto proemiale ma affermato in 2.9-11); la seconda riprende e sviluppa il primo, esprimendo scetticismo sulla reale possibilità di scampare dagli estremi piacevoli e dolorosi della passione.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC EDE. Rima ricca ai vv. 1 e 8, 2 e 3 (derivativa), 12 e 14 (derivativa ed inclusiva); rime C e D in assonanza; le parole rima dei vv. 9-10 sono in rapporto paronomastico.

Ariani pp. 10, 125-126; 232-233; Bartelli p. 41; Bozzetti, pp. 34-37; Ponchirolì 1951, Spiriti pp. 46-51.

Chiar' alma, che la mia sovente accogli
Ov'è più corsa e del morir m'affidi,
Ma più sovente la minacci e sfidi
E con nuovo rigor da te mi sciogli;

Se non in tutto la m'involi e toglì
Per gran dolcezza, né per duol m'ancidi,
A par vivrà ne' più famosi lidi
Meco 'l bel nome tuo che 'n questi scogli.

Ché da quel dì che da' tuoi lumi corse
Un bel raggio divin pe' miei nel core,
In sé romita, a vero onor si torse.

Ma l'estremo di lor chi fia che tempore?
Che, s'è ver cio che parla il mio signore,
De' due l'uno convien che mi distempore.

I

7 A par...lidi NScav] Forse vivrà de' più famosi gridi NS: *in nota ha la lezione qui a testo, tratta dal codice Cavalcanti, da lui rifiutata, assieme a quella del verso seguente.* 8 che 'n questi scogli] con questi scogli NS che questi scogli NScav 10 Un V NR] Va NS 12 di lor] dolor omnes

II

2 del NS NR] dal V 4 nuovo NS NR] strano V 7 A par...lidi] Forse vivrà di più famosi gridi V NR NS (de' NR NS) 8 che 'n questi scogli] con questi scogli V NR NS 9 da quel dì NS] d'indi in qua V NR 14 De...distempore NS] Di duo uno convien c'homai mi stempore V NR.

Per le ragioni addotte nell'introduzione è sembrato necessario accogliere l'emendamento economico e funzionale proposto da Bozzetti al v.12, *di lor* invece che *dolor*, lezione di tutti i testimoni ma che semplicemente non dà senso.

1. *Chiar'alma...accogli*: L'anima della donna, che accoglie l'anima del poeta secondo le dinamiche neoplatoniche dell'innamoramento sottese a molta poesia cinquecentesca (ma naturalmente di origini petrarchesche: cfr. RVF 173 e 242); si veda ad esempio Muzio, *Libro primo, Donne gentili, Amor vuol ch'io favelle*, vv. 18-22: «L'alma, in cui il bel traluce | Ratto s'avventa a l'immortal sembianza: | E così muta stanza | Di sé le sue membra sue lasciando prive; | E a se stessa morendo in altrui vive», importante anche per 25.

2. Ov'è...corsa: "Quando è più vicina alla sua fine"; si tratta credo di un uso metaforico del verbo *correre* autorizzato dalla sintesi petrarchesca di RVF 152. 8, «...Amor, mia vita è corsa»; anzi, si tratterebbe di una vera e propria allusione al testo del Petrarca, considerando che il sonetto dei RVF tratta degli estremi sentimenti opposti (v. 3: «In riso e 'n pianto, fra paura e spene») che la donna suscita nell'amante mettendone in pericolo la vita. Gioco attuato anche da Sandoval de Castro in *Rime* 22, che Galeazzo poté leggere, ove la chiave dell'allusione viene posta alla fine (v. 14), quasi a soluzione di un enigma: «Perch'altramente la mia vita è corsa». *del...m'affidi*: "mi rassicuri sul mio stato, promettendomi scampo dalla morte"; si veda anche 1.11.

3. *con...rigor*: Bozzetti adduce Costanzo, *Poesie* son. 83, *Mal fu per me quel dì che l'infinita*, 12-13: «E venne a voi [*l'anima*]: ma 'l vostro empio rigore | Non la raccolse; ond'or, né so se 'l merta, | In voi non vive, e in me di vita è fore», e si noti che il contesto è il medesimo.

5-8. "Se non la uccidi del tutto (la mia anima) per la troppa dolcezza o per il soverchio dolore (ed io quindi avrò la possibilità di cantarti), il tuo bel nome vivrà con me nei più famosi lidi come (*a par che*) ora vive tra questi scogli". Scogli che sono stati intesi come i simboli della poesia di Galeazzo (Bozzetti), o simbolo dell'eternità (Spiriti) o della durezza della donna (Bartelli; ma tutti leggevano *che questi scogli o con questi scogli*); ma che io credo il simbolo concreto della patria del poeta, che è la medesima Calabria designata dal Sandoval (*Rime*, 26, cit.) con i termini dell'Appennino e del mare. Non è impossibile che vi sia una rimembranza di Schiafenato, *Rime*, son. *Se fosse eguali non dirò al soggetto*, vv. 3-4 «Io canterei sì, ch'oltra Gange et Thile | S'udrebbe il mio col vostro nome eletto», ma certo attraverso il citato Sandoval de Castro, *Rime*, 26, 10: «Del tuo bel nome avrei pien Gange e 'l Nilo». E si veda del resto Alamanni, *Opere toscane* 2, selv. 1.2, p. 21, con rima simile: «Non hebbe o Cypro o Cyntho, o Delphi o Delo, | Tanto forse d'honor, quant'hoggi havrebbe | Dalla mia penna il mio fiorito nido»; e si veda, per contro, la professione di modestia del Tansillo in un sonetto di corrispondenza con Alessandro Piccolomini (*Rime* 305.9-14: «Fate voi risonar per ogni lido | La vostra altera tromba, onde ne goda | Il Tebro, il Mincio, il re dei fiumi e l'Arno. | A me fia assai, lungo 'l Sebeto e il Sarno, | Gonfiar l'umil sampogna, si che m'oda | Volturmo, Crate, Silari ed Aufido»). Lo svolgimento della quartina, specialmente nella forma di V e NR, ricorda quello del sonetto dell'Alamanni *Lygura Pianta, in le cui belle fronde* (*Opere toscane* 1 p. 232): «Se queste rime al mio voler seconde | Non rompe o Morte o 'l mio destino infido, | Forse udirai di te più lunge il grido | Ch'altra che scaldi il sol, che bagnin l'onde». I vv. 5-6 uniscono alla *gravitas* dell'enjambement una certa *dulcedo* quasi strambottistica, e comunque madrigalesca. Si veda un curioso riscontro con Olimpo da Sassoferrato, *Gloria, Laude alla Signora*, 163-164: «Quel petto ch'a mirarlo non m'affida | Acciò per gran dolcezza il cor non moia» e *Strambotti in lode della Diva*, 48, «Per gran dolcezza diventaria morto»; e con il più moderno e vicino Parabosco (che, come è noto, dedicò proprio a Galeazzo il suo *Oracolo* del 1551), e dunque si vedano *Madrigali, Se bramate il mio fine*, vv. 13-15: «Che non commette errore | Chi dà cagion c'huom moia | Di

soverchia tal'hor dolcezza e gioia», e *Tanta in me forza ha un vostro dolce sguardo*, vv. 2-3: «Che di soverchia gioia | Può ben esser cagion, donna, ch'io muoia». Il sintagma *bel nome* torna in 34.13.

11. *In...torse*: “[la mia anima] da prima occupata solo di sé, si volse poi al vero onore”, per effetto di amore, e quindi a desiderare grandi cose, secondo la contrapposizione *vil voglia / onore* di 2.11; se *in sé romita* ha dunque forse il significato negativo che ha *in se stessa raccolta* di 7.12, come del resto la donna in Bembo *Rime* 11, che «romita e stanca si sedea» (v.1), e «Raccolta in sé, co' suoi pensier'parea | Ch'ella parlasse» (vv. 5-6), o come Sordello in *Purg.* 7.62, «ombra tutta in sé romita». Ma la sintassi risulterebbe eccessivamente ellittica; forse è meglio intendere in senso positivo (e sintatticamente più piano), *romita* perché appunto sdegna gli stimoli più bassi indirizzandosi verso il *vero onor*, e secondo una trasposizione mondana dell'esperienza mistica dell'anima di Vittoria Colonna, *Rime*, S1.69. 9-14: «Ivi s'appaga e vive, ivi s'onora | Per umil fede, ivi tutta si strugge | Per rinovarsi a l'altra miglior vita; | Tanto ella queste fosche e mondane ugge | Schifa, e del vero sol gode l'aurora, | Quanto più dentro a lei si fa romita»; e dunque: “[la mia anima] subendo un processo di purificazione interiore si volse al vero onore”.

12-14: “Ma chi potrà temperare l'eccesso dei due sentimenti (la gran dolcezza e il duolo del v. 6)? Perché, se è vero ciò che mi dice Amore, il mio signore, sono destinato ad essere distrutto dall'uno o dall'altro”. Bozzetti cita opportunamente, anche a sostegno del suo emendamento qui accolto, RVF 173.9-11, «Per questi extremi duo contrari et misti, | Or con voglie gelate, or con accese | Stassi così fra misera e felice» e 55.13-14, «Amor, avegna mi sia tardi accorto, | Vòl che tra duo contrari mi distempre».

Lamento sull'incostanza e imprevedibilità della donna, condotto attraverso un paragone serrato e incrociato tra la donna e il sole da una parte e il paesaggio e il poeta stesso dall'altra; motivi e modalità di rappresentazione già attuati in 4 e soprattutto in 6, per i quali valgono i precedenti sannazariani e tansilliani ivi già evocati. A ragione Bozzetti parla di rara geometria di parallelismi e opposizioni e riprese, anche se bisogna aggiungere che qui come altrove l'arte di Galeazzo comprende sì una sintassi culta e grave (notevole l'ellissi del verbo ai vv. 4 e 6, gli *enjambement* ai vv. 2-3 e 10-11), ma applicata ad una materia e ad una enfasi esclamativa di tipo elegiaco o addirittura strambottistico, come di natura strambottistica e cortigiana è la tecnica compositiva basata sugli stilemi di ripetizione, compreso il collegamento *capfinido* tra quartine e terzine (*riede | Ritorna*) già notato da Bozzetti, per la cui valenza e diffusione si veda Rota *Rime* p. xv n. e Afribo 1994. Solo nell'ultima terzina il sonetto ritorna nel solco della tradizione petrarchesco bembiana, anche se forse, ancora, più sul piano formale che sostanziale.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Rima equivoca ai vv. 6-7.

Ariani pp. 10, 93-96, 117; Bartelli p. 52; Bozzetti pp. 38-40; Spiriti pp. 52-54.

V NR NS

Fugace ben! poc'anzi era io beato,
Questo monte fiorito: or ch'io son privo
Di lei, che in pregio un tempo, or hammi a schivo,
Ei nudo e secco, io tristo e sconcolato.

Pur aspetta ei dal ciel più lieto stato,
Io dal sol de' begli occhi ardente e vivo,
Ché tutto il ben per che felice vivo
Sen fugge e riede col bel viso amato.

Ritorna certo il sol, ma l'altro lume
Non già, ch'Amor, che lui com'ombra corpo
Segue, corso e pensier cangia con l'ore.

Cruda, tu fuggi, ed io m'agghiaccio e torpo:
Almen quest'occhi avesser ale e piume
Che ti seguisser come segue il core!

I

7 per che V NR] per cui NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*) 11 con l'ore V] e colore NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

II

4 tristo NS NR] solo V 5 ei dal NS NR] dal V 7 vivo NS] io vivo V NR 10 ombra corpo NS V] ombr a corpo NR

III

11 con l'ore V] colore NR

Al v. 7 accolgo, con Bozzetti, la piccola variante adiafora di NR (*per che* contro *per cui*) perché la lezione di NS era già presente in Raillard, Parrino e Seghezzi e quindi è considerare quasi certamente variante di tradizione adottata automaticamente e inconsapevolmente dallo Spiriti. Non così per l'altra correzione che Bozzetti propone per il medesimo verso (*io vivo* invece che *vivo*), perché *vivo*, lezione che è qui a testo, è propria del solo NS e non anticipata dalla stampa Seghezzi come erroneamente ritenuto dal precedente editore.

Accolgo al v. 11 l'emendamento di Bozzetti *con l'ore*, lezione di V contro *colore* di NR e NS che è errore assai probabilmente originato da una scrittura con *titulus* mal interpretata (*cōlore*), che avrebbe potuto essere presente indipendentemente nei due antigrafici delle due diverse stampe. La lezione *con l'ore*, di probabile derivazione tansilliana, regala inoltre un *surplus* di *agudeza* che è ben coerente col clima generale di melodrammatismo strambottistico del sonetto. Il monte nel paesaggio autunnale è correlativo oggettivo dello stato d'animo del poeta; a rigore, non si potrebbe affermare con certezza che si tratti proprio dell'*ermo colle* di tanta poesia tarsiana, né vi sono segni che la donna di cui si lamenta l'assenza sia proprio Vittoria Colonna, ed anzi si potrebbe supporre che originariamente sia stato composto per tutt'altra occasione (tanto inusuale è la brusca apostrofe del v. 12); ma neanche, a dire la verità, si dovrà supporre che la donna sia stata prima presente al colle e che poi si sia allontanata, spogliandolo della sua luce vivificante; anzi, si dice chiaramente che è la lontananza del sole-astro a rattristare il colle (momentaneamente), mentre è la lontananza (e forse non semplicemente fisica) dalla donna-sole a rattristare, in modo simile, il poeta; anche dunque se il colle fosse da identificarsi in Belmonte e la donna in Vittoria Colonna, si potrebbe argomentare che il poeta, allontanatosi dalla donna perché non più gradito, o perché la sua donna si sia spostata da Napoli senza salutarlo, abbia trovato nella sua patria un ambiente consentaneo al proprio stato d'animo. Insomma, il sonetto non stona e non contraddice l'andamento generale del canzoniere, e si collega abbastanza bene a 12, che segue a questo solo in NS.

1. Per l'invocazione incipitaria si veda Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 63.1, «Ahi letizia fugace, ahi sonno leve»; per la *junctura* si veda Alamanni, *Opere toscane I*, son. *Che fia (lasso) di me fuggendo lunge*, 7-8: «Che fia, (lasso!) del cor, s'Amor l'envia | Dietro un fugace bene, e mai nol giunge?» notevole perché è un sonetto di lontananza come questo, con cui condivide due parole rima (nelle terzine: *privo* e *a schivo*). Del resto anche B. Rota, *Pescatorie*, 13.43 «O come fu 'l mio ben corto e fugace».

3. L'antitesi *in pregio / a schivo* non sembra pertenerne alla lirica alta di tradizione bembiana; ve n'è un esempio in Firenzuola, *Selva d'amore*, 3.7-8: «Che ti have a schivo, ed or talor ti offende, | Che in pregio ti avrà poi, com'ei t'intende». Il tono sembra poi più proprio dell'elegia antica, e forse deve qualcosa a Cat. 8.9, «Nunc iam illa non volt...»; anche se l'espressione *avere a schivo* o *a schifo* è in sé petrarchesca: si veda RVF 141.9, «E veggio ben che quelli a schivo m'anno», citato da Bozzetti, ed inoltre RVF 97.7, 247.6, 291.11, *Tr. fame* 3.41.

5. Il tema della distinzione, la varietà naturale (qui delle stagioni) di contro all'invariabilità della situazione del poeta (o, come qui, dell'impossibilità di prevederne uno sviluppo positivo), è più o meno il medesimo già di 6.9-10. Il sintagma *lieto stato*, non petrarchesco (ma poi canonico nel Cinquecento e usato anche dal Bembo), si trova in Cariteo, *Endimione canz.* 14.71, in un contesto climatico analogo a questo: «Godon tutti d'autunno il lieto stato» (in rima con *disconsolato* al v. successivo), e, in prosa, in Sannazaro, *Arcadia*, pr. 8.58: «...sperare ne le avversità fermamente di potere ancora con la aita degli Dii venire in più lieto stato; ché certo non può essere che fra tanti nuvoli alcuna volta non paia il sole»; ma si veda anche la nota al v. seguente.

6. Non credo che Galeazzo l'abbia potuto o voluto leggere, ma la coincidenza con Sforza, *Canzoniere* 360.2 «Al lume dei begli occhi ardente e vivo» mi pare interessante se vista assieme alla coincidenza lessicale del v. 1, «Stato non è, ne fu simile al mio» e alla presenza della rima equivoca *vivo* ai vv. 2-3 (come qui ai vv. 3-4); e, quando di mere coincidenze si tratti, come mi pare che debba essere, dimostrerebbero se non altro il clima sostanzialmente quattrocentesco di questo sonetto. In ogni caso il materiale di questo verso è variamente diffuso anche in altri testi del Cinquecento: si veda ad esempio Matraini, *Rime*, A 47.12-13: «Così lontana al vivo sole ardente | De' be' vostri occhi...»

9. *Ritorna...il sol*: riprende in collegamento *capfinido* l'ultimo verso delle quartine, ma cfr. anche il v. 12. *certo* vale “sicuramente” e non è pleonastico, ma indica proprio l'immane certezza del ciclo astronomico. Vi è forse un'eco di Cat. 5.4: «Soles occidere et redire possunt».

10-11. “perché Amore, che segue l'altro sole (la donna) come l'ombra segue il corpo, cambia corso e pensieri con il passare delle ore”. Il paragone svela una sottile analogia (e non, si badi, una metafora logica) con l'ombra dello gnomone, che cresce e diminuisce a seconda dell'ora. Per il lessico, ma il concetto e il contesto sono diversi, vale la fonte indicata da Bozzetti in Tansillo, *Rime* 220.12: «Così lo stile Amor cangia ne l'ore»; sempre Bozzetti indica Della Casa, *Rime* 14.4-5, «Amor da me non parte | Ma come sia del mio corpo ombra...», sonetto certamente conosciuto dal Tarsia (si veda più avanti 21); ma, come dice Tanturli (2001 p. 37), si tratta di un'espressione proverbiale e diffusa, e se mai sembra più vicino al nostro testo la fonte del Casa, Lorenzo De' Medici, *Selve*, 1.41.7-8: «Così questa inimica il mondo ingombra: | Segue Amor sempre come il corpo l'ombra». Si veda anche Muzio, *Rime*, 12.46, «Com'ombra corpo mai non abbandona».

12. Anche qui, come al v. 9, riprende l'ultimo verso delle quartine. L'apostrofe melodrammatica alla donna è in clima cortigiano (si veda Aquilano *Rime* son. 4.10: «Cruda, che fugi ognor d'Amore el laccio»; o Correggio, *Psiche* 21: «Ahi cruda, che mi fuggi inanti») o almeno elegiaco o pastorale (e si veda Alamanni *Opere toscane I* eleg. 2. 1 p. 37, «Ah, bella Dafne e cruda! ...»; egl. 9 p. 152, «Ahi bella e cruda! ...»), ma non stona poi il secondo emistichio, petrarchesco e petrarchista (RVF 335.11, «Di che pensando anchor m'aghiaccio et torpo», Bartelli) e, in un sonetto di lontananza, Bembo *Rime*, 119.10-11 «...ognihor ch'io le son lunge | Morte m'assale, ond'io m'aghiaccio et torpo»; Spiriti) se pure del tipo più emotivo e raro, essendo la parola rima *hapax* sia in Petrarca che nel Bembo (Donnini 2008). Si veda anche più avanti 22.9. Il Tarsia si rivolge direttamente alla donna col *tu* solo qui. Eccezioni comprensibili sono 45-47, in morte di Camilla (e il *tu* è petrarchesco); altrove il pronome singolare si riferisce all'anima della donna (10), o agli emblemi che la personificano, la palma (22 e 35) e la pietra (50).

13-14. Stesso movimento in 46.12-14: «Almeno un di quei cerchi alti ed immensi | Fuss'io, vivo o dopo l'ultimo volo, | Che ti portassi al cor per mille luci»; deriva da RVF 332.49-50, «Or avess'io un sì pietoso stile | che Laura mia potesse tôrre a Morte», e più da Bembo *Rime* 174.65-7: Havess'io almen penna più ferma et stile | Possente a gli altri secoli di mille | De le tue lode farne passar una». Quanto al contenuto, il poeta desidera che gli occhi siano alati così da seguire la sua donna, come fa il cuore, che invece evidentemente è alato di natura e per tradizione letteraria (fin da RVF 177.3-4), e si vedano pertanto Muzio, *Rime* 132.1-2 «Oh se così a le piante come al core | M'avesse il ciel benigno aperte l'ale», e B. Tasso, *Amori* 2.6.1-2: «Poi che l'occhio non può, come il pensiero, | Spiegar le penne e rivedervi ognora».

Si veda l'introduzione a 11. Esiterei a sostenere, con Bozzetti, che *La bella greca, onde 'l pastor ideo* del Casa (*Rime*, 36) sia stato il modello di questo sonetto; in verità nulla, dal punto di vista retorico e strutturale, accomuna i due componimenti, se non l'uso della mitologia, che nel Rinascimento non era infrequente, e la coincidenza di certe tessere lessicali (qui *pastorel*, là *pastor*; qui *ignuda*, là *ignude*) che si spiega naturalmente con l'appartenenza ad un comune ambito classicistico - mitologico. Di fatto Galeazzo proprio in questo sonetto evita i tratti stilistici dell'acasiani più evidenti, quali l'uso degli *enjambements* e la composizione in un unico periodo sintattico, che pure sono, in diversa misura, tanta parte anche della sua esperienza.

I due poeti verisimilmente attinsero indipendentemente l'uno dall'altro ad un immaginario comune di antica e solida tradizione, da Petrarca al Cornazano (del quale si veda il son. 26), all'*Endimione* del Cariteo fino al classicismo dei primi decenni del Cinquecento; poi è ben possibile, anzi certo, che Galeazzo abbia letto *La bella greca* nel *Libro quarto* del 1551 o anche manoscritto, tuttavia quale profitto possa aver tratto dalla lettura, a parte qualche reminiscenza forse inconsapevole, non è a parer mio molto evidente.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC EDE. Rima ricca ai vv. 10 e 13.

Ariani pp. 10, 55-56, 137-138; Bartelli p. 54; Bozzetti pp. 41-42; Spiriti pp. 55-58; Toscano pp. 46-47.

Vide vil pastorel pietosa e leve
Scender a' prieghi suoi chi Delo onora,
Un selvaggio garzon la biond'Aurora,
Questa cinta di fior, quella di neve;

Altri, cui il Xanto, ma più il Tebro, deve,
La dea che il terzo giro orna e colora;
Altri, perché di gran desio non mora,
Un freddo marmo intenerirsi in breve.

Io voi quando vedrò, pregio del cielo,
Ignuda folgorar su l'erba fresca,
O sotto molle e prezioso velo?

Ahi, di misero amante van desiri!
Donna, s'esser non può, non vi rinresca
Che da quest'ermo colle io vi sospiri.

II

3 selvaggio NS] pudico C V NR 5 il Xanto NS C NR] Xanto V 12 Ahi NS NR] Ah C V

III

4 cinta NS V NR] nembo C 8 intenerirsi NS V NR] intenerim' C 12 desiri NS C NR] desio V

1-2. Endimione, amante di Selene o Luna, poi identificata con Diana.

3. Cefalo, “selvaggio” perché appassionato cacciatore (Ovidio *Met.* 7.805, «Venatum in silvas iuvenaliter ire solebam») fu rapito dall’Aurora suo malgrado (e per questo è *pudico* nella lezione di C, V, NR) ed ottenne poi di tornare dall’amata moglie Procri.

4. L’Aurora è ovviamente colorata, tradizionalmente inghirlandata od ornata di fiori o coperta di vesti variopinte; si veda a proposito Alamanni *Opere toscane* 2 p. 261: «Sacrata Aurora, che l’aurato crine | Di un bel candido vel t’hai fatto addorno, | E di purpurea veste hai cinte intorno | Le chiarissime membra e pellegrine»; B. Tasso *Amori* 2.7.56-57 «l’Aurora, | Di gigli ornata il crin, cinta di rose». La Luna è candida, *cinta di neve* forse perché vestita di bianco, ma più probabilmente perché ornata della sua splendente bianca nudità, tratto tradizionale delle sue apparizioni legate al mito di Endimione: si veda Properzio, *El.* 2.15.15-16, «Nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem | Dicitur et nudae concubuisse deae», e Cariteo *Endimione* sest. 1.38-39, «che mi venne in sonno | La luna ignuda ornata del suo sole».

5. Anchise, padre di Enea (e per questo a lui *più il Tebro deve*), cui la dea Venere si presentò in incognito come una fanciulla mortale, vestita di una bellissima veste purpurea, secondo la leggenda tramandata negli *Inni omerici* (5.64-65 e 84-90). Per la costruzione del verso si veda anche Tansillo, *Rime*, 151.7-8: «O Cesarin, cui la mia Nola deve | Via più ch’a Bruto Roma, a Codro Atene».

7. Pigmalione si innamorò di una statua (d’avorio, non di marmo) che egli stesso aveva scolpito, ed ottenne da Venere la grazia che prendesse vita in modo da poterla sposare. Secondo alcune versioni la statua raffigurava Venere. L’esempio tornerà in 50.9-11.

8. Ovidio, *Met.* 10.281-284: «visa tepere est; [...] Temptatum mollescit ebur positoque rigore | Subsidit digitis ceditque...».

9. Ad inizio di terzina il mutamento di prospettiva, con il riferimento della mitologia alla propria esperienza personale. Modulo già sperimentato nei RVF con l’esempio di Pigmalione (RVF 78.12-4, «Pigmalion, quanto lodar ti dêi | De l’image tua, se mille volte | N’avesti quel ch’i’ sol una vorrei», da cui Tebaldeo *Rime* 224.11, «Ebbe Pigmalion quel che chieggio io»; interessante sembrerebbe la coincidenza con il coetaneo e collega de Cetina, *Sonetos y madrigales* 52.1-8: «Si de una piedra fría enamorado, | Pudo Pigmalion mover el cielo, |...| ¿Por qué no me ha el Amor a mí engañado?») ove pure si ha la sostituzione dell’avorio con più petroso materiale. Per Endimione si veda anche Sannazaro *Sonetti e canzoni* 63.9-10: «Felice Endimion, che la sua diva, | Sognando, gran tempo in braccio tenne» e, di Galeazzo, 50.9-11. *pregio del cielo* è invocazione dell’innografia classica: si veda Orazio *Carm. saec.* 2, «Lucidum caeli decus» rivolto a Febo e a Diana, e Virgilio *Aen.* 9.18, «Iri, decus caeli»; Marziale, *Epigrammi* 7.74.1 (a Mercurio): «Cyllenes caelique decus, facunde minister»; già tradotta in volgare da Bernardo Tasso nell’invocazione a Venere di *Amori* 2.99.6 «Alto pregio del cielo». La coincidenza con Della Casa *Rime* 1.4, «Pregio del mondo et mio sommo e sovrano», sarà da attribuirsi, credo, ad un sostrato classicistico comune.

10-11. Nuda o vestita, secondo le due diverse epifanie del divino elencate nelle quartine: nude la Luna e la statua di Pigmalione, riccamente vestite l’Aurora e Venere. La precisazione sembrerebbe forse poco necessaria, se non che mi pare che si possa supporre un senso allegorico, del tipo neoplatonico ficiniano già ipotizzato per *L’Amor sacro e l’amor profano* del Tiziano: Galeazzo esprimerebbe per la donna sia l’amore platonico puro e disinteressato, scala verso il cielo, simboleggiato dalla nudità, sia il desiderio di un rapporto più mondano e cortese. *erba fresca* è sintagma di RVF 165.1 e 281.12, in contesto di apparizioni diversamente miracolose.

12-14. Spiriti e Bartelli adducono a ragione RVF 163.14, «Né le dispiaccia che per lei sospiri», sonetto di lontananza e parimenti “montano”; l’apostrofe diretta ha però un tono madrigalesco che può riecheggiare un testo come Parabosco, *Madrigali, Tanta in me forza ha un vostro dolce sguardo*, vv. 4-8 «Però non vi rincresca |...| Ch’io mi muoia mirando | Quelli occhi dolci e cari...». *l’ermo colle*, località desolata lontana dalla donna, per Bartelli era senz’altro Belmonte, dimora del poeta. Tornerà nel sonetto successivo come *scoglio alpestro e rio*, come forse era nel precedente *questo monte*. Si tratta di una delle tante *cruces* dell’intepretazione tarsiana, per cui rimando all’Introduzione, pp. 21-28 e Milite 2010.

Il sonetto mi pare piuttosto problematico; non tanto per questioni testuali, che pure ci sono, ma per il ruolo stesso che avrebbe in questa posizione nel canzoniere di Galeazzo; nella narrazione della vicenda amorosa, fin qui abbastanza lineare (se bene già increspata nell'incidente arcieristico di 5), esso segna un decisivo tratto di discontinuità, tanto che il Bartelli (p. CV e 51) fu indotto ad accorpate questo sonetto insieme ad altri componimenti sotto il segno comune e diverso dell'amore senile per la *pellegrina giovinetta schiva*; e va detto che, se il romanzo biografico costruito dal Bartelli è inconsistente, davvero la *pellegrina giovinetta schiva* (alla quale non vedo ragione di riferire altri componimenti che questo) sembra un episodio minore ed extravagante, estraneo, almeno per quanto riguarda l'occasione originaria, sia alla vicenda principale dell'amore per Vittoria Colonna sia alla breve *suite* per Camilla.

Mi pare che però la sequenza dei testi 13-14-15, o della "riaccensione" amorosa (così Bozzetti p. 49 relativamente a 15), che si forma proprio in NS scorporando 15 dalla sequenza iniziale dell'innamoramento, abbia un proprio senso nella narrazione del canzoniere tarsiano quando si consideri che un episodio extravagante si trova più o meno alla stessa altezza anche nel *Canzoniere* del Petrarca, ed è il sonetto *Movesi il vecchierel canuto et bianco*, in cui il poeta cerca *in altrui* la *disiata* [...] *forma vera* di Laura (RVF 16.13-14). *forma vera* che si può trovare *in altrui* perché, come il Tarsia enuncia in 14, la bellezza ideale, oggetto dell'amore, si rifrange delle *forme divise e sparse* delle varie e diverse bellezze terrene; sicché può capitare che una delle varie *sembianze*, una *peregrina giovinetta schiva* possa rievocare e riaccendere il desiderio assopito per la bellezza ideale, che però si può rintracciare interamente, come si dice nella galanteria finale di 14, solo nella donna oggetto dell'amore principale del canzoniere; può anche darsi, più semplicemente, che la vista di un'altra donna possa riaccendere l'amore per la propria donna lontana; del resto un'evenienza simile è contemplata nella *summa* della casistica platonica della lirica amorosa, in *Asolani*, 2.29: «Ma che giova ramemorar quello, che il pensiero ci risveglia nelle lontane contrade? Già nella nostra città niuna bella donna mi può davanti apparere, che io incontente nelle bellezze non entri nell'animo della donna mia», sicché forse si poteva confidare che un lettore coevo capisse l'antifona e sciogliesse l'enigma.

In sostanza il sonetto centrale del ciclo ne è il cemento dottrinale e insieme strutturale, separando due elementi, 13 e 15, che non potevano esser tenuti contigui perché tematicamente molto simili ma non identici.

Poi, a dire il vero, più avanti nei RVF vi è il breve ciclo, formato dal madrigale 54 e dalla ballata 55, dell'avventura con la *pellegrina* (54) e del ritorno per l'amore per Laura (55); e considerando la diversa scala dei due canzonieri si può forse vedere che il posto di questo ciclo nei RVF, circa a un quinto della parte *in vita*, che è l'unica paragonabile, corrisponde abbastanza grossolanamente al posto che questi tre sonetti occupano nella silloge di Galeazzo; per giunta, si vedrà poi che il tema di RVF 55 viene ripreso molto fedelmente nella quartina di 15.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC EDE. Rima equivoca ai vv. 6-7.

Ariani pp. 56-58, 67-68, 103-104, 141, 143; Bartelli p. 51; Bozzetti pp.43-45; Ponchioli 1951;
Spiriti pp. 60-62; Toscano p. 66.

Ove più ricovrare, Amor, poss'io
Da' tuoi spesso che ordir lacci mi suoli?
Qual più riposta parte ov'io m'involi
Omai fia non mortale al viver mio?

Stavami in questo scoglio alpestro e rio
Co' miei pensieri accompagnati e soli,
Né chioma d'oro più, né ardenti soli
Temea, quando lo stral primiero uscio.

Così reso a me stesso, altrui ritolto,
Come servo fedel che franco viva,
Tutto lieto men già libero e sciolto;

Or due begli occhi e un volto umile e grave
Di pellegrina giovinetta schiva
M'han colto, quasi augello ove men pave.

I

3 riposta NS] sicura NSn, *probabile errore indotto dalla citazione dellacasiana allegata* (Bozzetti)
13 pellegrina NS] peregrina NSn (= C V NR) 10 Come NS] Quasi NSn (= C V NR)

II

3 riposta NS] selvaggia C V NR 6 accompagnati NS] scompagnati C V NR 7 chioma NS C
NR] chiome V 9 Così reso NS V NR] Che renduto C 10 Come NS] Quasi C V NR

Al v. 6 conservo la lezione *accompagnati* di NS di contro a *scompagnati* degli altri testimoni, lezione invece preferita da Ponchioli prima e da Bozzetti poi, per il primo perché la lezione dello Spiriti «non dà senso», per il secondo perché *accompagnati* gli sembrava «eco involontaria del celebre *accompagnate et sole* di RVF 222.1». All'obiezione di Ponchioli aveva già risposto, per così dire, lo Spiriti, che difendeva la lezione del codice Cavalcanti proprio con l'autorità del Petrarca di RVF 222.1, che definiva le donne cui si rivolgeva *accompagnate* perché numerose, *sole* perché vi mancava Laura; allo stesso modo, secondo lo Spiriti, i pensieri di Galeazzo erano *accompagnati* perché numerosi, *solì* perché «non era altro con lui, che solì pensieri»; spiegazione abbastanza accettabile, che io infatti accetterei con una piccola modifica: i pensieri erano *accompagnati* perché erano numerosi, formavano una folla o una compagnia, ma erano *solì* perché fra essi non vi era più, finalmente, Amore o il pensiero della sua donna; l'eco di RVF 222.1 può essere dunque tutt'altro che involontaria, anzi, può essere l'*allusione* decisiva ad una mancanza che si colma poi per incidente, per un'incontro imprevisto e casuale che fa riscoccare di nuovo lo *stral primiero*, che riporta il pensiero della propria donna; un nuovo incidente di arcieria, insomma. Considerando poi che la coppia sinonimica *scompagnati e solì* (nelle diverse varianti di flessione) è nella poesia del Cinquecento più diffusa che l'altra (per cui posso citare solo Sandoval de Castro, *Rime*, 39.3, «Qui, dov'io sono accompagnato e solo», in un sonetto in cui il poeta è lontano dalla sua donna ma evidentemente accompagnato da Amore o dal pensiero, sonetto che il Tarsia poté aver tenuto presente), potrebbe darsi che proprio la lezione degli altri testimoni sia da considerare una *facilior* poligenetica.

Al v. 3 conservo, come già Bozzetti, la lezione *riposta* di NS contro a *selvaggia* degli altri testimoni, perché perfettamente plausibile ed anzi, come dice Bozzetti, probabile variante d'autore che si instaura nel nuovo ordinamento di NS per evitare la ripetizione di *selvaggio* di 12.3.

Non vedo poi ragione di allontanarmi dalla lezione di NS per rifiutare lezioni assolutamente plausibili e adiafore come *pellegrina* e *giovinetta* (contro a *peregrina* e *giovanetta* degli altri testimoni) anche se *peregrina* a dir la verità torna nelle note di commento dello Spiriti, che io considero meno fidate del testo. Così mantengo *Come* al v. 10 invece di *Quasi* (lezione di C, V, NR) al v. 10, contrariamente a ciò che fece Bozzetti. Il problema è che lo Spiriti poi in nota riproduce il verso con la lezione *Quasi*, ma appunto può essere stato fuorviato dalla lezione delle stampe, che forse aveva nel fare il commento più presenti che quelle stesse che aveva desunto dal manoscritto Cavalcanti. Noto anche che la lezione *Come* ha il vantaggio di una maggiore varietà lessicale, essendoci anche *quasi* al v. 14, sì che potrebbe essere una variante d'autore.

1-4. Le interrogazioni incipitarie ricalcano quelle di Sannazaro *Sonetti e canzoni* 83.1-3: «In qual dura alpe, in qual solingo e strano | Litoandrò io, in qual sì nudo scoglio, | Che da' tuoi messi mi difenda, Amore?» e ricordano quelle del sonetto *U' fia, che lungi da tuo spirto ardente* di Minturno, *Rime* (U' fia, che lungi da tuo spirto ardente, | Amor, ne vada? U' fia dal tuo bel volto | Ch'io fugga mai?), con un'inversione sintattica altrettanto potente che quella del v. 2 di Galeazzo). Si veda anche Della Casa *Rime* 32.7-9, «Deh qual sarà per me sicura parte? | Qual folta selva in alpe o scoglio in onda | Chiuso fia che m'asconda», citato assieme al Sannazaro da Spiriti. *ricovrare*: nel senso, più raro, di «rifugiarsi, trovar ricovero»; nei RVF e nella lirica petrarchista in genere prevale l'accezione di «recuperare»; pertanto sembra particolarmente significativa la coincidenza con un altro luogo di Della Casa: *Rime* 32.18-9 (già citato da Bartelli), «Cercando vo selvaggio loco et ermo, | Ov'io ricovri, fuor de la tua mano». Al v. 4 l'anastrofe *fia non mortale* vale ovviamente «non fia mortale», ed è violenta quasi quanto quella del v. 2.

5. *questo...rio*: richiama formalmente *quest'ermo colle* del sonetto precedente (v. 14); ciò non vuol dire necessariamente che si tratti dello stesso luogo, né di un luogo ben definito riguardo l'occasione originaria del componimento, cosa che però sembra ben probabile. Certo ha letterario riscontro con il *nudo scoglio* di Sannazaro *Sonetti e canzoni* 83.2 e *lo scoglio in onda* / *Chiuso* di Della Casa *Rime* 32.8-9. Per il dimostrativo si veda ancora Della Casa *Rime* 32.24-25: «Per questo paludoso instabil campo | Hanno i ministri tuoi trovato il calle» e 28: «Né l'onda valmi o'l giel di questa valle», che alludono alla laguna veneta ove risiedeva. Il sintagma *scoglio alpestro* si riscontra, che io sappia, solo in un sonetto del Carrafa al Rota (Rota, *Rime* 103r., proposta, v. 9) presente nel *Libro quinto* del 1552; ma si veda *alpestre scoglio* di Della Casa *Rime* 41.13 nella lezione del *Libro quarto*. L'attacco della quartina dipende dalla narrazione di Bembo 1530 2.5-6: «Stavami in parte sol, quando da lato | Donna bella e gentil vidi passarme».

6. Per questo verso si veda l'introduzione. Sandoval *Rime* 39.3 è stato citato per la prima volta da Toscano, ove però la direzione dell'influenza è inversa rispetto a quella che sostengo io, poiché lo studioso ritiene che il Galeazzo autore del sonetto sia il vecchio reggente. Per il concetto si veda anche Schiafenato, *Rime*, son. *Io pur son lunge, ah! lasso, et si m'appresso*, v. 2: «A chi ognihor m'accompagna et lascia solo».

7. *ardenti soli*: gli occhi della donna. Il verso sembra l'abbreviazione del catalogo delle bellezze di Muzio *Rime* 12.29-33 («L'amorose catene, il ciel sereno | Gli ardenti soli, l'aurea primavera | E le ricchezze d'Indi e di Sabei, | L'eburneo collo, il seggio u' l'alma altera | Sola si siede; e quella man...»), e ne ritiene la stessa emblematica astrattezza; il luogo sta alla fonte, credo, anche delle terzine di 14 ove sono accatastate le bellezze dell'universo.

8. Lo *stral primiero*, riscoccato, può essere il riaccendersi del primo amore, come detto nell'introduzione; e si veda a proposito Tebaldeo *Rime* 399.5-8: «Tra gli assalti d'Amor anch'io son tale: | Ché, se stimula me questo e quel volto, | Corro a voi sola, a voi sola mi volto, | A voi donde mi venne il primo strale»; ma si può anche intendere più semplicemente come il primo dei due strali a disposizione di Amore, quello d'oro o dell'innamoramento (si veda 5). Il linguaggio è originariamente petrarchesco (RVF 3.3-4, «quando il primo strale | Fece la piagha ond'io non guerrò mai») compreso il verbo *uscire* in contesto simbolico arcieristico (RVF 133.5, «Dagli occhi vostri uscio 'l colpo mortale»).

9-11. Al v. 9 vi è una parodia di Poliziano *Stanze* 1.13.2, «Ch'a te stessi te fura, ad altrui porge»; e si veda anche, per l'intera terzina, Antonio Corradi, *Libro primo*, son. *Che 'l duol vi preme della gioia mia*, 2-4 «...e ch'io di servo sciolto, | Me stesso a me medesimo, ad altrui tolto | Rendendo...»; difficile poi ignorare la solita (per questo sonetto) Della Casa *Rime* 32, i cui vv. 63-64 forniscono il concetto e il lessico («...et ben dee viver franco | Antico servo stanco»), anche se, fosse solo per questo luogo, potrebbe trattarsi dell'applicazione di un modo diffuso: si veda ad esempio Correggio, *Rime*, 52.11, «Como bon servo ancor ti farò franco» e Aquilano *Strambotti* 207.3-4, «Lo servitor fidel, puo' ch'è invecchiato, | El bon patrone alle ricchezze el serba»; ancora si veda B. Tasso, *Amori* 2.3.3 «E vo, sì come sciolto pregioniero, | Dopo tante amorose mie fatiche». La coppia *libero e sciolto* è di ascendenza petrarchesca (*libera et sciolta* in RVF 96.12 e 214.34) e poi diffusissima nel petrarchismo; pure è suggestivo il raffronto con Lodovico Dolce, *Libro terzo*, son. *Con chiari frutti al valor vostro eguali*, v. 9, «Voi ven gite d'Amor libero e sciolto» (Bozzetti), cui io aggiungerei almeno De Conti *Canzoniere* 76. 5-6, «Libero e sciolto allor convien ch'io viva | Sì che d'Amor non senta una favilla», già citato per 5.8.

12. *umile e grave*: la coppia, salvo errore, caratteristica di Galeazzo, è anche in 4.12, sebbene con significato diverso. Credo che qui significhi “mite e dignitosa”; si veda RVF 165.11, «Et l’atto mansueto, humile et tardo».

13. *pellegrina giovinetta schiva*: stilema madrigalesco come altri elementi di questo sonetto (Bozzetti); il lemma *pellegrina* viene infatti dal madrigale RVF 54, v. 2.

14. Da RVF 207.35-36: «Et come augel in ramo, | Ove men teme, ivi più tosto è colto».

Si veda l'introduzione al sonetto precedente. Come si è già detto strutturalmente costituisce il fulcro del ciclo della "riaccensione amorosa" perché giustifica la deviazione per la *pellegrina giovinetta schiva* di 13 ed anticipa il nuovo innamoramento per la dama principale del canzoniere di 15; considerato in sé, la lunga trattazione neoplatonica sembra funzionale al complimento cortigiano degli ultimi due versi. Il materiale usato non è raro o peregrino, mi pare, ed è rintracciabile nei più diffusi testi cinquecenteschi in prosa e in versi di ispirazione neoplatonica (principalmente, direi nel Muzio), compreso il formidabile elenco di *plazer* delle terzine.

Sonetto ABBA ABBA CDE EDC; Rima ricca ai vv. 2-3-6, 9-14; equivoca ai vv. 3 e 7.

Ariani pp. 10, 68, 217-218; Bartelli p. 41; Bozzetti pp. 46-48; Spiriti pp. 63-67.

C V NR NS

Bellezza è un raggio che dal primo bene
Deriva, e in le sembianze si comparte:
Voci, linee, color comprende e parte
E ciò che piace altrui pinga e contiene.

Ne' sensi e poi negl'intelletti viene
E mostra in un forme divise e sparte;
Pasce e non sazia, e cria di parte in parte
Di sé desire e di letizia spene.

Falde fiorite ond'oriente luce,
Oro, perle, rubin, smeraldi ed ostro,
Onda tranquilla, alto fulgor di stelle,

Chioma di sole e l'altre cose belle
Son di lei picciol'ombra; ma dal vostro
Real sembante a noi sola traluce.

II

10 smeraldi NS V NR] smeraldo C 12 e l'altre NS V NR] ed altre C

III

8 spene NS C NR] piene V

1-8. Si veda Betussi, *Raverta*, p. 9: «La bellezza è un dono dato da Dio et uno splendor del sommo bene»; Muzio, *Lettere in rime sciolte*, 2.1, *Signor, se 'l non veder la donna vostra*, cc. 113v -114: «Amore è desiderio di bellezza; | Et è bellezza un raggio, che discende | Da la bontà de la superna luce | Ne le cose create; et per le porte | De gli orecchi, et de gli occhi s'appresenta | A l'alma nostra; et quella la sembianza | Del suo fattore in lei riconoscendo | Tutta in lei s'invaghisce et si trastulla»; Muzio *Rime* 40.12-19: «Amor, donne, è virtù ch'in noi discende | Da gli stellanti chiostri | E disio di bellezza a l'alme adduce; Ed è bellezza un raggio che risplende | Ne gli intelletti nostri | Sceso dal sol de la superna luce; | L'alma ove 'l bel traluce | Ratto s'avventa a l'immortal sembianza»; Bembo *Asolani* 3.6: «È dunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, e d'animo parimente e di corpo, e allei, sì come a suo vero obbietto, batte e stende le sue ali per andare. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'animo lo manda, e questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, e questa è il vedere. Perciò che sì come per le forme, che agli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo».

6. E...sparte: perché, come pare intendere Spiriti e come spiega Bozzetti, l'intelletto comprende l'unicità della bellezza ideale (*mostra in un*) che i sensi percepiscono nei vari riflessi delle bellezze sensibili, come *forme divise e sparte*.

8. *pasce e non sazia*: come lo smeraldo in Bembo, *Rime* 80.7, «Empie, et giamai non satia, occhio che 'l miri».

9-12. Si veda il catalogo delle bellezze, parte astratto e parte figurato, in Muzio *Rime* 12.29-33 «L'amorose catene, il ciel sereno | Gli ardenti soli, l'aurea primavera | E le ricchezze d'Indi e di Sabei, | L'eburneo collo, il seggio u' l'alma altera | Sola si siede; e quella man...» già citato per il sonetto precedente; qui non si tratta però di figuranti della bellezza femminile, ma di un catalogo di bellezze naturali, anche se *oro, perle, rubin* fanno parte della tradizionale gioielleria petrarchista; al v. 9 si indica il colore del cielo all'alba, metaforicamente associato a veli colorati (*falde fiorite*), secondo un'immagine già del Muzio (*Rime* 5.53-55: «Qual si veggon per l'aere matutino | Tornando il novo giorno, | Le falde d'oro ir coronando i monti»); l'allitterazione si ritrova in Bandello *Rime* 210.1-2, e fa parte dell'elenco dei figuranti della bellezza della mano: «L'avorio schietto e la fiorita falda | D'un chiar cristallo, e le vermiglie rose».

11. Verso composto di materiali quattro – cinquecenteschi: per *onda tranquilla* si veda Boiardo, *Pastorale*, 9.2; Cariteo, *Canzoni, In morte del Marchese del Vasto*, 233; De Medici, *Selve* 2.3.8; Ariosto, *Rime*, mad. 8.15; per *fulgor* in analogo contesto si veda Cariteo, *Endimione* 132.5, *fulgor de sol*; 171.3, *fulgor di rai celesti*.

12. *cose belle* può avere il significato meno generico di “corpi celesti”, come in *Inf.* 1.40 e 34.137. È sintagma anche di RVF 70.37, interpretato talora in senso dantesco (Santagata 1996, p. 353).

13. *di lei*: della bellezza.

14. *real sembiente*: “aspetto regale”; l'aggettivo è complimento petrarchesco, il sintagma in questo contesto deriverà probabilmente da Muzio *Rime* 13.12-14: «Il sembiente real, l'aspetto umano | E 'l bello e 'l ben ch'eccede ogni intelletto | Son le cagion de' miei lunghi sospiri». Nell'economia del canzoniere può valere anche come *senhal* colonnese. *sola*: unica, intera.

Questo sonetto, come è noto (Bozzetti) faceva parte del gruppo delle rime per l'innamoramento, e solo in NS viene dislocato qui, ad un terzo circa del canzoniere, a costituire con i due precedenti un piccolo ciclo della riaccensione amorosa; per quanto riguarda la sua nuova funzione rimando alle introduzioni a 13 e 14. Circa la questione dell'età avanzata del poeta, che secondo Toscano si adombrerebbe nelle quartine, si leggano le mie obiezioni alle note ai vv. 1 e 3, e più diffusamente nell'Introduzione e in Milite 2010. Notevoli sono i debiti con RVF 23, rievocazione dell'innamoramento per Laura (Bozzetti), che nella *fictio* del Canzoniere pertiene ad un'epoca giovanile; altrettanto cogenti, nella costellazione di fonti coeve additata da Bozzetti, sono i sonetti del Barignano nel *Libro primo Spento era già l'ardore e rotto il laccio* e *Io già cantando la mia libertate*, e *Il laccio e 'l dardo e il foco onde m'avinse* del Besalio nel *Libro terzo*. Molto più tenui e meno necessari sono i raffronti con Della Casa (*Rime* 10, 11, 20 e 28); ma testimoniano comunque come "l'opzione decisa per il ricco e vivo tumulto delle pene amorose piuttosto che per l'arida pace del vuoto affettivo fu motivo tra i più frequenti e centrali della lirica volgare degli anni Quaranta" (Bozzetti), motivo passibile anche di interpretazioni più leggere e madrigalesche come in Firenzuola *Rime* 21.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC DCD. Rima ricca ai vv. 1 e 4, 2 e 6.

Ariani p. 141, 143, 148-149; Bartelli p. 38; Bozzetti pp. 49-52; Milite 2010 pp. 11-14; Spiriti pp. 68-71; Toscano 2004 pp. 40-41.

C V NR NS

Quell'ond'io vissi nell'età fiorita
Lieto piangendo ardor possente e greve
Fu già per divenir gelida neve,
Tanto la virtù prima era smarrita.

Or per nuova del ciel grazia infinita
S'è pur raccesso in corto spazio e breve,
Onde non men che pria veloce e leve
Son d'entrar vago alla penosa vita:

Ché tutto il pro che da quel gel mi piove
Non vale il mal de' fuochi santi e rari
Che spesso Amor da due begli occhi muove.

Dunque non sia chi gli alti lumi e chiari
M'invola, o cerchi di sviarmi altrove,
Poiché sono i miei mali e dolci e cari.

I

8 penosa C V NR] amorosa NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

II

12 lumi e chiari NS NR] lumi chiari C V

Rifiuto al v. 8 la lezione di NS *amorosa vita* restaurando a testo *penosa vita* degli altri testimoni, come già fece Bozzetti; la lezione *amorosa*, a prima vista più perspicua e comunque pienamente plausibile, è invece molto probabilmente una banalizzazione instaurata dalle stampe settecentesche posteriori alla *princeps*, dato che è presente in *Raillard, Parrino* e *Seghezzi*; mentre la variante *penosa* è citazione di RVF 23.14 («Ch'acquistan fede a la penosa vita»); si veda Bozzetti, pp. 50-51), e la contraddizione che ne risulta (*Son d'entrar vago alla penosa vita*) è perfettamente

funzionale al paradosso (del resto tradizionale) di una vita da viverli *lieto piangendo* (v. 2) e dei *mali e dolci e cari* delle terzine.

1. *età fiorita*: la primavera della vita, l'adolescenza o prima giovinezza; corrisponde alla *prima etade* di RVF 23.1; non significa perciò che il poeta sia anziano, ma solo che avesse passato l'età più idonea all'innamoramento, che è cosa da ragazzi; nulla contraddice dunque la condizione di un autore più o meno trentenne, dato che sempre in RVF 23.23 l'innamoramento per Laura avvenne quando il poeta già «cangiava il giovenil aspetto» ma, secondo la *fictio*, aveva ancora 23 anni. Il sintagma deriva verosimilmente da RVF 336.3, «Qual io la vidi in su l'età fiorita».
2. *lieto piangendo*: l'ossimoro deriva da un concetto tradizionale, da RVF 134.12, «Pascomi di dolor, piangendo rido»; e si veda anche Sannazaro *Sonetti e canzoni* 48.8, «L'alma, che del suo mal piangendo ride», e Firenzuola, *Rime* 21.9 «Ripigli gli occhi il dolce antico pianto». *grave*: nel senso generico e figurato (se non coscientemente ossimorico) di “penoso”. *ardor possente e greve* si collega a *Quello* del v. 1, con potente iperbato.
3. *gelida neve*: indica metaforicamente una disposizione d'animo refrattaria all'ardore di amore (e non indicativa, quindi, della canizie senile, come invece in Della Casa, *Rime* 32.58 «Et questa al foco tuo contraria bruma»), da RVF 23.24-25: «E d'intorno al mio cor pensier gelati | Facto avean quasi adamantino smalto», già citato per 2.4. Si veda anche Pietro Barignano, *Libro primo*, son. *Spento era già l'ardore e rotto il laccio*, vv. 3-4: «Et a me sciolto homai facea ritorno | L'antico freddo adamantino ghiaccio».
4. *la virtù prima*: “l'originaria forza” del sentimento amoroso (così in Bartelli); secondo Spiriti deve intendersi “la cagione che l'avea dapprima acceso”; così sostanzialmente Bozzetti, intendendo la donna stessa che ha riaccessò l'ardore essendo tornata a rivolgersi al poeta.
5. *Or...* l'attacco ricorda 13.2. *del ciel grazia infinita*: il sintagma torna in 27.5.
6. Pietro Barignano, *Libro primo*, son. *Spento era già l'ardore e rotto il laccio*, v.8, «Raccendo il foco e le catene allaccio»; Firenzuola *Rime* 21.7-8: «Deh raccendete in me quelle profonde | Fiamme, che veder spente or tanto duolmi!».
7. *veloce e leve* coppia in RVF 32.7, riferita al tempo.
8. *penosa vita*: da RVF 23.14, «Ch'acquistan fede a la penosa vita»
- 9-11. Lessico e concetto da RVF 221.5-7: «Danno non già, ma pro: sì dolci stanno | Nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo | Che l'abbaglia et lo strugge, e 'n ch'io m'avampo». Il motivo sembra una generalizzazione di Bembo *Rime* 15.8-9: «Ch'io voglio anzi per voi tormento et morte, | Che viver et gioir in altra sorte», a sua volta da RVF 174.12-13 («languir per lei | Meglio è, che gioir d'altra»). Senza poter affermare nulla di preciso circa la direzione del rapporto tra i due testi (ed anzi, circa la possibilità stessa di un qualsiasi rapporto), rilevo una somiglianza lessicale e ritmica con Cappello, *Rime* 313.8: «Di tutto 'l ben che da' suoi cerchi piove».
9. *quel gel*: la *gelida neve* del v. 3, la vita senza amore, senza dubbio più serena (e si veda 5.8). *piove*: nel senso di “deriva”, come in 24.14; l'uso molto traslato ha un riscontro con Tansillo, *Rime* 165.11, «Date l'acqua al mio stil che da voi piove».
14. Ancora un paradosso originariamente petrarchesco: si veda RVF 182.10, «et quanto è 'l dolce male», e 205.2, «Dolce mal, dolce affanno et dolce peso».

Massimo Danzi ne ha scoperto una primitiva redazione nel manoscritto I.XI.49 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, le cui lezioni sono qui aggiunte in apparato sotto la sigla S. Il sonetto svolge un complesso ragionamento, appoggiandosi su un esempio della pratica dell'osservazione astronomica, per convincere la donna che le sue cautele atte ad eludere la contemplazione da parte dell'amante sono assolutamente inutili. Il procedimento è simile a quello di Rota, *Rime*, 65 (che si affida però piuttosto ad un sillogismo di argomento teologico), con il quale sono possibili suggestivi riscontri lessicali e che è possibile che sia stato conosciuto da Galeazzo; e d'altra parte lo schema dimostrativo è di lontana ascendenza petrarchesca, da RVF 64, citato dallo Spiriti (p. 74); ma l'ispirazione prima e i contenuti certamente vengono dalla dedicatoria di Alessandro Piccolomini a Laudomia Forteguerra dell' *Institutione di tutta la vita de l'homo*, Venezia, Gerolamo Scotto, 1542, della quale questo sonetto appare in gran parte una trasposizione in rima: «[...] Il qual miracolo d'altronde nascer non può, se non che a la presentia vostra il vostro bello m'abbagliava così la vista del senso e de l'intelletto che 'l saper vostro e 'l valor de le parole vostre non discernevo. Onde, sì come accascar suole a coloro che, volendo nel corpo solare conoscere alcune cose, forza è che, per meglio vederle, non in esso, ma in qualche corpo limpido, donde egli co' i suoi razi refletta, fissamente riguardino, così a me parimente adviene: che per voler distintamente cognoscer la virtù vostra mi fa di mestieri che non in voi stessa, che da lungi il mio giuditio vincete, ma in qualche luogho dove la vostra vera imago risieda rivolga gli occhi del mio pensiero. Né luogho alcuno credo io che si truovi donde i raggi del valor vostro con più forte imago reflentino che da 'l mio core, il qual da ogni parte mi mostra voi [...]»»; già lo Spiriti, a dire il vero, aveva indicato nei "Moralì" (e cioè l'*Institutione*) del Piccolomini la fonte del sonetto, ma si riferiva alla teoria dell'amore enunciata nel libro nono, capitolo decimo, alla base dell'elaborata galanteria della dedicatoria.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE EDC. Rima ricca ai vv. 4-5, equivoca ai vv. 9-14.

Ariani pp. 10, 58, 218-219; Bartelli p. 15; Bozzetti pp.53-54; Danzi 1998; Milite 2011; Spiriti pp. 72-74.

