

Cinquecento

Testi e Studi di letteratura italiana

Studi – 46 (n.s. 10)

Cinquecento plurale
Gruppo di ricerca
interuniversitario

Dipartimento
di Scienze dei Beni Culturali
Università della Tuscia



Cinquecento - Testi e Studi di Letteratura italiana

Comitato scientifico

Lina Bolzoni
Iain Fenlon
Giorgio Inglese
Mario Pozzi
Paolo Procaccioli (coord.)
Brian Richardson

DOMENICO CHIODO

PIÙ CHE LE STELLE IN CIELO
POETI NELL'ITALIA DEL CINQUECENTO



VECCHIARELLI EDITORE

Il volume è pubblicato con un contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

© Vecchiarelli Editore Srl – 2013
Piazza dell'Olmo, 27
00066 Manziana (Roma)

Tel. 06.99674591
Fax 06.99674591

vecchiarellieditore@inwind.it
www.vecchiarellieditore.com

ISBN 978-88-8247-349-5

INDICE

Premessa	p. 7
I. Più che le stelle in cielo	p. 9
II. Notti d'amore	p. 18
III. Un fecondo disordine: le <i>Rime</i> di Antonio Mezzabarba	p. 28
IV. Un'ordinata fecondità: le <i>Rime</i> di Bernardo Cappello	p. 42
V. Un petrarchismo negletto. L'arengo politico nella lirica cinquecentesca	p. 51
VI. "E viva amore e muoia soldo". Il magistero molziano alla corte di Ippolito de' Medici	p. 63
VII. Tre baci dietro ad un olmo. Il mistero delle <i>Rime</i> di frate Remigio	p. 71
VIII. Occasioni poetiche alle corti farnesiane	p. 104
IX. Di alcune curiose chiose alle <i>Rime</i> di Gandolfo Porrino custodite nel Fondo Cian	p. 121
X. Dalla provincia la Repubblica delle Lettere: le <i>Rime</i> di Petronio Barbati	p. 138
XI. Benedetto Varchi rimatore: i modi della poesia di corrispondenza	p. 150

XII. La musa in livrea: le <i>Rime</i> di Luca Contile	p. 165
XIII. La retorica del dolore nei <i>Sonetti in morte di Porzia Capece</i>	p. 175
Regesto bibliografico	p. 189
Indice dei nomi	p. 197

PREMESSA

Dei capitoli che compongono la presente opera sono inediti i primi due, il quarto, il sesto e l'ottavo; tutti quelli già editi sono stati rivisti per l'occasione e, quale più quale meno, in parte riscritti, soprattutto nell'intenzione di evitare ripetizioni e doppioni. Alcuni di essi erano in origine introduzioni alle edizioni degli autori presi in esame, altri sono stati concepiti come contributi in occasioni seminariali o di convegno, e di questi ho inteso mantenere l'aspetto di comunicazioni orali con cui sono stati in principio formulati. Per ciascuno di essi ho fornito i ragguagli sulla loro prima lettura e sulle precedenti pubblicazioni in nota all'inizio di capitolo.

Quando l'opera era già in bozze ho ricevuto il volume di scritti offerti a Vanni Bramanti (per il quale vedi qui la nota a p. 138), molti contributi del quale meriterebbero almeno una segnalazione come integrazione bibliografica: valga per tutti questa annotazione non essendo più possibile intervenire nel dettaglio.

I
PIÙ CHE LE STELLE IN CIELO

Quando Francesco De Sanctis intese opporre al modello della storiografia erudita, che aveva avuto nella *Storia* del Tiraboschi il suo esito finale, il proprio modello storiografico idealistico, il nome di Pietro Bembo venne impiegato a riassumere icasticamente l'intera esperienza lirica cinquecentesca come campione della proposta petrarchista, nella quale, per comodità e convenzione, si prese a identificare la produzione lirica di un intero secolo, la quale fu invece, quant'altre mai, variegata e assai dissimile nelle attitudini e nelle pratiche. L'opzione critica del petrarchismo parve allora poter esaurire ogni discorso sulla lirica cinquecentesca, finendo per conferire a quella esperienza un'immagine cui vennero progressivamente attribuiti connotati sempre più negativi fino a farne l'emblema di una pratica letteraria puramente imitativa e vacuamente monocorde, alla quale la modernità volle contrapporre, principalmente valendosi della rivisitazione parodica del bembiano *Crespe d'oro fin*, il modello bernesco come contraltare poetico improntato a una spontanea vivacità e a una freschezza inventiva che si vorrebbero ignote alla lirica classicista. Condannato *in toto* il petrarchismo, la sola via di fuga a tale condanna divenne quella di recuperarne delle sezioni attraverso *escamotages* aggettivali: il petrarchismo meridionale e il petrarchismo femminile per decenni hanno imperversato nella manualistica come zone franche dalla generale riprensione che toccava, fatta salva anche la gravità casiana, l'intera produzione lirica cinquecentesca, almeno fino al Tasso. In tal modo le troppo lodate esperienze liriche di una Veronica Gambara o di Tullia d'Aragona, o della stessa Vittoria Colonna (che mai avrebbe avuto tanta fama nel suo secolo se non avesse occupato il ruolo sociale privilegiato che occupò) hanno finito per conoscere una fortuna di studi e di edizioni di cui non hanno invece beneficiato autori a loro infinitamente superiori: dal Molza al Brocardo, da Bernardo Cappello a Celio Magno. I due equivoci sui quali la critica romantica e idealistica ha fondato la propria condanna della proposta bembiana e dell'esperienza, o meglio delle esperienze liriche che da quella discendono o che con essa si confrontano, hanno

poi finito per apparire con un'evidenza non più trascurabile e per imporre una drastica revisione di quei giudizi: in primo luogo il petrarchismo di accezione bembiana è stata soltanto una delle possibilità della lirica cinquecentesca, che anzi è cresciuta e si è sviluppata anche in forme alternative a quel modello; in secondo luogo la poesia d'amore alla maniera del Petrarca non può essere letta, romanticamente, come poesia d'amore e, romanticamente, condannata come insincera nel sentimento e fredda nell'effusione passionale.

Innanzitutto è dunque da chiarire il senso dell'operazione che il Bembo volle condurre pubblicando nel 1529 il suo canzoniere, in un momento in cui le ricche esperienze del decennio trascorso giungevano tutte quante alla decisiva consacrazione pubblica della stampa e in cui proprio il genere lirico, o comunque poetico in più lato senso, finì per occupare un luogo rilevante non soltanto per le proposte in lingua volgare (Trissino, Sannazzaro) ma ancora per le numerose pubblicazioni di raccolte latine, per lo più legate al poemetto sannazzariano, il *De partu Virginis*, che tante polemiche doveva suscitare: i *lusus* del Navagero, i carmi del Flaminio, del Cotta, del Fracastoro, del Castiglione, dello stesso Bembo vennero a disegnare un panorama di rinnovata eccellenza nella produzione lirica latina che direttamente ambiva a ricollegarsi all'aureo secolo virgiliano e catulliano. Nel convegno bolognese del 1529 l'Amaseo salutò proprio nel Bembo il campione di tale rinnovata latinità, relegando il volgare a generi minori e a un'inferiore attitudine espressiva, lontana dalla perfezione della lingua latina; nelle *Prose della volgar lingua* invece il progetto enunciato in apertura vuole che la ricerca della perfezione proceda di pari passo nelle due lingue: è proprio l'aver ormai ritrovato l'aurea misura dell'espressione ciceroniana che deve indurre, con il Bembo, gli altri autori volgari a puntare ad una perfezione elocutiva che avvicini la composizione in lingua toscana alle prove conseguite in quella latina; e la proposta dei modelli boccacciano e petrarchiano consegue semplicemente dalla constatazione del buon esito raggiunto nella composizione latina tramite l'adozione di una rigorosa pratica imitativa che costringesse a non esulare dai due modelli prescelti, Virgilio e Cicerone. Il rigoroso esercizio di stile delle *Rime* era dunque, per molti versi, un nuovo capitolo della battaglia per il ciceronianismo che il Bembo e il Sadoletto avevano vittoriosamente (mercè

l'appoggio di Leone X) combattuto nel secondo decennio del secolo e che i nuovi eventi, dall'elezione di Adriano VI, all'ascesa di Carlo V, al Sacco del 1527, alle proverbiali indecisioni di Clemente VII, avevano vanificato: è appena il caso di dire come dietro tali schermaglie letterarie si celassero questioni politiche di ben più ampia portata, la cui trama è oggi difficilmente comprensibile, ma che si intuisce dietro dibattiti tanto accanitamente accesi quali furono quelli legati alla concessione della cittadinanza romana al Longolio o alla composizione e alla pubblicazione del *De partu Virginis*.

Per quanto riguarda le *Rime* bembiane è certo che esse, oltre a proporsi come modello di stile (e più ancora significativo per quanto in esse mancava: i capitoli in terza rima, le forme metriche popolaristiche e canterine, gli elementi tipici insomma della cosiddetta lirica cortigiana), proponevano il canzoniere erotico come una sorta di itinerario biografico spirituale, in cui le passioni secolari (l'amore certamente, ma non soltanto) potessero essere inquadrare (giustificate quindi, ma anche ristrette nella loro portata) come momenti di una scala ascensionale verso la spirituale perfezione, in quella dialettica peccato-pentimento in cui il Petrarca aveva saputo compendiare nell'arco dell'esperienza umana il dilemma umanistico della conciliazione tra verità e rilevazione. Tuttavia, se le *Rime* bembiane operavano un polemico superamento dei limiti dell'esperienza lirica precedente, si ponevano anche in una prospettiva di chiusura nei confronti di esperienze liriche coeve che egualmente miravano ad abbandonare il modello lirico cortigiano, ma in tutt'altra direzione, ovvero in quella dell'allargamento del campo tematico ed espressivo aprendosi ai modelli lirici della latinità classica. Lo scontro tra il Bembo e il Brocardo, sul quale tanto ironizzarono i critici dell'età positivista e dichiarato inspiegabile a più riprese dai moderni, aveva qui il suo nodo concettuale: Bembo concepiva l'esperienza lirica volgare in svolgimento parallelo a quella in lingua latina e modellata rigidamente (una rigidità ideologica prima ancora che linguistica e stilistica) sull'esempio del Petrarca, il Brocardo (e con lui una fitta schiera di sodali, più che di seguaci) invece intendeva ormai imprescindibile il passaggio alla lingua volgare anche per quei modelli lirici e per quei temi poetici fino ad allora consentiti soltanto alla versificazione latina o alle composizioni occasionali ed effimere (le *Stanze* bembiane).

ne per intenderci). Il più immediato esempio concreto può essere quello dell'ispirazione lasciva, che il Bembo (tolte appunto le *Stanze* e soprattutto qualche sonetto comunque escluso dal canzoniere) destinò, e confinò, nell'ambito della sua produzione latina (dal *Priapus* agli scherzi 'faunici' alle consuete oscene irrisioni della pederastia dei pedanti), mentre autori vicini al magistero brocardiano, come ad esempio Bernardo Tasso, introdussero (e sia pure in forme non eccessivamente invereconde) nei loro canzonieri. Quale sia stato il reale svolgimento della polemica tra il Bembo e il Brocardo i pochi documenti oggi disponibili (qualche lettera dell'Areino, uno scambio epistolare tra il Tasso e il Bembo, alcuni sonetti tassiani e poco altro) non possono chiarirlo, è però certo che nei primi anni Trenta, e cioè a immediato ridosso della pubblicazione delle rime bembiane, un'importante serie di edizioni venne a rendere molto più vario e ricco il quadro della produzione lirica in lingua volgare.

Nel 1531 Bernardo Tasso pubblicò il primo libro *Degli Amori* ove, accanto al canzoniere di petrarchesca maniera per Ginevra Malatesta e ad alcuni residui di ispirazione 'cortigiana', apparve una cospicua sezione finale con la quale intendeva offrire un omaggio alla memoria dell'amico Brocardo, suicida l'anno precedente, e tutta volta al volgarizzamento di modelli lirici latini, antichi e contemporanei, dalle odi di dichiarata imitazione oraziana ai sonetti pastorali che si richiamavano alla tradizione del *lusus pastoralis* portato in auge dal Navagero e dal Flaminio. Tra il 1532 e il 1533 Luigi Alamanni, esule in Francia, fece uscire a stampa la sua ampia raccolta ove, dopo i lauri petrarchisti e il ginepro tassiano, ancora un emblema arboreo, il ligustro, introduceva al canzoniere d'amore, ma ove ancor più numerosi erano gli esperimenti metrici e formali, dalle *Elegie* in terza rima (a riprodurre il distico elegiaco latino) alle *Satire* e alle *Favole* in verso sciolto (a riprodurre l'esametro). Nel 1534 Bernardo Tasso, ormai trasferito a Napoli al servizio di Ferrante Sanseverino, mandò in stampa una nuova versione del primo e, soprattutto, il secondo libro *Degli Amori*, ove ancora più evidente è l'intento di proporsi come caposcuola di un'opzione lirica che, ben lungi dal modello del canzoniere, aveva nelle *Elegie*, nelle *Odi*, nei sonetti 'pastorali' di stampo epigrammatico e nelle *Egloghe* i suoi nuclei sostanziali; anzi, in queste ultime e nella *Favola di Piramo e Tisbe*

il Tasso inventò un complesso sistema metrico,¹ cui giudice e mentore fu, tra gli altri, Giulio Camillo,² che mirava a trasferire in volgare la gravità dell'esametro, ricusando tanto l'eccessiva vicinanza delle rime dell'ottava narrativa quanto la slombatura condannata nei versi sciolti dell'Alamanni e del Trissino. Nemmeno poteva dirsi petrarchista il volume di *Rime* che nel 1533, dopo le *Stanze e canzoni* di due anni prima, raccolse per volontà del padre l'opera poetica di un giovane fiorentino da poco strappato alla vita in circostanze tutt'altro che chiare, Ludovico Martelli, nella cui opera il magistero dantesco e stilnovistico agiva quanto meno alla pari con quello del Petrarca. Ma nello stesso Veneto il modello proposto dall'autore delle *Prose* e degli *Asolani* fu ben lungi dall'affermarsi: una prova può esserne la stampa, nel 1536, del volume di *Rime* di Antonio Mezzabarba, frequentatore del circolo che si riuniva nella casa di Domenico Venier e amico sincero del Bembo, al quale non mancò di dedicare un sonetto salutandolo come il padre della nuova letteratura volgare. Il suo canzoniere, dedicato a una Lietta suonatrice di liuto dai tratti ben più simili a quelli della Lesbia catulliana che non della Laura petrarchesca, è infatti assai distante dal modello bembiano, benchè ampio spazio sia in esso riservato a una finale sezione di pentimento. Il decennio inaugurato dalla pubblicazione delle *Rime* bembiane si chiuse infine con una serie di pubblicazioni che da quel modello si allontanavano risolutamente: nel 1537 Bernardo Tasso compì la sua impresa posta nel titolo sotto l'egida ovidiana e boiardesca mandando in stampa il terzo libro *Degli Amori*; l'anno seguente fu la volta dell'edizione postuma di un esiguo mannello di rime brocardiane, accompagnate da un ancor più ridotta scelta di versi di Niccolò Delfino e di Francesco Maria Molza; nel 1539 comparve poi la pubblicazione antologica offerta al Tolomei dei *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, in cui erano raccolte le sperimentali prove di metrica barbara che tante critiche, molto ben fondate, dovevano attirare sul capo del letterato senese.

Per un curioso destino i canzonieri di più stretta impronta bembiana ebbero tutti fortuna decenni più tardi, a partire dalle *Rime* di Giovanni Della Casa, per passare a quelle di Bernardo Cappello o di Giro-

¹ Se ne veda la descrizione al capitolo seguente.

² Cfr. in proposito CHiodo 1997; in particolare pp. 579-580.

lamo Molino o di Celio Magno, mentre il genere lirico si affermò a mezzo della stampa soprattutto grazie al successo delle antologie di rime, a partire dalla celeberrima giolitina curata dal Domenichi nel 1545 e poi con le numerose altre che si moltiplicarono negli anni successivi a cura dello stesso Domenichi, del Dolce, del Ruscelli, dell'Atanagi, e di altri personaggi minori. Qui risiede il nocciolo di un paradosso suggestivo: la proposta lirica bembiana muoveva nella direzione di una nobilitazione del genere come luogo di un alto esercizio di stile (e su questa linea il Bembo fu riconosciuto maestro da seguaci ed avversari e fu emulato soprattutto dal Casa, ma ammirato universalmente), e però proponeva anche la formazione di una struttura narrativa del canzoniere come aspetto imprescindibile del suo valore espressivo; la sua proposta conobbe invece il trionfo soprattutto grazie all'allestimento di quelle antologie liriche che portarono in auge il modello petrarchista (e i nomi del Bembo e dell'Aretino) in tutta Europa, ma che non potevano certamente riprodurre l'immagine del canzoniere come autobiografia spirituale.

La varietà della produzione lirica cinquecentesca è oggi concordemente riconosciuta e attestata da un consistente numero di riedizioni che ha, pur tra le sempre crescenti difficoltà degli studi di italianistica, disegnato una stagione felice per lo studio di tale momento poetico; di conseguenza sono sorti anche i tentativi di mettere ordine, di tracciare linee di sviluppo e intrecci di esperienze disposte a muoversi in solchi definiti in comune. Tra i vari tentativi in proposito quello di Roberto Gigliucci nei commenti presenti nell'antologia da lui curata³ mi pare il più felicemente condotto, a partire dalla decisione di superare la consueta categoria storiografica proponendo in vece un minimo, ma decisivo, spostamento con la voce "petrarchismi". L'insistenza sulla declinazione plurale della categoria storiografica è infatti il punto cardine dell'antologia, e ne è un punto di forza, insieme all'eccellente acume critico e all'eleganza della scrittura ritrovabile nei numerosi, talvolta piuttosto ampi, sempre molto densi, cappelli introduttivi ai singoli autori. Ed è proprio spigolando tra questi che si può redigere quella mappa dei petrarchismi che Gigliucci non ha voluto proporre in modo

³ Cfr. GIGLIUCCI 2000.

schematico ma la cui elaborazione ha disseminato nelle varie notazioni critiche. Punto di partenza sono i dati già acquisiti dalla critica, e in particolare gli studi di Taddeo sul manierismo veneziano e quelli di Ferroni e Quondam sulla "locuzione artificiosa": si giunge perciò inizialmente all'individuazione di un primo schema di filiazione del petrarchismo bembiano, che in area veneta si suddivide nella più rigorosamente ortodossa imitazione che vede allineati Bernardo Cappello, Girolamo Molino e Celio Magno e nella derivazione più artificiosa praticata da Domenico Venier e Luigi Groto, con Giacomo Zane a rappresentare una sorta di tentativo di ricompattazione delle due anime del petrarchismo veneto di matrice bembiana; la lirica del Della Casa apre invece per Gigliucci una nuova categoria petrarchista, il petrarchismo 'grave', poiché la "consapevolezza umanistica che l'*elocutio* è tutt'uno con l'*ethos*" lo porta a perseguire "un ideale di *gravitas*, di elazione, di magnificenza, di grandezza, squilibrando il sinolo bembiano gravità-piacevolezza tutto verso il primo membro".⁴ In area meridionale invece, sulla scorta delle osservazioni di Quondam, la linea del petrarchismo 'artificioso' vede congiunti i nomi del Di Costanzo, del Rota, del Paterno, del Pignatelli, mentre Luigi Tansillo è visto interprete di un più equilibrato petrarchismo lontano dalle "oltranzes artificiali" dei suoi conterranei, fra i quali la palma è da Gigliucci assegnata a Galeazzo di Tarsia, largamente privilegiato nella scelta antologica, tanto che il suo (breve) canzoniere è riproposto integralmente, ed egli è indicato come "la voce di lirico la più lancinante ed efficace del secolo", vero campione del manierismo letterario: "Tarsia è uno dei protagonisti, anche se periferico, dell'evoluzione della lirica cinquecentesca da Bembo verso qualcosa d'altro, sulla dorsale della *gravitas* anche casiana (strumentazione di rallentamento, anastrofico, per inarcature, per torsioni sintattiche varie), ma con un esito di magnificenza che, dal punto di vista iconico, rasenta l'ossessività, certamente instaura una coerenza assoluta, propria dei poeti più grandi".⁵ E anche della categoria del manierismo letterario, *quaestio* non più *vexata* ma tutt'altro che risolta, soprattutto nella sua definizione cronologica, Gigliucci offre una defi-

⁴ Idem, p. 572.

⁵ Idem, p. 770.

nizione molto suggestiva, riconoscendolo “come costante sismicità interna al codice petrarchista, senza però una reale fuoriuscita da esso”.⁶

Se fino a questo punto sono state reinterpretate e approfondite analisi critiche databili agli anni Settanta del secolo passato, è con le osservazioni relative a quello che Gigliucci definisce il “petrarchismo *classicheggiante*” o “*classicista*” che si entra nel vivo del dibattito attuale sulla lirica rinascimentale. Individuato in Antonio Brocardo il fautore di un “eclettismo di gusto poliziano”, si riconosce poi lo svolgimento del suo tentativo di petrarchismo ‘classicheggiante’ da un lato nell’opera di Bernardo Tasso (con conseguenti aperture all’ambiente partenopeo) e quindi in una sorta di tendenza pastoral-mitologica che avrebbe il riferimento più importante nell’esercizio lirico di Benedetto Varchi; dall’altro in una seconda linea di derivazione, più raffinementamente elegante, che ha nel Molza il suo campione e in Anton Francesco Raineri e Annibal Caro i maggiori seguaci, quella del “petrarchismo classicheggiante e prezioso”, come Gigliucci definisce appunto l’opera molziana. Accanto a questi filoni principali si muovono tutta una serie di esperienze che Gigliucci tenta di definire nella loro specificità, dal “petrarchismo *arcaizzante*” del Trissino (cioè aperto all’imitazione di Dante e degli autori duecenteschi) a quello “espressionista” di Michelangelo, dalla “poesia filosofica” di Giulio Camillo al cosiddetto musicalismo che disegna un’ulteriore tradizione che da Serafino Aquilano attraverso il madrigalismo del Buonarroto e di Dragonetto Bonifacio giunge fino al Parabosco e al Grillo. La capacità di non fare di ogni erba un fascio, che è indubbiamente il grande pregio di questa opera antologica, è ben esemplata infine dalle osservazioni critiche relative all’Alamanni e al Muzio, autori che stando alle loro dichiarazioni d’intenti (le sperimentali imitazioni dei generi lirici latini rivendicate dal primo, l’egida oraziana accampata per sé dal secondo) si potrebbero senza meno aggregare alla schiera dei classicheggianti, ma nelle cui poesie giustamente si sottolinea, per l’Alamanni, “un impianto decisamente petrarchista” e, per il Muzio, “un petrarchismo investito di una vivace memoria dantesca purgatoriale e paradisiaca”.

⁶ Idem, p. 615.

La raccolta di scritti che qui pubblico non intende proporsi come contributo alla ridefinizione del canone lirico cinquecentesco, non pretende insomma di integrare o modificare i tentativi di costruire una classificazione tassonomica dei petrarchismi. La gran parte degli autori di cui si tratta sono considerati quasi unanimemente 'minori', tranne i casi in cui siano del tutto sconosciuti. La questione degli autori cosiddetti 'minori', della necessità del loro studio riaffiora periodicamente nel dibattito critico letterario: più ancora che l'ovvia constatazione dell'utilità strumentale del loro studio, indispensabile a consentire di cogliere nel confronto la grandezza dei 'maggiori', che apparirebbero altrimenti meraviglie di natura estranee a qualunque contesto, dotati di una miracolistica grazia loro infusa dai cieli e non frutto di studio e di applicazione, qui si vorrebbe invece rivendicare il piacere della lettura di tali poeti a prescindere da ogni loro possibile funzione strumentale, un esercizio di *pietas* nei confronti di individui le cui esistenze sono state talvolta difficili e le cui fortune, anche *post mortem*, appaiono inferiori ai loro meriti.

Nella *Ragion poetica*, trattando con toni entusiasti della poesia rinascimentale in lingua latina, Gian Vincenzo Gravina esce in una singolare esclamazione: "Sarebbe volere *Ad una ad una annoverar le stelle* se cercassi qui distintamente mentovare tutti i nobili poeti latini di quella felice età"; a me pare che quanto Gravina scrive della poesia latina del Cinquecento possa altrettanto valere per quella volgare, e se meritoria è l'opera di chi, senza forzature, tenta di tracciare mappe e individuare astrali congiunzioni di tale firmamento, egualmente utile può essere anche un semplice tragaruardare ammirati al luccichìo lontano delle vestigia di quegli uomini che, "come stelle in un sereno cielo", hanno composto i dettagli della veduta generale dell'età più luminosa della nostra storia.

II NOTTID'AMORE

Presso i contemporanei il componimento più lodato di tutte le *Rime* di Bernardo Tasso fu la cosiddetta 'canzone alla notte', *Come potrò giamai, Notte, lodarti*, la numero XC del Libro Secondo nella moderna edizione,⁷ componimento che una leggenda, dichiarata destituita di ogni fondamento da Edward Williamson,⁸ voleva composta a celebrazione di un felice connubio amoroso con la cortigiana Tullia d'Aragona. La questione relativa alla presunta occasione ispiratrice del componimento è effettivamente priva di interesse e non merita alcuna attenzione, al contrario non è attività oziosa indagare l'eccellenza di tale brano poetico tanto all'interno della produzione tassiana quanto nel confronto con analoghi contemporanei. La collocazione del componimento nella silloge delle *Rime* tassiane è già un fatto significativo; infatti, come ho già avuto modo altre volte di illustrare,⁹ la struttura dei tre libri degli *Amori* è voluta dall'autore ed è parte integrante del suo progetto letterario. Per dichiarazione dello stesso Tasso, infatti, la decisione di mandare a stampa i suoi componimenti lirici si deve alle insistenze di "molti letterati uomini", ma in modo particolare all'intervento di Antonio Brocardo, che vedeva nell'opera dell'amico un'esemplare alternativa al modello lirico bembiano, il superamento cioè della tradizione che aveva a modello "i Provenzali e Toschi" per una sperimentale imitazione della poesia degli antichi. La pubblicazione del *Libro primo de gli Amori di Bernardo Tasso*, a Venezia nel 1531 presso i Sabbio, è appunto da considerare un omaggio alla memoria del Brocardo, scomparso proprio in quell'anno. Il volume, dedicato a Ginevra Malatesta, era diviso in due parti distinte, tra loro fisicamente separate da una pagina bianca: la prima parte (I-CXXIV) è un canzoniere di pretto stampo petrarchista, ove la maggioranza dei componimenti disegna la vicenda d'amore per Ginevra, accompagnata da alcuni testi encomiastici o di contenuto po-

⁷ Cfr. TASSO *Rime*; a tale canzone è già stato dedicato uno studio monografico: vd. BATTAGLIA.

⁸ Cfr. WILLIAMSON.

⁹ Nella *Nota al testo* della citata edizione.

litico; la seconda parte è invece costituita dai sonetti votivi e dalle prime tre odi, ovvero dalle prove sperimentali modellate sulla lirica latina, antica e coeva, le odi oraziane e i *lusus pastorales*. Entrambe le sezioni del libro primo si chiudono nel nome del Brocardo, la prima con sei sonetti a lui dedicati nella parte finale, la seconda con uno che precede quello conclusivo, *All'eternità*.

Nel 1534 la nuova edizione *De gli Amori di Bernardo Tasso*, sempre presso i Sabbio, presenta, insieme al secondo libro, che è il più importante dell'intera produzione lirica dell'autore, una nuova versione del libro primo, la cui prima parte venne molto ridotta, quasi dimezzata, con espunzioni dettate sia da ragioni politiche determinate dall'assunzione in servizio presso il principe Sanseverino, sia da scelte formali (vengono conservati soltanto i sonetti, espungendo le canzoni, le sestine e i capitoli in terza rima), sia di gusto, quasi a sancire il congedo dalle esperienze liriche dell'età 'cortigiana'.¹⁰ Della maturata consapevolezza della novità della sua proposta lirica fanno fede l'organizzazione del libro secondo e la nuova lettera dedicatoria del volume, indirizzata al Sanseverino, "Prencipe di Salerno suo Signore", in cui si fa esplicita menzione della "novità de' miei versi", della sua ambizione di arricchire la lingua volgare nel, "posto da canto le Muse toscane, alle greche et alle latine accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringer a favellare".

Il secondo libro degli *Amori* è infatti diviso in varie sezioni: dopo la prima (I-XC), canonica nella sua costituzione di sonetti e canzoni e chiusa appunto dalla 'canzone alla notte', seguono gli *Inni et Ode*, in cui, accanto alle tre odi tolte al libro primo e qui ricollocate, se ne leggono ulteriori nove, poi la *Selva* in morte di Luigi Gonzaga dedicata alla sorella di lui, Giulia, come il seguente *Epitalamio* per le nozze del Duca di Mantova Federico Gonzaga, quindi la *Favola di Piramo e di Tisbe*, di cui dedicataria è la Malatesta, e le *Egloghe*, dedicate a Vittoria Colonna unitamente alle *Elegie*, dove la terzina mira, com'era consuetudine, a riprodurre il distico latino. Gli altri componimenti citati, a

¹⁰ Per più ampie riflessioni sul passaggio tra le due edizioni si veda *Dal primo al secondo libro degli Amori: del soggiorno campano di Bernardo Tasso* in CHIODO 1999, pp. 43-67.

parte ovviamente le odi, sono invece le prove sperimentali del sistema metrico con cui Bernardo tentò di arricchire il volgare di una versificazione concepita a imitazione dell'esametro. Obiettivo di questi esperimenti era il metro eroico volgare, cui si sarebbe dovuti giungere, abbandonata la troppo popolaresca ottava, attraverso la spezzatura dell'unità tra struttura strofica e struttura sintattica. Punto di partenza, come spiega lo stesso Tasso nella dedicatoria del 1534, è la quartina: "così come il terzetto generò Dante d'una metà del sonetto, così d'altra è nata la mia testura, onde a lei, se non del tutto, sì almeno come a madre figliolo in gran parte si rassimiglia"; all'interno della quartina viene inserita, nei primi esperimenti (cioè l'egloga prima, *Alcippo*, epicedio del Brocardo, e l'*Epitalamio*) una coppia di versi (tranne che nella prima strofa ove è inserito un solo verso: ABCBA-DEC FED-GHF IHG-etc.), nei successivi e più maturi un solo verso centrale così da costituire strofe pentastiche regolari (ABCAB-CDECD-EFGEF-etc.) che non hanno alcun vincolo con la struttura sintattica della frase, mirando a un'armoniosa fluidità del ritmo, simile a quella del verso sciolto, ma in cui la rima (che non si deve 'sentire' pur rispondendosi ogni tre versi) funge tuttavia da collante strutturale, secondo il principio consapevolmente enunciato di volere "celar l'armonia della rima".

Seguì infine il terzo e conclusivo libro degli *Amori*, ancora stampato in Venezia nel 1537, ma presso Bernardino Stagnino e non più presso i Sabbio: crebbero di numero i componimenti di genere encomiastico, le cui muse ispiratrici rimasero Vittoria Colonna e Giulia Gonzaga, animatrici della temperie dei circoli spirituali nel Regno di Napoli, e il canzoniere si chiuse, in ossequio alla tradizione, con una canzone sacra di pentimento, la *Canzone a l'anima*; ad essa però, come nei precedenti libri, seguirono componimenti di più largo respiro: le stanze a Giulia Gonzaga, in cui Bernardo per la prima volta si cimentò nell'ottava, e la *Favola di Leandro e d'Ero*, in cui rinunciò ai suoi esperimenti metrici optando senza più remore per l'endecasillabo sciolto. Nel complesso, dunque, un terzo libro che suona quasi come una dichiarazione di resa rispetto alle ambizioni maturate nello sviluppo delle due precedenti pubblicazioni.

In una struttura tanto composita la 'canzone alla notte' non è collocata a caso, essa chiude la prima parte del *Libro secondo*, è l'ultimo

componimento della sezione dei sonetti e delle canzoni, così come gli omaggi al Brocardo chiudevano la prima parte del *Libro primo* e come la *Canzone a l'anima* chiuderà la prima parte del *Libro terzo*; ad essa Bernardo intendeva dare una posizione di rilievo e d'altronde l'intendimento di esibire la sua vocazione alla descrizione di notturni come emblema della sua eccellenza nella sfera della piacevolezza non è fatto che si esaurirà nel genere lirico: dovrebbe esser noto che nell'opera sua più ambiziosa, il poema in ottave *Amadigi di Gaula*, il Tasso si piccò di poter variare la descrizione del notturno replicandone una per ognuno dei cento canti che la compongono, benché sia poi stato costretto a rinunciare a tale proposito. E tale era la sua convinzione di aver raggiunto l'apice nello stile suave da fargli pronunciare, stando alla testimonianza dei *Dialogi* di Stefano Guazzo, quel celebre giudizio per cui del figlio Torquato, avviato ai primi passi della carriera poetica, dirà: "Di dottrina mi avvanzerà, ma di dolcezza non mi giungerà mai". La 'canzone alla notte' è uno dei componimenti, non moltissimi per la verità, che giustificano tale ambizione. La prima stanza, apparentemente inessenziale con l'enfatica interrogazione iniziale ("Come potrò giamai, Notte, lodarti / Sì che conforme sia l'opra al desio, / E de' tuoi degni pregi aggiunga al vero?", vv. 1-3), si prefigge invece lo scopo di ascrivere allo stile sublime la canzone: come in un *incipit* di poema si succedono protasi, dichiarazione del timore della propria insufficienza a trattare tanto alto oggetto e infine invocazione, non già alle Muse, ma a due protettori citando i quali Bernardo mirava a nobilitare, ben al di là delle consuetudini del genere canzone, la materia del canto: "O Virgilio, o Omero, / Lumi di poesia chiari et ardenti, / Dettatemi i pensieri e le parole", vv. 7-9.

Le stanze centrali, come già notò Roberto Battaglia, sono "il nucleo centrale vivissimo" della canzone; la seconda stanza è splendida:

Mai notte più tranquilla o più serena
 Non vide il Ciel dal dì che gli occhi aperse
 A mirar l'opre varie de' mortali:
 L'aria di sì bel manto si coperse,
 Che l'umid'ombre si scorgeano a pena;
 Il tacito silenzio sotto l'ali
 Portava agli animali

I dolci sonni; e i tenebrosi orrori,
Temendo il lume de la bella notte,
Ne le selvaggie grotte
Stavan nascosti, e non uscivan fuori,
Ma sol le pellegrine aure estive
Scherzavan per le piaggie e per le rive.
(vv. 14-26)

Tanta fluidità nel dettato e tanta dolcezza nell'elocuzione non si ritrovano facilmente nel poetare a lui contemporaneo, anzi si pongono tra i più alti esiti di stile 'piacevole' nell'intera nostra tradizione. Identica nell'ispirazione è una canzone (la n. LXII) presente nella raccolta del Mezzabarba che andrà in stampa due anni dopo (1536) quella del Tasso che contiene la 'canzone alla notte'. Anche in questo caso vi si celebra "La desiata prima notte, quando / La bella donna mia / Tutta festosa a star seco mi accolse" (vv. 11-13), tutto però si risolve in un'arguta novelletta in cui, ancor più che nel capitolo ariostesco *O più che 'l giorno a me lucida e chiara*, non sono taciuti dettagli e circostanze delle scherzaglie amorose. Come in un canonico svolgimento petrarchista la canzone principia con la dichiarazione di totale dipendenza da Amore, non tanto guida dell'ispirazione quanto vero e proprio 'dittatore' della parola poetica: "Non oso senza lui / Giamai formar parole, / Mi tiene in sua balia; / E quel tanto poss'io, quanto ch'ei vole" (vv. 7-10). Ma subito la narrazione prende tutt'altra piega da quella del consueto lamento amoroso a emulazione del cantore di Laura:

Il basciar molle e lungo che sovente
Duo spirti in una bocca rinchiudea,
Lo stringer lieto, il gioioso lamento
Che in noi si udia garrir sì dolcemente,
Davan segno evidente
Che l'uno e l'altro venir men facea
Lo amoroso contento;
Che da le vene poi
Sciolto dolce e sottile
Rese lassi e non sazi ambeduo noi.
(vv. 20-29)

Altri rimandi al Petrarca come quello dell'ultimo verso della citazione sono disseminati nel racconto, non tanto in funzione parodica, quanto di gioioso stravolgimento della mistica amorosa petrarchista: consumato il primo amplesso, "Tal, che allor si mostrava queto e stanco" riprende vigore tanto che "Levossi ardito e franco" in virtù di un intervento che pare una scherzosa allusione alle 'aurette' della valle del Sorga, cioè "Invitato da un spirito gentile / Di più soavi odori"; e poi, spentasi la fiamma della lucerna e persa così la vista delle bellezze dell'amata, il piacere stesso sembra scemare, "anzi finta / Stimava lei, che al chiaro femmi un sasso", con nuova allusione alla topica dell'effetto pietrificante dell'innamoramento. Infine, trascorsa la notte e risvegliatisi gli amanti all'alba, Lietta sollecita il poeta a un ultimo amplesso prima della forzata separazione, ma "Quella di me più nascondol parte" tradisce le attese: "Col capo a terra volta / Stette allor, come rosa / Languida e trista il giorno avanti colta"; e la canzone si chiude con le parole di lei, fuori da ogni consuetudine del fare petrarchevole, non soltanto perché è la donna che da semplice oggetto di un desiderio sublimante diventa soggetto dotato di volontà, ma soprattutto perché la sua breve concione disegna un profilo femminile quanto mai distante dalla bellezza algida e sdegnosa dei canzonieri petrarchisti:

"Che più dolerti omai? Sei tanto cieco
Che se or sei stato meco
Ti abbia per lo avenir di esser ritrosa?
Il cor non mi traffisse
Per una Amor, meco infinite avrai
Notti chiare, e potrai"

(vv. 109-114)

Le lascivie qui, come si è visto, sono anche piuttosto spinte, ma non rendono neanche lontanamente quell'atmosfera sensuale che nei versi tassiani è evocata già soltanto dalle descrizioni naturali. Queste procedono nella terza stanza ove però nella rappresentazione della luna entra in campo anche la citazione mitologica, senza nocumento per l'incantevole armonia dell'insieme:

I lieti campi col fiorito lembo
 Accogliean la rugiada fresca e pura,
 Che cadeva dal volto de la Luna;
 E d'un vago cristallo oltre misura
 Lucido e chiaro s'adornava il grembo
 L'erba assetata e de l'umor digiuna;
 Le stelle ad una ad una
 Ne scoprivan dal Cielo i lor be' rai;
 Et essa bianca di Latona figlia,
 Con le tranquille ciglia,
 Senza turbar o scolorarsi mai,
 Forse mirando il caro Endimione,
 Si dimostrava dal sovran balcone.

(vv. 27-39)

Nella quarta stanza il paesaggio si fa marittimo e il corteo mitologico più ricco, con Dori e Aretusa che danzano “a paro” sulla sabbia mentre “la vaga Panopea, / Efire e Galatea” scherzano tra loro in groppa ai delfini e intonano il canto con cui, nella quinta stanza, si rivolge il consueto invito ad Apollo a “non portar il giorno”. Non credo si possa affermare che la presenza delle personificazioni mitologiche sia tale da spezzare l'incanto delle descrizioni paesistiche, ma lo sviluppo del tema poetico perde in brillantezza e diviene un po' più convenzionale. D'altronde l'immagine del corteo delle Nereidi serve a richiamare il nume tutelare dell'ispirazione, quel Pontano al cui magistero poetico già il titolo della raccolta tassiana, *Amori*, faceva cenno: non è facile, come si è detto, trovare corrispettivi al notturno tassiano nella produzione volgare contemporanea, al contrario quelle atmosfere sono consuete nei versi pontaniani. Non soltanto nel *Parthenopeus, sive Amores* si legge il *Carmen nocturnum ad fores puellae* e, soprattutto, l'*Hymnus in noctem* in cui analoga è la situazione e l'ispirazione della canzone tassiana, ma anche nelle *Eclogae* e in numerose altre composizioni pontaniane le atmosfere di un eros conciliato e quella sorta di afflato panico che pervade e anima ogni elemento della natura paiono costituire il più immediato antecedente e quasi il viatico per la riuscita della prova tassiana, come ho d'altronde già sostenuto nello scritto citato in precedenza ove attribuisco al “soggiorno campano” la più compiuta maturazio-

ne poetica riconoscibile nel passaggio dal primo al secondo libro degli *Amori*.

Tuttavia, benché più numerosi e più significativi possano essere i raffronti tra la 'canzone alla notte' e la coeva poesia latina, un termine di paragone nella letteratura volgare è offerto da una canzone di Bernardo Cappello, *Questi luoghi selvaggi*, presente nel canzoniere che andrà in stampa vari anni dopo, nel 1560, ma che fu verosimilmente composta negli stessi anni della prova tassiana di cui si sta discorrendo. La situazione è qui completamente diversa:

Questi luoghi selvaggi
Lontani da la gente,
Questi colli fioriti ameni e lieti,
Questi olmi, e questi faggi,
Son luoghi veramente
Taciti a ragionar, riposti e queti:
Vaghi alti miei segreti
D'amor caldi desiri
Qui non è chi n'ascolti
S'io non vi tengo occolti,
Se non l'aure compagne a' miei sospiri,
E 'l gran notturno velo,
E mille lumi accesi in fronte al cielo.
(vv. 1-13)

Non una notte amica ai desideri degli amanti e complice di furti amorosi, ma una notte, in tutto petrarchista, propizia all'effusione del lamento che ha a sua volta un diretto referente contemporaneo nella canzone del Sannazzaro *Or son pur solo e non è chi mi ascolti*, ove il poeta si rappresenta uso a "ir solo" a "mezza notte" per l'urgenza di "fuggir un pensier noioso e tetro", ovvero per la necessità di disfogare la propria pena amorosa, ma nella canzone sannazzariana non si danno quasi descrizioni naturali, al di là del riferimento a una luna partecipe e compassionevole e, insomma, al di là dei versi seguenti:

Certo le fiere e gli amorosi ucelli
E i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo

DOMENICO CHIODO

Il sonno acqueta, e l'aria e i venti e l'acque.
Sola tu, luna, vegli; e ben mi accorgo
Che vèr me drizzi gli occhi onesti e belli,
Né mai la luce tua, com'or, mi piacque.
(vv. 14-19)

Nella canzone del Cappello invece notazioni felici illuminano il dettato poetico nelle evocazioni dello "stellato manto" e della "luce adorna" del maggior lume notturno, senza dire del consueto auspicio del mancato ritorno del giorno:

Se 'l tuo bel lume spento
Mai non vedesse alcuna
Notte, né 'l dì tornasse, come suole,
Sempre vivrei contento,
Alma beata Luna,
Umido schermo all'erbe, alle viole,
Che non le incenda il Sole:
E le verdi erbe e i fiori
Apririan per le valli
Persi, sanguigni, e gialli,
E 'l ciel spargendo di soavi odori
Farian lascive aurette
Coi fior scherzando ingelosir l'erbette.
(vv. 40-52)

La suggestione dell'incanto notturno muove fino all'evocazione del secolo d'oro, quando il "mondo giovenetto / Era aureo tutto" ed era "eterna primavera"; ma poi l'incanto si spezza e ritorna "avaro" il cielo, ritorna "per più mia doglia" la consapevolezza della mancata corrispondenza amorosa, dello stato di separazione. Qui diviene forte lo stridore con le immagini di idillio, che perdono di fascino e si fanno meno persuasive; al contrario, nella canzone del Tasso è proprio il richiamo al "piacer vero", alla "dolcezza eterna" in cui "l'alma s'appaga" gustando "il desio scorto al suo fine, / Negli occhi di colei che mi governa", che accresce la malìa dei versi, il gusto della lettura. Nell'ambito di una tradizione così poco incline alla rappresentazione dell'appagamento amoroso la celebrazione degli "alti pregi" di una

“notte a' suoi dilette amica” costituisce un'eccezione felice e la maestria con cui il poeta la conduce senza mai eccedere la misura, ma, nel contempo, senza operare quel brusco cambiamento di tono che guasta la canzone del Cappello, è evidentemente la ragione del suo successo:

O compagna d'Amore e di diletto,
Conforto e degli amanti unica spene,
Notte più d'altra a me chiara e felice,
In quai s' lucid'onde, o 'n quali arene,
Ripiena di gentil cortese affetto,
T'ha dato il latte la bella nutrice?
O 'n qual lieta pendice
D'Esperia Teti t'ha adornato il crine,
Per farti più che 'l di lucida e vaga?
(vv. 66-74)

III
UN FECONDO DISORDINE:
LE RIME DI ANTONIO MEZZABARBA*

Antonio Isidoro Mezzabarba è sopravvissuto nelle memorie letterarie soprattutto come estensore di un importante codice di rime due-trecentesche, già posseduto da Apostolo Zeno (il Marciano It.IX.191), ma il suo nome è tornato a essere citato con una certa frequenza dopo che Roberto Fedi vi si imbatté nell'allestimento dell'edizione critica delle *Rime* di Giovanni Della Casa.¹¹ Accolto da Gorni nella sua antologia dei *Poeti del Cinquecento*,¹² è stato anche fatto oggetto di uno studio specifico,¹³ a testimonianza della curiosità che col tempo ha finito per suscitare sia la sua diffusa presenza nelle testimonianze dei contemporanei, sia il suo volume di *Rime*, che, edito dal Marcolini nel 1536, fu tra le prime raccolte individuali a finire in stampa nello scorcio iniziale del Cinquecento. Del resto non vi è dubbio che tale volume, anche a una scorsa sommaria, incuriosisca, offrendo, già a partire dall'inconsueto sonetto proemiale, numerose occasioni di sorpresa e frequenti esempi di eccentricità rispetto agli abituali canoni della raccolta lirica cinquecentesca. Gorni vi ha ravvisato una "ispirazione di fondo [...] piuttosto prebembesca e umanistica" (e la consistente presenza di capitoli di stampo narrativo autobiografico basterebbero di per sé ad autorizzare tale osservazione); tuttavia, con altrettanta incidenza, nel tessuto lirico si manifestano sia l'adesione ai nuovi modi imposti dall'*imitatio Bembi* (e qui è sufficiente a testimoniare la riuscita di tale pratica imitativa la confusione già ricordata con gli esiti della poesia dellacasiana), sia la partecipata adesione agli sperimentalismi traslatorii tanto vivi in quei circoli veneti, da quello di Domenico Venier a quello di Trifon Gabriele, che sappiamo frequentati dal Mezzabarba (al di là dei classici, sono

* Già edito come Introduzione a MEZZABARBA.

¹¹ Il sonetto tansilliano sulla gelosia, *O d'invidia e d'Amor figlia sì ria*, fu attribuito per errore sia al Della Casa sia al Mezzabarba, errore che incuriosì Fedi sollecitandolo a un esame delle *Rime* di quest'ultimo.

¹² Cfr. GORNI.

¹³ Cfr. GORI.

assiduamente rivisitati gli autori latini contemporanei, dal Poliziano, al Pontano, allo stesso Bembo, secondo una tendenza poetica che sappiamo essere il fulcro dell'antibembismo di Antonio Brocardo e di Bernardo Tasso); né si può tacere un'altra costante presenza nelle *Rime* del Mezzabarba, ovvero la salace licenziosità che ne apparenta numerosi componimenti alla musa di quel Pietro Aretino che in quattro lettere inviate al poeta fra il giugno e il settembre del 1548 ne riconosce l'influenza nella propria iniziazione alla pratica letteraria.¹⁴ La sua raccolta lirica è dunque un insieme molto composito, frutto di frequentazioni intense, anzi si direbbe quasi di una sorta di onnipresenza dell'autore nei circoli letterari più vivaci del versante adriatico della penisola; perciò una sommaria ricostruzione delle vicende biografiche del poeta è premessa indispensabile a un più circostanziato esame della raccolta.

Soccorre a tale scopo la fatica di Alberto Corbellini, che all'inizio del secolo scorso pubblicò sul "Bollettino della Società pavese di Storia patria", insieme ad alcuni testi e a documenti inediti, un ampio studio monografico ove sono raccolte le testimonianze coeve e ricostruiti i principali eventi biografici del "rimatore pavese-veneziano del secolo XVI".¹⁵ Il Mezzabarba infatti nacque a Venezia, presumibilmente tra il 1485 e il 1490, da Andriana Vechia e dall'orafo Lorenzo, di antica famiglia pavese; e di tale ascendenza ben visibili sono le tracce nelle *Rime*, anche al di là della citatissima canzone in lode del "Tessin" (XXV). Non sono noti i primi trascorsi della sua educazione, ma è certo invece che seguì studi giuridici all'Università di Perugia, laureandosi il 14 gennaio 1513; di conseguenza il Corbellini ne ipotizzò l'iscrizione in anni non successivi al 1505¹⁶ e collocò al 1506-1507 l'incontro con Pietro Aretino

¹⁴ Cfr. ARETINO. Le lettere di cui si tratta sono: t. IV n. 657 e t. V nn. 33, 66, 74; in particolare è da segnalare la lettera n. 657, in cui l'Aretino afferma che "da voi ebbi de lo scrivere principio", per la suggestione prodotta dalla "dolcezza del sonetto lodatore de la bella donna vostra" (n. XXI di MEZZABARBA), il cui primo terzetto era solito ripetersi continuamente a mente, a tal punto che "il mio spirito se innamorò de la poesia".

¹⁵ Cfr. CORBELLINI.

¹⁶ La durata degli studi giuridici era di otto anni e si aggiunga che nel maggio 1509, firmando in calce il codice marciano di rime antiche di cui si è

e l'amicizia che proseguì poi, come le testimonianze epistolari confermano, per tutta la vita. È questo un periodo di intensa attività poetica, che si può senz'altro presumere avviata in quelle forme 'prebembesche e umanistiche' richiamate da Gorni, ovvero secondo gli stilemi della lirica cortigiana, ben esemplati anche dall'uso del *senhal* arboreo del "Moro", il gelso di cui è notizia anche in un epigramma che al poeta dedicò Pierio Valeriano (*Antonium Meribarbum ad Musas revocat*),¹⁷ tipicamente rappresentandolo diviso tra la vocazione poetica e le incombenze dei più severi studi giuridici, tra le malie di eros e le esortazioni paterne allo studio e al dovere.