Come in limpido vetro o in onda pura,
 Se il destr'occhio del ciel risplende in lui,
 Mirar si può quel che ne' raggi sui
 Debil vista mirar non s'assicura,

Così la mia, ch'altro veder non cura,
 Perde, Donna real, mirando in vui
 Che siete un nuovo sole oggi fra nui:
 Ch'occhio non sano a gran splendor non dura.

Ma se mi volgo al cor che d'ogni parte
 Riceve il folgorar del vago viso,
 Non splende raggio in lui ch'ei non mi mostri.

Dunque a che tormi il sol degli occhi vostri
 Se il veggio assai via men se in lui m'affiso
 E lo scopro in me stesso a parte a parte?

II

2 risplende NS C V NR] riflette S 4 mirar NS S NR] a mirar C V 6 Donna real NS C V NR]
 o lume gentil S 7 siete...oggi NS C V NR] quasi un nuovo sol sete S 8 splendor NS S V
 NR] fulgor C 9 se NS C V NR] s'io S 10 il...viso NS C V NR] la di voi luce in se stesso S
 folgorar NS V NR] balenar C vago NS] vostro C V NR 11 splende...mi NS C V NR] è sì
 chiaro in lei ch'ei non si S 11 lui NS] voi C V NR ch'ei NS V NR] che C 13 Se il NS C V
 NR] S'io lo S assai via men se in lui m'affiso NS V NR] meno assai qualor l'affiso C assai men
 s'a lui m'appresso S 14 in me stesso NS C V NR] da lunge S

Le lezioni di S, che si aggiungono in apparato, completano il quadro già ben definito da Bozzetti, che indicava un percorso variantistico, da C a NS, «dominato essenzialmente dalla ricerca di un lessico sempre più petrarchesco e insieme da una progressiva attenuazione delle forme troppo colloquiali»; nel senso che in S è maggiore che negli altri testimoni la quota di lessico non petrarchesco e di forme non liriche, derivate in parte (è il caso di *riflette* al v. 2, sostituito più tardi dal petrarchesco *risplende*), dalla prosa del Piccolomini.

- 1-4. “Come attraverso il riflesso in un vetro o nell’acqua si può guardare il sole, che non si può guardare direttamente per la debolezza della vista”. Il paragone è tratto dalla prosa del Piccolomini riportata nell’introduzione. Il sole è *occhio del cielo* nella poesia classica (e si veda Ovidio *Met.* 4.226-228: «Ille ego sum - dixit - qui longum metior annum, | Omnia qui video, per quem videt omnia tellus, | Mundi oculus ...») e nel classicismo volgare cinquecentesco: B. Tasso, *Amori* 2.7.4: «Serenò occhio del ciel, che con l’ardente» (per una donna-sole), e *Amori* 2.88.1-2, «Occhio del Ciel, la cui luce gradita | Genera quanto il mondo alberga e tiene»; Minturno, *Rime*, son. Già *fiammeggiava in oriente Apollo*, v. 6: «Sparir l’occhio del ciel pien d’alto scorno»; Rota, *Rime*, 65, 1-2 «Se de l’occhio del ciel l’alma gran luce | Di pari al buon, al rio giova e risplende». *debil vista* è sintagma di RVF 339.8 (*debile vista*), sonetto che fornisce materiale anche per il v. 13 (Bozzetti).
5. *la mia*: la mia vista.
6. *Donna real*: assente in S, l’epiteto nell’economia del canzoniere deve esser riferito a Vittoria Colonna Juniore, discendente dei Re aragonesi.
7. *che...nui*: il *noi* svela l’occasione originaria cortigiana: il poeta fa parte di una schiera di ammiratori.
8. Il verso di carattere sentenzioso reca un complimento tradizionale la cui origine è in RVF 48.11, «E ‘l sole abbaglia chi ben fiso ‘l guarda» e 339.13-4, «Et per aver uom li occhi nel sol fissi, | Tanto si vede men quanto più splende» (la memoria di quest’ultimo luogo agisce con più evidenza al v. 13), ed è diffuso poi per tutte le varie declinazioni del petrarchismo nei secoli seguenti. *non sano* significa “debole” per la naturale debolezza dei sensi umani.
- 9-11. Variante del motivo dell’immagine dell’amata dipinta, scolpita o, come qui, riflessa nel cuore dell’amante: si veda anche Rota *Rime* 65.9-11, ove il riflesso è analogo e inverso: «Specchiatevi in voi stessa: ivi vedrete | S’a ragion ardo, e s’al mio lungo ardore | Mercé si deve, e come in voi viva io»; e, di Galeazzo, 25.
- 12-14. Dunque a che serve togliermi la luce del vostro sguardo, se la vedo molto meno se vi fisso lo sguardo e la vedo dentro di me perfettamente?” Si veda ancora Rota *Rime* 65.5-6: «Perché quel sol che nel mio cor traluce | De’ bei vostri occhi ognihor mi si contende?».
13. Si veda n. al v. 8.
14. *a parte a parte*: “in ogni particolare”; si veda RVF 151.12-14: «Indi mi mostra quel ch’a molti ceta, | Ch’a parte a parte entro a’ begli occhi leggo | Quant’io parlo d’amore, et quant’io scrivo»; ma è attivo forse il ricordo di Giovanni Mozzarello, *Libro primo*, son. *Per tener verde in sé l’alto desio*, vv. 12-13: «Allor vi scopre l’alma a parte a parte | Ne la memoria».

L'invenzione è veramente strana, e non si ritrova, che io sappia, altrove nella lirica amorosa; ho il sospetto che sfrutti con prezioso gusto alessandrino uno spunto non lirico o popolare o forse addirittura di tipo comico, come può esser stato il secondo capitolo *Della cipolla* del Bronzino (*Rime in burla*, 9.2.24: «Ch'amore è proprio una cipolla stessa»; 38-39 «...la cipolla in ogni cosellina | Somiglia amor»; 76-78: «Amor talvolta cresce per l'affanno | Contr'a tua voglia e queste anco a lor posta | Mettono il tallo e 'n ogni lato fanno») del quale però non conosco la data e la diffusione.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Rima ricca ai vv. 2 e 6, 5 e 8.

Ariani pp. 11, 104, 141, 143-144; Bartelli p. 42; Bozzetti pp. 55-58; Spiriti pp.75-7.

Te, lagrimosa pianta, assembla Amore
(Benché altrove i miei mal sian gemme e scogli):
Tu sola e nuda verdi germi sciogli
Dal tuo grembo natio divelta fuore;

Ché è sì possente e di cotal vigore
Quella natura che da prima accogli,
Che nuovo parto a generar t'invogli
Allor che ogni altra si corrompe e muore.

Ei dalla speme, onde si nutre e nasce,
Tolto lunga stagion, virtù non perde,
Ma spiega mille ognor freschi desiri.

Lasso, né fredda pietra od erba verde,
Onda, rena, pratello, orto non pasce
Che a tristo esempio del mio mal non giri!

I

1 assembla] sembra (*omnes*)

II

11 Ma NS] e C NR ognor NS] poi C NR 13 rena NS NR] terra C

III

3 germi sciogli NS C] germi e sciogli NR

In due luoghi lo Spiriti corregge la lezione, a suo dire, trädita dalle stampe tranne che da Seghezzi:
al v. 1, dove dice di accogliere la lezione del manoscritto Cavalcanti *sembra* al posto di *assembla* e
al v. 9, ove non cita a dire il vero il manoscritto ma corregge *pasce* in *nasce*. Bozzetti è il primo a

notare che i supposti errori delle stampe settecentesche in realtà non si riscontrano affatto nella tradizione, e pensa che lo Spiriti si sia confuso, attribuendo così al manoscritto Cavalcanti lezioni che erano invece della vulgata e viceversa. Dunque era proprio il manoscritto Cavalcanti ad avere *assembra* e *pasce*; ma Bozzetti, accogliendo in parte le argomentazioni dello Spiriti, secondo il quale «in niuno autore di buona lingua si rinviene la voce di *assemblare* in sentimento di *assomigliare*, ma solamente di *accogliere* e d'*unire*» (e così Bozzetti: «uso non solo inattestato nel linguaggio del Tarsia, ma anche difficile a reperirsi nella tradizione tutta del linguaggio lirico, specie quello petrarchistico») emenda poi *assembra* in *assembro a*; quanto a *pasce* al v. 9, accoglie a testo la lezione che egli ritiene del codice Cavalcanti, emendando naturalmente al v. 13 *pasce* in *nasce*.

Ora, sono convinto del fatto che lo Spiriti abbia confuso le cose e che *assembra* e *pasce* siano in realtà lezioni del manoscritto Cavalcanti; non sono però altrettanto convinto degli emendamenti di Bozzetti. Per prima cosa occorre dire che *assemblare* è usato nel medesimo significato di *sembrare* nel Cinquecento e in autori nient'affatto lontani dalla cultura di Galeazzo: si vedano ad esempio due luoghi di Alamanni, *Opere toscane* 1 eleg 3.4 p. 74, «Di quella fronte ch'ostro e gigli assembra»; e il meno ambiguo *Girone*, 20, p. 155, «Et la sua donna che Cyprigna assembra»; per quanto riguarda il v. 9, *pasce* può ben essere stata lezione originaria ma erronea del codice Cavalcanti, mero e banale errore di anticipo della rima del v. 13 (il tipico errore che può trovarsi anche in manoscritti autorevoli e financo negli autografi); il fatto poi che la coppia sinonimica *nutre* e *pasce* sia più naturale e più bembiana (Bozzetti cita Bembo *Rime* 79.25) dell'allitterante ed inaudito *ysteron proteron* si *nutre* e *nasce* implica che può essere anche più probabilmente frutto di errore in quanto *facilior*. Quanto al risultato sulla sintassi dell'ultima terzina, mi pare che la lezione del v. 13 *pasce* (che richiede ovviamente *nasce* al v. 9) sia più accettabile, dato che quella pone la serie *onda*, *rena*, *pratello*, *orto* come parte dello stesso elenco di *fredda pietra* ed *erba verde*, mentre sono oggetti di categoria evidentemente diversa, gli uni indicando l'ambiente, gli altri gli individui che nei rispettivi ambienti si trovano; mentre questa dispiega il senso in un'ordinata ed elegante duplice *rapportatio* (*onda* e *rena* pascono la *fredda pietra*, il *pratello* e l'*orto* pascono l'*erba verde*), come già aveva visto lo Spiriti.

1. *lagrimosa pianta*: la cipolla, secondo una definizione che risale ai classici (Columella 10.123, «lacrimosaque caepa», Lucil. 194, «flebile cepe», e così Alamanni, *Coltivazione*, 5.491, «La piangente cipolla»), ovviamente poiché provoca le lacrime.

2. Allude alla canzone 19, ove la donna è paragonata a diverse pietre. Da RVF 23.10-11: «Benché 'l mio duro scempio | Sia scripto altrove...», e si veda anche Molza, *Rime* 230.104, «Benché sia scritto 'l mio languir altrove»; ed essendo questa un'imitazione di RVF 135 come la 19 del Tarsia cui qui si allude, la coincidenza mi pare in qualche modo significativa, soprattutto di una costruzione di un canzoniere per rimandi intertestuali ed allusioni. Bozzetti ritiene che questo secondo verso, se si ipotizza la lezione *sembra* (o *assembra*) al primo, non si giustifica appieno, stridendo «l'enunciazione assoluta e oggettiva della equivalenza Amore – lacrimosa pianta» con «la riflessione soggettiva *benché altrove i miei mal sian gemme e scogli*»; e a dire il vero anche a me la lezione proposta da lui sembra un po' più elegante, ma ciò non basta per negare a Galeazzo la libertà di una brachilogia nemmeno tanto spinta; tanto più che la lezione *assembra*, più di *assembro a*, sembra giustificata dalla lezione *sembra* di tutti gli altri testimoni.

3-4. “Tu, sola e nuda, tolta dalla terra (il tuo *grembo natio*) emetti verdi germogli”, come dice Plinio in *Nat. Hist.* 19.103, citato da Spiriti: «si deponantur caulem emittunt». Il verbo *sciogliere* vale in Galeazzo “mandar fuori” o “scozzare” (si veda 5.6, 19.55 e 39.60). Il paragone botanico può ricordare la metafora di Costanzo, *Poesie*, son. 25, 1-2: «Dal tronco secco di mia speme antica | Veggio spuntar novelli e verdi rami».

6. “la tua proprietà naturale”.

7. Probabile calco di Tullia d’Aragona, *Rime*, 13.14, «Che ‘l nuovo parto a festeggiar n’invita».

9. Calco fonico di Bembo, *Rime*, 57.1: «Speme, che gli occhi nostri veli et fasci», e insieme reminiscenza di Della Casa *Rime* 8.1, «Cura, che di timor ti nutri e cresci».

12-14. “Lasso, acqua o terra non nutrono fredda pietra, o prato od orto non nutrono erba verde, che io non volga a triste esempio dei miei mali!”. Per l’opportunità di *pascere* usato in questo contesto vale la lunga dissertazione dello Spiriti; sostanzialmente gli autori medievali e antichi (lo Spiriti cita Alberto Magno, ma vale anche per Plinio), gli stessi che forniscono materia e notizie per le canzoni delle meraviglie rinascimentali, attribuiscono anche alle pietre e i metalli una propria virtù generativa e una specie di ciclo vitale. D’altra parte è anche antico uso poetico: si veda Silio, 1.230: «Atque atros chalybis fetus humus horrida nutrit». Il contenuto della terzina ha poi riscontro in molte canzoni delle meraviglie, a partire da RVF 135.1-4 («Qual più diversa et nova | Cosa fu mai in qual che stranio clima, | Quella, se ben s’estima, | Più mi rasembra: a tal son giunto, Amore»), e Molza, *Rime* 230.1-4 («Tutto questo infinito | Tratto ch’è fonte in noi di vital lume, | Non ha d’oprar costume | Cosa che ‘l mio bel sol non rappresenti»), fino al drammatico patetismo di Rota, *Rime*, 83.23-27 («Di tutte l’alte e strane meraviglie | Del tuo crudele impero | Io son l’exempio; or, qual cosa è sì nova | A cui lo stato mio non si simiglie? | Né pur, lasso, ne pero») e 177.1-2 (Adunque o cieca, o dolorosa vita, | Ogni cosa simigli?») che deve forse qualcosa a Galeazzo.

Dialogo tra il poeta ed il suo cuore, sulla scorta di RVF 150 e Bembo *Rime* 74. Dai modelli il Tarsia mutua l'andamento amebeo, ma aggiungendo un climax drammatico nell'accelerazione della sticomitia delle terzine. Il contrasto verte, mi pare, sul desiderio del cuore di partirsi dal poeta e di recarsi presso l'amata e sul desiderio del poeta di trattenerlo presso di sé, sul suo consiglio di resistere ad ogni tentazione ed anche alle richieste di Amore (v. 12).

Ho il sospetto che il Tarsia abbia potuto conoscere Della Casa *Rime* 72, ovviamente prima della pubblicazione (1554), manoscritto o forse, chissà, sentendolo cantare; per il resto mi pare che valga l'elenco di fonti petrarchesche (le maggiori suggestioni da RVF 152 e 207) indicato da Bozzetti, da me riportato nelle note di commento.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima equivoca ai vv. 2 e 7, ricca ai vv. 11-14.

Ariani pp. 11, 51-52, 90-91; Bartelli p. 44; Bozzetti pp. 59-61; Spiriti pp. 79-83.

Che cerchi più da donna alma reale,
Cor mio? Che spero omai che non sia vano?
- Io cerco onde involar cibo più sano
Possia da lei, cagion d'ogni mio male.

Ella è tutta venen dolce mortale,
Fera leggiadra in bel sembiante umano.
- Dunque deggio morir bramando in vano?
- A levarti d'affanno altro non vale.

- Pietà! Tu m'hai pur detto: Taci ed ama,
Ché Amor se stesso e non i merti libra.
- Sì, ma chieder innanzi a te non lice.

- Che poss'io far se a forza altri mi chiama?
- Celarti dentro la più occulta fibra.
- E vivrò poi? – Vivrai forse, e felice.

I

1 da C V] la NS NR alma reale] alma e reale NS (= *Seghezzi*)

II

2 vano NS] in vano C V NR 5 tutta NS C V] tutto NR 7 deggio NS] debbio C io debbo V
debbo NR 8 affanno NS V NR] affanni C 11 innanzi NS NR] più innanzi C V 14 forse NS
V NR] forte C

III

5 venen NS V NR] voler C 8 vale NS C V] cale NR

Se l'interlocutore del cuore è il poeta (se pure in attitudine ragionevole o almeno riflessiva) e non l'onnisciente Ragione, si spiegherebbe senza troppi problemi la lezione *forse* del v. 14, senza dover andare a prendere la *lectio singularis* di C (*forte*), come fa invece Bozzetti: lezione che, se autentica, pertiene ad una fase primitiva della rielaborazione del canzoniere. Si consideri inoltre che il dubbio sulla propria salvezza è topico, essendo già nel modello petrarchesco (RVF 150.3 «Che fia di noi, non so [...]»), e che al contrario la sicurezza sulla propria vita e felicità mal si accorderebbe con la sentenza capitale dei vv. 7-8. Accettabile invece mi sembra l'economico emendamento di Bozzetti al primo verso, anche perché la lezione *da* (invece che *la* di NS e NR e delle stampe settecentesche, da cui può esser giunta per trascuratezza a NS), oltre che sintatticamente più congrua, è testimoniata da due manoscritti.

1-3. Si veda, con le cautele già espresse nell'introduzione, Della Casa, *Rime* 72.1-2: «- Stolto mio core, ove s'è lieto vai?» | «- Al mio cibo soave»; anche il più raggiungibile 44.5-6, «Al pensier mio, che questo obietto ha solo | Et ch'indi vive et cibo altro non vòle». Per *involar* si veda RVF 207.37-38, «Così dal suo bel volto | L'involo or uno et or un altro sguardo» (Bozzetti).

4. Modo comune della poesia petrarchista, magari piuttosto sul *côté* elegiaco (si veda Rota, *Rime*, 10r.1, «Dolcissima cagion d'ogni mia cura»; Tansillo, *Rime* 74.16, «Non già di voi, cagion d'ogni mio bene» ed *Egloga* 699 «Cagion d'ogni mio male!»; Alamanni, *Opere toscane I* eleg. 1. 8 p. 24, «Crudele Amor, cagion d'ogni mio bene»); probabilmente derivato da Boccaccio, *Decameron*, 2.conclusione.13, «Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene».

5. *dolce veleno* (o *veneno*) è ossimoro di RVF 152.8 e 207.84.

6. *bel sembante umano* è sintagma in fine di verso di RVF 170.1, poi fortunatissimo per tutto il Petrarchismo. Per il primo emistichio si veda *Tr.cupid.* 3.121, «E veggio andar quella leggiadra fera». Per l'andamento ossimorico vale RVF 152.1, «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa» (Bozzetti).

7-8. Da RVF 171.4, «Il meglio è ch'io mora amando et taccia», il cui ricordo agisce anche al v. 9; attraverso probabilmente Tasso *Amori* 1.66.4, «Volete pur ch'io mora amando, e taccia?» (Bozzetti). Ma il botta e risposta riecheggia forse Della Casa *Rime* 72.5-6, «- Dunque di duol ti pasci? | - Altr'esca Amor non ave»

10. *libra*: “pesa”, e quindi “misura”: si veda RVF 198.8, «in frale bilancia appende et libra» e 359.42: «Librar con giusta lance». L'andamento sentenzioso è tipico del genere del sonetto dialogico e si ritrova nei modelli: RVF 150.14, «Ch'a gran speranza huom misero non crede» e Bembo *Rime* 74.14, «Ché non si vince Amor, se non fuggendo»; e si veda 25.14. Questa sentenza poi mi sembra una specie di arguta parodia delle controversie teologiche dell'epoca: in amore vige la giustificazione per fede.

11. “Sì, ma non ti è lecito passare oltre.” (Spiriti); oppure: “Sì, ma non ti è lecito chiedere la ricompensa prima di aver compiuto il servizio”.

12. Si veda RVF 21.11, «Né sa star sol, né gire ov'altri il chiama» (Bozzetti).

13. “Nasconderti nel più profondo dei precordi”.

14. “forse vivrai e sarai felice”, *forse* perché può essere ormai troppo tardi per fuggire; ma può anche darsi che il dubbio non riguardi la vita ma la felicità, avendo *e*, alla latina, valore di *anche*: “vivrai, e forse sarai anche felice”.

Imitazione di RVF 135, la canzone delle meraviglie, specializzata però nella trattazione delle pietre. Molti di coloro che si cimentarono nell'imitazione cercarono di porre ordine alla materia seguendo un criterio categoriale nella trattazione delle meraviglie; così il Cornazano (*Canzoniere*, 55), che, a quanto mi risulta, fu il primo imitatore, elenca sette materiali preziosi (l'avorio, l'oro, il cristallo, lo zaffiro, l'ebano, le perle, il corallo) figuranti delle qualità della donna; Boiardo (*Am. Lib.* 3.12) paragona a se stesso gli animali contenti di morire (l'unicorno, la fenice, l'ermellino, il cigno); Molza ha due canzoni, una solo di fiori (*Rime* 215: il convolvolo, il polio, l'amaranto, il croco, l'iris), e l'altra di fenomeni celesti (*Rime* 230: i fuochi celesti o meteore, i fulmini, la cometa, la neve, il cielo sereno primaverile, il cielo invernale, l'arcobaleno); le due canzoni delle *Rime* del Rota trattano una di pietre, come questa di Galeazzo (83: il cristallo, la pietra in cui fu trasformata Niobe, le Eolie, le Simplegadi, gli Acrocerauni) e l'altra di piante (177: la palma, il cipresso, il salice, l'amaranto, l'epitimo, il pino, il lino asbestino, la vite e l'olmo); ed insomma, a metà Cinquecento la specializzazione era piuttosto la norma che l'eccezione, nonostante il fatto che la canzone delle meraviglie del Bembo (*Rime* 80), che tra l'altro offre qui a Galeazzo più di uno spunto, tratti invece di bellezze diverse e disparate (e nemmeno troppo esotiche o meravigliose); ma quest'ultima è altra cosa dall'elaborato tardo gotico petrarchesco e quattro-cinquecentesco degli esempi menzionati sopra, essendo piuttosto una breve ed agile canzonetta galante di stampo cortigiano ed origini asolane.

Canzone di sei stanze in schema aBaB.cDEcdEcC più congedo xYzZ (REMCI 12.002). Rima ricca inclusiva ai vv. 2, 4; 10, 12; rima derivativa ai vv. 18, 21; 26, 28; 49, 51; 56, 60; rima equivoca contraffatta ai vv. 19, 22; rima equivoca ai vv. 65, 71.

Ariani pp 11, 24, 107-110, 141, 184, 194-195, 234, 250-251; Bartelli pp. 48-50. ; Bozzetti pp. 62-68; Ponchioli 1951; Spiriti pp. 84-97.

A qual pietra somiglia
La mia bella colonna Amor, ch'è duce
Del pensier, mi consiglia.
Una è che avaro peregrin n'adduce
Dalla vermiglia riva, 5
La qual, se avvien che a fervid'onda pura
Si appressi, tosto ogni fervor risolve.
Così questa mia viva
Pietra leggiadra e dura
Raffredda e spegne, se ver me si volve, 10
Ogni virtù visiva,
Ogni vigor che l'intelletto avviva.

I

4 Una è che C V NR] Una che NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*) peregrin n'adduce C V NR]
peregrino adduce NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

II

11 virtù] *cassato e riscritto* V

III

7 Si appressi C V NS] L'appressi NR

A' colli lidi in seno
 Si cria un sasso che da lor si chiama,
 Di tal virtude pieno 15
 Che le false sembianze odia e disama,
 Ed a' mortali avari
 I difetti dell'or toccando scopre;
 Similmente questo freddo marmo,
 Con sensi accorti e chiari, 20
 Ciò che il petto ricopre
 Scorge più addentro quanto fuor più m'armo
 Di casti fregi e rari,
 Perché ben desiar quest'alma impari.

II

13 colli NS] molli C V NR
 difetti C V

17 a' mortali NS] di mortali C V NR 18 I difetti NS NR] E i

Là ove irriga e stagna 25
 Ponto, tracio pastor un sasso coglie
 Cui, s'acqua lava e bagna,
 Vivace chioma di faville accoglie,
 E dal contrario umore
 Virtù riceve a far contrario effetto; 30
 Così dal pianto che m'è cibo e gioco
 Muove, con nuovo errore,
 Questo tenero e schietto
 Sasso d'amore un bel tacito foco,
 Sì che mi cuoce il core 35
 Con l'onda che dovrìa spegner l'ardore.

II

31 dal NS] del C V NR 32 nuovo NS NR] strano C V 35 Sì che NS NR] Così C V

III

25 stagna NS C NR] bagna V

Altro fra gl'Indi splende
Di maggior pregio, cui, pur ch'occhio miri,
La vera imagin rende
Che serba su ne' cristallini giri 40
Con eterne facelle,
Memoria di un rapace e falso toro;
Simil valor della mia donna accolto
L'altere luci e belle
Hanno, e i crespi crin d'oro: 45
Che s'io fermo la vista in quel bel volto,
Mille pure fiammelle,
Mille scorgo d'amor più vaghe stelle.

I

42 rapace C V NR] fallace NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

II

48 vaghe NS] chiare C V NR

Ov'è più ricca e grave
D'or la terra, una selce si ritrova 50
Cui, pur che ferro aggrave,
Sfavilla e manda fuor facella nova,
Che, per natio costume,
Può far d'arido legno cener breve
E, là onde scioglie, ogni sua forza perde. 55
Cotal convien m'allume
Questa di bianca neve
Selce d'onor, e in mia stagion più verde
M'incenda e mi consume,
Né paventi d'Amor foco né lume. 60

I

56 Cotal V C NR] Con tal NS m'allume] nel lume NS 58 e in] che in NS 60 lume C V
NR] allume NS

II

52 facella NS V NR] favilla C 56 m'allume] ch'allume C V NR 58 e in] la C V NR 59
M'incenda e mi NS] E m'incenda e C V NR

Nasce tenero stelo

Fra l'onde, e serba l'umiltà natia

Mentre non vede il cielo,

Ma divelto da' sassi ove si cria,

S'indura all'aere e veste, 65

Di molle verga, un duro sasso e vivo.

Così quest'aurea palma spiega lieta

Ogni suo don celeste,

Di cui ragiono e scrivo,

Mentre il rio fato la m'invola e vieta; 70

Quinci prende altra veste

Se a me si mostra, e par che un sasso reste.

Se alta pietà non rompe,

Canzon, della mia donna il bel diaspro,

Bramo cangiarmi in scoglio: 75

Ché discorde da lei viver non voglio.

II

64 sassi NS] scogli C V NR 70 il rio NS] rio C V NR m'invola NS V NR] mi chiuda C 73
alta NS C V] altra NR 75 Bramo NS] Temo C V NR

III

69 *manca* in C V NR

NS ha, rispetto al resto della tradizione, un piccolo gruppo di varianti che lo differenzia dagli altri testimoni, non tutte dall'apparenza legittima. Il fatto più importante mi sembra la presenza in NS del v. 69, che manca in tutti gli altri testimoni ove non è nemmeno segnalata la lacuna; ora, se si considera legittimo il v. 69 e lo si mette a testo, significa anche che si deve considerare NS, almeno per questo componimento, come un ramo della tradizione indipendente da quello del resto dei testimoni accomunati dalla lacuna; il che imporrebbe una certa cautela nel correggere le lezioni singolari di NS sostituendole a quelle anche concordi di tutti gli altri testimoni. Secondo Bozzetti il v. 69 di NS “ha abbastanza l'aria di una zeppa, neppure troppo raffinata”, tanto da lasciarlo assai diffidente circa la sua genuinità; decide di mantenere il verso restaurato, “ma quasi solo perchè non *ha* prove sufficienti per rifiutarlo”. Ora, quel verso che a prima vista sembra effettivamente una zeppa (vv. 67-69: «Così quest'aurea palma spiega lieta | Ogni suo don celeste | Di cui ragiono e scrivo») ha invece ragione e tradizione nel contesto di rime di lode meravigliata della donna; si veda Boiardo, *Am. Lib.* 1.49 (vero “sonetto delle meraviglie”, con le parole rima *maraviglia* e *sumiglia* che saranno tipiche poi delle canzoni delle meraviglie quattro-cinquecentesche, e si veda qui di seguito la nota ai vv. 1-3), vv. 9-11: «Questo è il monstro ch'io canto sì giolivo | Del qual lo inzegno e la alta voce piglio, | Di cui sempre ragiono e penso e scrivo»; Buonaccorso di Montemagno il giovane, *Rime*, 6 (son. *Tornato è l'aspettato e sacro giorno*; compare anche nel *Sesto libro* del 1553) 12-14: «Cosa non è, quanto 'l ciel primo cerchia | Sì mirabil, sì chiara né sì bella | Quanto costei di cui ragiono e scrivo» fino a Varchi, *Rime* 2.194.8-9, «E se quel ch'entro al cor ragiono e scrivo | Del vostro alto valor donna gentile» (a Tullia D'Aragona.); sicché non ho nessun dubbio nel mantenerlo a testo.

Seguo Bozzetti nel correggere al v. 4 la lezione di NS *Una che*, ereditata, al solito, dalle stampe settecentesche posteriori alla princeps, compresa *Seghezzi*, con la lezione degli altri testimoni *Una è che*; lo stesso vale per la lezione del secondo emistichio, *n'adduce* contro *adduce*. Per lo stesso motivo, ma a differenza di quanto fece Bozzetti, rifiuto al v. 42 *fallace* di NS (e di *Raillard*, *Parrino* e *Seghezzi*) contro a *rapace* degli altri testimoni; non perché in assoluto questa lezione sia preferibile a quella (ché anzi mi paiono assolutamente adiafore; per *fallace*, a dire il vero, soccorrerebbe Orazio *Carm.* 3.27.25-26, «Sic et Europe niveum doloso | Creditit tauro»), ma per il fatto che una lezione che era arbitraria nelle stampe settecentesche proviene più probabilmente da queste che dal manoscritto Cavalcanti.

Mantengo invece al v. 64 *sassi* di NS, rifiutato da Bozzetti (e prima, da Ponchiroli), come errore di anticipo o attrazione di *duro sasso* del v. 66 (così Bozzetti; Ponchiroli si limita a dire di aver corretto “per eliminare la ripetizione”), perché in Tarsia e specialmente in questa canzone le figure di ripetizione sono un tratto di stile caratteristico, né si può escludere del tutto un procedimento variantistico d'autore volto, nell'ultima stanza, ad un'oltranzistica ossessività lessicale; senza contare che la lezione di NS appare più vicina alle fonti Ovidio e Solino riportate in nota la verso corrispondente.

Ponchiroli e Bozzetti rifiutarono ai vv. 56-60 la lezione di NS («Con tal convien nel lume | Questa di bianca neve | Selce d'onor, che in mia stagion più verde | M'incenda e mi consume, | Né paventi d'Amor foco, né allume»), sostituendola con quella della *princeps* (Ponchiroli, in verità, al v. 58 mantiene però la lezione di NS). Ora, non v'è dubbio che la lezione di NS sia per molti versi inaccettabile, per la presenza dei congiuntivi finali (Bozzetti p. 63), e, direi, per il francesismo *allume* sostantivo che è inattestato nel Cinquecento; ma ritengo che sia più opportuno, invece che fare ricorso alla lezione integrale di un altro ramo della tradizione che reca lezioni singolari che altrove si è rifiutate (e che può recare varianti d'autore sorpassate), tentare di restaurare la lezione originale del manoscritto Cavalcanti (è quello che forse tentò di fare Ponchiroli tenendo il v. 58),

supponendo che come spesso accade, e forse fuorviato da una situazione particolarmente difficile del suo antigrafo, lo Spiriti abbia avuto problemi nello sciogliere le abbreviazioni, vedendo un *titulus* ove non c'era (e leggendo perciò *con tal* invece che *cotal* (v. 56; a dire il vero già Parrino e Seghezzi avevano quest'ultima lezione, ma lo Spiriti preferì la lezione del suo antigrafo), abbia confuso la nota tironiana con l'abbreviazione di *che* (v. 58), e che, fuorviato dalla mancanza di separazione delle parole, abbia scambiato e in parte frainteso le parole rima dei vv. 56 e 60 (che probabilmente erano scritte *malume* e *nelume*); né si può escludere, anzi mi pare abbastanza probabile, che taluni di questi incidenti fossero occorsi già al copista del manoscritto Cavalcanti, facilitando così ulteriori letture erranee da parte dello Spiriti.

1-3. La rima in *-iglia* è presente in molte delle canzoni delle meraviglie, a partire da Boiardo, *Am. Lib.* 3.12. 9 (*maraviglia*) e 11 (*asumiglia*); Molza, *Rime* 230.56 (*somiglia*) e 57 (*meraviglia*), fino a T. Tasso, *Rime*, 129.3 (*maraviglia*) e 4 (*somiglia*), e contando anche Rota, *Rime*, 83.23 (*meraviglie*) e 26 (*simiglie*); variante della specie può essere considerata anche la rima in *-aglia* dei primi versi di Bembo, *Rime* 80, che probabilmente conta qui per il ruolo attivo esplicito di Amore (1-2: «A quai sembianze Amor madonna agguaglia | Dirò senza mentire»), assieme, naturalmente, a RVF 268.1 («Che debb'io far? che mi consigli, Amore?»).

4-7. Secondo Spiriti, p. 85, la pietra è l'efestite di Plinio, *Nat. Hist.*, 37.166: «experimentum est, si statim addita fervens aqua refrigerata sit aut si in sole adposita aridam materiam statim accendat», che però subito dopo aggiunge «nascitur in Coryco», che è in Cilicia e non sul Mar Rosso (la *vermiglia riva*, giusta il *lito vermiglio* di RVF 210.3). Si tratterà piuttosto del *topasion* di Alberto Magno, che ha anch'esso la proprietà di raffreddare l'acqua bollente (Alberto Magno, *De mineralibus* II, tr. II, c. 18: «Expertum autem est in nostro tempore quod si in aquam bullientem immittatur [topasion] ita defervere facit quod statim manu immissa extrahitur»). Il *topasion* o topazio prende il nome dall'isola di Topazos nel mar Rosso.

4. *avaro peregrin*: “mercante”, che gira il mondo avido di ricchezze. Il sintagma si ritrova, col medesimo significato, in Bernardo Tasso, *Rime*, 5.25.1 («Qual suole avaro peregrin che unita»), in morte di Luigi Alamanni (1556) e quindi posteriore alla morte di Galeazzo; ma l'avidità del mercante è *topos* classico e *avari* nel Petrarchismo sono tutti coloro che non vivono di rendita, a partire dall'*avaro zappador* di RVF 50.18, e *peregrini* tutti gli stranieri e i viaggiatori, sicché ciascuno dei due può esserci arrivato indipendentemente dall'altro. Non si può escludere tuttavia che questa canzone di Galeazzo abbia avuto una certa fortuna e circolazione, specie nell'ambiente napoletano.

10-12. Da RVF 212, 5-6, «E 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento | Col suo splendor la mia virtù visiva» (Spiriti, p. 85), solo che Galeazzo amplifica e dilata il gioco delle allitterazioni e delle riprese foniche per tutti e tre i versi finali della stanza. Un po' tirata coi denti, secondo lo Spiriti (*ibid.*), dato che la pietra raffredda l'acque bollenti, *ma non fa divenir cieco o dementato*; il che sarà anche vero, ma qui è ovviamente da intendersi per metafora. E l'ambito metaforico è il medesimo della prosa del Piccolomini già citata nell'introduzione a 16: «se non che a la presentia vostra il vostro bello m'abbagliava così la vista del senso e de l'intelletto».

13-14. La pietra lidia, o pietra di paragone, si trova nel fiume Tmolo in Lidia secondo Plinio, *Nat. Hist.*, 33.126, e veniva usata per saggiare l'autenticità dell'oro. Il Tmolo però è in realtà un massiccio montuoso da cui nasce il Pattolo, fiume aurifero. Il che spiega forse l'errore del testo pliniano (almeno secondo l'edizione da me consultata) e la lezione del nostro testo *ai colli lidi in seno*.

16. *odia e disama*: coppia sinonimica già in B. Tasso, *Amori*, 2.111.36, variazione della coppia antinomica *ama e disama* di *Tr. cupid.* 3.46.

19-24. Come fa la pietra di paragone che rivela se un oggetto è d'oro massiccio o solo placcato, la durezza della donna mette alla prova la sincerità dell'amante, svelando che la vantata purezza del suo sentimento è solo un fregio superficiale, e spingendolo così ad una forma più pura di amore.

25-26, *Là...Ponto*: In Tracia, regione bagnata dal Mar Nero, o Ponto, in cui notoriamente non sono presenti le maree, e forse perciò *stagna*, ristagna immobile.

25-30. Si tratta della pietra tracia, che si accende nell'acqua e si spegne nell'olio (Plinio, *Nat. Hist.* 33.94), umore contrario all'acqua perché insolubile in essa. Per la metafora della chioma si veda 8.8, «Né fuoco o stella spiega chioma bionda».

31. Si veda anche 20.6. È la fusione di due motivi petrarcheschi e petrarchisti: si veda RVF 175.4 «Che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco» e 342, 1-2, «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, | Lacrime et doglia, il cor lasso nudrisco». Il pianto è quello dell'amante, anche se poi nei versi seguenti Galeazzo attinge al *topos* miracolistico cortigiano del pianto di Madonna.

32. *novo errore*: “straordinario paradosso”.

34. *tacito foco*: derivazione da RVF 185.6, «tacito focile», e forse da *Aen.* 4.66-67: «...est mollis flamma medullas | Interea et tacitum vivit sub pectore volnus». Oggetto della voce verbale *Muove* il cui soggetto è *Questo tenero e schietto* / *Sasso*, ovviamente la donna.

35-36. Paradosso tradizionale del pianto di Madonna. Si veda Tebaldeo, *Rime* 159, vv. 12-14: «Quel dolce pianto giuso al cor mi scese | E l'acqua - o strano et incredibil fatto! -, | Che spegner dovea il foco, più l'accese».

37. *Altro*: Un altro sasso. L'inizio di stanza ricalca RVF 135.60 «Un'altra fonte ha Epiro»; la mancanza dell'articolo indeterminativo è latinismo che può venire da Bembo, *Rime*, 80.6-7: «Altro per sua natura | Empie, et giamai non satia, occhio che 'l miri», la cui influenza è attiva anche per il secondo emistichio del verso seguente.

37-42. Lo Spiriti (pp. 91-92) identifica, correttamente direi, il sasso con la pietra sandastro o pietra garamantica descritta da Plinio (*Nat. Hist.* 37.100) che ha inclusioni d'oro che ricordano le Pleiadi e le Iadi, parte della costellazione del Toro; la costellazione raffigura il toro in cui si trasformò Giove per ingannare e rapire Europa (e dunque vi si attaglia sia *rapace* che *fallace*).

49-52. Si tratta della pirite che, percossa con un attrezzo di ferro o acciaio, sprigiona scintille; ne parla Plinio, che raggruppa sotto il genere ogni tipo di pietra focaia (*Nat. Hist.* 36.138: «Pyritarum etiamnum unum genus aliqui faciunt plurimum ignis habentis. quos vivos appellamus, ponderosissimi sunt, hi exploratoribus castrorum maxime necessarii. qui clavo vel altero lapide percussi scintillam edunt, quae excepta sulphure aut fungis aridis vel foliis dicto celerius praebet ignem»), ma naturalmente era pietra ben conosciuta nell'uso quotidiano. La notizia che si trova nel minerale d'oro non è nelle fonti antiche (Spiriti p. 93), ma, nel caso della pirite aurifera, corrisponde a verità. L'immagine torna in coda al canzoniere, nel sonetto 50.

53. *natio costume*: “proprietà naturale”.

54. *arido legno*: sintagma dell'Aquilano (*Rime*, son. 24.11: «Che non te accendi essendo arido legno»).

55. Ma non ha capacità incendiarie su se stessa, donde scocca (*scioglie*) la scintilla (Spiriti, p. 93); come la donna, che infiamma d'Amore il poeta senza essa stessa patire il fuoco. Il paragone tra la donna e la pietra focaia era già stato trattato da Serafino Aquilano, *Rime*, son. 93 (5-14: «Un'altra pietra ancor di più fredura | Che 'l ferro, che non ha caliditate, | Con la sua forte e gran rigiditate | Di quella ne tra' foco ch'arde e dura. | Et io di questa donna altera tanto, |...| Nulla arder posso o rescaldarne alquanto; | Con l'esca, col fucil, col martellare, | Con li continui preghi e longo pianto | Una sintilla mai non pote' trare»).

56. *Cotal*: “Così”; introduce la comparazione anche in Molza, *Rime* 215 52-53: «Cotal, armata de’ suoi casti sensi | Alzar la mia phenice al ciel conviensi», il che corrobora la lezione a testo, considerando anche la coincidenza del verbo *convenire*, del tema della castità e del genere della canzone delle meraviglie.

58. *selce d’onor*: si veda anche 24.1. *stagion più verde*: la giovinezza. Il potere incendiario della donna è dunque maggiore di quello della pietra che può incenerire l’*arido legno* (Spiriti p. 94).

61-66. Si tratta del corallo, che si credeva un arbusto che si induriva in pietra dopo esser stato esposto all’aria. Così Plinio, *Nat. Hist.* 32.22: «forma est ei fruticis, colos viridis. bacae eius candidae sub aqua et molles, exemptae confestim durantur et rubescunt qua corna sativa specie atque magnitudine. aiunt tactu protinus lapidescere, si vivat; itaque occupari evellique retibus aut acri ferramento praecidi, qua de causa curalium vocitatum interpretantur. probatissimum quam maxime rubens et quam ramosissimum nec scabiosum aut lapideum aut rursus inane et concavum», Solino, 45, 1-5: «Ligusticum mare frutices procreat, qui quantisper fuerint in aquarum profundis, fluxi sunt tactu prope carnulento: deinde ubi in supera tolluntur natalibus derogati saxis lapides fiunt: nec solum qualitas illis sed et color vertitur», e Ovidio, *Met.* 4.740-52, ove si narra l’origine del corallo dal sangue di Medusa (Perseo dopo il salvataggio di Andromeda pose la testa recisa di Medusa sopra alcuni giunchi acquatici che si pietrificarono): «Nunc quoque curaliis eadem natura remansit, | Duritiam tacto capiant ut ab aere quodque | Vimen in aequore erat, fiat super aequora saxum» (vv. 750-52). Il corallo è trattato anche nell’ultima stanza della canzone delle meraviglie del Cornazzano, *S’al mondo è luoco che dotato sia (Canzoniere, 55)*; la descrizione è simile, perché ovviamente basata sulle medesime fonti classiche. Tuttavia la coincidenza in sé fa ritenere possibile che Galeazzo ne avesse avuto notizia.

62. *umiltà natia*: “la naturale flessibilità”, con un uso metaforico-morale del termine *umiltà* contrapposto alla durezza orgogliosa della roccia e della donna quando questa si relaziona col poeta (vv. 71-72).

66. di molle verga: “da molle verga che era”.

67. *palma*: simbolo di vittoria, altro *senhal* per la Colonna.

73. Sintagma di RVF 158.6, e si veda anche 34.9.

74. bel diaspro: sintagma di *Tr. pudicitie* 120: «D’un bel diaspro er’ivi una colonna», e credo che col sintagma Galeazzo voglia anche alludere al *senhal* della colonna. Il diaspro è, oltre che pietra dura, simbolo tradizionale di castità.

75-76. Nel congedo si adombra una trasformazione finale in pietra; curiosa coincidenza con Torquato Tasso, *Rime*, 129, 91-94: «Canzon, ch’io non divegna | Fra tante meraviglie un muto sasso | Solo è cagione Amor, che grazia impetra da la mia nobil pietra»; ma forse basterà per Torquato il congedo di Rota, *Rime*, 83 (78-82: «Prega la bella maga | Che simil femmi a queste cinque pietre, | Canzon mia, che mi spetre, | O che m’ancida una sol volta: ch’io | Morir non posso e viver non desio».

Legato strettamente alla canzone che precede con un richiamo di capfinidad (*scoglio / marmi*) e dalla ripresa del v. 6, che ripete in maniera quasi identica 19.31, *Così dal pianto che m'è cibo e gioco* (Bozzetti). Mi pare curiosa l'alchimia di questo sonetto, così quattrocentesco e strambottistico nell'invenzione (se pure fondata sul lamento di RVF 265) e nell'uso di tratti colloquiali (*o molto o poco, Nulla, né pur in parte*; il secondo sintagma forse derivato dall'elegia volgare bembiana), come poi retoricamente moderno, in quanto sembra rifarsi al ciclo colonnese-petroso di Della Casa, *Rime*, 41-44 (del 1548, presente nel *Libro quarto*), di cui anzi stravolge, quasi in una gara di oltranza, il sintagma più tipico con lo stilema più peculiare (si veda la nota ai vv. 9-10).

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva al v. 5.

Ariani pp. 11, 141, 144, 151-153, 174-175, 196, 211-212; Bartelli p. 44; Bozzetti pp. 69-71; Spiriti pp. 98-100.

NS

Col sovente cader, de' marmi frange
Lieve stilla il rigor, o molto o poco,
E di natura ogni durezza al foco
Vien che si stempere e qualitate cange.

Lasso, ma il grave duol che il cor trist'ange
Sì che il pianto è di lui sol cibo e gioco,
E la fiamma ove ognor mi struggo e coco
Da che il sol nasce e torna fuor dal Gange,

Nulla, né pur in parte, dell'alpestra
Selce, onde armato è il petto di costei,
Scemâr l'asprezza, anzi la fêr più salda.

Deh tu, Signor, che vinci uomini e dei,
Tu con l'arco e la face in quel ti addestra,
E 'l duro freddo suo spezza e riscalda.

I

9 dell'] dall' NS 11 Scemâr] Scemò NS

Concordo con Bozzetti nel correggere al v. 11 *Scemò* in *Scemâr*, non convincendomi le successive obiezioni di Ariani (p. 152n.), basate su un'interpretazione erronea, a mio parere, della sintassi della terzina.

1-4. È l'antico adagio *Gutta cavat lapidem*, motivo diffuso nella lirica amorosa ad indicare la costanza indefessa (ma spesso inane) dell'amante. Spiriti (pp. 98-99) cita numerosi esempi dalla poesia latina (Lucrezio, Tibullo, Ovidio, Propertio), dei quali il più vicino al nostro mi pare Propertio *El.* 2.25.15-16, «Teritur...|...parvo saepe liquore silex», oltre a RVF 265.10-11, «Che poco humor già per continua prova | Consumar vidi marmi et pietre salde», dal v. 3 del quale («Se l'impreso rigor gran tempo dura») deriverà probabilmente anche *rigor* del v. 2 (ma si veda la nota al v. 9); il sintagma *lieve stilla* riecheggia e varia *breve stilla* di RVF 39.11, «Fu breve stilla d'infiniti abissi». È probabile, peraltro, una reminiscenza di Serafino Aquilano, *Strambotti*, 14 (1-2: «Se da poca acqua consumar se vede | In longo tempo el marmor duro e forte») e 16 (3-4: «Col tempo se contempra ogni veneno | E la molle acqua el duro marmo spezza»; senz'altro da Ovidio, *Ars. Am.* 1.474, «Dura tamen molli saxa cavantur aqua»). Per il v. 4 si veda Sandoval de Castro, *Rime*, 29 (di ascendenze strambottistiche, come in parte questo), 12-14: «Quant'è creato muta qualitate: | Vostre bellezze fansi ognor più nove, | Voi sète sol ver me sempre sdegnosa». Il v. 2 ha un riscontro per antitesi in Bembo, *Rime* 102.166, «Ivi 'l caso non po' molto né poco».

6. Si veda 19.31.

7. Si veda RVF 220.14, «Che mi cuociono il cor in ghiaccio e 'n foco». La voce *coco* è piuttosto rara nel Cinquecento, e Bozzetti cita, accanto a Petrarca, Boccaccio, *Decameron*, 7, conclusione.4 «Ciascun per sé accese nuovo foco, | Nel qual tutta mi coco»; ma forse può entrare in gioco Muzio, *Rime*, 3.46, «Né men m'agghiaccia il cor, né men mi coco»

8. «ogni giorno fin dal mattino»; analoga notazione temporale, ma più diffusa, in RVF 265, 5-6: «Ché quando nasce et mor fior, herba et foglia, | Quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura». La menzione del Gange in questo contesto non è di origine petrarchesca ma dantesca, delle indicazioni temporali ad inizio di canto della *Commedia* (*Purg.* 2.5; *Purg.* 27.4); è tuttavia abbastanza diffusa nella poesia rinascimentale: Galeazzo sembra ispirato in particolare da B. Tasso, *Amori* 1.103.25-27, «né mai fuor del Gange | Il chiaro giorno uscìo, che ne la fronte | Non veggia il duol ch'ognor mi crucia ed ange»; ma vi sono esempi anche del Tansillo (*Rime* 196.1-2 «Quand' il celeste ed immortal auriga, | Carco di lume il carro, esce del Gange»; 133.2-3: «...da che vien fuor di Gange | Fin che nel mar s'attuffa...»; 316.8, «Più d'una volta il sol esce dal Gange»).

9. *Nulla...parte*: corrisponde alla coppia avverbiale del v. 2, *o molto o poco*. *Nulla* vale dunque «Per nulla», come si trova variamente attestato: vedasi ad esempio Tebaldeo, *Rime* 117. 7, «Ma nulla l'ardor suo mi grava o pesa»; 363 extrav. 6, «Tal danno il viver mio nulla molesta»; Rota, *Rime*, 30r.6-8: «e tal nulla si dole | De' miei martir, che pallide viole | Vedrebbe dove hor han le rose il vanto» e 115r.7-8, «Mostrate voi com'alma al vero unita | Nulla colpo terren percota e tocchi»; ma taglia la testa al toro Bembo, *Rime*, 52.13: «Nulla già mai gradir servo non vile». Pertanto non vi vedrei un particolare ardore sintattico, come invece vuole Ariani (pp. 152-53), che considera nulla «pronomo indefinito in apposizione enfatico-sommativa dei soggetti» (e cioè, mi pare: «né il grave duol, né la fiamma: insomma, nulla»). Del resto mi sembra che la fonte della terzina si possa identificare con B. Tasso, *Amori* 1.103.67-69: «Né per lo suo rigor una sol dramma | Scemò del foco mio, anzi il fe' tale, | Che con più forza ognor lasso m'enfiamma», richiamata forse alla memoria dal petrarchesco *rigor* del v. 2.

9-10. *alpestra / Selce: l'enjambement* scinde un sintagma dellacasiano, da Della Casa, *Rime*, 41.13 «...come alpestra selce» (benché la *selce* fosse uno *scoglio*, nel *Libro quarto* che Galeazzo poté leggere) e 43.1: «Vivo mio scoglio et selce alpestra e dura».

12. Raffigurazione tradizionale di Amore, petrarchesca (RVF 115. 3-4: «...et quel signor co lei | Che fra gli uomini regna et fra li dei»; 239.19-20: «Homini et dei solea vincer per forza | Amor»; e si veda Bozzetti, p. 71) e, prima, classica: qui sembra risalire fino ad Ovidio, *Am.* 1.2.37: «His tu militibus superas hominesque deosque»; e si veda l'invocazione classicheggiante di 7.1-4.

13-14. L'invito ad Amore a colpire anche la donna è tradizionale (e si veda almeno RVF 3.12-14); in questo caso la fonte sembra Bembo, *Rime*, 2.13: «Pur che tu lei, che sì m'accese et strinse, | Qualche poco, Signor, legghi et riscalde» (Spiriti), con analogo *rapportatio*. Notevole l'uso dell'aggettivo per l'astratto, per il quale Spiriti cita il precedente di RVF 213.8: «Ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina».

Sul tema petrarchesco della fuga da Amore (RVF 35). Risente molto, a mio parere, della tematica epicurea (oraziana e lucreziana) dell'impossibile fuga dal male di vivere provocato dalla schiavitù delle inutili passioni dell'animo, tra le quali, secondo Lucrezio, una delle più pericolose è appunto l'amore. E la struttura retorica, linguistica e stilistica del ragionamento è impostata su modelli e suggestioni principalmente casiane (soprattutto da *Rime* 14; ma anche, forse, 50). Mi pare che insomma Galeazzo abbia riconosciuto il fondo epicureo di certa poesia di della Casa e l'abbia fatto emergere pienamente, esplicitando l'idea lucreziana e oraziana della tranquillità dell'animo come valore supremo, che qui, però, per colpa dell'incapacità di sottrarsi da Amore, è impossibile da conseguirsi e lascia quindi spazio ad una continua e sofferente irrequietezza; tratto di gran parte delle poesie del canzoniere e, stando a quello che sappiamo, anche delle sue vicende biografiche.

Tematicamente consegue a 20, sonetto della constatazione dell'inutilità delle offensive del corteggiamento; e la conseguenza è la fuga, altrettanto inutile, perché dal nemico viene inseguito in profondità.

Lo Spiriti ritiene che Galeazzo intenda "che si era allontanato dalla corte, o pure dalla città di Napoli, e si era ritirato nel suo castello di Belmonte per fuggire agli spessi incontri con la sua donna"; la congettura implica forse che in tutto il canzoniere del Tarsia *ermo colle* e simili indichi per antitesi onomastica Belmonte, idea che mi pare di poter condividere.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC DCD; rima ricca ai vv. 1,8 e 2,6; inclusiva ai vv.4 e 7.

Ariani pp. 11, 27-28, 50; Bartelli p. 47; Bozzetti pp. 73-75; Milite 2010, p. 37; Ponchiroli 1951; Spiriti pp. 101-105.

NS

Vinto da grave mal, uom che non posi
In sua antica maggion, debole e infermo,
Cerca sotto altro ciel riparo e schermo,
Ove d'arte sperar altro non osi;

Tal io gli ostri, le gemme ed i famosi
Alberghi, ove a ferir braccio ha più fermo
Amor, fuggendo, in loco alpestr'ed ermo
Ricercai le mie paci e i miei riposi;

Ma perch'io vada o dove folto e spesso
Stuolo si prema, o dove uom non si annide,
Il mio fiero tiranno ognor m'è appresso;

E s'io cavalco, ei su gli arcion si asside,
Se l'onde solco, in su del legno istesso
Mel veggio a fianco, e che di me si ride.

I

7 alpestr' ed] alpestre NS 9 vada NS *così a testo, ma NSn* fugga

Seguo la lezione dell'unico testimone NS, ovunque tranne che al v. 7, ove accolgo il conciero di Ponchiroli come fece già Bozzetti. Mantengo perciò la scrittura *maggion* di NS perché non posso escludere che sia del manoscritto Cavalcanti, come nei manoscritti tarsiani V e BU si trova comunemente *staggion*, *preggion*, *caggion* eccetera (si veda a proposito *caggion* in Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, disp. 13.2; Costanzo, *Rime*, 24.7; *raggion* in Costanzo, *Raccolta*, 6.1, 6.8, 10.5, 39.10, 40.4, 84.1); anche se a dire il vero è molto sospetto che lo Spiriti la ripeta nelle note di commento a p. 103 citando Della Casa.

1-3. Il paragone dell'infermo sviluppa quello di Della Casa, *Rime* 14.1-2, «Cangiai con gran mio duol contrada e parte | Com'egro suol che 'n sua magion non sana»; la derivazione diretta è provata dalla coincidenza del raro vocabolo *magion*, e non è necessario, dunque, risalire a Cic. *Tusc.* 74 «Loci denique mutatione, tamquam aegroti non convalescentes, saepe curandus est» (Spiriti) che è fonte di Della Casa; ma certo invece è importante un'altra fonte classica citata dal medesimo, Orazio *Ep.* 1.11.27: «Caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt».

4. *arte*: probabile l'influenza di RVF 75.3, «Et non già vertù d'erbe, o d'arte maga» (Spiriti); ma qui indicherà piuttosto l'arte della medicina.

5-7. Alamanni, *Opere toscane* 2 selv. 1.2, p. 21, «A noi verreste in più famoso albergo»; probabile, secondo me, l'influenza del brano di Lucrezio sulla incapacità di sfuggire al *taedium vitae* (*De rerum naturae*, 3.1058-1069: «...et quaerere semper | Commutare locum, quasi onus deponere possit. | Exit saepe foras magnis ex aedibus ille, | Esse domi quem pertaesumst, subitoque revertit, | Quippe foris nihilo melius qui sentiat esse. | Currit agens mannos ad villam preaecipitanter, | Auxilium tectis quasi ferre ardentibus instans. | Oscitat extemplo tetigit cum limina villae, | Aut abit in somnum gravis atque oblivia quaerit, | Aut etiam properans urbem petit atque revisit. | Hoc se quisque modo fugit, at, quem scilicet, ut fit, | Effugere haut potis est, ingratis haeret et odit, | Propterea morbi quia causam non tenet aeger». Per i vv. 6-7 Bozzetti adduce RVF 202.5, «Morte, già per ferire alzato 'l braccio». *loco alpestro et hermo* è sintagma di Schiafenato, *Rime*, son. *Quanto più seguò chi fuggir devrei*, v. 12.

8. Medesima coppia in 41.12. Il plurale sembra derivare da Della Casa, *Rime* 50.1, «Curi le paci sue chi vede Marte» (Spiriti), giusta anche un certo epicureismo che sta alla base di entrambi i testi; ma va detto che l'uso risale ancora a prima: si veda ad esempio Barignano, *Rime*, 69, 5-6: «Ben po', al primo apparir, turbar un poco | Vostro valor le mie paci tranquille».

10. *Stuolo si prema*: «folla si accalchi». La rima D mi pare derivi da Giusto (*Canzoniere* 147.103-105, *si ride: annide*), che opera su materiale in origine dantesco (*Par.* 29.116-118, *si rida: annida*; e si veda Bozzetti, p. 74).

11. *tiranno*: si veda 6.14, e la nota seguente.