L'intensa attività di magistrato al servizio della Repubblica di Venezia, documentata almeno a partire dal 1521 e fino al 1540,¹⁸ dimostra che le seconde finirono per prevalere, ma l'esercizio della poesia dovette inizialmente procedere di pari passo con la pratica legale e assumere connotati che andavano ben oltre lo svago dilettantesco. Accanto ai nomi dell'Aretino e del Valeriano, ai quali è da aggiungere anche quello del Bandello,¹⁹ altri si incontrano scorrendo le evenienze biografiche, giungendo a comporre una trama di rapporti letterari di prim'ordine nel panorama dei primi decenni del Cinquecento. Da una lettera di Girolamo Muzio²⁰ infatti si ricava che nel 1513, subito dopo la laurea

detto, il Mezzabarba si dichiarò "Veneto de luna et de l'altra legge minimo de i scolari".

¹⁷ Si legge nell'edizione veneziana (Giolito 1550) degli *Hexametri, Odae, et Epigrammata* del Valeriano.

¹⁸ Le tappe note della sua carriera, o quanto meno quelle documentate dal Corbellini, riguardano oltre il 1521 cui dovrebbe datare l'assunzione in servizio, l'incarico di magistrato delle vettovaglie presso il podestà Pandolfo Morosini a Padova tra il 1526 e il 1527, di giudice assessore presso il podestà di Verona Alvise Foscari tra il 1530 e il 1531, di assessore di nuovo a Padova presso il podestà Pietro Zeno tra il 1535 e il 1536, e infine di vicario del podestà a Cividale, cioè Belluno, nel 1540.

¹⁹ Matteo Bandello attribuisce al Mezzabarba il racconto da cui trae la novella 35 del primo libro.

²⁰ La lettera, datata al 1518 e indirizzata ad Aurelio Vergerio, fa parte di quelle inedite ritrovate da Luciana BORSETTO.

quindi, il Mezzabarba fosse stato ospite dell'autore delle *Battaglie*²¹ all'isola di Arbe sulla costa dalmata e lo avesse reso edotto dello studio che il Bembo, auspice e guida Giovanni Aurelio Augurelli, stava conducendo sulla 'volgar lingua' e delle discussioni che regolarmente si svolgevano nella casa del patrizio Trifon Gabriele, mentre un'epistola in versi di Anton Giacomo Corso²² lo cita tra i frequentatori dell'altra accademia privata veneziana, quella che si riuniva nel palazzo di Domenico Venier. Ai nomi di corrispondenti letterari che sono fin qui stati fatti negli studi dedicati al Mezzabarba (oltre a quelli sopra citati, ancora Girolamo Verità, Niccolò Delfino, Agostino Beaziano, tutti gravitanti peraltro intorno a quei circoli veneti di cui si è appena discusso), un altro va aggiunto non ancora riconosciuto da quanti hanno scorso le *Rime*: il madrigale X, ove il poeta dichiara troppo "umile" il proprio "stile" per poter giungere a ritrarre "l'alta dolcezza" del "giovanetto bel Ginebro vostro", noto *senhal* di Ginevra Malatesta, lo mostra infatti in contatto anche con Bernardo Tasso, e quindi nella schiera di quei giovani che al petrarchismo bembiano tendevano ad affiancare, mentore Antonio Brocardo, un'ispirazione meno fredda e forme meno rigorosamente limitate all'imitazione del solo Petrarca. Più che di un "bipolarismo Bembo-Aretino", secondo la formula proposta da Monica Gori, nell'esperienza letteraria del Mezzabarba pare allora da riconoscere un'attitudine a sperimentare senza preclusioni di sorta suggestioni e proposte anche tra loro disparate, benché il magistero del Bembo, linguistico più ancora che stilistico, vi sia riconosciuto in modo inequivocabile e diretto nel sonetto LXXIV.

Purtroppo tanta disponibilità e tali frequentazioni, presso che ecumeniche, dei circoli letterari veneti non furono sufficienti a consentire al Mezzabarba un impiego che gli garantisse agiatezza economica; come già si è detto, il colloquio con le Muse dovette lasciare il posto a incombenze giuridico amministrative, disprezzate esplicitamente in una lettera indirizzata all'Aretino il 14 febbraio 1535, ma utili a garantire i mezzi di sussistenza. Così già nel 1533 l'Aretino nel *Marescalco* rappresentava l'amico come "il buon Mezzabarba, le cui leggi hanno fatto

²¹ Si tratta dell'opera maggiore del Muzio, dedicata appunto alle discussioni sul volgare; cfr. MUZIO *Battaglie*.

²² Cfr. CORSO, cc. 48v-49r.

gran torto a le Muse";²³ né credo sia azzardato supporre che sia stato proprio l'Aretino il 'regista' dell'operazione editoriale che nel 1536, per i tipi del Marcolini, propose al pubblico la produzione in versi del Mezzabarba, nella speranza forse di emancipare in tal modo l'amico di gioventù da quella condizione di "povertà", sola causa di "ogni vostro essercitarvi più in le leggi che ne le poesie".²⁴ La povertà invece non l'abbandonò mai e ancora nel 1546 lo troveremo alle prese con problemi di indigenza: lo testimoniano due lettere con cui il Bembo chiede a Gabriele Boldù di sfrattare il poeta dall'alloggio ove lo aveva fino ad allora ospitato ma che doveva ora destinare al "fattor" incaricato di curare i suoi interessi, soggiungendo, non senza cinismo, di anteporre le esigenze "della mia casa" a quelle del "poverino" che pure riconosceva "in bisogno". Il "poverino" continuava comunque ad avere un certo spazio nel panorama letterario contemporaneo, come mostra la sua presenza, e tutt'altro che sporadica, nelle due giolittine di *Rime di diversi*, del 1547 e del 1548, nelle quali peraltro il sonetto 16²⁵ testimonia proprio delle difficoltà incontrate dopo lo sfratto da casa Bembo e della nostalgia per la città natale, dovuta forzosamente abbandonare. Così recita la quartina iniziale, sorprendendoci per l'inattesa notazione rurale sulla fertilità del terreno lagunare:

Da le natie lacune io sto lontano
 Ch'hanno entro e intorno il paradiso, e arene
 Di bei freschi smeraldi il verno piene,
 Ove 'l seme non fu mai sparso in vano.

Il terzetto finale invece richiama tutto il dramma personale dell'esilio forzato, dell'impossibilità di soggiornare nella città che "siede ivi in mezzo" a tanto ricco "paradiso", troppo ricco per le tasche del povero poeta che tuttavia non può non rammentare "Che nel bel grembo suo fanciullo giacqui":

²³ È una battuta del Pedante nella terza scena dell'atto V.

²⁴ ARETINO, t. V n. 74, p. 69.

²⁵ L'indicazione numerica è riferita all'Appendice di MEZZABARBA.

Colpa non mia, qual destin mi rifiuta?
Or vecchio, quasi forestier, i' vegno
A rivederla; e non morirò ove nacqui?

Le lettere già citate dell'Aretino tuttavia lo ritraggono ancora a tale data tra i "belli spiriti che di continuo [...] visitano" Trifon Gabriele, richiesto di pareri in merito alle composizioni dell'Aretino medesimo e soprattutto sollecitato a "qualche volta mettere le facende e i fastidi da canto; e dare opera a gli inchiostri e a le carte". In tali lettere, a conferma del giudizio del Bembo, si insiste sui torti commessi dalla Fortuna a danno di "Messer Antonio" e sul mancato adeguamento di "dignità e grado" alla "vostra bontà e virtù": così la conclusione della lettera di giugno (L. IV n. 657) sentenza con un motto di derivazione petrarchesca e che sarà poi leopardiano: "solo felici si trovano coloro che abbondano più d'ignoranza che di sapere"; mentre a settembre (L. V n. 74) si replica la chiusa gnomica a consolazione dei mancati riconoscimenti: "imperoché i Nani non ingrandiscano per mostrarsi sopra de i monti, né i Giganti tornano minori se bene son posti ne i fondi de i pozzi. Conciosia che bisogna vedere ciò che è l'uomo, e non di quello ch'egli è ornato".

Tuttavia la sfortuna non aveva cessato di accanirsi contro il Mezzabarba ed è ancora l'Aretino a rendercene partecipi: del dicembre dello stesso 1548 è un'accorata lettera che accompagna un sonetto consolatorio composto in occasione della morte della figlia del poeta. In tale occasione fu forse veridico il 'pronostico' dell'Aretino: "se la di noi prole vive, anche noi genitori viviamo, nel modo che medesimamente moriamoci, se ella in alcuno di lei sinistro si more. Talché l'uomo che manca de l'erede che aveva, si resta in vita con l'apparenza, e non con l'effetto".²⁶ Da qui in poi, quasi a conferma di tale motto, calò il sipario sul letterato Mezzabarba, mentre l'ultima notizia su di lui reperita dal Corbellini data al 1564 e lo vede proposto come candidato a dirimere una vertenza giudiziaria tra il comune veneto di Badia Polesine e i conti Contrarii di Ferrara. A tale data la scena letteraria era ormai del tutto mutata e la scomparsa del Mezzabarba segnò anche l'oblio della sua opera, che non è mai stata ristampata fino ad oggi, dimenticata anche

²⁶ ARETINO, t. V Libro V, n. 125, pp. 105-106.

nell'epoca della riscoperta della poesia petrarchista operata dagli Arcadi, che dovettero certamente storcere il naso di fronte alle troppo numerose licenze etiche e poetiche che le *Rime* oppongono a più rigorose concezioni del canone lirico petrarchista: emblematica conferma di tale oblio è l'assenza del nome del Mezzabarba dalla pur monumentale *Storia* del Tiraboschi, assenza che parrebbe un'inappellabile sentenza di condanna. Benché non sia il caso di indulgere a troppo facili entusiasmi, a me pare invece che esse meritino un atto di grazia, uno sguardo più clemente su talune ingenuità e sulle, pur frequenti, asperità di una lingua poetica non così levigata come l'esibita fedeltà al magistero bembiano potrebbe far supporre. Una prima giustificazione all'esercizio di indulgenza è data dalla veridicità di quanto dichiarato nella premessa "agli lettori" stampata da Francesco Marcolini: alla pubblicazione l'autore fu certamente estraneo, se non esplicitamente contrario, e la raccolta, non sempre coerente nell'ordinamento strutturale, sconta anche la mancanza di una revisione d'autore sulla lezione stessa dei componimenti. Marcolini, o qualcuno dei suoi aiutanti, avrà anche tentato di conferire una forma alla successione dei componimenti, con *l'incipit* amoroso e la chiusa in chiave religiosa e di pentimento, ma alla lettura la prima impressione è molto simile a quella prodotta dalle antologie liriche dei decenni seguenti: un accumulo casuale determinato dalla successione cronologica degli arrivi in tipografia di singoli blocchi di testi procurati da custodi o destinatari di carte, autografe o meno, del poeta, benché a un esame più attento i vari blocchi mostrino uno sviluppo che tratteggia un *iter* narrativo.

Si principia così con il piccolo (I-VIII) canzoniere per una suonatrice di liuto assai più simile alla Lesbia catulliana che alla Laura petrarchesca: è forse una delle sezioni più interessanti del libro per originalità delle situazioni e vivezza delle descrizioni, già a partire dall'inconsueto sonetto proemiale, il cui bozzetto descrittivo (il poeta che al calar della notte malinconicamente canta "ne la camera mia" i propri "onesti ardori" amorosi) si anima in modo inaspettato poiché tale poetico lamento è raccolto da una giovane "che intenta udia di fori" e che, tratto il liuto che portava con sé, "sciolse la voce [...] con tanta dolcezza e tai contenti / Di nova melodia" da lasciare "pien di stupore" l'uditore, già turbato e incline a dimenticare l'oggetto che causava le proprie pene.

Questo primo nucleo di componimenti si chiude con il lamento per la ritrosia della “dolce omicida mia”, ma più oltre nella raccolta il riapparire di una ‘ninfa’ “cortese” e “intenta a dotti suoni” (LI), il ritorno dell’espressione “mia omicida” (LVI), legittimano il sospetto che la Lietta protagonista dei sonetti LII-LVI, ove ben audace è il resoconto delle schermaglie amorose, sia tutt’uno con la suonatrice di liuto dei primi componimenti della raccolta; simile è comunque il tono che ne sostiene l’ispirazione, se non per un più marcato erotismo, che giunge fino al dettagliato resoconto della prima notte d’amore (canz. LXII), e al racconto di un trasporto onirico che si conclude addirittura con una polluzione (son. LXVIII), ma che spesso è sollecitato dal richiamo a esemplari latini, da Catullo a Ovidio, ma anche al Bembo latino dell’elegia *Lycda*, parafrasato nel capitolo LXXVII, “Lietta, il tempo vola ...”. Anzi, sembrerebbe che licenziosità e richiami alla tradizione latina viaggino di pari passo così che alla scherzosa rivisitazione del carne catulliano LXXXII (*Quinti, si tibi visuculos dedere Catullum*) segue il vivido racconto della prima notte d’amore con Lietta, una canzone “bella non ... né di bei panni ornata” per giudizio del medesimo autore, ma di una vivacità realistica che pare anticipare, con maggiore freschezza narrativa, certi modi che saranno poi del Marino più lascivo come mostrano le citazioni dalla medesima nel precedente capitolo.

Se Lietta è una presenza costante nella raccolta, endemicamente riafforante a rinnovare con licenziosa salacità gli “ardori” dell’ispirazione, a suo contraltare sta il “Moro”, protagonista di un secondo nucleo di componimenti incentrato su due epicedii (IX e XIII), ma destinato a riapparire in altri punti della raccolta, come ad esempio nel sonetto XXIX. Intorno a tale personaggio a me pare si sia consumato un equivoco, alimentato dal Corbellini che nel *senhal* del Moro, rammemorato anche dal Valeriano, nell’epigramma già citato, come “Illa [...] Morula carminibus nobilitata tuis”, individuò il sensuale amore giovanile del poeta; tuttavia la testimonianza dei componimenti presenti nelle *Rime* non parrebbe davvero legittimare tale interpretazione, e meno che mai la davvero bizzarra trovata del Corbellini che giunse addirittura ad adombrare l’ipotesi che potesse trattarsi della Zaffetta, Angela del Moro. Innanzi tutto si tratta di componimenti in morte, e il primo di essi è il volgarizzamento della *Monodia* poliziana *In Laurentium Medicem*.

Anche il successivo sonetto (XI) in cui “la bella alma gentil” appare in sogno al poeta per spronarlo “al vero onor” lascia ampi margini di dubbio sul fatto che di un amore giovanile possa trattarsi, se non inteso petrarchescamente come guida all’elevazione spirituale. Più ampio spazio al “Moro” è peraltro riservato nella raccolta di poesie del Mezzabarba conservata nel codice chigiano M IV 78, di cui si dirà più avanti, che si chiude con il componimento che nella stampa è il capitolo XIII, ove è detto esplicitamente come la devozione alle “angeliche sembianze” del Moro siano contrapposte al “leggiadretto fiore” visto “tra il verde” del “dolce bosco” di Amore, come il “caldo desir” provocato da quest’ultimo rischi di traviare dal “camin del vero onore” cui quell’altro indirizzava.

Ai componimenti dedicati al “Moro” segue nella stampa un’ottava celebrante Lucrezia romana, quasi una didascalia di ritratto si direbbe, e poi inizia un nuovo romanzetto amoroso (XV-XXIV), anche questo, come quello dedicato alla liutista, con tratti di originalità e di realismo descrittivo destinati a sorprendere. *L’incipit*, ad esempio, ci presenta con vivace efficacia una scena di innamoramento senz’altro estranea a qualsiasi *topos*, petrarchista o meno: a una festa la bella ascolta “intenta” il colloquio tra il poeta e un “uom vecchio”, garante, per così dire, della gravità della conversazione, nella quale, insofferente degli inviti al ballo, ella finirà per introdursi, conquistando l’attenzione più per le proprie doti intellettuali che per quelle fisiche, pur lodatissime; e infine, cedendo agli inviti delle amiche, con la leggiadria dei movimenti di danza si impadronirà definitivamente del cuore del poeta, che a lei dedicherà una serie di componimenti che dovettero essere uno dei suoi ‘pezzi forti’, stante la testimonianza dell’Aretino che, dopo “più di quarant’anni”, conserva a mente il primo terzetto del sonetto XXI ricordando come “tali note” fossero state “sino dal gran Bembo ammirate”: “La bocca che ognor tien rose e viole, / E partendo i robin soavemente / Fa veder perle e udir dolci parole”. E in verità sono numerosi i passi graziosi in questo manello di rime, in cui non mancano, accanto al vivido realismo di alcune scene (in particolare molto graziosi sono i due sonetti XVII-XVIII in cui si fa protagonista il difetto di vista del poeta che ingenera alcuni equivoci trattati con molto garbo), i richiami al Petrarca, ma anche, a testimonianza della precocità dell’ibridismo

stilistico, il volgarizzamento di un contemporaneo (l'Angeriano dell'*Erotopaegnon* un cui epigramma è traslato nel sonetto XXI). Nel segno del Petrarca si chiude però questa sezione del volume con un componimento che fu tra le prime fortunate prove poetiche del Mezzabarba, un madrigale (XXIV) già presente in un codice marciano e poi nel chigiano (due testimoni della sua produzione giovanile), che ritrae la giovane, ribadendone la vocazione letterata, con il petrarchino in mano, bella e sospirosa.

Al termine di questa sezione la raccolta presenta la canzone in lode del Ticino (XXV), omaggio alla terra degli avi in cui si toccano anche le corde del tono più grave, con esiti destinati a entusiasmare più gli appassionati di storia locale che gli intendenti di poesia; da qui in poi diviene assai arduo individuare nuclei tematici coerenti nella disposizione dei componimenti, mentre si fa sempre più evidente il carattere casuale ed estemporaneo della selezione, secondo quanto, onestamente, dichiarato dal Marcolini nell'avvertenza iniziale. Vi sono le poesie per Lietta, e sarebbe un ritorno se si accetta l'identificazione con la liutista dell'*incipit*; riappare anche, sembrerebbe di poter dire, la bella poco interessata ai balli il cui nome (o pseudonimo?) il sonetto XXVIII adombra come quello di una nuova Laura. Vengono però a occupare il campo componimenti d'occasione e di corrispondenza ed esercizi di volgarizzamento dai classici e dai contemporanei. Talvolta si individuano gruppi di componimenti omogenei per ispirazione, plausibilmente procurati da quegli "amici" e "parenti" cui allude il Marcolini: così i sonn. XLIII-XLVII, di pretto stampo petrarchista, dedicati a una bella crudele; i due sonetti LXXX-LXXXI, omaggi a Sirmione e a Catullo; una nuova coppia LXXXIV-LXXXV che inscena un dialogo con protesta di lui nel primo e risposta di lei nel secondo; gli altri (XCII-XCIII) dedicati a un ritratto femminile dipinto da Paride Bordon; una serie continua di sonetti amorosi (XCVI-C); due altri (CI-CII) per una grave infermità di "cara e gentil donna"; e così via.

Paragonabile alle estese sezioni dedicate a Lietta e a Laura è però soltanto quella che, presumibilmente, doveva essere la conclusione del libro, ovvero il gruppo di componimenti che segue il capitolo in morte della madre (CIII) e che è interamente volto a esprimere il religioso pentimento per i trascorsi giovanili e per il perdurare del "grave error"

che indirizza al “piacer falso” allontanando dal “dolce porto de’ bramati lidi” a cui, quasi “figliuol prodigo”, si vorrebbe convertire il cammino. Si tratta dei componimenti CIV-CXIII, tutti sonetti (uno dei quali di ringraziamento al Bembo, CXI) tranne quello che il Bembo appunto lodò come “Canzone della Croce” (CVIII), in realtà un complicato esperimento metrico (“quasi ottavina (su sei anziché otto strofe)” lo definisce Gorni²⁷ per evidenziarne subito l’imitazione della forma sestina) che per fortuna non ebbe seguito. La collocazione in chiusa di volume di tali componimenti sarebbe venuta a disegnare un compiuto modello di canzoniere petrarchista, se non che, a riprova di quanto fin qui si è detto, a tale ‘chiusa’ seguono altri componimenti, più di una quindicina, in cui ancora prevalgono quelli di ispirazione devota e moraleggiante, ma accanto ad altri, mitologici, di corrispondenza, e insomma privi di una successione coerente. Si trattò evidentemente di un arrivo in tipografia a carte già stampate e la conferma giunge dal foglio della Tavola degli errori, molto precisa, che si interrompe alla carta 46 lasciando guasti vistosi e difficili da sanare nelle ultime carte che dunque non ebbero le medesime cure del resto del volume.

In tal modo il pentimento finale, ideato da chi si curò di allestire il volume, si stempera e riduce di molto l’effetto ‘petrarchista’ dell’insieme, a tutto beneficio a mio parere della poesia del Mezzabarba, richiamando piuttosto l’attenzione su aspetti meno consueti e più propri alla sua musa, che sono, tutto sommato, quelli già individuati da Gorni nel presentare la sua selezione antologica: il “gusto per una poesia ‘di traduzione’” e i “sali licenziosi di cui è cosparsa”. Entrambi questi tratti, come si è detto, avvicinano la poesia del Mezzabarba agli esperimenti di quanti, presto sconfitti, videro in Antonio Brocardo e Bernardo Tasso l’alternativa al Bembo e al troppo rigido canone dell’imitazione del solo modello petrarchista, destinando, come appunto fece l’autore degli *Asolani*, al solo verseggiare latino la ripresa degli erotici antichi. Nelle *Rime* del Mezzabarba invece il processo di sublimazione dell’eros non ha molto spazio, la bellezza femminile non è grado di iniziazione alla contemplazione del divino; anzi il vero “paradiso” che si offre agli occhi del poeta (XC, v, 108) è quello dell’amata

²⁷ GORNI: 291.

pronta a concedersi. Soprattutto la donna non è soltanto oggetto del desiderio: nei due racconti di innamoramento è anzi lei a prendere l'iniziativa, sollecitata la liutista dalla dolcezza del lamento poetico che ascolta trascorrendo nottetempo le vie della città, affascinata l'altra dai modi eleganti di una dotta conversazione tra letterati, nella quale si introduce, interessata e partecipe.

Tanto è varia e composita la raccolta confezionata per la stampa del Marcolini quanto invece unitaria nel tono, che tocca soltanto la corda più grave, quella che confluisce nel secondo libro delle giolittine *Rime di diversi*, quasi una ritrattazione che alla frequente licenziosità dei versi giovanili oppone una serie di diciassette componimenti, tutti nuovi e inediti, che trascorrono dalla gravità dell'occasione encomiastica, al sonetto di corrispondenza, alla, prevalente, ispirazione religiosa. I testi sono tutti presumibilmente composti nel periodo intercorso tra le due stampe, dal 1536 al 1547, e due di essi (i nn. 1 e 16), presenti soltanto nella seconda edizione del 1548, verosimilmente in quell'anno, in cui, come detto in precedenza, la morte della figlia dovette disseccare totalmente la vena poetica. Nella breve silloge dell'antologia giolittina si ritrova un'ispirazione tutta diversa da quella della stampa marcoliniana, a testimonianza in parte delle angustie e delle difficoltà dell'esistenza seguita agli ardori della giovinezza, ma si ritrova anche uno stile indubbiamente più maturo, una gravità di tono che è anche più compiuta padronanza dell'espressione e degli artifici dispiegati nella composizione. Il magistero del Bembo, esplicitamente richiamato nel nono sonetto, curiosa perorazione contro l'uso del verso sciolto, opera qui con maggiore continuità, tanto da farci intendere che abbia prevalso, come di fatto avvenne nella cultura di quegli anni, su tutte le altre opzioni ancora presenti nella raccolta del 1536. Mentore di tale orientamento più rigorosamente bembista parrebbe essere quel Trifone Gabriele cui il primo sonetto della silloge giolittina è indirizzato e del quale il poeta si dichiara senza meno discepolo; un discepolo tuttavia non inerte, ma impegnato a discutere con il "maestro e mio dolce compare" e a convincerlo ad abbandonare le remore che quegli ancora nutriveva sull'eccellenza del volgare e sulla possibilità per la letteratura italiana di farsi pari a quelle della classicità.