12-14. Il concetto della conclusione è quello di RVF 35.12-14, «Ma pur sì aspre vie né sì selvagge | Cercar non so, ch'Amor non venga sempre | Ragionando con meco, et io co'llui»; le immagini però vengono da Orazio, *Carm.* 3.1.37-40: «...sed Timor et Minae | Scandunt eodem quo dominus, neque | Decedit aerata triremi | Et post equitem sedet atra Cura» (Spiriti). L'anafora, stilema quanto altri mai tardo quattrocentesco, in coincidenza con la raffigurazione di amore tiranno fa ritenere possibile la mediazione di Sasso, *Sonetti* 10.9-14: «S'io vo per boschi e lui per boschi viene; | S'io solco el mare lui volze le sarte | E 'l timon dritto contra el vento tiene; | S'io vado in guerra e lui diventa Marte; | Al fin, per fare eterne le mie pene, | Questo tyran da me mai non se parte», ipotizzata da Malinverni nel commento.

Dal Bartelli in poi è noto che le quartine di questo sonetto derivano da quelle di *Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome* di Bernardo Tasso per Ginevra Malatesta (*Amori* 1.2); per Bozzetti è lecito il “sospetto che si tratti di un componimento originariamente occasionale e confezionato con rapida alchimia di laboratorio”; Toscano spiega la coincidenza ribaltando la questione, attribuendo il sonetto (come quasi tutto il canzoniere) a Galeazzo *senior*, dalle cui carte, accessibili ai sodali della Marchesa di Pescara, avrebbe tratto ispirazione Bernardo Tasso, essendo più probabile questa ipotesi che quella, seguita da Bartelli e Bozzetti, che il giovane Galeazzo “si sia esercitato in rifacimenti che non tradiscono nessuno sforzo di celare la fonte”.

Ora, a parte il fatto che celare la fonte dei propri rifacimenti non era la principale preoccupazione dei petrarchisti ma, anzi, vigeva tra contemporanei la pratica dell'esplicito omaggio e della gara (si pensi alla varia tradizione della gelosia nei sonetti di Bembo, Guidiccioni e Della Casa), si deve dire che il Tasso degli *Amori* del 1531 non risulta avesse ancora molto a che fare né con i sodali della Marchesa di Pescara né con Napoli, dove giungerà solo l'anno seguente (Williamson 1951 p. 9; e si veda anche De La Torre Ávalos 2016, pp. 384-488).

Come ha già fatto notare Bozzetti, le terzine si svincolano in gran parte dal modello tassiano; da lì ritengono ancora due parole rima, *stile* e *gentile*, ma perché dal Tasso (e probabilmente per suo tramite) il Tarsia è passato al modello di Della Casa, *Rime* 1, che reca tutta la serie delle parole della rima C e che fornisce una tessera ben riconoscibile al v. 11. Per il resto, ancora Bozzetti cita Petrarca e Vincenzo Martelli, la cui influenza forse esagera, dato che il sonetto *Signor, che 'n sul fiorir de gli anni vostri* del *Libro terzo* è a sua volta stretta imitazione di Bernardo Tasso e potrebbe non entrare nell'alchimia; nella quale invece è ingrediente fondamentale Bembo, *Rime*, 108, pure citato da Bozzetti, da cui prende la serie ricca e derivativa *forza rinforza forza* della rima D.

Insomma, il sonetto appare come un aperto tributo a coloro che si possono considerare i maestri moderni del Tarsia: Tasso, Bembo, Della Casa; e può darsi che sia rapida alchimia di laboratorio, ma forse la scelta di grandi modelli è invece un omaggio non solo ai modelli stessi, ma anche all'oggetto della lode, che quella Vittoria Colonna juniore che si dice qui degna, più che Laura, della più grande poesia.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC DCD. Rima ricca ai vv. 3 e 7, 9 e 13; ricca e derivativa ai vv. 10, 12 e 14; rimano tra loro i primi emistichi dei vv. 7 e 9, ove è presente una *reduplicatio* fonica in sede di accento ribattuto (*man, manca*)

Ariani pp. 11, 19, 105-106, 117-118, 141, 144; Bartelli pp. 42-43; Bozzetti pp. 76-78; Spiriti pp. 106-108; Toscano 2004 pp. 62-65.

Arbor vittoriosa, il cui bel nome
Risponde a tal onde le rime onoro,
Degna più che di Sorga il verde alloro
Di fregiar trionfali e dotte chiome,

Veggio ben io che per sì gravi some
Mancan gli omeri all'alto e gran lavoro,
E che dì e notte invan mi discoloro
Per farti viva in carte e non so come.

Torpe e agghiaccia la man, manca lo stile,
E l'ingegno non ha virtù né forza
Da formar loda a te par né simile;

Ma sì lo spinge Amor, sì lo rinforza,
Che dal soggetto un abito gentile
Prende, e parlar di te s'invoglia e sforza.

1-4. Si veda B. Tasso, *Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome*, 1-4: «Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome | Serbi di lei che nel mio canto onoro, | Degno non men che sia 'l pregiato alloro | D'esser corona a le ben dotte chiome». L'imitazione segue il criterio dell'*amplificatio*, sicché se nel Tasso è il canto ad onorare la donna, in Galeazzo è il contrario (*onde le rime onoro*, “grazie alla quale, alla donna che vi si nomina, io onoro le mie rime”; e si veda 37.10), e le *chiome* non sono solo *dotte*, come nel Tasso, ma anche *trionfali*: allusione forse ad un destino non solo di musa ispiratrice, ma anche di figlia e moglie (o futura moglie) di condottieri, seguendo RVF 263 1-2, «Arbor victoriosa triumphale, | Honor d'imperadori et di poeti». Il Tarsia inoltre aggiunge l'esplicito paragone con Laura (l'alloro di Sorga) che nel Tasso era molto più discreto ed allusivo; il motivo è comune nella poesia petrarchista, e frequentato anche dal Bembo (*Rime* 151.5-8: «Et se 'l mondo v'havea con quei che feo | L'opra leggadra ond'Arno e Sorga crebbe, | Et egli a voi lo stil girato havrebbe, | Ch'eterna vita dar altrui poteo»; e si veda anche 154, 9-14), che fornisce un'ovvia autorizzazione; ma io penso che sia possibile che il testo del Tasso abbia fatto scattare una reminiscenza di Tebaldeo, *Rime* 459.1-4: «Fugga, rivolto al sasso onde deriva, | Sorga, e nascosto stia de invidia e sdegno, | Ché un novel lauro, assai del suo più degno, | Orna del Tever la superba riva». L'*arbor vittoriosa* qui è la palma, simbolo di vittoria e *senhal* colonnese già in 19.67.

5-8. Da B. Tasso, *Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome*, 5-8: «Troppo agli omeri miei son gravi some | Tue vere lodi, e troppo alto lavoro | Da la mia lima, ond'io mi discoloro, | Che vorrei pur lodarti, e non so come».

9. *Torpe e agghiaccia*: si veda anche 11.12; coppia formata su RVF 335.11, «Di che pensando anchor m'aghiaccio et torpo»; e Bembo, *Rime* 118.11, «Morte m'assale, ond'i' m'agghiaccio et torpo»; ma l'intento è forse quello di tradurre «*cecidere manus*» di *Aen.* 6.33, con la probabile mediazione di Muzio, *Rime* 60.14, «Cade lo stile e manca lo 'ntelletto» e naturalmente RVF 20.13-14, «Ma la penna et la mano et l'intellecto | Rimaser vinti nel primier assalto». Notevole peraltro la ripetizione della sillaba *man* a cavallo di cesura in accento ribattuto.

11. Si veda Della Casa, *Rime*, 1.6, «Formar sua loda a voi par, né simile»; dal sonetto derivano anche tutte le parole della rima C.

12. *rinforza*: non è in Petrarca, ma in Bembo, *Rime*, 108.8 (Bozzetti), dalle cui quartine vengono tutte le parole della rima D.

13. Da RVF 71.11, «Tien dal soggetto un habito gentile», in analogo contesto di ispirazione per una lode di difficile adeguatezza.

14. *s'invoglia e sforza*: la coppia condensa RVF 73.1-5: «Poi che per mio destino | A dir mi sforza quell'accesa voglia | Che m'è sforzato a sospirar mai sempre, | Amor, ch'a ciò m'invoglia, | Sia la mia scorta, e 'n signimi 'l camino».

Sonetto sulla potenza irresistibile e deleteria di Amore, contro cui nulla può la ragione. Come ha rilevato la tradizione critica che ha il suo culmine in Bozzetti (pp. 79-80), Galeazzo dimostra anche qui di avere Bernardo Tasso e Bembo tra i suoi maestri, mentre numerose sono anche le tessere petrarchesche che amalgamano l'insieme; ma non è da trascurare l'influenza, tra i coevi, del Costanzo (ma è incerta la cronologia), e della tradizione quattrocentesca del motivo di Amore che cresce dentro al poeta invecchiandolo precocemente; riferimento indispensabile, a parer mio, per intendere rettamente la lettera del sonetto.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima derivativa ai vv. 4-5.

Ariani pp 11, 19, 60-62, 91-92, 134-135, 141. Bartelli p. 51; Bozzetti pp. 79-81; Milite 2010, pp. 16-21; Spiriti pp. 109-111; Toscano 2004 pp. 39-40.

Ove mi menan le fallaci scorte

Di lui che i servi suoi d'aloè e fel pasce,
Forza è ch'io vada, e ch'a man destra lasce
Duce che mi scorgeva a miglior sorte.

Anzi, fatta anche l'alma omai consorte

Del mio nemico, a pena un pensier nasce
Di volger dietro, che l'uccide in fasce,
E siegue a trarmi per vie lunghe e torte.

Ben resister da prima al Signor mio

Dovea, quand'ei fanciullo e men gagliardo
Era, ed io non, qual son, vecchio ed infermo;

Or non più no, che al suo poter veggio io

Lento il soccorso di ragione e tardo,
E saldo incontro a lui non trovo schermo.

1-4. La quartina deriva da B. Tasso, *Amori* 1.14.1-4: «Dove il fiero desio, lasso, mi mena | Convien ch'io volga paventoso i passi, | E che 'l dritto camino a dietro lassi | Che sottrar mi potria d'ogn'altra pena» (Bozzetti). *fallaci scorte*: i pensieri amorosi (così Bartelli); *scorte* significa qui letteralmente “guide”, nello stesso ambito metaforico di *duce* (la ragione) del v. 4; ma il clima è anche quello guerresco di RVF 170 (v. 4, «Ò preso ardir co le mie fide scorte») e 274 (vv. 6-7, «che fere scorte | Vai ricettando»; e si veda oltre la nota ai vv. 5-6), come si vedrà nella seconda quartina. Il sintagma è di Bernardo Tasso, dal sonetto *Ecco è pur vero Amor che 'l duro e forte*, nel *Libro secondo*, v. 8: «Più non segu'io le fallaci scorte» (Bozzetti).

2. *Di...pasce*: si veda RVF 360.24 «O poco mèl, molto aloè con fele»; ma la costruzione della frase (e forse l'ispirazione delle terzine) risente di Giusto, *Canzoniere*, 197.12-14: «colui | Che tempra a' servi suoi mel con assenzio, | Et cangia il viso e'l pelo innanzi gli anni».

3. *a man destra*: il sentiero giusto è sempre quello a destra, secondo il motivo del bivio pitagorico tradizionale nel petrarchismo fin dal modello primo (RVF 13.13: «Ch'al ciel ti scorge per destro sentero»; 264.120-21, «Vo ripensando ov'io lassai 'l viaggio | Da la man destra, ch'a buon porto aggiunge»). Si veda anche 44.9.

5-6. Da RVF 274.5-8: «Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri, | Disleal a me sol, che fere scorte | Vai ricettando, et se' fatto consorte | De' miei nemici sì pronti e leggeri».

6-7. L'immagine è di Costanzo, in un sonetto nel *Libro quinto*, vv. 1-4: «Non con tanta ira sparse il fiero Herode | Il puro sangue de i fanciulli hebrei, | Con quant'io uccido in fasce i pensier miei, | Né però uccido quel che 'l cor mi rode».

8. Da RVF 37.24, «Giunto il vedrai per vie lunghe e distorte» (riguarda il corso del sole: si veda Spiriti, p. 111; in senso proprio si veda B. Tasso, *Amori* 2.102.134, «Per queste e quelle vie lunghe e distorte».

9-11. Quasi analogo inizio di terzine in B. Tasso, *Amori* 1.14.9: «I' ben m'aveggio che...». Il senso della terzina è che ad Amore bisogna resistere dall'inizio, quando è appena sbocciato (*fanciullo*) e non è ancora forte e radicato (*gagliardo*), altrimenti è troppo tardi, e il soggetto invecchia precocemente nella passione, secondo un *topos* tradizionale particolarmente diffuso nella lirica quattrocentesca; si veda inanzitutto il già citato (per il verso 2) Giusto 197.14, e poi Boiardo, *Am. Lib.*, 3.44.1-4, «Mentre che io parlo e penso il tempo passa | E fassi antiquo nel mio petto amore, | Anzi se aviva il tramortito ardore | E se rinnova, e me più vecchio lassa» e 9-14, «Longo dolor, che fai de l'ora uno anno, | Del giorno fai più lustri e tempo eterno, | Come hai de la mia etade il fior batuto! | Acciò che io riconosca con mio danno | Che non sol lunga state e lungo verno, | Ma lunga doglia può far l'uom canuto»; e si veda Cornazzano, *Canzoniere*, 133 e Tebaldeo, *Rime*, 562 estrav. (Introduzione, pp. 13-19; Milite 2010, pp. 18-20). Il raffronto serrato tra Amore e il poeta probabilmente deriva da Bembo, *Rime*, 109.9-11 («Non son, se ben me stesso e te risguardo, | Più da gir teco: i' grave e tu leggero; Tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo»), ma la fonte è usata per un diverso significato (Introduzione, pp. 18-19; Milite 2010).

12. *Or...no*: modo di RVF 105.15 (Spiriti).

14. Da RVF 35.5, «Altro schermo non trovo che mi scampi».

Sonetto sulla lode impossibile per l'assoluta inarrivabilità del soggetto, secondo un tema già petrarchesco e poi assiduamente trattato e declinato nel Cinquecento in vari modi, e variamente connesso con le arti figurative: a ragione, a mio parere, Bozzetti (p. 82) cita Della Casa, *Rime* 33 per il ritratto di Tiziano e il sonetto *Se Lisippo et Apelle e 'l grande Homero* di Vincenzo Martelli nel *Libro primo*; e dalla pratica delle arti figurative vengono termini come *segnar* (v. 5), *ombreggiar* (v. 8), *intagliarti* (11), usati metaforicamente; anzi, per il primo, a quanto pare termine tecnico del disegno geometrico, vale il sospetto di un uso parodico. Non trascurabili sembrano poi le eredità tardo gotiche della poesia boiardesca, anzi essenziali per comprendere appieno l'immagine della prima quartina; ma direi che tutto il sonetto è tessuto di rimandi ed allusioni che lo rendono molto più complesso di quanto sembri a prima vista.

Di questo e di 28 Tobia Toscano ha scoperto una primitiva redazione nelle rare *Seste rime* di Laura Terracina del 1558, le cui lezioni sono in apparato con la sigla TER.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE

Ariani pp. 12, 63, 74-75, 128-130, 219-221; Bartelli, p. 42; Bozzetti pp. 82-84; Spiriti pp. 112-114; Toscano 2000 pp. 202-206; Toscano 2004 pp. 58-59.

TER V NR NS

Chiaro e di vero onor marmo lucente,
Che l'alta imago del divino amore
Serbi, qual gemma lucido colore
Nel più felice sen dell'oriente,

Chi può segnare un picciol raggio ardente
Dell'immenso splendor che t'orna fuore?
O l'altro in parte, che ti alluma il core,
Ombreggiar con la penna e con la mente?

Doveva stile il ciel darne o pensiero
Conforme a sì sublime e raro oggetto,
O non fuor del mortale uso intagliarti.

Ma poiché questo o quel non giunge al vero,
Scenda a parlar di te puro intelletto
O almen basti il desio senza lodarti.

II

2 imago NS V NR] imagen TER divino NS V NR] eterno TER

III

6 t'orna NS V] a torno TER torna NR 8 mente NS TER NR] mano V 11 O NS V NR] E TER

1. *di...marmo*: lode analoga in 19.58, «selce d'onor», collega questo sonetto alla poesia per la Colonna.

2-4: “Che serbi l'alta immagine del divino amore, di Dio, come una perla del Golfo Persico reca in sé lo splendore del cielo”. Il complimento prende sostanza da una allegoria cristologica e mariana che fa capo al Fisiologo (ma che può essere stata diffusa anche nella predicazione coeva, specie francescana), relativa alla generazione delle perle: l'ostrica perlifera risale alla superficie del mare e concepisce la perla ricevendo la rugiada mattutina e la luce del sole (Fisiologo 37: «Hic ergo de fundo maris in matutini horis ascendere dicitur. Ergo cum ascenderit de loco suo super mare, aperit os suum et suscipit intra se de rore celi et circumfulget eum radiis solis et sic fit intra eum margarita preciosa et splendida valde, quippe que rore celi concepta est et radio solis clarificata»); la perla così è l'immagine del cielo come il Cristo è l'immagine del Padre, e il Fisiologo a questo proposito cita S. Paolo: «Qui est splendor glorie et imago substancie eius» (*Hbr.* 1,3). *lucido colore* è sintagma che indica il bianco candido in Boiardo, *Am. Lib.* 1.10, in un contesto di oltranzistica lode con echi scritturali (1-2 «Pura mia neve che èi dal ciel discesa, | Candida perla dal lito vermiglio»; 5-6: «O celeste bianchezza, non intesa | Da li ochi umani e da lo uman consiglio»; 9-14: «Ché nulla piuma del più bianco olore, | Né avorio né alabastro può aguagliare | Il tuo splendente e lucido colore. | Natura tal beltà non può creare, | Ma quel tuo gentil lustro vien da Amore | Che sol, che tanto puote, te 'l po' dare». *Il più felice sen dell'Oriente* è il Golfo Persico, dunque, dove si affaccia l'*Arabia felix* e dove secondo Plinio si trovano le perle migliori (*Nat. Hist.* 9.106: «praecipue autem laudantur circa Arabiam in Persico sinu maris Rubri»).

5. Si veda B. Varchi, *Rime*, 1.344.10-11: «Qual può lingua ridir, qual deve inchiostro | Segnar, quanto ciascun di sdegno e d'ira | Carco del fuggir tuo s'attrista e dole?» in morte di Maria Salviati (1543) ove *segnar* sembra significare “contare, quantificare”. Ma *segnar* vale anche “disegnare, tracciare”; Galeazzo sembra giocare senza scrupoli estetici con l'ambiguità del termine *raggio*, che è entità geometrica che si può *segnare*: si veda l'uso parodico ben più spinto che di tali entità fa Firenzuola, *Capitoli* 31.6-11: «Ma è un punto sol per fantasia | Imaginabil, non che in fatto sia | O che segnar lo possin stil né inchiostro».

7-8. Per il tema del difficile ritratto delle qualità interiori si veda Della Casa *Rime*, 33.9-11: «Ma io come potrò l'interna parte | Formar già mai di questa altera imago, | Oscuro fabro a sì chiara opra eletto?»; Vincenzo Martelli, *Libro primo*, sonetto *Se Lisippo et Apelle e 'l grande Homero*, 7-8: «Ma l'altra parte no del valor vostro, | Che non si può scolpir pur col pensiero». Per il metaforico *ombreggiar* “dipingere”, termine eminentemente cinquecentesco, si veda almeno Varchi, *Rime*, 1.6.9-14, sul medesimo tema: «Ben porria forse in questo umano chiostro | Lingua mortal delle bellezze vostre | Ombreggiar col suo stile or una, or due; | Ma la virtù, che l'alte doti sue | Ha tutte larga in voi spiegate e mostre, | Qual potrà mai ridire o lingua, o inchiostro?», pubblicato, salvo errore, dopo la morte di Galeazzo. Si veda anche 37.7n.

11. *fuor... uso*: modo non petrarchesco, ma di origine dantesca (*Purg.* 16.42, «Per modo tutto fuor del moderno uso»), ed usato ancora nel Cinquecento (si vedano ad esempio Alamanni, *Opere toscane 1* eleg. 1.2 p. 5, «fuor d'ogni uso human»; *Opere toscane 2*, *Favola di Fetonte*, p. 116, «non voglia in danno | Sovra l'uso mondan la vista alzare»; Sandoval De Castro, *Rime*, 49.9.1, «fuor de l'uman uso» e Rota, *Rime* 20.1 var., *Donna vaga e gentil fuor d'uso humano*).

12. Da Bembo, *Rime*, 7.12: «Hor che questo non ho, quello m'è tolto»; ma più vicino è Rota, *Rime*, 60 (e nel *Libro quinto*), 12: «Ma, poi che questo e quel mi s'interdice».

13. Altra influenza boiardesca, così evidente che fu notata anche da Spiriti (p. 114): da *Am. Lib.* 1.2, v. 13-14: «On quale inzegno scenderà dal cielo | Che la descriva degnamente in carte?». Ma si veda anche Giusto, *Canzoniere* 13.56-57: «Quale intelletto è, che tanto alto vole, | Che spieghi cose mai non più vedute».

14. Da RVF 95.11 (che parte da un'analogia premessa di lode impossibile): «Basti dunque il desio senza ch'io dica».

Il tema di questo sonetto è l'ossessione amorosa e la consapevolezza della vanità di ogni speranza. Si appoggia sul tipico motivo del ritratto interiore dell'amata incrociato con quello neoplatonico ficiniano dello scambio dei cuori, di enorme fortuna medio cinquecentesca; sicché, se particolarmente presenti qui sono lessico e motivi petrarcheschi, è sul concetto cinquecentesco dell'amante morto in se stesso e vivo nell'amata, corollario del teorema ficiniano, che tutto il sonetto si fonda ed a partire da quello s'incardina nel complesso sistema di antitesi (morte / vita, traluce / adombra, sgombra / ingombra) così magistralmente descritto da Bozzetti (p. 86). Vi è da aggiungere che, se la rima in *-ombra* è un tratto caratteristico del *mainstream* petrarchista bembiano, come ha fatto notare ancora Bozzetti (*ibid.*, "così cara al Bembo e al Molza che più di altri la ripresero da Petrarca"), per contro con due sonetti di Giusto (i gemelli 27 e 28 del suo *Canzoniere*) questo condivide due interi sintagmi in rima, *m'ha morto* e *a torto*, e ancora a Giusto, al son. 133, può forse risalire parte di quell'andamento antitetico e chiaroscurale di cui si diceva.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima equivoca ai vv. 1 e 5; rima derivativa ai vv. 3 e 7; rima inclusiva al v. 7.

Ariani pp. 12, 97-98, 149-150, 221-222, 245-246; Bartelli pp. 51-52; Bozzetti pp. 87-87; Milite 2010 pp. 21-22; Ponchioli 1968 p. 557; Toscano 2004 p. 40; Spiriti pp. 115-121.

Questa imagine viva, che dal morto
Mio cor traluce, sì ch'ogni altr'adombra,
Da me stesso talor tanto mi sgombra
Ch'io dico: - Il tuo star meco è breve e corto. -

Talor ragiona (e questo è che m'ha morto):
- Non sai che lei, di ch'io son raggio ed ombra,
Di te pari sembianza preme e ingombra?
Io star teco altrimenti fora a torto. -

Ambi vivi in altrui, morti in voi stessi,
Ella di te e tu di lei sembianza
Rendete, come suol limpido specchio.

- Non - rispondo io, che gli amorosi messi
Conosco e la fallace mia speranza,
- Non entra in gabbia augel canuto e vecchio. -

I

8 Io V NR] Lo NS (= *Seghezzi*) 14 Non V NR] No NS

II

7 pari NS] vera V NR

Seguo Bozzetti nel conservare a testo al v. 7 *pari* di NS contro *vera* di V e NR, ritenendola variante autentica e d'autore e sembrandomi tra l'altro anche migliorativa perché meno banale, laddove *vera* ha invece la scarsa potenza espressiva di un epiteto fisso; sempre sulla scorta di Bozzetti rifiuto al v. 8 la variante di NS *Lo* invece che *Io* (di V e NR), poiché *Lo* era già presente in *Seghezzi* e quindi da lì piuttosto che dal Manoscritto Cavalcanti la prese inavvertitamente lo Spiriti; invece rifiuto *No* di NS e restauro *Non*, lezione di V e NR, nella convinzione che lo Spiriti, come al solito, non abbia saputo decifrare il compendio della *n*; ma si tratta solo di una grafia latineggiante, poiché quel *Non*

è comunque da ritenersi negazione da discorso diretto, così come lo era in V e in NR, e la punteggiatura che ho adottato rispecchia di conseguenza questa interpretazione della terzina, che poi è la medesima di Spiriti, Ponchirolì e Bozzetti.

1-3. *Questa imagine*: l'immagine della donna, vivida e reale, impressa nel cuore dell'amante, tanto che oscura ogni altra, e lo occupa completamente, lo toglie a se stesso. Il clima e il lessico sono petrarcheschi, da RVF 94.1-4, «Quando giugne per gli occhi al cor profondo | L'imagin donna, ogni altra indi si parte, | Et le virtù che l'anima comparte | Lascian le membra, quasi immobil pondo»; 157.2, «Mandò sì al cor l'immagine sua viva»; 277.9-11, «Imaginata guida la conduce |...| Onde più che mai chiara al cor traluce»; 23.17-19: «Ed un penser che solo angoscia dalle, | Tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle, | E mi face obliar me stesso a forza» e 11.4, «Ch'ogni altra voglia dentr'al cor mi sgombra». L'andamento antitetico può essere influenzato in qualche misura da Giusto, *Canzoniere* 133 vv. 7-8 («Che io dico alla mia mente: Ella è qui viva | Quella, onde morte per amar sosteni»), sull'analogo tema dell'inganno del pensiero amoroso, e imitazione di RVF 336 che Galeazzo imita a sua volta al v. 5.

4. Spiriti adduce RVF 139.14 «Il nostro esser insieme è raro et corto», ma sbagliando la citazione (scrive infatti *breve e corto*), e spiega che il Tarsia intende dire che l'immagine non starà molto presso di lui perché la sua vividezza costringerà il cuore a riprendere gli spiriti vitali e ad allontanarla; io propendo per un'interpretazione più pessimistica, cioè che sia un presagio di morte, in linea con il clima di cupa disperazione che pervade il sonetto, e suppongo la reminiscenza anche di un altro luogo petrarchesco (RVF 167.7: «Ch'io dico: Or fien di me l'ultime spoglie») e forse di Della Casa, *Rime* 46.12-13: «Et dico meco: - Hor breve | Certo lo spatio di mia vita fia».

5. Da RVF 336.9: «Talor risponde, et talor non fa motto», ove si parla dell'immagine fantasmatica di Laura, con un simile dialogo interiore, tra illusione e disinganno.

6-7. L'autoillusione prende le mosse dal monologo di RVF 129.62-65: «Poscia fra me pian piano: | Che sai tu, lasso? Forse in quella parte | Or di tua lontananza si sospira; | Et in questo penser l'anima respira»; ma pare risentire di Minturno, *Rime*, canz. *Poi che lontano dal maggior mio bene* 53-55: «Non sai che impresso serba | L'anima – Rispondo poi che 'l vero scaltro - | Quel, che tra fiori e l'erba | Ti legò, lieto volto almo lucente?», o forse delle parole della Morte in Costanzo, *Poesie*, son. 112.5-7: «ancor non sai che dal bel volto | A cui diè 'l ciel la tua vita in governo, | Qui venni?». *di...ombra*: «della quale io sono proiezione e immagine».

7. «È occupata parimenti dalla tua immagine?»

8. Motivo diffusissimo nella lirica cinquecentesca: Bozzetti cita Muzio, *Rime* 40 (v. 22: «E a se stessa morendo in altrui vive»); Costanzo, *Poesie*, son. 83 (v. 14: «In voi non vive, e in me di vita è fore»; Minturno, son. *Lasso ch'io moro e lagrimando spesso* (v. 14: «Che ben ch'io viva in voi, muoio in me stesso»; si trova nel *Libro quinto*); e si vedano anche V. Colonna, *Rime*, A2.44.3-4 «era la nostra vita | Morta in noi stessi e viva ne l'amato»; B. Tasso, *Amori* 2.102.62-63: «Allor viver in altri, e in sé morire | Incominciar»; Minturno, *Rime*, ball. *D'un morto in sé medesimo, in altrui vivo*, v. 1; in prosa Bembo, *Lettere* 177.5: «e quale più dolce miracolo far si può di questo: vivere in altrui e morire in sé?» e Betussi, *Raverta*, pp. 43r, 44v, 58v, 65r-65v.

11. limpido specchio: sintagma anche di 16.1.

12-13. La consapevolezza delle insidie di Amore si esprime con modi simili ad altri usati dai cinquecentisti: tra i possibili precedenti si veda Guidiccioni, nel *Libro primo*, son. *Scaldava Amor ne' chiari amati lumi*, vv. 5-8: «Io, che l'ensidie e i suoi duri costumi | So per lungo uso, allhor subitamente | Spingo il cor nel bel pianto, u'vita sente, e Costanzo, *Rime*, son. 30, vv. 5-6: «Io, che per prova so quanti tormenti | Mesce nel dolce suo l'empio signore»; l'archetipo comune è però RVF 168.75-7: «Io, che talor menzogna et talor vero | Ò ritrovato le parole sue, | Non so s'i' 'l creda, et vivomi intra due»; è peraltro possibile la reminiscenza di *Par.* 30.48, «Conosco i segni dell'antica fiamma». *amorosi messi*: i pensieri e le immaginazioni amorose, ivi compresa l'immagine vagheggiata della donna. *fallace* è epiteto tradizionale di *speranza* a partire almeno da RVF 294.14.

14. La chiusa sentenziosa è frequente nei sonetti dialogici: si veda RVF 150.14 e Bembo *Rime* 74.14, già citati per 18.10. Si veda poi il distico finale di Costanzo, *Rime*, son. 30 «Che raro in prato pien di vaghi fiori | Aspe non è d'atro veneno infetto». Questa sentenza riecheggia forse «Ma nova rete vecchio augel non prende» di Petrarca 1996, E1.8 (Spiriti e Ponchioli 1968; mentre meno pertinente mi pare RVF 360.69, «Ché legno vecchio mai non rose tarlo» addotto da Bozzetti, che non è sentenza ma paragone). Significa semplicemente che l'autore è abbastanza navigato per non cadere in trappola, non che sia una persona anziana (Introduzione p. 21; Milite 2010); è lo stesso concetto di *Purg.* 31.61-63: «Novo augelletto due o tre aspetta: | Ma dinanzi da li occhi d'i pennuti | Rete si spiega indarno o si saetta», rimprovero che Beatrice fa ad un Dante trentacinquenne.

È forse il sonetto più problematico di tutto il canzoniere del Tarsia, per quanto riguarda soprattutto l'interpretazione letterale. L'unica cosa abbastanza condivisa da tutti i commentatori è che qui si faccia riferimento alla prima invasione francese d'Italia, quella del 1494; si è discusso poi su tutto il resto: a chi si rivolga il poeta, quando e in che occasione scriva il sonetto, chi sia il *gran Moro* del v. 4 e di chi sia la *man* del v. 5 e come si debba interpretare il suo gesto, chi sia il *crudel Procuste* del v. 9.

Il sonetto, pure assai appassionato nel tono, non mi pare che implichi senz'altro una visione modernamente nazionalista ed indipendentista, ma piuttosto che sia compatibile con la retorica antifrancese e filospagnola dell'epoca, che vedeva una sostanziale continuità tra Regno e Vicereigno e nell'Impero di Carlo V, di cui Galeazzo era soldato e suddito fedele, la garanzia della protezione dell'Italia dalle mire francesi (posizione, peraltro, esattamente opposta e speculare a quella degli Italiani filofrancesi); in quest'ottica va vista la riflessione sulle guerre d'Italia, delle quali gli ultimi fuochi bruciavano ancora all'inizio degli anni Cinquanta, sulle coste tirreniche con la spedizione del Sanseverino, a Parma, in Piemonte e a Siena.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC DCD. Rima inclusiva e ricca ai vv. 1 e 8; in bisticcio ai vv. 2 e 7; inclusiva ai vv. 10 e 14.

Ariani pp. 12, 28; Baldacci pp. 501-502; Bartelli pp. 56-57; Bozzetti pp. 88-90; Milite 2010 pp. 38-39; Ponchioli 1966, p. 157; Spiriti pp. X-XI, 122-126; Toscano 2004, pp. 52, 57.

NS

Ben ci scorse ria stella e ben sofferse
Davero il terren nostro onte ed affanni,
Quando il Franco pel varco, a' nostri danni,
Che il gran Moro additò, strada si aperse.

Ma la man che a suo pro si riconverse,
Con dolci di pietà fallace inganni
(Ahi, come, o speme, il veder corto appanni!),
Mortale in vassel d'or tosco gli offerse.

Crudel Procuste e di fierezza esempio,
Quante Italia rovine a te non debbe,
Che di Giano da prima apristi il tempio!

Ma vendetta è di noi, sì al ciel n'increbbe,
Che su la trista scena il nostro scempio
Con luci a risguardar liete non ebbe.

I

2 Davero NScav] Davalo NS 5 Ma] E NSn 7 Ahi] O NSn 8 gli] ci NSn 14
risguardar] rimirar NSn

Una cosa mi pare certa: le cose sarebbero andate diversamente se lo Spiriti non avesse pensato bene di correggere all'inizio del v. 2 *Davero*, che leggeva o gli era parso di leggere (ma su questo il marchese è piuttosto assertivo) sul Codice Cavalcanti, in *Davalo*, perché in quel luogo doveva esserci un vocativo (e su ciò concordano più o meno tutti), e non gli veniva in mente altro nome somigliante: "il testo appena legge Davero, e ci è sembrato evidente errore del Copiatore, perché né ci sovveniva cognome alcuno di simil foggia, né poteva prendersi per avverbio, in sentimento di *Veramente*: conciosiaché avrebbe dovuto dire Daddovero, e né tanpoco era voce questa da usarsi in verso. Onde abbiamo creduto che dovesse leggersi Davalo, secondoché additava il filo del soggetto di quel componimento" (Spiriti, pp. X-XI).

Ammesso poi che di Davalo si tratti, lo Spiriti non disse di quale (ma intendeva ovviamente il Pescara vincitore di Pavia), e quindi fiorirono le congetture sulla congettura ormai acquisita: Bartelli pensò al Marchese di Pescara; Ponchioli seguì l'opinione del Bartelli; Baldacci ritenne invece più congruo alla cronologia che si trattasse del cugino Alfonso Marchese del Vasto, morto nel 1546; Bozzetti pensò anch'egli al Vasto, ma per primo mise in dubbio la congettura dello Spiriti, che accettò alla fine con molte riserve, sembrandogli comunque strano che un copista napoletano “abbia potuto fraintendere così grossolanamente proprio il nome Davalo”; ed espresse il dubbio “che l'interlocutore possa essere stato qualche amico o corrispondente di Galeazzo oggi non identificabile per noi per la nostra ignoranza quasi totale delle sue relazioni sociali e culturali”. Infine Tobia Toscano, che ritiene il sonetto opera di Galeazzo il Reggente e quindi databile agli inizi del 500, pensa che il destinatario più probabile sia Iñigo D'Avalos Marchese del Vasto, morto nel 1503.

Se proprio di *Davalo* si deve trattare, io non escluderei nemmeno il giovane figlio di Alfonso e Maria d'Aragona, Francesco Ferrante Marchese di Pescara e del Vasto, che nel 1549, a diciotto anni, comandava una compagnia di fanti a Napoli. Ma tornerei ai dubbi di Bozzetti sulla congettura dello Spiriti: anche a me, infatti, sembra difficile che il copista del codice Cavalcanti abbia potuto fraintendere il nome Davalo; né aiuta molto la congettura del Toscano che la lezione originaria dovesse essere *Davelo*, secondo un'oscillazione tipica nei testi napoletani di fine Quattrocento ed inizio Cinquecento, perché non è semplice comunque spiegare l'errore di lettura, la confusione tra *r*, lettera bassa, e *l*, lettera alta; ed infatti il Toscano mi sembra che propenda per ipotizzare piuttosto un “economicissimo intervento” posteriore, volto a dissimulare una familiarità con la casa D'Avalos che solo il Reggente poteva avere: si tratterebbe dunque di uno di quegli interventi volti ad “aggiornare” il codice secondo un'ottica mediocinquecentesca, eliminando i tratti che potevano portare all'identificazione dell'autore con il Reggente, correzioni che andrebbero attribuiti ai discendenti del primo Galeazzo. E l'intervento in sé (*Davelo* corretto in *Davero*) potrebbe davvero parere economico, se non che economica non mi pare proprio l'ipotesi che l'intervento ci sia stato: perché mai il nipote del Reggente avrebbe dovuto coprire le tracce di un rapporto con la casa Davalos, tanto più che di Davalos ce n'erano abbastanza anche a metà Cinquecento? Tanto è vero che tutti gli editori, compresi quelli che attribuivano il canzoniere al Galeazzo giovane, hanno mantenuto a testo la lezione *Davalo*. Ed infine il medesimo studioso è in fondo disposto ad ammettere la possibilità che *davero* nel senso di *veramente* sia la lezione originale, quando dice che “una zeppa non si negherebbe oggi a nessun poeta”.

Se dunque non di Davalo si tratta, ma comunque di un vocativo, è esistita una persona dal nome somigliante a Davero cui lo Spiriti non aveva pensato? Il cognome spagnolo Da Vera, di cui Da Vero o Davero può essere facile corruzione o semplice oscillazione onomastica (del tipo di quella *Davelo* / *Davalo*), è variamente attestato a Napoli nel corso del Cinquecento. Un Martin Da Vera fu regio portiere della corte vicereale (Tansillo, *Capitoli*, 6.157-158), tra l'altro testimone privilegiato delle vicende che portarono alla rivolta del Sanseverino (Castaldo, pp. 108-109); e si potrebbe supporre che il Tarsia, caduto in disgrazia e bisognoso di rientrare nelle grazie del Viceré, si sia ridotto a rivolgersi a lui come a qualcuno che godesse di una qualche influenza nell'ammettere o no i postulanti alla presenza del Toledo: e le vicende e le rime di Torquato Tasso dimostrano di che cosa sia capace un poeta in stato di bisogno.

Per quanto riguarda la plausibilità dell'avverbio, non mi pare che lo Spiriti avesse proprio tutti i torti, essendo raro nella lirica cinquecentesca *da vero* nel senso di *veramente*. Raro sì, ma non impossibile né assurdo: vi è un *hapax* del Varchi in un sonetto a Jacopo Vettori (*Jacopo, se cercate, come io spero, Rime* 3.son.114 v. 5: *Fuggite queste che non son da vero*). È poi voce abbastanza

comune nella prosa, e usato anche dal Bembo negli *Asolani*, e se mai la preferenza accordata dallo Spiriti per *Daddovero* rivela forse un eccesso di pedanteria cruscchevole più settecentesco che cinquecentesco. E v'è da dire che forse una certa prosaicità fa parte della dura *gravitas* di Galeazzo, e pertanto *da vero* non dovrebbe scandalizzare più del *riconverse* del v. 5. Quanto alla necessità di un vocativo all'inizio del secondo verso, oso dire che essa non mi sembra poi assoluta: manca nei modelli più probabili, Della Casa, *Rime*, 41 e Bembo, *Rime*, 84 (quest'ultimo a dire il vero l'ha nelle terzine); non mi sembra da trascurare poi l'eventualità che il Tarsia abbia voluto nei primi due versi istituire un *climax* emotivo e colloquiale (*ben / ben davero*) consono in fondo al tono concitato e cavalleresco, ma con significative incursioni del Seneca tragico, di tutto il sonetto.

Ed infine rimane il fatto che il manoscritto Cavalcanti leggeva *Davero* e non *Davalò*, e non mi pare il caso di mettere in dubbio la testimonianza dello Spiriti. Per questi motivi, e dopo lunga esitazione per la verità, restauro *davero* a testo, ritenendolo più probabilmente avverbio che vocativo.

1. *Ben...sofferse*: Bozzetti cita, non sempre in modo esplicito, molte fonti possibili per l'*incipit*, che segue un modulo retorico fortunatissimo nella prima metà del Cinquecento, per sonetti di tipo meditativo e narrativo. La citazione più suggestiva mi pare quella di della Casa, *Rime*, 41, «Ben mi scorgea quel dì crudele stella», considerando il fatto che anche altrove Tarsia mostrerebbe di conoscere il ciclo dellacasiano per Livia Colonna del 1548 (si veda l'introduzione a 20 e la nota ai vv. 9-10), e che comunque compariva a stampa nel *Libro quarto* del 1551; interessante sembra anche il sonetto di Anton Francesco Grazzini in morte di Giulio Martelli (*Rime*, son.72.1-2: «Ben si scorgea quel dì stella empia e fera, | Giulio»), ma certamente meno diffuso di quello del Casa, oltre che di incerta datazione. Fondamentale, e non solo per l'*incipit*, è poi Bembo, *Rime*, 84, «Ben devria farvi honor d'eterno esempio | Napoli vostra», con il quale questo di Galeazzo ha in comune tre parole rima (*esempio, tempio, scempio*) e la rima in *-ebbe* (*vorrebbe, crebbe*).

2. *il terren nostro*: si tratta a parer mio dell'Italia, nominata più avanti al v. 10, più che del solo Regno di Napoli; il fatto che a questo *terren nostro* si possa associare anche un personaggio spagnolo non dovrà apparire troppo strano a metà del Cinquecento e per uno scrittore di parte imperiale, come ho detto nell'introduzione. Si veda, per il sintagma ed anche per l'identificazione del *gran Moro* del v. 4, RVF 360.93, «Hanibàl al terren vostro amaro». *onte ed affanni*: ribalta un sintagma delle poesie amorose del Tebaldeo, *affanni et onte* in *Rime* 278.84 e *gli affanni e l'onte* in *Rime* 680.3. *onte* è parola che ricorre però anche in Bembo, *Rime*, 84. 4-5, «Poi che l'havete a l'orgoglioso et empio | Stuolo ritolta et pareggiate l'onte», sicché, mi pare, la reminiscenza del Tebaldeo, forse involontaria, scatta per effetto di una volontaria imitazione del Bembo.

3-4. Si allude forse alla prima invasione di Carlo VIII del 1494, che diede origine alle guerre d'Italia che duravano ancora quando scriveva il poeta. Il lessico è tipico della poesia cinquecentesca di guerra: si veda Guidiccioni, *Libro primo*, son. *Quanto a' begli occhi vostri e quanto manca*, vv. 9-10 «del fero Scita | Ch'or possente vien ne' nostri danni»; B. Tasso, *Amori*, 2.76.84-85, «E l'armi e 'l foco di pietade ignudo | Va apparecchiando a commun nostro danno»; Bernardino Daniello, *Libro primo*, son. *Sacro di Giove augel, ch'irato scendi*, v. 2: «Del Gallo altero a i danni, e de' suoi figli»; Domenichi, *Libro primo*, son. *Mentre senza temere oltraggio e scorno*, vv. 9-10: «Così quando l'ingorda a l'altrui danno | E non ad onorata impresa intende», sonetto filofrancese in cui si constata che Dio aiuta la Francia «Raddoppiando vigor a l'aureo giglio, | Onde faccia in Italia il suo soggiorno» (vv. 7-8), e di cui forse Galeazzo si ricordò, rovesciandone il punto di vista politico: si vedano i vv. 12-13, da confrontare con l'ultima terzina di questo sonetto: «Tal de' nemici suoi

vendetta prende | L'alto Signore»; del resto Galeazzo mostrerebbe di conoscere anche il sonetto che nella sezione del Domenichi segue a questo nel *Libro primo*: si veda la nota ai vv. 5-8. Si veda infine anche Gallani, *La guerra di Parma* 3.92.4-5: «Ad incontrar de' Thedeschi la genia, | Che viene a' nostri danni...». *il gran Moro*: Annibale piuttosto che Ludovico il Moro, giusta Tansillo *Rime* 8.1-2 («Se 'l Moro che domò l'Alpe, e 'l romano | Imperio afflisse...») citato da Bartelli; ma si veda anche Alamanni, *Opere toscane 1* egl. 13, p. 170, «Quanto fuor mostran la canuta fronte | L'alpi onde scese il gran Cartaginese», o Minturno, *Rime*, son. *Se quel che spense la tedesca rabbia*, 3-4 «che 'n gabbia | Rinchiuse a forza il gran Cartaginese»; e si veda infine RVF 360.93, già citato per il v. 2. *additò*: mostrò ai posteri, come già fece al figlio in Silio, *Punica*, 4.818: «Perge (patent Alpes) nostroque incumbit labori».

5-8: «Ma la mano (della Fortuna), che si gli si rivolse benignamente (oppure: che si rivolse benignamente alla nostra patria, cioè *a pro* del *terren nostro*), ingannandolo con false profferte di favore, gli offrì in realtà veleno in un calice d'oro». I Francesi furono ingannati dalla Fortuna, che arrise inizialmente alla loro impresa e forse poi *si riconverse* a favore del *terren nostro*, attirandoli in quella che è stata o sarà la loro rovina. L'atteggiamento è tradizionale: si veda l'*Elegia di Madonna Fiammetta* del Boccaccio, 1.2: «la Fortuna, sùbita volvitrice delle cose mondane, invidiosa de' beni medesimi che essa avea prestati, volendo ritrarre la mano, né sappiendo da quale parte mettere i suoi veleni»; 2.1: «la nemica Fortuna a me di nascoso temperava i suoi veleni»; 6.2: «quando la Fortuna, non contenta de' danni miei, mi volle mostrare che ancora più amari veleni avea che darmi», e Villani *Nuova Cronica*, 10.306.92-95: «E così in poca d'ora si mutò la fallace fortuna a' Fiorentini, che in prima con falso viso di felicità gli avea lusingati in tanta pompa e vittoria»; nominata per perifrasi anche in O.F. 33.50-1-4: «Ma quella che di noi fa come il vento | D'arida polve, che l'aggira in volta, | La leva fin al cielo, e in un momento | A terra la ricaccia, ove l'ha tolta». E forse il concetto della conquista malaugurata ha la sua origine ancora in Bembo, *Rime*, 84, 10-11: «che ancora esser vorrebbe | A por di qua da l'alpe nostra il piede». Per la parentetica al v. 7 si veda ovviamente RVF 70.35, «Se mortal velo il mio veder appanna», oltre che Giusto 83.4, «Dell'intelletto il mio vedere appanna», e soprattutto Giusto 137.2-3: «Et sì la spene altera che m'affanna, | Che del giudizio il mio veder appanna»; *veder corto* è la scarsa saggezza degli uomini in Alamanni, *Opere toscane 2*, selva 2.1, p. 52: «'l veder corto dell'humana gente» e in Firenzuola, *Selva d'amore* 16.5, «O fiera usanza, o veder corto e manco». La fonte del v. 8 è Seneca, come già fatto notare da Spiriti; mi pare importante aggiungere che anche lì si parla della fortuna: «Venenum in auro bibitur. | Expertus loquor; malam bonae praeferre fortunam licet» (Seneca *Thy.* 1.453-54); e così poi in Giovenale, *Sat.* 10.25-27: «Sed nulla aconita bibuntur | Fictilibus; tunc illa time, cum pocula sumes | Gemmata et lato Setinum ardebit in auro». Per *pro*, peraltro normalissimo in contesto petrarchista, può valere la reminiscenza di un altro sonetto politico (ma filofrancese) del Domenichi, *Libro primo, Padre del ciel, se mai ti mosse a sdegno*, 13: «E muovi in pro di noi giusto e severo».

9-11: credo sia un'invettiva generica contro il primo che portò la guerra in Italia, senza che necessariamente lo si identifichi individualmente (chi aprì il tempio di Giano, chiunque sia stato, fu un crudele Procuste), sull'esempio di Tibullo, *Eleg.* 1.10.1-2: «Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses? | Quam ferus et vere ferreus ille fuit!». Procuste è il celebre ladrone dell'antichità che faceva sdraiare le sue vittime su di un letto e le tagliava o le stirava per adeguarle alla sua lunghezza; generico paradigma di crudeltà anche in Rota, *Rime*, 52.5-6, «Ben fu la man di Scini e di Procuste | Che svelse il grano e seminò l'ortica», più tardo di questo e forse da esso dipendente; testimonia comunque la fortuna napoletana di Seneca *Phaedr.* 8.14-18: «membra quis saevus Sinis |

Aut qui Procrustes sparsit aut quis Cresius, | Daedalea vasto claustra mugitu replens, | Taurus
biformis ore cornigero ferox | Divulsit?», che mi pare possa essere la fonte di Galeazzo.

12-4: Ma ora noi avremo la nostra vendetta, dato che al cielo dispiacquero le nostre rovine tanto che non arrise al nostro scempio. All'ultimo verso potrebbe adombrarsi una ripresa dell'allegoria astrologica dell'*incipit*: il cielo guardò con luci *non liete*, con aspetti contrari, alle nostre sventure. La metafora scenica sembra in qualche modo ricollegarsi al clima coturnato creato dalle citazioni da Seneca dei vv. 8 e 9, ed è tratto tipicamente cinquecentesco: si veda Alamanni, *Epigrammi*, p. 141: «Son gli dei spettator, la terra è scena, | E noi siam gl'istrioni ond'ella è piena».

Altro sonetto presente solo in NS, presenta un'oltranza stilistica singolare nel segno della *gravitas* petrosa, insieme pre-petrarchesca e petrarchista, ottenuta con l'uso di un lessico in parte derivato dalla tradizione dantesca (così il dantesco *ritorte*, desueto nel petrarchismo coevo, poteva sembrare colto recupero antiquario) e di una sintassi qui come non mai franta ed alterata (Bozzetti). Questo sonetto si collega strettamente per contenuto, tono e lessico a 48, sì da supporre che furono scritti entrambi in uno stretto giro di tempo e poi separati per essere distribuiti in diverse zone del canzoniere. Bozzetti ha poi notato uno stretto legame, per antitesi e contrapposizione esplicita, con il più antico 15, cui è collegato dalla ripresa quasi completa del v. 5 e dalle parole rima *vita* e *infinita*.

Sonetto ABBA ABBA CDE ECD.

Ariani pp. 12, 28-30, 42-45, 141, 144, 149; Bartelli pp. 53-54; Bozzetti pp. 91-93; Spiriti pp. 127-128.

Giunta è mia doglia a tal, che omai di vita,
Per da sue dure sciormi aspre ritorte,
Greve il peso mi sembra, e ognor di morte
Dolgomi, che più tarda a darmi aita;

Anzi, del ciel se mai grazia infinita
Vuol che speme mi avvive e riconforte,
Io le chiudo del cor tutte le porte
Perché corra al suo fin l'alma spedita.

Com'ei che, da rigor d'empio tiranno
Strano a soffrir dannato aspro tormento,
Ciò schiva che al martir vien che lo serbe,

Sì, perch'io fugga nuove pene acerbe,
Nuovi aggiungo cordogli a vecchio affanno,
Dell'estremo de' mal pago e contento.

1. RVF 135.4, «a tal son giunto, Amore»

2. *ritorte*: vocabolo dantesco (*Inf.* 19.27 e 31.111), ripreso da Boccaccio in contesto amoroso (*Rime* 1.83.5-6: «Vaga bellezza né parole accorte | Né alcun altri mai piacer terrestri | Tanto potranno, ch'io più m'incapestri | E mi rimetta nelle tua ritorte»); Bembo preferisce l'*hapax* petrarchesco sinonimo *funi* (*Rime*, 134.3-4, «s'Amor con quelle stesse | Funi il rilega, et io fuggir non posso»), seguito peraltro da Sandoval de Castro (*Rime*, 44, 3-4: «Amor di quelle funi stesse | Mi rilega e rinnova il primo incarco»); il che sarà forse valso per Galeazzo insieme come autorizzazione e sfida a far di più. Ritornerà, nel medesimo sintagma e con un analogo iperbato, in 48.8.

3-4: si veda Bembo, *Rime*, 171.7: «I' son colui ch'a morte cheggio aita»; ma l'invocazione alla morte che tarda a por fine alle sofferenze è tradizionale nel petrarchismo.

5. Verso tratto quasi di pianta da 15.5, «Or per nuova del ciel grazia infinita».

6. Da RVF 211.3 «Speranza mi lusinga et riconforta».

7. Metafora di lontana origine petrarchesca, da RVF 284.6-7, «Trema quando la vede in su la porta | De l'alma» e 71.99-100, «Ma perché la memoria innamorata | Chiude lor poi l'entrata»; poi variamente fortunata nel petrarchismo specialmente napoletano: vedasi Costanzo, *Rime*, son. 9, 1-2, «Chiuder non posso a quel pensier le porte | Che mi reca voi viva entro la mente», Costanzo *Raccolta*, 69.9-10, «Piacciavi aprir de la memoria spesso | Le porte a l'alma», Tansillo, *Rime* 177 «Quando pietosa giunse in su le porte | Del cor madonna e consolar mi volle» e *Rime* 243.10-11 «Chiuda ella, dite, l'uscio del mio core, | Sì che non v'entri unqua di lei pensiero»; e si veda anche 48.1 e nota. Il tema che la speranza sia da fuggire come il peggiore dei mali, perché prolunga le sofferenze, è vagamente stoico, come recita lo Pseudo Seneca in Anth. Lat. 415 Riese. 4-6: «Spes stat in extremis officiosa malis. | Spes uetat aeternis mortis requiescere portis | Et curas ferro rumpere sollicitas», e si confronti il sintagma *in extremis malis* del v. 3 con *l'estremo de' mal* del v. 14 del sonetto.

8. Da RVF 71.42-44: «Ma se maggior paura | Non m'affrenasse, via corta et spedita | Trarrebbe a fin questa aspra pena et dura».

9-11: «Come quegli che, condannato dalla giustizia di un tiranno spietato a soffrire una tortura crudele e inusitata, rifiuta ciò che può prolungargli la vita e le sofferenze». Il concetto ed in parte il lessico sembrano dover qualcosa a Muzio, *Rime*, 75.55-60: «Ma, (lasso!) poi ch'a me più non riluce | Il raggio ov'io inalzava il mio desire, | Di tormento pareggio ogni dannato; | E 'n così duro stato | L'anima, per fuggir tanto martire, | Va disiendo di poter morire», e si veda anche Coppetta, *Rime*, 76.3: «Con qual ragione il tuo rigor mi dannà»; abbastanza simile è il paragone del malato terminale in Tansillo, *Rime* 55.8, che, rassegnato a morire dopo inutili cure, «sdegnà ch'a sua salute altro si tente». *aspro tormento* è però *junctiona* petrarchesca, da RVF 12.1, «Se la mia vita da l'aspro tormento», e si veda il Guidiccioni citato più avanti. Il *tiranno* è paragonato naturalmente ad Amore, e si veda 6.14 e n. Il sintagma *empio tiranno* è in Costanzo *Raccolta*, 39.5 «M'Amor, della mia vita empio tiranno», in Guidiccioni, *Libro terzo*, son. *Tanti, con mia vergogna, aspri tormenti*, v. 2: «Nel tuo regno ho sofferto, empio tiranno» e, in *enjambement*, in Tansillo *Rime* 61.2-3.

14. Richiama il v. 4 del citato epigramma pseudo senechiano («Spes stat in extremis officiosa malis»); la coppia in fine di verso è anche in Bembo, *Rime*, 131.4 (Bozzetti).

Di questo e di 24 Tobia Toscano ha scoperto una più antica redazione nelle rare *Seste rime* di Laura Terracina del 1558. Bozzetti (p. 94) ha ipotizzato, senza troppa convinzione però, che potrebbe essere una riutilizzazione di una primitiva (e mai pubblicata e non più esistente) redazione per il *Tempio* per Giovanna D’Aragona stampato nel 1554 ma approntato diversi anni prima. La congettura, non improbabile, non mi appare però necessaria, anche considerando il fatto che il discorso della prima terzina si attaglia più ad una Colonna per nascita e non per matrimonio; più accettabile mi sembra la supposizione che Bozzetti fa in un altro luogo (p. 98), che Galeazzo “potesse conoscere, manoscritte, rime dedicate e forse inviate all’aragonese, fosse, cioè, in rapporto con il suo ambiente”. Il *senhal* della palma inoltre indicherebbe questa colonnese come una Vittoria, e dunque la scelta sarebbe tra la poetessa e la donna principale del canzoniere di Galeazzo. Toscano ovviamente propende per la prima, dato che per la seconda Vittoria “la biografia non sembra conservare tracce di rilevanti legami con la città di Roma” (Toscano 2000 p. 206), mentre al contrario risulta che proprio a Roma “aveva scelto di vivere stabilmente la Marchesa di Pescara almeno dal 1535, acquistandovi una posizione di anno in anno più rilevante, come provano i lunghi e intensi rapporti, tra gli altri, con Pietro Bembo e Michelangelo Buonarroti” (*ibid.*). Ma se il sonetto è posteriore al 1535, ovviamente l’autore non può essere Galeazzo *senior*, morto nel 1513; e se la destinataria è la Marchesa di Pescara che viveva a Roma almeno dal 1535, il giovane Galeazzo (che si suppone abbia iniziato a scrivere poesie non prima di aver raggiunto l’età della ragione) non avrebbe scritto così il v. 13, complimento già fin troppo ambiguo per una ragazza, disastroso e inopportuno se riferito alla ormai stagionata poetessa.

A questo va accostato, a mio parere, il sonetto del Minturno *Gran miracol par quella alta Colonna* (*Rime*, p. 151), paragone serrato tra le antiche glorie di Roma e le fresche e donnesche di una principessa Colonna, in cui l’insistenza su termini come *vittoriosa* (v.2) *trionfi* (3), *trionfando* (7), *vittorie* (10), *trofei* (12), *vincer* (14) potrebbe svelarne il nome; si consideri d’altra parte che, sempre nelle *Rime* del Minturno, nello stesso ciclo colonnese, a p. 154, vi è un sonetto, *Gloriosa Colonna, in cui s’appoggia*, che appare chiaramente scritto per il matrimonio di Camillo Pignatelli con Girolama Colonna, sorella di Vittoria juniore. Il matrimonio si celebrò nel 1559, troppo in là per Galeazzo; ma, se anche tutti i sonetti colonnesi del Minturno fossero stati per Girolama e neanche uno per Vittoria, e se anche fossero stati composti tutti dopo la morte del Tarsia (le quali due cose non sono affatto certe), resta il fatto che Vittoria e Girolama, figlie di Ascanio, potevano ben essere considerate all’epoca romane, oltre che napoletane.

Bisogna considerare dunque che un legame profondo tra Vittoria Colonna D’Aragona e la città di Roma evidentemente c’è, ed è quello del sangue e della nascita; e che, anche se le poche notizie che di lei si hanno non sembrano conservare tracce di legami rilevanti con la città, il sonetto o i sonetti di Galeazzo (c’è anche 9, e si veda il v. 8) possono enfatizzare legami non rilevanti o amplificare occasioni non proprio memorabili, come succede spesso nella poesia encomiastica. Devo dire però che l’atmosfera generale del sonetto e il gusto estetico celebrativo antiquario che lo origina e pervade sembrano così intrinsecamente connessi con Roma da supporre anche per Galeazzo, se non una certa frequentazione, almeno una qualche conoscenza dell’ambiente o della produzione poetica. E mi pare che il componimento condivida temi, lessico e stilemi non solo con le rime del *Tempio* per Giovanna d’Aragona, come ha detto Bozzetti, ma anche con le rime per Livia Colonna uscite l’anno dopo.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva al v. 1, ricca ai vv. 9 e 13.

Ariani pp. 12, 64, 141, 145, 187-188, 196; Bartelli, p. 43; Bozzetti pp. 94-96; Spiriti pp. 129-131; Toscano 2000 pp. 202-206; Toscano 2004 pp. 36-37, 58-59.

Roma, le palme tue, che in marmi e in oro
Roder non può del tempo invida lima,
Fôran quasi di nulla o poca stima
Poste a lato a costei ch'io sola adoro.

Quelle fenno all'Europa, all'Asia, al Moro
Ombra da' sacri sette colli in prima,
Questa di un bel diamante alza la cima
Ricca, del ciel nel più beato coro.

Ella è pur tua, e non poteva altronde
Uscir che da quel sasso almo e famoso
Che diede al fianco tuo l'alta colonna.

Or sorgi al primo onore, anzi che roso
Sia dagli anni il bel tronco e l'auree fronde,
E tu del mondo, ella di te sia donna.

I

3 poca V TER NR] poco NS 11 l'alta NR] altra TER V alta NS

II

3 o NS V NR] o in TER 5 all'Europa, all'Asia, al Moro NS V NR] ombra dal sublime foro TER
6 Ombra da i sacri sette colli in prima NS V NR] A l'Asia, a l'Afro et a l'Europa prima TER

Non ritengo opportuno allontanarmi dalla lezione di NS se non al v. 3, ove correggo *poco* in *poca* (l'avevano già fatto Ponchiroli e Bozzetti, ma senza avvertire) ritenendolo un banale refuso, e al v. 11, dove la prosodia richiede l'articolo determinativo. Relego in apparato *altra* di V e TER, sebbene piuttosto suggestiva perché esplicita l'allusione a Vittoria Colonna seniore (allusione che a parer mio è comunque implicita nel testo), e sebbene abbia l'apparenza di *difficilior*; ma *alta* ed *altra* sono lezioni assolutamente adiafore ed intercambiabili, tanto che non mi sembra il caso di rifiutare

la lezione di NS per recuperare quella di testimoni di fasi redazionali diverse. Per lo stesso motivo, e a differenza di quanto fece Bozzetti, conservo al v. 13 *auree* di NS (e TER e NR) contro *aurea* del solo V (che a me, tra l'altro, pare di leggere invece ancora *auree*); la lezione a testo ha tra l'altro anche il piccolo vantaggio di essere omogenea ad *auree cime sante* di 35.3.

1-4: Si introduce il paragone tra le *palme* di Roma, ossia "i trofei e le vittorie...che sono stati scolpiti ed effigiate in marmi e in oro, in tante statue, bassi rilievi, medaglie, e simili" (Spiriti) e la *palma* allegoria e *senhal* di Vittoria Colonna. Ancora qui sembra di vedere un'anticipazione di un'immagine di Torquato Tasso (*Rime* 885 9-10, «i duri marmi | Che suol rodere il tempo...»), ma sia Galeazzo che Torquato potevano autonomamente costruirla con materiali come Alamanni *Opere toscane* 2, stanze, p. 248, «e l'amorosa lima | ...| Non mi può che per voi roder la mente»; Giusto, *Canzoniere*, 148.135-136, «Amor con quella dispietata lima | Il cor gli roda...»; od anche, se il Tarsia potè conoscerli, Varchi, *Rime*, 1.son.68.7-8, «Solo in mirar questi casti, verdi e lieti | Rami, che il ciel non tocca, o '1 tempo lima», ed A. Piccolomini, nel *Tempio per Giovanna*, son. *Donna scesa dal cielo a far honore*, 9-11: «Fabricato non l'han dotti scoltori | Con le più ricche pietre e pretiose | Che l'India manda e '1 tempo morde e lima» e 14, «Che non temon del tempo o dente o lima»; per *invida* si veda naturalmente Orazio, *Carm.* 1.11.7-8, «dum loquimur, fugerit invida | Aetas»; l'uso nella poesia volgare non è petrarchesco ma rinascimentale, come già notò Bozzetti; si veda ad esempio B. Tasso, *Amori* 1.42.26, «L'invido Tempo, che sen porta l'ore».

4-8: Si veda Minturno, *Rime*, son. *Gran miracol par quella alta Colonna*, vv. 9-14: «Arte in quella famose lode impresse; | Pregi d'ogni virtù, chiare vittorie | Di beltà man divina in queste espresse. | In pietra morta l'una altrui trofei, | In vivo marmo l'altra proprie glorie | Scolpi: di vincer sempre huomini e dei». L'immagine del diamante, che tornerà in analogo contesto emblematico e celebrativo in 35, deriva da RVF 30.23-24, «a pie' del duro lauro | Ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome». Ma si veda anche Petrarca *disp.* 62.9-10, «un lauro sì felice | Che ascende fino al ciel con la sua cima». Il sintagma *bel diamante* è in RVF 171.10 e 325.24. La pietra è simbolo di costanza e castità.

9. *Ella...tua*: "Ella è sempre tua, o Roma (anche se dimora a Napoli)": così, in sintesi, Spiriti.

9-10: *e...uscir*: Spiriti e Bozzetti adducono Della Casa, *Rime* 34.8, «Né con tal forza uscir potrebbe altronde»; il Toscano (2004, pp. 36-37) si avvale di Britonio, *Gelosia*, son. *Quando odo il vostro stil di tanta stima*, 5-6: «Ben da Parnaso, in l'una et l'altra cima, | Hebbe costei tal gratia et non altronde» per sostenere la tesi di una contiguità tematica (in lode della Marchesa di Pescara) e ambientale con Galeazzo il Reggente, dato che Galeazzo junior "morto nel 1553 alla fine di un'esistenza così tormentosa e periferica, avrebbe dovuto conoscere le poesie di Della Casa in redazione manoscritta" (*ibidem* p. 37). Ma a parte il fatto che la coincidenza è così marcata da far supporre comunque, in mancanza di meglio, una derivazione da una tradizione manoscritta, va poi detto che il sonetto casiano fu stampato nel *Libro quarto* del 1551.

10-11: *sasso...colonna*: "da quella famiglia Colonna che fu tuo sostegno", secondo Spiriti e Bartelli. Ma l'articolo determinativo, assente nel testo di Spiriti e Bartelli, potrebbe designare un individuo, probabilmente la Marchesa di Pescara. Il verso 11 viene da RVF 126.6, «A lei di fare al bel fiancho colonna».

12. *al primo onore*: locuzione non petrarchesca, presente in analogo contesto in una canzone di Alessandro Guarnello in morte di Livia Colonna, e quindi fuori tempo massimo per Galeazzo (*Per Livia Colonna*, canz. *O vaga giovenetta*, c.107v, «A gloriose imprese | Ond'era più che mai Roma

felice, | Et al suo primo honore | Salia, scorta da tanto et tal splendore»), e nel sonetto di Orazio Vanzulino *Ecco quanto di bel natura et arte nel Tempio per Giovanna* a p. 292 (vv. 9-10: «Quanto per lei l'invitta antica prole | Ritorna al primo honore»); ma suppongo che in un clima umanistico antiquario fosse locuzione abbastanza naturale, traduzione del modo latino delle lapidi *in pristinum decus restituere*.

12-13. *anzi...chiome*: la simbologia della palma pertiene ancora alla Colonna, alla cui giovane età si allude: “Ora, o Roma, ritorni agli antichi splendori, mentre questa donna è ancora giovane”. Eco forse però di un complimento del Tansillo per la madre: si veda Tansillo, *Rime* 187 (e nel *Tempio per Giovanna, Donna d'alto valor, nobil guerriera*) 76-79, «Beata voi, che non pur viva ancora, | Ma intera e bella e nell'età gradita, | Quel nome e quella gloria vi godete, | Che gli altri comprar soglion con la vita!».

14. “E tu, Roma, sii la signora del mondo, ed ella la tua signora”. La medesima costruzione del verso e la similitudine del contenuto svelano la derivazione da Muzio, *Rime*, 142b, al Marchese del Vasto (anche nel *Libro primo*), 14: «Se voi del mondo, ella ha di voi vittoria».

Vale per questo sonetto, a maggior ragione, ciò che si è detto per il precedente riguardo alla supposta conoscenza da parte di Galeazzo di molte rime del *Tempio per Giovanna*; ed in effetti la supposizione appare fondata non tanto per l'essenziale allegoria del tempio, non esclusiva di quell'antologia (anche se ovviamente lì particolarmente diffusa), quanto piuttosto per la comunanza di lessico e concetti con diverse rime degli ammiratori dell'Aragona. Lo schema retorico, un minuto sistema di metafore che associa i vari aspetti del sentimento amoroso dell'io poetico ad elementi concreti e tra loro coerenti, ha il suo più autorevole precedente e modello in *Passa la nave mia* del Petrarca (RVF 189), incrociato con l'allegoria di Laura-prigione di RVF 325.16-17, testo quest'ultimo che fornisce a Galeazzo immagini anche per 2.4-8; ma, se la cronologia non imponesse prudenza, direi senz'altro che le due fonti petrarchesche sono mediate da *In sì bel tempio di memorie adorno* del Minturno, dove si trovano incrociate in modo molto simile, in una sintassi tendenzialmente nominale, come qui.

Sonetto in schema ABBA BAAB CDC DEE. Rima equivoca ai vv. 3 e 8.

Ariani pp. 12, 196, 198-199; Bartelli p. 43; Bozzetti pp. 97-99; Spiriti pp. 132-135.

Ove a Dio più s'accosta l'intelletto
Vi sacro, o Donna, un tempio ricco e saldo:
Mura son di desio possente e caldo
Fondate in speme, e di onestate il tetto;

Le porte di pensiero ardito e baldo,
Sepolcri sono indegnità e sospetto,
Gli altari e le colonne un vago e schietto
Diamante, onde lucete al freddo e al caldo.

Queste rime son poi voti ed incensi,
E la penna e lo stile, ond'io vi onoro,
Non men che a Dio per debito conviensi.

Lasso, ma che mi val poi se vi adoro?
Sospiri, pianto, strane pene e nuove:
Dalla vostra beltade altro non piove.

I

4 onestate il V NR] onestate è il NS (= Seghezzi) 10 la penna V NR NSn] le rime NS 11 dio
V] voi NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

II

7 un NS NR] in V 11 dio V] --- NR (*i tre trattini di NR lasciano supporre che il suo antigrafo
leggesse Dio; NS eredita la zeppa voi da tutta la tradizione a stampa posteriore a NR*) 12
v'adoro NS] io v'adoro V v'onoro NR

III

8 lucete NS NR] lucente V

Seguo per lo più la lezione stabilita da Bozzetti, che emenda il testo di NS in due luoghi: al v. 10 la
ripetizione di *rime* non è altro che un banale errore o forse addirittura un refuso di stampa, dato che

poi lo Spiriti, nel commento, si riferisce al verso nella lezione qui a testo (p. 234: “il sentimento è *non men che per debito conviensi a voi la penna e lo stile*”, e p. 235: “onde Tarsia come poeta ad una donna poetessa con ragione dice, che la penna, e lo stile le conveniva per debito”); al v. 11 la questione è più delicata, già spiegata in modo convincente da Bozzetti: si tratta di un’innovazione delle stampe settecentesche posteriori alla *princeps*, che al posto di *dio* (lezione dell’unico manoscritto V) recavano tre trattini, non si può sapere se per censura controriformistica o per un incidente meccanico occorso all’originale. Fatto sta che la lacuna fu arbitrariamente colmata, e lo Spiriti, disattento qui come altrove, ereditò inconsapevolmente la lezione della vulgata dei suoi tempi. Poi cercò strenuamente di spiegare il testo corrotto nel modo che abbiamo visto, non avvertendo nemmeno la necessità (e forse non avendo più la possibilità) di controllare la lezione del manoscritto Cavalcanti. La lezione a testo è corroborata, come si vede dalle note di commento, da una fonte petrarchesca (RVF 264.99-101). Al v. 4 però emendo è *il tetto*, lezione di NS e Seghezzi, con *il tetto*, lezione di V e NR, nella convinzione che NS l’abbia desunta automaticamente da Seghezzi; secondo una preziosa regola stabilita dall’ultimo editore, che però qui non applicò, forse giudicando errore l’ellissi del verbo.

1. *Ove...intelletto*: secondo Spiriti, indica la ragione, che più ci assomiglia a Dio. Io credo piuttosto che il Tarsia intenda indicare lo sforzo mistico della conoscenza: “Ove il mio intelletto più si avvicina a Dio, ove ho maggior comprensione della divinità”, e quindi nell’immaginazione che più si avvicina a quella del divino; e, platonicamente, il vagheggiamento delle qualità della donna è scala all’immaginazione del divino. Non è casuale, a mio parere, la somiglianza con Francesco Citraro, *Tempio per Giovanna*, p. 173 *Qui non de’ il mondo offrir pecore o tori*, 9-10: «Quest’è quel tempio che lo spirito pio | Fonda tra la memoria e l’intelletto»

2-4. Si veda RVF 325.16, «Muri eran d’alabastro, e ‘l tetto d’oro»; interessante, anche per i vv. successivi, la rappresentazione della donna tempio di Minturno, *Rime*, son. *In sì bel tempio di memorie adorno*, 3-7: «L’uscio d’avorio, e folgorare intorno | L’alte finestre di piropo ardente; | D’un lucido cristallo, e di possente | Virtù, l’alta colonna; un chiaro giorno | Il tetto d’oro a le mie luci spente»; e si vedano anche le ottave *Non teme, o dea di questa età gentile* di Fausta Tacita nel *Tempio per Giovanna*, p. 310, 3: «Sono le mura di pensieri eletti | Ne i bei desir de l’anima fondate, | E le finestre d’atti sì perfetti | Ch’empiono il tutto d’alta chiaritate; | Il tetto ricco sopra gli altri tetti | Sante speranze a sempre amarvi nate, | E le porte, onde s’entra a’ santi altari, | Saggi concetti e dolci accenti rari».

5. Per la coppia *ardito e baldo* Bozzetti cita RVF 363.6-7 («Non è chi faccia et paventosi et baldi | I miei pensier») e soprattutto Bembo, *Rime* 108.6 («et piu non sono ardito et baldo»), ma l’impronta del verso è di RVF 189.5, con un analogo nominale attacco di quartina: «A ciascun remo un penser pronto et rio».

8. *al freddo e al caldo*: cioè, “sempre”. Lo Spiriti lo ritiene una zeppa inutile, ma è modo petrarchesco (RVF 11.13, «et al caldo et al gielo»; RVF 30.30, «La notte e ‘l giorno, al caldo et a la neve», e Petrarca, *Extrav.* 6.10: «Al caldo, al freddo, a l’alba et a le squille»), e indica qui la costanza del desiderio del poeta simboleggiata dal diamante (per il quale si veda 28.7 e 35.2; ed anche Minturno, *Rime*, son. *In sì bel tempio di memorie adorno*, 9-10: «Sopra un bel quadro adamantino seggio | Siede ‘l signor, anzi ‘l nemico mio»). Non sottovaluterei poi il virtuosismo della rima equivoca, che viene probabilmente da Bembo, *Rime* 108.7 assieme a tutte le parole della rima B (Bozzetti).

9. Ancora elementi allegorici tipici delle rime del *Tempio per Giovanna*: si veda ad esempio Michele Carrara, son. *Se n' ben composto corpo e 'n volto egregio*, 9-11: «Non che pregi et honor, ma a la sembianza | Debbonsi, e al bello interno di quest'una | Incensi, voti, sacrifici e tempi»; Antonio Terminio, son. *Poi che scorgendo homai l'antico merto*, 10-11: «pur questi sacri incensi | V'offerò a' piedi e riverente adoro»; ed ancora Francesco Citraro, *Tempio per Giovanna*, son. *Qui non de' il mondo offerir pecore o tori*, 4: «Pur<i> incensi, e di lagrime i liquori». Bozzetti adduce Ariosto, O.F. 13.64.8 («Et avrà incensi e imagini votive»), Molza, *Rime* 195 («Se mai devoti incensi de'mortali») ed infine G. Stampa, *Rime*, 290 (v. 3: «Poi ch'io non ho condegni incensi e fiori»), la cui importanza forse esagera. Per Tansillo le opere dei poeti non corrispondono alle offerte ma, con *agudeza* linguistica, parte dell'architettura: «Ove i bei marmi e l'erte e gran colonne | Che 'l peso illustre sempre terran sopra, | Son dotte carte e stili illustri e rari» (*Rime*, 391.12-14; il sonetto è anche, naturalmente, nel *Tempio per Giovanna*).

11. Un passo oltre a Muzio, *Tempio per Giovanna*, p. 4, (Muzio, *Rime*, 155) son. *Donna reale, a cui dal sol superno*, vv. 13-4: «e veramente è degno | Ch'in voi di Dio l'immagine s'adori»; ma la fonte primaria, di cui si ribalta il senso, è RVF 264.99-101, «Ché mortal cosa amar con tanta fede | Quanta a Dio sol per debito conviensi | Più si disdice a chi più pregio brama», all'origine anche di 53 (Bozzetti) 160-61: «Un cor ch'adori in terra immortal dea | Con gli spirti sì accensi | Qual a dio sol per debito conviensi».

12. Da Bembo, *Rime* 8.2: «ma ciò, lasso che vale?» (Bozzetti).

13-14. Forse, più che di RVF 235.9-10 («Ma lagrimosa pioggia et fieri venti | D'infiniti sospiri»; Bozzetti p. 98), qui Galeazzo è memore ancora di RVF 189; si vedano i vv. 7-8, «un vento humido eterno | Di sospir'» e 9, «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegno». *strane...nove*: la coppia è sconosciuta a Petrarca e Dante ed è presente nel *Decameron*, come dice Bozzetti; se si cerca *strano e novo* l'ATL ci presenta una discreta, non fluviale, tradizione quattro-cinquecentesca: da Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 6.9, fino a Tansillo, *Rime* 144.1 e Bernardo Tasso, *Amori* 2.39.51.

Impossibile, allo stato attuale delle conoscenze, sapere a chi si rivolge il Tarsia in questo sonetto, dal testo così povero di indizi per qualsiasi attendibile congettura. Lo Spiriti aveva pensato ad uno degli ultimi Re aragonesi ed in particolare a Ferrandino, e così pensava anche Bartelli; questo, naturalmente, quando le due figure Di Galeazzo il Reggente e Galeazzo il giovane erano fuse in una indistinta biografia. Bozzetti adduce, con moltissime cautele, le seguenti possibilità: che si tratti di Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto, in morte del quale è stato molto probabilmente scritto il sonetto 31, "in occasione delle sue ultime ed infelici imprese antifrancesi" (battaglia di Ceresole, 1544); che si tratti di Garcia di Toledo; che si tratti del padre di questi, il viceré don Pietro; che si tratti del Sanseverino, e s'intende Ferrante, Principe di Salerno. Il fatto che il sonetto compaia solo in NS e sia assente nelle fasi più arcaiche del canzoniere porterebbe ad escludere la prima ipotesi in favore delle altre, che permetterebbero di farlo risalire a data più tarda. Per quanto riguarda il Sanseverino, che sembra essere il candidato preferito da Bozzetti, questi cita un sonetto di Vincenzo Martelli (che del Principe fu segretario e maestro di casa) del *Libro terzo, Così, Signor, vivendo al ciel si sale*, il cui v. 5 avrebbe fornito a Galeazzo una tessera per il v. 9 di questo: «Seguite pure e non temete uguale»; per giunta un altro sonetto del Martelli al Sanseverino del *Libro terzo, Voi ch'a Marte e a Minerva un tempio havete*, avrebbe fornito con il sintagma *superbe mete* del v. 8 ispirazione per *nobil mete* di Galeazzo al v. 9.

Secondo me il sonetto è davvero troppo tardo perché si possa ascriverlo al d'Avalos, nei due anni dal 1544 alla sua morte avvenuta nel 1546. Sono convinto anch'io che 31 sia con ogni probabilità in morte del Marchese, ma, essendo presente in C, V e NR, sembrerebbe scritto prima di questo, testimoniato solo da NS. Inoltre è *in morte* ma non in *occasione della morte*, e, descrivendo il lutto della vedova, può essere stato composto qualche anno dopo l'evento. Il fatto poi che Galeazzo si rivolga chiaramente ad un signore italiano (vv. 6-7), in qualche modo in disgrazia o almeno in difficoltà (come aveva ben intuito Bozzetti), mi porterebbe ad escludere i due Toledo. Anche il Sanseverino, che pure da un certo momento in poi si trovò in una situazione molto critica, non sembra il candidato ideale per un sonetto che compare in un canzoniere la cui dama principale è Vittoria Colonna, dal 1552 moglie di Garzia di Toledo e nuora di don Pietro, e in un manoscritto che probabilmente fu offerto ad un personaggio molto importante della corte vicereale nel 1552 o all'inizio del 1553, alla vigilia della guerra di Siena (così Bozzetti a pp. xxiv-xxv), quando il Principe di Salerno, ormai ribelle dichiarato, aveva corso le coste del Tirreno alleato della Francia e dei Turchi (De Frede 1984 pp.2 60-63) e Galeazzo, assieme ad altri baroni, era stato chiamato dal Toledo a difenderle (De Frede 1991, pp. 158-159); inoltre le coincidenze testuali con i sonetti del Martelli non mi paiono rilevanti, laddove invece il metodo di Bozzetti, cioè identificare all'interno dell'ambiente che fa capo ad un certo personaggio una serie di temi e motivi peculiari per formulare, in mancanza di dati più certi, ipotesi riguardo all'associabilità di altri testi a quell'ambiente, mi sembra certamente valido, qualora se ne ammettano i rischi.

E a questo proposito non mi sottraggo al dovere di proporre una mia ipotesi di identificazione, che naturalmente, mancando indizi veramente solidi, varrà come mera supposizione al pari delle altre: il sonetto potrebbe essere rivolto a Marcantonio Colonna il giovane, figlio di Ascanio (e fratello di Vittoria juniore), dal quale era stato diseredato nel dicembre del 1552. Marcantonio, allora giovanissimo (il che può spiegare forse il tono generale di questo sonetto, di incoraggiamento ossequioso e paterno insieme, da un esperto soldato a un giovane suo superiore), già si preparava a partecipare alla guerra di Siena come generale di cavalleria, e quindi forse commilitone e

comandante di Galeazzo; alla fine delle operazioni, sulla via del ritorno, realmente acciuffò l'occasione usando le truppe al suo comando per riconquistare il feudo di Paliano, mettendo in fuga il padre (Petrucci). Galeazzo in quell'ultimo frangente era forse già morto, o comunque aveva altri pensieri che fare poesia, ma chissà se non sia stato già qualche tempo prima al corrente dei suoi piani, che certo non poteva svelare troppo apertamente in un sonetto.

Non mancano, a volerli vedere, tenui indizi testuali che vanno in questa direzione. Si potrebbe supporre che anni dopo, quando Curzio Gonzaga volle consolare il Colonna di una disavventura subita poco prima del trionfo di Lepanto (un fulmine si abbattè sulla sua galera a Corfù), si sia ricordato di questo sonetto di Galeazzo, che poteva aver letto nell'ambiente Colonna-Orsini, prendendone un'immagine e due parole rima: «Saggio Signor, folle d'intorno aggira | L'alta sua ruota la *Fortuna*, e *guerra* | Quasi sempre a vertù move, ed atterra | Suoi bei principii, ed a sbandirla aspira. | E quando huom cede, spaventosa e dira | In imo *fondo* di miserie il serra; | Ma chi forte contrasta *il crin le afferra* | E, mal suo grado, alfin la sforza e gira» (Curzio Gonzaga, *Rime*, p.156, vv. 1-8). Potrebbe poi non essere una coincidenza, ma piuttosto un'allusione, la dipendenza di questo sonetto, per l'attacco delle terzine, da RVF 103, dedicato a un antico colonnese, Stefano il Giovane.

Sonetto in schema ABBA ABAB CDE ECD. Rima inclusiva al v. 3, ricca e contraffatta ai vv. 3. 6.

Ariani pp. 12, 76, 141, 145; Bartelli p. 55; Bozzetti pp. 100-102; Ponchioli 1951; Spiriti pp. 136-139.

NS

Chi fia, Signor, che dietro a fida scorta
Tua gloria sfolgorar più bella e altera
Mirar non debba? E nostra padria, ov'era
De' mali al fondo, a' primi onor risorta?

E tal, ch'or ne minaccia e ne sconforta,
Se a così degno fin la virtù vera
Degl'italici cor non è ancor morta,
Veder de' lieti suoi giorni la sera?

Siegui, ché a nobil meta omai sicura
Strada, se non incespi, il corso adduce,
E di Fortuna il crin fermando afferra:

Ch'ella, dianzi sol volta a farci guerra,
Femina e cosa mobil per natura,
Vedrem di tuo valor compagna e duce.

Seguo Bozzetti nel mantenere il testo di NS senza intervenire, come fece il Bartelli, seguito poi dal Ponchiroli, per regolarizzare lo schema delle quartine. L'asimmetria (che accomuna in qualche modo questo sonetto al precedente, su cui nessuno pensò mai di intervenire) non sembra poi così grave se accostata allo schema ABAB BAAB di RVF 210 e 295 e di Bembo, *Rime*, 40 e 69, ed allo schema ABBA BABA di Bembo, *Rime*, 165. Senza contare che lo schema tarsiano è contemplato da Minturno (Tieghi 2006. p. 102n; Afribo 2001, p. 139).

1. *dietro ...scorta*: dietro la Fortuna, *compagna e duce* (v. 14) del suo valore. Per il sintagma in fine di verso Bozzetti cita RVF 277.8 (da cui probabilmente vengono tre delle quattro parole della rima A: *morta, sconforta, scorta, fidata scorta*. È comunque diffusissimo.

2. *primi onor*: cfr. 28.11.

5. *tal*: il nemico, i Francesi; ma forse anche si allude, molto copertamente, ad Ascanio Colonna.

6-7: Da RVF 128.95-96: «Ché l'antiquo valore | Ne l'italici cor' non è anchor morto»; se ne veda anche un'imitazione in Sandoval de Castro, *Rime*, 48.31-32: «E 'l buon popol di Marte, ov' ancor morto | Non è l'antico e gemino valore».

8. Ambito metaforico simile in Alamanni, *Opere toscane 2, Favola di Fetonte*, p. 118: «se 'l tuo destin crudele | Cerca al tuo bel mattin portar la sera» e in Tansillo, *Vendemmiatore*, 7.5: «Giunta a' suoi chiari di l'ultima sera».

9. *Siegui*: assoluto, “Continua, persevera”; oppure, s'intende, “Segui la *fida scorta* della Fortuna”; e si veda soprattutto RVF 103.10-14: «Anzi seguite là dove vi chiama | Vostra fortuna dritto per la strada | Che vi può dar, dopo la morte anchora | Mille et mille anni, al mondo honor et fama»

9-10. È una metafora sportiva: la meta era il traguardo a forma di cono che nei circhi antichi segnava il giro; così anche *corso* sempre pertiene alla raffigurazione della vita come gara o sforzo olimpico per la perfezione che ha la sua origine nelle lettere di S. Paolo (*I Cor.* 9.24-27; *Phil.* 3-14; *II Tim.* 4-7). Così in Bernardo Tasso, *Amori* 1.117.3-4, «et or non lasso | Tocchi la meta ov' ancor pochi andaro»; Barignano, *Rime*, 127.10-11 («Questo vincete, e siete sì vicino | A gloriosa meta» e, in senso spirituale ed originariamente paolino, Vittoria Colonna, *Rime*, A1.57.9-10, «Scarco dai nostri mali a l'alta meta | Leggier volasti» e A1.80.13-14, «Quanto posso leggiero a l'alta meta | Che mi scopre il mio Sol lieta m'ingegno». Per *incespi* si veda RVF 227.8, «Come animal che spesso adombre e 'ncespe».

11. *ysteron proteron*, come fa notare lo Spiriti, “perché prima è l'afferrare, e poi il fermare”. La figura della Fortuna crinita sulla fronte e calva sulla nuca, che quindi deve essere acciuffata in tempo mentre passa, prima che sia troppo tardi, è la versione rinascimentale dell'antico *kairos* greco e dell'*Occasio* latina; gli esempi dell'Ariosto citati da Bozzetti (O.F. 18.161.5-6, «Che ben pigliar nel crin la buona sorte | Carlo sapea, quando volgea la faccia» e 30.35.5-6, «Ma se fortuna le spalle vi volta | - Che non però nel crin presa tenete -») sono in effetti autorevoli precedenti; è poi anche vero, come dice sempre Bozzetti, che *afferra* ha numerosissime occorrenze nel *Furioso*, le cui suggestioni qui sono particolarmente vive, come spesso avviene nel Cinquecento per poesie di argomento bellico o in lode di cavalieri.

13. Parodia di RVF 183.12, «Femina è cosa mobil per natura»; per il concetto si veda Machiavelli, *Principe*, 25.26-27: «...perché la Fortuna è donna, e è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla [...] e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia li comandano», suggestivo, forse, per l'identificazione del destinatario con il giovane Colonna.

14. La coppia deriva da O.F. 3.63.5, «Io tanto ti sarò compagna e duce» (Bozzetti).

Fu il Bartelli ad identificare l'Amarilli voce narrante di questo sonetto con Maria d'Aragona moglie di Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto. Sotto quel nome si designa la Marchesa oltre che in Gambara, *Rime*, 32 e 33, citati dal Bartelli, anche in Contile, Muzio, Domenichi ed altri (Bozzetti). Il sonetto è dunque con ogni probabilità in morte del Marchese; e il 1546 sarebbe dunque, secondo Bozzetti, la data più alta riconoscibile delle rime tarsiane. Ho già detto nell'introduzione al sonetto precedente che a parer mio la data sarebbe da interpretarsi piuttosto come mero termine *post quem*, atteso che può ben darsi che questo testo sia stato scritto anche ad una certa distanza di tempo dall'evento luttuoso, forse per un anniversario.

Il Tarsia dunque conosceva almeno in parte la varia tradizione pastorale che parlava degli amori e delle lontananze di Amarilli e Davalo, i Marchesi del Vasto, e forse era al corrente della produzione dei poeti che cantavano la coppia, anche se non risulta proprio che facesse parte del circolo, della compagnia di pastori – poeti alla quale si allude anche in questo sonetto nella prima terzina. Del resto parte di questa tradizione era a stampa vivente Galeazzo, come le *Rime* del Muzio, tra le quali il sonetto 126, che fornisce a questo del Tarsia una tessera e parte dell'andamento anaforico delle quartine (peraltro abbastanza tipico dei sonetti pastorali), qui concentrato nella prima quartina.

Sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima ricca ai vv. 2, 6 e 4, 5; rima inclusiva al v. 8; rima equivoca ai vv. 9, 11.

Ariani pp. 12; Bartelli pp. 60-61; Bozzetti pp. 103-105; Spiriti pp. 141-142.

- Queste fiorite e dilette sponde,
Questi colli, quest'ombre e queste rive,
Queste fontane cristalline e vive
Ov'eran l'aure a' miei sospir seconde,

Ora che il mio bel sol da noi si asconde
Son nude e secche e di vaghezza prive,
E le ninfe, d'amor rubelle e schive,
Lasciato han l'erbe, i fior, le selve e l'onde.

Ponete dunque, o miei pastor, da canto
Le ghirlande, i piaceri, i giochi e 'l riso,
L'usate rime e le sampogne e 'l canto.

E tu - dicea Amarilli - in cielo assiso,
Porgi le orecchie al mio diretto pianto,
Se ti fûr care e le mie chiome e 'l viso -.

I

8 Lasciato C V NR] Lasciate NS (=Raillard, Parrino, Seghezzi) 11 e le sampogne C V NR] le sampogne NS (= Raillard, Parrino, Seghezzi) 14 e le mie C V NR] le mie NS (= Raillard, Parrino, Seghezzi)

II

4 sospir NS] desir C V NR

Al v. 4 la variante *sospir* (di NS contro il resto della tradizione), se autentica, come mi pare, segnerebbe non solo una dissimilazione dai modelli (Bozzetti), ma sarebbe anche migliorativa, quando si consideri che nei modelli e nei contemporanei il modo *aure seconde ai miei desiri* era sempre connesso ad una metafora nautica che in questo contesto non ha molta ragione d'essere: la dissimilazione insomma risponde anche all'esigenza di una maggiore chiarezza espressiva. Mi pare

evidente dunque che non c'è motivo di rifiutare la lezione come innovazione arbitraria, e pertanto la mantengo a testo, come in realtà fecero tutti gli editori che conobbero NS: Spiriti, Bartelli, Ponchiroli e Bozzetti.

Le piccole varianti dei vv. 11 e 14, che oppongono NS agli altri testimoni del canzoniere e lo accomunano all'edizione settecentesca del Seghezzi sono, con ogni probabilità, innovazioni che lo Spiriti accoglie inconsapevolmente da essa, come già aveva opinato Bozzetti. Seguo dunque l'ultimo editore nel rifiutarle.

1-4. L'esordio anaforico del sonetto deve molto a RVF 100, rievocazione dei luoghi della passione amorosa (1-3: «Quella finestra... et quella»), e qualcosa forse anche al genere dell'offerta votiva pastorale; si vedano gli esempi di B. Tasso, *Amori* 1.140.1-4 («Queste purpuree rose... e questo vaso pieno»); 1.141.1-5 («Questi candidi augei... E questo odor sabeo...»); 145.1 («Questo spezzato giogo e questo laccio»); 2.18.1-2 («Questa faretra cogli aurati strali | E questo arco d'avorio bianco e schietto»); si veda inoltre più avanti la nota al v. 4. Più vicino di tutti sembra però Muzio Rime 126 1-8: «Quest'aria, che già fu così serena, | Perché si vede or sopra noi turbare? | Quest'acque, ch'ebber già sì pura vena, | Perché, come solean, non son più chiare? | Questa campagna, già cotanto amena, | Or perché tutta dolorosa appare? | Questa selva, di gioia un tempo piena, | Perché di doglia or s'ode risonare?». Per il v. 1 si veda RVF 226.13, «Verdi rive fiorite, ombrose piagge»

3. *fontane vive* è sintagma di *Tr. Cupid.* 4.124: «Rivi correnti di fontane vive»; poi fortunato nel Cinquecento e particolarmente, mi sembra, nelle poesie classiciste dell'Alamanni: si veda *Opere toscane I* egl. 8 p. 149 «Campagnie herbose, et voi fontane vive», ed eleg. 2.7 p. 58, «Quante hai nel corso tuo fontane vive».

4. Si veda RVF 180.6 «Dritto per l'aure al suo desir seconde», da cui anche Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, 83.29 «E venian l'aure a' miei desir seconde» e B. Tasso, *Amori* 1.122.1, «Tu, che con l'aure a' tuoi desir seconde». In tutti s'intende di venti propizi ad una metaforica navigazione; qui invece si vuol dire che le aure, al pari degli altri elementi del *locus amoenus*, arridevano, si conformavano dolcemente al desiderio amoroso di Amarilli espresso dai sospiri, secondo modi parimenti attestati nella lirica: si veda ad esempio Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 34.7-8: «Staran pietose a' miei sospiri ardenti | Quest'aure, che mi fur gran tempo amiche»; o Bernardo Cappello, *Rime* 48.11, «l'aure compagne a' miei sospiri» e 73.7-8 «Et voi, fide compagne a' miei sospiri | Dolci aure»; gli ultimi due testi erano inediti al tempo di Galeazzo, ma dà da pensare la coincidenza del dimostrativo negli *incipit*.

5. Si veda RVF 50.44, «poi che 'l sol s'asconde», e, in analogo contesto luttuoso, V. Colonna, *Rime*, A1.32.12, «Da l'or che 'l mio bel sol fu in terra spento»; ma il sintagma è normale dal Magnifico in poi, e si veda almeno B. Tasso, *Amori* 1.11.2 massicciamente imitato da Galeazzo nel sonetto 32. Abbastanza simile il lamento di Amarilli (per la lontananza) in Gambarà, *Rime*, 32.5-6: «Deh! perché, lassa! agli occhi miei s'asconde | L'altero sguardo».

6. Si veda Muzio, *Rime*, 126.9-10: «Senza la lor dolcissima Amarilli | Son piante e piagge di letizia prive».

7-8. Risente dell'*incipit* dell'egloga di Luigi Alamanni in morte di Cosmo Rucellai (*Opere toscane I* egl. 2 p. 114: «Lasciate, o Nymphé, i freschi herbosi fondi») già citato per 9.1-2, e così anche qualche elemento della descrizione del *locus amoenus* desolato per il lutto (e si veda dunque anche

ibid. 6-9: «o monti, o piagge, o colli | Non ricevete in voi venti sereni | Voi vaghe herbette e voi, già liete piante, | Homai triste spogliate i fiori e ‘l verde»).

9-11. Si veda RVF 249.9-11, «Deposta avea l’usata leggiaria, | Le perle e le ghirlande e i panni allegri, | E ‘l riso e ‘l canto e ‘l parlar dolce humano» e il luttuoso B. Tasso, *Amori* 1.52.1-2, «Pon giù, leggiadra donna, i panni allegri, | Le perle, l’ostro, le ghirlande e i fiori»; ma il modo *por da canto* non è tanto della lirica amorosa aulica quanto delle ottave elegiache del Coppetta (*Rime* 23.4.5) o dell’ambito delle terzine delle *Satire* dell’Ariosto (2.243) o in parte delle elegie del solito Alamanni (*Opere toscane I* eleg, 2.2 p. 42, «Scendi, o Cyprignia, e lascia il duol da canto») o delle egloghe (*Opere toscane I* egl. 5 p. 133: «Posa lo ‘ncarco tuo, Mosso, da canto»); il modello è dunque in parte ridotto ad un registro stilistico più colloquiale, consono all’ambientazione bucolica. E probabilmente dalla settima egloga virgiliana viene, per antitesi, il concetto dell’appello ai pastori – poeti (ai membri cioè di una corte letteraria) a tacere e a lasciar perdere le ghirlande: «Pastores, hedera nascentem ornate poetam, |...| Aut, si ultra placitum laudarit, baccare frontem | cingite».

12. Da RVF 347.3, «Assisa in alta et gloriosa sede».

13. Si veda, sempre in contesto luttuoso (per la morte del Bembo) V. Gambarà, *Rime*, 63 (e nel *Libro quarto*, son. *Or che sei ritornata, alma felice*) 5-6, «Porgi l’orecchie al suon triste e ‘nfelice | De le lagrime nostre e dei sospiri»; il sintagma, che “introduce un parlato aulicamente perifrastico” (Bozzetti), è inoltre proprio della poesia pastorale, da Sannazaro, *Arcadia*, ec. 3.29 («Porgete orecchie a le mie basse rime»), all’appena citato Alamanni, *Opere toscane I* egl. 5 p. 133 («Et porgi al nostro dir le orecchie intente»), al Muzio (in Tullia d’Aragona, *Rime*, Egloga 3.23 e 7.268) a Firenzuola, *Sacrificio pastorale*, 25-27: «Porgi l’orecchie e pietose e benigne | A’ preghi de’ pastor». Non so poi se per qualche oscura reminiscenza possa aver influito il quasi identico A. Beccari, *Rime*, 40.4, «Porgi l’orecchie al mio devoto pianto», fuori contesto e certo non esattamente a portata di mano. Bozzetti cita il certo più diffuso Ariosto di O.F. 40.13.3, «Battonsi il petto, e con dritti pianti».

14. Dall’incrocio di due suggestioni petrarchesche, RVF 30.4-5, citato da Bozzetti («e ‘l bel viso, et le chiome | Mi piacquen sì»), e RVF 268.77 («Se gli occhi suoi ti fur dolci né cari», e si tratta di Laura morta), e direi con il concorso o la mediazione di B. Tasso, *Amori* 2.104.11-12: «e non ti son più grate | Queste purpuree guancie e questo crine?».

Per la lontananza della donna amata, collegato al precedente da un comune clima pastorale. Modellato, per la maggior parte, su *Apriche piagge, ombrosi colli ameni* di Bernardo Tasso (*Amori* 1.11) come già notato dal Bartelli, con importanti derivazioni da *Erbe fiorite, verdi e rugiadose* di Bartolomeo Gottifredi. Si collega al precedente per la somiglianza, anzi la quasi perfetta identità delle parole della rima A e per la ripresa sostanzialmente identica di 31.5 al v. 4, oltre che per il clima pastorale, evidente nella seconda quartina, e per il tema della lontananza ed il motivo, qui personale e non d'occasione, della persona amata che vivifica la natura con la sua presenza o, viceversa, la mortifica con la sua assenza.

Sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima inclusiva al v. 1; Rima equivoca ai vv. 9 e 11.

Ariani p. 13, 21, 79-80, 150; Bartelli p. 53; Bozzetti pp. 107-108; Spiriti pp. 143-145.

NS

Chiare, fresche, correnti e lucid'onde,
Verdi prati, alti poggi e boschi ameni,
Che di amor siete e di dolcezza pieni
Per virtù di quel sol che a me si asconde:

Sien per voi l'aure ognor dolci e feconde,
Ruggiadose le notti e i dì sereni,
Né bifolco o pastor greggia vi meni,
Né man fior mai ne colga o svella fronde.

Se quella che ha di me la miglior parte
Ch'or non è meco, i suoi alti pensieri
Sola spesso con voi divide e parte,

Ad ambo qual rimasi, allor che fieri
Venti troncaro al mio legno le sarte,
Dite, e quanto i miei dì sien tristi e neri.

I

5 Sien] sian NSn 14 sien] sian NS

Sembra che lo Spiriti prediliga la forma *sian* a *sien*. La usa in nota al v. 5, ripetendo il verso e variando la forma e, a testo, al v. 14. È naturale supporre una sovrapposizione degli usi del Marchese a quelli propri del testo, sicché non ho problemi, sulla scorta di Ponchiroli e Bozzetti, a tenere a testo *sian* anche al v.14. Bozzetti espresse il dubbio che al v. 5 le *aure* fossero da intendersi *seconde* (come in 31.4) invece che *feconde*; ma si convinse poi notando che in Tasso, *Amori* 2.47.7 la parola rima fosse *feconde*; oltre che, al parer mio, la lezione *aure seconde*, per le ragioni da me esposte nell'introduzione a 31, avrebbe forse interferito in modo distraente con l'allegoria navale dell'ultima terzina. Al v. 7 conservo *ruggiadose* di NS per i motivi già addotti per 21.2. Bozzetti aveva corretto in *rugiadose*.

1-3. Si veda, per molta parte del lessico e lo schema retorico apostrofe al paesaggio + relativa, RVF 126 1-2: «Chiare et fresche et dolci acque, | Ove le belle membra», che costituisce il nobile capostipite di tutta una discendenza petrarchista, all'interno della quale spiccano B. Tasso, *Amori* 1.11.1-4, «Apriche piagge, ombrosi colli ameni, | Ne' quali il mio bel Sol virtude infonde, | Fioriti lidi, chiare e lucid'onde, | Tutti d'amore e di dolcezza pieni», e Bartolomeo Gottifredi, *Libro primo*, son. *Erbe fiorite, verdi e rugiadosa*, di cui si veda in particolare il v. 9: «Chiare e fresche e correnti acque»; ma d'altra parte *correnti e lucid'onde* è anche sintagma di B. Tasso, *Amori* 2.47.3. Per l'enumerazione del v. 2 si veda anche 41.7.

4. Si veda, oltre alla nota precedente, 31.5 e n., e B. Tasso, *Amori* 1.11.7-8: «Possedete colei che mi nasconde | Il Cielo avaro de' maggior miei beni».

5-8. Per l'augurio bucolico classicheggiante si veda B. Tasso, *Amori* 1.4.12-14 «Et prego il ciel che ne la vostra riva | Pastor falce non ponga, o tagli fronde, | Né acque turbi u' fia l'alta sembianza»; ed inoltre *Amori* 2.47.5-8: «Se sempre l'aura sì tranquilla sia | Che non vi turbi l'acque, e se le sponde | Del vostro fiume, ognor verdi e feconde, | Non sentan pioggia tempestosa e ria» (Bozzetti); *Amori* 2.49.124-130: «Giamai caldo né gelo | Non offenda le tue fiorite rive, | Ma l'aere ognor temprato, ognor sereno, | Piova nel tuo bel seno | Umor soave, e le dolci aure estive | Scherzino co' tuoi fior, scherzin con l'erbe, | Né sian l'acque a' tuoi scogli empie o superbe», ed Alamanni, *Opere toscane* 2 selv. 1.7, p. 43: «Vadan da lei lontan gli armenti et gregge; | Né le possa impiagar la scorza e i rami | D'altro fero animale artiglio o corno». Per il v. 7 vedi Alamanni, *Opere toscane I, Favola di Narcisso* p. 306: «Alle fiere, agli augelli, ai greggi ascoso, | Né bifolco o pastor li presso viene». Concorre probabilmente anche il famoso O.F. 1.42.4, «Né gregge né pastor se le avvicina», citato dallo Spiriti, e tutto il clima dell'ottava (5-6: «L'aura soave e l'alba rugiadosa, | L'acqua, la terra al suo favor s'inchina»).

9. *la...parte*: l'anima, rimasta presso la donna, secondo un procedimento ben illustrato in Tansillo, *Rime* 70.8-12: «Ma quando uom, ch'ama, dal suo ben diparte, | L'anima, ch'era integra, si divide. | Anzi la più perfetta e miglior parte | Ne gli occhi altrui riposta se rimane, | Ch'amor di propria man la tronca e parte» (secondo la lezione del *Libro quinto*). Da RVF 37.52, «Lassai di me la miglior parte a dietro», secondo Bozzetti con la mediazione di Molza, *Rime* 165.11 («Portato s'ha di me la miglior parte»).

10-11 *i suoi...parte*: si veda B. Tasso, *Amori* 1.11.10-11, «Ché con voi parte i suoi dolci pensieri | Sì bella donna, e l'alte oneste voglie». Il primo emistichio del v. 10 è ripreso, mi pare, in 33.3.

12-13. *ad ambo*: alla donna ed alla *miglior parte* rimasta presso di lei. Per il resto del distico, come ha notato Bozzetti, molte sono le influenze del Petrarca più doloroso: RVF 235.9, «Lagrimosa pioggia et fieri venti»; 292.10-11, «Rimaso senza 'l lume ch'amai tanto, | In gran fortuna e 'n disarmato legno»; e si vedano anche RVF 177.7-8, «Quasi senza governo e senza antenna | Legno in mar» e 272.13, «e rotte arbore e sarte».

14. Da Bembo, *Rime* 168.6, «Ch'io chiuda questi dì sì neri et tristi». Per il resto si veda Bartolomeo Gottifredi, *Libro primo*, son. *Erbe fiorite, verdi e rugiadosa*, v. 14: «Ditele voi per me quale è il mio male», che sembrerebbe memore del parimenti padano Ceresara, *Rime*, 73 (*O dolci colli, o florido paese*), 12: «Per me ditegli voi quel ch'io non oso». All'origine di tutto c'è il messaggio affidato al Rodano di RVF 208.13-14: «Dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole: | Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca», quasi irriconoscibile dopo tanta evoluzione.

Sonetto di lode entusiasta della donna, che si collega al precedente per una ripresa al v. 3 che sembra cosciente e voluta (*Ch'or non è meco / Ch'ha 'l mio cor seco*). Notevole è qui la presenza di un linguaggio sostanzialmente madrigalesco, in una testura fonico ritmica straordinariamente cantabile, associato per contro ad una sintassi complessa e franta, ricca di iperbati e chiasmi; prova senz'altro di un'arte matura e tarda, come già aveva visto Bozzetti e come dimostrerebbero la presenza esclusiva in NS e le ravvisabili influenze di Della Casa e Rota.

Sonetto ABBA ABBA CDE ECD. Rima equivoca ai vv. 2, 7.

Ariani pp. 13, 76-78, 141, 145; Bozzetti pp. 110-112; Spiriti pp. 146-147.

Chi di natura vuol l'opra più bella
Veder fra tante, in lei lo sguardo giri
Ch'ha il mio cor seco, e l'alme luci ammiri
Onde Amor le sue scocca auree quadrella;

La dolce ascolti angelica favella
Che può d'abisso far dolci i martiri,
Vegga le trecce d'or, che in gli alti giri
Non è ch'unqua pareggi o sole o stella;

Delle guance i bei fiori e del bel seno
Contempli i tersi avori a parte a parte,
Della bocca le perle ed i rubini.

Ma qual può mente i pregi alti e divini,
Ch'occhio non vede, misurar a pieno,
Non che ritrarre altero stile in carte?

1-2. Si veda naturalmente RVF 248.1-2, «Chi vuol veder quantunque pò Natura | E 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei», e le numerose imitazioni petrarchiste, tra le quali spiccano Giusto, *Canzoniere* 20.1-3 («Chi vuol vedere in terra un'alma sola ... | Miri la donna mia») e G. Parabosco, *Libro primo*, madr. *Chi vuol veder raccolta tutta insieme*, 3, «Miri la donna mia».

3. Palese richiamo a 32.10, «Ch'or non è meco»

5-6. G. Parabosco, *Libro primo*, madr. *Chi vuol veder raccolta tutta insieme*, 11-12: «Sentirà quelle dolci alte parole | Che fan fermare il sole» e Giusto, *Canzoniere*, 20.5: «Ascolti quella angelica parola». Il miracolismo del Parabosco è di derivazione petrarchesca (da RVF 341.14, «Dice, et cos'altre d'arrestare il sole»), quello di Galeazzo ricorda più il mito di Orfeo; ma non escluderei il concorso di Berardino Rota, *Rime* 73 (e nel *Tempio per Giovanna*, son. *Non è beltà, né fu giamai, né fia*) vv. 5-6, che in un simile contesto di lode entusiasta diceva della fronte: «Il seren de la fronte honesta e pia | Che pò far gli alti abissi in tutto chiari».

7-8. Si veda Parabosco, *Libro primo*, madr. *Chi vuol veder raccolta tutta insieme*, 4-5: «Vedrà i biondi capei | Avanzar di vaghezza il più fin oro»; ma il v. 8 va oltre il madrigalismo musicale del Parabosco risalendo ai modi popolareggianti dei rispetti del Poliziano (*Rime*, 29.3-4, «Ma non possa io veder mai sole o stella | S'io non ho tutte l'altre donne a sdegno») che continuavano nella poesia burlesca (e si veda il probabilmente troppo tardo Grazzini, *Rime* madrigalesca 18.10-11: «Il più raro e sovrano | Buffon che mai vedesse o sole o stella»).

10. *tersi avori*: variante di un figurante tradizionale della carnagione, per cui si veda almeno Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 43.1 («O man leggiadra, o terso avorio bianco»; 68 («L'oro, i robin, le perle e 'l terso avorio») e Tansillo, *Rime* 18.10 («I rubini, le perle e 'l terso avorio»); il plurale rivela, credo, una certa audacia madrigalesca.

11. Si veda ancora Parabosco, *Libro primo*, madr. *Chi vuol veder raccolta tutta insieme*, 9-10: «Bocca di bei rubin, ch'asconder suole | Quelle perle d'amor ricco tesoro»; ma anche questi figuranti, del resto, sono tradizionali.

12-14. Dopo la descrizione delle bellezze interiori viene la constatazione dell'impossibilità di considerare (per la *mente*) e ritrarre (per l'*altero stile*) quelle interiori; sembra che Galeazzo debba qualcosa ai vv. 9-11 del primo sonetto del Casa per il ritratto di Elisabetta Quirini (Della Casa, *Rime* 33; edito già nel *Libro quarto*): «Ma io come potrò l'interna parte | Formar già mai di questa altera imago, | Oscuro fabro a sì chiara opra eletto?»; e sembra che il Tiziano susciti la reminiscenza di Simone Martini che «ritrasse in carte» Laura (RVF 77.7), incrociata poi con la constatazione che le qualità di Laura son tali «Che 'ngegno human non può spiegare in carte» (RVF 261.11). Si veda poi ancora la conclusione della *descriptio* di Rota, *Rime* 73.13-14: «De la bell'alma poi gli altri gran doni | Pecca lingua mortal se mai li tocca».

Sonetto certamente d'occasione, in cui si invoca la protezione di un personaggio per noi non identificabile, ma molto probabilmente dell'*entourage* della Colonna, se non la Colonna medesima, o lo sconosciuto dedicatario del manoscritto Cavalcanti. Che l'occasione sia da intendersi più personale che storico-politica aveva già visto chiaramente Bozzetti ("una meditazione di Galeazzo sulla propria situazione esistenziale ed affettiva"), ma naturalmente ciò non esclude che siano in qualche modo politici, oltre che personali, i favori che il poeta sta chiedendo, ad un personaggio certo influente sul piano politico. Quanto a Camilla morta, se sembra molto probabile che vi si alluda, nel senso che anche il lutto familiare, assieme all'esilio e alla prigionia, avrà contribuito a tracciare il quadro dell'*amara e grave Fortuna* dei vv. 3-4, o meglio si intraveda nell'immagine del *lume smarrito o spento* dei vv. 5-6, degli *scogli* del v. 10, o in quella, quasi ovvia ma non esclusiva dell'ambito matrimoniale, del *governo*, non mi pare che si possa identificare nell'*alta pietà* del v. 10, cui si promette in cambio del favore una fama immortale nella poesia; ricompensa troppo mondana per chi presumibilmente gode già della gloria dei cieli, e più consona al tono encomiastico di certe rime per la Colonna, come 10, con cui questo ha in comune tra l'altro la coppia *invola e toglia* in rima con *scogli*.

Sonetto ABBA ABBA CDC EDE. Rima inclusiva al v. 6.

Ariani p. 13, 118, 141, 145, 150; Bartelli p. 56; Bozzetti pp.113-15; Spiriti pp. 148-151.

NS

Nuovo dal lido occidental già sento
D'aure più liete alla sdruscita nave
Spirar conforto, e, dopo amara e grave
Fortuna, il ciel men fosco, il mar più lento.

Ma che pro, se lassù smarrito o spento
È il lume, e scorta al suo camin non have,
E senz'arme e governo or spera or pave
Lievi fiati di questo e di quel vento?

Alta pietà, che dianzi fuor da' scogli
Lei campasti sicura a' fidi porti,
Da nuovi rischi pur la invola e toglì:

E sì vedrai ch'altro che trombe o squille
Chiaro il bel nome tuo da' freddi e smorti
Risuerà dopo mill'anni e mille.

I

13 smorti] morti NS

Bozzetti corregge al v. 13 *morti*, lezione di NS, con *smorti*, “per analogia con 46.7”. Accetto l'economico conciero, anche considerando che *morti* in questo contesto ha tutto l'aspetto di una *facilior*, e che *smorti* qui, come in 46.7, indica lo sbiadimento nell'oblio della morte che si contrappone qui a *chiaro* e là a *sfolgorar*.

1-4. Concorso di due suggestioni petrarchesche: RVF 28.7-10, «Ecco novellamente a la tua barca, |...| Per gir al miglior porto, | D'un vento occidental dolce conforto» e RVF 42.9-10, «Del lito occidental si move un fiato, | Che fa sicuro il navigar senz'arte». *lento* riferito al mare è raro latinismo, probabilmente da *Aen.*7.28, «et in lento luctantur marmore tonsae», già in Aquilano, *Rime*, ep. 6.45, «Ciò che dà forza al mar, ciò che 'l fa lento». Spiriti e Bartelli ritenevano, con qualche differenza di cronologia, che il *lido occidental* designasse apertamente la Spagna, sperato soccorso degli ultimi Re aragonesi; è comunque possibile che qui Galeazzo alluda a qualche grazia che si aspettava dalla corte, sicché può anche darsi, a parte la cronologia, che la suggestione dei vecchi commentatori, sebbene non necessaria, non sia da disprezzare.

5. Per l'attacco della quartina si veda 1.9 e n.

5-6. Se il *lume* è la moglie morta, si veda anche 46.3-4: «Non sono spenti i tuoi splendori e morti, | Ma nel grembo del ciel fatti più adorni» e 6-7, «or che spariti e torti | Sembrano i lumi tuoi». La coppia deriva forse dal platonico *Anima pura, di virtute ardente* (B. Tasso, *Amori* 2.89.3-4, «Ai raggi del cui angelico splendore | Paion le luci altrui smarrite e spente»); il che confermerebbe che alla base dell'ispirazione per questo sonetto vi siano testi e considerazioni di argomento ultraterreno. Per *scorta* rimando a RVF 277.8 citato al v. seguente.

8. *governo*: “timone”; e può essere la donna, nella tradizionale allegoria della vita amorosa: si veda RVF 206.37-40, «chi sì dolce apria | Meo cor a spene ne l'età novella, | Regg'anchor questa stanca navicella | Col governo di sua pietà natia» (la cui reminiscenza produce forse l'*alta pietà* del v. 9) e, in ambito luttuoso, RVF 277.7-8, «Stanca senza governo in mar che frange, | E 'n dubbia via senza fidata scorta», Giusto, *Canzoniere*, 159.10-11, «Rimaso in terra nudo, pien d'affanni | Senza sole, et in mar senza governo», e, naturalmente, Bembo *Rime*, 174.13-14, «Io senza te rimaso in questo inferno | Sembro nave in gran mar senza governo» e 102.33-35, «E non si vide mai perduta nave | Fra duri scogli a mezza notte il verno | Spinta dal vento errar senza governo»; per *arme* si veda RVF 235.14 «Disarmata di vele et di governo».