All'opposto della raccolta giolitina sono le altre sezioni di componimenti pubblicati nell'Appendice della moderna edizione, una silloge di frammenti da codici marciani e un breve canzoniere di quaranta componimenti, quindici dei quali non confluiti nella stampa del Marcolini, contenuto in un codice miscelaneo di *Rime di diversi* della Biblioteca Vaticana (Chigi M IV 78), di cui si è già brevemente occupato Roberto Fedi nel suo studio sulle rime di Luigi da Porto.²⁸ Si tratta qui di un documento che appartiene agli anni giovanili: come conferma anche lo scambio iniziale col Valeriano, se ne può presumere l'elaborazione nel periodo degli studi universitari. Il carattere è composito, come sarà poi nella stampa marcoliniana: accanto ai componimenti d'occasione (3, 19, 21, 25) vi si leggono galanterie amorose, anche un po' spinte (7, 8); non mancano le lamentazioni amorose petrarchisticamente manierate (24, 29), né i componimenti di ispirazione religiosa (22, 28). Più numerosi di quanto saranno nella stampa marcoliniana sono i componimenti dedicati al "saggio e delicato moro", alla cui devozione nel sonetto iniziale il Valeriano rimprovera il poeta di essere venuto meno, provocando la risposta per le rime (anzi, per le parole-rima) in cui si rivendica invece la "fermezza" con la quale ci si mantiene fedeli alla "memoria" di quella "sovra ch'altra amata foglia". Anche nel ms. chigiano dunque non esistono componimenti 'in vita' di tale amore giovanile del Mezzabarba; inoltre il sonetto 31, istituendo uno specifico parallelo tra il "bel ginebro" (che non potrà che essere la Ginevra Malatesta ispiratrice del primo canzoniere di Bernardo Tasso) e la "cara pianta" non più "viva", chiarisce senza più alea di dubbio il carattere del rapporto 'amoroso' intrattenuto dal Mezzabarba con il misterioso "Moro": relazione esclusivamente spirituale, che vedeva presumibilmente nella giovine designata con il *senhal* arboreo di ascendenza petrarchesca piuttosto una benefattrice che un'amata; un rapporto tra dama e cavalier servente che, come nel caso del Tasso, sottintendeva anche una sorta di protezione da parte di una famiglia aristocratica di un giovane di origini borghesi ma già apprezzato per il suo valore intellettuale. Nei rimproveri del Valeriano potremmo allora immaginare le rimostranze verso una condotta un po' troppo scapi-

²⁸ Cfr. FEDI.

gliata dello studente entrato nella cerchia degli amici dell'Aretino, condotta che, come si è già detto, indusse anche il padre del poeta a un intervento diretto per richiamare all'ordine il figliolo accusato di dissipare il proprio tempo e le speranze in lui riposte.

Componimenti 'in vita' del Moro sono invece conservati sparsamente in alcuni codici marciari e testimoniano di un apprendistato già sensibile alle suggestioni degli *Asolani*, ma altrettanto incline all'eclettismo brocardiano e tassiano e capace anche di coniugare spunti catulliani con i modi aretineschi della più spinta oscenità ("Dunque, poi che mi lice / Parlar più chiar di me, i' son un cazzo / Che vi fa, donne, saggie, e 'l cul sì sazzo. // Dico ch'al dolce sguazzo / Del mio liquor vorresti in su quell'otta / L'uom tutto cazzo, e voi tutte esser potta", Appendice I, 8); un apprendistato svolto ancora nei modi della lirica 'cortigiana' e ben lontano da quegli esiti maturi che si ravvisano in alcune prove della stampa marcoliniana e poi nelle rime raccolte nell'antologia giolittina. Le *Rime* del Mezzabarba ci offrono dunque uno spaccato della varietà delle soluzioni liriche praticate nei primi decenni del secolo e ancora plausibili negli anni Trenta; l'appendice dei testi estravaganti ci illustra invece, in un autore rappresentativo proprio per la sua medietà, l'evoluzione di quella temperie poetica, il graduale innalzamento del tono, ma anche il progressivo affinamento dello stile, l'adeguamento a una poetica del decoro, ma anche la conquista di una maturità espressiva che compensa in termini di efficacia quanto sacrifica in freschezza inventiva e spontaneità dell'ispirazione.

IV
UN'ORDINATA FECONDITÀ:
LE RIME DI BERNARDO CAPPELLO

In una nota pagina della *Cavaletta, ovvero de la poesia toscana* Torquato Tasso disegna una sorta di graduatoria dell'eccellenza nel suo secolo nel campo della poesia volgare che vede ai primi posti il Bembo e il suo emulo Della Casa e, un gradino più sotto, due Bernardi, il padre e il Cappello, definendo il padre "d'ingegno eguale" al Cappello, ma "di facilità e di felicità nel poetare" più vicino al Casa. Ovviamente non possiamo attribuire a tali considerazioni un valore assoluto: non è un caso che tutti e quattro i poeti citati contino un'edizione o riedizione dei loro canzonieri nel 1560 ed è da pensare che se Torquato avesse potuto avere tra le mani versi del Molza o del Raineri avrebbe ripensato la sua classifica, nella quale ciò che più colpisce è l'assenza di poeti napoletani. Tuttavia l'autorevolezza del giudizio non può non sollecitare una considerazione: della poesia del Bembo e del Casa moltissimo si è scritto e le edizioni novecentesche delle loro *Rime* si sprecano; di Bernardo Tasso, soprattutto dopo l'edizione mia e di Vercingetorige Martignone, si è tornato a scrivere con una certa continuità;²⁹ lo stato della bibliografia critica su Bernardo Cappello è invece desolante: che io sappia non si va oltre un contributo, di impronta prettamente filologica, pubblicato in un volume di scritti dedicati a Carlo Dionisotti, il resoconto delle ricerche di un giovane cui Cesare Bozzetti affidò come tesi di laurea l'edizione critica, mai pubblicata, delle *Rime* del Cappello. Insomma, il giudizio espresso da Torquato Tasso non pare aver destato la curiosità della critica accademica, e dell'opera del letterato veneziano, pur tanto famoso ai suoi tempi, nessuno parla, al di là dell'interesse, pure scarso, suscitato da vicende biografiche non comuni, la nascita illustre, l'esilio comminatogli dalla Repubblica di Venezia, la protezione concessagli dal cardinale Alessandro Farnese.

Il giudizio più compiuto della critica contemporanea sulla sua opera viene dall'antologia di Luigi Baldacci, che, riconosciuto nel suo at-

²⁹ Un ragguglio aggiornato della più recente bibliografia critica è in FER-
RONI.

teggimento verso il Bembo un senso di “filiale devozione”, conclude affermando che la sua produzione poetica “s’iscrive senza indici di particolare reazione nell’esperienza petrarchista, e ad essa partecipa secondo la formula dell’itinerario biografico e dell’esempio di stile come più particolarmente era stata proposta dal Bembo”.³⁰ Sulla stessa linea interpretativa, che sarebbe in effetti ben difficile contestare, si muove anche Gigliucci, che riconosce però una predilezione per “il Petrarca più artificioso, quello più prezioso e tardogotico, quello più fiorito di emblemi luminosi e smaglianti” e insiste sulla “perizia formale estrema” delle composizioni del veneziano.³¹ Forse è proprio questo lo spunto per comprendere la sintesi dell’eccellenza lirica cinquecentesca proposta da Torquato: dal magistero del Bembo discendono la *gravitas* dell’alcasiana, la *suavitas* del padre Bernardo e la capacità del Cappello di impreziosire, senza alcuna deviazione dal modello, le minime variazioni di un tema dato e immutabile. E in effetti a scorrere il canzoniere del Cappello si resta colpiti tanto dalla ‘ortodossia’ tematica e dalla presso che assoluta mancanza di sorprese nella lettura, quanto dalla sorvegliatissima resa elocutiva che non denuncia mai un momento di stanchezza o un piegarsi accondiscendente alle soluzioni più convenzionali, vizi invece presenti nel copiosissimo repertorio dell’altro Bernardo, il Tasso appunto, ove però non mancano neppure le sorprese e le punte di maggior acume.

Si veda ad esempio come il Cappello conduce a termine con mirabile eleganza il sonetto sulla gelosia:³²

Infami schiere di pensier gelati,
 Ch’han posto entro al mio petto assedio al core,
 Lo combattono ognor da tutti i lati,
 Per trarne fuori il suo signor Amore;
 E ben ch’ei contra lor del foco armati,
 Che raccende beltà, grazia, e valore,
 Mova talora i suoi guerrieri alati,
 E si prometta della pugna onore,

³⁰ BALDACCI: 44.

³¹ GIGLIUCCI 2000: 507.

³² Il testo è citato da CAPPELLO.

Pur veggio tornar vana ogni sua speme,
Sed egli con l'aurate sue quadrella
Dolce non v'apre il fianco e 'n guisa ch'io,
A me sol fida, a tutti altri rubella,
Qual donna cui soverchio obbligo preme,
Gradir vi veggia il degno affetto mio.
(son. VIII)

È evidente che se ci si applicasse a un'analisi condotta col metro dell'originalità d'invenzione ben pochi meriti si potrebbero ascrivere al sonetto, ma il piano dell'elocuzione è invece ammirabile, già a partire dall'icastica efficacia dell'*incipit* e poi per tutto lo svolgimento, sempre sorvegliato, sempre scorrevole nella pur complessa costruzione della sintassi.

Oppure si consideri la perizia con cui nel seguente sonetto si svolge con piena naturalezza e in una esposizione affatto piana una trattazione di per sé irta di riferimenti filosofici e di allegorie:

Quella Fenice che 'l mio core impresse
Della sua forma, e fecel suo simile,
M'apparve in vista sì soave umile,
Che l'alma donna di servirle elesse;
E 'l fren, con che 'l desio vago già resse,
Quando più d'uopo l'era, ebbe ella a vile,
E 'n ciò tanto seguì l'appreso stile,
Che 'l voler cieco chi discerne oppresse.
Né poi le valse il ritentar mill'arti
Per ricovrar il dolce arbitrio antiquo
E porre al suo destrier di novo il morso,
Ch'ei mal grado di lui per calle obliquo,
Lunge dal dritto ch'alle sante parti
Scorge, raddoppia il periglioso corso.
(son. XI)

Qui è da notare come l'armamentario petrarchista (la donna come Fenice per la sua inarrivabile unicità e per il perpetuo rinnovarsi della sua fascinazione amorosa) e i suoi presupposti filosofici (il contrasto tra parte razionale e parte volitiva dell'anima umana nel mito platonico

dei due destrieri) sono a tal punto assimilati e resi abito mentale da perdere ogni connotato allegorico per apparire come elementi naturali di un racconto che si svolge senza asperità e in cui anche le dirette citazioni petrarchesche ("E chi discerne è vinto da chi vuole", *Rvf*, 141 8) non si avvertono artificiose ed esibite, ma anzi entrano inavvertite nel tessuto lessicale e sintattico della composizione. Quasi verrebbe da applicare alla poesia del Cappello le espressioni con cui Tasso descrive il giardino di Armida: "Di natura arte par che per diletto / L'imitatrice sua scherzando imiti". Giardini all'italiana quelli delle composizioni del Cappello: non un ramo sporgente, non una fioritura inattesa e disordinata, né radici che spuntano dal terreno in cui il lettore rischi l'inciampo. Si veda ancora nel sonetto seguente con quanta sicurezza il tema, ormai tanto abusato, è condotto al termine, senza la minima asperità, senza nessuna ricerca di effetti a sensazione, in una costruzione sintattica, che è sì complessa e tale da mettere a prova l'abilità del versificatore, ma che non crea ostacoli alla lettura e alla comprensione:

S'alcun teme d'Amor farsi soggetto,
Di là si fugga ove 'l mio Sol risplende:
Il mio bel Sol, del qual invidia prende
L'altro, ch'è di splendor fonte e ricetto;
Nulla il temprato suo sereno aspetto
Occhio ch'a mirar lui si fermi offende,
Anzi porge un piacer che poi discende
Nell'alma acceso d'amoroso affetto.
Ella, ch'al gusto sol del dolce bene
Che dolce in sé dell'altrui vista piove,
Divien bramosa, lieta aprendo l'ale
Non si ritien, che là giunge ond'ei move;
Ma quinci tosto poi s'avvede quale
Rete d'intorno a sé tal esca tiene.

(son. XLVIII)

La tensione epigrammatica del sonetto per il Cappello non consiste, come sarà poi nel tardo Cinquecento e nella poesia barocca, nel condurre il tema a una soluzione inaspettata e sorprendente, ma anzi nel rinnovare e ribadire quanto già divenuto canone, confezionando una forma che pone la propria perfezione nel raggiungimento del paradoss-

so di una elazione piana, di una studiata semplicità. È quanto di più lontano dalla moderna concezione del fare poetico e questo forse vale a spiegare la scarsa fortuna attuale di tale autore, reso ancor meno appetibile al gusto contemporaneo dalla sua predilezione, accanto a quella per il decoro formale, per la morigeratezza dei costumi. Si veda ad esempio come è reinterpretato il modello del sonetto votivo, che nella forma brocardiana e tassiana dei *vota Veneris* era diventato espediente per più franche espressioni di un erotismo non imbrigliato nei processi sublimanti dell'ascesi spirituale. Qui è resa con la consueta maestria l'ambientazione silvestre e l'atmosfera dell'invocazione alle divinità naturali, ma la preghiera che esse dovrebbero accogliere non si discosta per nulla dalla castigata temperanza che potrebbe fare proprio il motto bembiano "io son del mio mal vago":

Questi son luoghi solitari e quieti,
 Ove appagando in parte i miei desiri,
 Posso scovrir quanto de' miei martiri
 Altrove aprir giusta cagion mi vieti.
 Voi dunque, aprici colli ameni e lieti,
 Adorni di smeraldi e di zaffiri,
 E voi fide compagne 'a miei sospiri,
 Dolci aure, udite or gli alti miei secreti.
 E tu che dolcemente i fiori e l'erba
 Con lieve corso mormorando bagni,
 Tranquillo fiume di vaghezza pieno:
 Se 'l cielo al mar sì chiaro t'accompagni,
 Se punto di pietade in te si serba,
 Le mie lagrime accogli entro al tuo seno.
 (son. LXIV)

La via del raffronto con altri autori contemporanei può essere utile a un'ulteriore indagine sulla poesia del Cappello e un singolare episodio fornisce ampia materia alla bisogna. Nel I libro del *De natura Deorum* Cicerone tramanda un breve epigramma di Quinto Lutazio Catulo che ebbe straordinaria fortuna lungo tutti i secoli della nostra letteratura: "constiteram exorientem Auroram forte salutans, / cum subito a laeva Roscius exortitur. // pace mihi liceat caelestes dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo". Nella trattazione di Cicerone l'epigramma è

citato come emblematico esempio di relativismo: per Catulo, che se ne era invaghito, il giovane Roscio era più bello del sole Apollo e invece Roscio era tutt'altro che avvenente, e anzi addirittura strabico. Ma ciò che colpiva i moderni lettori di Cicerone non era tanto l'esempio e l'argomentazione, ma l'immagine, la paradossale contrapposizione, la lode dell'amato, più bello del sole al suo sorgere. Parrebbe che ne fosse stato colpito Dante, nonostante il sapore di blasfemia della citazione, o forse proprio per questo, tanto è vero che ne ribaltò l'assunto nella celeberrima immagine dell'accresciuta bellezza di Beatrice, 'affisa' nel sole della divina sapienza. Ma l'epigramma di Lutazio Catulo piacque soprattutto al Petrarca e a partire dalla sua reinterpretazione, ovviamente depurata dalla componente omoerotica ("Così mi sveglio a salutar l'Aurora / E 'l sol ch'è seco, e più l'altro ond'io fui / Ne' primi anni abagliato e son ancora. // I' gli ho veduti alcun giorno ambedui / Levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un'ora / Quel far le stelle e questo sparir lui", *Rvf*, 219, 9-14), si inaugurò nella tradizione della poesia volgare una fortunatissima teoria di imitazioni che giungerà fino alla versione in musica di *O sole mio*, quasi una sorta di inno nazionale del sentimento amoroso. Di tale storia della fortuna dell'invenzione epigrammatica riferita da Cicerone un momento particolarmente significativo si ha in epoca farnesiana, nelle cui corti evidentemente i versi di Lutazio Catulo ebbero estimatori entusiasti, tanto che ne possiamo quasi immaginare una piccola tenzone poetica che ha per fine la migliore imitazione dei versi latini, sempre fermo restando il trasferimento alla bellezza muliebre dell'oggetto del paragone.

Il più noto di tali componimenti credo sia il sonetto proemiale delle *Rime* del Caro,³³ certamente una delle sue prove migliori e in assoluto una delle prove poetiche più apprezzate di quel secolo:

Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare,
 Sospirava Favonio, e fuggia Clori,
 L'alma Ciprigna innanzi ai primi albori
 Ridendo empiea d'amor la terra e 'l mare;

³³ Cfr. CARO *Rime*.

La rugiadosa Aurora in ciel più rare
Facea le stelle, e di più bei colori
Sparse le nubi e i monti; uscia già fuori
Febo, qual più lucente in Delfo appare:
Quando altra Aurora un più vezzoso ostello
Aperse, e lampeggiò sereno e puro
Il Sol che sol m'abbaglia e mi disface.
Volsimi, e 'ncontro a lei mi parve oscuro
(Santi lumi del Ciel, con vostra pace)
L'oriente, che dianzi era sì bello.

Anton Francesco Raineri riscrive il componimento epigrammatico sulla falsariga del sonetto del Caro, benché credo sia quasi impossibile definire la preminenza cronologica tra i due autori, che potrebbero anche, stante il loro saldo rapporto di amicizia, avere intrapreso insieme il cimento ai tempi del loro comune servizio alla corte di Pier Luigi Farne-

se:

Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati
Scoprian le pompe sue, fior, frondi, al cielo:
E la notte se 'n già, squarciando il velo,
E spronando i destrier foschi et alati.
Scotea l'Aurora da' caegli aurati
Perle d'un vivo trasparente gielo:
Già rotava la luce alma di Delo
Raggi dai liti Eoi, ricchi odorati.
Quand'ecco d'Occidente un più bel Sole
Spuntogli incontro, serenando il giorno,
E impallidio l'orientale imago.
Velocissime luci eterne e sole,
(Con vostra pace) il mio bel viso adorno
Parve allor più di voi lucente e vago.

Rispetto al Caro il Raineri impreziosisce il dettato sia con scelte lessicali più ricercate (le "pompe" delle selve e dei prati; i "liti Eoi", l'elegante endiadi "lucente e vago" in luogo del più istintivo "bello" che è l'*explicit* del sonetto del Caro), sia con l'invenzione di immagini più pregiate e inconsuete: ai "primi albori" della quartina iniziale del Caro, più vicina a una primigenia naturalità degli elementi, si sostituisce qui

lo 'squarciarsi' del "velo" notturno e l'incedere dei destrieri del Sole "foschi et alati"; all'aggettivo "rugiadosa" che connota l'Aurora nella seconda quartina del Caro risponde nel Raineri la più immaginosa figurazione dello scuotersi dei "capegli aurati" della dea, dai quali pio-vono "Perle d'un vivo trasparente gielo"; ai "Santi lumi del Ciel" dell'allocuzione del Caro si contrappongono le "velocissime luci eterne e sole", con espressione che da un lato definisce con maggiore pre-gnanza la natura degli astri celesti, dall'altra sollecita l'attenzione e la fantasia del lettore, assuefatto invece alla più canonica invocazione del Caro.

Anche il Cappello si cimentò nell'imitazione dell'epigramma tràdi-to da Cicerone, la cui immagine della donna-sole peraltro pervade, se-condo la più canonica consuetudine petrarchista, l'intero suo canzonie-re, come già qui è documentato dalla citazione del sonetto XLIX. Nella reinterpretazione dello spunto originale latino il Cappello prende inve-ce una strada tutta diversa da quella del Raineri e non volendo condur-re all'estremo la linea dell'artificio, varia direttamente l'*inventio* per consentirsi, una volta operato tale decisivo spostamento, uno svolgi-mento affatto piano e quella fluidità di dettato che parrebbe davvero il traguardo cui mira la sua poesia:

In mezzo il ciel di novi raggi ornata
 Cinzia splendea più che mai fosse bella:
 Tal ch'io per meraviglia intento in ella
 Sentia l'anima mia farsi beata;
 E dicea: dond'è a lei tal luce data?
 Onde quest'alta a me gioia novella?
 Ha forse il mio bel Sole alla sorella
 Di Febo anch'ei tanta virtù donata?
 Quinci rivolto alla mia destra mano
 Vidi lei che d'amor m'accende il petto
 Fisi tener gli occhi alla Luna, e 'l volto,
 E che de la beltà del viso umano
 Il ciel, quasi specchio suol lume in sé accolto,
 Adorno riflettea l'alto diletto.
 (son. XIII)

Un ultimo esempio in un altro genere di sonetto molto praticato in età cinquecentesca, ovvero quello di un'ampia similitudine che occupa per intero lo spazio della composizione: in tale caso la difficoltà non stava tanto nella necessità di condensare nel ristretto spazio dei quattordici versi lo svolgimento di un tema o di un concetto, ma all'opposto la necessità di mantenere l'unità tematica senza far venire meno il raffronto tra i due termini dilatando in maniera dispersiva la trattazione, il che molto spesso veniva risolto con l'introduzione di zeppe o di formule stereotipe che costituivano puri e semplici, e per lo più ineleganti, riempitivi. Anche in questa occasione invece il Cappello mostra una capacità non comune nel condurre a compimento l'opera senza introdurre nulla di superfluo e senza incrinare l'efficacia icastica dell'immagine che costituisce il primo termine di paragone.

Come edificio antico, che la grave
 E polverosa e tremola vecchiezza
 Minaccia di ruina, e 'l fende e spezza,
 Se 'n riparo non ha colonna o trave;
 Così mia vita, che miglior non have
 Sostegno alcun di voi, da quella altezza
 Ove la mantenea vostra bellezza,
 Ch'or l'è tolta a gran torto, a terra ir pave;
 Anzi pur cade: e l'appoggiarsi altrove
 Prend'ella a schivo, sì che più tosto ama,
 Mancando tutta, in trita polve andarsi.
 Ma non Atlante, o 'l gran figliuol di Giove
 Sostener la poria, sendo a lei scarsi
 Gli aiuti che da voi sol chiede e brama.

Per rimanere allora, *si parva licet*, nel terreno delle metafore, la precedente immagine del giardino all'italiana potrebbe fornire lo spunto per comprendere la stima di Torquato Tasso per la poesia del veneziano, nel suo risultato di un'artificio che si risolve in un'apparente semplicità e naturalezza, una natura in cui "l'arte, che tutto fa, nulla si scopre".

V

UN PETRARCHISMO NEGLETTO: L'ARENCO POLITICO NELLA LIRICA CINQUECENTESCA

In occasione di un precedente convegno bolognese,³⁴ poco meno di cinquecento anni orsono, quando la città assistette all'incoronazione di Carlo V ad opera di Clemente VII, notte tempo, forse per gli stessi portici che anche noi percorriamo in queste nostre serate, un giovane, meno che ventenne, si aggirava a capo di un drappello di suoi uomini fidati cercando tedeschi o spagnoli del seguito imperiale da sfidare alla prova delle armi per mostrare loro, una volta umiliatili, il valore guerriero degli italiani. Due anni dopo il giovane di cui stiamo discorrendo, il cardinale Ippolito de' Medici,³⁵ fattosi nominare dallo zio Clemente VII legato pontificio presso l'imperatore, partecipò alla spedizione militare volta alla liberazione dell'Ungheria occupata dall'esercito musulmano, distinguendosi per audacia e ardimento; e, una volta ritiratosi l'esercito di Solimano, si pose alla testa di una brigata di archibugieri valicando per vie impervie le Alpi nel tentativo, fallito, di precedere Carlo V (avanti a lui due giornate di marcia) in Italia, ricongiungendosi in tal modo a un contingente di soldati italiani ammutinatisi all'esercito imperiale e disposti a combattere per liberare il paese dalle armi straniere. E ancora, negli anni seguenti, Ippolito tentò ogni via per attuare l'ambizioso progetto enunciato nel celebre trattato (il *Principe* del Ma-

³⁴ Il presente testo è quello della relazione letta al convegno *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, tenutosi a Bologna dal 6 al 9 ottobre 2004, i cui Atti sono stati pubblicati a Roma da Bulzoni nel 2007.

³⁵ Uno strano destino ha voluto che dei Medici della seconda generazione post-laurenziana quello che fu il migliore nel giudizio dei contemporanei, e cioè Ippolito, abbia finito per essere il meno noto ai moderni. La fama ha unito Alessandro e Lorenzino nell'episodio del tirannicidio, ha esaltato in Cosimo l'edificatore del nuovo stato ducale e in Caterina l'accorta reggente del regno di Francia, ma ha invece oscurato quasi totalmente le pur numerose virtù e imprese di un uomo che, seppur morto assai giovane, conquistò gli animi di tutti coloro che ancora speravano di vedere l'Italia liberata "dalle mani de' barbari".

chiavelli) che avrebbe dovuto essere dedicato a suo padre, il Magnifico Giuliano, ovvero quello di farsi “redentore” delle sorti di Italia. E quando il suo disegno di proporsi liberatore dal “barbaro dominio” più pareva raccogliere entusiasmi, la sua giovane vita venne troncata da una congiura ordita dal cugino Alessandro, duca di Firenze, con la probabile complicità del pontefice Paolo III, oggi incensato come sostenitore della corrente ‘spirituale’ di rinnovamento della Chiesa, ma protagonista di abusi e nefandezze esecrabili e ben poco spirituali.