9. *Alta pietà*: sintagma di RVF 158.6, ove non è vocativo, e di 19.73.

12-13. ch'altro...Chiaro: “ben più chiaro che trombe o squille”; la coppia è in V. Colonna, *Rime*, S1.14.7. Il sintagma *bel nome* compare già in 10.8 e 22.1 in contesto encomiastico amoroso, e si veda anche Sandoval De Castro, *Rime*, 26. 9-14, citato nell'introduzione a 10; l'origine è molto probabilmente in RVF 297.13-14, «Forse averrà che 'l bel nome gentile | Consecrerò con questa stanca penna». Anche se non deve essere necessariamente rivolto ad una donna, giusta Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 13.13-14: «Federigo lodando in ogni luogo, | Lasci eterno il bel nome in ogni carte»; l'attacco della terzina ricalca RVF 34.12-13 («Sì vedrem poi per meraviglia insieme | Seder la donna nostra»), non per caso anch'esso a conclusione di una preghiera. La coppia *freddi e smorti* ha un precedente in Muzio, *Rime*, 85.9-10: «Al suo partir rimangon fredde e smorte | Le accese membra».

14. Da RVF 103.12-14, «per la strada | Che vi può dar, dopo la morte anchora | Mille et mille anni, al mondo honor et fama»; e si veda anche Sannazaro *Sonetti e canzoni* 28.9-10: «Che fosse, poi mille e mille anni, in terra | Veduta viva e disegnata a nome».

Unico madrigale del Tarsia, riprende, ad una certa distanza, il *senhal* della palma di 28 ed è, quanto al tema, un rifacimento di 16. Anzi, si può dire che sulle premesse raziocinanti di 16 si fonda un esperimento di astratto e prezioso emblematismo cortigiano, che recupera ed amplifica le invenzioni di 28, oltre a suggestioni della rimeria settentrionale primocinquecentesca, delle *Rime* dell'Ariosto e del primo libro degli *Amori* del Tasso. In questa posizione i motivi dell'impossibilità della contemplazione diretta e del ritratto interiore introducono, mi pare, il dittico del ritratto impossibile dei due sonetti seguenti; l'idea può essere un cosciente richiamo a, ed insieme ribaltamento di, una procedura del Bembo, che fa precedere il dittico del ritratto della Savorgnan (*Rime*, 20 e 21; come si sa, ritratto reale, opera del Bellini) da una ballata (*Rime* 19) in cui si scusa con la donna (un'altra donna, si sa, ma qui poco importa) per la sua incapacità di lodarla a pieno con la poesia (si vedano i vv.8-12: «Quand'io vo per ritrarle, | Tal diletto et sì novo a me si mostra,| Che l'alma intanto resta vinta et sgombra | Di saper; et lo stil non può ritrarle»), con concetti che ritorneranno in 37.

Madrigale aBBaBcCdDeED. Rime ricche ai vv. 2,5; 6,7; 8,12; 10,11; le ultime due sono derivative.

Ariani pp. 13, 84-88, 131-132, 187-189, 196, 199-206; Baldacci 1953 pp. 87-88; Bartelli p.50; Bozzetti p. 116-117; Spiriti pp. 152-153.

Palma leggiadra e viva,
Fondata in chiaro e lucido diamante,
Che tocch' il ciel con l'auree cime sante,
Se cotanto sei schiva
Della vista d'indegno e basso amante 5
E celartene brami,
Da me non torcer lo splendor de' rami;
Chè nel celeste verde
Occhio frale e terren tosto si perde,
Ma se altronde riluce, 10
Quasi in limpido corpo eterna luce,
Nel cor ti veggio ove per sé rinverde.

III

3 cime *in V prima luci poi cassato e riscritto* cime 4 cotanto NS NR] contanto V

1. Palma: *senhal* di Vittoria, come in 28. L'allocuzione incipitaria deriva parimenti da RVF 263, «Arbor victoriosa triumphale» e B. Tasso, *Amori* 1.2.1 («Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome»), 1.32.1 («Verde arbuscel, che d'odor vinci quanti»), 1.46.1 («Caro arbuscel, che col mio pianto aspergo») e 2.5.1 («Vago arbuscel, ne le cui liete frondi»), senza dire dell'Alamanni, per cui si veda almeno *Opere toscane* I p. 232 («Lygura Pianta, in le cui belle fronde | I miei dolci pensier s'han fatto nido»).
2. Si veda 28.7-8 e n
3. *auree cime*: si veda 28.13 «auree fronde».
- 4-5. Da Ariosto, *Rime*, son. 22.14: «Che di sì basso amante si disdegna»
7. La preghiera ricorda quella del già citato B. Tasso, *Amori* 1.46. 9 «Spiega i bei rami tuoi sovra 'l mio core»; si veda d'altra parte RVF 60.2, «Mentre i bei rami non m'ebber a sdegno». Il verbo è petrarchesco, riferito allo sguardo: RVF 17.10-11: «Ch'i' veggio, al departir, gli atti soavi | Torcer da me le mie fatali stelle»; il traslato tarsiano ne aumenta l'originale forza.
10. Si veda 16.8 e n.
11. Parafrasi di 16.1, «Come in limpido vetro o in onda pura»
12. ove...rinverde: «dove si rinnova per sua propria virtù», nel cuore del poeta; motivo delle quartine di 16.

36 e 37 formano in NS, l'unico testimone in cui sono contigui, un dittico sull'impossibilità di una qualsiasi rappresentazione della donna, versione per così dire pessimistica del tradizionale dittico sul ritratto dell'amata (da RVF 77-78 e Bembo, *Rime*, 20-21). I due sonetti oltre che dal tema principale sono legati da una quantità di elementi: la ripetizione di *mille e mille* (qui al v. 4 e in 37.2), che richiama la ripetizione di *mille* che vi è nel dittico petrarchesco (si veda Bolzoni pp. 78-81), l'uso del petrarchesco *capere* (36.10 e 37.6) e le variazioni sul sostanziale tema della *donna reale* (in 37.1, e qui al v. 12 *real petto gentile*). Dato che a parer mio si deve interpretare il sintagma come epiteto di Vittoria Colonna D'Aragona (come in 16.5-6), e dato che qui la donna è, per la prima e unica volta nel canzoniere, innamorata, o almeno si considera la possibilità che si innamori (vv. 12-13), e che in 37 si parla in maniera abbastanza trasparente, nella lezione di NS, di un futuro matrimonio, io credo di poter supporre il dittico intenda celebrare il fidanzamento di Vittoria con Garzia di Toledo in vista delle nozze avvenute nel 1552. Non si esclude d'altronde che i singoli sonetti, e direi specialmente questo, siano nati per altra occasione, magari per quel *Tempio* per la madre Giovanna d'Aragona (naturalmente anch'essa, e più della figlia, *donna reale*) cui il Tarsia aveva forse pensato di partecipare. Il sonetto non scorre proprio cristallino e limpido, tanto che incorse nelle critiche dello Spiriti, censore severo che pure si sforzò coscienziosamente per interpretare la lezione tràdita; ma, pensando che il sonetto fosse rivolto alla Marchesa di Pescara in lutto per il marito, non potè giungere molto vicino al segno.

Sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rime ricche ai vv. 1, 4; 10, 12. Inclusiva al v. 14.

Ariani pp. 13, 78-79, 132-133, 223-224; Bartelli pp. 43-44; Bozzetti pp. 118-120; Spiriti pp. 154-156.

Se restasse di voi sembianza intera
Nelle carte, ne' marmi e ne' colori,
Tal fora a minor parte degli onori,
Che va di mille e mille palme altera.

L'alta, che pinge e cria, bellezza vera,
Oro, stelle, onda, ciel, perl'erbe e fiori,
Vien rado fuor: ché ne' natii splendori
Indarno l'arte di uguagliarla spera.

Un allentar di spirto, un cenno appena
Non cape già nei marmi, e ne lo stile
Non è di Apelle, ma d'Omero incarco.

Ma se vien nel real petto gentile
Amore, e v'apre il cor con larga vena,
Chi può dir come invola o tende l'arco?

I

5 L'alta C] L'altra NS NR

II

2 ne' marmi NS NR] o ne' marmi C e ne' NS] o ne' C NR 6 stelle NS NR] stella C 8
Indarno l'arte NS] Che l'arte in vano C, NR (Raillard, Parrino Seghezzi stampano Invano l'arte)
14 o tende NS] e tende C NR

Bozzetti interviene al v. 4 correggendo *altra*, lezione di NR e NS, con *alta*, lezione di C: il conciero sarebbe stato necessario anche senza l'appoggio del manoscritto, essendo con ogni verosimiglianza la lezione rifiutata nient'altro che una banalizzazione poligenetica; dunque anch'io metto *alta* a testo. Per quanto riguarda il v. 8, nessun problema dà la lezione di NS, *Indarno l'arte* contro *Che l'arte invano* di C e NR concordi, che sembra non avere senso; il fatto che Raillard, Parrino e

Seghezzi leggessero già *Invano l'arte* aveva indotto Bozzetti ad avanzare il dubbio che NS avesse accolto una correzione congetturale della tradizione settecentesca; il dubbio naturalmente rimane, ma può darsi benissimo che in questo caso le stampe posteriori alla *princeps* abbiano attuato in autonomia una correzione evidentemente necessaria che poi è stata confermata dalla lezione di NS che lo Spiriti trasse effettivamente dal manoscritto Cavalcanti. Sicché mantengo a testo, come già fece Bozzetti, *Indarno l'arte*.

Mantengo invece una costellazione di lezioni caratteristiche di NS che Bozzetti aveva rifiutato in favore di altre testimoniate da C e NR: *e ne'* al v. 2, *o tende* al v. 14 e le puramente grafiche *uguagliarla* del v. 8, *appena* del v. 9, *di Apelle* del v. 11, *Amore* del v. 13.

2. Per la tripartizione del verso si veda anche 9.7, «Ognun vi canti, intagli e vi colori»; è procedura cinquecentesca: tra gli esempi citati da Bozzetti si veda Vincenzo Martelli, *Libro primo, Se Lisippo ed Apelle e 'l grande Omero*, 2, «Col martel, co i colori e con l'inchiostro» e la serie continua di Marcantonio Passero, *Libro primo, Né 'l Bembo, o 'l Buonarroti o Rafaello*, vv. 2-4, «Di voi potrebbe in asse, in marmo e 'n carte | Notar, scolpir, pinger la minor parte | Co i color, con la penna e col martello» e 12-14, «Di voi non faccia statua, opra, ritratto: | Che sciocco, vil ne fie tenuto e brutto, | Vano il disegno, lo intaglio e lo inchiostro», ove si noti la presenza del sintagma *minor parte* (del resto presente anche nell'archetipo RVF 77 al v. 3) come nel v. 3 di questo sonetto. Aggiungo anche un sonetto di Vespasiano Martinengo, *Scolpir, pinger, cantar potrebbon forse* a p. 93 del *Tempio per Giovanna*.

3-4. Allude ad una famosa donna celebrata per la sua bellezza, senza volerla identificare esplicitamente. Potrebbe essere Laura, secondo un motivo ricorrente nel petrarchismo, e si veda 22.3-4 e n. Secondo Spiriti invece vorrebbe dire: «l'arte de' più famosi in tali mestieri, e che va altera di molte sue bell'opere, cederebbe a quella de' nostri, che ritrarrebbero voi».

5-8: «L'alta vera bellezza che dipinge e crea l'oro, le stelle, il cielo, le perle, l'erbe e i fiori viene espressa raramente, perché invano l'arte spera di eguagliarla per quanto riguarda le bellezze naturali»; e così, mi pare, aveva inteso Bozzetti. L'elenco, stilema caro al Tarsia (e si veda al proposito 14.9-12), deriva in questo caso da Bembo, *Rime* 77.1-2: «Se 'n dir la vostra angelica bellezza, | Neve, or, perle, rubin', due stelle, un sole», se non che qui gli elementi non paiono esclusivamente figuranti della bellezza della donna ma, come in 14, riflessi naturali della vera bellezza divina. Per Ariani (p. 133) il v. 6 è «una sorta di apposizione analitica e semanticamente eterogenea» al soggetto *bellezza vera*, e la coppia *pinge e cria* sarebbe, dunque, da intendersi in senso assoluto, senza complemento oggetto. Qui si intende dire che per le arti figurative è arduo imitare le bellezze naturali che riflettono la bellezza ideale; a maggior ragione, dirà dopo, è proprio impossibile ritrarre la bellezza interiore o i sentimenti.

9. *un...spirto*: «un sospiro» (Bozzetti).

10. *non cape*: si veda 37.6 e n. Analogo concetto in RVF 182.11: «Né 'n penser cape, nonché 'n versi o 'n rima».

10-11. *e...incarco*: «e, per quanto riguarda lo stilo (strumento sia dei disegnatori che degli scrittori), è compito da Omero e non da Apelle». È il motivo tradizionale della superiorità della letteratura sulle arti figurative, che non riescono a ritrarre i moti dell'animo: si veda Marziale *Epigrammi* 10.32.5-6, «Ars utinam mores animumque effingere posset! | Pulchrior in terris nulla tabella foret»; per l'esempio di Apelle, si veda Celio Calcagnini in Bolzoni pp. 155-156 («Exprimit in tabula

Phaëthontem Cous Apelles, | Sed lucem et radios non potis exprimere. | Sic tua, mi princeps,
Dossus forte esprimi ora, | Virtutem et mores non potis exprimere» tuttavia pubblicato nel 1553, un
po' troppo *in extremis* per la biografia di Galeazzo), che rifà un epigramma dell'*Antologia
Planudea* (32), ed in volgare Pietro Aretino, «Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte | Rasseplò
d'Alessandro il volto e 'l petto, | Non finse già di pellegrin subietto | L'alto vigor che l'anima
comparte» (Bolzoni p. 171).

13. *con larga vena*: il sintagma indica tradizionalmente un'abbondante falda d'acqua e, in senso
traslato, una grande effusione di lacrime (a partire da RVF 135.87 e 230.9); qui si deve supporre
piuttosto un ulteriore traslato, una "vena di sospiri" aperta da Amore (che appunto *apre* "ferisce" *il
cor*), come in Tarsia, *Rime* 1980, 51.3-6: «Il cor tenta d'uscir misto col fiato, | Se l'apre Amore, e
con si larga vena | Che dal dolce sentier indi lo mena | A miglior vita nel bel corpo amato».
Insomma, il senso delle terzine mi pare questo: "la pittura e la scultura non riescono a ritrarre i moti
dell'animo e semmai la poesia può descriverli; ma se questi sono tanto potenti, se cioè invece di un
allentar di spirto o un cenno a pena c'è una larga vena di sospiri, chi potrà descrivere a pieno gli
effetti di Amore?". Per la menzione paradigmatica di Omero si vedano le stanze di Bernardo Tasso
per Giulia Gonzaga, in *Amori* 3.67.14.4-6: «Qual penna fia che la depinga o scriva? | Materia certa
da stancar Omero | O s'alcun altro a maggior segno arriva»; e si veda anche Boccaccio, *Rime*
1.105.1-4: «D'Omero non poté 'l celeste ingegno | A pien mostrar d'Eléna il vago riso, | Né Zeusi,
dopo, l'alte' e bel diviso, | Quantunque avesse di molte il disegno».

14. Da *Tr. Cupid.* 3.175-177: «So come Amor saetta, e come vola, | E so com'or minaccia, ed or
percote, | Come ruba per forza, e come invola»; sospetto però che qui *invola* regga lo stesso
complemento oggetto di *tende*, e si debba intendere quindi "afferra, impugna". Per la domanda
retorica finale, peraltro artificio nient'affatto raro, si veda Varchi, *Rime*, 1.son.6.14 citato per il v. 7
di 37.

Si veda l'introduzione al precedente. Preziosa l'intuizione di Bozzetti che i *parti* dell'ultimo verso (o il *parto* nella lezione di *Castriota*) siano da intendersi come le rime in onore della destinataria, sia essa Giovanna d'Aragona, come lo studioso suppone per la redazione di C, NR e *Castriota*, ovvero Vittoria Colonna, nell'ultima redazione. La chiave sta nel passaggio al v. 13 dalla lezione *sommo* a *vostro* di NS: *vostro bene* è il promesso sposo di Vittoria, Garcia di Toledo, al quale si rivolgerà, per la medesima occasione, il sonetto 42; il *sommo bene* è, tradizionalmente, Dio, al quale l'anima del cristiano è destinata ad unirsi dopo la morte; ed in questo caso si potrebbe trattarsi anche di Giovanna, le cui virtù e bellezze sopravviverebbero per i posteri nelle opere da lei ispirate (Bozzetti). Non tutto però è chiaro, per quanto riguarda la lezione di C, NR e *Castriota*: esistono precedenti di *sommo bene* usati in senso laico ed amoroso (anzi, matrimoniale), e penso soprattutto all'epitalamio *Del mar candida e bella* in Minturno, *Rime*, pp. 189-190, «Fortunato marito, | Che 'n sì beata spene | Havrai quel sommo e disiato bene», e la canzone di Fabio Galeota *Donna gentil, che 'n questo ondosso mare*, dedicata a Maria d'Aragona, in cui si stigmatizza l'assenza del marito Ascanio Colonna (nel *Tempio per Giovanna*, p. 51: «Crudel, che senza voi vivere un'ora | E da lungi può star dal sommo bene»); sicché il mutamento di lezione da *sommo* a *vostro* non necessariamente potrebbe essere stato motivato da un mutamento di destinatario ma piuttosto dalla volontà di eliminare un'espressione particolarmente (e forse all'inizio volutamente) ambigua. Come ambiguo o piuttosto sostanzialmente ardito rimane in verità l'impianto del sonetto anche nella lezione di NS, che descrive una nuova sposa che giunge all'altare ornata di una sia pur metaforica figliolanza: ma sarà forse da interpretarsi anche come augurale presagio di una più reale fecondità futura. Del resto proprio nell'ultima terzina sta l'invenzione principale del sonetto, l'*agudeza* che conclude un discorso molto convenzionale nelle premesse e nello svolgimento.

Sonetto ABBA ABBA CDE DEC. Rima ricca inclusiva ai vv. 2, 7 e 4, 5.

Ariani pp. 13, 118, 119, 141, 145, 224-225; Bartelli p. 44; Bozzetti pp. 121-122; Spiriti pp. 157-8.

Si affaticano invan, Donna reale,
Mille alme penne e mille puri inchiostri
A ritrarre il men bel degli occhi vostri:
Ché mal somiglia il sol cosa mortale.

Il ciel vi fece a suo diletto tale
Che non capete a gl'intelletti nostri,
E siete sola in questi bassi chiostri
Divin subietto all'arte disuguale.

Ma pur cortese e pia gradir dovete
Che il nome vostro le lor carte onori,
Ché a più santa umiltà più si conviene.

Sì diran, poi che ricca di splendori
Andrete nuova sposa al vostro bene,
Ne' vostri parti che dipinta siete.

II

4 il sol NS C NR] al sole *Castriota* cosa NS NR] opra *Castriota* C 5 vi fece NS C NR] vi ha fatto *Castriota* 10 nome vostro NS] vostro nome *Castriota* C NR 13 vostro NS] sommo *Castriota* C NR 14 Ne' vostri parti NS C NR] Nel vostro parto *Castriota* che NS] ove *Castriota* C NR

La lezione *ove* al v. 14, di tutti i testimoni tranne che NS, comporta un maggiore contorcimento sintattico, con *ove* relativo che si riferisce a *parti* “Così poi diranno che andrete sposa al sommo bene ricca di splendori, nelle rime che avete generato in cui siete ritratta”.

1. Curiosa coincidenza con G. Stampa, *Rime*, 57.1-2: «A che, signor, affaticar invano | Per ritrarvi e scolpirvi in marmi o in carte»; tanto significativa, forse, da far supporre che Galeazzo l'abbia letto manoscritto.
3. Concetto di RVF 77 (sul ritratto di Laura), 3-4: «non vedrian la minor parte | De la beltà che m'ave il cor conquiso».
4. Complimento molto diffuso, ma che forse riecheggia Molza, *Rime* 134.14, «Certo cosa mortal non vi somiglia».
6. Si veda 36.10 e n.; e soprattutto RVF 302.9, «Mio ben non cape in intelletto humano».
7. Bozzetti cita Bembo, *Rime* 175.76, «In questo basso chiostro», “ove il tema della poesia celebratrice conclude una canzone da cui tanti elementi trasse per i sonetti in morte di Camilla”; io aggiungerei, se la data bassa di pubblicazione non ne rendesse incerta la conoscenza da parte di Galeazzo, Varchi, *Rime*, 1.6.9-14 (*O sacra, o santa, o gloriosa fronde*), sul medesimo tema: «Ben porria forse in questo umano chiostro | Lingua mortal delle bellezze vostre | Ombreggiar col suo stile or una, or due; | Ma la virtù, che l'alte doti sue | Ha tutte larga in voi spiegate e mostre, | Qual potrà mai ridire o lingua, o inchiostro?», già citato per 24.7-8 e 36.14; e si veda poi Tasso, *Amori* 1.17.9: «Pur talor volgi a questi bassi chiostri».
8. Modo complimentoso diffuso nel Cinquecento, di origine non petrarchesca; si vedano gli esempi di V. Gambara (son. *Onorate acque, e voi liti beati*, nel *Libro primo*, vv. 9-11: «Ma le mie roche rime e 'l basso ingegno, | Troppo ineguali a vostra grande altezza, | Non ardiscon cantando andar tant'alto») e Tansillo (*Rime* 414.5-6: «Tacquimi al fin, poiché m'accorsi quanto | Ella al gran merto suo già diseguale»).
9. *cortese e pia*: coppia tipica dell'Alamanni, e si veda in particolare l'esortazione di *Rime* son. *Ragion mi sforza, il buon voler mi mena*, v. 12: «Siate a chi vi ama più cortese e pia»; il concetto è più simile a quello di Celio Magno, *Tempio per Giovanna*, p. 223, son. *Quel lume, che del vostro alto valore*, vv. 12-4: «Voi come sol magnanimo e cortese | Sostenete che prenda e vita e luce | Da i raggi eterni de la vostra gloria».
10. Medesimo motivo in 22.1-2: «il cui bel nome | Risponde a tal onde le rime onoro».
11. Massima paradossale: “Perché più l'umiltà è santa, più obblighi comporta”, compreso quello di non respingere con orgoglio le lodi a sé rivolte.
- 12-14: “Così, se avrete tollerato benignamente di essere lodata nelle opere degli scrittori, diranno che, quando (*poi che*) ornata di ogni bellezza andrete sposa al vostro promesso, siete dipinta *nei vostri parti*, cioè nelle rime che avete ispirato” (così, in sostanza, Bozzetti). Per Bartelli invece i *parti* sono le rime della Colonna, ovviamente la poetessa. Ma, lasciando stare i problemi della cronologia, non si chiuderebbe bene il discorso del sonetto, che invece mi pare piuttosto raziocinante. Non ho trovato precedenti per quest'uso metaforico della parola *parti*, ma si vedano Tansillo, *Rime* 418, per la morte di Beatrice d'Avalos, 9-14, «Amor et onestà, cari gemelli, | Valor e cortesia, bontade e 'ngegno | E pensieri e parole et opre sante | Fur gli alti parti suoi, gli illustri e belli | Figli del casto sen sicuro pegno, | Ch'ove che siate, ognior vi fian davante» e soprattutto T. Tasso, *Rime* 968.8-11: «Esalto que' che teco Amor congiunge. | Pur da le lodi tue non mi diparto, | Per ciò che quanto lor virtù produce | Par che nasca da te come tuo parto», complimento cerimonioso abbastanza simile a questo di Galeazzo, forse vivo nella pratica delle corti rinascimentali. La terzina segue il modello sintattico di RVF 32.12-14 e soprattutto 34.12-14 («Sì vedrem poi per meraviglia insieme | Seder la donna nostra

sopra l'erba, | Et far de le sue braccia a se stessa ombra»), ove conclude una preghiera ad Apollo, come qui fa seguito alla preghiera alla donna di farsi ritrarre; lo schema è poi usatissimo nel petrarchismo di medio Cinquecento: si pensi a Della Casa, *Rime* 39 e 58; Rota, *Rime* 8r (nella lezione del *Libro quinto*); Bernardino Daniello, son. *La nobil donna che vincendo il freno*, nel *Libro primo*, e Alessandro Piccolomini, *Libro quinto*, son. *Bonfadio mio, che con stil chiaro e pieno*: «Dunque direm de' vostri scritti poi | (Quel che forse di rado in altri è detto): | Così sciss'ei, così fu fatto a punto».

Legato al dittico precedente per mezzo della presenza della ripetizione di *mille*, segna però un drastico ed evidente cambio di argomento e di registro. Gli storici, a partire dal Broccoli, per proseguire con Bartelli e De Frede, identificano l'*albergo memorabile* decaduto e *fatto al popol vile anco in dispetto* con Castel Capuano, che sotto il vicereame del Toledo passò da residenza reale (dove ancora nella prima metà del Cinquecento si erano svolte splendide feste) a sede dei tribunali e carceri, dove lo stesso Galeazzo era stato processato e detenuto nel 1547 e nel 1549. Secondo Bozzetti il sonetto va fatto risalire al 1549, dato che in V e NR si presenta ai primi posti e quasi immediatamente prima di 47, il primo dei sonetti in morte della moglie Camilla, avvenuta durante il secondo processo.

Il testo, come dice lo Spiriti (p. 159) segue lo schema dei “Dissimili” (come in 6 e 43), o delle differenze; in questo caso, come nella coeva tradizione petrarchista e umanistica, le differenze sono tra una situazione felice nel passato e lo stato infelice nel presente. Ed è vero che qualcosa sul piano lessicale ed espressivo deriverà da RVF 138, *Fontana di dolor, albergo d'ira*, come sostiene Bozzetti, e forse anche, come dice lo Spiriti, da RVF 234 («O cameretta che già fosti un porto | A le gravi tempeste mie diurne, | Fonte se' or di lacrime nocturne»), ma soprattutto dalla poesia della decadenza e delle rovine di Guidiccioni, *Libro terzo, Degna nutrice de le chiare genti* (citato per primo da Bozzetti), per Roma, o Muzio, *Rime* 91, per Pavia, o ancora Minturno, *Rime*, son. *Come va il mondo, il mondo cieco e 'nfermo*, per Palermo. Il sonetto del Minturno risulta inedito fino al 1559, ma fu scritto molto probabilmente nel biennio 1531-33 (Carrai 1989, p. 218), e sembra essere probabile fonte anche per il 43 di Galeazzo.

Più difficile è dare una spiegazione delle grandi somiglianze che ci sono tra 38 e Bernardo Tasso, son. *O di frutti e di fior ricco et adorno* (*Rime* 5.59) per il giardino d'Urbino (e che quindi si deve supporre, e per la data di pubblicazione e per l'occasione, scritto dopo la morte di Galeazzo), perché forse non basta immaginare il ricorso alle fonti comuni ma bisogna supporre almeno una reminiscenza involontaria, da parte del Tasso, di questo sonetto; ma il lettore leggerà la nota ai vv. 1-4 e giudicherà da sé.

Il linguaggio del sonetto è misto, tra il cortese-cavalleresco del “prima” ed il moralistico penitenziale del “dopo”; nel primo momento prevalgono le suggestioni moderne, nel secondo mi pare che sia evidente ma non ostentato il ricorso al Petrarca delle invettive babilonesi e della riflessione proemiale.

Sonetto ABBA BAAB CDE CED. Rima ricca derivativa ai vv. 2, 3 e 5, 8; rima inclusiva e ricca ai vv.4, 6.

Ariani pp. 13, 30-31, 34, 141, 145; Bartelli pp. 61-62; Bozzetti 123-126; Broccoli; De Frede pp. 64-67; Toscano 2004 p. 48.

O felice e di mille e mille amanti
Diporto, o di real donne diletto,
Albergo memorabile ed eletto
A diversi piacer quest'anni avanti;

Or di paura, d'ira e di sospetto,
D'odio, di crudeltà solo ti vanti,
Ed abisso di tenebre e di pianti
Sei fatto al popol vile anche in dispetto.

Così in altra stagion altra sembianza
Ti ha data il tempo, ed io nel tempo addietro
Fui pur simile a te, se ben risguardi.

Hor di man m'è caduta ogni speranza
E conosco, quantunque indarno e tardi,
Ch'ogni nostro diletto è un fragil vetro.

I

2 o di V NR] e di NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

II

4 quest'anni NS NR] poco anni V 5 paura NS] tormenti e V NR 9 in altra stagion NS] altra fortuna V NR 10 data NS] dato V NR 11 risguardi NS] riguardo V NR (*in V riguardo poi corretto in risguardo*) 13 conosco NS] m'accorgo V NR tardi NS] tardo V NR

III

7 Ed abisso NS NR] E d'abisso V

NS ha delle lezioni proprie che Bozzetti generalmente accetta come concieri d'autore. Così volentieri accetta la lezione *in altra stagion* del v. 9 perché sembra coscientemente richiamare 6, altro sonetto dei "Dissimili", nei vv. 9-10 (*Verrà ben tempo che ritorni | Altra stagion*) e accetta senza discutere due altre lezioni, assolutamente adiafore come spesso appaiono e sono le varianti d'autore (*paura* al v. 5, *conosco* al v. 5); rifiuta d'altra parte al v. 2 *e di* invece di *o di*, per il consueto e plausibilissimo motivo che la lezione di NS era stata già delle stampe settecentesche posteriori alla *princeps* e che quindi con ogni probabilità da quelle lo Spiriti la ereditò inconsapevolmente ed acriticamente; *data* al v. 10, che però secondo me segna un'oscillazione negli usi grammaticali che non si può escludere sia anch'essa da farsi risalire all'autore; e rifiuta infine le parole rima *risguardi* e *tardi*, perché giustificate dallo Spiriti in nota come più corrette dal punto di vista linguistico, fidandosi poco del purismo arcadico del Marchese settecentesco, seguendo in questo il Ponchioli. Io ritengo che, a parte il caso del v. 2, per il quale seguo volentieri l'emendamento di Bozzetti, non sussistono motivi per rifiutare le lezioni di NS, essendo *tardi* attestato nel petrarchismo al pari di *tardo*. Semmai può non piacere a questo proposito che il Tarsia con *risguardi* si rivolga ancora all'edificio invece che ripiegarsi in una riflessione più solipsistica e più grave, deviando dal modello di Bembo, *Rime*, 109.9-10: «Non son, se ben me stesso et te risguardo, | Più da gir teco», ma si deve d'altra parte considerare che il nuovo sintagma *indarno e tardi* può risultare foneticamente più gradevole e vario, e che soprattutto il mutamento può far parte di una piccola fase correttoria nella direzione di una moralità genuinamente petrarchesca che interessa tutto il v. 13. Anche qui giudichi il lettore.

1-4. Si veda Minturno, *Rime*, son. *Come va il mondo, il mondo cieco e 'nfermo*, 9-11: «Vago, ombroso, fiorito e ricco maggio, | A Donne, a cavalier bel paradiso, | Ma per me, lasso, dispietato inferno»; Muzio, *Rime*, 91.5-6: «Di re, d'armi, di studi alto soggiorno | Fosti alcun tempo, e d'onorate spoglie»; G. Guidiccioni, *Libro terzo*, son. *Degna nutrice de le chiare genti*, nel *Libro terzo*, vv. 3-4: «Albergo già di dei fido e giocondo, | Or di lagrime triste e di lamenti». Di *diporto* Bozzetti dice che è ignoto a Petrarca e potrebbe essere stato recuperato attraverso De Jennaro o la prosa novellistica; è invero un lemma che pertiene più alla poesia di occasione e di corte che alla lirica alta (è presente nelle *Stanze* del Bembo e nella *Clorida* del Tansillo), del resto in linea con il tono cortese-cavalleresco della descrizione da giardino delle delizie della prima quartina di questo sonetto ed in parte nelle fonti appena citate; non è però rarissimo nell'Alamanni. Mi preme qui sottolineare la somiglianza con B. Tasso, *Rime*, 5.59, ove in analogo contesto cortese (ma senza la deplorazione per la decadenza), e in presenza di un'analogia invocazione incipitaria (*O di frutti e di fior ricco et adorno*), *diporto* è evidenziato con un simile brusco *enjambement*: «De le vergini illustri onesto e grato | Diporto, solitario e bel ricetta | De le delizie e de le gioie loro (9-11)». Il forte latinismo *memorabile* è raro nella lirica, ma presente nei *Trumph*, nel *Furioso* ed autorizzato da Della Casa, *Rime* 36.2 (nel *Libro quarto*, *La bella greca, onde 'l pastor ideo*), «In chiaro foco e memorabil arse».

6. Forse una reminiscenza di Giovanni Muzarelli, *Libro quarto*, son. *Mentre i superbi tetti a parte a parte*, vv. 12-14: «Donna, che sol di ciò par che si vanti, | Essendo in mille essempli già descritta | Sua crudeltate», o forse anche di Tansillo, *Rime* 19.3-4, «Or sotto questa terra e sotto questi | Sassi del grande ardir teco ti vante».

8. Potrà sembrare azzardato riferirsi a RVF 1.9-10, «al popol tutto | Favola fui gran tempo»; ma il proemio dei RVF agisce in forma meno subliminale negli ultimi due versi.

12-14. Concetto di RVF 124.12-13, «Lasso, non di diamante, ma d'un vetro | Veggio di man cadermi ogni speranza», forse mediato, per quanto riguarda l'organizzazione del verso finale, da Coppetta, *Rime*, 127.14, «Ogni umana speranza un fragil vetro» (Bozzetti); la citazione del Coppetta era già stata adottata dallo Spiriti, e ripresa dal Bartelli insieme ad altre, che vi aggiunge il Petrarca e V. Colonna, *Rime* S1.5.8, «Questa umana speranza esser di vetro». La variante al v. 13 (*conosco*) svela a parer mio la suggestione di RVF 1.13-14: «e 'l conoscer chiaramente | Che quanto piace al mondo è breve sogno»; che si affianca, per *tardi* (che torna in 39.60) e per il verbo *accorgersi* di V e NR, a RVF 55.13, «avegna mi sia tardi accorto».

Canzone tramandata solo da NS, testimonianza di un'arte ormai matura; Bozzetti ha sottolineato la straordinaria omogeneità di stile che riesce ad amalgamare suggestioni e tessere petrarchesche, bembiane e sannazariane; io aggiungerei all'amalgama un tocco rtsco che era già stato notato a suo tempo da Spiriti (soprattutto, direi, per il tono ed i temi, dalle petrose, ed in particolare da Rime 43), ed influenze dei due maestri moderni Bernardo Tasso e Luigi Alamanni, soprattutto quello della *Favola di Narcisso*, che tratta, con patetismo simile a quello talvolta dispiegato qui da Galeazzo, dell'impossibilità, per le ninfe innamorate e tra queste, a maggior ragione, per la quasi muta Eco, di esprimere il proprio amore per Narciso.

Canzone di 5 stanze AbCcBACddEE, congedo XyyZZ (REMCI 11.043, unico caso). Rima inclusiva ai vv. 19. 20, derivativa ai vv. 21, 22; inclusiva e ricca ai vv. 45, 50.

Ariani pp. 13-14, 34, 141-142, 145, 212-216; Bartelli p. 50; Bozzetti pp.127-132; Spiriti pp. 161-172.

Lasso, perché nel cor mentre ragiona
 Cose diverse e tante,
 Che memoria n'è stanca e ne vien meno,
 Amor non lenta il freno
 Alla lingua, che timida e tremante 5
 Si arresta allor ch'ei più mi sferza e sprona?
 Perché quando dal seno
 A forza il cuor conquiso
 Svelto sen corre al viso,
 Di morte a dispiegar l'ultima insegna, 10
 Di far chiaro il suo mal pur non s'ingegna?

Oh se di ardir non mi rendesse ignudo
 Chi l'alte fiamme e vive
 Desta, e gel poi mi lascia in faccia a lei!
 Forse che umil farei 15
 Empia tigre parlando, o qual ne vive
 Là nell'arida Libia angue più crudo;
 E forse anche vedrei,
 Mentre che da quest'occhi
 Vien che più il duol trabocchi, 20
 Il freddo marmo che mi strugge e infiamma
 Sentir, se non di amor, di pietà fiamma.

Ma virtù muove dall'alpestre pietra
 Che, se il dolor mi sforza
 E di molti miei mali a dirle un prendo, 25
 Freddo ghiaccio, scorrendo
 Per le fibre, ogni ardor raffredda e smorza,
 E dal primo voler l'alma si arretra;

Ond'io così tacendo
 Rimango in vista come 30
 Del Gorgone alle chiome
 Altri divenne, o lei che sasso cinse
 Quando l'arco del ciel suoi germi estinse.

E le voci a cui il cor, sotto l'incarco
 Del grave duol, l'uscita 35
 Cercava aprir, per sé far noto altrui,
 Riedon più amare in lui
 L'ascosa a rinfrescar alta ferita,
 O restan delle fauci al primo varco;
 Ond'io non so di cui 40
 Dolermi in quell'errore
 Deggia se non di Amore,
 Che a tal mi ha giunto, e poi d'ardir mi spoglia,
 Perché sia senza par l'aspra mia doglia.

Per conforto talor l'alma rimembra 45
 Questo e quell'altro esempio
 Degli alti abissi, e rinvenir non vale
 Che pareggi il suo male
 Fra mille di laggiù più fero scempio:
 Non chi a vorace rostro offre le membra, 50
 Non chi discende e sale
 Tutto affannato e lasso
 Dietro al volubil sasso
 Vien che del suo martir taccia e non gride,
 o di chieder mercé tema e diffide. 55

Canzon, qui meco ad aspettar rimanti

Quella che non è lunge,
E a lei, tosto che giunge,
Di' che a sì caldi prieghi ingrata e sorda
Sciolse tardi lo stral dall'empia corda.

Bozzetti esprime qualche dubbio sulla legittimità della lezione *fiamma* al v. 22, sospettando che non sia invece errore per *dramma*, giusta RVF 125.12-13 «Et non lascia in me *dramma* | Che non sia foco et *fiamma*», e perché *dramma* gli sembra la lezione più pertinente nel contesto; tuttavia ciò secondo lui non bastava per correggere congetturalmente e ha mantenuto pertanto la lezione *fiamma*. Così faccio io, con meno dubbi di Bozzetti, poiché la pietà può ben essere intesa come emozione che scalda l'animo, come in RVF 323.60, «Onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse».

1-6. Qualche tessera, insieme al tema dell'impossibilità, per il poeta, di esprimere il suo sentimento, sembra derivare da Dante, *Convivio* 3.2, *Amor che ne la mente mi ragiona* (2-8: De la mia donna disiosamente, | Move cose di lei meco sovente, | Che lo 'ntelletto sovr'esse disvia. | Lo suo parlar sì dolcemente sona, | Che l'anima ch'ascolta e che lo sente | Dice: «Oh me lassa! ch'io non son possente | Di dir quel ch'odo de la donna mia!»), di cui credo sia difficile negare la potente suggestione dell'*incipit*; anche lo Spiriti aveva notato una certa aria dantesca, citando per il v. 3 Dante, *Rime* 19.59, «Nel libro della mente che vien meno». D'altra parte non si può non concordare con Bozzetti quando adduce tra le numerose fonti la prima stanza di RVF 71, sul tema dell'inadeguatezza dello stile della lode, che presenta *ragiona* e *sprona* in rima, e forse l'*incipit* di RVF 70, *Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi* e l'analogo *Lasso ch'io fuggo e per fuggir non scampo* (Bembo, *Rime* 125 e *Asolani* 1); e, per i vv. 5-6, è inevitabile il raffronto con un'altra canzone asolana, *Se 'l pensier che m'ingombra* (Bembo, *Rime* 81, in particolare i vv. 31-33: «Legge proterva et dura! | S'a dir mi sferza et punge | Quel ond'io vivo, hor chi mi tene a freno?»). Al v. 5 *timida e tremante* è sintagma della *Favola di Narcisso* dell'Alamanni (*Opere toscane* 1 p. 303).

7-10. «Intese che il volto con una estrema pallidezza additava lo stato del core, che era già vicino a morte. Siccome Dante nelle rime disse: «Lo viso mostra lo color del core» (Spiriti)» La citazione è da Dante, *Vita Nova*, 8 son. *Ciò che m'incontra, nella mente more*, v. 5, e ben s'attaglia, credo, al clima in parte dantesco di questa prima stanza; ma si aggiunga anche RVF 71 52-54: «Vedete ben quanti color depigne | Amor sovente in mezzo del mio volto, | Et potete pensar qual dentro fammi», e RVF 73.85-88: «ma le ferite impresse | Volgon per forza il cor piagato altrove, | Ond'io divento smorto, | E 'l sangue si nasconde, i' non so dove», e non si dimentichi peraltro Dante, *Rime* 43.45-47, «E 'l sangue ch'è per le vene disperso | Correndo fugge verso | Il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco». Probabile anche l'interpretazione di Bozzetti: il cuore divelto dal seno corre al viso della donna, giusta RVF 111.1 «La donna che 'l mio cor nel viso porta», del resto di non univoca interpretazione. Infine per il v. 10 si veda Coppetta, *Rime* 52.48, «de'miei danni spiegar l'ultima insegna» (Bozzetti).

13-14. *Chi...lei*: Amore. La sintomatologia, pienamente tradizionale, può derivare da Alamanni, *Favola di Narcisso* (*Opere toscane* 1 p. 295): «L'alma da lunge in alta fiamma accesa | Ghiaccio et timor da presso la premea».

15-22. Spiriti cita opportunamente RVF 71.79-84, «Solamente quel nodo | Ch'Amor cerconda a la mia lingua quando | L'umana vista il troppo lume avanza, | Fosse disciolto, i'prenderei baldanza | Di dir parole in quel punto sì nove | Che farian lagrimar chi le 'ntendesse»; ma Galeazzo ha presente anche l'imitazione che ne fa l'Alamanni nella *Favola di Narcisso* (*Opere toscane I* p. 296), «perché non presti | Giusta baldanza alla mia lingua, Amore? | Ond'io, narrando le mie fiamme, desti | Qualche pietà nel dispietato core?» e si veda anche l'altro luogo citato per i vv. 21-22.

16. Il sintagma *empia tigre*, rovesciato, compare in 5.4, cui rimando.

17. I serpenti di Libia sono un luogo abbastanza comune, a partire da *Inf.* 24.85-87, che viene dalla *Farsaglia* di Lucano; parimenti comune è l'immagine dell'amato sordo o crudele come un serpente, per cui si veda 1.10 e n. Per citare modelli secondo me ben presenti in questa canzone si veda Alamanni, *Opere toscane I (Favola di Atlante)*, pp. 352-353, «onde più d'altri ha colmo | Di nocenti animai la Libia il seno», e naturalmente Alamanni, *Opere toscane I* p. 292, ove Narciso è chiamato dalle ninfe rifiutate «dispietato et fello | Aspe affocato al lungo giorno estivo».

19-20. Da RVF 37.78, «Colà donde più largo il duol trabocchi»; RVF 87.7-8, «onde conven ch'eterne | Lagrime per la piaga il cor trabocchi»; RVF 125.24, «Aven che 'n pianto o in lamentar trabocchi».

21-22. Come la ninfa Eco nella *Favola di Narcisso* dell'Alamanni (*Opere toscane I* p. 301): «Mostrando in atto la sua fiamma ascosa | Cerca destar quella pietà che dorme, | Anzi è sepolta in fredda pietra et dura». Anche il paradosso della fredda pietra che infiamma deriva probabilmente dalla *Favola di Narcisso*, p. 297: «Et restando di gielo arde ogni loco | Qual fredda pietra che fuor manda fuoco»; e si veda 20.7, «Un freddo marmo intenerirsi in breve».

23. Riutilizza nella terza stanza il modulo descrittivo tipico della canzone 19 (Bozzetti); per l'epiteto si veda 20.9-10, «alpestra | Selce».

24. Da RVF 73.2-3: «A dir mi sforza quell'accesa voglia | Che m'à sforzato a sospirar mai sempre».

25. Da RVF 366.94, «Et de' mille miei mali un non sapea» (Spiritì, Bozzetti)

26-7. Si veda 13-4 e n.

28. *s'arrettra* “è molto probabilmente dantesco” (Bozzetti), infatti ingrediente fondamentale delle rime “petrose” (Dante, *Rime* 43.6), per suono e possibilità rimiche. È comunque continuamente usato fino al Cinquecento, per le sue possibilità “petrose”: si veda almeno Coppetta, *Rime*, 15.11-4: «Se bene il ferro al suo rigor s'arrettra; | E se pur, come il ferro, il fuoco sprezza, | Pianto e sangue versando gli occhi e 'l petto, | Avran forza d'aprir sì dura pietra».

30-31. *Gorgone*: Medusa, che aveva il potere di impietrire con lo sguardo. Il nome è maschile nella poesia italiana.

32-33. Niobe che, essendosi vantata per la sua figliolanza, vide per punizione tutti i suoi figli uccisi dalle frecce di Apollo e Diana, e si impietrì per il dolore. *germi* per “figli” deriverebbe, secondo Bozzetti, da O.F. 18.147.8 («questo mal germe»); ma *germe* è anche Narciso bambino nella omonima *Favola* dell'Alamanni (*Opere toscane I* p. 292), che è tanto presente in questa canzone di Galeazzo. E si veda poi Costanzo, *Rime*, son. 88 (in morte del figlio), 12-14: «Né saprei dir se fu più iniqua e ria | Troncando un germe amato e caro tanto, | O non sterpando ancor la vita mia», citato più avanti per 45, 9-10.

34-35. Modo petrarchesco: l'esempio più vicino mi pare RVF 252.2-3, «et in sospiri e 'n rime | Sfogo il mio incarco».

35-37. Concetto simile in *Inf.* 33.94-96: «Lo pianto stesso li pianger non lascia, | E 'l duol che truova in su li occhi rintoppo, | Si volge in entro a far crescer l'ambascia»;

38. Da RVF 100.11, «Mi rinfresca in quel dì l'antiche piaghe» (Bozzetti).

39. Da O.F. 43.39.4, «Ne le fauci restò la voce fissa» (Bozzetti), ma anche forse da Virgilio, *Aen.* 2.774 e 3.48 «et vox faucibus haesit» (Spiriti).

40-42. Eco forse di un sonetto disperso del Sannazaro (*Sonetti e canzoni*, disp. 30) molto fortunato a metà 500, «Lasso, ch'io non so di chi biasmarmi, | D'Amor, di me medesimo o di costei»; e si veda Tansillo *Rime dubbie* 2, «Vorrei, né so di cui più lamentarmi: | Di madonna, d'Amor o di me stesso».

43. Incrocio di due fonti petrarchesche: RVF 135.4, «a tal son giunto, Amore» e 125.14-15, «Però ch'Amor mi sforza | Et di saver mi spoglia».

45-55. L'ultima stanza spiega l'affermazione del v. 44, che la sua sofferenza sia senza pari; perché almeno ai dannati dell'Averno viene concesso il diritto di lamentarsi, cosa che è invece vietata a lui. Il concetto può derivare da Ovidio, *Tristia* 5.1.57-58, ove è riferito a Niobe, esempio comunque ben presente a Galeazzo perché richiamato ai vv. 32-33: «Cum faceret Nioben orbam Latonia proles, | Non tamen et siccas iussit habere genas». Il paragone tra le pene degli amanti e quelle infernali, dal terzo libro del *De Rerum Natura* di Lucrezio, venne in uso nella poesia volgare dell'età aragonese, ed ebbe numerose propaggini cinquecentesche dovute probabilmente alla fortuna di Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 75. E dunque si veda l'*incipit* della canzone infernale del Sannazaro, «Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda, | Giù nel gran pianto eterno, | Che nel mio petto interno | Via maggior non la senta l'alma stanca?» (*Sonetti e canzoni* 75.1-4), ma anche B. Tasso, *Amori* 1.22.7-10, «Tal che tra le meschine alme et erranti | Nel regno oscuro del fratel di Giove | Non è sorte penosa, e tanto ria | Che s'aguagli a la mia», la cui reminiscenza sembra incrociarsi con quella di RVF 207.98, «Ben non à il mondo, che 'l mio mal pareggi». In Galeazzo sono solo due esempi: quello di Tizio, o di Prometeo (la pena differisce solo per pochi particolari che qui mancano) e quello di Sisifo; entrambi presenti nelle canzoni di Sannazaro e Tasso; *affannato* è Sisifo nella canzone del Tasso (*Amori* 1.22.24), mentre sia in Sannazaro (*Sonetti e canzoni* 75.81) che in Tasso (*Amori* 1.22.113) *volubil* è la ruota cui è condannato Issione.

56-60. Bozzetti ha già fatto notare che il congedo è il rifacimento di RVF 36.9-14 «Tempo ben fôra omai d'avere spinto | L'ultimo stral la dispietata corda | Ne l'altrui sangue già bagnato e tinto; | Et io ne prego Amore, et quella sorda | Che mi lassò de' suoi color' depinto, | Et di chiamarmi a sé non le ricorda».

L'irregolarità metrica che affligge questa sestina, cioè l'inversione delle parole rima dei vv. 17 e 18 (B, E), è veramente immedicabile; perché se è vero che potrebbe essere eliminata invertendo l'ordine dei due versi (Bozzetti), poi salterebbe in modo irreparabile tutta la *retrogradatio cruciata* del resto del componimento, sì che in realtà l'editore non può intervenire a meno che non si metta in testa di rifare da capo tutta la seconda parte della sestina. Si tratta di un vero e proprio errore di composizione, o forse di un'eccezione voluta, una licenza che Galeazzo credeva di poter avere, non essendo infrequenti simili irregolarità nelle sestine rinascimentali: in particolare questa di Galeazzo presenta il medesimo schema di *Una diva madonna e sagia el mondo* del De Jennaro (Comboni 1999 p. 77n; De Jennaro, *Canzoniere*, 40).

La fonte principale è RVF 80, sestina con cui questa ha in comune tre parole rima (*legno, vela, porto*), oltre che naturalmente l'argomento marinaresco e l'invocazione religiosa nel congedo; ma il genere della sestina marinaresca è così fortunato nel corso del Cinquecento che, come aveva già avvertito Bozzetti, numerose sono poi le tangenze con la poesia coeva: quasi tutti gli esemplari hanno in comune con il nostro testo almeno due parole rima e naturalmente una cospicua parte del lessico. Semmai giova riconoscere le innovazioni strutturali che Galeazzo attua rispetto al modello: l'inserimento, più o meno a metà della sestina, ed in preparazione di una seconda parte meditativa e moraleggiante, nella quarta stanza degli *adunata* ad imitazione del congedo della sestina RVF 22 e di una stanza, la quinta, che dà la chiave interpretativa del componimento, idea che l'autore mutua dalla sestina finale di un sonetto petrarchesco.

Sestina ABCDEF; FAEBDC; CFDAEB; BCEFAD; DBACFE; EDFBCA; (C)E(B)D(A)F.

Ariani p.14; Bartelli p. 51; Bozzetti pp. 133-134; Spiriti pp. 174-175.

Come nocchier che con sdruscito legno,
 Quand' Austro ed Aquilon venuti a guerra
 Non lasciano apparir sole né stella,
 Solca pien di timor l' onde del mare
 E va con basse antenne ed umil vela 5
 Incerto del suo fin cercando il porto,

Tal io di Amor al desiato porto
 Drizzai sovente il combattuto legno,
 Levando gli occhi alla mia stanca vela;
 Ma a gli alti miei desir sorte fe' guerra, 10
 E mi spinse dal lido in più gran mare
 Senza veder la fortunata stella.

Che s'io giugnessi a riveder la stella
 Che sol potea guidarmi al caro porto,
 A scherno prese avrei l' ire del mare 15
 E forse al fin quest' agitato legno
 Drizzato avrei con la squarciata vela
 Ov' altri non potea fargli più guerra.

Ma pria lupo ad agnel non farà guerra,
 Prima il sol splenderà men d' una stella, 20
 Che spiri un giorno alla dubbiosa vela
 Aura men cruda e da guidarmi in porto:
 Ch' aspra fortuna ognor provò il mio legno
 Da che fu spinto dalla riva in mare.

Sono scogli i desir, la vita è mare 25

Ove si soffre una continua guerra,
E la nostra speranza è un fragil legno,
A cui si cela ogni benigna stella
Che menar possa al sospirato porto
Senza la guida di ragion, la vela. 30

Or se già manca a me governo e vela
In questo della vita istabil mare,
Comincio in tutto a disperar del porto
E a più soffrir del mio destin la guerra;
Ed al fin per voler di ferma stella 35
Dell'onde rimarrà preda il mio legno.

Signor, tua stella omai può la mia vela,
Dopo sì lunga guerra, e fuor del mare
Condurre e 'l legno frale a miglior porto.

1. *sdruscito legno* è sintagma di Bembo, *Rime* 63.11 e della sestina di Pietro Gradenigo, *L'onde de l'empio mar in fragil legno*, v. 16, nel *Libro sesto*, un po' fuori portata per Galeazzo. Il nocchiero compare nell'incipit del sonetto del Tomitano del *Libro primo Qual timido nocchier, che a parte a parte*.

5. *basse...umil*: si ammainano le vele durante la tempesta; allegoricamente, se la vela è la ragione, come spiegato più oltre, indica il prevalere della passione sulla razionalità.

5-6. RVF 80 5.6 «Però sarebbe da ritrarsi in porto | Mentre al governo anchor crede la vela»

7-12. Il contenuto, una narrazione allegorica dell'ingresso nella sfortunata vita amorosa, corrisponde a quello della seconda e terza stanza di RVF 80.

7. Da RVF 119.13, «Tal che, s'i' arrivo al disiato porto» (Bozzetti).

8. *combattuto legno*: sintagma della sestina marinaresca di Giovanni Battista Amalteo *L'aura che già di questo fragil legno*, nel *Libro terzo*, v. 8, a sua volta da RVF 26.2, «Nave da l'onde combattuta e vinta».

12. *fortunata stella* è probabilmente *Spica* o *Stella Maris*, della costellazione della Vergine, che proteggeva i naviganti. Era associata naturalmente alla figura della Vergine Maria, ma qui, e nel verso successivo, credo che indichi più semplicemente la fortuna in amore.

9. Parodia di RVF 80.14, «senza levar occhio a la vela».

13-14. Si veda Remigio Fiorentino, sestina *Andrà la nave mia solcando l'onde*, nel *Libro secondo*, vv. 5-6, «Forse ne mostrerà benigna stella | Più sicuro il camin di gire al porto», ma la vicinanza delle medesime parole rima condiziona ovviamente il discorso.

19-24. Gli *adynata* (non gli stessi) erano la conclusione sconsolata della sestina non marinaresca RVF 22, nel congedo; qui, a metà circa del componimento, segnano l'inizio della fase riflessiva, del bilancio esistenziale.

25-30. La stanza contiene la chiave esplicita dell'allegoria, fatto che non ha riscontro nelle sestine petrarchesche (è comunque espediente piuttosto da sonetti) ma invece in RVF 133.9-14: «I pensier' son saette, e 'l viso un sole, | e 'l desir foco: e 'nseme con quest'arme | Mi punge Amor, m'abbaglia e mi distrugge». Il *legno* sembra corrispondere alla speranza anche nell'allegoria di Bernardino Tomitano nel sonetto del *Libro primo Qual timido nocchier, che a parte a parte*, 9-11: «Tal io, in questo mar di cieco errore | Lasso fui scorto in fragile speranza | Sotto vento di sdegni et di sospiri»

27. *benigna stella* è sintagma di Remigio Fiorentino, v. 5, già citato per i vv. 13-14.

27-29. Si veda Remigio Fiorentino, sestina *Andrà la nave mia solcando l'onde*, nel *Libro secondo*, vv. 32-34: «Poi che non pò 'l mio legno a terra, | Né sicuro ritrarmi in qualche porto, | Aria serena o lampeggiar di stella», e valgono le avvertenze espresse per i vv. 13-14.

33. Si veda da RVF 189.14, «Tal ch'incomincio a desperar del porto», attraverso forse Remigio Fiorentino, sestina *Andrà la nave mia solcando l'onde*, nel *Libro secondo*, v. 22, «Et hor m'induce a desperar del porto».

35. Si veda 1.8 e note.

37-39. Congedo di tipo "spirituale", come in RVF 80 e con contenuto per molti versi analogo (37-39: «Signor de la mia fine e de la vita, | Prima ch'i' fiacchi il legno tra gli scogli | Drizza a buon

porto l'affannata vela»); e del resto si veda anche Giovanni Battista Amalteo, *L'aura che già di questo fragil legno*, nel *Libro terzo*, vv. 37-39: «Tu, che col guardo reggi i venti e l'onde, | Fuor de li scogli guida questo legno, | Et apri 'l porto al mio affannato corso». Cambiano esplicitamente alcuni significati dell'allegoria: *tua stella* è la grazia divina, che può indirizzare la ragione (la *vela*) e la speranza (il *legno frale*) attraverso le traversie della vita (il *mare*) fino alla salvezza spirituale, *miglior porto* rispetto a quello di prima, la felicità amorosa o comunque terrena. *miglior porto* è sintagma di RVF 80.8.

Secondo lo Spiriti, seguito poi dal Bartelli, il sonetto fu scritto al ritorno da un viaggio in Francia, che secondo il Bartelli dovette essere piuttosto lungo. Di questo viaggio però l'unica testimonianza che viene portata, nelle prime e fantasiose biografie del Tarsia, è proprio il presente sonetto, che d'altra parte non parla di una lunga permanenza, e non parla, a rigore, neanche di Francia, poiché le Alpi furono *corse*, che può non voler dire attraversate; lasciando poi stare il fatto che comunque la Francia, allora come oggi, non era l'unico paese a trovarsi al di là delle Alpi rispetto all'Italia. Bozzetti dunque, piuttosto saggiamente, non accenna nemmeno alla questione, pur dedicando al sonetto una delle sue pagine migliori. Ultimamente il Toscano, che propende per l'identificazione del Galeazzo poeta con il vecchio reggente, ha proposto due occasioni possibili: il viaggio in corte di Francia di Francesco di Paola (di cui il Reggente era devoto) del 1483 e l'esilio di Federico d'Aragona del 1501. Tralasciando il fatto che qui non si consente che il canzoniere di Galeazzo sia da attribuirsi al Reggente, per motivi che sono spiegati altrove (Milite 2006, e si veda l'Introduzione), si deve dire poi che i due viaggi effettivamente vi furono (per mare, a dire il vero), ma che a quei tempi nessuno mai scrisse che vi avesse partecipato anche un Galeazzo di Tarsia.