Immagino che a questo punto molti lettori saranno sorpresi e si chiederanno che cosa tutto ciò abbia a che fare con il petrarchismo: ebbene le notizie fin qui riferite, quasi del tutto ignorate dagli storici, non si ricavano, se non in minima parte, da documenti d’archivio o dalle cronache contemporanee (soprattutto dalla *Storia* del Varchi), ma sono invece contenute nei versi di numerosi di quegli autori cui è stata apposta l’etichetta di petrarchisti, dal Molza al Varchi, dal Coppetta a Daniello Bartoli, a Gandolfo Porrino e via discorrendo. Insomma, quello delle vicende relative a Ippolito de’ Medici è uno dei numerosi casi (uno di quelli in cui personalmente mi sono imbattuto) in cui il componere versi alla maniera di Petrarca, tutt’altro che mero esercizio di stile, è arengo in cui misurare opinioni e convinzioni, alimentare speranze, sollecitare entusiasmi con una scrittura che soltanto la miopia critica degli eredi del romanticismo poteva rubricare alla voce dell’ispirazione encomiastica infamandola con il corollario del servilismo cortigiano. Se ne esaminino anche soltanto un piccolo esempio nel sonetto qui proposto, il CXLVIII dell’edizione Serassi (Bergamo, 1747) delle *Poesie volgari e latine* di Francesco Maria Molza.³⁶

Signor, quel dì che con intoppo altero,
 Là dove il Mincio più s’intrica, ed erra,
 Poneste col destrier Cesare in terra,
 Che non so come v’impedia ’l sentiero,
 Degno mostrovvi il Ciel del Sacro Impero
 Che ’l gran padre Oceàno abbraccia e serra,
 Per darne pace dopo lunga guerra,
 E ’l Turco immondo ritornar men fero.

³⁶ MOLZA. Il sonetto in questione si legge nel primo volume alla p. 77.

Per poco non rompeste allor quel corso
Che guardato avea tanto la Fortuna
Contro il poter d'ogni sventura umana:
Per che seguite, mentre 'l Ciel soccorso
Vi presta, e 'nsieme ogni sua grazia aduna
Per aprir strada a' pensier vostri piana.

A tutta prima può parere un banale, e non facilmente decifrabile, componimento d'occasione; ma l'occasione è curiosa e lo svolgimento significativo perché celebra un ennesimo, fiero, atto di insubordinazione del giovane Ippolito che, nei pressi di Mantova in una zona acquitrinosa rifiutò di cavalcare al seguito di Carlo V e in una sorta di sfida equestre lo vinse sotto gli sguardi costernati dei cortigiani spagnoli facendolo infine ruzzolare nel fango in una rovinosa caduta da cavallo. Se pensiamo all'importanza annessa al cerimoniale d'ossequio alla maestà cesarea e alle ambizioni di perfetto *caballero* vantate da Carlo V³⁷ non possiamo non cogliere la valenza simbolica dell'episodio, amplificata nel sonetto del Molza che ne fa l'emblematica prova del diritto di Ippolito di ambire all'esercizio del potere per spezzare "quel corso" di fortuna così ostile alle sorti di Italia: più che di un sonetto d'encomio e d'occasione è allora il caso di parlare di propaganda politica, e probabilmente tale fu l'effetto del testo molziano nel diffondere notizia di un episodio che Carlo V voleva invece cancellato dalla memoria.

Le rime del Molza offrono più di uno spunto per indagare i modi della comunicazione politica in versi: ne cito qui soltanto un'altra occorrenza, ovvero la canzone VII dell'edizione Serassi, *Signor, che in su 'l fiorir de gli anni vostri*. È un componimento non eccelso dal punto di vista poetico, ma molto interessante per le tesi politiche sostenute, infatti in esso si offre un'interpretazione inusuale, ma tutt'altro che infondata, del mancato riscatto italiano dalla dominazione straniera. La congiuntura sfortunata che Molza denuncia è quella che ha impedito l'incontro tra Leone X e Ippolito de' Medici: tutt'altra avrebbe potuto essere la storia italiana se "Congiunto al suo celeste alto consiglio / Avessin voi

³⁷ Si pensi ad esempio al ritratto del sovrano a cavallo eseguito da Tiziano nel 1548 e oggi custodito al Prado, con l'ufficiale esibizione della fierezza guerriera del monarca, benché giunto ormai a un'età non più giovanile.

le stelle invidiose”, perché “dietro a Leone alzarsi a volo / Potea, Signor, il vostro alto valore / Da l’uno a l’altro polo, / E dar di tanti suoi alti ornamenti / Gran meraviglia a tutti quattro i venti”. È implicita, ma neppure troppo, la polemica con Clemente VII, incapace di sostenere adeguatamente i progetti politici di Ippolito, laddove Leone avrebbe “Rimosso di fortuna ogn’aspro intoppo”, aprendo “a’ suoi desiri il corso”. Il seguito della canzone viene a chiarire ancor meglio quanto si rimprovera a Clemente VII nel paragone con il predecessore Medici che con “larga e pronta mano” sapeva far “Correr Pattòlo d’ogni intorno, ed Ermo”: condannata è quindi la politica parsimoniosa e improvvida del pontefice; condanna quanto mai giustificata se si pensa che tra le cause del Sacco ci fu la ben poco previdente decisione di risparmiare sulle spese militari congedando le truppe di ritorno dal Regno di Napoli anziché stanziarle a difesa della città. La canzone ci pone vividamente sotto gli occhi il senso del noto conflitto tra zio e nipote, perennemente impegnati l’uno a richiedere l’altro a negare denari, perché ci indirizza a comprendere quanto gli storici non hanno affatto inteso, scioccamente cullandosi nell’artificiosa costruzione del giovane scapestrato che batte cassa per meglio dedicarsi ai propri sollazzi, feste, spettacoli, cacce e chissà che altro.³⁸ Leone, che avrebbe potuto elargire “monti d’oro” al proprio nipote, lo avrebbe fatto con un ben preciso disegno, che è quello stesso che “l’alto coraggio” del giovane “Di real vista largamente pieno” persegue dovendo combattere “nemiche e crude stelle” che congiurano anche nell’aver concesso il potere al tenennante Clemente VII. Il “disegno” che tanto stava a cuore a Leone X,

³⁸ È sconcertante che tale atteggiamento persista anche nel più recente studio monografico dedicato al cardinale Ippolito: cfr. REBECCHINI, un’opera per molti versi singolare perché, pur fornendo una doviziosa messe di documenti d’archivio in gran parte inediti, l’autore vi continua a fondare il suo racconto biografico sui pregiudizi e le incomprensioni degli storici, il Luzio in particolare, che a fine Ottocento si occuparono del cardinale de’ Medici. Ci si scontra insomma nella bizzarra circostanza per cui parrebbe che il trascrittore dei documenti d’archivio e l’estensore del testo monografico, che in realtà sono la medesima persona, non si siano parlati e il secondo abbia fatto poco conto di quanto il primo gli sottoponeva, continuando imperterrito a svolgere la propria tesi, per quanto essa venisse contraddetta da quei documenti che lo stesso volume offre in nota a piè di pagina.

e che la tradizione non ha raccolto, era quello "D'alzar al ciel il gran nome Romano, / E porre Italia tutta in libertate"; ed è quello stesso che anche Ippolito persegue e che Molza auspica e vagheggia, ma "con giudizio saggio", riconoscendo nel suo pupillo un tal "raggio" di valore "Che ben potrà in un punto venir meno / Fortuna avversa, e al primo suo sereno / Stato tornare, e le sue glorie tante / Racquistar la vostr'alma inclita Roma". Se consideriamo come il giovane Molza fosse assiduo ospite della corte pontificia di Leone X e intrinseco dei suoi segretari, Bembo e Sadoletto, non possiamo non dare credito alle sue rivelazioni, o quanto meno darne molto più a lui che agli storici risorgimentali impegnati a raffigurare il 'papa di Raffaello' come dedito principalmente a ozi epicurei e svaghi da esteta.

L'ispirazione encomiastica, che spesso, come si è qui visto, cela agguerriti discorsi politici, tiene in alcune raccolte petrarchiste uno spazio anche statisticamente rilevante: a parte il Molza, basterà citare le rime del Guidiccioni o del Varchi, ma anche nella stessa antologia giolitina del 1545³⁹ le rime non amoroze sono sì inferiori di numero ma non certo irrilevanti nel costituire pur soltanto numericamente il corpo del volume. Al di là delle rilevazioni statistiche, un'osservazione che mi pare debba essere immediatamente persuasiva dell'importanza anche politica di certa rimeria petrarchista si ricava semplicemente scorrendo i nomi di molti dei suoi protagonisti, a partire dal Bembo, segretario ai brevi di Leone X e poi cardinale, o del Guidiccioni segretario del cardinal Farnese e suo funzionario quando questi divenne papa, o ancora il Molza, principale cortigiano di Ippolito de' Medici, o il Varchi, il Tolomei, il Caro, il Casa, e via discorrendo, tutti uomini impegnati o in prima persona o in qualità di consiglieri e segretari nella politica attiva del periodo. Sarebbe insomma come se l'ermetismo novecentesco, anziché avere a protagonisti Salvatore Quasimodo e Sandro Penna e Alfonso Gatto, avesse contato tra le proprie fila Alcide De Gasperi, Ugo La Malfa, Palmiro Togliatti e Pietro Secchia. Ma allora perché ripetere, e fino a qualche anno fa la si ripeteva imperterriti, la tiritera desanctisiana della "vacua sonorità" che celebra "il vacuo fatto uscito dal caso", della "indifferenza del contenuto"?

³⁹ Cfr. GIOLITO 1545.

Abitualmente per rispondere a tali interrogativi si mettono in campo questioni di metodo, di quelle che altrettanto abitualmente addormentano gli astanti e infastidiscono i lettori. Non volendo sottrarmi a tale incombenza, tenterò di farlo nel modo meno noioso possibile, o comunque in quello meno astratto possibile. Avendo interrogato amici inglesi sulle ragioni per cui studiosi di area anglosassone, anche valenti studiosi, spesso incorrono nel vizio di abbandonarsi a ipotesi di lettura e di esegesi dei testi un po' fantasiose e bizzarre, mi si rispose che causa ne era l'abitudine che si contrae nelle loro scuole, dai livelli più bassi fino agli istituti di studi superiori, di procedere alla lettura di testi letterari senza particolari impegni di contestualizzazione storica e di trovarsi quindi a rispondere alla domanda: 'quali pensieri ti sollecita questa lettura?', domanda che si ripete invariata di fronte a un sonetto di Shakespeare o a una canzone di Bob Dylan o a una novella di Chaucer. Nelle nostre scuole, per quel che mi consta almeno da vent'anni a questa parte (da quando cioè feci il mio primo anno di insegnamento in una media inferiore, scoprendo con orrore che il testo di grammatica in adozione non conteneva quasi nessuna nozione di grammatica, ma invece di narratologia, semiologia, morfologia del racconto, metrica e retorica, tutte discipline utilissime per insegnare a leggere e scrivere a ragazzini di dodici anni), nelle nostre scuole, dicevo, la domanda usuale è diventata: 'come è fatto questo testo?'. E l'abitudine a rispondere a tale domanda produce anche la marea dei commenti, presso che inutili, che, ad esempio nelle edizioni dei lirici petrarchisti, ci danno a sapere quanto tempo il curatore ha trascorso al computer per stilare un repertorio di occorrenze petrarchesche, come se già non sapessimo che la lingua dei poeti del Cinquecento è formata sul Canzoniere. A queste due domande, quella della scuola anglosassone e quella dei nostri attuali formalismi, credo vada opposta quella che rivolgeva a noi ragazzini la mia insegnante di lettere delle medie inferiori: 'che cosa vuole dirci l'autore con quest'opera?'. Non è una domanda cui sia facile rispondere, e meno che mai nel caso degli autori petrarchisti, a meno di voler ridurre ogni cosa, mentendo, alla manfrina neoplatonica della bellezza muliebre come mezzo di asceti celeste. E allora andrà anche aggiunto che l'arengo politico nella lirica cinquecentesca non si esprime soltanto nei componimenti più esplicitamente dedicati a temi politici.

Se ci si dedica con un certo impegno alla lettura degli autori ascritti alle schiere dei poeti petrarchisti, e non soltanto dei canonici Bembo e Della Casa, oltre al trovarsi di fronte a una varietà inattesa, ci si imbatte frequentemente in componimenti di materia amorosa (apparentemente tale) inspiegabili sia in chiave sentimentale e autobiografica sia applicandovi le categorie del neoplatonismo e della scala ascensionale al divino. Ho segnalato una prima volta il caso, la prima in cui mi ci sono imbattuto, pubblicando la bella raccolta delle rime giovanili di Remigio Fiorentino⁴⁰ e mi è toccato di tornare sull'argomento proponendo al convegno varchiano dell'autunno 2003 una lettura in cifra di uno scambio di sonetti tra il Varchi e il Molza.⁴¹ Altri esempi si potrebbero aggiungere, ad esempio nelle *Rime* del Domenichi,⁴² alcuni componimenti delle quali, se interpretati letteralmente, sembrerebbero delineare intrecci e situazioni amorose tali da stuzzicare l'estro di un pornografo e di cui non è insensato ipotizzare una interpretazione in chiave, anche se questa non ci è dato conoscere. Ecco ad esempio il sonetto CXXI:

Deh scendi Ligurin presto e veloce
Qui dove l'umil fera in braccio ho preso,
La qual pietosa a me se stessa ha reso,
Quand'altri l'ebbe già cruda ed atroce:
Scendi, che 'l tuo tardar troppo mi nuoce,
Perché a gioverti ho sol l'anima inteso,
E cerco di por giù sì dolce peso
Ch'omai visibilmente il cuor mi cuoce.
Già s'apparecchia un cacciator selvaggio,
Che lungo tempo l'ha seguita in vano,
Per far di lei cara amorosa preda.
Io ne la caccia or mi sollevo, or caggio:
E però temo ch'a l'ardita mano
Sì grazioso ben il ciel conceda.

Mi pare che qui si vada oltre gli abituali travestimenti delle allegorie pastorali, con il giovane Ligurino invitato ad affrettarsi per godere

⁴⁰ Cfr. NANNINI e qui il capitolo relativo alla sua opera.

⁴¹ Si veda qui il capitolo di argomento varchiano.

⁴² Cfr. DOMENICHI.

dell'“umil fera” che già si è concessa “pietosa” al poeta, ma che potrebbe divenire “amorosa preda” di un “cacciatore selvaggio” che è addirittura ‘quarto incomodo’ di una tresca la cui protagonista, ove fosse una donna reale, andrebbe a pieno titolo ascritta al novero delle devote di Santa Nafissa. E si noti che la medesima situazione è replicata, con identico travestimento pastorale, nel sonetto CXXXVIII:

Porgi, Cinzia gentil, l'orecchie porgi
 Al lagrimar di duo miseri amanti,
 E mentre ambi due vedi a te davanti
 L'uno e l'altro al diletto usato scorgi.
 Cieca ti mostri ben, se non t'accorgi
 Ch'escono da' suoi lumi amari pianti
 Qual fonte in vece dei soavi canti,
 E ne la tua durezza ognor più sorgi.
 Cruda e sorda assai più che l'alpe a l'aura,
 Mostrati schiva a l'orgoglioso Aminta
 Ch'or ti lusinga oprando inganni e frode:
 A Batto e Ligurin l'alma ristaura,
 Ch'è da soverchio duolo oppressa e vinta,
 Poi che il tuo cor dei suoi tormenti gode.

A me pare inevitabile dover leggere in simili versi non già il piccante invito a un triangolo amoroso con “Cinzia gentil” impegnata a condurre insieme “al diletto usato” i suoi due amanti, respingendo le lusinghe di un terzo “orgoglioso” pretendente, ma piuttosto una sorta di messaggio in codice che non attiene per nulla alla sfera erotica, anche se allo stato attuale delle conoscenze nessuna positiva ipotesi è formulabile.

Un'ulteriore occorrenza di uso cifrato della rimeria amorosa è nelle *Rime* di Ludovico Martelli, la cui raccolta lirica, pubblicata postuma per iniziativa di Giovanni Gaddi, ci riporta ancora a Ippolito de' Medici cui il Gaddi, di concerto con il padre del Martelli, volle dedicato il volume come “a l'idolo del suo figliuolo”. Assemblata sulle carte superstiti in suo possesso senza particolari riordinamenti, la raccolta è molto composita, presentando nella prima parte componimenti piuttosto manierati e che paiono esercitazioni non ancora condotte a uno stadio finale di compiutezza, ma sviluppandosi invece con maggiore maturità di

stile da un certo punto in avanti in cui compaiono elaborate canzoni d'occasione e i temi politici che più stavano a cuore al Martelli, giovane frequentatore degli Orti Oricellari e appassionatamente partecipe delle dispute sul reggimento di Firenze.⁴³ Tra i componimenti della parte finale della raccolta un determinato nucleo (i componimenti da LXXXVIII a CX all'incirca) presenta una vicenda amorosa dagli aspetti che definire curiosi è più che eufemistico e che raggiunge il proprio culmine di bizzarria nella canzone CX che proverò a riassumere. La situazione di partenza, delineata dai precedenti componimenti, è usuale: l'amata, che un tempo si mostrava benevola, ora appare inspiegabilmente ostile e scostante. Altrettanto usuale l'evento descritto nella canzone, ovvero un sogno-visione: l'anima della sua donna gli appare in sogno per comunicare la propria nuova condizione di beatitudine e invita il "fedele amico" a continuare la sua devozione verso di lei anche nella nuova forma di "beltà celeste". Egli riconosce l'anima che gli è apparsa in sogno ma non ne trae la conseguenza logica che ci aspetteremmo e, sorprendentemente data per scontata l'esistenza in vita del corpo cui quell'anima dovrebbe appartenere, si spiega la nuova ingratitudine della donna: "or, or m'avveggiò / De la cagion dei miei coverti danni. / Ben dicev'io: che disusati affanni / Son questi, Amor?". E circa il corpo vivo di lei abbandonato sulla terra azzarda: "che spirito è chiuso / In quelle membra ond'hai fatto divorzo?". Ancor più inquietante è la spiegazione data dall'anima: Dio, accolta la sua "preghiera umile", la trasse a sé dalla "prigione oscura del corpo" e nel contempo "mandò chiuso / Altr'alma destinata a tal consorzio", anima che è autrice di "opre avverse a quelle prime / Che ti legaro il core" e pertanto indegna di essere oggetto delle "dolci rime", che la facevano "sì gradita" e invidiata, e indegna di essere venerata dal poeta come guida, conducendo a un "chiuso varco", per il quale egli ha se stesso e il suo "ben posto in oblio". Ecco perché pare mutato il comportamento della donna ed ecco perché il poeta deve altrimenti indirizzare la sua passione. Egli sarebbe anche disposto a farlo, a volgersi a una più celeste sfera abbandonando l'amore terreno, ma teme che Amore vieti tale mutamento e allora l'anima si apre il seno ed egli vi mira "in pace Amor godersi assiso",

⁴³ Sul personaggio e sulla pubblicazione si veda anche CHIODO -SODANO, in particolare gli ultimi capitoli.

mentre la visione si conclude sulle parole rassicuranti di lei: "Ei non fu mai da me diviso".

Che cosa avrà voluto dirci l'autore? Noi abbiamo qui una sorta di metempsicosi a rovescio, un corpo che nel corso della propria esistenza cambia anima e un'anima che, considerando indegna la sua sede corporale, ottiene di esserne disgiunta senza che sia necessaria allo scopo l'esperienza della morte. È ovvio che tutto ciò contravviene ai dogmi cristiani, nonché al più elementare buon senso, e neppure mi pare spiegabile ricorrendo a dottrine psicologiche o filosofiche di altra fatta, quand'anche fossero le più eterodosse possibili. L'unico tentativo di interpretazione praticabile presuppone l'intendere il discorso come in tutto metaforico e intendere dunque che non si stia parlando d'amore e meno che mai di un corpo femminile. Se l'amata celebrata nelle rime del Martelli non è una donna, ma la città di Firenze, questo e altri componimenti di oscuro significato potrebbero forse acquisire senso. Altri componimenti nella raccolta martelliana consentono, se non propriamente di confermare la congettura interpretativa, quanto meno di avvalorare la necessità di una lettura in chiave di situazioni che non possono trovare giustificazione nella casistica della poesia d'amore. In particolare è singolare il continuo coinvolgimento di soggetti terzi (ad es. i "gentil spirti toscani" di XCIX 11), a rigore estranei a un vero rapporto di coppia e a una vera vicenda amorosa, che sono invece spesso chiamati non soltanto a testimonio di specifici eventi, ma anche ad infiammarsi d'amore per la medesima donna, la quale peraltro (in CXXIV 66-67) è detta esplicitamente guida e signora di una "schiera"; ancor più singolare, nel sonetto LXXXVII, che il poeta, lagnandosi con Amore che lo ha allontanato da sé, anziché giustificarsi di ciò con l'amata, esamini piuttosto la possibilità di scusarsi "apo gli eletti spirti" che evidentemente costituiscono la "schiera" di Madonna. Insomma, le *Rime* del Martelli non sembrerebbero affatto il racconto, poeticamente trasfigurato, di una relazione amorosa, ma il travestimento, in un linguaggio fortemente allusivo (ed esplicite ammissioni di una ricercata enigmaticità e segretezza sono ad esempio espresse nella canzone CXXIV), di una corrispondenza all'interno di un'organizzazione settaria, o comunque di una fazione politica, i rapporti con la quale non sarebbero stati affatto piani e in tutto agevoli. Soprattutto nella citata canzone CX

il rapporto che parrebbe venirsi a disegnare tra il Martelli e i suoi sodali è quello di un conflitto che sfocia in aperta apostasia: il poeta non riconosce più nella propria città, nell'esercizio del potere in essa praticato, quegli ideali che lo avevano colmato d'entusiasmo fin da fanciullo, ma comprende che essi vanno perseguiti indirizzandoli a un oggetto più alto, superando la dimensione municipale repubblicana. Se l'ipotesi ha fondamento e tale lettura in chiave poteva essere allora decifrata, fosse anche soltanto nella cerchia dei fuorusciti fiorentini, la pubblicazione postuma nel 1533, nel momento di maggiore fervore intorno alla figura di Ippolito de' Medici, andrebbe letta come perorazione a riconoscere in lui l'interprete di un più alto disegno di liberazione nazionale, dando quasi un valore di profezia alle entusiastiche lodi che le rime del Martelli indirizzano verso il giovane che vorrebbe destinato a reggere il governo della città e che saluta come nuova "speme" della "Nostra vita meschina": "In lui par che s'allumi / Il ver, ch'agli altri ombrosa terra fura". Oltre alle rime, in tale direzione si muove anche la tragedia del Martelli,⁴⁴ la *Tullia*, che si conclude con un vero e proprio proclama politico filo-oligarchico e con la decisa condanna della sollevazione popolare. Ma sono molti gli eventi letterari del primo quinquennio degli anni Trenta del secolo che, letti in tale chiave, acquisirebbero un rilievo non soltanto letterario; e sarebbe tutt'altro che un caso che anche il *Principe* del Machiavelli sia stato edito in quel lasso di tempo, per iniziativa dello stesso Gaddi. Tutta la rimeria d'occasione volta a celebrare il Medici e con lui Giulia Gonzaga, ma oltre alle rime anche la produzione figurativa, dal ritratto del cardinale in abito all'ungaresca di Tiziano a quello di Giulia di Sebastiano del Piombo,⁴⁵ potrebbero essere considerati un'attività di propaganda politica volta alla celebrazione della coppia regale di una futura Italia libera dalle

⁴⁴ Cfr. TULLIA.

⁴⁵ Lo splendido ritratto del cardinale è conservato nella galleria di Palazzo Pitti; quello di Giulia Gonzaga, donato dopo la morte del Medici da Paolo III a Francesco I e da questi portato a Fontainebleau, si ritiene oggi perduto. Delle numerose copie che ne furono tratte e che ancora si conservano nessuna pare infatti ascrivibile al pennello di Sebastiano del Piombo; la più celebre di esse è quella supposta del Bronzino e custodita agli Uffizi; ma vedi anche *infra* al cap. nono.

armi dello straniero. Sono consapevole che tale disegno potrà apparire folle e avventato e non pretendo certamente di allegare qui la messe di indizi che mi induce a formulare una tale ipotesi:⁴⁶ fermiamoci al riconoscimento di una presenza cospicua di componimenti di ispirazione politica nell'ambito della rimeria petrarchista, tanto più cospicua in quanto non soltanto limitabile a quelli esplicitamente encomiastici e d'occasione.

E allora la domanda conclusiva è: perché se ne è tenuto così poco conto? Ho parlato prima di miopia critica, ma forse c'è qualcosa di più nella tenace ostinazione con cui De Sanctis volle coprire di ignominia il petrarchismo, determinando per più di un secolo tutto un indirizzo di studi orientato a ribadire tale condanna. In discussione è il riconoscimento dell'identità nazionale, che il romanticismo intendeva presentare come frutto del processo risorgimentale, compimento di un'attesa di secoli che si attua proprio con il superamento dello "spirito italiano" affermatosi nel Rinascimento, uno spirito dedito al sogno ozioso della "forma perfetta", un sogno che il De Sanctis denunciava sorretto dalla fede materialistica che aveva soppiantato quella religiosa. All'Italia romantica, quella che una volta fattasi scopri di 'dover fare gli Italiani', si contrappone, verrebbe da dire, la nazione petrarchista, che non riconosce se stessa nell'indipendenza politica, ma in quella intellettuale, nell'illuminato scetticismo che non soggiace alle imposizioni dogmatiche e il cui fondamento, per nulla messo in discussione dalle armi straniere, sta nel riconoscersi erede della classicità e depositaria di un sapere che vede la verità non come rivelazione ma come oggetto di indagini e di opinioni da argomentare persuasivamente. La nostra nazione, che vive uno dei momenti più bassi della sua storia, potrebbe forse utilmente tornare a guardare agli italiani che si fecero tali oziosamente petrarcheggiando.