E dunque, quanto all'occasione, è il sonetto più misterioso del canzoniere, stanti soprattutto le scarsissime notizie che abbiamo riguardo alla vita del poeta; penserei ad una breve spedizione militare (me lo fa supporre la constatazione del v. 2), piuttosto che ad un lungo viaggio o ad una missione diplomatica, e magari più pedemontana che transalpina, forse contro le armate del Brissac. Ma naturalmente anche di questa supposizione a dire il vero manca l'ombra più tenue di una prova documentale.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC DCD. Rima ricca inclusiva ai vv. 10 e 14.

Ariani pp. 14, 36; Bartelli pp. LXXV- LXXVII, 58 - 60; Bozzetti pp. 137-139; Spiriti pp. XXII, Toscano 2004, pp. 50-51

Già corsi l'Alpi gelide e canute,
Mal fida siepe alle tue rive amate,
Or sento, Italia mia, l'aure odorate
E l'aer pien di vita e di salute.

Quante mi ha dato Amor, lasso, ferute
Membrando la fatal vostra beltate,
Chiuse valli, alti poggi ed ombre grate,
Da' ciechi figli tuoi mal conosciute!

O felice colui che in breve e colto
Terren fra voi possiede e gode un rivo,
Un pomo, un antro e di fortuna un volto!

Ebbi i riposi e le mie paci a schivo
(O giovanil desio fallace e stolto!),
Or vo piangendo che di lor son privo.

I

11 antro] andro NS

II

1 Già corsi NS V NR] C *sottolinea e soprascrive* Corso ho già 2 alle tue NS NR] a queste C V
9 che in NS NR] ch'un C V

Concordo con Bozzetti nel conservare a testo le lezioni di NS, essendo le altre della tradizione presumibilmente varianti d'autore risalenti a fasi redazionali anteriori, tranne forse al v. 9, ove C e V (e tutta la redazione a stampa tranne NR e NS) recano *un breve e colto* contro *in breve e colto* di NR e NS, perché "il tema oraziano sembra implicare più l'idea del godimento di cose semplici che si possono possedere anche in piccolo orto o giardino ben coltivato, che non quella del possesso, di per sé, di *un breve e colto terreno*"; gli esempi portati da Bozzetti poi secondo me

sono tutt'altro che dirimenti, ma resta il fatto che non v'è comunque motivo per rifiutare la lezione di NS, nemmeno il solito dell'acritico accoglimento di lezioni arbitrarie dalle stampe posteriori alla *princeps*. Solo non mi rassegnò a tenere *andro* di NS al v. 11, che mi pare un tic linguistico dello Spiriti non attestato nella lirica cinquecentesca.

1. *Già corsi*: “Un tempo percorsi”, e non necessariamente “attraversai”; una tessera, forse, da Della Casa, *Rime* 47.98-99: «Ecco le vie ch'io corsi, distorte», da aggiungersi, per la giacitura ritmica, a 47.40, «Vegghiai le notti gelide e serene». *l'alpi gelide e canute*: Silio, *Punica* 3.479: «Cuncta gelu canaque aeternum grandine tecta | Atque aevi glaciem cohibent»; *alpi canute* è sintagma dell'Alamanni, in *Opere toscane I*, son. *Quandunque sento in me nuovo dolore*, v. 13 e *Coltivazione* 1.54; ma si veda ancora dello stesso autore *Opere toscane I* egl. 13, p. 170, «Quanto fuor mostran la canuta fronte | L'alpi onde scese il gran Cartaginese», già citato per 26.4.

2. Il concetto delle Alpi confine e difesa naturale dell'Italia è antico, e si veda naturalmente RVF 128.33-35: «Ben provide Natura al nostro stato, | Quando de l'Alpi schermo | Pose fra noi et la tedesca rabbia». Spiriti, al pari di alcuni commentatori del Petrarca, tra i quali il Gesualdo (1553 p. 161v.), cita anche un luogo di Plinio (e dovrebbe essere dal terzo libro di *Nat. Hist.*) che io non ho ritrovato nelle edizioni moderne: «Alpes *Italiae pro muris* adversus impetum barbarorum natura dedit».

3-4. Tradizionale descrizione dell'Italia che riecheggia (anche al v. 7, incrociato con Petrarca) Plinio, *Nat. Hist.* 3.41: «Iam vero tota ea vitalis ac perennis salubritas, talis caeli temperies [...] tam aprici colles, tam innoxii saltus, tam opaca nemora», e che sembra dipendere anche da RVF 320 1-2, «Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli | Veggio apparire» (Spiriti); sonetto che fornirà una tessera più evidente per l'ultimo verso.

5. Da RVF 270. 103 «Amor, de la tua man nove ferute» (Bozzetti).

6. Da RVF 287.14, «Membrando il suo bel viso e l'opre sante» (Bozzetti).

7. Calco da RVF 303.6, «Valli chiuse, alti colli et piagge apriche» (Bozzetti); e si veda anche Plinio, *Nat. Hist.* 3.41 citato per i vv. 3-4.

9-11. Spiriti cita, opportunamente direi, Virgilio *Georg.* 2.458-68, «O fortunatos nimium, sua si bona norint, | Agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis | Fundit humo facilem victum iustissima tellus | [...] | At secura quies et nescia fallere vita, | Dives opum variarum, at latis otia fundis». Utile anche Orazio, *Ep.* 2.1.1-6: «Beatus ille qui procul negotiis, | Ut Prisca gens mortalium, | Paterna rura bobus exercet suis | Solutus omni faenore | Neque excitatur classico miles truci | Neque horret iratum mare».

11. *un volto*: “un solo volto”: contentandosi di quello che ha, non si espone al variare della Fortuna; Si veda a proposito, anche se il senso appare diverso, Tansillo, *Rime* 322.4: «Mostrate di Fortuna un volto, un core».

12. Da Della Casa, *Rime* 47.92-3: «Quanto piansi io, mio dolce stato umile, | I tuoi riposi e i tuoi sereni giorni» (Spiriti e Bozzetti). Si veda anche 21.8 e n.

13. Forse perché per ambizione giovanile scelse la vita militare che lo portò poi lontano dalla patria.

14. Si veda RVF 320.10: «Or vo piangendo il suo cenere sparso» (Bozzetti).

Bozzetti per primo attribuì questo sonetto alle nozze di Garcia di Toledo con Vittoria Colonna Juniore, nel 1552. In previsione di queste nozze, o in occasione del fidanzamento, fu composto secondo me il dittico 36-37; se è così, 42 non fu, come pensava Bozzetti, aggregato in ultimo solo per opportunità encomiastica, piuttosto si dovrebbe dire che ragioni di opportunità encomiastica e politica siano state forse tra le principali ragioni dell'allestimento del canzoniere tarsiano.

Sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima equivoca D.

Ariani pp. 14, 24, 142, 145; Bartelli pp. 57-58; Bozzetti pp. 141-142.

Alle palme onde vai forte e sublime
A lato a quei che più l'Italia ornaro,
Trionfo omai non si dovea men chiaro
Né frondi al crin di men pregiate cime.

A' tuoi gran merti, pur che il ver si stime,
Non vanno quei di nostra etade a paro,
Né arbor mai così famoso e raro
Cinse tempia di Duce antiche o prime.

Delle fatiche tue gli almi riposi
Ti godi lieto omai, e pon giù l'armi
Nel bel corso di questa alma Vittoria.

Poi, se pietà o ragion vorrà che t'armi,
Non fia Duce che a te contender osi
Da non sperar giammai sì bella gloria.

II

8 tempia NS] tempie NR 12 o NS] e NR 13 a te contender osi NS] teco ardisca ed osi NR
14 Da NS] Ma NR

Quattro varianti più o meno estese o importanti caratterizzano i due testimoni di questo testo. A differenza di quanto fece Bozzetti, io ho scelto di attenermi sempre alla lezione di NS, come portatore della lezione più avanzata, evitando il pericolo di contaminare diverse fasi redazionali; certo che al v. 14 la lezione di NR sembra più piana e perspicua, ma forse anche meno acuta.

1-4. “Alle vittorie per cui vai forte e sublime a fianco ai più grandi condottieri di Italia, non si doveva trionfo men chiaro né, per ornamento del crine, frondi meno pregiate”, e cioè di palma, insieme simbolo di vittoria e *senhal* di Vittoria Colonna. Analoga la lode di Bernardo Tasso rivolta al Marchese del Vasto (non al Pescara come credeva Spiriti) in *Amori* 2.14.3-4: «e d'altro che di laurea fronte | Il trionfante crin cinto tenete».

5. *pur...stime*: inciso colloquiale di eredità aragonese (Cariteo, *Endimione* canz. 17.92, «se 'l falso io non estimo»; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 69.79, «s'io non falso estimo» e *Arcadia* ec. 9.128, «s'io dritto estimo»), ma ancora cinquecentesco ed autorizzato, fra gli altri, da Della Casa *Rime* 47.47 («s'io dritto estimo») e Alamanni *Opere toscane* 1 eleg. 3.1 p. 62 («s'huom dritto estime»); la versione di Galeazzo è più asseverativa.

7. *arbor*: la palma, qui allusione trasparente a Vittoria Colonna.

8. *tempia*: raro plurale latineggiante.

9-11. Con simili parole il Tasso invitava il Vasto a riposarsi dedicandosi ad occupazioni più pacifiche (nel suo caso la poesia) in *Amori* 2.14.5-8: «L'armi vittoriose giù ponete, | Mentre con Citerea Marte s'asconde, | E lungo le lucenti e liquid'onde | D'Ippocrene sicuro a voi vivete». Per *riposi* si veda 41.12 e 21.8.

12. *pietà o ragion*: “due cagioni, che giustificano le guerre” (Spiriti).

14. *Da...gloria*: “[che osi contenderti] una gloria così bella, da non potersi nemmeno sperare mai” (così, più o meno, Spiriti); e si può intendere sia la gloria militare, sia la gloria di essere sposato con la Vittoria in persona.

Come ho già avuto modo di spiegare sono convinto che questo sonetto sia stato scritto in morte della moglie; tra l'altro, come ha già fatto notare Bozzetti, solo un sonetto, 44, lo separa dal tradizionale trittico in morte di Camilla (45-47). Ma già in NR la sequenza 43-46-45 (ai posti 28-30) formava un trittico luttuoso in cui il nome di Camilla compariva alla fine, nell'*incipit* di 45. Sono anche del parere che Ermo, qui come anche altrove, sia un travestimento onomastico antitetico di Belmonte. Galeazzo dunque lamenta la morte di Camilla e la desolazione del suo castello, che ora veramente merita a pieno il soprannome di Ermo. Il modello principale, è noto, è RVF 321, « È questo 'l nido in che la mia fenice », in morte di Laura; ma il modello, è altrettanto noto (Bozzetti) fu molto fortunato nel Cinquecento, ed usato per diversi altri contesti, principalmente per la lontananza della donna amata; in particolare non mi pare si possa escludere la conoscenza da parte di Galeazzo del sonetto del Minturno *È questa, Amor, la regia di quel sole*, che tra l'altro condivide con questo l'uso della rima equivoca *sole* (sebbene nel Minturno limitato a due elementi) e di quello per la partenza della Cardona da Palermo *Come va 'l mondo, il mondo cieco e 'nfermo* (già citato per 38.1-4), da cui può venire, oltre la comunanza dei concetti, una potente suggestione lessicale (vv. 5- 8: «Non è questo il felice alto Palermo? | Et or cadendo in bassa terra giace | (O fortuna, o piacer sempre fugace) | E 'n lieta festa solitario et ermo»); e, per quanto riguarda il tema del contrasto tra la felicità del passato e la desolazione del presente si vedano poi i probabili modelli già citati da Bozzetti, *Già vago, hor sovr'ogni altro horrido colle* del Bembo (*Rime* 88, in lontananza), l'egloga *Mentr'io colma di gravi empi dolori* di Bernardo Tasso (*Amori* 2.105, in morte) e sempre del Tasso il sonetto *Superbo scoglio, che con l'ampia fronte* (*Amori* 2.29, in lontananza).

Non stupisce quindi che il sonetto sia stato interpretato per la lontananza della Colonna (la Marchesa di Pescara) ora dalla villa Leucopetra (così lo Spiriti), ora da castel sant'Elmo (così il Toscano); non ripeto qui ciò che ho spiegato altrove, ma mi piace riproporre ciò che Bozzetti, alla fine dell'introduzione a questo sonetto, insinuava con discrezione, anche se all'epoca non poteva portare prove troppo convincenti: “Insomma il contesto tematico che si ricava dalle fonti di questo sonetto pare collocare il tema della scomparsa della donna non in quell'ambito di durezza e ripulse e inaccessibilità che solitamente è quello delle rime per Vittoria [...] ma in quello di violenta, fatale e involontaria separazione che è quello delle rime per la morta Camilla”.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDC DCD. La rima B è sempre equivoca.

Ariani pp. 14, 48-50, 135-137, 193-194, 235; Bartelli, pp. 45-46; Bozzetti, pp. 147-149; Milite 2010 pp. 29-33 e 35-37; Spiriti, pp. 182-185; Toscano 2004, pp. 47-48.

NR NS

È questo il vago e lucido Oriente
Onde non partì mai raggio di sole
Mentre il chiaro fatal vivo mio sole
Qui si mostrò pien di virtute ardente?

È questo il luogo, oimé, ricco e possente
Tanto gradito pria dal sommo Sole?
Fur qui tante bellezze al mondo sole
Onde poggiavi al ciel, Ermo dolente?

O Ermo, veramente orrido e cieco,
Come non sei tu già di vita casso
Poiché il ben ch'era in te non è più teco?

Che parlo? A cui ragiono afflitto e lasso?
S'egli, per non veder tanto mal seco,
Gran tempo è già che si converse in sasso.

I

2 raggio] raggio NS

II

3 vivo mio NS] mio vivo NR

11 Poiché NS] Perché NR

- 1-2. Prende le mosse da RVF 321.1-4, «È questo 'l nido in che la mia fenice | Mise l'aurate et le purpuree penne, | Che sotto le sue ali il mio cor tenne, | Et parole et sospiri ancho ne elice?» e si veda anche 13-14, «onde prendesti al ciel l'ultimo volo, | Et dove li occhi tuoi solean far giorno»; *lucido oriente* è sintagma diffusissimo, a partire da RVF 337.2, «L'odorifero et lucido oriente». Mi sembra che vi sia anche l'influenza del sonetto del Minturno «È questa, Amor, la regia di quel Sole». Difficile per me spiegare alla lettera il v. 2, «[l'Oriente] Onde non partì mai raggio di sole», se non intendendo che, mentre la donna fu viva, nemmeno un raggio di luce venne meno a quel luogo; il che potrebbe essere argomento a favore di una dimensione privata, non cortigiana del sonetto.
4. Si veda RVF 146.1, «O d'ardente vertute ornata et calda» (Bozzetti).
5. Probabile reminiscenza di Bembo, *Rime*, 98.2, «Et d'ogni don del ciel ricca e possente».
6. *sommo Sole*: Dio, come spiega lo Spiriti, disapprovando; ma egli pensava alla villa Pietralba lieto diporto di dame e cavalieri, qui invece si tratta di una casa dell'amore coniugale, che è sentimento benedetto da Dio. Possibile una reminiscenza della descrizione del palazzo di Venere in Poliziano, *Stanze* 1.120.1: «Questo è 'l loco che tanto a Vener piacque».
7. Sono le bellezze di Laura piangente in RVF 156.2 («Et celesti bellezze al mondo sole») e 158 9-19 («quelle | Ch'i' vidi eran bellezze al mondo sole»); ma si veda anche Minturno, *Rime*, son. *È questa, Amor, la regia di quel sole*, v. 8: «E si vedean bellezze rare o sole»; vero è che si tratta di, come dice lo Spiriti, “frase solita de' Toscani”.
9. Queste le fonti citate da Bozzetti: Bembo, *Rime*, 88.1 «Già vago, hor sovr'ogni altro horrido colle»; B. Tasso, *Amori* 2.105.27-28 «Belle isole già, già lieto monte | Ora strane e deserte, orrido e fero»; *ibid.* 29.12: «Già lieto colle, or monte orrido e fero», cui aggiungerei Minturno, *Come va 'l mondo, il mondo cieco e 'nfermo*, citato nell'introduzione e per 38.1-4. La ripresa di *Ermo* costituisce *capfinidad* tra fronte e sirma del sonetto, come in 11 e, più vasta, in 49.
10. Bozzetti mette in relazione questo verso con G. B. Berardo, son. *Che posso io più, se non pianger sempre*, v. 7, «Come non sono io già di vita casso», nel *Libro quarto* del 1551, che potrebbe costituire perciò termine *post quem* per il sonetto.
11. Da RVF 268.21-22: «Gran cagion ài di dever pianger meco, | Ché quel bel ch'era in te, perduto ài seco» (Bartelli).
12. Da RVF 70.31, «Che parlo? o dove sono? e chi m'inganna», dal virgiliano lamento di Didone (*Aen.* 4.595, «Quid loquor aut ubi sum? Quae mentem insania mutat?»), e dunque, si capisce, modo assai fortunato nel Rinascimento; e si veda almeno, oltre al Della Casa citato da Bozzetti (*Rime* 45, e *Libro quarto*, canz. *Amor, i' piango, e ben fu rio destino*, 91: «Che parlo? o chi m'inganna?») anche Tansillo, *Rime* 62.27-29, «Che parlo? a che tra l'erme aride pietre, | Gittar le mie querele | A le sord'onde et a le mute arene?».
- 13-14. Opportuna mi pare la citazione di Tibullo da parte dello Spiriti: «O ego ne possim tales sentire dolores, | Quam mallet in gelidis montibus esse lapis» (*Eleg.* 2.4.7-8).

Sonetto spirituale e di pentimento, è stato detto (Bozzetti) che assolve la funzione che nei RVF svolge la canzone 264, che apre la seconda parte del Canzoniere del Petrarca e prelude ai sonetti in morte; per conto mio, questa funzione andrebbe anticipata al sonetto 38, che dà inizio ad una sequenza di dubbio, sofferenza e scacco sia amoroso che personale che dura fino all'ultimo sonetto, che invece suggella e ribadisce le ragioni sostanzialmente cortesi-encomiastiche del libro.

Lo schema retorico delle quartine mi pare un'amplificazione oltranzistica di RVF 285, con i primi termini di paragone (negativo) nella prima quartina ed il secondo nella seconda; se non che il Petrarca ne aggiogava solo due, nei primi due versi, ad un solo verbo («Né mai pietosa madre al caro figlio | Né donna accesa al suo sposo dilecto | Die' [...] | [...] | Come a me quella»), mentre qui il verbo *Solca* si trova nella seconda quartina, insieme al secondo termine di paragone, e regge quattro paragoni paralleli, uno per verso nella prima quartina. Altro modello e più vicino, anche concettualmente, è Bembo, *Rime* 122, che però segue uno schema meno ardito e rigido, anticipando il verbo al secondo verso ed al primo paragone.

Sonetto ABBA ABBA CDE DEC. Rima ricca ai vv. 1, 5; derivativa ai vv. 3, 6; equivoca ai vv. 9 e 14.

Ariani pp. 14, 24, 31-32, 69-70, 83-84, 120, 142, 145, 247-250; Bartelli, p. 63; Bozzetti pp. 147-149; Spiriti, pp. 186-188.

Non così lieve piuma aere sereno,
Spalmato legno queta onda marina,
Rapido fiume che giù d'alpe inchina,
O pié veloce nudo aperto seno

Solca, come il pensier che senza freno
Nel verde fondo del suo error dechina,
Né per aspro sentier, né per rovina
Od interposto monte unqua vien meno.

Ma se va dietro al ver ch'a destra scorge,
Quasi augel senza piume o pigro verme,
Serra il camino un sasso, un sterpo solo.

Tu dunque, alto Rettor, più salde e ferme
Penne mi presta al vero; all'altre il volo
Tronca, ed apri la via che a te mi scorge.

II

9 al NS C V] il NR scorge NS NR] sorge C V

III

2 queta NS NR] questa V quest' C 9 a destra NR NS] a destro C V

Bozzetti al v. 9 corregge *scorge*, lezione di NR e NS, con *sorge*, lezione di C e V, “non tanto perché evita la rima equivoca tra i vv. 9 e i vv. 14, quanto perché la via del ‘vero’, che tradizionalmente è la via ‘destra’ (per esempio RVF 13.13 e 306.1; ma è un topos da Dante e Petrarca in poi), è, pur tradizionalmente, una via in ascesa e in difficile ascesa [...]. Insomma il ‘vero’ *sorge*, è una vetta da raggiungere”. In realtà nel testo del sonetto la nozione della difficoltà dell’ascensione alla virtù non è affatto necessaria, a ben vedere, perché basta l’insufficienza intrinseca del pensiero umano a far sì che questo sia ostacolato da *un sasso, un sterpo solo* (v.11) sulla via del vero; siamo piuttosto nel tema, piuttosto pericoloso di lì a qualche anno, dell’incapacità dell’uomo a salvarsi da solo e della

necessità quindi ad affidarsi all'aiuto di Dio, alla fede nella grazia. La lezione *scorge* dunque secondo il mio punto di vista può ben essere considerata legittima, ed anzi migliorativa rispetto a *sorge* perché più coerente con il resto dell'argomentazione, e quindi d'autore. Quanto alla necessità di eliminare la rima equivoca, argomentazione che lo stesso Bozzetti presenta come secondaria, faccio notare che il Tarsia non sembra essere particolarmente contrario all'uso dell'artificio, come la lettura di 43 può agevolmente dimostrare. Bisogna infine considerare che la lezione di C e V è corrotta allo stesso modo, recando entrambi i testimoni *ch'a destro sorge*. Ho deciso pertanto di mantenere a testo la lezione di NS.

1-4. Oltre a RVF 285, citato nell'introduzione, si veda Bembo, *Rime* 122 1-4: «Si levemente in ramo alpino fronda | Non è mossa dal vento, o spica molle | In In cólto e verde poggio, o nebbia in colle, | O vaga nel ciel nube e nel mar onda», e Alamanni, *Coltivazione* 6.429-30: «or sopra l'onde | Lieve piuma apparir vagando in giro».

2. Da RVF 312.2, «Né per tranquillo mar legni spalmati» e 151.1, «Non d'atra e tempestosa onda marina», i cui vv. 3-4 risuonano anche nel verso successivo (Bozzetti).

3. Da RVF 208.1, «Rapido fiume, che d'alpestra vena» e 50.1, «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina», insieme a, come si diceva, RVF 151.3-4, «Com'io dal fosco et torbido pensiero | Fuggo ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina» (Bozzetti); né forse è da trascurare la similitudine che è fonte del Petrarca, *Aen.* 2.305, appunto perché, come qui, si tratta di similitudine: «aut rapidus montano flumine torrens» (Spiriti e Bartelli).

4. *nudo...seno*: probabilmente una piccola valle, senza rocce e alberi: *seno* in *Purg.* 7.76 è chiamata la valletta dei principi negligenti.

5. Il pensiero è come un corso d'acqua che *dechina*, scende, per il suo letto erboso (*verde fondo*: si veda, a questo proposito, 9.1-2 e nota); *l'error* è sia il corso tortuoso dell'acqua, sia, metaforicamente e principalmente, l'errore o il peccato che naturalmente volge verso il basso. *dechina* è lemma dell'Ariosto, *Rime*, cap. 16.24.

7. *rovina*: “frana, dirupo”; la lezione di C mostra meglio la sua derivazione dantesca: *ruina* è la frana che percorre tutto l'imbutto infernale.

8. *interporre* è verbo generalmente della prosa, in poesia usato nel Quattrocento e ancora nel *Furioso*.

9. Rivisitazione di RVF 13.13, «Ch'al ciel ti scorge per destro sentero», ma è diversa l'accezione di *scorge*, che qui significa “vede”; forse il tramite può essere il sonetto del Guglia del *Libro secondo* citato da Bozzetti: «Anima, che dal destro almo sentero, | Dal cieco senso aviluppata e involta | Tanto sei fuori, o scelerata et stolta, | Che 'l tuo divin più homai non scorge il vero».

10. Possibile influenza di Della Casa, *Rime* 32.61, «augello ancor d'inferma piuma».

11. Si fondono le influenze di RVF 288.9, «Non è sterpo né sasso in questi monti» e RVF 72.20-21, «Aprasi la prigione, ov'io son chiuso, | Et che 'l camino a tal vita mi serra» (Bozzetti).

12. *salde penne* è sintagma di Molza, *Ninfa tiberina*, 19.7

13-14. *il volo / Tronca*: modo particolarmente diffuso in ambito napoletano: si veda Tansillo, *Rime* 153.13, «E sdegno tronca l'ale al mio pensiero»; Vittoria Colonna, *Rime*, A1.56.10, «Tronca l'audaci

penne al mio desire»; e soprattutto Costanzo, *Poesie*, son. 7.5-6, «Esce poi la ragion, scorta dal vero | E le tronca in un punto il volo e l'ale»; ma per la costruzione della terzina e gli *enjambements* si veda B. Tasso, *Amori* 1.31.12-4: «Del mio incolto giardino e queste e quelle | Avene svelli; e col giudizio intero | Tronca quel che non è bello e lodato».

È sempre stato considerato il primo dei tre sonetti in morte della moglie Camilla; per me è il secondo dei quattro, entrando nel novero anche 43; si tratta dunque di un ciclo di cinque sonetti, il secondo dei quali, 44, che non è legato in alcun modo alla vedovanza, serve forse per legare meglio i sonetti per Camilla al clima moraleggiante, di disillusione e resipiscenza, che si respira a partire da 38. Bozzetti ha fatto notare che solo in NR e NS sono testimoniati tutti e tre (quattro, contando anche 43), e che solo in NS i tre sonetti (più 43 e 44) formano un gruppo compatto, perché l'ultimo della serie, 47, in NR era isolato dagli altri, in settima posizione, e in maniera abbastanza inspiegabile.

Sonetto ABBA ABBA CDC DDC. Rime derivative ai vv. 1-4 e 3-7.

Ariani pp. 14, 70, 80-82, 99, 142, 145, 151, 227-228; Bartelli pp. 54-55; Bozzetti pp. 151-155; Spiriti pp. 189-191.

Camilla, che ne' lucidi e sereni
Campi del cielo nuova stella nasci,
E me mal vivo, te membrando, lasci
Ove più le mie notti rassereni;

A me, quando che sia, pietosa vieni,
Ma di sommo splendor t'involvi e fasci
Sì che a pena ti scorgo, e poi rilasci
Il cor di foco e gli occhi d'umor pieni.

Era, s'ambi feriva, assai men fella
Morte, io felice, in questa nostra avvezza
Etade a non serbar cosa più bella.

Ma tu il Signor, s'ella mi sdegna e sprezza,
Priega, o santa, che omai, se di bellezza
Ti colsi fior, ch'io ti vagheggi stella.

II

2 nasci NS] pasci V NR 14 ch'io NS] che V NR

Le lezioni di NS che si distaccano dagli altri testimoni V e NR sono due: al v. 2 *nasci* invece che *pasci* e al v. 14 *ch'io ti vagheggi* invece che *che ti vagheggi*. In entrambi i casi, dice Bozzetti, “le lezioni di NS non appaiono certo di indubbia autenticità”, ma nemmeno, direi io, il contrario: sono, insomma, sostanzialmente adiafore. Nel primo caso la lezione *pasci* può esser giustificata, secondo Bozzetti, interpretando “riempi di te, nutri di te stessa la stella che, rattivata, splende con nuova luce nel cielo”, secondo il motivo platonico della preesistenza delle anime alla nascita in una stella del cielo, alla quale dopo la morte ritornano, motivo sotteso a RVF 289.3-4: *Anzi tempo per me nel suo paese / È ritornata, et a la par sua stella*. Interpretazione più complessa e quindi *difficilior*, ma certo ancora così sostanzialmente adiafora da non poter essere preferita nemmeno da un editore così interventista, a volte, come Bozzetti; ed io, con lui, mantengo a testo la lezione di NS. Quanto al secondo caso, il precedente editore ipotizzava che forse già nel manoscritto Cavalcanti vi fosse stata una contaminazione tra due varianti: quella di V e NR e una nuova intesa ad eliminare la ripetizione

dal verso precedente di *che*, sostituendolo col pronome *io*; Bozzetti alla fine decideva di mettere a testo quella che credeva, non senza qualche ragione, l'ultima variante d'autore, e stampava *io ti vagheggi stella*. Io penso che la ripresa di *che* dopo l'inciso sia sintatticamente accettabile, oltre che suffragata dalle precedenti lezioni di V e NR, e che sia possibile che la variante consista solamente nell'enfatica ed eufonica aggiunta del pronome. Del resto è tratto della prosa del Boccaccio (si veda ad esempio *Decameron*, 4 introd. 33: «E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde»; e usato in poesia da Diego Sandoval De Castro in una terzina abbastanza discorsiva (*Rime* 12.12-14, già citato per 4.12-14). Peraltro ho già fatto notare come il Tarsia a parer mio spesso ricerchi effetti di *pathos* attraverso l'uso del registro prosastico o parlato (si veda ad esempio 26, introduzione; 31.13; 49 introduzione). Decido quindi di attenermi alla lezione di NS, non essendoci secondo me abbastanza ragioni per emendarla.

1. *lucidi e sereni*: parodia di un modo del Boccaccio; si veda *Decameron* 1.10.3 e 6.1.3, «come ne' lucidi sereni sono le stelle ornamento del cielo», se non che *sereni* è sostantivo (Spiriti).

2. *Campi del cielo*: “regioni celesti”. Forse più che l'incipit della canzone 367 di Tansillo, *Rime* segnalato da Bozzetti «Corrono il freddo Borea e l'umido Austro | Per li campi del cielo», a me sembra vicino Colonna, *Rime*, S1.141.9-10: «Tu per gli aperti spaciosi campi | Del ciel camini, e non più nebbia o pietra | Ritarda o ingombra il tuo spedito corso». Ma soprattutto il brusco *enjambement* svela l'influenza di Della Casa, *Rime* 8.7-8, e si tratta a parer mio di una imitazione cosciente per antitesi: «ne' lucidi e sereni | Campi del cielo» / «ai lagrimosi e tristi | Campi d'Inferno». Imitazione tanto cosciente, mi pare, che sembra coinvolgere anche il modello del Casa, Bembo, *Rime*, 57, da cui verosimilmente deriva parte delle parole rima B (in Bembo A: [veli et] fasci: lasci: rinasci: pasci). *nuova stella nasci*: si veda RVF 254.7-8: «Forse vuol Dio tal di vertute amica | Tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella»; RVF 331.28, «Poi che 'n terra morendo, al ciel rinacque»; Annibal Caro, *Libro primo*, canz. *O d'humana beltà caduchi fiori*, 7: «Et fatta in ciel nuova amorosa stella» (Bozzetti).

3. *mal vivo*: non è tanto modo della lirica alta, quanto di poemi, poemetti e stanze: si veda O. F. 42.8.6, «Come di piè all'astor sparvier mal vivo»; Tansillo, *Balia*, 275-276, «poi che si stima | Peggio assai del morir l'esser mal vivo»; Sandoval de Castro, *Rime*, 49.35.1, «Dunque mentr'io starò mal vivo in terra». *membrando*: cfr. 41.6 e n.; ma, sempre in tema luttuoso, si veda anche A. F. Ranieri, *Libro secondo*, son. *Celeste forma, anzi lucente stella*, 7 «Et membrando il tuo bel, che m'innamora».

4. *Ove*: “quando”, cioè quando la donna appare in sogno, situazione topica dai RVF in poi.

5. *pietosa* è Laura che appare in sogno in RVF 285 («1, Né mai pietosa madre al caro figlio»; 7-8 «Spesso a me torna co l'usato effecto | Et di doppia pietate ornato il ciglio»), 286.6-7, «sì gelosa et pia | Torna ov'io son»; 11 «Col dolce mormorar pietoso et basso»).

9-10. Motivo di RVF 278.14 («O che ber morir era, oggi è terzo anno!»), e, tra gli altri, Bembo, *Rime*, 102.150-152: «Un dardo | Almen avesse et una stessa lima | Parimente ambo noi trafitto et roso» e 167.56, «Perché, crudeli Parche, anchora unita- | mente a trar me del mio non foste accorte?» (Spiriti); Costanzo, *Rime*, son. 88 (in morte del figlio), 12-14: «Né saprei dir se fu più iniqua e ria | Troncando un germe amato e caro tanto, | O non sterpando ancor la vita mia». Per *fella* riferito alla morte si veda Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, disp. 19.47, «empia morte fella»; Coppetta,

Rime, 3.4, «Vita infelice e morte acerba e fella»; A. F. Ranieri, *Libro secondo*, son. *Al pianto, a que'sospir vivi et cocenti*, v. 13, «contra morte invida et fella.».

10-11: Così interpreta lo Spiriti: «Dice adunque, che egli sarebbe stato felice, se morte lo avesse insieme con la sua consorte tolto dal mondo, in tempo, che non vi duravano molto le cose belle come lei». Probabile poi l'influenza di Bembo, *Rime*, 102.179-180: «in questa fosca etate acerba | Che tutti i frutti suoi consuma in herba».

12-13: Da Bembo, *Rime* 174.30-32: «O quando fia che voglia | Di vita il Re celeste et pio levarme? | Pregal tu, santa: et così pòi quietarme»; e si veda anche Guidiccioni, *Libro primo*, son. *Tu che con gli occhi ove i più ricchi et veri*, 9-10, «Et tu, vero et nuovo angelo celeste | Prega il Signor che mi raccolga teco»

14. *ti colsi fior...* trasparente allusione al matrimonio; *ti vagheggi stella*: si veda Guidiccioni, *Libro primo*, son. *Deh, vieni homai, ben nata, a darmi luce*, 3-4: «Hor che s'è presso a Dio s'è cara siedì | Et s'è vagheggi la sua eterna luce». Troppo tardi per Galeazzo è Coppetta, *Rime* 176, 1-2, «Stella gentil, ch'a la tua stella unita | Lei vagheggi e te stessa e l'altre erranti», se è vero che fu scritto per l'archiatra pontificio Francesco Colombo detto Platone (Baldacci, p. 430), e se è vero che questi morì il 25 luglio 1553 (Marini 1753, p. 419). Ma la coincidenza è tanto più curiosa in quanto entrambi gli epigrammi per Stella verranno imitati dal nostro in 46 (Bozzetti, 158), ancora con parole simili a quelle del Coppetta.

Per questo sonetto fondamentale resta l'introduzione di Bozzetti, sia per il restauro testuale che per l'interpretazione e l'indagine delle fonti. Per quanto riguarda queste, si tratta dell'imitazione dei due epigrammi per Stella attribuiti a Platone da Diogene Laerzio, secondo un'idea di classicismo che si avvale di prove analoghe cinquecentesche (se non del Coppetta, come appare improbabile, almeno di Anton Francesco Ranieri e forse Trissino), ma che si fonda, nel lessico e nel sostanziale patetismo stilistico, sul lutto del Petrarca in morte di Laura e del Bembo in morte della Morosina.

Sonetto ABBA ABBA CDE DEC. Rime ricche ai vv. 1, 5 e 3, 7 (derivative); rima equivoca ai vv. 9, 14.

Ariani, pp. 15, 66, 82, 229-230; Baldacci, pp. 506-507; Bartelli, p. 55; Bozzetti, pp. 156-159; Spiriti, pp. 192-194.

Donna, che viva già portavi i giorni
Chiari negli occhi ed or le notti apporti,
Non sono spenti i tuoi splendori e morti,
Ma nel grembo del ciel fatti più adorni.

Tu Lucifero in questi almi soggiorni
Rotavi lieta; or che spariti e torti
Sembrano i lumi tuoi, da' freddi e smorti
Espero stella a folgorar ritorni.

Ma io m'acqueto meno ove più luci,
Ché l'alma, usa appagarsi in tutti i sensi,
Non s'arresta nel ben del veder solo.

Almeno un di quei cerchi alti ed immensi
Foss'io, vivo o dopo l'ultimo volo,
Che ti portassi al cor per mille luci.

I

3 e morti C NR] o smorti NS 7 e smorti C NR] e morti NS

III

7 da' NS NR] di C

Bozzetti ripristina la lezione di C e NR al v. 3 (*e morti*) ove NS aveva invece *o smorti*, e al v. 7 *e smorti*, ove NS, sempre contro gli altri testimoni, aveva *e morti*; le varianti non sono adiafore come apparirebbe a prima vista: se al v. 3 *spenti e morti* costituiscono una normale e petrarchesca dittologia sinonimica, per contro appare abbastanza priva di senso l'alternativa *spenti o morti*, mentre al v. 7 *freddi e smorti*, che si contrappone agli *almi soggiorni* del v. 5, ben rende l'idea

dell'oscuro dell'Ade classico, dimora delle pallide ombre. Del resto analogo ragionamento Bozzetti fece per 34.13, e si veda ivi la nota ai vv. 12-131. Per lo schema dell'*incipit* (ed anche di 47), si veda Bembo, *Rime*, 167.1, «Donna, che fosti oriental phenice» e 174.1, «Donna, de' cui begli occhi alto diletto» (Baldacci), entrambi in morte della Morosina; ma vi rielabora anche RVF 321.14 «Et dove gli occhi tuoi solean far giorno», e 332, 65-66, «anzi che Morte | Chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti» (Bozzetti).

2-4. Da RVF 282.2-4, «Con gli occhi tuoi che Morte non à spenti, | Ma sovra 'l mortal uso fatti adorni» (Spiriti); le parole della rima A sono le stesse (Bozzetti). La coppia *spento e morto* si trova in RVF 55.11-12: «Qual foco non avrian già spento et morto | L'onde che gli occhi tristi versan sempre?» (Bozzetti). L'espressione *grembo del ciel* può venire da Bernardo Tasso, *Amori* 1.141.9-10: «O bella Dea, il Ciel più chiaro e puro | T'accogla in grembo». Ma in genere per le quartine si veda ancora Bembo, *Rime* 174.49-54: «Sovra le notti mie fur chiaro lume | Et nel dubbio sentier fidata scorta | I tuoi begli occhi et le dolci parole. | Hor, lasso, che ti sei oscurata e torta | Tanto da me, conven ch'io mi consume | Senza i soavi accenti e 'l puro sole» (Baldacci e Bozzetti).

5-8. Dal secondo degli epigrammi attribuiti a Platone per il fanciullo Aster, tramandato dalle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio (3.p.130). La traduzione latina più diffusa era probabilmente quella di Ambrogio Traversari («Iamdudum vivis lucebas Lucifer, at nunc | Extinctus luces Hesperus Elysiis»), anche se ne erano disponibili molte altre, fin dall'antichità, ove erano nominati i morti (dall'originale greco *φθίμενοις*) anziché i campi Elisi; ed azzarderei che il Tarsia si sia riferito alla versione di Ausonio («Stella prius superis fulgebas Lucifer; at nunc | Exstinctus, cassis lumine Vesper eris», ove *cassis lumine* sembra produrre *freddi e smorti* del v. 7, con il concorso del Muzio citato per 34.13). Fu Bozzetti il primo ad accorgersi che l'ispirazione del Tarsia procede da entrambi gli epigrammi pseudo platonici, poiché Spiriti e Bartelli citano solo il primo, in relazione all'ultima terzina. Spiriti però cita Anton Francesco Ranieri, *Libro secondo*, son. *Celeste forma, anzi lucente stella*, 9-11: «Ov'ascondesti il lume, Hespro lucente, | Non Lucifero più? Com' il chiudesti, | Quando al suo maggior lume il tuo si rese?», imitazione indiretta ma importante, perché denuncia, anche senza dover ricorrere al Coppetta (e si veda la nota a 45.14) che il Tarsia subì la suggestione del clima classicistico ed ellenizzante del petrarchismo degli anni '40 e '50. Tra l'altro l'imitazione platonica del Ranieri è evidente anche nelle quartine, che pure probabilmente influenzarono in qualche misura Galeazzo: «Celeste forma, anzi lucente stella, | Ch'al sol innanzi et a la bionda Aurora | Sì ricca luce aprivi al mondo, allora | Che sparian l'altre in questa parte e 'n quella; | Ove sei? Che non più viva né bella | Fra noi ti miro, et più ti cerco ogn' hora, | Et membrando il tuo bel che m'innamora | Ardo, né chieggio luce altra novella». Per *rotavi lieta* si veda RVF 33.4, «Rotava i raggi suoi lucente et bella» (Bozzetti) ed anche Molza *Rime* 133.4 (e nel *Libro secondo*), «Da sé ruotando i raggi suoi lontano».

9-11: «L'espressione ha il valore pieno che ha nella trattatistica platonica sull'amore: cioè secondo la fruizione di tutti i sensi fisici, non soltanto quello più eletto della vista» (Baldacci); vi è un'eco di RVF 124.64-65: «Ma come po' s'appaga | L'alma dubbiosa et vaga» (Bozzetti).

12-14. Dal primo degli epigrammi pseudo platonici citati da Diogene Laerzio, che nella traduzione del Traversari suona così: «O utinam coelum fierem cum sydera cernis | Mi stella, ut multis in te oculis intuerer»; ve ne è una interpretazione in Trissino, *Rime*, son. *Donna, ch'a miei sospiri alcuna volta*, 12-14: «Almen potess'io trasferirmi al Cielo | Morendo, e tutto trasformarmi in lui, | Per mirarvi dappoi con mille lumi», molto simile, come si vede, a questa di Galeazzo. Ma qui l'idea della

morte si incarna in parole petrarchesche: per *ultimo volo* si veda RVF 321.13, «Onde prendesti al ciel l'ultimo volo» (Bozzetti), cui giunse forse attraverso il sonetto platonico del Ranieri *Alma leggiadra in sottil velo avvolta* (che nel *Libro secondo* fa coppia con il già citato *Celeste forma, anzi lucente stella*), v. 9: «Noi, di cui foste guida innanzi al volo».

Si veda l'introduzione a 46, con cui questo sonetto condivide la struttura dell'incipit e per la maggior parte le fonti e le suggestioni, costituite essenzialmente dai componenti luttuosi del Bembo per la Morosina e per il fratello, dai RVF in morte e da prove coeve classicistiche alessandrine, in questo caso Bernardo Tasso.

Sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima ricca ai vv. 3, 7; 9, 11; 10, 12 (inclusiva); rima inclusiva al v. 6.

Ariani, pp. 15, 119, 142, 145-146, 151, 235-236; Baldacci, p. 507; Bartelli p. 55; Bozzetti, pp. 160-163; Milite 2010 pp. 33-35; Spiriti pp. 195-197; Toscano 2004, pp. 48-49.

C V NR NS

Donna, che di beltà vivo oriente
Fosti ed al fianco mio fidato schermo,
E quasi incontra il mondo saldo e fermo
Scoglio che forza d'Aquilon non sente,

Dopo il ratto inchinarti in occidente,
Risguarda in questo calle oscuro ed ermo,
Ove piangendo vo, stanco ed infermo,
I capei biondi e l'alme luci spente,

E, se del tuo sparir quinci m'increbbe,
Vedrai nel mezzo del mio cor diviso
Come il dolor vie più con gli anni crebbe.

Tempo ben di scovrir nel tuo bel viso
Altra aurora, altro sole omai sarebbe
E riposarmi nel tuo grembo assiso.

I

6 calle C V NR] colle NS (= *Parrino, Seghezzi*)

II

3 incontra il NS] incontro al C incontro il V NR

III

5 inchinarti NS C V] inchinarsi NR

Nonostante sia forte, per me, la suggestione della lezione *colle* al v. 6 contro agli altri testimoni, mi risolvo con Bozzetti a tenere a testo *calle*; *colle* è comune ad NS ed alle stampe settecentesche posteriori a NR, ed è troppo grande la probabilità che lo Spiriti la abbia ereditata inconsapevolmente dalla tradizione piuttosto che ricavata dal manoscritto Cavalcanti.

1. Si veda la nota a 46.1.

2-4. Da Bembo, *Rime* 174.49-51, «Sovra le notti mie fur chiaro lume | Et nel dubbio sentier fidata scorta | I tuoi begli occhi et le dolci parole», e 102.61-65, «Quasi stella del polo chiara et ferma | Ne le fortune mie sì gravi, e 'l porto | Fosti de l'alma travagliata et stanca, | La mia sola difesa e 'l mio conforto | Contra le noie de la vita inferma», ma riletti attraverso RVF 366.16-17 «O saldo scudo de l'afflicte genti | Contra' colpi di Morte et di Fortuna»; possibile anche l'apporto di Tansillo, *Rime* 359.85-86: «Quanti all'onde et ai venti | De l'ira e del dolor fur saldo scoglio», in un contesto molto diverso, o del famosissimo *incipit* di *Rime* 239, «Scabrosi scogli, saldi alle percosse | Del mar».

5. Si veda Bembo, *Rime* 174.6: «Doppo 'l quinci sparir de' i raggi tuoi», la cui eco si riverbera anche al v. 9; il lessico viene piuttosto da RVF 50.1-2, «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina | Verso occidente» (Bozzetti).

6. Le suggestioni maggiori vengono dalle *Rime* in morte delle Morosina e del fratello: si vedano Bembo, *Rime* 168.11 «Più giù qui, ov'io piango, e me riguarda»; 109.7-9: «Risguarda in terra et mira u' la tua spoglia | Chiude un bel sasso; et me, che 'l marmo asciutto | Vedrai bagnar te richiamando, ascolta»; 174.15-6, «Et vo là dove il calle e 'l pié m'invita | la tua morte piangendo et la mia vita», da cui Galeazzo risale fino a RVF 50.11-12: «Lo qual per mezzo questa oscura valle, | Ove piangiamo il nostro e l'altrui scorno».

9. Si veda di nuovo Bembo, *Rime*, 174.6, già citato alla n. al v. 5.

10. *diviso*: diviso dal poeta, perché presso la donna; è il tema di RVF 242, da cui provengono, tra l'altro, tre parole della rima C (Bozzetti).

11. Da RVF 242.7, «nostro duol, che 'nfin qui crebbe» (Spiriti e Bozzetti).

12-14: Ancora una tessera da RVF 242, v. 6: «Tenta se forse anchor tempo sarebbe» (Bozzetti), ma si veda anche RVF 141.39, citato più avanti. Qui Galeazzo allude al mito di Cefalo e di Aurora: la donna, da viva *vivo oriente di beltà*, si è trasfigurata, sì che in lei si riverbera *altro sole ed altra Aurora* ed il poeta, nuovo Cefalo, vorrebbe raggiungerla. Si sintetizza qui la raffigurazione classicista di Bernardo Tasso in *Amori*, 1.125 (*A l'Aurora*), vv. 81-90: «Non volga il caro amante. | Che già per Procri ardea, | O bella e vaga dea, | In altra parte le fugaci piante, | Ma con umil sembiante, | Sendo già 'l cor da tua beltà conquiso, | Tutti i passati affanni | Posti in oblio, ristori i gravi danni, | E nel tuo grembo assiso | Bea piacer da' begli occhi e da' bel viso», magari con il concorso di Pontano, *De Am. Con.* 1.7.41-42: «Qui me boreas, o qui divusque deusque | In gremio sistat, pulcra Ariadna, tuo!». Anche qui il neoclassicismo rinascimentale viene corretto con il ricorso a Petrarca, si veda RVF 141.37-39: «Altr'amor, altre frondi et altro lume, | Altro salir al ciel per altri poggi | Cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami». Suggestiva anche la citazione di Bozzetti da Tansillo, *Libro quinto*, cap. *Se quel dolor che va inanzi al morire* (*Rime* 70), vv. 43-45: «Altra Aurora bisogna, altro Oriente | A gli occhi miei, per cui senza voi sono | Il cielo oscuro e le sue luci spente». Naturalmente il mito viene cristianizzato ed *altra aurora* ed *altro sole* indicano la luce di Dio o della beatitudine, ma senza che il *grembo* sia da intendere, come vuole lo Spiriti, “il Cielo, grembo e ricetta de' beati”.

Allegoria dell'assedio, il cui modello primo è RVF 274, che fu imitato numerose volte, e con le variazioni più fantasiose, nel Cinquecento. Prima Bartelli e poi Bozzetti hanno identificato due di queste variazioni, rispettivamente *Ben può il tiranno mio fero desire* di Bernardo Tasso (*Amori* 2.84) e *Se talhor la ragion l'arme riprende* del Costanzo, come ulteriori fonti di questo del Tarsia; ma, come quasi sempre succede e come ha diligentemente annotato Bozzetti, numerosi sono i prestiti e le tessere che provengono dai RVF, che ora riportano il testo ad un classicismo più essenziale, ora sembrano appoggiare e giustificare le innovazioni cinquecentesche. Di fatto questo sonetto appare più drammatico e doloroso, nello stile, dei pure elegantissimi e concettosi Tasso e Costanzo. Il sonetto riapre, dopo la parentesi familiare e funebre, il tema amoroso, in chiave di "irrimediabile, disperata insolubilità" anticipando la conclusione di 50 (Bozzetti). 48 condivide una discreta quantità di lessico, sintagmi e stilemi, oltre che il clima drammatico e disperato, con 27 (parimenti attestato dal solo NS), all'introduzione al quale rimando.

Sonetto ABBA ABBA CDE DEC. Rime inclusive e ricche ai vv. 1, 4; 2, 7 (derivativa).

Ariani, pp. 15, 23, 32-33, 35, 142, 146-147; Bartelli, pp. 44-45; Bozzetti, pp. 164-167; Spiriti, pp. 198-200.

Poiché tutte in aprir del cuor le porte
Ad Amor l'alma sì veloce e presta
Peso di servitù dura e molesta
Dal tiranno crudel vien che sopporte,

Sdegno, di mia ragion feroce e forte
Guerrier, in suo soccorso alfin si desta
E i spirti accoglie e l'arme all'uopo appresta
Perché le ingiuste sciolga aspre ritorte.

Ma qual ha fin l'aspro contrasto? Appena
Mira in campo apparir il suo nemico
Che pon giù l'arme e riman presa e vinta.

Lasso, quanto me' fora al giogo antico
Star salda, che rubella esser respinta
A nuovo strazio ed a maggior catena.

1-11. I primi quattro versi si intendano: “Poiché accade che l’anima, così veloce e pronta ad aprire le porte del cuore ad Amore, sopporti il peso della servitù dura e molesta del tiranno (*scil.* Amore)”. L’allegoria dell’anima assediata da Amore è quella di RVF 274 (si vedano i vv.1-4: Datemi pace, o duri miei pensieri: | Non basta ben ch’Amor, Fortuna et Morte | Mi fanno guerra intorno e ‘n su le porte, | Senza trovarmi dentro altri guerrieri?); tra i discendenti cinquecenteschi certo, come sostiene il Bartelli, quello da cui il Tarsia derivò maggiori suggestioni è B. Tasso, *Amori* 2.84, soprattutto per quanto riguarda le quartine, ove compaiono i medesimi attanti allegorici (Amore-tiranno, Anima prigioniera, sdegno e, in accezione diversa, Ragione): «Ben può il tiranno mio fero desire | Per pigliarsi di me libero impero | Stringer il cor a giogo aspro e severo, | E colmarmi di doglia e di martire; | Ma la ragione ai giusti sdegni, a l’ire | Pon l’armi in mano, e rompe ogni pensiero | Di ch’ei si pasce, ond’io, lasso, pur spero | Che l’alma in tanti affanni un dì respire». Amore e Sdegno combattono in un assedio anche in Tansillo, *Rime* 95, ma la vicenda poi si sviluppa diversamente. Molto pertinente invece il sonetto *Se talhor la ragion l’arme riprende* del Costanzo nel *Libro quinto*, citato da Bozzetti, e si vedano le quartine, in cui la narrazione è più simile, con la sconfitta finale del campione: «Se talhor la ragion l’arme riprende | Per ricovrare ‘l già perduto impero, | E cacciarne ‘l tiranno empio pensiero | Che gliel ritiene a forza e lo difende, | Amor convoca i sensi e gli raccende | A dar soccorso al suo ministro altero, | Tal che poi d’un conflitto acerbo e fero | Stanca al fin la ragion vinta si rende»; ed anche B. Tasso. *Amori* 3.55, pure citato da Bozzetti, di cui si vedano i vv. 1-2, «Perché ‘l cor di pensier freddi e gelati | M’armi ragione a la mia pace amica» e 14, «E l’alma al proprio mal cieca consente». Al v. 5 *ragione* non è la prosopopea del raziocinio, come in Costanzo, ma vale semplicemente “diritto” (Bozzetti); per *presa e vinta* si potrà citare il Costanzo in un sonetto dell’allegoria dell’assedio (*Raccolta* 74.14: «Reca novella che sei vinta e presa», e si parla sempre dell’anima); *preso e vinto* è però sintagma del Tansillo, in *Rime* 8.3 («Tra le delitie onde fu preso e vinto») e di Bernardo Tasso, *Amori* 2.95.32 («Che restò preso e vinto» e si parla di Francesco I a Pavia). Per *del cuor le porte* del v. 1 si veda anche RVF 284.6-7, «in su la porta | Del cor» (Bozzetti), imitato peraltro da Tansillo, in altro contesto, in *Rime* 177. 3-4: «Quando pietosa giunse, in su le porte | Del cor, madonna, e consolar mi volle»; e del Tarsia, 27.7. Al v. 2 *l’alma sì veloce e presta* deriva probabilmente da RVF 96.12, l’anima che «Allor corse al suo mal libera et sciolta» (Bozzetti). *aspre ritorte*: il sintagma è presente anche in 27.2, al quale, all’introduzione ed alla nota relativa, rimando.

12-14. Si vedano le terzine del sonetto *Se talhor la ragion l’arme riprende* del Costanzo (Bozzetti): «Indi ‘l crudel superbo vincitore | Senza alcuna pietà strugge la mente | Sol ch’accennò di ribellarsi il core, | Quinci si può veder come sovente | Chi repugna erra, et fa spesso il migliore | Chiunque in pace al suo destin consente». Con altra allegoria, è lo stesso motivo di Della Casa, *Rime* 14.9-12: «Signor fuggito più turbato aggiunge: | E chi dal giogo suo servo sicuro | Prima partìo, di ferro ebbe il cor cinto | Veracemente», e Bembo, *Rime* 123.5-8: «Et se del carcer tuo pur talhor fuggo | Per fuggir da la morte, et tanto ardisco, | Tosto ne piango et a pregion rifuggo, | Amor, più dura, in pena del mio risco». Si veda anche RVF 96.7-8, «onde ne’ primi empîi martiri | Pur son contra mia voglia risospinto» (Bozzetti). Al v. 12 *giogo antico* è sintagma di RVF 270.1; *maggior catena* viene da RVF 8.14, in chiusa di sonetto come qui (Bozzetti).

Elogio funebre di un Prospero che si indentificherebbe, secondo alcuni, nel Prospero di Tarsia zio del poeta (Bozzetti, De Frede 1991, Toscano 2004), secondo altri in un Prospero di Gaeta amico di Galeazzo (Bartelli, Ponchiroli); sono le due possibilità che già aveva addotto lo Spiriti, oltre le congetture del quale non sembra in fondo che si siano fatti grandi passi avanti. Vero è che in entrambi i casi si tratta di un personaggio importante della Cosenza dell'epoca, e perciò si può condividere la supposizione di Bozzetti che Galeazzo alla fine del suo canzoniere abbia voluto, così, accattivarsi le simpatie del pubblico cosentino ed affiliarsi idealmente ad una tradizione culturale ben locale; un modo, d'altro canto, per presentare se stesso e la propria opera anche ad un pubblico non esclusivamente cosentino o calabrese. I fiumi nominati sono il Busento ed il Crati, che confluiscono a Cosenza; che il primo di essi sia nominato qui Basento, come in realtà quello che scorre in Basilicata, non sembra che abbia fatto dubitare più di tanto gli studiosi, nemmeno quelli locali; si tratta, a parer mio di una variante umanistica del nome, testimoniata anche da Leandro Alberti nella sua *Descrizione* (p.188r: «vedesi il fiume Busento dagli antichi detto Basentum»). Il componimento si presenta come parte integrante di un monumento funebre, un'epigrafe insomma (come si dice espressamente, e non credo per metafora, ai vv. 10-11), e come testimonia la prosopopea della Fama indicata al v. 2, che sembra indicare una raffigurazione allegorica tipica della scultura funebre del Cinquecento; ciò naturalmente non vuol dire che il monumento sia mai esistito od anche solo progettato, ma semplicemente che il sonetto appartiene al genere classicista delle epigrafi o, alla maniera pontaniana, dei Tumuli: non stupirà dunque ritrovare tra le fonti, oltre a Petrarca, anche Pontano e Bernardo Tasso, come non potrà stupire che ove il dettato è meno petrarchesco, alcune fonti volgari siano particolarmente arcaiche (penso soprattutto alla Vittoria Colonna delle Amoroze) o classiche sì, ma della prosa (Cicerone); la poesia encomiastica del Tarsia ha spesso un tono di parlato magniloquente.

Sonetto ABBA ABBA CDE DEC. Rima inclusiva al v. 4.

Ariani pp. 15, 71, 142, 147; Bartelli pp. 62-63; Bozzetti, pp. 168-171; Spiriti, pp. 201-204.

BU C V NR NS

Prospero, questa che ti onora e piange
Fama fa de' tuoi meriti intera fede:
Quel ch'eri vivo morto ancor si vede
Ne' volti impresso di chi duolsi ed ange.

Mira Basento e 'l suo fratel che frange
A pié la riva ove il tuo albergo siede,
Che non più d'oro, ma d'inchiostro ha il piede,
Com' te chiamando qualitate cange.

L'un cangia qualità, l'altro l'estreme
Voci ti sacra, ed io su questo saldo
Marmo l'incido a tuo perpetuo onore:

'O spirto di virtude ornato e caldo,
Nacque teco beltà, senno e valore
Ed or son qui teco sepolti insieme'.

II

2 fa NS BU V NR] fé C de' NS C] di BU V NR 3 ancor NS] ora BU C V NR 4 impresso
NS] scritto BU C V NR 5 frange NS V NR] piange BU C 6 A pié NS C V NR] presso BU
11 incido NS] intaglio BU C V NR 12 *scritto per errore al posto del v. 9 e cassato
immediatamente* V 12 ornato NS C V NR] ardente BU

III

14 sepolti NS BU C] sepolte V NR

Bozzetti ha identificato nelle varianti un diagramma evolutivo che va da una prima redazione di BU all'ultima di NS, passando nell'ordine da C e V, NR.

2. fa...fede: “dà veridica testimonianza dei tuoi meriti”; si veda Vittoria Colonna, *Rime* A1.61.7-8: «Facean de l’opre udite intera fede | L’ardito volto e ‘l parlar saggio e adorno»; ed inoltre Muzio, *Rime* 5.20-21, «Ella potria ben fare intera fede | Del ciel, quand’è più bello»; 149.2-4, «e intera fede | Fai di quella armonia ch’esser si crede | Tra l’alte rote del superno cielo»; 159.11-112, «Di vostre opre leggiadre | Gli occhi nostri ne fanno intera fede».

3-4. Il concetto che dal lutto dei sopravvissuti si debba dedurre il valore del defunto è di origine classica, come sottolinea lo Spiriti citando Properzio *El.* 4.11.57, «Maternis laudor lacrimis urbisque querelis» e 72, «Laudat ubi emeritum libera fama rogum», e soprattutto Cic., *De am.* 3.11, (si parla di Scipione Emiliano): «Quam autem civitati carus fuerit, maerore funeris iudicatum est».

5. Il Crati (il “fratello” del Basento) era famoso per le sue acque che rendevano biondi i capelli delle donne, come attesta Alberti nella *Descrizione* (p. 189v.) e lo Spiriti nel suo commento, entrambi citando Ovidio *Met.* 15.315-316, «Chratis et hinc Sybaris nostris conterminus arvis | Electro similes faciunt auroque capillos»; tuttavia non credo che il Tarsia intendesse davvero alludere a questa leggenda, ma solamente al colore delle acque e delle rive sabbiose. Per *inchiostro*, che indica la torbidezza delle acque per il lutto, si vedano due esempi napoletani, riferiti al mare: Vittoria Colonna, *Rime*, A2.1.69 «il mar pareva inchiostro» e Tansillo *Rime* 263 (in morte di Boscán, 1542), vv. 12-14: «E vidde orrendo spaventoso mostro | Correr per l’acque, in su la spiaggia mesta: | Gittar, rabbioso mar, schiume d’inchiostro». Il lutto dei fiumi e, in generale, degli elementi naturali è motivo della poesia classica (si veda ad esempio Silio, *Punica*, 14.512-515; «Fleverunt freta, fleverunt Cyclopa saxa | Et Cyane et Anapus et Ortygie Arethusas»), umanistica (e si veda ad esempio Pontano, *Tumuli*, 1.20.9-10: «Exstinctum flevitque Aon flevitque Aganippe, | Sebethus miseris egit in anne modos», per Antonio Panormita) e nel petrarchismo classicista Cinquecentesco, in Bembo *Rime* 102.127 «Per duol Timavo indietro si rivolse»; B. Tasso, *Amori*, 1.17.14, «E quanto pianto versa il bel Metauro»; *Amori* 1.98.1-2 «Il Tevere piange il già perduto onore | Con la sua Donna» e *Rime* 4.2.1-4: «Versi con l’urna d’or più che l’usato | Il Tebro l’onda sua torbida e scura, | E ‘l Re de’ fiumi altiero oltra misura | Si mostri di Dolor grave e turbato» (in morte del Molza); Molza, *Rime* 27.9-12 «Piange il Serchio i suoi lumi insieme spenti | Et l’onde imbruna, ch’al tuo dolce canto | Crebber più ch’altre già pure et lucenti» (in morte del Guidiccioni: anche nel *Libro secondo*); Bonifacio, *Rime*, 47.27-29: «Al tuo partir, fu visto | Sebeto uscir da l’una e l’altra riva, | E crescer del suo pianto ambe le sponde». Bozzetti cita un sonetto di incerto nel *Libro secondo*, *Verin, che quello eterno e sommo vero*, vv. 5-7: «L’Arno, che sì per te ricco et altero | Correva dianzi, hor povero et dimesso | Sen va tristo piangendo, et io con esso».

7. *qualitate cange*: si veda 3.11.

8-9. Ripresa *capfinida* tra fronte e sirma del sonetto, tratto arcaico e non frequentissimo anche nel Tarsia, ove esistono due altri esempi, 11 e 43. Non è comunque affatto assente nella poesia cinquecentesca, ed ha l’autorizzazione di Bembo, *Rime* 10. *L’estreme / Voci*, le ultime parole, sono quelle dell’addio al defunto, l’epigrafe riportata nell’ultima terzina. Lessicalmente (ma il significato è diverso) deriveranno dalle «dolenti mie parole extreme» di RVF 23.13, o, meglio, dalle «voci estreme» del cigno morente in Sannazzaro, *Rime* 53-13 o da Bembo, *Rime*, 125.9, o Bonifacio, *Rime*, 47.12, ove il sintagma è parimenti ribaltato. Concorre anche forse la memoria di un altro sonetto del Tansillo in morte del Boscán, *Rime* 60.9-14: «Le ninfe del gran Tevere e de l’Arno [...] Sopra ‘l sasso onorato che ti serra | Ti sacran queste rime pellegrine».

12. Da RVF 146.1-2, «O d’ardente virtù ornata et calda | Alma gentil».

13-14. Si vedano Bembo, *Rime*, 102.58-60: «Hor, quanto a me, non ha più bene il mondo, | Et tutto quel di lui che giova et piace | Ad un col tuo mortal sotterra giace»; RVF 352.12-13: «Nel tuo partir, partì del mondo Amore | Et Cortesia»; Bembo, *Rime* 102.87.88, «Valor et cortesia si dipartiro | Nel tuo partir»; *Varchi, Rime*, 1.son.30.14 (per la morte di Giuliano Gondi, 1527): «Ché teco e nacque e morì il viver bello». La triade del v. 13 è contenuta nella più lunga serie di Bembo, *Rime* 22.13-14, «Quinci et quindi apparir senno, valore, | Bellezza, leggiadria, natura et arte» e nel già citato sonetto funebre di B. Tasso, *Amori*, 1.17 (2: «Mercasti di virtù, senno e valore»); entrambe le fonti possono aver agito insieme, ma si consideri che è modo abbastanza diffuso nel Cinquecento.

Ultimo sonetto del canzoniere, che chiude la vicenda nel segno in uno scacco disperato. È lontanissimo dalla chiusura di tipo petrarchesco, di pentimento e di apertura verso Dio, rimarcata pure dal Bembo; ma bisogna dire che l'epilogo è coerente col proemio, che non ha nulla di penitenziale ma esprime la medesima idea di sconfitta poetica ed esistenziale. L'opera dunque esprime un movimento circolare senza uscita, nell'alternanza tra speranza e disperazione, tra, petrarchescamente, vane speranze e van dolore, senza che però dal senso di vanità si ricavi la ragione per superare l'esperienza letteraria ed amorosa in una diversa e più alta prospettiva; ma la perfetta chiusura del cerchio, si potrebbe dire, tra prologo ed epilogo, è insieme tutto sommato una ben appresa ed interiorizzata lezione petrarchesca, e la prova principale che di canzoniere si tratta, di opera, nella sua frammentarietà, coerente ed in sé conclusa. D'altra parte un canzoniere in gran parte encomiastico, come questo del Tarsia, non può certo concludersi con il pentimento; né mancano nella letteratura coeva esempi molto simili a questo. Nella sua introduzione Bozzetti ha evidenziato come il finale del libro di Galeazzo assomigli molto all'explicit del primo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso, nei suoi tre componimenti finali (145-147): il trittico *A Cupidine*, *A Messer Antonio Brocardo* (in morte), *A l'Eternità* corrispondano, quasi esattamente, a 48-50, se non che mentre nel Tasso la silloge si chiude, non senza qualche contraddizione, con un'ottimistica e bembiana fiducia nella fama e nelle capacità esemplari della poesia, "l'eternità di Galeazzo coincide con l'arco della sua esistenza ed è senza speranza di redenzioni"; insomma, aggiungerei io, una somiglianza sì, ma raggiunta essenzialmente per antitesi, controcanto, parodia.

Più di una tessera proviene da RVF 265, e sempre Bozzetti ha indicato nel sonetto petrarchesco il modello di 50; modello sempre usato per antitesi, perché se nelle quartine entrambi i sonetti lamentano la durezza della donna, nelle terzine Petrarca esprime fiducia che questa durezza si possa intenerire pregando e piangendo, mentre in Galeazzo questa eventualità viene negata nei termini più assoluti; e gli elementi che usa per questo rinnovamento / ribaltamento del modello sono, secondo Bozzetti, motivi e tessere tratti dal petrarchismo più petroso del Bembo e di Della Casa, soprattutto delle rime per Livia Colonna leggibili allora nel *Libro quarto*, ma anche altri (*Rime* 21 e 30) per i quali andrà supposta una conoscenza di parte della tradizione manoscritta. Agisce anche, a parer mio, come occasione e motore organizzativo di un gran numero di tessere moderne, la reminiscenza o meglio la memoria o la rilettura consapevole dell'episodio di Pigmalione delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva al v. 3, ricca ai vv. 5 e 8.

Ariani, pp. 15, 46-48, 71, 138, 147, 178-180, 210-211; Bartelli, p. 44; Bozzetti, pp. 172-175; Spiriti, pp 205-206; Ponchiroli.

NS

Viva selce, onde uscì la viva e pura
Fiamma che avrà vigor cenere farmi,
E che di asprezza incontro me più t'armi
Quanto Amor più mi accende e rassicura,

Quando fia che pietade o mia ventura
Dell'usato rigor sì ti disarmi
Che i tuoi gelidi smalti e saldi marmi
Vestan nuova e più bella altra natura?

O felice colui che freddo sasso,
Onde avesser poi fin gli aspri martiri,
Ebbe tosto a mirar tenero e molle!

Io, perché intorno a più bel marmo, ah! lasso,
Adopri ingegno, stil, pianti o sospiri,
Pur di mollirlo in parte il Ciel mi tolle.

I

13 o] e NSn.

Bozzetti corregge al v. 13 *o sospiri* in *e sospiri*, che è la lezione di Spiriti nelle *Osservazioni* al sonetto. Io ritengo che sia meglio, stante l'assoluta adiaforia delle varianti, attenersi alla lezione a testo di NS, come del resto è stato fatto, anche da Bozzetti, per 26 ai vv. 5, 7, 8 e 14; nella convinzione, da parte mia, che il testo sia stato dallo Spiriti un po' più sorvegliato di quello delle note di commento. L'ultima parola del canzoniere a testo nell'edizione di Bozzetti era *toglie* e non *tolle* come in NS, con un'evidente e non necessaria infrazione dello schema metrico e senza che l'intervento si giustificasse o si discutesse in alcun modo. Ripristino la lezione di NS correggendo quello che mi pare un mero refuso dell'edizione precedente; la forma *tolle* del resto, in rima con *molle*, è ben attestata nei RVF.

1-2. Richiama l'immagine della pirite già usata in 19.49-55, e si veda in particolare il v. 54, «Può far d'arido legno cener breve» (Spiriti); evidente il richiamo a Della Casa, *Rime* 43.1-2, «Vivo mio scoglio e selce alpestra e dura, | Le cui chiare faville il cor m'hanno arso», presente nel *Libro quarto*, di cui si riproduce lo schema vocativo + relativa e l'interrogazione finale delle quartine (Bozzetti). Bartelli propone un inevitabile raffronto con Della Casa, *Rime* 21.3-4, «ond'escon le faville | Che sole hanno vigor cenere farmi», inedito durante la vita del Tarsia, che evidentemente avrà conosciuto manoscritto; Ponchiroli aggiunge anche Della Casa, *Rime*, 30.4, «E Ben avrà vigor cenere farmi», per il quale vale il medesimo discorso. Nel novero delle influenze conta pure Costanzo, *Poesie* son. 76.1 «Alpestra e dura selce, onde il fucile» (Bozzetti).

3. Da Della Casa, *Rime* 43.5-6: «Aspra colonna, il cui bel sasso indura | L'onda del pianto», e si veda anche RVF 265.1, «Aspro core e selvaggio, et cruda voglia».

5. mia ventura: da RVF 265.7, «ben ò di mia ventura» (Bozzetti).

6. *usato rigor*: da RVF 265.3, «Se l'impreso rigor gran tempo dura» (Bozzetti) e Bernardo Tasso, *Amori* 1.3.4: «Del solito rigor non si dispoglia»; ma poi traduce quasi i versi di Ovidio su Pigmalione già citati per 12.7-8, qui e nelle terzine (*Met.* 10.283-284: «Temptatum mollescit ebur positoque rigore | Subsudit digitis ceditque», ma sempre probabilmente con l'ausilio del Petrarca, e si veda RVF 304.12: «Di rime armato, ond'oggi mi disarmo», e ancor meglio, se si potesse supporre la conoscenza da parte di Galeazzo, Petrarca *Estr.*4.2, «De l'usata humiltà pur mi disarmo».

7. Da RVF 265.11, «marmi et pietre salde» (Bozzetti).

8. Si veda 19.65-66, «S'indura a l'aere e veste | Di molle verga un duro sasso e vivo» (Spiriti), e 3.12-14: «Forse com'animal ch'a viver ebbe | Alcun tempo col manto altra natura, | Entrò già verme ed or veste le piume».

9-11. Pigmalione è esempio di privilegio negato al poeta anche in 12.7-8 («Altri, perché di gran desio non mora, | Un *freddo marmo* intenerirsi in breve»). L'esordio della terzina richiama quello della terza stanza di Della Casa *Rime* 45 (e nel *Libro quarto*), vv. 31-32: «O fortunato chi sen gío sotterra | E col suo pianto fea benigna Morte», con pari valenza mitica, se non che ad Orfeo si sostituisce Pigmalione (Bozzetti). *aspri martiri* viene sempre da Della Casa *Rime* 45, vv. 14-15 («Né trova incontra gli aspri suoi martiri | Schermo miglior che lacrime e sospiri», Bozzetti), ma anche da *martiro* del v. 37, ove si dispiega un discorso molto simile a quello dell'ultima terzina di questo sonetto, e si veda la nota successiva.

12-14. Paragone tra il mito e la propria esperienza anche in Della Casa, *Rime* 45.35-39, «A me non val ch'i pianga e 'l mio duol versi, | Quanto m'è dato, in dolci note e scorte, | Né del martiro che mi duol s'è forte | In quei begli occhi rei | Ancor venne pietade». *più bel marmo*: più bella della statua (che però secondo il mito classico era d'avorio) di cui si innamorò Pigmalione (Spiriti). La serie del v. 13 deriva da RVF 309.8-9, «Poi mille volte indarno a l'opra volse | Ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri» e, in contesto molto diverso, 366.127-128, «et pensieri e 'ngegno e stile, | la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri» (Bozzetti). *Pur...in parte*: «di internerirlo, anche solo parzialmente», e si veda 20.9-11: «Nulla, né pur in parte, de l'alpestra | Selce, onde armato è il petto di costei, | Scemâr l'asprezza, anzi la fêr più salda». Per *mollirlo* Spiriti cita Bembo, *Stanze* 29.4, secondo la lezione dell'edizione Sabbio del 1530, ancora viva in numerose stampe cinquecentesche: «Mollirei di pietate ogni aspro scoglio»; Bozzetti cita invece Bembo, *Rime* 94 (e nel terzo libro degli Asolani) 52, «potria mollire un sasso», e i vv. 45-46 della sestina *Poi che a gran torto il mio vivace sole*,

attribuita al Molza nel *Libro terzo* e al Baroncini nel *Libro quarto*: «Prima ch'io possa un dì mollir col pianto | Il duro smalto e la gelata pietra». Ma non bisogna dimenticare il *mollescit* di Ovidio (citato nella nota al v.6), la reminiscenza del quale ha forse guidato il Tarsia verso gli esempi coevi volgari. Per il v.14 e per *mi tolle* nel senso di “mi nega” si veda RVF 33.14, «Veder quest'occhi anchor non ti si tolle».

III. RIME RIFIUTATE, EXTRAVAGANTI E DUBBIE

Sono quattro rime, di cui tre a testimonianza unica, delle quali a parer mio solo la prima, che viene da V, può essere considerata a pieno titolo rifiutata. La seconda viene dal manoscritto BU, latore di poche rime tarsiane in una redazione, quando confrontabile, anteriore a qualsiasi idea di organizzazione testuale. Per le ultime due, 53 e 54, che pubblico in un ordine invertito rispetto all'edizione Bozzetti, ma seguendo l'ordine in cui esse sono nel manoscritto C e in Cherchi, si deve considerare lo *status* di dubbie, poiché 53 compare anche in due manoscritti siciliani attribuita a Scipione di Castro (sbagliò il Cherchi a considerarla all'epoca inedita: fu stampata invece dal Cerini come tra le liriche di Scipione), e 54 appare legata strettamente, per il contenuto, all'ode precedente. Credo che in ogni caso costituiscano un dittico a sé stante, che non ha rapporto alcuno con una forma qualsiasi di canzoniere. Si è regolarizzata la grafia, come già fece Bozzetti, eliminando le *h* etimologiche e pseudo etimologiche, ridotto le note tironiane e gli *et a e o ed* a seconda dei casi. Si è modernizzata la punteggiatura, corretti gli errori dandone conto in apparato.

Componimento rifiutato, essendo contenuto in V e poi lasciato cadere in NR e NS. Ovviamente il tono è eccessivamente madrigalesco per il canzoniere per la Colonna, oltre al fatto che descrive un'intimità tra gli amanti che appare del tutto estranea al clima generale del macrotesto come si configura nelle ultime redazioni.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva D

V

Mentre a baciâr le vive rose a pena
De la mia donna per pietà m'è dato,
Il cor tenta d'uscir misto col fiato,
Se l'apre Amore, e con sì larga vena

Che dal dolce sentier indi lo mena
A miglior vita nel bel corpo amato,
E inutil peso, con la morte a lato,
Cerca lasciarmi, e senza polso e lena.

Se non che 'l gran piacer non fa dimora,
Da l'amoroso fuoco oltre sospinto
Ei fora altrove, ed io non più sarei;

E, con strano miracolo, in brev'ora
Da l'estreme dolcezze in tutto vinto,
Morto in me stesso e sarei vivo in lei.

Correggo al v. 10 un semplice refuso dell'edizione Bozzetti (*altre* invece di *oltre*)

1. *vive rose*: figurante della carnagione della donna. Qui più precisamente la bocca.
4. Amore apre il cuore con larga vena di sospiri anche in 36.13, e si veda la nota.
5. *dal dolce sentier*: attraverso le vie aeree superiori, come si direbbe in maniera meno madrigalesca.
- 6-8. Topos del cuore dell'amante che vola a vivere nel cuore dell'amata, fenomeno spesso reciproco, ma non qui. Si veda 39.7-10 e nota. *con la morte a lato* è un sintagma del Petrarca, RVF 164.134.
9. *non fa dimora*: non dura, non rimane.
10. "Egli (il cuore), sarebbe altrove (nel petto della donna) ed io sarei morto".
14. Si veda 25.8 e nota.

Sonetto presente solo in BU, extravagante. Sul motivo dell'apparizione in sogno della donna amata, soprattutto da RVF 33, come del resto recita l'argomento nel manoscritto: *Sonetto del S.r Galeazzo di Tarsia da Cosenza, fatto a concorrenza di quel del Petrarca che comincia Già fiammeggiava l'amorosa stella*. Come quello, per una malattia e per l'augurata (e posta come probabile, essendo i sogni fatti all'alba premonitori) guarigione.

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva derivativa ai vv. 3-4; rime inclusive ai vv. 9, 13 e 11, 14.

BU

Posto avea Febo a' suoi cavalli il freno
Per giunger tosto al nostro uman soggiorno,
E la notte, a dar luoco al nuovo giorno,
Tutte le nebbie sue stringeasi in seno,

Quando, per altra via, di grazia pieno
Giunse nel cor l'amato viso adorno;
Quanto cangiato, ohimè, di quel che intorno
Solea già far a sé l'aere sereno.

-Deh, perché - pur dicea - del color mio
Pallido piangi? Già gl'è presso omai
A, come un tempo fu, vermiglio farsi-.

Intanto il sol, con suoi possenti rai
Aprendo il dì, gli occhi ferimi, ond'io
Di pietate ed amor tutt'ardo ed arsi.

1. Per l'incipit si veda RVF 33.1, «Già fiammeggiava l'amorosa stella».

3. Probabilmente da Bembo *Rime* 163.1: «Quando, forse per dar loco a le stelle»

4. nebbie: "tenebre", uso latineggiante (*caligo* significa sia "nebbia" che tenebra), attestato anche in Colonna, *Rime* A2 13.1-4: «Quando io dal caro scoglio guardo intorno | La terra e 'l mar, ne la vermiglia aurora, | Quante nebbie nel ciel son nate allora | Scaccia la vaga vista, il chiaro giorno». E si veda anche Guidiccioni, *Libro primo*, son. *Quanto a' begli occhi vostri e quanto manca* (per Vittoria Colonna), vv. 12-14: «Ch'un raggio sol de la sua gran vertute | Vincer potria la costui voglia ardita | E le nebbie sgombrar de' nostri affanni». La notte comincia a ritirare, prima di andarsene, le sue tenebre.

5-6. *per altra via*: si veda 4.1 e nota. Ma qui ovviamente s'intende non la differente direzione, ma un altro modo di apparire. La quartina è quasi una parafrasi di RVF 33.9-10: «Quando mia speme già condotta al verde | Giunse nel cor, non per l'usata via»

7-8. Perché la donna è malata, come in RVF 33; e si veda il v. 12: «Quanto cangiata, oimé, da quel di pria!».

9-11. Analoghe parole di consolazione in RVF 33.13-14: «Et pareo dir: Perché tuo valor perde? | Veder quest'occhi anchor non ti si tolle».

13-14. Si veda RVF 323.60, «Onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse»

53 (LIV)

Ode pastorale sul mito dell'amore tra Luna Selene-Artemide-Diana ed il pastore Endimione. È possibile che sotto la veste allegorica, come nell'*Endimione* del Cariteo, si alluda all'amore per una donna, che però oggi per noi non è identificabile; anzi, questo spiegherebbe qualche incongruenza del testo, specialmente dopo il v. 126, quando l'autore abbandona la sicura guida dell'erudizione astrologica, peraltro basata su testi tutti ben disponibili a metà Cinquecento (principalmente le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Sfera* del Piccolomini) per attenersi principalmente all'occasione amorosa. Le fonti ravvisabili di quest'ode sono compatibili in genere con la cultura di Galeazzo, come hanno sottolineato Cherchi e Bozzetti; ma invero qualche tangenza con componimenti di Bernardino Rota editi nel 1560, non facilmente ed immediatamente spiegabile, rende improbabile l'attribuzione al Tarsia. Si aggiunga che l'ode è attribuita a Scipione di Castro in due manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo, 2 Qq. C 18 e 2 Qq D 18, (Giardina pp. 11-12; Cerini pp. 3-37) mentre in C è adespota come le altre, sicché mi pare di doverla considerare di attribuzione perlomeno dubbia. In margine, solo in C, vi sono alcune glosse della stessa mano che scrive il testo. Secondo Bozzetti non sono d'autore, ma sono "appunti esplicativi dovuti all'erudizione spicciola del copista". Per l'interpretazione del testo in rapporto al sonetto seguente si veda l'introduzione a 54.

Ode di 32 stanze aBbAcC. Rime ricche ai vv. 7,10 (inclusiva); 73, 76 (inclusiva derivativa); 74, 75 (inclusiva); 83, 84; 128, 129 (inclusiva derivativa); 137, 138; 191, 192 (desinenziale); rime equivoche ai vv. 25, 28; 116,117; rime inclusive 55, 58; 125, 126; 141, 142; 175, 178; 179, 180.

Bozzetti pp. 179-181 e 185-192. Cherchi pp. 402-410. Cerini pp. 3-37; Giardina pp. 11-12.

C

A pié d'un verde faggio
 Del bel Meandro a la sinistra riva,
 Endimion s'udiva
 Chiamar l'amato e fuggitivo raggio
 De la cerva del cielo, 5
 Vaga sorella del signor di Delo.

Era in su l'ora apunto
 Che 'l celeste Bifolco il carro guida
 Ver l'Orsa che s'annida,
 E la notte il suo manto avea trapunto 10
 Di que' beati lumi
 Che fan quaggiù correr di latte i fiumi,

Canzone *in testa al componimento*

<p>Quand'il giovin dolente, Bramoso di mirar la vaga luce Ch'a morte lo conduce, Con fredda lingua e con affetto ardente Cose dicea sì nove Ch'a pietà mosse Radamanto e Giove.</p>	15
<p>Allor fra selve e boschi Mille ninfe s'udir, mille pastori I mal graditi amori Pianger di quest'amante, e i neri e foschi Giorni de la sua vita Ch'aspettan sol da la sua morte aita.</p>	20
<p>E perché fosse noto L'eterno suo martir, l'eterno foco, E inteso in ogni loco, Quinci Euro e Coro e quindi Borea e Noto, Ciascun per la sua parte Lo sparse in mille lingue, in mille carte.</p>	25 30
<p>- Apri il balcon celeste - Dicea - di novi lumi adorna e cinta, Da tanti prieghi vinta; E 'n quel petto di smalto alfin si deste, O mia gelata face, Qualch'ombra di pietà che mi dia pace.</p>	35
<p>Scopri serena al mondo Quel più tranquillo e più sereno aspetto Che suol produrre effetto In terra più felice e più giocondo, E con più tardo giro Frena il tuo corso, mentr'io piango e miro.</p>	40
<p>Ecco il silenzio e 'l sonno, Prodotti a un parto della notte, uscite, Più dell'usato uniti, Dalle cimmerie grotte, e, quanto ponno, Fan con licor di Lete Per l'oriente le campagne quete.</p>	45

45 Lete] Leti 48] quete] queti

A queste piaghe mie Pietoso il sol, con novo stile in fretta, A chi di là l'aspetta N'ha rimenato assai cortese il die; Né corse quel sentiero Ch'è di questa stagione il camin vero.	50
Ecco ch'ad una ad una Espero chiama le dorate stelle, Vie più lucenti e belle, Per coronarne l'argentata luna; Elle per torte strade Vengon ratte a 'nchinar l'alma beltade.	55 60
La stellata corona De la schernita giovane di Creta, Più luminosa e lieta, Veggio un che reverente a' pié ti dona E tutto umil t'inchina, Qual de le stelle in cielo alta regina.	65
Or lampeggia la stampa De l'isola ove ancor la terra bagna La tua fedel compagna, là ov'Alfeo corre che fra l'onde avvampa, Ove fu l'alto acquisto Ch'il regno alluma tenebroso e tristo.	70
Ecco di nove fiamme Adorno l'animal che Garamante Tenne all'acceso amante Di Bagrade fra l'onde; e par ch'infiamme La parte ov'egli gira E di tanto indugiar seco s'adira.	75

61-66 *nel margine sinistro*: La Corona di Ariadna

67-72 *nel margine sinistro*: Il Triangolo di Sicilia

73-78 *nel margine sinistro*: Il Granchio

62 schernita] schermita

<p>Quel tempestoso figlio Mira di Ereo che festi in mezo il fiume Privo di vita e lume, E fu poi segno in ciel per tuo consiglio, Ch'or, lieto e disarmato, Stanca il petto chiamando il raggio amato.</p>	80
<p>Il vecchio che soggiorna Converso in selce in su 'l gran lito moro Vede le figlie al Toro Fregiar la bocca e l'infiammate corna, E se ne gode tanto Ch'appaga il duol del variato manto.</p>	85 90
<p>E quella che mai sempre L'inevitabil fato, il caso reo Ond'arse Ilio e Sigeo Pianse là sotto il polo in nove tempre, E con l'inculto crine Prediceva a' mortai doglioso fine,</p>	95
<p>Or già de le più vaghe E luminose stelle a paragone, Non più segno o cagione Di mal ch'il mondo orribilmente impiaghe, Fora di propri calli, Mena con l'altre lascivetti balli.</p>	100
<p>Dolente a' dolor miei Ne vien la bella Astrea con quella prole Cui par non vide il sole: Io dico del gran figlio di colei Ch'in forma d'aureo nembo Il fallace amator raccolse in grembo.</p>	105

79-84 *nel margine sinistro*: Orione

85-90 *nel margine sinistro*: L'Atlantiade

92-96 *nel margine sinistro*: Elettra

97-102 *nel margine sinistro*: Da Sofocle

80 il fiume *soprascritto su all'onde cassato*

O che lucente schiera Seco mena costui ch'in riva al mare Trovò luci sì care! Ecco Cassiopea sdegnosa e altera; Ecco Cefeo appresso Smarrito ancora per l'orribil messo;	110
E perché novi onori Ti porge il ciel, questa superba volto Ha nel tuo loco il volto Perché qual duce al tuo apparir t'adori, Rotto il fatal destino Di girar sempre il mondo a capo chino.	115 120
E tu, invida Notte che, spronando i destrier foschi ed alati, M'hai tolto i raggi amati E l'ore del piacer spesso interrotte, Pietosa a tanto affanno Gira quel cerchio ch'hai maggior nell'anno.	125
Di te più lieto giorno Dal gran seno del tempo unqua non venne, Se ben talor avvenne Ch'un sol di fosse di più soli adorno S'or gira in terra il guardo Colei per cui tant'anni agghiaccio ed ardo.	130
Dunque, o mio lume eterno, O giel che m'ardi il core ott'anni interi, O cagion di sì veri Pianti ch'intenerir potrian l'inferno, Deh mostra, omai cortese, Quel ch'indarno fin qui la mente attese.	135

109-114 *nel margine sinistro*: Andromeda

115-120 *nel margine sinistro*: Da Sofocle

117 tuo] suo

Io dissi: Un raggio solo,
 Un picciol segno di pietà che faccia 140
 Fede che non ti piaccia
 Viver de la mia morte e del mio duolo;
 Ché basteria sol questo
 Il mio stato addolcir penoso e mesto.

Io so ch'altro non volsi 145
 Da te già mai, e tu saper lo puoi,
 Ch'il sol de gli occhi tuoi;
 Né ad altro fin questa mia voce sciolsi
 Se non perché ti chiami
 Con la mia lingua il mondo e adori ed ami. 150

Bramai che tanti doni,
 Tante doti celesti onde vai carica,
 Non tronche man di Parca,
 Ma l'alto tuo valor tanto risoni
 Che vinca la memoria 155
 D'ogn'età, d'ogni tempo e d'ogni istoria.

E se sperar dovea,
 Per languir e servir con tanta fede,
 Qualche giusta mercede
 Un cor ch'adori in terra immortal dea 160
 Con gli spirti sì accensi
 Qual a Dio sol per debito conviensi,

Dillo nel tuo secreto
 A te stessa, o d'amor fiera nimica;
 Saggia, santa, pudica, 165
 Face del mondo per divin decreto,
 Scala ch'al sommo bene
 D'una in altra sembianza ergi la spene.

Ma che pò far Medusa
Altro che trasformarmi in freddo sasso 170
Che spiri e mova il passo
E tra speme e timor sempre confusa
Tenga la mente e stille
Lagrima il volto e mandi il cor faville? -

Mentre piagato ed arso 175
Così bramando Endimion si strugge,
E pur s'asconde e fugge
Quel raggio che talor benigno è apparso,
Ecco venir dall'onde
Voce ch'ogni suo ben turba e confonde: 180

- Non ir più desiando,
O travagliato amante arso dal ghiaccio,
D'aver la luna in braccio;
Ma, 'l tuo frale terren stato mirando,
Frena il superbo ardire, 185
Ché non è da mortal tanto desire.

Ritorna al sonno antico;
Ivi la lunga fe', l'acceso core
Pasci d'ombre e d'errore.
Con quel vano sperar che t'è sì amico 190
Forse sognando avrai
Quel che non mai sperar desto potrai -.

187. Ritorna *soprascritto a Risona cassato*

188. Ivi *soprascritto a Teco cassato*

Riproduco in apparato le glosse del copista, come già fece Bozzetti. Correggo gli errori ai vv. 45, 48, 62, come il precedente editore; aggiungo di mio la correzione al v. 117, per le ragioni che sono evidenti nel commento.

1-2. Breve inquadramento topografico abbastanza consueto nel genere mitologico pastorale. Si veda ad esempio Varchi, *Rime*, son. 94, v. 1 «A piè dell'Alpi, in su la destra riva» o son. 364 «Sotto questa edra, a piè d'esta alta vite», ed una canzone dell'Abate Dardano nel *Libro terzo*, vv 1-3. «A piè del sacro colle | Che con memoria eterna | Serba l'antico nome al gran Quirino».

3. Endimione, amante di Selene-Luna-Diana, che si univa a lui durante il sonno, che era eterno secondo il mito. Qui si suppone che Endimione si sia svegliato e che Luna da desto lo respinga, secondo la sintesi del Sannazaro in *Sonetti e canzoni* 63.9-11: «Felice Endimion, che la sua diva, | Sognando, sì gran tempo in braccio tenne, | E più, se al destar poi non gli fu schiva!».

5-6. Diana, sorella di Apollo.

8-9. Sorgevano Boote (il Bifolco) e il Grande Carro della costellazione dell'Orsa Maggiore. Situazione astronomica primaverile-estiva.

12. Il riflesso degli astri fa biancheggiare l'acqua. Il motivo dei fiumi di latte in realtà è originariamente collegato al mito dell'Età dell'Oro (Ovidio. *Met.* 1.11: «Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant») e da lì giunge alla poesia pastorale ed encomiastica.

16. Tradizionale paradosso amoroso. Si veda 39 vv. 5-6 e 13-14.

18. *Radamanto*: mitico giudice degli inferi.

21-22. Tessera proveniente da B. Tasso, *Amori* 3.15.2, «Forse piangendo i mal graditi amori»; i propri affetti e sentimenti.

28. Insomma, i proverbiali quattro venti, con Coro invece di Zefiro, probabilmente per questioni di metrica.

31-33. La metafora è già in Petrarca, RVF 43.1-2, «Il figliuol di Latona avea già nove | Volte guardato dal balcon sovrano», e prima in verità in *Purg.* 9.1-2, «La concubina di Titone antico | Già s'affacciava al balco d'oriente»; per l'età successiva giova menzionare Cariteo, *Endimione*, son. 27.1-3, «Nel celeste balcone, ove sovente | Si stancan gli occhi e 'l cor sempre si duole, | Vidi la Luna e con lei giunto il sole» e canz. 11.1-6, «Quest'è, s'io non m'inganno, il bel balcone, | Ch'era sì chiaro et lucido da prima, | Hor con oscurità morte portende; | Sotto 'l qual l'infelice Endimione | Solea, rivolto al ciel, cantare in rima | Quella beltà, ch'al primo cielo splende», e B. Tasso, *Amori* 2.90.35-39: «Et essa bianca di Latona figlia | Si dimostrava dal balcon celeste [...] Forse mirando il caro Endimione». Qui, come nella canzone del Cariteo, la metafora è concretizzata in un vero e proprio invito da serenata; vi sono molti punti in comune con un luogo di Bernardino Rota sull'ascensione di Cristo (*Rime* 94.5-6, «Tu, ciel, nobil lavor de la man mia, | Apri il balcon, di novi lumi adorno», ove il cielo è addobbato come un palazzo in festa. Coincidenza molto strana secondo me, tanto da far dubitare della datazione di quest'ode e quindi della sua attribuzione a Galeazzo.

36-40. Nella pienezza della sua luminosità.

43-48. L'offerta pastorale di elementi notturni (silenzio, sonno) ricorda quella di Bernardo Tasso al dio del Sonno: si veda *Amori* 1.143.1-4: «Quest'antro oscuro, ove sovente suole | Dormir la Notte, e dal loco a l'Aurora, | Ti serbo, o Dio del Sonno, e seco ancora | Un'ombra che giamai non vide il

sole». Il Sonno è tradizionalmente figlio della Notte (e qui fratello gemello del Silenzio), e si veda Girolamo Fracastoro, *Libro terzo*, mad Questi bianchi papaver', queste nere, vv. 10-11: «Te nell'ombra di Lethe | Creò la Notte [...]» e Della Casa, *Rime* 54.1-2: «O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa, | Notte placido figlio». Le *cimmerie grotte* sono la sede del Sonno, del Silenzio e della Notte in Ovidio, *Met.* 11.592-607, ove scorre pure un rivolo del Lete, fiume dell'oblio. Si veda anche O.F. 45.102.5-6: «Ma poi che dentro alle cimerie grotte | Con l'ombre sue Notturmo fu rimesso», Sandoval De Castro, *Rime* 49.41.1-2, «Simile a questa una spelonca tetra | Il Sonno tien ne le Cimerie grotte».

49-54. «Il sole, cortese verso le mie sofferenze, ha portato in fretta il giorno all'altro emisfero, che l'aspettava, con un nuovo itinerario, senza percorrere la solita via, più lunga, che percorre in estate». Topico è il motivo della preghiera (qui non espressa), di affrettare o ritardare il corso del sole a seconda delle esigenze dell'amante; si veda ad esempio nel *Libro primo* il sonetto di Giuseppe Betussi, *Affretta i tuoi corsier più de l'usato* (v. 2: «Phebo, e ne l'Oceano entra veloce»); Alamanni, *Opere toscane* 2, selva 3.2 p. 85: «Deh, prendi 'l corso più veloce alquanto | Deh, lascia indietro star l'Aquario e i Pesci | Et fuggi nel Monton che più t'honora»; B. Tasso, *Amori* 2.90.53-5: «Posati pur ne l'acque oltre l'usato | Ora che sì bella notte adorna il cielo»; *Amori* 3.68.320-322: «Sprona i destrier più de l'usato lenti | Sì che con lieve e con veloce corso | Nel grembo a l'Oceano il dì s'asconda». La menzione degli antipodi viene da *RVF* 50.2-3, «et che 'l dì nostro vola | A gente che di là forse l'aspetta».

55-60. Espero è Venere, la stella della sera. La descrizione del notturno risente di Bembo, *Rime* 163.1-4: «Quando, forse per dar loco a le stelle, | Il sol si parte e 'l nostro cielo imbruna | Spargendosi di lor ch'ad una ad una, | A diece, a cento, escon fuor chiare et belle», e B. Tasso, *Amori* 2.90.33-34, «Le stelle ad una ad una | Ne scoprivan dal Cielo i lor bei rai».

61-66: Si tratta della Corona Boreale o di Arianna, altra costellazione primaverile-estiva. Secondo il mito Arianna, figlia di Minosse Re di Creta, abbandonata da Teseo a Nasso, fu amata da Bacco, che le tolse il diadema e lo scagliò in cielo, trasformandolo in una costellazione (Ovidio, *Met.* 8.169-182). Il personaggio che s'inchina reverente e dona il diadema alla luna (si costruisca: *Veggio un che reverente a piè ti dona la stellata corona de la schernita giovane di Creta e tutto umil t'inchina*) è la costellazione *Nixus*, o l'Inginocchiato, vicino alla Corona di Arianna, citata sempre in Ovidio *Met.* 8.182.

67-72. Si tratta del Triangolo, che ricorda nella forma la Sicilia. La stanza narra del mito di Aretusa come riportato in Ovidio *Met.* 5.486-641. Aretusa, ninfa dell'Elide, ottenne da Artemide (e quindi Diana, e quindi Luna) di cui era *armigera* (*Met.* 5.619-620), scudiera, di trasformarsi in fiume per fuggire alla violenza del fiume Alfeo. Aretusa poi in forma di fiume scorre per vie sotterranee per riemergere come fonte in Sicilia. Sottoterra vide Proserpina, rapita da Plutone Re degli Inferi, e lo disse a Cerere, madre di lei, che vagava per la Sicilia in cerca della figlia; così la dea poté ottenere da Giove che la figlia potesse tornare dagli inferi per sei mesi all'anno. Secondo una versione del mito narrata da Virgilio (*Aen.* 3.692-696) anche Alfeo ottenne di scorrere sotterraneo fino alla fonte Aretusa, per mescolare le proprie acque con quelle di lei. Alfeo dunque *tra l'onde avampa* ancora in Sicilia per amore di Aretusa; l'*alto acquisto* è il rapimento di Proserpina, che avvenne sempre in Sicilia, presso Enna (*Met.* 5. 385-395). Alessandro Piccolomini nella *Sfera* a p. 69 riporta la leggenda che Cerere chiese a Giove di porre il Triangolo in cielo per ricordare la forma dell'isola.

73-78. Si tratta della costellazione del Cancro, o Granchio. Il mito è narrato nella *Sfera* di Alessandro Piccolomini a p. 72: «Tornando Giove dal convito degli Ethiopi, e veggendo su la riva del fiume Bagraade una bellissima ninfa, il cui nome era Garamantide, la quale i piedi in quel fiume si lavava, subito innamoratosene cominciò a far forza di persuaderla a la voglia sua: ma ella non dando orecchie a le parole sue, subito postasi in fuga si saria da Giove liberata; senon che un Granchio, mentre che ella correva, gli morse un calcagno: onde essendo ella sforzata di raffrenare in

gran parte il corso suo fu da Giove sopraggiunta: il qual dicono che giacendo con essa sentì tal dolcezza, che ei volse donar luogo nel cielo a quel cancro, che cagion n'era stato, e lo adornò di 9 stelle». Si tratta in linea di massima di una traduzione di Boccaccio *Genealogie* 11.11. In entrambi il nome della ninfa è però Garamantide e non Garamante. Al v. 67 *nove* si deve intendere numerale piuttosto che qualificativo, come si deduce dal Piccolomini.

79-84. Orione, *tempestoso* perché la costellazione porta maltempo: si veda *RVF* 41.10-11: «et Orione armato | Spezza a' tristi nocchier governi et sarte». La sua storia è narrata nella *Sfera* del Piccolomini a p. 76: «Dicono ancor molti che essendo Diana innamorata di Orione; diede da suspicare alcuna cosa contra la sua virginità: per la qual cosa fu da Apollo ripresa di questo fatto, per fin che per togli dinanzi Orione, un giorno che ei notando non haveva altro di sé discoperto da l'acque, che una parte de la testa, disse Apollo a Diana, che ella con l'arte sua del sagittare non saria bastante a ferir drittamente in un segno, che fusse piccolo, e di lontano, come sarebbe alquanto di negrezza, che ei vedeva in una parte de l'acqua: e dicendo questo le mostrò la testa di Orione, la qual, Diana non conoscendo, subito per mostrare il suo valore ne l'arte del sagittare, presa una saetta diede a punto ne la testa di Orione, e l'occise, di che accortasi si dolse sopra modo: e non potendo altro fargli di bene, nel Cielo lo pose tra l'altre Imagini ornate di stelle, in cui sono in tutto stelle 38».

85-90. Le Pleiadi, figlie di Atlante che fu pietrificato da Teseo e si trasformò nell'omonima catena montuosa (e si veda *RVF* 179.9-11: «pò quello in me, che nel gran vecchio mauro | Medusa quando in selce transformollo»). L'ammasso delle Pleiadi fa parte della costellazione del Toro. Il nostro testo anche qui sembra seguire la stessa tradizione riportata dal Piccolomini nella *Sfera*, e si veda p.71: «furon poste nel cielo, parte ne la bocca, parte vicino a le corna del Toro». Per *manto* nel significato di "aspetto" si veda 3.12-14 e n.

91-96. Elettra, una delle Pleiadi, meno visibile delle altre, questo perché secondo la mitologia greca era velata in volto per il lutto per la distruzione di Troia. Ne parla la *Sfera* del Piccolomini a p. 71: «quantunque una sia di esse, che per essere oscura, non molto ben si possa discernere: e la ragione è, che una delle dette sorelle, cui nome era Elettra, doppo che Troia fu disolata, per essere i Troiani da lei discesi, non volse più trovarsi in balli e in festa con l'altre sue sorelle: onde partitasi da quelle se n'andò soletta nel Circulo artico, e quivi si sta nascosta: salvo che alcune volte si lascia vedere, tutta dolente, e con la chioma sparsa, la qual domandan Crinita, o Cometa». Il Piccolomini attinge da *Hyg. Astronomica* 2.21.3.20-24 «dicunt Electram non apparere ideo quod Pliades existimentur choream ducere stellis; sed postquam Troia sit capta et progenies eius, quae a Dardano fuerit, sit eversat, dolore permotam ab his se removisse et in circulo qui arcticus dicitur, costitisse, et quodam longo tempore lamentantem capillo passo videri; itaque et facto cometem esse appellatam». Dato che le comete per tradizione sono annuncio di disgrazia, si spiegano così i vv. 95-102. Al v. 93 un'altra strana coincidenza con Berardino Rota: si veda *Rime* 5.4, «arsa più che non arse Ilio e Sigeo».

97-102. Ora Elettra, non più cometa segno di sventura, fuori dal suo solito percorso (*fora di propri calli*), sta in ballo e in festa insieme alle altre.

103-108. Astrea è la costellazione della Vergine. Poi compare Perseo, un'altra costellazione. Perseo è figlio di Giove e Danae, fecondata dal dio (*il fallace amator*) in forma di pioggia d'oro.

111. Gli occhi di Andromeda, ed anche le stelle dell'omonima costellazione.

112-114. Cassiopea e Cefeo, Re e Regina di Etiopia, erano i genitori di Andromeda (tutti e tre sono anche costellazioni); dato che Cassiopea si vantava di essere più bella delle Nereidi, queste si lamentarono presso Nettuno che comandò che l'incolpevole Andromeda fosse legata sulla riva del mare per essere divorata da un mostro marino, Ceto o Balena, che poi divenne anch'esso una costellazione. Andromeda fu salvata da Perseo, di ritorno dall'impresa della Medusa, che uccise

Ceto e sposò la principessa. L'*orribil messo* che spaventa ancora Cefeo è con ogni probabilità il mostro marino mandato da Nettuno.

115-120. Ora, in onore della Luna, invece, Cassiopea “ha volto il volto” verso il luogo dove questa deve apparire, avendo avuto una deroga dal destino che le imponeva di ruotare con la testa piegata. Come riporta il Piccolomini nella *Sfera*, p. 66v.: «E dice Sofocle, che per essersi Cassiopea data il vanto di avanzar di bellezza tutte le ninfe del mare, per la punizion di questo le fu di mestieri da poi ch'ella havea da starsi nel cielo, di starvi in una certa maniera, che nel volgersi del cielo le sia forza di volgersi supina, con la testa in dietro, quasi che paia che sempre in precipitio ne vada». La notizia non viene da Sofocle perché la tragedia non ci è giunta, ma da Hyg. *Astronomica* 2.10.1.1, che cita anche Euripide. Presumo dunque che la glossa di C, che cita solo Sofocle, si fondi sulla *Sfera*.

121-125. Vale quanto detto per il giorno nelle note ai vv. 49-54. La querela contro la notte invidiosa viene forse da Ovidio, *Met.* 9.486, «Noxque fuit praeceps et coeptis invida nostris». La Notte viene invitata a fare il corso più lungo dell'anno, quello del solstizio d'inverno.

127-132. Il motivo della notte più luminosa del giorno, perché l'amante ha goduto della presenza dell'amata, è un *topos* della poesia elegiaca latina passato poi nella poesia volgare cinquecentesca: si veda Properzio, *El.* 2.15.1, «O me felicem! o nox mihi candida»; Cariteo, *Endimione*, sest. 1.13-14, «Candida, luminosa et lieta notte, | Che vincer puoi sì facilmente il sole»; B. Tasso, *Amori* 2.90 (e si vedano i vv. 10-12, «Che con pace del Sole. | Dirò che furo i suoi raggi lucenti | Vinti dal lume d'una notte bella» e 56-58, «Che non fu mai, dal dì che caldo e gelo | Vestite e dispoglia del suo verde il prato, | Di così chiara luce il mondo adorno»). Qui però non si tratta di presenza goduta, ma di uno sguardo impetrato, essendo i *due soli* gli occhi dell'amata; con rapido e forse non perspicuo passaggio, dai vv. 129-130 ai vv. 131-132, dalla menzione del fenomeno del parelio all'effetto appunto degli occhi della donna. Ammetto però che il senso appare sempre meno chiaro da questa stanza in poi, man mano che la Luna assume i connotati di una donna reale e per noi sconosciuta; ed anche sospetto che l'autore, fuor dalla guida della mitologia, non abbia più il pieno controllo dell'immaginazione metaforica.

147. Gioco metaforico già del Cariteo, *Endimione*, sest. 1.37-39: «Non vide mai più bella luce, | Ch'io quella notte, che mi venne in sonno | La Luna ignuda ornata del suo sole».

149-150: “perché il mondo con la mia lingua (cioè: attraverso la mia poesia) ti chiami e ti adori e ti ami”.

160. B. Tasso, *Amori* 2.64.5, «O bella, o vaga, o certa immortal dea»

161. *spirti accensi* è sintagma di RVF 71.89

162. Da RVF 264.99-100, «Ché mortal cosa amar con tanta fede | Quanta a Dio sol per debito conviensi», e si veda anche, del Tarsia, 29.11.

164. Si veda RVF 169.8 «Questa bella d'Amor nemica et mia», e Bembo, *Rime* 48.14: «Di pietate et d'amor nemica et mia».

165. Si veda RVF 247.4: «Santa, saggia, leggiadra, honesta et bella»

167-168. Concetto platonico: dalla contemplazione delle bellezze terrene si giunge alla contemplazione di Dio. Da RVF 360.138-144: «Per le cose mortali, | Che son scala al Fattor, chi ben l'estima: | Ché, mirando ei ben fiso quante et quali | Eran vertuti in quella sua speranza, | D'una in altra sembianza | Potea levarsi a l'alta cagion prima».

169-171. Forse qui allude ad una stella della costellazione di Perseo, ma non escludo che vi sia un nascosto significato allegorico. Si veda RVF 171.11 «l'altro è d'un marmo che si mova et spiri», 366.111.112: «Medusa et l'error mio m'han fatto un sasso | D'umor vano stillante».

179-180. La voce indistinta e di origine divina è tipica della poesia di argomento mitologico (si veda 4, n. ai vv.12-14), ma è anche in. RVF 54, vv. 5-6: «Udì' dir alta voce di lontano: | Ahi, quanti passi per la selva perdi!». Probabilmente è un consiglio di Amore.

183. *in braccio*, sintagma *hapax* nei RVF, ha una serie di interessanti riscontri nella poesia mitologico pastorale relativi alla vicenda di Endimione e Luna: si veda Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 63.9-10, «Felice Endimion, che la sua diva, | Sognando, sì gran tempo in braccio tenne»; Ariosto, *Rime* cap. 9.8-9: «Quando in braccio al pastor nuda sedesti, | Luna, in non so s'avevi tanti rai»; O.F. 18.185.4-5, «Bella fu come ch'allor ch'ella s'offerse | E nuda in braccio a Endimion si diede».

187. Probabile reminiscenza da RVF 270.1, «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico».

189. Forse da Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, 75.62, «E sol d'ombra si pasca e del suo errore».

Sonetto testimoniato unicamente da C, assieme alla canzone 54, prima della sezione di 22 rime di Galeazzo e, come quelle, adespote, scritti dalla medesima mano ma separati da una carta bianca. Secondo Cherchi e Bozzetti è stato scritto in funzione del canzoniere e poi rifiutato; secondo Cherchi era destinato a suggellare la raccolta, secondo Bozzetti era invece probabilmente un sonetto proemiale, che il copista di C spostò dalla fine (ov'era nel suo antigrafo) all'inizio, essendosi accorto della sua natura, copiando però anche l'annotazione *Fine*. Non si capisce però perché l'abbia copiato dopo l'ode, prima di una carta bianca che separa i due componimenti dalle altre 22 rime nello stesso quadernetto. Certamente ha tutte le caratteristiche di un sonetto proemiale o conclusivo perché pare il bilancio di un'esperienza poetica ed amorosa. Ad una prima quartina che descrive la situazione di *impasse* (tratto di per sé ben tarsiano, ma che fa molto probabilmente riferimento alla conclusione dell'ode che precede) fa seguito una parte centrale di resipiscenza. Nell'ultima terzina vi è l'apertura al pubblico, forse più bembiana che petrarchesca (ma insolitamente ridondante e cerimoniosa, direi), che si chiude con una sentenza di sapore tansilliano. Su questo sonetto, non tanto limpido ad onta della semplicità retorica e sintattica, e con invenzioni prese a prestito da più parti, a parer mio si può nutrire qualche dubbio per quanto riguarda l'attribuzione, come per il componimento precedente. Il Cherchi ha notato che “il sonetto sembra raccogliere le meste considerazioni che ad Endimione ispira la voce *ch'ogni suo ben turba e confonde*. E se davvero il sonetto è da porre alla fine della raccolta (e non proprio da appendere alla canzone stessa, creando così un caso di componimento polimetrico di cui sarà maestro il Marino), verrebbe a chiudere ancora emblematicamente la vicenda del poeta, e a definire i poli entro cui si colloca il suo spazio lirico: aspirazione all'assoluto, votata al diniego”. Non credo che si debbano lasciar cadere del tutto queste intuizioni; in particolare il fatto che la canzone ed il sonetto sembrano strettamente legati, e che il sonetto sembra davvero essere la conclusione desolata di Endimione a seguito delle parole di Amore nell'ode ai vv. 184-186 (*Ma, 'l tuo frale terren mirando, / frena il superbo ardire, / Ché non è da mortal tanto desire*). Dunque a me pare che si possa “appendere alla canzone stessa” come conclusione di un dittico (e non di un canzoniere) forse destinato ad una recita pubblica più che alla lettura individuale, e si spiegherebbe così meglio il congedo del pubblico dell'ultima terzina

Sonetto in schema ABBA ABBA CDE DCE

Cherchi p. 411; Bozzetti pp. 179-181 e 184.

C

Ben veggio, ah! lasso, e non m'inganna Amore,
Che l'audace pensier trapassa il segno,
Ma che poss'io se non ha legge il regno
Del tiranno crudel ch'ha in preda il core?

Ben riconobbi dal mio primo ardore
Che sì alto, sì ricco e sì gran pegno
Del cielo al ciel si serba ed è sol degno
Del santo grembo del divin fattore.

Ma vago a forza di mia tristi pianti
Con fallace sperar pasco la sete
Dell'ostinata voglia ognor più accesa,

Tal che, s'io mi morrò, quindi vedrete,
O ben nate alme e voi cortesi amanti,
Che raro è senza duol tropp'alta impresa.

In testa al sonetto, della stessa mano del copista, sta scritta la parola Fine.

1. *Ben veggio*: sembra naturale rinviare a RVF 1.9-10, «Ma ben veggio or sì come al popol tutto | Favola fui gran tempo» per la posizione proemiale anche se non incipitaria. Del resto l'inizio è piuttosto comune, tanto che fare elenchi non mi sembra né possibile né utile. Forse però vale la pena di menzionare Cariteo, *Endimione* 8.1: «Ben veggio, Amor, gli effetti aspri, mortali»

2. *audace*, poco petrarchesco (*hapax* nei *Triumphs*) ma petrarchista, in questo sonetto assume una valenza icarea (“temerario”): si veda la nota al v. 14.

4. *tiranno*: si veda 6.14, 21.11, 27.9 e relative note.

7-8. Si veda B. Tasso *Amori* 58.34-36: «Quel caro, ricco e prezioso pegno | ch'al Mondo prestò 'l Cielo, or ha ritolto, | Perché di lui lo conosceva indegno».

11. RVF 360.42: «Né cangiar posso l'ostinata voglia».

12-13. Bembiana mi sembra la menzione degli *amanti* come destinatari dell'esempio: cfr. Bembo, *Rime* 1.9-11: «Ché potranno talhor gli amanti accorti, | Queste rime leggendo, al van desio | Ritoglièr l'alme col mio duro exempio». Il sintagma *beate alme* è in *Tr. Cupid.* 98, ove indica le anime dei beati, ma qui significa “nobili, gentili”; *cortesi amanti* è in RVF 72.75.

14. Tansillo, *Rime* 13.10-11: «- Ove mi porti audace? abbassa, china, | Che raro è senza duol troppo ardimento -»

IV. INDICI E TAVOLE

1. Tavola delle lezioni diverse

1.1. Lezioni di NS rifiutate nella presente edizione

1

7 piangendo V NR] pingendo NS (= Raillard, Parrino, Seghezzi)

11 amor V NR] onor NS

3

5 E questi V NR] Quest'occhi NS (= Raillard, Parrino, Seghezzi)

4

2 e' 'l] al NS (= Raillard, Parrino e Seghezzi)

5

6 altra V NR] una NS (= Raillard, Parrino e Seghezzi)

7

2 nell'abisso C V NR] negli abissi NS (= Raillard, Parrino e Seghezzi)

10 santo C V NR] sagro NS (= Raillard, Parrino e Seghezzi)

9

8 Roma NSn NSec C V NR] Italia NS *Castriota*

8 e mille e mille C V NR] mille e mille NS (= *Castriota, Raillard, Parrino e Seghezzi*)

10

7 A par...lidi NSn] Forse vivrà de' più famosi gridi NS

8 che 'n questi scogli] con questi scogli NS che questi scogli NSn

12 di lor] dolor *omnes*

11

7 per che V NR] per cui NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

11 con l'ore V] e colore NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

15

8 penosa C V NR] amorosa NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

17

1 assembr] sembra (*omnes*)

18

1 da C V] la NS NR alma reale] alma e reale NS (= *Seghezzi*)

19

4 Una è che C V NR] Una che NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*) peregrin n'adduce C V NR]
peregrino adduce NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

42 rapace C V NR] fallace NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

56 Cotal V C NR] Con tal NS m'allume] nel lume NS

58 e in] che in NS

60 lume C V NR] allume NS

20

9 dell'] dall' NS

11 Scemâr] Scemò NS

21

7 alpestr' ed] alpestre NS (*la correzione è ripresa da Ponchioli*)

25

8 Io V NR] Lo NS (= *Seghezzi*)

14 Non V NR] No NS

26

2 Davero NScav] Davalo NS

28

3 poca V TER NR] poco NS 11 l'alta NR] alta NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

29

4 onestate il V NR] onestate è il NS (= *Seghezzi*)

10 la penna V NR NSn] le rime NS

11 dio V] voi NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

31

8 Lasciato C V NR] Lasciate NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

11 e le sampogne C V NR] le sampogne NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

14 e le mie C V NR] le mie NS (= *Raillard, Parrino, Seghezzi*)

32

14 sien] sian NS

34

13 smorti] morti NS

36

5 L'alta C] L'altra NS NR

38

2 o di V NR] e di NS (= *Raillard, Parrino e Seghezzi*)

41

11 antro] andro NS

43

2 raggio] ragio NS

46

3 e morti C NR] o smorti NS 7 e smorti C NR] e morti NS

47

6 calle C V NR] colle NS (= *Parrino, Seghezzi*)

1.2 Lezioni di NS o del Manoscritto Cavalcanti approvate contro l'opinione di Bozzetti

2

11 onor NS] Amor C V NR *Bozzetti*

3

3 legarmelo NS] legarlomi V NR *Bozzetti*

5

2 sanar mi NScav] saldar mi NS V NR *Bozzetti*; volle NS] volse V NR *Bozzetti*

9

14 eterna NS V] eterno *Castriota C NR Bozzetti*

13

6 accompagnati NS] scompagnati C V NR *Bozzetti*

10 Come NS] Quasi C V NR *Bozzetti*

13 pellegrina giovinetta NS] peregrina giovanetta C V NR *Bozzetti*

17

13 pasce *omnes*] nasce *Bozzetti*

18

14 forse NS V NR] forte C *Bozzetti*

19

64 sassi NS] scogli C V NR *Bozzetti*

21

2 maggion NS] magion *Bozzetti*

28

13 auree *omnes*] aurea *Bozzetti* (*Bozzetti* sostiene che aurea sia lezione di V, ma a me non pare).