⁴⁶ Posso tuttavia suggerire la lettura degli articoli dedicati da Rossana SODANO a Ippolito de' Medici nello "Stracciafoglio": SODANO 2000 e SODANO 2001. Si veda inoltre, sempre della medesima, la nota biografica in MOLZA 1999. Rammento infine che "Lo Stracciafoglio" è edito esclusivamente in rete al sito web www.edres.it.

VI

“E VIVA AMORE E MUOIA SOLDÒ”:

IL MAGISTERO MOLZIANO ALLA CORTE DI IPPOLITO DE’ MEDICI*

Coloro che si ostinano a voler rappresentare i letterati del Cinquecento come una genia di oziosi perdigiorno, privi di principi morali e interamente dediti al soddisfacimento di piaceri materiali sono soliti indicare nel *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo* uno dei capisaldi per motivare le proprie argomentazioni. Così fu per tutto l’Ottocento quando l’operetta del Caro venne ristampata,⁴⁷ ma così è stato ancora per lo sciagurato estensore della biografia del marchigiano nel DBI, una “fagiolata biografica”, come è stata giustamente definita,⁴⁸ che, ad esempio, descrive gli accoliti del Reame della Virtù, cui va il merito universalmente riconosciuto di una ripresa degli studi vitruviani di grande importanza per l’evoluzione delle concezioni architettoniche rinascimentali, come “l’ambiente ormai sfatto e decrepito della erudizione antiquaria”. Che il componimento del Caro sia notevole per la vivacità della scrittura, il continuo susseguirsi di trovate spiritose e la maestria, anche autoironica, usata nel parodiare i commenti accademici è cosa sotto gli occhi di tutti, ma non altrettanto evidenziato è che il ritratto del Molza, maestro d’amore e guida spirituale di quella compagnia di letterati e artisti, non contempla soltanto raffigurazioni scherzose e omaggi faceti, ma tende anche a rappresentarlo in veste, diremmo oggi, di ‘ideologo’, di filosofo, e condensa il nucleo sostanziale del suo insegnamento nel motto “e viva amore, e muoia soldo” con il quale si conclude l’operetta.

Tale motto che potrebbe nella circostanza apparire semplicemente scherzoso ha però un corrispettivo in un’opera di maggiori ambizioni. Si tratta del *Dialogo d’amore* dello Speroni, nel quale, a un certo punto del proprio argomentare, la principale interlocutrice, Tullia d’Aragona,

* In parte il presente capitolo trae spunto dalla relazione letta al seminario *Amicizia, vita civile e forme della politica in età moderna e contemporanea* (Milano, Università Cattolica, 22-24 novembre 2012), del quale non è prevista pubblicazione di atti.

⁴⁷ Cfr. CARO 1861.

⁴⁸ Cfr. MOLZA 1999: 139-140; lo ‘sciagurato’ di cui sopra è Claudio Mutini.

richiama la memoria dei discorsi ascoltati dalla viva voce del Molza a sostegno del carattere virtuoso del desiderio amoroso, e tanto più ovemesso a confronto con “le vili pruove fatte in terra dall’anima razionale”.⁴⁹ La virtù d’amore è dal Molza messa a paragone con l’azione vivificante del calore solare: “tale il sole de’ nostri cuori, amore, col dolce caldo delle sue fiamme crea in noi pensieri, li quali, vaghi d’altezza, sovra il cielo ci recarebbero, se la nostra semplice umanità (cui ragione appelliamo), invidiosa di tanto bene, traviando il lor volo, quelli in basso non rivolgesse, ponendo loro davanti ogni errore che intrica la vita, specialmente quei due idoli de’ volgari: ambizione e utilità”. “Ambizione” e “utilità”, ovvero il “soldo” del più icastico motto del Caro: in tale concezione Amore, senza alcuna implicazione trascendente, è la condizione attraverso cui l’umanità può elevarsi al di sopra dei limiti della razionalità, superando quell’egoistico attaccamento all’utile che la travia dalla naturale disposizione al bene e alla felicità.

Di tale personale concezione un’eco si può forse cogliere anche nella lirica d’amore molziana, che tiene un posto a sé non soltanto per il nitore formale delle composizioni, ma anche per il suo svolgersi indipendente dalle principali linee di sviluppo del contemporaneo dibattito sulla natura d’amore. Nella sua poesia non può certamente ritrovarsi espressa la concezione neoplatonica che il Bembo teorizzò negli *Asolani*, tanto che anche nei sonetti più prossimi all’impronta petrarchista manca del tutto quel compiacimento per la propria sofferenza amorosa che finisce per porre la non corresponsione come condizione indispensabile al dispiegamento del sentimento d’amore, per cui la condizione di innamorato dovrebbe risultare determinata da una perenne incertezza in cui la sola forma di appagamento consiste esattamente nel perdurare delle proprie pene, in un desiderio sempre rinnovato e mai esaudito. Né, d’altra parte, si può apparentare la poesia del Molza alla tradizione dell’erotismo più esplicito della quale si è soliti indicare nell’Aretino il principale riferimento e che in questo volume può essere rappresentato dalle rime giovanili del Mezzabarba, ma per la quale si può anche risalire più indietro a un più alto interprete, l’Ariosto del sonetto *O sicuro, secreto e fidel porto*, ove è celebrata la ritrovata pace

⁴⁹ Il dialogo si legge in *Trattatisti*: 511 sgg.

d'amore, cui esito non è però la pura contemplazione della bellezza dell'amata, bensì l'appagamento sessuale, la piena corresponsione del sentimento d'amore e la promessa di una notte che sarà "più chiara" della stessa luce solare e che il poeta attende nella sua "cameretta cara". È la tradizione che attinge senza censure alle suggestioni della lirica erotica latina, da Catullo a Tibullo a Propertio, suggestioni alle quali non fu certo insensibile la musa del Molza, capace però di sublimarle in più complesse elaborazioni.

Si legga ad esempio il seguente sonetto.

Dormiva Amor entro 'l bel seno accolto
De la mia donna sonno dolce e queto,
Quando le guancie e 'l caro sguardo e lieto
Sentì cangiarsi, e sé dal gioir tolto,
E di faville armato e 'n foco avvolto,
Volando a parte onde mai sempre mieto
Pace e dolcezza, e 'l gran desir acqueto,
Repente se l'offerse a mezzo 'l volto;
E quanto di vergogna avea nel core
Acceso il casto e pellegrino affetto,
Tanto con le sue mani ei vi dipinse:
A me scese per l'ossa un dolce ardore
Sì ratto, che mai 'l ciel da' nemi infetto
Non corse balenar sì presto o cinse.

Il componimento è dedicato a un episodio che divenne celebre all'epoca e che è ricordato da varie altre testimonianze in verso e in prosa, tanto da poter esser rubricato come situazione emblematica e quasi proverbiale, 'il rossore della Mancina': Faustina Mancini, moglie del condottiero Paolo Attavanti, considerata intorno agli anni Trenta del secolo tra le più belle donne di Roma, e però anche tra le "oneste" ché la sua fedeltà al coniuge era considerata non dubitabile, durante un ricevimento, alla presenza di un numeroso consesso di astanti, ricevendo l'omaggio di un inchino dal nipote del pontefice, il duca Ottavio Farnese, per modestia e pudore fu vista arrossire; rossore che, in quanto esito di un involontario moto dell'animo, ottiene l'effetto di avvicinare e scaldare di una più piena umanità quella bellezza celeste e, rendendola più terrena, di aumentare la seduzione sui riguardanti e tra

essi sul poeta, che già la aveva scelta come oggetto delle proprie poetiche fantasie e la fece protagonista dell'opera sua più famosa, *La Ninfa Tiberina*. Nell'omaggio alla bellezza della Mancina e a quell'improvviso rossore che è la scintilla che fa scaturire il fulmine amoroso non entrano in gioco né il desiderio di corresponsione amorosa né la sublimazione che intende fare di quel sentimento scala ascensionale alla contemplazione della perfezione divina. Il lampo d'amore che scalda di "dolce ardore" il corpo del poeta è già di per sé l'appagamento: amore è la fonte cui attingere l'energia che dà la vita, come il sole che scalda la crosta terrestre secondo quanto ricordava la Tullia nel dialogo speroniano. Compito della poesia è trasfigurare la contingenza quotidiana in eventi che rinnovino l'antica dimensione del mito, nel poemetto le passeggiate di Faustina sulle rive del Tevere in una narrazione in cui far rivivere l'aura ovidiana, richiamando all'esistenza i personaggi e le atmosfere delle antiche favole.

"E viva amore, e muoia soldo" contrappone l'esistenza scaldata dal fuoco d'amore a quella che già Dante aveva definito la "vita bugiarda", il tempo dedito all'utile, alla brama di possedere, all'ambizione di potere. Ma non è soltanto la sfera erotica, e della lirica erotica, quella in cui si esplica la fedeltà del Molza a tale motto. In tale più vasta accezione il grande amore della sua vita fu quello che egli stesso volle venisse ricordato nel suo epitaffio, secondo le poetiche istruzioni commesse al suo devoto Trifone Benci in un sonetto composto nell'imminenza della morte:

Poi ch'al voler di chi nel sommo regno
 Siede Monarca, e temprà gli elementi,
 Troncar le fila a me par che ritenti
 L'invida Parca, e già di ciò fa segno,
 Tu, che vedi il mio male aspro ed indegno,
 Trifon mio caro, e grave duol ne senti,
 Tosto che i giorni miei saranno spenti,
 E fuor di questo mar sorto il mio legno,
 Di queste note per l'amore antico
 Farai scrivendo a le fredde ossa onore
 Col favor ch'a te sempre Apollo spira:

Qui giace il Molza, de le Muse amico,
Del mortal parlo, perché 'l suo migliore
Col gran Medici suo or vive e spira.

Il “gran Medici suo”, Ippolito, il giovane che lo zio Clemente VII aveva affidato alle sue cure ma col quale il poeta invece sviluppò presto un legame che andava ben oltre il semplice rapporto di servizio. La generosa liberalità del giovane Medici con i propri servitori era fatto che stupiva non poco i contemporanei che avevano pratica della vita di corte, ad esempio per la consuetudine del cardinale di pranzare allo stesso tavolo con i propri servitori, a testimonianza del Varchi trattati piuttosto come amici che come sottoposti. Nel rapporto con il Molza paiono però realizzarsi le condizioni di un'amicizia perfetta quale quella descritta nel *Laelius* ciceroniano: due uomini ‘virtuosi’, non nel senso cristiano del termine, ma piuttosto in quello della *virtus romana*, per i quali la distanza di posizione sociale è controbilanciata dal diverso peso dell'età e dal grande prestigio letterario di colui che tra i due era inferiore per censo, il Molza, segretario dell'intimo cuore del suo signore, come ben colse l'Aretino condolendosi con lui all'indomani della morte del cardinale: “con le chiavi delle vostre dignità aprendogli a tutte l'ore il magnanimo petto, gli ministravate l'anima”. Richiamando in tal modo l'immagine del Pier delle Vigne dantesco, l'Aretino alludeva ad ambo le chiavi del cuore, ovvero sia al segreto amoroso (la relazione tutt'altro che platonica con Giulia Gonzaga) sia al segreto che riguardava il progetto politico coltivato dal giovane Medici. Riflesso del quale, al di là del legame privilegiato che univa Ippolito al Molza, i rapporti all'interno della corte cardinalizia sembrano tutti improntati a un vicendevoles patto di fedeltà e amicizia, ben esemplato dal motto “e viva amore, e muoia soldo” pronunciato dal Caro in quel “Reame della Virtù”, in cui si raccoglierà nuovamente insieme dopo la morte del cardinale gran parte della sua dispersa corte. In particolare, e la cosa a me pare piuttosto sorprendente, alla corte di Ippolito non sembra darsi quella situazione di perenne conflitto tra uomini d'arme e uomini di lettere, che, ad esempio, nella quasi contemporanea vita della corte di Pier Luigi Farnese è testimoniata a più riprese dagli scritti, privati e non, dei segretari, il Tolomei, il Caro, il Raineri. Alla corte di Ippolito capitani d'arme e segretari di lettere paiono andare perfettamente

d'accordo e tale concordia, che ha il suo punto di riferimento nella generosa personalità del *princeps*, il cardinale, ha però il presupposto in un comune sentire, in quello che possiamo ipotizzare come un giuramento di fedeltà reso non tanto a un uomo, a un padrone, ma a un'idea.

In questa luce si spiegano alcuni eventi occorsi in quella corte e taluni atteggiamenti del Cardinale che ancora oggi il poco accorto suo biografo⁵⁰ trova incomprensibili. Ad esempio la generosità di Ippolito, che all'epoca divenne addirittura proverbiale, a partire dalla celebre risposta data dal giovane cardinale allo zio Clemente VII che gli rimproverava il numero eccessivo di servitori e di armati della sua corte: "Non sono io ad avere bisogno dei loro servizi, ma sono loro ad avere bisogno dei miei denari". La liberalità più principesca che cardinalizia di Ippolito si spiega non come eccesso di prodigalità di un giovane viziato, come vorrebbe Rebecchini, ma come segno di un disegno politico che mira al Principato; d'altro canto è del tutto ingiusto attribuire gli elogi che i contemporanei tributarono al cardinale, dal Giovio all'Aretino, dal Tolomei al Berni, fino agli attestati di stima di fieri repubblicani come il Nardi o il Varchi, a semplice piaggeria cortigiana, alla speranza di godere dei benefici elargiti da una troppo larga muni-

⁵⁰ Un'altra bizzarria dell'opera di Rebecchini è lo sconcertante disinteresse che l'autore mostra per gli aggiornamenti bibliografici, in particolare quelli riguardanti la sfera letteraria: basti dire che l'opera che indica come basilare per la propria conoscenza del petrarchismo è *Attraverso il Cinquecento* di Arturo Graf. La sostanziale ignoranza delle vicende letterarie dell'epoca inficia in modo a volte clamoroso lo stesso racconto biografico: ad esempio il Rebecchini disegna un rapporto di Ippolito con Claudio Tolomei in cui quest'ultimo figurerebbe come "fondamentale punto di riferimento per il giovane Medici", laddove in realtà sappiamo che Ippolito, ben lungi dal considerare il letterato senese un proprio maestro, di alcuni lavori commissionatigli restò insoddisfatto, come nel caso dell'incarico di confezionare un coro mancante della tragedia *Tullia* di Ludovico Martelli, che poi evidentemente non approvò se finì per scartarlo in occasione della stampa dell'opera. In modo particolare è stupefacente come Rebecchini ignori uno dei fatti più significativi della vita di Ippolito, certamente quello più noto nella comunità letterata dell'epoca, ovvero lo strettissimo rapporto che lo legava a Francesco Maria Molza.

fidenza. *Post mortem* tale speranza non aveva più alcuna ragione d'essere, anzi la lode al cardinale defunto poteva essere compromettente in quanto suonava ostile al mandante dell'assassinio, il duca Alessandro, nonché al pontefice Paolo III che pure ebbe parte nel crimine, e invece ancora per molti anni a venire la fama del giovane Medici fu tenuta viva da quanti ebbero la ventura di conoscerlo e frequentarlo. Le testimonianze in proposito si sprecano⁵¹ e anche in questo caso sarebbe illuminante un raffronto con la vicenda di Pier Luigi Farnese, del quale i suoi stessi servitori dopo l'assassinio ricordavano soltanto il pessimo carattere e le nefandezze compiute.

Dunque allo stesso modo in cui per il Lelio ciceroniano la morte di Scipione non aveva posto fine all'amicizia perché per il suo continuo pensare all'estinto questi *vivet tamen, semperque vivet*, giacché la sua virtù non è estinta; così nel ricordare del Molza, partecipato a nuovi conoscenti come il giovane Barbati, continua a vivere la grandezza del "su-o" Medici, la cui virtù non ha potuto come per Scipione compiersi nel successo del suo disegno politico, ma deve sopravvivere nella memoria di un alto ideale il cui compimento è stato impedito dalle contingenze storiche e che nondimeno proprio nella figura di Ippolito era parso potersi incarnare. Questa è la speranza espressa nella già ricordata magniloquente canzone del Molza indirizzata al Medici nel tempo del suo 'fiorire', *Signor che 'n sul fiorir degli anni vostri* (la VII dell'edizione Serassi), nella quale si rampognano aspramente i tentennamenti di Clemente VII, esprimendo con veemenza il rammarico che il "chiaro ingegno" e l'"alto valore" del giovane Ippolito non siano adeguatamente sostenuti dal Medici maggiore, il pontefice che anzi ostacola i progetti del nipote. Tutt'altra sarebbe stata la situazione se le "stelle invidiose" avessero "congiunto" in vita l'animoso Ippolito con il "celesti alto consiglio" del "gran Leone", Leone X, di cui il Molza rivela qui "il bel disegno", reso "infermo" dalla mancanza di un fido giovane condottiero sul quale appoggiare le sue "alte speranze". Ed ecco, dal Molza, che ne frequentò giovanetto la corte insieme al concittadino Sadoletto e al Bembo che poi per tutta la vita appellò affettuosamente "babbo", fatto risalire già agli intenti di Leone X l'ideale che costituiva il presupposto

⁵¹ Si veda anche soltanto qui il capitolo sulle *Rime* di Petronio Barbati.

della 'amorosa' corte di Ippolito: "Alzar al ciel il gran nome Romano / E porre Italia tutta in libertate". Se il segretario che teneva ambo le chiavi del cuore di Ippolito ci rivela che questo era il disegno politico della sua corte, come si può continuare a considerare stravaganze o inutili sprechi di denaro alcuni tratti che emergono da notizie dei documenti d'archivio, come l'aver organizzato nella Roma in cui spadroneggiavano i militari spagnoli pattuglie di armati che garantivano la pubblica sicurezza riconoscendosi tra loro al grido di "Roma, Roma, Italia, Italia"? o il servizio di sorveglianza della costa tirrenica contro le invasioni saracene? o ancora le continue sfide all'autorità di Carlo V, fino al celebre duello equestre conclusosi con la caduta da cavallo dell'imperatore, umiliato di fronte a tutto il suo seguito?

Se per Aristotele l'amicizia è già essa stessa virtù, è virtù che riconosce e ama la virtù nell'altro, nel nome della *virtus romana* si tengono insieme l'amicizia di un pugno di virtuosi e il progetto politico che ne guida le speranze: quella "somialianza" tra i soggetti che nell'*Etica Nicomachea* Aristotele pone come presupposto di un rapporto amicale perfetto è qui garantita e quasi rafforzata dall'intento comune, dalla comune appassionata adesione al sogno politico che il trattato del Machiavelli voleva affidato al padre di Ippolito, il magnifico Giuliano, la liberazione dell'Italia dal dominio delle armi straniere.

VII
TRE BACI DIETRO AD UN OLMO:
IL MISTERO DELLE RIME DI FRATE REMIGIO*

La storiografia letteraria moderna, ora ambendo per questa via ad attingere uno statuto di scientificità, ora accampando esigenze didascaliche, ha inteso polemicamente rigettare le pretese di esaustività dell'informazione cui si votarono i grandi eruditi del Settecento per sostituirle con l'impegno a tratteggiare idealmente le linee di sviluppo della produzione letteraria nel nostro paese. Alle opere e agli uomini che le composero si sono così andate sostituendo categorie astratte, talvolta formulate con qualche effettivo fondamento, fosse anche fievole, nella realtà loro contemporanea (lo stilnovismo, il petrarchismo), tal altra inventate di sana pianta, com'è il caso del manierismo letterario. A proposito del Cinquecento italiano l'attendibilità del metodo che si fa vanto di procedere per astrazioni poteva essere salvaguardata soltanto da un sistematico e progressivo ricorso all'omissione, al sacrificio di tutto quel che non rientrava nel preordinato disegno. Iniziò così quella pratica della decimazione che ha ridotto a un misero drappello l'esercito dei poeti italiani: alla decimazione voluta dai generali della storiografia letteraria otto e novecentesca, una decimazione a rovescio, ché qui, con assai discutibile ponderatezza, ogni dieci uno soltanto venne risparmiato all'oblio e soppressi tutti i rimanenti, Remigio Nannini, più noto ai suoi tempi (e finché venne ricordato) con lo pseudonimo di Remigio Fiorentino, non ebbe la ventura di scampare.

A esaminare la sua opera tanta dimenticanza non pare in alcun modo giustificata, poiché la sua attività di letterato fu di grande rilievo sia in relazione al numero delle opere sia per l'importanza delle stesse. Predicatore dell'ordine domenicano, il Nannini prese gli ordini nella natia Firenze in Santa Maria Novella e in seguito, almeno così è dato supporre, seguì corsi di teologia nello studio patavino, viaggiando poi in varie parti d'Italia per assolvere incarichi a lui affidati, ma soggiornando prevalentemente a Venezia nel convento domenicano di San

* Con alcune modifiche e aggiornamenti riproduco qui il testo dell'introduzione a NANNINI *Rime*.

Zanipolo, di cui per ben due volte, nel 1564 e nel 1571, ricoprì la carica di priore.⁵² A Venezia non condusse tuttavia un'esistenza dedita esclusivamente a pratiche devozionali, divenendo anzi collaboratore fisso della più attiva stamperia cittadina, quella dei Giolito, per i quali non soltanto curò il settore della produzione di testi sacri e teologici, ma fu anche revisore ed editore di testi (la *Storia* del Guicciardini edita nel 1568 il suo impegno più cospicuo) e soprattutto autore di volgarizzamenti destinati a una fama e a un successo ampi e duraturi.

Il capolavoro nel genere dei volgarizzamenti frate Remigio lo realizzò con la splendida versione delle *Heroides* ovidiane, ultimata nel 1554 e poi ancora limata per le edizioni successive, che si susseguirono numerose dalla *princeps* del 1555 fino alla fine del secolo e ai primi decenni del successivo,⁵³ esercitando un'influenza non indifferente nel formarsi del brano topico del 'lamento' dell'eroina che tanta incidenza ebbe sulla nascita del teatro musicale⁵⁴ e nel determinare il prevalere di Ovidio come modello principe della poesia del primo Seicento. Le *Epistole d'Ovidio* di Remigio Fiorentino, oggi pressoché ignote, sono in realtà la più bella traduzione poetica di età rinascimentale, di gran lunga superiore alle legnose ottave delle *Metamorfosi* dell'Anguillara; prece-

⁵² Le principali fonti per la biografia del Nannini sono i repertori biografici dell'ordine domenicano e in particolare il monumentale *Scriptores Ordinis Praedicatorum* redatto dai padri J. Quétif e J. Échard (Paris, 1721, v. II pp. 259-260); altre notizie si traggono dal gesuita Giulio Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, 1722, pp. 481-483. Meno utili le notizie ricavabili dal Ghilini (*Teatro d'huomini letterati*, Venezia, 1647, pp. 204-205) e dal Nicéron (*Mémoires pour servir à l'histoire des Hommes illustres dans la république des lettres*, Paris, 1736, v. XXXIV, pp. 211-220). Senza voler qui impegnarmi a dipanare le intricate questioni relative ai suoi dati biografici, mi limito a indicare nel 1518 l'anno più probabile per la nascita, mentre la data del decesso, certamente avvenuto a S. Maria Novella in Firenze, è da taluni ascritta al 1580, da altri al 1581.

⁵³ Il Paitoni (*Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati*) contò tra il 1555 e il 1630 ben quattordici impressioni delle *Epistole d'Ovidio*, cui seguirono ancora edizioni settecentesche e ottocentesche. L'opera è oggi disponibile in un'edizione curata da chi scrive: NANNINI *Heroides*.

⁵⁴ Cfr. BIANCONI: 234.

dente l'*Eneide* del Caro nello sperimentale metro dei versi sciolti,⁵⁵ di maggior fedeltà e di maggior venustà poetica rispetto a quella versione virgiliana a torto indicata come la prima traduzione in sciolti ad avere avuto successo nella nostra storia letteraria. Ancora ai primi dell'Ottocento il Rosini, in polemica con gli ideatori della collezione dei Classici Italiani voluta dal Melzi, rei di aver tralasciato quest'opera, la scelse per inaugurare presso l'editore pisano Capurro la collana di *Supplemento ai Classici Italiani*; ma da allora su di essa è sceso l'oblio, tanto che persino autorevoli studiosi mostrano di ignorarla: il Martelli ad esempio, che nel bello studio sulle *Forme poetiche* per la storia letteraria dell'Einaudi sostiene che "in sciolti, le traduzioni ovidiane non cominciano che nel XVIII secolo", oppure Bodo Guthmüller⁵⁶ che, pur occupandosi in particolare dei volgarizzamenti ovidiani, non tiene alcun conto del capolavoro di Remigio.