32

7 ruggiadosse NS] rugiadosse *Bozzetti*

36

2 e ne' colori NS] o ne' C NR *Bozzetti*

14 o tende NS] e tende C NR *Bozzetti*

42

14 Da NS] Ma NR *Bozzetti*

44

9 destra scorge NS NR] destro sorge C V; destra sorge *Bozzetti*

45

14 ch'io NS] che V NR; io *Bozzetti*

50

13 o] e *nelle "Osservazioni" al sonetto di NS, Bozzetti.*

1.3 Lezioni ricavate per congettura

17

1 assembra] sembra *omnes* assembro a *Bozzetti*

19

56 m'allume] ch'allume C V NR nel lume NS

58 e in] la C V NR che in NS

2. Indice dei luoghi citati nel commento al Canzoniere

Tra parentesi il numero di componimento del Tarsia (o i numeri, divisi da una virgola) e il verso o i versi che rinviano alla relativa nota di commento. In assenza di quest'ultima indicazione si intenderà che le opere sono citate nelle singole introduzioni ai componimenti.

Afribo 1994

(11)

Afribo 2001

(30)

Alamanni, *Epigrammi*

p. 141 (26.12-4).

Alamanni, *Girone*

4, p. 27 (7.1-2); 20, p. 155 (17).

Alamanni, *La Coltivazione*

5.491 (17.1); 1.54 (41.1); 6.429-30 (44.1-4).

Alamanni, *Opere toscane 1*

egl. 2 p.114 (9.1-2; 31.7-8); egl. 5 p. 133 (31.9-11; 31.13); egl. 8 p. 149 (31.3); egl. 9 p. 152 (5.1-4; 11.12); egl. 11 p. 163 (8.9); egl. 13 p. 170 (26.3-4; 41.1); eleg. 1.2 p. 5 (24.11); eleg. 1.5. p. 16 (9; 9.3-6); eleg. 1.8. p. 24 (5.1-4; 18.1-3); eleg. 1.9 p.19 (9.3-6); eleg. 2. 1 p. 37 (11.12); eleg. 2.2 p. 42 (31.9-11); eleg. 2.7 p. 58 (31.3); eleg. 3.4 p. 74 (17); *Favola di Atlante* pp. 352-353 (39.17); *Favola di Narciso* (39), p. 292 (39.17; 39.32-33), pp. 293-94 (7), p. 294 (7.1-2), p. 295 (39.13-14), p. 296 (39.15-22), p. 301 (39.21-22), p. 297 (39.21-22), p. 303 (39.1-6), p. 306 (32.5-8); son. *Ben puoi questa mortal caduca spoglia* 10 (2.5); son. *Che fia (lasso) di me fuggendo lunge* 7-8 (11.1); son. *Lygura Pianta, in le cui belle fronde* 1-4 (10. 5-8), 1-2 (35.1); son. *Quando mi torna in mente il giorno et l'hora* 13-14 (1.5-6); son. *Quandunque sento in me nuovo dolore* 13 (41.1).

Alamanni, *Opere toscane 2*

Favola di Fetonte p. 116 (24.11); p. 118 (30.8); selv. 1.2 p. 21 (10.5-8; 21.5-7); selv. 1.7 p. 43 (32.5-8); selv. 2.1 p. 52 (26.5-8); son. *Sacrata Aurora, che l'aurato crine* 1-4 (12.4); *stanze* p. 248 (28.1-4).

Alamanni, *Rime*

eg. *Oggi sen va per le campagne Flora* p. 5 (9.3-6); son. *Ragion mi sforza, il buon voler mi mena* 12 (37.9).

Alberti, *Descrittione*

p.188r (49); p. 189v (49.5).

Alberto Magno, *De mineralibus*

II, tr. II, c. 18 (19.4-7).

Amalteo, Giovanni Battista

Libro terzo, sest. L'aura che già di questo fragil legno v. 8 (40.8); vv. 37-39 (40.30).

Anth. Lat

415 Riese. 4-6 (27.7).

Antologia Planudea

32 (36.10-11)

Aquilano 1516

ep. *Se lunga servitù con molta fede* 19 (2.13);

Aquilano 1967

strambotti dubbi 44.7-8 (3.12-14);

Aquilano *Rime*

ep. 3, 11-12 (1.5-6); ep. 4, 54 (1.7); ep. 6.45 (44.1-4); son. 4.10 (11.12); son. 24.11 (19.54); son. 41 (2.7-8); son. 42 (2.7-8); son. 93.5-14 (19.55);

Aquilano *Strambotti*

14.1-2 (20.1-4); 16.3-4 (20.1-4); 198.3-8 (3.12-14); 207.3-4 (13.9-11).

Ariani

p. 133 (36.5-8); p. 152n. (20); pp. 152-53 (20.9); p. 166 (2.4); p. 170 (3); pp. 170-171 (3)

Aretino, Pietro

Bolzoni p. 171, son. *Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte*, vv. 1-4 (36.10-11).

Ariosto, *Rime*

cap. 16.24 (44.5); mad. 8.15 (14.11); son. 13 (2.5); son. 22.14 (35.4-5).

Ariosto, *Satire*

2.243 (31.9-11).

O.F.

1.42.4-6 (32.5-8); 3.63.5 (30.14); 7.6.4 (8.8); 13.64.8 (29.9); 18.147.8 (39.32-33); 18.161.5-6 (30.11); 33.50-1-4 (26.5-8); 37.6.4 (8.8); 40.13.3 (31.13); 43.39.4 (39.39).

ATL

(4.12-14); (5.1-4); (8); (29.13-14)

Ausonio

(46.5-8)

Barignano, Pietro

Rime

69.5-6 (21.8); 127.10-11 (30.9-10)

Libro primo, son. *Io gia cantando la mia libertate* (15); 3-4 (15.3); 8 (15.6); *Libro primo*, son. *Spento era già l'ardore e rotto il laccio* (15).

B. Tasso, *Amori*

1.1.1-9 (1.1-2); 1.1.12-3 (1.3); 1.2 (22); 1.2.1 (35.1); 1.2.1-4 (22.1-4); 1.2.5-8 (22.5-8) 1.3.4 (50.6); 1.4.12-14 (32.5-8); 1.11 (32); 1.11.1-4 (32.1-3); 1.11.2 (31.4); 1.11.7-8 (32.4); 1.11.10-11 (32.10-11); 1.14.1-4 (23.1-4); 1.14.9 (23.9-11); 1.17.2 (49.13-14); 1.17.9 (37.7); 1.17.14 (49.5); 1.22.7-10 (39.45-55); 1.22.24 (39.45-55); 1.22.113 (39.45.55); 1.31.12-4 (44.13-14); 1.32.1 (35.1); 1.42.26 (28.1-4); 1.46.1 (35.1); 1.46.9 (35.7); 1.52.1-2 (31.9-11); 1.66.4 (18.7-8); 1.78.9-14 (3.1); 1.98.1-2 (49.5); 1.103.25-27 (20.8); 1.103.67-69 (20.9); 1.117.3-4 (30.9-10); 1.122.1 (31.4); 1.124 (1); 1.125.81-90 (47.12-14); 1.140.1-4 (31.1-4); 1.141.1-5 (31.1-4); 1.141.9-10 (46.2-4); 1.145 (50); 145.1 (31.1-4); 1.146 (50); 1.147 (50); 2.3.3 (13.9-11); 2.5.1 (35.1); 2.6.1-2 (11.13-14); 2.7.4 (16.1-4); 2.7.56-57 (12.4); 2.14.3-4 (42.1-4); 2.14.5-8 (42.9-11); 2.18.1-2 (31.1-4); 2.29 (43); 2.29.12 (43.9); 2.39.51 (29.13-14); 2.47.3 (32.1-3); 2.53.2 (1-10); 2.72.12-4 (1.14); 2.76.84-85 (26.3-4); 2.84 (48); 2.84.1-8 (48.1-11); 2.89.3-4 (34.5-6); 2.95.32 (48.1-11); 2.99.6 (12.9); 2.100.1-2 (9.1-2); 2.101.114-115 (9.1-2); 2.102.62-63 (25.8); 2.102.134 (23.8); 2.104.11-12 (31.14); 2.105 (43); 2.105.27-28 (43.9); 2.111.36 (19.16); 3.55.1-2 (48.1-11); 3.57.9-11 (1.1-2); 3.67.9.1-4 (9.9-11); 3.67.14.4-6 (36.13)

B. Tasso, *Ode*

25.65 (5.6); 29.24-25 (9.3-6);

B. Tasso, *Rime*

4.2.1-4 (49.5); 4.8.9-10 (3.9-14); 4.23.11 (2.13); 5.25.1 (19.4); 5.111.9-11 (4.12-4); 5.59 (38); 5.59.1 (38.1-4); 5.59.9-11 (38.1-4);

Libro secondo, son. Ecco è pur vero Amor che 'l duro e forte (23.1-4).

Baldacci

p. 430 (45.14); (46.1; 46.9-11); (26).

Bandello, *Rime*

175.3-5 (8.9); 210.1-2 (14.9-12); 231 (9.12-14); 231.7-8 (9.9-11).

Baroncini, Giuseppe

Libro quarto, sest. Poi che a gran torto il mio vivace sole 45-46 (50.12-14).

Beccari, *Rime*

45.4 (31.13).

Bembo 1530

2.1-2 (2.1-4); 2.5-6 (13.5).

Bembo *Asolani*

1.34 (9.1-2); 2.13 (8.14); 2.15 (8.14); 3.5 (8.13); 3.6 (8.13, 14.1-8)

Bembo Rime

1 (1); 1.1 (5.7); 2 (2); 2.1-4 (2.1-4); 2.10-11 (2.13); 2.13 (20.13-14); 3 (2); 3.10-11 (2.13), 5.8 (2.13), 7.6-7 (5.7); ; 7.12 (24.12); 8.2 (29.12); 10 (49.8-9); 10.2 (2.1-4); 11.1 (10.11); 11.5-6 (7.12, 10.11); 13.5 (3.2-3); 13.3 (3.2-3); 15.8-9 (15.9-11); 19.8-12 (35); 20 (35, 36); 21 (35, 36); 22.13-14 (49.13-14); 40 (30), 42.5-11 (9.9-11), 52.1 (2.1-4); 52.13 (20.9); 57 (45.2); 57.1 (17.8); 63.11 (40.1); 69 (30); 74 (18); 74.14 (18.10, 25.14); 77.1-2 (36.5-8); 79.25 (17); 80 (19); 80.1-2 (19.1-3); 80.6-7 (19.37), 80.7 (14.1-8); 81.31-33 (39.1-6); 81.107 (6.1); 84 (26); 84. 1-2 (26.1); 84. 4-5 (26.2); 84, 10-11 (26.5-8); 88 (43); 88.1 (43.9); 94.52 (50.12-14); 98.2 (43.5); 102.58-60 (49.13-14); 102.127 (49.5); 102.33-35 (34.8); 102.61-65 (47.2-4); 102.150-152 (45.9-10); 102.166 (20.1-4); 102.179-180 (45.10-11); 108 (22); 108.6 (29.5); 108.7 (29.8); 108.8 (22.12); 109.9-10 (38); 109.9-11 (23.9-11); 118.11 (22.9); 119.10-11 (11.12), 120.1-3 (5.4); 122 (44); 122 1-4 (44.1-4); 123.5-8 (48.12-14); 123.9-10 (2.13); 125.1 (39.1-6); 125.9 (49.8-9); 131.4 (27.14); 134.3-4 (27.2); 142.51-52 (9.1-2); 151.5-8 (22.1-4); 165 (30); 167.1 (46.1); 167.56 (45.9-10); 168.6 (32.14); 168.11 (47.6); 171.7 (27.3-4); 173.4 (1.8); 174.6 (47.5, 47.9); 174.13-14 (34.8); 174.16 (1.7); 174.30-32 (45.12-13); 174. 49-51 (47.2-4); 174.49-54 (46.2-4); 174.65-67 (11.13-14); 175.76 (37.7);

Bembo Lettere

177.5 (25.8)

Bembo Prose

2.17 (5)

Bembo Stanze

19-20 (8.6-7); 29.4 (50.12-14)

Berardo (Bernardi), Giovan Battista

Libro quarto, son. Che posso io più, se non pianger sempre, v. 7 (43.10).

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem

I Cor. 9.24-27 (30.9-10).

Hbr. 1.3 (24.2-4).

Phil. 3-14 (30.9-10).

Ps 57, 5-6 (1.10).

II Tim. 4-7 (30.9-10).

Boccaccio, *Decameron*

1.10.3 (45.1); 2.conclusione.13 (18.4); 4.introd.33 (45); 6.1.3 (45.1); 7.conclusione.4 (20.7).

Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*

1.2 (26.5-8); 2.1 (26.5-8); 6.2 (26.5-8).

Boccaccio, *Rime*

1.83.5-6 (27.2); 1.105.1-4.

Boiardo *Am. Lib.*

1.2.13-14 (24.13); 1.10.1-2 (24.1-4); 1.10.5-6 (24.1-4); 1.10.9-14 (24.1-4); 1.12.1-4 (2.12); 1.21.11 (8.6-7); 1.31 (2.7-8); 1.49. 9-11 (19); 3.12 (19); 3.12.9 (19.1-3); 3.12.11 (19.1-3); 3.44.1-4 (23.9-11).

Boiardo, *Pastorale*

9.2 (14.11).

Bonifacio, *Rime*

47.12 (49.9-12); 47.27-29 (49.5).

Brocardo, *Rime*

42.31-33 (8.2).

Bronzino, *Rime in burla*

9.2.24.38-39 (17).

Buonaccorso di Montemagno il giovane, *Rime*

6.12-14 (19).

Calcagnini, Celio

Bolzoni pp. 155-156, ep. *Iconica Her. D. imago* (36.10-11).

Cappello *Rime*

26.46 (1.9); 48.11 (31.4); 73.7-8 (31.4); 313.8 (15.9-11); 320.6 (4.5-6); 335.9-14 (3.12-14).

Caracciolo, *Amori*

Canz. *Gli occhi là dove amor sempre se pone*, v. 4 (7.1-2); canz. *Il mio pianto angoscioso homai te mova*, 10 (5.12-13); son. *Questa ch' è sol de amor saecta e mia*, v. 2 (7.1-2).

Cariteo, *Canzoni*

In morte del Marchese del Vasto, 233 (14.11).

Cariteo, *Endimione*

canz.14.71 (11.5); canz.17.92 (42.5); sest.1.38-39 (12.4); sest.4.19-20 (9.9-11); son.20.9-10 (7); son.22 (5); son.112.5 (14.11); son.145.3 (14.11).

Caro, Annibale

Forni 2004, son. *Eran Teti e Giunon tranquille e chiare*, v. 9 (4.1); vv. 5-6 (4.7-8).

Libro primo, canz. *O d'humana beltà caduchi fiori*, v. 7 (45.2).

Carrara, Michele

Tempio per Giovanna, son. *Se 'n ben composto corpo e 'n volto egregio*, vv. 9-11 (29.9)

Cassola, Luigi

Libro primo, son. *Occhi miei vaghi, a che tenete il freno*, vv. 5, 9 (3.4).

Castaldo

pp. 108-109 (26).

Cat.

5.4 (11.9); 8.9 (11.3).

Ceresara, *Rime*

73.12 (32.14).

Cic. *De am.*

3.11 (49.3-4).

Cic. *Tusc.*

74 (21.1-3).

Citraro, Francesco

Tempio per Giovanna, p. 173 *Qui non de' il mondo offrir pecore o tori*, v. 4 (29.9), vv. 9-10 (29.1).

Colonna, *Rime*

A1.1.1 (1.8); A1.1.14 (1.14); A1.32.12 (31.5); A1.46.7-8 (5); A1.56.10 (44.13-14), A1.57.9-10 (30.9-10); A1.61.7-8 (49.2); A1.80.13-14 (30.9-10); A2.1.69 (49.5); A2.1.83-84 (2.13); A2.41.6 (2.5); A2.44.3-4 (25.8); S1.5.8 (38.12-14); S1.14.7 (34.12.13), S1.69.9-14 (10.11); S1.141.9-10 (45.2).

Columella

10.123 (17.1).

Coppetta, *Rime*

3.4 (45.9-10); 15.11-4 (39.28); 23.4.5 (31.9-11); 44.8 (2.11); 52.48 (39.7-10); 73.12-13 (6.9); 76.3 (27.9-11); 77.1 (2.7-8); 127.14 (38.9-14); 176, 1-2 (45.14)

Cornazano, *Canzoniere*

26 (12), 55 (19).

Correggio, *Psiche*

21 (11.12).

Correggio, *Rime*

52.11 (13.9-11).

Corso, Anton Giacomo

Libro secondo, son. *Questa nata per me sì fera e bella*, 9-10 (5.12-13).

Costanzo, *Poesie*

son. 7.5-6 (44.13-14); son 25.1-2 (17.3-4); son. 76.1 (50.1-11); son. 83.12-13 (10.3); son 83.14 (25.8); son. 112.5-7 (25.6-7).

Costanzo, *Raccolta*

6.1 (21); 6.8 (21); 10.5 (21); 17.13 (4.12-14); 33.13-14 (2.13); 39.5 (27.9-11); 39.10 (21); 40.4 (21); 69.1 (5.1-4); 69.9-10 (27.7); 74.14 (48.1-11); 84.1 (21).

Costanzo, *Rime*

son. 9.1-2 (27.7); son. 30.5-6 (25.12-13); son. 30.13-14 (25.14); son. 88.12-14 (39.32-33; 45.5).

Libro quinto, son. *Non con tanta ira sparse il fiero Herode* vv. 1-4 (23.6-7); son. *Se talhor la ragion l'arme riprende* vv. 1-8 (48.1-11); vv. 9-14 (48. 12-14).

Curzio Gonzaga, *Rime*

son. *Saggio Signor, folle d'intorno aggira*, vv. 1-8 (30).

Daniello, Bernardino

Libro primo, son. *La nobil donna che vincendo il freno* (37.12-14); son. *Sacro di Giove augel, ch'irato scendi*, v.2 (26.9-10).

Dante

Convivio

3.2, *Amor che ne la mente mi ragiona*, 1-8 (39.1-6).

Rime

19.59 (39.1-6); 40.43 (6.6); 42.1-2 (7); 43 (39); 43.6 (39.28); 43.45-47 (39.7-10).

Vita nova

8 son. *Ciò che m'incontra, nella mente more*, v. 5 (39.1-6).

Inf.

1.40 (14.12); 11.113 (8.2); 19, 10-11 (7.1-2); 19.27 (27.2); 24.85-87 (39.35-7); 31.111 (27.2); 33.94-96 (39.35-37); 34.137 (14.12).

Par.

8.54 (3.12-14); 9.91 (4.1); 29.116-118 (21.10); 30.48 (25.12-23).

Purg.

2.5 (20.8); 7.62 (10.11); 7.76 (44.4); 14.131 (8.3); 16.42 (24.11); 27.4 (20.8); 29.37 (1.12); 30.2 (4.1); 31.61-63 (25.14).

D'Aragona, *Rime*

13.14 (17.7); 33.1 (7.1-2).

De Conti, *Canzoniere*

13.56-57 (24.13); 20.1-3 (33.1-2); 20.5 (33.5-6); 25.5-8 (3.11); 25.9 (3.12-14); 27 (25); 28 (25); 59.10 (7.1-2); 76. 5-6 (13.9-11); 76.5-7 (5.8); 83.4 (26.5-8); 114.9-10 (7.11); 114.12-14 (7.14); 133 (25); 133.7-8 (25.1-3); 136 5-6 (2.5-6); 137.2-3 (26.5-8); 147.103-105 (21.10); 148.135-136 (28.1-4); 155.5-6 (3.1); 159.10-11 (34.8); 180.12 (5.6); 197.12-14 (23.2; 23.9-11).

De Cetina, Sonetos y madrigales

52.1-8 (12.9).

De Jennaro, *Canzoniere*

4.13-4 (3.1); 40 (40).

Della Casa, *Rime*:

1 (1, 22); 1.4 (12.9); 1.6 (22.11); 1.7-8 (1.3); 8.1 (17.9); 8.7-8 (45.2); 10 (15); 11 (15); 14.1-2 (21.1-3); 14.4-5 (11.10-11); 14.9-12 (48.12-14); 15.1 (7.5); 15.12-13 (2.4); 20 (15); 21 (50); 21.3-4 (50.1-2); 28 (15); 30 (50); 30.1-4 (50.1-2); 32.7-9 (13.1-4); 32.8-9 (13.5); 32.18-19 (13.1-4); 32.24-25 (13.5); 32.58 (15.5); 32.61 (44.9); 32.63-64 (13.9-11); 33 (24); 33.9-11 (24.7-8, 33.9-14); 34.8 (28.9-10); 36.2 (38.1-4); 39 (37.12-14); 41 (20, 26); 41.1 (26.1); 41.13 (13. 5; 20.9-10); 42 (20); 43 (20); 43.1-2 (50.1-2); 43.1 (20.9-10); 43.5-6 (50.3); 44 (20); 44.5-6 (18.1-3); 45.14-15 (50.9-11); 45.31-32 (50.9-11); 45.35-39 (50.12-14); 45.91 (43.12); 47.40 (41.1); 47.47 (42.5); 47.92-93 (41.12); 47.98-99 (41.1); 50.1 (21.8); 46.12-13 (25.4); 55.13-4 (1.14); 57.12-13 (1.11); 58 (37.12-14); 63.4 (9.9-11); 72 (18); 72.1-2 (18.1-3); 72.5-6 (18.7-8); 73.12 (5.1-4).

De Medici, *Rime*

son. 88.4 (1.10)

De Medici, *Selve*

2.3.8 (14.11).

Di Lerro, Antonio

Codice isoldiano, serv. *O viduate membra, hora piangeti*, 1.125-126 (2.13).

Diogene Laerzio

Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*

3 p. 130 (46.5-8; 46.12-14).

Dolce, Lodovico

Libro terzo, son. Con chiari frutti al valor vostro eguali, v. 9 (13.9-11)

Domenichi, Ludovico

*Libro primo, son. Mentre senza temere oltraggio e scorno, vv. 9-10 (26.3-4); vv. 12-13 (26.3-4);
Libro primo, Padre del ciel, se mai ti mosse a sdegno, v. 13 (26.5-8).*

Epicuro, *Poesie*

canz. 2.64-65 (7.5).

Firenzuola, *Capitoli*

31.6-11 (24.5).

Firenzuola, *Rime*

21 (15); 21.7-8 (15.6); 21.9 (15.2).

Firenzuola, *Sacrificio pastorale*

25-27 (31.13).

Firenzuola, *Selva d'amore*

3.7-8 (11.3); 16.5 (26.5-8).

Fisiologo

37 (24.2-4).

Galeota, Fabio

Tempio per Giovanna, p. 51, canz. Donna gentil, che 'n questo ondosso mare (37).

Gallani, *La guerra di Parma*

3.92.4-5 (26.9-10).

Gambara, Veronica

Rime

32 (31); 32.5-6 (31.5); 33 (31); 36.10.11 (2.11); 63.5-6 (31.13).

Libro primo, son. Onorate acque, e voi liti beati vv. 9-11 (37.8).

Gesualdo 1553

p. 161v. (41.2).

Giovenale, *Sat.*

10.25-27 (26.5-8).

Giraldi, *Le fiamme*

son. *Per infiammare il petto, ch'onestate*, vv. 3-4 (5.1-4).

Giusto: *vedasi De Conti, Canzoniere*

Gottifredi, Bartolomeo

Libro primo, son. Erbe fiorite, verdi e rugiadose (32); v. 9 (32.1-4); v. 14 (32.14).

Gradenigo, Pietro

Libro sesto, sest. L'onde de l'empio mar in fragil legno, v. 16 (40.1).

Grazzini, *Le cene*

2.2., p. 204 (1.11).

Grazzini, *Rime*

madrigalella 18.10-11 (33.7-8); son. 72.1-2 (26.1).

Guarnello, Alessandro

Per Livia Colonna, canz. O vaga giovenetta, c.107v (28.12).

Guglia, Francesco Maria

Libro secondo, son. Anima, che dal destro almo sentero, vv. 1-4 (44.9);

Guidiccioni, *Rime*

122.14 (6.5).

Libro primo, son. *A quel che fe nel cor l'alta ferita*,1 (5.1-4); son. *Deh, vieni homai, ben nata, a darmi luce*, 3-4 (45.14); son. *Quanto a' begli occhi vostri e quanto manca*, vv. 9-10 (26.3-4); son. *Scaldava Amor ne' chiari amati lumi*, vv. 5-8 (25.12-13); son. *Tu che con gli occhi ove i più ricchi et veri*, vv. 9-10 (45.12-13).

Libro terzo, son. *Degna nutrice de le chiare genti* (38); vv. 3-4 (38.1-4); son. *Tanti, con mia vergogna, aspri tormenti*, v. 2 (27.9-11)

Incerto

Libro secondo, *Verin, che quello eterno e sommo vero*, vv. 5-7 (49.5).

Inni omerici

5.64-65 (12.5).

84-90 (12.5).

Isabella di Morra, *Rime*

7.12 (3.4).

Lucil.

194 (17.1).

Lucrezio, *De rerum natura*

3.1058-1069 (21.5-7).

Machiavelli, *Principe*

25.26-27 (30.13).

Magno, Celio

Tempio per Giovanna, p. 223, son. *Quel lume, che del vostro alto valore*, vv. 12-4 (37.9).

Martelli, Vincenzo

Libro primo, son. *Se Lisippo et Apelle e 'l grande Homero* (24); 2 (36.2); 7-8 (24.7-8)

Libro terzo, son., *Così, Signor, vivendo al ciel si sale* 5 (30); son. *Signor, che 'n sul fiorir de gli anni vostri* (22); son. *Voi ch'a Marte e a Minerva un tempio havete* 8 (30).

Marullo, *Carmina*

Epigr. 3.44. 15-16 (5.12-13).

Martinengo, Vespasiano

Tempio per Giovanna p. 93, son. *Scolpir, pinger, cantar potrebbon forse* (36.2).

Marziale, Marco Valerio

Epigrammi

7.74.1 (12.9); 10.32.5-6 (36.10.11).

Molza, *La Ninfa Tiberina*

9.1-2 (9.8); 15.5-8 (3.12-14); 19.7 (44.12); 64.5 (9.9-11).

Molza, *Rime*

27.9-12 (49.5); 133.4 (46.5-8); 134.14 (37.4); 165.11 (32.9).195.1 (29.9); 215 (19); vv. 80-81 (19.56); 230 (19); vv. 1-4 (17.12-14); vv. 56-57 (19.1-3); v. 104 (17.2); 228.10-11 (7.12).

Brocardo 1538, canz. *Da poi che portan le mie ferme stelle* 1-2 (1.8).

Libro primo, son. *È pur caduta la tua gloria, ah! lasso* 13-14 (1.14).

Libro terzo, sest. *Poi che a gran torto il mio vivace sole* (attr.) 45-46 (50.12-14).

Mozzarello (Muzzarelli), Giovanni

Libro quarto, son. *Mentre i superbi tetti a parte a parte* 12-14 (38.6).

Libro primo, son. *Al fonte de gli ardenti miei desiri* 6-7 (1.9); son. *Per tener verde in sé l'alto desio* 12-13 (16.14).

Muzio, *Lettere in rime sciolte*

2.1, *Signor, se 'l non veder la donna vostra*, cc. 113v -114 (14.1-8).

Muzio, *Rime*

3.46 (20.7); 5.20-21 (49.2); 5.53-55 (14.9-12); 12.1-3 (3.11); 12.29-33 (13.7; 14.9-12); 12.46 (11.9); 13.12-14 (14.14); 23.1-2 (7.1-2); 23.12 (7.1-2); 40.12-14 (8.1); 40.12-19 (14.1); 40.22

(25.8); 60.14 (22.9); 75.55-60 (27.9-11); 85.9-10 (34.12-13; 46.1); 91 (38); 91.5-6 (38.1-4); 126 (31); 126 1.8 (31.1-4); 126.9-10 (31.6); 132.1-2 (11.13-14); 142b (28.14); 155 (29.11).

Libro primo, canz. Donne gentili, Amor vuol ch'io favelle, vv. 18-22 (10.1).

Tullia d'Aragona, *Rime*, Egloga 3.23 e 7.268 (31.13)

Olimpo da Sassoferrato, *Gloria*

Laude alla Signora, 163-164 (10.5-8); *Strambotti in lode della Diva*, 48 (10.5-8).

Orazio *Carm.*

1.11.7-8 (28.1-4); 3.1.37-40 (21.12-14); 3.27.25-26 (19).

Orazio, *Carm. Saec.*

2 (12.9).

Orazio, *Ep.*

1.11.27 (21.1-3); 2.1.1-6 (9-11).

Ovidio, *Am.*

1.2.37 (20.12).

Ovidio, *Ars. Am.*

1.474 (20.1-4).

Ovidio, *Met.*

3.96-97 (4.12-14); 4.226-228 (16.1-4); 4.740-52 (19.61-66); 5.379-381 (5.1-4); 7.805 (12.3); 10.281-284 (12.8); 10.283-284 (50.6); 15.315-316 (49.5).

Ovidio, *Tristia*

5.1.57-58 (39.45-55) 5.5.23-24 (9.12-14).

Parabosco, Girolamo

Libro primo, madr. Chi vuol veder raccolta tutta insieme, v. 3 (33.1-2); vv. 4-5 (33.7-8); vv. 9-10 (33.11); vv. 11-12 (33.5-6); son. *Quanto felice animaletto sei*, v.11 (1.11);

Parabosco, *Madrigali*

Se bramate il mio fine, vv. 13-15 (10.5-8); *Tanta in me forza ha un vostro dolce sguardo*, vv. 2-3 (10.5-8); vv. 4-8 (12.12-14).

Passero, Marcantonio

Libro primo, son. Né 'l Bembo, o 'l Buonarroti o Raffaello, vv. 2-4 (36.2).

Petrarca, Francesco

Petrarca, *Disp.*

62.9-10 (28.4-8); 130.3-4 (1.5-6).

Petrarca *Estr.*

4.2 (50.6).

RVF

1.9-10 (38.8); 1.13-14 (38.12-14); 2 (2); 3 (2); 3.3-4 (13.8); 3.12-14 (20.13-14); 5 (4); 8.14 (48.12-14); 9 (6); 11.4 (25.1-3); 11.13 (29.8); 12.1 (27.9-11); 13 (3); 13.5-6 (3.1); 13.13 (44; 23.3); 13.13 (44.9); 16.13-14 (13); 17.10-11 (35.7); 20.13-14 (22.9); 21.11 (18.12); 22 (40); 22.37-39 (40.19-24); 23 (15); 23.1 (15.1); 23.10-11 (17.2); 23.13 (49.8-9); 23.14 (15; 15.8); 23.17-19 (25.1-3); 23.23 (15.1); 23.24-25 (2.4; 15.3); 23.25 (7.11); 23.73 (3.1); 26.2 (40.8); 28.7-10 (34.1-4); 30.10-11 (9.1-2); 30.23-24 (28.4-8); 30.4-5 (31.14); 30.30 (29.8); 32.7 (15.7); 32.12-14 (37.12-14); 33.4 (46.5-8); 33.14 (50.12-14); 34.12-13 (34.12-13); 34.12-14 (37.12-14); 35.12-14 (21.12-14); 35 (21); 35. 2 (1.3); 35.5 (2.5; 23.14); 36.9-14 (39.56-60); 37.24 (23.8); 37.52 (32.9); 37.78 (39.19-20; 5.12-13); 39.11 (20.1-4); 42.9-10 (34.1-4); 48.11 (16.8); 50.1-2 (47.5); 50.11-12 (47.6); 50.18 (19.4); 50.44 (31.5); 54 (13); 54.2 (13.13); 55 (13); 55.11-12 (46.2-4); 55.13 (38.12-14); 55.13-14 (10.12-14); 60.2 (35.7); 61 (3); 61.1-4 (3.1); 64 (16); 70.1 (39.1-6); 70.25-27 (7.9; 7.14); 70.31 (43.12); 70.35 (26.5-8); 70.37 (14.12); 71.1-15 (39.1-6); 71.11 (22.13); 71.42-44 (27.8); 71.52-54 (39.7-10); 71.79-84 (39.15.22); 71.99-100 (27.7); 72.20-21 (44.11); 73.1-5 (22.14); 73.2-3 (39.24); 73.85-88 (39.7-10); 75.2 (5); 75.3 (21.4); 77 (36); 77.3 (36.2); 77.3-4 (37.3); 77.7 (33.12-14); 78 (36); 78.12-4 (12.9); 80 (40); 80 5.6 (40.5-6); 80.7-18 (40.7-12); 80.8 (40.39); 80.14 (40.9); 80.37-39 (40.37.39); 87.7-8 (39.19-20); 89.13 (2.7-8); 90.14 (5); 94.1-4 (25.1-3); 95.11 (24.14); 96.7-8 (48.12-14); 96.12 (48.1-11; 13.9-11); 97.7 (11.3); 99.5-6 (8.1); 100.1-3 (31.1-4); 100.11 (39.38); 103 (30); 103.10-14 (30.9); 103.12-14 (34.14); 105.15 (23.12); 111.1 (39.7-10); 115 (4); 115.3-4 (20.12); 115.12-13 (4.7-8); 119.13 (40.7); 121.1-2 (7); 124.12-13 (38.12-14; 2.4); 124.64-65 (46.9-11); 125.12-13 (39); 125.14-15 (39.43); 125.24 (39.19-20); 126 1-2 (32.1-3); 126.6 (28.10-11); 126.27 (6.9); 128.33-35 (41.2); 128.95-96 (30.6-7); 129.3 (5.8); 129.52-53 (5.8); 129.62-65 (25.6-7); 133.5 (13.8); 133.9-14 (40.25-30); 134.12 (15.2); 135 (17.2; 19); 135.1-4 (17.12-14); 135.4 (27.1; 39.43); 135.60 (19.37); 135.87 (36.13); 138 (38); 139.7 (9.9-11); 139.14 (25.4); 141.9 (11.3); 141.37-39 (47.12-14); 146.1 (43.4); 146.1-2 (49.12); 147.9-10 (4.9-11); 150 (18); 150.3 (18); 150.5-6 (1.9); 150.14 (18.10; 25.14); 151.3-4 (44.3); 151.12-14 (16.14); 152 (18); 152.1 (5.4; 18.6); 152.3 (10.2); 152.8 (10.2; 18.5); 154.12-14 (2.11); 156.2 (43.7); 158.6 (19.73; 34.9); 162.11 (3.11); 163.14 (12.12-14); 165.1 (12.10-11); 165.11 (13.12); 167.7 (25.4); 168.75-7 (25.12-13); 170.1 (18.6); 171.4 (18.7-8; 23.1-4); 171.10 (28.4-8); 173 (10.1); 173.9-11 (10.12-14); 174.12-13 (15.9-11); 175.4 (19.31); 175.13 (8.11); RVF 177.3-4 (11.13-14); 177.7-8 (32.12-13); 180.6 (31.4); 181.12 (2.13); 182.10 (15.14); 182.11 (36.10); 183.12 (30.13); 185.6 (19.34); 189 (29); 189.5 (29.5); 189.7-8 (29.13-14); 189.14 (40.25-30); 195.8 (5.1-4); 198.8 (18.10); 202.5 (21.5-7); 206.37-40 (34.8); 207 (18); 207.2 (2.1-4); 207.35-36 (13.14); 207.37-38 (18.1-3); 207.84 (18.5); 208.1 (44.3); 208.13-14 (32.14); 210 (30); 210.3 (19.4-7); 210.7 (1.10); 211.3 (27.6); 212.5-6 (19.10-12);

213.8 (20.13-14); 214.34 (13.9-11); 219 (4); 219.14 (4.7-8); 220.14 (20.7); 221.5-7 (15.9-11); 222.1 (13); 226.13 (31.1-4); 227.8 (30.9-10); 230.9 (36.13); 234 (38); 235.9 (32.12-13); 235.9-10 (29.13-14); 235.14 (34.8); 242 (47.10; 10.1); 242.6 (47.12-14); 242.7 (47.11); 247.6 (11.3); 248.1-2 (33.1-2); 249.9-11 (31.9-11); 252.2-3 (39.34-35); 254.7-8 (45.2); 261.11 (33.12-14); 263.1 (35.1); 263 1-2 (22.1-4); 264 (44); 264.99-101 (29; 29.11); 265 (50; 20); 265.1 (50.3); 265.3 (50.6; 20.1-4); 265.5-6 (20.8); 265.7 (50.5); 265.10-11 (20.1-4); 265.11 (50.7); 267.3-4 (8.1); 268.1 (19.1-3); 268.21-22 (43.11); 268.77 (31.14); 270.1 (48.12-14); 270.103 (41.5); 272.13 (32.12-13); 274 (48); 274.1-11 (48.1-4); 274.5-8 (23.5-6); 274.6-7 (23.1-4); 277.7-8 (34.8); 277.8 (30.1; 34.5-6); 277.9-11 (25.1-3); 278.14 (45.9-10); 281.12 (12.10-11); 282.2-4 (46.2-4); 284.6-7 (48.1-11); 285 (44; 44.1-4); 285.1 (45.5); 285.7-8 (45.5); 284.6-7 (27.7); 287.14 (41.6); 288.10-11 (8.4-5); 288.9 (44.11); 289.3-4 (45); 291.11(11.3); 294.14 (25.12-13); 295 (30); 297.13-14 (34.13-14); 299.2 (1.1-2); 302.9 (37.6); 303.6 (41.7); 304.12 (50.6); 303.5 (5); 306.1 (44); 309.8-9 (50.12-14); 312.2 (44.2; 6.5); 317.2 (3.5-6); 320 1-2 (41.3-4); 320.10 (41.14); 321.1 (43); 321.1-4 (43.1-4); 321.13 (46.12-14); 321.14 (46.1); 323.60 (39); 323.65-66 (2.12); 325.16 (29.2-4); 325.16-17 (2.7-8; 29); 325.24 (28.4-8); 325.31 (2.2); 326.13 (8.6-7); 331.28 (45.2); 332.2 (6.12-14); 332.49-50 (11.13-14); 333.10 (1.10); 335.11 (11.12); 336 (25.1-3); 336.3 (15.1); 336.9 (25.5); 337.2 (43.1-2); 339.8 (16.1-4); 332.2 (6.14); 335.11 (22.9); 336.6 (7.12); 341.14 (33.5-6); 347.3 (31.12); 352.12-13 (49.13-14); 359 (18.10); 360.24 (23.2); 360.69 (25.14); 360.93 (26.2; 26.3-4); 363.6-7 (29.5); 366.16-17 (47.2-4); 366.94 (39.25).

Tr. Cupid.

3.46 (19.16); 3.121 (18.6); 3.175-177 (36.14); 4.124 (31.3).

Tr. Fame

3.41 (11.3)

Tr. Pudicitie

120 (19.74).

Piccolomini, Alessandro

Institutione di tutta la vita de l'homo

Dedicatoria (16; 16.1-4; 19.10-12).

Libro quinto

son. *Bonfadio mio, che con stil chiaro e pieno*, 12-14 (37.12-14).

Tempio per Giovanna

son. *Donna scesa dal cielo a far honore*, 9-11 (28.1-4).

Pico, *Heptaplus*

p. 252 (8.6-7).

Plinio, *Nat. Hist.*

3 (41.2); 3.41 (41.3-4; 41.7); 9.106 (24.2-4); 19.103 (17.3-4); 32.22 (19.61-66); 33.94 (25.30); 33.126 (19.13-14); 36.138 (19.49-52); 37.100 (19.37-42); 37.166 (19.4-7);

Poliziano, Angelo

Poliziano, *Rime*

29.3-4 (33.7-8);

Poliziano, *Stanze*

1.13.2 (13.9-11); 1.40 (5.9); 1.41.1 (4.9-11); 1.120.1 (43.6).

Pontano, Giovanni Gioviano

De Am. Con

1.7.41-42 (47.12-14).

Tumuli

1.20.9-10 (49.5).

Properzio, Sesto

El.

2.15.15-16 (12.4); 2.25.15-16 (20.1-4); 4.11.57 (49.3-4); 4.11.72 (49.3-4).

Pulci, Bernardo

Lirici toscani, son. *Riprese un giorno Amor l'arco e lo strale* (5); vv. 9-10 (5.10); v. 14 (5.14).

Ranieri, Anton Francesco

Libro secondo

son. *Al pianto, a que'sospir vivi et cocenti*, v. 13 (45.9-10); son. *Alma leggiadra in sottil velo avvolta*, v. 9 (46.12-14); son. *Celeste forma, anzi lucente stella*, vv. 1-8 (46.5-8); v. 7 (45.3); vv. 9-11 (46.5-8); son. *Era tranquillo il mar, le selve e i prati*, vv. 9-10 (4.1); vv. 12-14 (4.12-14).

Remigio Fiorentino (Remigio Nannini)

Libro secondo

sest. *Andrà la nave mia solcando l'onde*, v. 5 (40.27); vv. 5-6 (40.13-14); v. 22 (40.33); vv. 32-34 (40.27-29).

Rota, Bernardino

Pescatorie

13.43 (11.1).

Rime

2 (2.13); 15.12-14 (4.12-14); 20.1 (24.11); 42.12-14 (4.12-14); 52.5-6 (26.9-11); 60.12 (24.12); 63.1 (11.1); 65 (16); 65.1-2 (16.1-4); 65.5-6 (16.12-14); 73.5-6 (33.5-6); 73.13-14 (33.12-14); 75 (39.45-55); 83 (19); 83.23-27 (17.12-14); 83.23 (19.1-3); 83.27 (19.1-3); 83.78-82 (19.75-76); 92.5 (4.7-8); 96.12-14 (9.12-14); 177 (19); 8r (37.12-14); 10r.1 (18.1-3); 30r.6-8 (20.9).

Sandoval de Castro, Diego

Rime

8.5 (3.2-3); 12.5-6 (4.1); 12.12-14 (4.12-14; 45); 22.14 (10.2); 26.9-14 (10; 10.5-8; 34.12-13); 26.10 (10.5-8); 29.12-14 (20.1-4); 39.3 (13; 13.6); 44.3-4 (27.2); 48.31-32 (30.6-7); 49.9.1 (24.11); 49.35.1 (45.3); 49.62.7-8 (7.1-2).

Sannazaro, Jacopo

Arcadia

ec. 3.29 (31.13); ec. 9.128 (42.5); pr. 8.58 (11.5); pr. 10.1 (3.7-8); pr. 10.29 (7); pr. 12.10 (3.7-8).

Sonetti e canzoni

6.9 (29); 13.13-14 (34.9); 28.9-10 (34.14); 34.7-8 (31.4); 43.1 (33.10); 48.8 (15.2); 59.3 (6.1); 61.7 (3.4); 63.1 (11.1); 63.9-10 (12.9); 68.1 (33.10); 69.79 (42.5); 75.1-4 (39.45-55); 75.81 (39.45-55); 83.1-3 (13.1-4); 83.2 (13.5); 83.29 (31.4); disp. 4 (6); disp. 4bis. (6); disp. 7.1 (6.1); disp. 13.2 (21); disp. 19.47 (45.9-10); disp. 30.1-2 (39.40-42).

Sasso, Panfilo

Sonetti

10.9-14 (21.12-14).

Schiafenato, Giovan Battista

Rime

son. *Io pur son lunge, ahì lasso, et s' m' appresso*, v. 2 (13.5); son. *Quanto più seguo chi fuggir devrei*, v. 12 (21.5-7); son. *Se fosse equali non dirò al soggetto*, vv. 3-4 (10.5-8).

Seneca, Lucio Anneo

Phaedr. 8.14-18 (26.9-11).

Thy. 1.453-54 (26.5-8).

Silio Italico

Punica

1.230 (17.12-14); 3.479 (41.1); 4.818 (26.3-4); 15.223 (4.5-6); 14.512-515 (49.5); 17.36-38 (7.1-2).

Solino, Caio Giulio

45.1-5 (19.61-66).

Stampa, Baldassarre

Libro secondo

mad. *Il non vedervi mi conduce a morte*, vv. 2-3 (1.11); son. *L'alta fiamma d'Amor m'incende e sugge* (5.12-13).

Stampa, Gaspara

Rime

57.1-2 (37.1); 290.3 (29.9).

Tacita, Fausta

Tempio per Giovanna, ottave *Non teme, o dea di questa età gentile* p. 310, 3 (29.2-4).

Tansillo, Luigi

Tansillo, *Balia*

275-276 (45.3).

Tansillo *Rime*

8.1-2 (26.9-10); 8.3 (48.1-11); 10.1-2 (5.1-4); 18.10 (33.10); 19.3-4 (38.6); 55.8 (27.9-11); 60.9-14 (49.8-9); 61.2-3 (27.9-11); 62.17-19 (3.7-8); 62.27-29 (43.12); 66.22 (5.1-4); 70.43-45 (47.12-14); 70.8-12 (32.9); 74.16 (18.4); 75.16-17 (7.8); 87.1-2 (9.1-2); 95 (48.1-11) 116.11-12 (2.13); 123.7 (6.1); 133.2-3 (20.8); 144.8.1 (29.13-14); 151.7-8 (12.5); 153.13 (44.13-14); 158.12-14 (1.8); 165.11 (15.9); 168.1-2 (2.6); 177.3-4 (27.7; 48.1-11); 187.76-79 (28.12-13); 196.1-2 (20.8); 220.12

(11.10-11); 239.12-13 (6.9); 239.1-4 (6); 240.14 (2.13); 256.25-26 (3.12-14); 263.12-14 (49.5); 305.9-14 (10.5-8); 316.8 (20.8); 322.4 (41.9-11); 359.85-86 (47.2-4); 363.12 (6.6); 363.13 (6.9); 363.5-10 (6); 363.9 (6.5); 367.1-2 (45.2); 391.2-14 (29.9); 414.5-6 (37.8); 418.9-14 (37.12-14); dubbie 2.1-2 (39.40-42).

Tansillo, *Capitoli*

6.157-158 (26)

Tansillo, *Clorida*

129.3-4 (8.2); 144.5-6 (8.2)

Tansillo, *Vendemmiatore*

7.5 (30.8)

Tarsia, Galeazzo di

presente edizione

1 (10); 1.8 (40.35); 1.10 (39.17); 1.11 (10.2); 2 (3); 2.5 (5.14); 2.9-11 (10); 2.11 (10.11); 3.11 (49.7); 3.12-14 (50.8); 4 (5; 11); 4.12 (13.14); 5 (13; 13.8); 5.4 (39.16); 5.6 (17.3-4); 5.8 (13.9-11; 15.9); 6 (11; 38); 6.9-10 (11.5; 38); 6.14 (21.11; 27.9-11); 7.1-4 (20.12); 7.12 (10.11); 9.1-2 (31.7-8); 9.7 (36.2); 10 (11.12; 34); 10.8 (34.12-13); 10.11 (7.12); 11 (12); 11.2 (12.14); 11.9 (43.9; 49.8-9); 11.12 (22.9); 12 (11); 12.7-8 (50.6; 50.9-11); 12.14 (13.5); 13 (13; 14; 15); 13.2 (15.5); 13.5 (12.14); 13.12 (4.12-14); 14 (13; 15); 14.9-14 (13.7); 15 (13; 14; 27); 15.5 (27.5); 16 (19.10-12; 35); 16.1 (35.11); 16.1-8 (35.12); 16.5-6 (36); 16.8 (35.10); 19 (17.2); 19.31 (20); 19.49-55 (50.1-2), 19.55 (17.3-4); 19.58 (24.1); 19.65-66 (50.8); 19.67 (22.1-4); 19.73 (34.9); 20 (21); 20.7 (39.21-22); 20.9-10 (39.23); 20.9-11 (50.12-14); 21 (11.10-11); 21.2 (32); 21.8 (41.12; 42.9-11); 21.11 (6.14); 22 (11.12); 22.1 (34.12-13); 22.1-2 (37.10); 22.3-4 (36.3-4); 22.9 (11.12); 24 (28); 24.7-8 (37.7); 24.14 (15.9); 25 (10.1); 25.14 (18.10); 26 (45); 26.4 (41.1); 26.5,7,8,14 (50); 27 (48); 27.2 (48.1-11); 27.5 (15.5); 27.7 (48.1-11); 27.9-11 (6.14); 28 (24; 29; 35; 35.1); 28.7-8 (35.2); 28.13 (35.3); 31 (30); 31.5 (32); 31.13 (45); 32.10 (33.3); 34.13 (10.10; 46; 46.5-8); 35 (11.12); 36.10 (36; 37.6); 36.14 (37.7); 36-37 (38; 42); 37 (9; 35; 36); 37.1 (36); 37.2 (36); 37.6 (36; 36.10); 37.7 (36.14); 37.10 (22.1-4); 38 (44; 45); 38.1-4 (43; 43.9); 39.46-47 (7); 39.60 (5.6; 17.3-4; 38.12-14); 41.12 (42.9-11); 42 (37); 43 (38; 44; 45); 43-46-45 (43); 43-47 (45); 43.9 (49.8-9); 44 (43; 45); 45.1 (43); 45 (11.12); 45-47 (43); 45.14 (46.5-8); 46 (11.12; 45.14); 46.1 (47.1); 46.3-4 (34.5-6); 46.6-7 (34.5-6); 46.7 (34); 46.12-14 (11.13-14); 47 (11.12; 38; 45; 46); 47.1 (46.1); 47.8 (27.2); 48 (27); 48-50 (50); 49 (45); 49.9 (43.9); 50 (11.12; 48); 50.9-11 (12.7; 12.9).

Tarsia 1980

51.3-6 (36.13); 54.160-161 (29; 29.11).

Terminio, Marco Antonio, o Antonio

Libro settimo

ottave *Poscia che 'l mio maligno empio destino*, 17.4-5 (5.12-13).

Tempio per Giovanna

son. *Poi che scorgendo homai l'antico merto*, 10-11 (20.9).

Tibullo, Albio

Tibullo, *Eleg.*

1.10.1-2 (26.9-11); 2.2.3-4 (9.3-6); 2.4.7-8 (43.13-14); 2.4.19-20 (1.14):

Tomitano, Bernardino

Libro primo

son. *Qual timido nocchier, che a parte a parte*, v.1 (40.1); vv. 9-11 (40.25-30).

Tasso, Bernardo.

Si veda B. Tasso.

Tasso, Torquato

T. Tasso, *Rime*

129.3 (19.1-3); 129. 91-94 (19.75-76); 968.8-11 (37 12-14).

Tosco, Annibale

Libro primo

stanze per Silvia Somma, 8.7-8 (3.11); 52.1.2-3 (1.1-2).

Traversari, Ambrogio si veda Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*

Trissino, Gian Giorgio

Trissino, *Rime*

son. *Donna, ch'a miei sospiri alcuna volta*, 12-14 (46.9-11).

Varchi, Benedetto

Varchi, *Rime*

1.son.6.9-14 (24.7-8; 37.7); 1.son.6.14 (36.14); 1.son.30.14 (); 1.son.68.7-8 (49.13-14); 1.son.116.5 (9.9.11); 1.son.344.10-11 (24.5); 2.son.194.8-9 (19); 3.son.114.5 (26).

Vanzulino, Orazio

Tempio per Giovanna

son. *Ecco quanto di bel natura et arte*, vv. 9-10 (28.12).

Villani, Giovanni

Nuova Cronica

10.306.92-95 (26.5-8).

Virgilio

Virgilio, *Aen.*

2.77 (39.39); 2.305 (44.3); 3.48 (39.39); 4.66-67 (19.34); 4.206-218 (7); 4.269 (9.1-2); 4. 366-7 (5.4); 4.595 (43.12); 6.33 (22.9); 7.28 (34.1-4); 9.18 (12.9); 12. 936-7 (4.12-4).

Virgilio, *Ec.*

4.46-47 (9.12-14); 7.24 (1.14)

Virgilio, *Georg.*

2.458-68 (41.9-11).

Visconti, Gasparo

Visconti, *Canzonieri*

32.7 (5.1-4).

3. Tavola metrica

Canzoni:

aBaB.cDEcdEcC più congedo xYzZ: 19.

AbCcBAcddEE, congedo XyyZZ: 39

Madrigale:

aBBaBcCdDeED: 35

Ode:

aBbAcC: 54

Sestina:

ABCDEF; FAEBDC; CFDAEB; BCEFAD; DBACFE; EDFBCA; (C)E(B)D(A)F: 40

Sonetti:

ABBA ABAB CDE ECD: 30

ABBA ABBA CDC DCD: 15, 21, 22, 26, 31, 32, 41, 43, 47.

ABBA ABBA CDC DDC: 45

ABBA ABBA CDC EDE: 10, 12, 13, 34.

ABBA ABBA CDE CDE: 4, 7, 8, 18, 23, 24, 25, 50, 51.

ABBA ABBA CDE CED: 3, 5.

ABBA ABBA CDE DCE: 2, 9, 11, 17, 20, 28, 36, 42, 52, 54.

ABBA ABBA CDE DEC: 37, 44, 46, 48, 49.

ABBA ABBA CDE ECD: 1, 27, 33.

ABBA ABBA CDE EDC: 14, 16.

ABBA BAAB CDC DEE: 29.

ABBA BAAB CDE CDE: 6

ABBA BAAB CDE CED: 38

4. Tavola degli incipit

A pié d'un verde faggio	53
A qual pietra somiglia	19
A voi de' fondi suoi muscosi amari	9
Alle palme onde vai forte e sublime	42
Amor è una virtù che né per onda	8
Arbor vittoriosa, il cui bel nome	22
Bellezza è un raggio che dal primo bene	14
Ben ci scorse ria stella e ben sofferse	26
Ben veggio, ah! lasso, e non m'inganna Amore	54
Camilla, che ne' lucidi e sereni	45
Che cerchi più da donna alma reale	18
Chi di natura vuol l'opra più bella	33
Chi fia, Signor, che dietro a fida scorta	30
Chiar' alma, che la mia sovente accogli	10
Chiare, fresche, correnti e lucid'onde	32
Chiaro e di vero onor marmo lucente	24
Col sovente cader, de' marmi frange	20
Come in limpido vetro o in onda pura	16
Come nocchier che con sdruscito legno	40
D'aurea scelta saetta alta ferita	5
Dall'orto il sole e dall'ocaso aperse	4
Donna, che di beltà vivo oriente	47
Donna, che viva già portavi i giorni	46
Dura impresa a fornir quest'anni addietro	2
È questo il vago e lucido Oriente	43
Fiamma gentil che in cielo, in mare, in terra	7
Fugace ben! poc' anzi era io beato	11
Già corsi l'Alpi gelide e canute	41

Giunta è mia doglia a tal, che omai di vita	27
Io benedico il dì che il cor m'apriste	3
Lasso, perché nel cor mentre ragiona	39
Mentre a bacciar le vive rose a pena	51
Non così lieve piuma aere sereno	44
Non perché chiaro in queste parti e in quelle	1
Nuovo dal lido occidental già sento	34
O felice e di mille e mille amanti	38
Ove a Dio più s'accosta l'intelletto	29
Ove mi menan le fallaci scorte	23
Ove più ricovrare, Amor, poss'io	13
Palma leggiadra e viva	35
Poiché tutte in aprir del cuor le porte	48
Posto avea Febo a' suoi cavalli il freno	52
Prospero, questa che ti onora e piange	49
Quell'ond'io vissi nell'età fiorita	15
Questa imagine viva, che dal morto	25
Queste fiorite e dilette sponde	31
Roma, le palme tue, che in marmi e in oro	28
Se restasse di voi sembianza intera	36
Si affaticano invan, Donna reale	37
Te, lagrimosa pianta, assembra Amore	17
Tempestose sonanti e torbid'onde	6
Vide vil pastorel pietosa e leve	12
Vinto da grave mal, uom che non posi	21
Viva selce, onde uscì la viva e pura	50

Sommario

Nota biografica

- I. Introduzione
 1. Perché una nuova edizione
 2. Testimoni
 - 2.1. Stampe
 - 2.2. Stampe descritte da NR
 - 2.3. Manoscritti
 3. La tradizione
 4. Il Canzoniere
 - 4.1 L'età di Galeazzo
 - 4.2 L'ermo colle e Vittoria
 - 4.3 Il sonetto 26
 - 4.4 Struttura del Canzoniere
 - 4.5 Risultanze provvisorie del commento
 5. La presente edizione
 6. Nota biografica
 7. Abbreviazioni bibliografiche
- II. Il Canzoniere
- III. Rime rifiutate, extravaganti e dubbie
- IV. Indici e tavole
 1. Tavola delle lezioni diverse
 - 1.1. Lezioni di NS rifiutate nella presente edizione
 - 1.2. Lezioni di NS o del Manoscritto Cavalcanti approvate contro l'opinione di Bozzetti
 2. Indice dei luoghi citati nel commento al Canzoniere
 3. Tavola metrica
 4. Tavola degli incipit