A parte le *Heroides*, la sua attività di traduttore fu estremamente varia e copiosa: degli *Evangelii ed epistole che si leggono tutto l'anno alla Messa*, ristampato fino all'Ottocento, tornerà occasione di parlare; imprese di vaste dimensioni e di ottima resa commerciale, stando a quanto ricostruì il Bongi,⁵⁷ furono i volgarizzamenti del Petrarca del *De remediis utriusque fortunae* e di quella *Historia de gentibus septentrionalibus* di O-lao Magno che fu tra le opere più lette nel Cinquecento; stampate fino al secolo scorso sono poi le traduzioni di storici latini, dalle *Vite dei capitani illustri* di Cornelio Nepote alle *Storie* di Ammiano Marcellino, ma il suo interesse per la letteratura storiografica è attestato anche da altri successi editoriali giolitini come le *Orazioni in materia civile e criminale* e le *Orazioni militari*, florilegi dagli storici greci, latini e moderni; per non

⁵⁵ Completate, salvo successive revisioni, nel 1555, le *Heroides* del Nannini precedono dunque di un decennio sia le *Metamorfosi* dell'Anguillara che l'*Eneide* del Caro, ma non va neppure taciuto che il Nannini affrontò anche teoricamente la questione del tradurre, e in particolare della possibilità di riprodurre in un solo verso volgare l'esametro latino. La questione è dibattuta in una delle sue *Lettere familiari*, delle quali si parlerà ancora oltre e che si leggono in NANNINI *Lettere*; cfr. in particolare nel volume citato le carte 200v-202r.

⁵⁶ Cfr. GUTHMULLER: 501-518.

⁵⁷ Cfr. BONGI: vol. I, 242-243.

dire poi dei contemporanei: di Tommaso Fazello tradusse *Le due deche dell'istoria di Sicilia*, del croato Marco Marulo il trattato *De institutione beate vivendi* e infine *l'Armilla* di Bartolomeo Fumi.⁵⁸ Della ricca produzione di trattati teologici dirò più avanti; è qui ancora da sottolineare il vivo interesse del Nannini per gli studi storici, un interesse sempre più cresciuto con il passare degli anni: fu editore per i Giunti nel 1559 delle *Historie* di Giovanni Villani e, come già ho detto, della *Storia d'Italia* del Guicciardini, che commentò e arricchì facendola precedere da una vita dell'autore da lui scritta per quell'occasione. Al Guicciardini, stando a quanto narra il confratello e amico fra Sisto da Venezia, curatore delle sue carte, Remigio dedicò gran parte degli ultimi anni della sua esistenza, redigendo un ponderoso volume di *Considerazioni civili* che sarà pubblicato postumo, con l'aggiunta degli *Avvertimenti* dello stesso Guicciardini e di un manipolo di interessanti *Lettere familiari* su cui dovrò tornare più oltre, per le cure dello stesso fra Sisto.⁵⁹

In tanto abbondante produzione, che stupiva per la sua mole e la sua varietà gli stessi contemporanei che finirono per cadere nell'equivoco di uno sdoppiamento,⁶⁰ le *Rime* rappresentano un episodio gio-

⁵⁸ Per un regesto completo delle opere del Nannini è bene assemblare l'elenco fornito da Quetif-Echard (cit.) con quello del Negri (cit.): gli storici domenicani infatti sottoposero a censura l'opera poetica di fra Remigio.

⁵⁹ Nell'avvertenza ai lettori, che precede gli *Avvertimenti*, fra Sisto riferisce che il Nannini aveva composto una raccolta di lettere in tre parti, divise per argomento (presumo: sacre, poetiche, storiche), che voleva dare alle stampe dopo un'accurata revisione, successiva a quella riservata alle *Considerazioni* sul Guicciardini. Al momento della morte dell'autore le carte si trovavano disperse "fuori del convento" presso vari amici ai quali Remigio aveva chiesto un parere: con fatica fra Sisto poté rimettere insieme i "discorsi", cioè le *Considerazioni civili*, "ma quel volume di lettere familiari & un altro de versi non ho potuto mai venirne in cognizione"; e dunque si limitò a stampare quelle poche lettere "benignamente restituite da chi l'haveva" (cc. 131v-132r).

⁶⁰ L'equivoco fu anche determinato dal fatto che talvolta al nome Remigio si affiancava nel frontespizio il cognome Nannini, tal'altra soltanto l'epiteto Fiorentino; talvolta con l'indicazione della sua appartenenza all'ordine dei predicatori, tal'altra no. Più curioso l'equivoco moderno determinato dal fatto che il cognome sia citato come Nanni nella biografia degli *Scriptores*

vanile, per molti versi compromettente, e in seguito ripudiato. Prima opera a stampa di fra Remigio,⁶¹ esse, come anche le *Epistole d'Ovidio*, non compaiono nei pur accurati regesti delle sue opere compilate dai biografi domenicani. A tutta prima tale intervento censorio parrebbe volto a occultare una produzione poetica di contenuto erotico che mal si addice all'austerità dell'abito domenicano, ma forse la questione, per quanto riguarda le *Rime*, non è così semplice. Esse si dividono in due parti che la stessa cinquecentina distingue, replicando, dopo la prima parte delle selve in versi sciolti, la titolazione *Le Rime di M. Remigio Fiorentino* a introdurre il successivo canzoniere composto sì di sonetti e canzoni, ma, senza troppo riguardo ai canoni del petrarchismo bembiano, con un'ampia presenza di madrigali e ben quattro sestine. Il legame cronologico e ideale tra le due parti non è immediatamente interpretabile, benché i punti di contatto siano significativi e frequenti; è però indubitabile che il tessuto narrativo delle selve sia di più immediata riconoscibilità, e dunque da esse è consigliabile muovere.

Con qualche schematica approssimazione se ne potrebbe fornire il seguente sommario. Lontano dalla patria Firenze e dall'amata, designata col nome di Fiore (la quale ora segue un nuovo amante, Clori, di lui meno caldo e non ancora del tutto sciolto da un precedente primo amore), si riaccendono le fiamme amorose nel poeta, il quale progetta l'impresa di cantare le lodi di lei nella speranza di poterne così intenerire il cuore e, se i suoi "accenti" saranno degni della lode dei pastori fiorentini, di poter ritornare "sopra le tosche rive" (Selva I). Tuttavia le sue speranze sono fievoli, dal momento che Amore gli è contrario, e allora invoca la morte poiché ormai da sette anni invano è fedelmente innamorato e teme che il suo "secondo partir" e il suo "lungo tacer"

Ordinis Praedicatorum, così che, accanto al Nannini poco citato dagli studiosi di letteratura, compare un fra Remigio Nanni, che è la stessa persona, negli scritti degli studiosi di storia della Chiesa. Cfr. ad esempio DAL COL 1987: 184.

⁶¹ La dedicatoria del Domenichi, editore delle *Rime*, è del 1 febbraio 1547; all'11 febbraio dello stesso anno data invece la dedicatoria del Doni a un suo volume di *Orazioni* in cui compare una consolatoria funebre di Remigio ad Alessandra Strozzi, che verrà anche ripubblicata nel più celebre volume di *Orazioni scelte* dal Sansovino e nelle *Lettere* del Nannini prima citate.

possano essere dispiaciuti all'amata. Tuttavia nel continuo alternarsi di speranza e timore riacquista fiducia e matura il proposito di tornare a Firenze e riconquistare la sua Donna (II). Invoca il sole affinché affretti il ritorno della primavera, così da consentirgli l'attraversamento degli Appennini e il ritorno in patria (III). Rievoca quindi le circostanze dell'innamoramento, rivolgendosi (forse per testimoniare il suo proposito di tornare a Firenze) ai pastori della sua patria, come lui tutti innamorati del Fiore (IV). Vi è una sorta di pausa nella narrazione: il Sonno lo porta in sogno in riva al Mugnone e gli fa rivedere il Fiore (V). Manifesta infine la sua gioia poiché la donna è divenuta pietosa, traendolo fuori "da l'ignorante vulgo, / E dal camin che tien la turba sciocca". I suoi "amorosi preghi" hanno in fine vinto la Ninfa che, "Nel dì che da' pastor con doglia e pianto / Di Filenia fur fatti i sozzi onori", gli dona "tre baci" dietro un olmo e lo congeda invitandolo "a non cantar di me sì false rime", cioè a non ritrarla crudele (VI).

Le incongruenze rispetto al racconto di una reale storia d'amore, con un culmine di oscurità e di occultamento simbolico nella citazione dei 'sozzi onori' di Filenia, mi sembrano tali da suggerire l'ipotesi dell'esistenza di un altro ambito di significazione, tanto più se si considera che non vi è traccia di sensualità nell'amore cantato nelle *Rime*, né di fisicità nell'oggetto di tale amore, che anzi appare con tratti che quasi si potrebbero dire impersonali: per quanto evanescente sia la figura della Laura petrarchesca, basterà confrontare il sonetto CCXCII del canzoniere per notare quanto maggiore sia la sua corporeità rispetto al Fiore, del cui aspetto fisico non è fatta menzione. Altri elementi, oltre a quelli già di per sé evidenti (il nome simbolico di ascendenza stilnovistica e dantesca, gli effetti assai curiosi della corresponsione amorosa, e cioè l'elezione che lo allontana "da l'ignorante vulgo"), non sembrano affatto pertinenti la semplice casistica erotica, e paiono anche andare oltre un generico, più o meno platonizzante, intento di sublimazione della passione amorosa. Credo non sia difficile persuadersi che Fiore non sia una donna (e meno che mai la "contadina di Firenze" che escogitò il bello spirito dello Zilioli),⁶² molto più complesso tentare di dipa-

⁶² Il manoscritto delle *Vite de' Poeti italiani* dello Zilioli, cospicua raccolta di aneddoti di assai dubbia veridicità, è citato negli annali giolittini del Bongi (BONGI: I, 462).

nare l'enigma che si cela "sotto 'l velame de li versi (belli: questa è la sorpresa!, quantunque) strani". È ovvio che lo scioglimento del mistero relativo a Filenia potrebbe indirizzare con certezza la ricerca, ma per esso parrebbero necessarie capacità divinatorie piuttosto che critiche. È dunque indispensabile partire dagli indizi certi.

Innanzitutto il Nannini ha fornito elementi precisi spaziali e temporali: quello all'Arno e al Mugnone può senz'altro essere un topic quanto generico rinvio a Firenze, ma colpisce in più passi l'insistenza privilegiata sul Mugnone, sede del Fiore, unitamente al fatto che si venga così a disegnare un territorio che iscrive luoghi ben familiari a un domenicano fiorentino, e cioè il convento di S. Domenico sulle pendici fiesolane e quello di Santa Maria Novella allora alla periferia della città, proprio in direzione della confluenza tra i due corsi d'acqua: tra queste aree conventuali sembrerebbe dunque da collocare la 'storia d'amore' narrata. In secondo luogo egli insiste nell'indicare le coordinate temporali della vicenda: tra la fine dell'inverno e l'inizio della primavera è datato il suo ritorno all'amore e il suo proposito di riallacciare i rapporti con l'amata Ninfa e i pastori un tempo suoi compagni, indicando anche in "sette anni", sia pure con scoperta citazione petrarchesca (*Rvf*, XXX 28), lo spazio di tempo trascorso dal suo innamoramento. La dedicatoria con cui il Nannini congedò l'opera data al 25 settembre 1543, e benché essa andasse in stampa nel 1547 con dedicatoria del Domenichi del primo febbraio di quell'anno, molto verosimilmente quest'ultimo si fece "accomodare" delle rime, "sotto colore di aver desiderio di vederle", così com'erano al momento in cui erano state "donate" al dedicatario, e d'altronde in un sonetto edito successivamente nel 1550 si parla del quattordicesimo anno di passione: il settennato 'amoroso' dovrebbe perciò essere quello dal 1536 al 1543.

Le due dedicatorie, entrambe indirizzate a un personaggio quasi del tutto sconosciuto, Giovan Battista Besalù, forniscono indizi decisivi per orientare la ricerca. In quella di fra Remigio è ripetuto il tema (l'elezione fra i 'pochi') che già abbiamo visto espresso in un momento essenziale della narrazione: la "liberalità del cielo", ovvero la grazia divina, lo ha fatto "uguale a pochi", vincendo "l'avarizia della mia fortuna" che lo aveva posto "nel numero di molti". Il discorso si riferisce alla felice opportunità di frequentare in Padova il Besalù, ma le espres-

sioni non rappresentano un generico atto d'ossequio, tanto più in considerazione delle modeste condizioni sociali del personaggio coinvolto, come avrò occasione di illustrare più oltre; ben più importante è la consonanza di simili espressioni con tutt'altro ordine di interessi. Il tema dell'elezione divina del credente è infatti un caposaldo della teologia dei riformatori e, nei modi stessi in cui è espressa in questo contesto, pare richiamare lo spiritualismo valdesiano (la "Chiesa degli eletti di Dio"). Anche nella dedicatoria del Domenichi, sempre al Besalù, al quale attraverso la stampa si vuole rendere quanto già dall'autore (ostile poi alla pubblicazione) era stato donato, ricorre in modo ancora più curioso un altro particolare della narrazione poetica. Scrive il Domenichi che attraverso la restituzione al Besalù delle *Rime*, che ora fra Remigio non solo non vuole rendere pubbliche, ma nemmeno mostrare se non ad amici fidatissimi, dovrebbe acquistare a se stesso fama di retto "giudice [...] da che per mio mezzo altri racquista il suo; il che, come voi ben sapete, uno è de' tre suoi precetti". Tre sono appunto i baci "dietro ad un olmo" con cui viene sancito il nuovo patto d'amore col Fiore: e nasce così il dubbio che il "precetto" qui citato dal Domenichi, che vuole che quanto è stato donato non possa più essere ritolto, possa alludere al principio della giustificazione per fede, al beneficio di Cristo, per dirla con la fortunata formula melantoniana ripresa nel titolo della famosa operetta coeva, l'idea insomma della salvezza per mezzo della grazia di Dio, a prescindere dal retto operare del cristiano. Nell'emblematica della poesia l'olmo è principalmente l'albero che offre sostegno alla vite e dunque simbolo di fratellanza e amicizia sincera, valore che gli permane anche nella tassonomia araldica. L'olmo dietro il quale viene rinnovato il patto d'amore potrebbe dunque simbolicamente alludere a una fraterna comunanza di spiriti, mentre la poca consueta indicazione numerica (i baci degli innamorati solitamente non dovrebbero scendere sotto la soglia dei mille), oltre a richiamare i "tre suoi precetti" della dedicatoria del Domenichi, parrebbe alludere all'*Alfabeto cristiano* del Valdés che presenta a più riprese un'elencazione ternaria: tre sono le "regole" della "legge di Dio"; tre i "modi" in cui "pecchiamo in questa presente vita"; tre le "vie" della conoscenza di Dio.

Il panorama che viene insomma a delinearsi è ben diverso da quello dell'ambientazione boschereccia di una vicenda erotica, e la stessa polemica del Domenichi sulle resistenze dell'autore alla pubblicazione potrebbe avere tutt'altro significato da quello dell'usuale professione di pudore e modestia del poeta restio a mostrare in pubblico i parti del suo ingegno. Si pensi ad esempio che pochi anni appresso (nel febbraio del 1552) il Domenichi sarà processato e condannato come eretico per aver volgarizzato e stampato col titolo *Nicodemiana l'Excuse à messieurs les Nicodemites* del Calvino,⁶³ ovvero l'opera in cui il ginevrino si scagliava contro la pratica del nicodemismo, chiamando con forza alla testimonianza del martirio. D'altronde, velate allusioni a un atteggiamento nicodemitico si possono riconoscere nelle *Rime*: in particolare si veda il congedo della canzone XVIII (*Poi che tacer m'è forza*) e delle due successive, ove sempre si allude alla medesima necessità di celare i propri sentimenti. E tornando ai rapporti col Domenichi, non andrà neppure taciuto lo strano contenuto dello scambio di sonetti pubblicato nelle *Rime*. Remigio, frate domenicano, gli scrive che Amore vuole annodargli e infiammargli il cuore in nuovi nodi e nuovi lacci, pur senza smorzare il primo ardore; e il Domenichi che dovrebbe rimproverarlo per la sua irreligiosa e lasciva condotta, lo esorta invece minaccioso a non entrare "in sì palese errore", a non abbandonare per nessuna ragione "il primo foco": è insomma evidente che non dell'amore per una donna si tratta, e che il codice amoroso è impiegato come copertura di altri significati.

Tuttavia il testo delle *Rime*, il cui disegno narrativo è più labile e meno riconoscibile di quello delle *Selve*, non ci può aiutare più di tanto a dipanare gli enigmatici travestimenti allegorici: è preferibile allontanarne temporaneamente e tentare di raccogliere altrove informazioni. Agli ambienti dell'evangelismo italiano, con i quali a giudicare dalle opere degli storici moderni il Nannini nulla dovrebbe avere a che fare, non riconduce soltanto il legame con Ludovico Domenichi, ma più numerose congiunture, a partire da quella che vede il testo stampato

⁶³ Dopo pochi mesi di carcere nella fortezza pisana ottenne, per intercessione di Renata di Francia, di commutare la pena nel confino nel convento di S. Maria Novella (e cioè il convento in cui prese i voti fra Remigio), ove poté godere di vari privilegi. Sui *Nicomediana* si veda ora: GARAVELLI.

dall'editore Bindoni, appartenente a una famiglia di tipografi la cui stamperia fu attivo centro di propaganda delle idee eterodosse e che nello stesso 1543 in cui le *Rime* vennero congedate dal Nannini pubblicò il *Beneficio di Cristo*. La più importante di queste circostanze riguarda il dedicatario dell'opera, Giovan Battista Besalù. Il suo nome non è rintracciabile in alcun repertorio erudito, ma il volume degli *Acta graduum academicorum ab anno 1538 ad annum 1550* curato per l'Istituto per la storia dell'Università di Padova dalla Martellozzo Forin fornisce a suo riguardo notizie decisive: il Besalù vi è citato per la laurea *in utroque iure* discussa il 20 ottobre 1547;⁶⁴ e l'indicazione offre due ulteriori informazioni dal momento che egli è citato come *reo[erendus] d[ominus] Ioannebaptista Besalu de Venetiis*, dunque un chierico veneziano. Un altro importante dato si ricava indirettamente dalla richiesta avanzata dal Besalù per la *gratia*, ottenuta, della *dispensatio de publica*, cioè la dispensa dalla onerosa cerimonia pubblica di laurea secondo il costume ancora vivo, se pure in calo, di celebrarne il conseguimento nella cattedrale con concorso di molti invitati e personalità, accademiche e cittadine: pare insomma che il Besalù, oltre a non poter vantare nobili natali dal momento che il suo cognome non è certamente tra quello delle famiglie veneziane ragguardevoli (pare che i Besalù fossero in origine ebrei fuggiti dalla Spagna), non godesse neppure di mezzi finanziari cospicui. Per quale motivo un simile personaggio, che non ricopriva alcun ruolo di rilievo (anzi nel 1543 lo si può presumere un giovane in procinto di iscriversi a un corso di laurea in diritto), né apparteneva a una famiglia di rango elevato, dovesse essere scelto come dedicatario di un volume di versi non è affatto chiaro; e si consideri che la scelta di fra Remigio venne confermata quattro anni più tardi dal Domenichi, senza dire come appare fuori luogo il tono di deferenza di frate Remigio verso il reverendo Giovan Battista.⁶⁵ Che cosa si cela dietro questa scelta e

⁶⁴ Cfr. Istituto per la storia dell'Università di Padova, *Acta graduum academicorum ab anno 1538 ad annum 1550*, a cura di E. Martellozzo Forin, Padova, Antenore, 1971, pp. 317-318.

⁶⁵ Il tono delle due dedicatorie pare suggerire l'esistenza di diversi rapporti tra i tre personaggi: il Domenichi si rivolge al Besalù su un piano paritario, si direbbe di correligionario; il Nannini invece con tono più ossequioso, con la deferenza dovuta a un personaggio notevole.

dietro l'appellazione, ripetuta in entrambe le dedicatorie, "magnifico e virtuoso", per nulla giustificata, come abbiamo visto, da motivazioni di ordine sociale?

Mi pare che non sia troppo azzardato sospettare che il Besalù potesse occupare un posto di qualche importanza nei circoli eterodossi veneti e che a una sua autorevolezza in questo ambito si possano far risalire i rapporti con il Nannini e il Domenichi. Il cognome Besalù torna infatti in scritti dedicati alla storia dell'eresia in Italia per un processo intentato a Venezia nel 1555 contro l'avvocato Giulio Besalù, che durante il suo soggiorno napoletano (1541-1551) fu in stretto contatto con i circoli valdesiani. Non sembra poco probabile che vi potesse essere un legame di parentela fra i due: Giulio, avvocato a Napoli nel 1541, potrebbe per esempio essere un fratello maggiore di Giovan Battista; il vincolo di parentela renderebbe ancor più plausibile una comunanza di spirito e il più giovane fratello potrebbe aver continuato un'opera di propaganda eterodossa nella Padova in cui era stato studente Giulio Besalù. La confessione resa da questi all'Inquisizione negli anni dell'ormai definitiva sconfitta dei movimenti evangelici evidenzia esemplarmente l'esplosivo intreccio tra inquietudini religiose e razionalismo pomponazziano, che fece di Padova una capitale europea del libero pensiero: partendo da una rigorosa esigenza di veridicità storica nello studio della Scrittura, Giulio Besalù, che ebbe Lelio Sozzini compagno di studi, giunse ad accogliere l'insegnamento pomponazziano sulla mortalità dell'anima e concluse la sua confessione con un'esemplare dichiarazione di ateismo: "ogni opinione andò per terra, credendo che tutte le religioni fossero inventioni di huomini al ben vivere, onde non volevo affaticarmi per intender le diverse opinioni di religioni, non ne credendo alcuna".⁶⁶

⁶⁶ Il brano della confessione del Besalù è citato da STELLA 1967: 35. Lo Stella considera il Besalù uno studente napoletano dello Studio patavino; di opinione contraria è invece il Caponetto. Va aggiunto che una conferma che i Besalù fossero veneziani viene anche da una lettera del Bembo al fratello Giovan Matteo ove si parla di un credito da riscuotere dai suddetti (cfr. Bembo *Lettere*: n. 863, v. II p. 501); nei *Diari* di Marin Sanudo infine è più volte citato un Raffaele Bexalù, mercante spagnolo che nei primissimi anni del secolo si stabilì a Venezia, dal quale origina la famiglia.

Per quanto sorprendenti possano sembrare i contatti del Nannini, che, ad esempio anche nello studio di Gigliola Fragnito sulla persecuzione nei confronti dei volgarizzamenti scritturali,⁶⁷ è solitamente ritratto come teologo del tutto ligio ai dettami della Chiesa cattolica, con gli ambienti dell'eterodossia religiosa, un'ulteriore circostanza indirizza le ricerche in questa direzione. Il repertorio delle opere composte dal Nannini redatto da Giulio Negri per *l'Istoria degli Scrittori fiorentini* riporta una notizia che non compare invece nelle trattazioni dei suoi biografi domenicani. Scrive il Negri: "Un volume di sue Lettere Familiari va sotto nome di Orazio Brunetti". Il Brunetti, nome a ragione sconosciuto ai più, compare invece in recenti studi storici dedicati ai gruppi ereticali italiani, e in particolare Andrea Del Col, che pure non fa cenno della confusione col Nannini, ha dedicato a lui e al suo libro di *Lettere* ampi studi.⁶⁸ Il volume in questione, per molti versi singolare, si presenta indubabilmente, anche se con riusciti mascheramenti, come un testo di schietta propaganda ereticale, soprattutto in merito al tema della giustificazione per fede. Dal momento che il Negri non suffragò in alcun modo la sua affermazione provai a raccogliere informazioni indagando sul Brunetti medesimo; e in effetti il *Supplemento* del Liruti alle sue *Notizie delle vite de' letterati del Friuli* riserva al Brunetti un congruo spazio e rimanda alle annotazioni dello Zeno alla *Biblioteca* del Fontanini per una discussione sui problemi di attribuzione delle *Lettere*. Ed ecco quanto Apostolo Zeno annota in proposito: "Orazio Lombardelli ne' suoi *Fonti Toscani* pag. 83 pare, che attribuisca a Remigio Fiorentino le *Lettere di Orazio Brunetto*; ma egli avrà forse inteso di qualche altro scrittore dello stesso nome, poiché molte considerazioni fanno credere fermamente, che il buon Fra Remigio non le abbia dettate, e che il lor legittimo autore era un miserabile luterano".⁶⁹ Alla luce di quello che si è fin qui considerato la protesta dello Zeno perde consistenza e l'annotazione del Lombardelli torna ad avere un certo interesse. Purtroppo questi non dice nulla di più di quanto si evince dalle note dello Zeno: "Remigio Fiorentino - scrive nei *Fonti Toscani* - nelle lettere, tanto a nome d'Orazio Brunetti, quanto a nome suo, e ne' Concetti

⁶⁷ Cfr. FRAGNITO.

⁶⁸ Cfr. DAL COL 1977 e DAL COL 1978.

⁶⁹ FONTANINI: I, 117-119.

o considerazioni civili, ne' discorsi e nelle traduzioni, è stato di favella regolata, pesata, culta, e suave".⁷⁰ Lo stesso carattere apodittico della notazione ci impone di attribuire credito alla fonte: il Lombardelli, quasi contemporaneo, senese, e cioè della città di quel fra Sisto con cui il Brunetti (alias Nannini?) polemizzò nelle lettere, poteva inventarsi di sana pianta una simile notizia? o non è più verisimile che la stessa si fondasse su qualche fonte di una certa autorevolezza? tanto più che il modo in cui viene riferita, priva di particolare rilievo e senza tema di smentita, pare alludere a una realtà ben nota (e non più pericolosa per fra Remigio, ormai deceduto), non certo a un'indiscrezione in suo possesso;⁷¹ e si aggiunga ancora che lo stesso Lombardelli era sospetto di simpatie, se non proprio ereticali, quanto meno erasmiane.⁷² È comunque certo, sia chi si vuole l'autore delle *Lettere* di Orazio Brunetti, che se una tale confusione fu possibile ciò testimonia che negli anni patavini il

⁷⁰ Cfr. *I fonti toscani d'Orazio Lombardelli senese, Accademico Umoroso*, in Firenze, Appreso Giorgio Marescotti, MDXCVIII, p. 83.

⁷¹ Fra Sisto da Siena, da non confondere con l'amico di Remigio fra Sisto da Venezia, fu prima francescano e reo confessore di eresia; graziato dal Ghislieri e ordinato domenicano compose poi uno dei maggiori testi controversistici del Cinquecento (*Bibliotheca Sancta*, 1566). Nelle *Lettere* del Brunetti è documentata una sua polemica epistolare con questi sulla necessità dell'eloquenza nella predicazione religiosa. La polemica contrappose inizialmente fra Sisto al Dolce, e questi chiese poi soccorso al Brunetti, sollecitato a intervenire anche da Paolo Crivello e Stefano Taberio. Oltre a risultare poco comprensibili le ragioni per cui il Dolce, a metà degli anni Quaranta letterato di una certa nomea, dovesse chiedere l'intervento in una simile disputa di un oscuro studente in medicina, va detto che le posizioni espresse dal Brunetti (netta separazione tra lo studio delle scienze umane, pure da coltivare con cura, e le verità della fede; conseguente inutilità dell'eloquenza nella predicazione del Vangelo) collimano perfettamente non soltanto con la tradizione patavina del razionalismo pomponazziano e con le posizioni sostenute in proposito dal Contarini e dall'Ochino, ma anche con il pensiero altrimenti espresso dal Nannini, che, oltre tutto, svolgeva personalmente l'ufficio della predicazione.

⁷² Cfr. l'intervento di Ottavia Niccoli sull'opera *Degli uffizi e costumi de' giovani*, in: *Erasmus, Venezia e la cultura padana nel '500*. Atti del XIX Convegno Internazionale di Studi Storici (Rovigo, 8-9 maggio 1993), Rovigo, Minelliana, 1995.

Nannini fu in stretto contatto con i circoli evangelici della città e che soltanto per ciò il suo nome poteva andare confuso con quello del Brunetti. A questo punto riservare un minimo di attenzione a quest'ultimo non è una digressione fuorviante, ma può anzi dare qualche lume sugli ambienti frequentati dallo stesso fra Remigio.

Nativo di Porcà, nei pressi di Pordenone, il Brunetti fu costretto dal padre, contro la sua inclinazione, a conseguire la laurea in medicina: per essa studiò dapprima a Padova, ma dovette poi per imprecisabili disavventure personali abbandonare la città, per riuscire infine a laurearsi a Venezia il 13 giugno del 1547, e dunque si può supporre per lui un corso di studi contemporaneo a quello svolto da Giovan Battista Besalù, se non dallo stesso Remigio Nannini.⁷³ La sola opera letteraria di lui rimasta sono le *Lettere*, dalle quali emergono contatti rilevanti sia con gli ambienti dell'eterodossia religiosa (il Vergerio, il Domenichi, Paolo Crivello, Leandro Zarotto, e molti altri) che con letterati come il Dolce, Ercole Bentivoglio, Gaspara Stampa, Alessandro Citolini. Il Dal Col e il Caponetto, che di lui si sono occupati recentemente, hanno dedotto dalla insignificanza del suo nome nelle vicende letterarie della sua epoca che il libro delle *Lettere* abbia avuto scarsa diffusione, ma in verità questa supposizione non convince poi molto. Oltre alla circostanza della ristampa che ne venne procurata a fine secolo, colpisce il buon numero di copie superstiti catalogate dall'ICCU, e cioè ventidue, soprattutto in considerazione del fatto che si trattava pur sempre di un libro sospetto e proibito dall'*Indice*.⁷⁴ Né si dimentichi come, pur con

⁷³ Le notizie relative alla sua laurea si ricavano da PALMER: 34-35. Purtroppo, dal momento che gli studenti in teologia dell'Università di Padova non venivano allora registrati, non è possibile raccogliere dati analoghi su fra Remigio. Egli dovette però trovarsi in Padova in quegli anni come documenta la dedicatoria al Besalù, oltre ad altri riferimenti nelle *Lettere*, e il soggiorno in quella città era probabilmente legato alla frequentazione dello Studio, dal momento che, proprio dalla *Bibliotheca Sancta* di fra Sisto, sappiamo che aveva il titolo di *theologiae professor*.

⁷⁴ La *princeps* dell'opera è del 1548, senza indicazioni tipografiche ma stampata a Venezia da Andrea Arrivabene: sia il Dal Col che la Jacobson Schutte (*The Lettere Volgari and the Crisis of Eoangelism in Italy*, in «Renaissance Quarterly», v. XXVIII (1975) pp. 639-688) ne citano il frontespizio con un refuso ("meesser") assente nella copia conservata alla Bibliote-

tutte le cautele del caso nel prendere le distanze dalle più compromettenti affermazioni ivi contenute, il libro delle *Lettere* del Brunetti abbia ottenuto lodi tanto dai contemporanei, quanto da quegli eruditi del Settecento che per caso vi si imbatterono. Ignoto l'autore, ma apprezzato il libro dunque e, per quel che è dato comprendere, abbastanza diffuso: un indizio in più per alimentare i sospetti che qualcosa di non del tutto chiaro sia legato a questa pubblicazione, e che la discrepanza tra la fama del libro e quella del suo autore possa anche dipendere dalla notizia dell'espedito, tutt'altro che inconsueto per quel tipo di pubblicazione,⁷⁵ volto a difendere un personaggio il cui nome non era opportuno esporre. Non vi è spazio qui per addentrarsi più a fondo nell'esame delle *Lettere* del Brunetti: significativamente dedicate a Renata di Francia, esse assemblano in una successione che è tendenzialmente cronologica, e anche per questo piuttosto caotica, lettere familiari, lettere indirizzate a personaggi illustri, altre contenenti la discussione di temi religiosi, talvolta camuffate nel repertorio delle lettere amoroze (spesso 'finte', come dichiarate nella tavola finale, cioè indirizzate a un'interlocutrice non reale), nelle quali si tende a tracciare un ideale catalogo delle molteplici situazioni dell'epistolario amoroso; e anche lettere elegiaco-bucoliche, quasi a metà tra il modello ovidiano delle *Eroidi* e quello dell'elegia properziana. Quel che rileva, al di là di un'analisi più dettagliata di questo strano volume, impossibile in questa sede, è che il coinvolgimento del Nannini, reale o supposto, autorizza a ipotizzare che anch'egli condividesse le frequentazioni che furono del Brunetti e che l'esistenza di tali rapporti con i circoli dell'evangelismo veneto legittimi anche per gli anni addietro il sospet-

ca Reale di Torino: *Lettere di Messer Horatio Brunetto*. Il frontespizio della seconda edizione, con palese intento pubblicitario, recita: *Lettere del sig. Oratio Brunetti, nelle quali con molti e diversi soggetti, vagamente & con somma facondia si tratta di tutto quello, che a qual si voglia stato d'huomini per Lettere, occorre di trattare. Utilissime a tutti quelli, che si diletmano dello scrivere polito*, In Venetia, presso Giorgio Angelieri, 1597.

⁷⁵ Il vescovo Vergerio, per rimanere nella cerchia che fu quella del Brunetti, firmava proprie lettere con il nome di Francesco Stella, correligionario che si prestava a salvaguardare il vero autore delle missive dai pericoli di un'indagine sulle stesse.

to di una posizione di dissenso religioso, nonché di un secondo livello di significazione nella stesura delle *Rime*, di un travestimento allegorico per contenuti non esplicitabili direttamente.

Peraltro gli studi di Aldo Stella e di Andrea Del Col,⁷⁶ aprendo qualche squarcio di luce sulla complessità della situazione religiosa e politica nella repubblica veneta degli anni Quaranta, hanno anche offerto qualche più precisa notizia sui personaggi che quei circoli frequentavano. In tal modo la tradizionale considerazione che leggeva nel fallimento dei colloqui di Ratisbona e nei successivi decessi del Valdés, del Contarini, del Giberti gli episodi di una sconfitta ormai definitiva delle speranze di rinnovamento ha lasciato il posto a un'interpretazione che vede, dopo una prima reazione di sfiducia, la successiva radicalizzazione e il contrasto tra posizioni divergenti, in un periodo che il Dal Col ha definito di "fluidità dottrinale". Padova, Venezia e in generale le terre venete si pongono "durante gli anni '40" come "il fulcro portante del rinnovamento religioso italiano e della diffusione delle idee innovatrici",⁷⁷ idee che andavano ormai nella direzione del superamento di un generico evangelismo. La fitta trama di contatti che il Dal Col ha tentato di illustrare nel suo studio delle *Lettere* del Brunetti e dell'attività di Lucio Paolo Rosello non si limita soltanto a stabilire collegamenti tra i circoli veneti legati da un lato all'autorità del vescovo Vergerio e dall'altro a tipografi e librai attivi nella diffusione, anche clandestina, di opere proibite o sospette; i contatti tra Firenze e il Veneto che anche l'opera del Nannini testimonia sono replicati in altre direzioni, Bologna, Napoli, Ferrara, i territori della Marca, con l'attività di altri personaggi; e anche il tentativo insurrezionale nella Romagna progettato da Ludovico Dall'Armi parrebbe non dover essere stato ignoto alla cerchia del Brunetti,⁷⁸ il quale tra l'altro nelle sue

⁷⁶ A quelli già in precedenza citati si potrebbe aggiungere STELLA 1965.

⁷⁷ DAL COL 1978: 434.

⁷⁸ Secondo quanto riferisce la Innocenzi Greggio (cfr. *In difesa di Gaspara Stampa*, in «L'Ateneo Veneto», 1915, 38/1, p. 44) Malatesta Fiordiano, cioè uno degli interlocutori in stretti rapporti con il Brunetti, "forse fu al soldo" di Ludovico Dall'Armi.

lettere si presenta anch'egli come uomo d'arme e non certo come aspirante letterato.⁷⁹

Le conoscenze 'pericolose' di frate Remigio risultano a questo punto sempre più sorprendenti, a maggior ragione se si tien conto che egli apparteneva all'ordine domenicano, ovvero a quello dei più tenaci avversatori dell'eresia e dei tentativi di mediazione con i protestanti. È però vero che i domenicani fiorentini furono comunque sensibili a uno spirito di rinnovamento religioso che contemplava la lotta alle gerarchie della curia romana. D'altronde la stessa produzione teologica del Nannini mostra interessi e intendimenti di sapore evangelico o comunque in sintonia con quello spirito: significativa mi pare ad esempio la scelta di dedicare al cardinal Morone, da poco scarcerato con la salita al soglio pontificio di papa Pio IV, una sua opera in due volumi stampata a Venezia nel 1562 che contiene vari trattati dottrinali e ricche *Annotationes in Sacros utriusque Testamenti libros*, con le quali il Nannini stila un regesto degli uomini illustri, delle piante, pietre, monti, fiumi, città e fortezze citate nelle Scritture; un'opera dunque che conferma la sua passione di storico, ma che rimanda pure in qualche modo all'interesse filologico per i testi scritturali che fu tra i capisaldi culturali della Riforma. Il medesimo interesse storico filologico e la vasta erudizione del Nannini si ritrovano anche in alcune lettere pubblicate nel volume delle *Considerazioni civili*: in esse si trattano con rigoroso scrupolo documentario temi come l'effettivo valore pecuniario dei trenta denari argentei per cui Giuda vendette Cristo, o le circostanze documentabili della morte del medesimo apostolo traditore. In questo ambito (senza dimenticare che fu a lui attribuito il volgarizzamento dell'*Imitazione di Cristo*, o almeno la sua revisione) l'opera maggiore del domenicano è senz'altro quella del volgarizzamento delle *Epistole et evangeli che si leggono tutto l'anno alla Messa*, una traduzione commentata dei passi del Messale, andata in stampa nel 1567, in cui l'autore dichiara di essersi sforzato di "ridurli in più chiara e bella lingua che sia stato possibile", così da consentire a quanti "non hanno piena la cognizione della lingua latina" di direttamente attingere ai testi sacri della cristianità.

⁷⁹ Cfr. ad esempio la lettera *A li assentatori* introduttiva dell'opera: BRUNETTI: [c. 3v].

Tuttavia è proprio in quest'opera, che pure rimanda nel suo proposito di diffusione della conoscenza delle Scritture allo spirito dell'evangelismo riformatore, che ritroviamo anche segnali di una esplicita professione di ortodossia: intanto l'avvertenza (un'*excusatio non petita?*) che il suo "animo" è stato quello "di stare alla Censura della Santa Romana Chiesa", dichiarandosi "pronto et apparecchiato" alla "retrattazione" qualora gli fosse intervenuto di dire qualcosa "contrario alla sua [della Chiesa] santa intenzione"; in secondo luogo il fatto che all'opera di annotazione vengono aggiunti quattro discorsi, che trattano del digiuno, dell'invocazione dei Santi, del culto delle immagini e delle reliquie, redatti allo scopo di mostrare "con quanto torto sono i Cattolici biasimati dagli Heretici intorno a questa santissima usanza". Si aggiunga che anche tra i trattati dottrinali citati in precedenza alcuni sono dedicati a temi tipicamente post-conciliari: l'autorità del Pontefice, l'obbligo di residenza per i vescovi, i benefici ecclesiastici. È dunque da ipotizzare un convinto ritorno all'ortodossia in età matura o un esercizio di prudenza tanto efficace da consentire un mascheramento che non soltanto mise al riparo dalle indagini del Santo Uffizio, ma che anche agli occhi degli storici moderni ha saputo celare le simpatie dell'autore di un volgarizzamento che, come ha mostrato anche il recente studio della Fragnito già citato, rimase, nel generale tracollo dei movimenti evangelici italiani, l'unica possibilità di accedere alla parola del Nuovo Testamento per quanti ignoravano il latino:⁸⁰ un risultato che comunque giustificerebbe il compromesso nicodemitico.

Se quanto fin qui argomentato è servito a persuadere, se non proprio della giovanile eterodossia del Nannini, quanto meno della sua prossimità a simili posizioni, e a uomini che tali opinioni apertamente professavano, è allora giunto il momento di riprendere il testo delle *Rime* e di tentare di leggerne, almeno parzialmente, il disegno allegorico. Nelle note esegetiche dell'edizione da me curata ho segnalato in dettaglio gli elementi che paiono indirizzare a una lettura in chiave di singoli passi, mi cimento qui in un'ipotesi relativa al disegno nel suo

⁸⁰ E va aggiunto con quali cautele: di esso i laici potevano giungere a disporre solo dietro rilascio di una speciale dispensa, di fatto praticamente innarrivabile; e a volte l'eccesso di zelo delle autorità ecclesiastiche portò al rogo l'opera benché non proibita dall'*Indice* (Cfr. FRAGNITO: 296-300).

complesso. È noto come gli anni Trenta furono in Firenze, dopo il crollo repubblicano e prima della svolta politica di Cosimo favorevole a un nuovo mecenatismo dirigistico, anni molto difficili, in cui il contemporaneo tramonto delle illusioni palingenetiche savonaroliane e della magnificenza e liberalità medicea provocò, anche in considerazione dei numerosi esilii, un generale impoverimento della vita pubblica. Quasi altrettanto nota è la precoce diffusione nella città degli scritti erasmiani e luterani e il loro rapido allignare in ambienti in cui, spento il fanatismo messianico del frate di San Marco, si andavano sviluppando più concrete speranze in un processo di riforma della Chiesa. Il giovane fra Remigio, novizio in S. Maria Novella, non dovette certamente essere estraneo a queste speranze di redenzione spirituale che, oltre a toccare individualmente il credente (che lo si ritenesse o no giustificato dalla sola fede), si configuravano anche come auspicio di una *renovatio ecclesiae* sentita ormai improcrastinabile. Quale sia stata l'esperienza che, intorno al 1536, ha trasformato questo atteggiamento nel "dolce foco" acceso da "Amore" (e di 'divino Amore' dovrà necessariamente trattarsi) di cui cantano queste *Rime* non è facile dire. È però doveroso ricordare alcune importanti presenze nella città in quel periodo: ad esempio quella di Caterina Cibo, o quella di Bernardino Ochino che vi tenne alcune prediche, e poi quella di Pietro Carnesecchi che proprio nel 1536, quando già era in rapporto col Varchi, tornò nella città natale dopo i mesi passati nella Napoli ove era presente il Valdés e che nell'autunno di quell'anno ospitò in casa propria il Giberti e il Pole in viaggio verso Roma per partecipare ai lavori della commissione da cui uscirà il celebre documento *de emendanda ecclesia*. Non voglio certo dire che la "Donna" cantata nelle *Rime* dovesse avere le fattezze di Bernardino Ochino o del Carnesecchi (Giulia Gonzaga si presterebbe meglio alla bisogna), ma credo che la passione d'amore che 'annodava' il cuore del poeta nel suo soggiorno patavino dovesse avere a che fare con il movimento evangelico. Nelle città in cui soggiornò⁸¹ il Nannini dovette impegnarsi in un'opera di proselitismo, e scoprire in tal modo la diffu-

⁸¹ Ricostruire gli spostamenti del Nannini, soprattutto negli anni giovanili, è impresa quasi impossibile: le sue lettere ce lo mostrano, oltre che in terra veneta, senz'altro a Bologna e in più di una circostanza nel territorio marchigiano e in Ancona.

sa presenza delle idee religiose da lui professate: da qui la già ricordata curiosa corrispondenza in versi tenuta col Domenichi e i dissapori e i sospetti che inevitabilmente contraddistinguono i movimenti settari e clandestini. Il libretto di *Rime* che il Domenichi volle pubblicare quando l'autore intendeva forse allontanarsi da tali ambienti rappresenterebbe dunque, nel suo cifrato dissimulare, una sorta di memoriale di autodifesa, un'accorata protesta di fedeltà agli ideali del rinnovamento religioso, specificamente indirizzata ai correligionari in grado di intendere le allusioni che vi sono espresse.

Definire con esattezza quale fosse il gruppo o la posizione dottrinale cui il Nannini faceva riferimento non è semplice, tuttavia il dato sicuro e più volte ribadito è la sua fedeltà alla passione condivisa con i 'pastori' delle rive del Mugnone e dell'Arno: è dunque a Firenze che si deve guardare; e proprio le vicende politiche fiorentine parrebbero essere state l'occasione per gli esordi poetici del Nannini, dal momento che gli ultimi componimenti del volume (LX-LXII), quelli in cui si celebra la conquista del potere da parte di Cosimo, oltre a parere per una certa ruvidità di lingua e di stile i primi esperimenti poetici dell'autore, per ovvie ragioni vanno collocati al momento stesso degli avvenimenti celebrati, e cioè al 1537. Al proposito né deve stupire l'omaggio a Filippo Strozzi del sonetto LX, né apparire contraddittorio con le supposte simpatie eterodosse del Nannini il sostegno espresso al nuovo signore di Firenze dopo l'assassinio del duca Alessandro: è noto infatti che la successione di Cosimo fu inizialmente voluta dagli stessi repubblicani della parte 'alta', come si diceva allora, e dal Guicciardini in particolare, nella convinzione rivelatasi malfondata di farne uno strumento del proprio potere; altrettanto nota è la protezione che Cosimo concesse agli eterodossi fiorentini, il Riccio e il Carnesecchi sopra tutti. I componimenti encomiastici di Remigio Fiorentino, che salutano con entusiasmo, sia pure di maniera, la nuova situazione politica fiorentina, non si pongono dunque in antitesi con l'ipotesi interpretativa della passione espressa nel resto del canzoniere, ma ne costituiscono un ulteriore riferimento.

Per portare allora qualche fiavole lume sull'enigma del "Fiore" cantato nelle *Rime* non sarà neppure da passare sotto silenzio l'ipotesi avanzata da taluni storici che al suo sorgere l'Accademia fiorentina, alla

quale, dopo le prime riunioni degli Umidi, fu assegnata da Cosimo la sede proprio nel convento di Santa Maria Novella, costituisse una sorta di copertura linguistico-letteraria per attività di propaganda ereticale;⁸² e nelle *Selve* lo stesso riferimento al "mio gran Varchi" può divenire in quest'ottica sospetto.⁸³ Molti dei legami accertati tra i letterati veneti e fiorentini chiamano in causa proprio il Varchi, animatore degli Infiammati padovani, ma nel contempo in contatto col gruppo degli Umidi riunito intorno al Lasca, che, in conflitto con i nuovi membri dell'Accademia fiorentina interpreti della volontà di Cosimo, si riconoscevano nel suo magistero. Nell'ambito della comunità di spiriti sensibili alle idee di riforma, i "fidi amici" cui il Nannini fa più volte riferimento come ai soli destinatari delle *Rime*, il nome del Domenichi pare invece condurre nel solco di posizioni che gli storici dell'evangelismo italiano hanno definito cripto-calviniste; ma piuttosto che rifugiarsi nella genericità di simili formule è preferibile affrontare in concreto i dati che emergono dalla lettura del testo.

Il sonetto proemiale delle *Rime* e la protasi delle *Selve* (I, 1-16) introducono le rispettive materie in termini quasi identici e con la comune evidenza data allo "sdegno" come causa dell'intiepidirsi del fuoco d'amore; e anzi l'intento di sottolineare il tema fin dagli esordi è ribadito dall'insistito impiego di parole chiave ricorrenti: alle "amorse fiamme" risponde il "dolce foco", entrambi sono predicati dai verbi 'ardere' e 'intiepidirsi' e in seguito sono detti 'raccesi', dal lume degli occhi della donna nelle *Selve*, da "mia fé" nelle *Rime*. Il ritorno di

⁸² L'ipotesi, in termini ancor più semplicistici di quelli da me riferiti, è stata avanzata da Paolo Simoncelli (SIMONCELLI: 330-sgg.): al di là dell'errore concettuale, comune a molti storici, di considerare gli interessi umanistici dei personaggi da loro esaminati come puramente strumentali, non vi è dubbio tuttavia che molti degli esponenti di quell'Accademia abbiano testimoniato più di una semplice simpatia per le posizioni evangeliche. Non è però da dimenticare quanto influisse sulle convinzioni degli autori fiorentini l'atteggiamento, per così dire congenito, di ostilità alla Curia romana.

⁸³ Tralasciando altre considerazioni, si pensi anche soltanto al *Sermone fatto alla Croce*, pubblicato dal Simoncelli in appendice al volume citato: 445-451; né questi, né altri che del *Sermone*, di pretta impostazione valdesiana, hanno trattato, hanno discusso la circostanza, che a me parrebbe invece da considerare, che esso venne recitato "nella compagnia di S. Domenico".

fiamma produce come effetto l'esigenza di cantare le lodi di lei non, come è detto nel sonetto iniziale, per "di fronde ornar l'indegne chio-me", ma per "far un crudo cor pietoso" e impetrare "perdono" presso gli "Spiriti benigni" cui la "cetra" del poeta si rivolge. Quali sono allora le ragioni dello "sdegno" e di quali colpe si deve invocare il perdono? La canzone XIX può fornire preziose indicazioni: evocata un'atmosfera di silenzio e di quiete, e la condizione di sicura solitudine espressa dall'emblematica immagine dei "ginepri e sassi", Remigio si accinge a rivelare, "in voce al mio dolor conforme", la ragione per cui ha dovuto cambiare il "dolce suon" alla sua cetra che "tant'alto giva" da aprire alla sua donna il "sentier chiuso" della propria fama (il sentiero cioè che si apre soltanto agli eletti); si accinge cioè a narrare, coi toni di un'autodifesa rivolta agli amici fiorentini, le circostanze che hanno prodotto la sua disgrazia. Mentre egli si prodigava, con l'entusiasmo del neofita e senza le dovute cautele, a illustrare la fama del Fiore in luoghi ove ancora non era conosciuta ("Per farla chiara in parte ove non era"), un "solo serpe" lo costrinse a interrompere la sua attività di predicazione, chiudendo "a' bei pensieri il varco" e forzandolo alla simulazione. Tuttavia la sua circospezione ("Giva come uom che bene amando teme") e la sua temporanea inattività ("attendendo il fin di tanto affanno") non furono sufficienti a dissipare i sospetti su di lui, e anzi "l'angue crudel" riuscì, nonostante ogni cautela, a scorgere "dentro i miei pensieri", e a riconoscerlo dunque adepto del "Fiore". Perciò, pur restando fedele ai propri ideali (vv. 46-47), egli è costretto al distacco dai correligionari e a una accentuata simulazione: "Quest'è l'empia cagion de' tristi pianti", cioè le sue rime cantano appunto questa situazione di forzato allontanamento dalla comunità dei fedeli, in cui i suoi stessi compagni finiranno per dubitare della sua fedeltà, per rimproverargli un eccesso di prudenza.

A poco varrà la speranza "in più sereni giorni" documentata dal sonetto XXIII, i giorni del suo ritorno a Firenze, ove parrebbe essersi recato per un chiarimento, avvenuto con esito poco favorevole; un ritorno quindi meno sereno di quanto sperato e tormentato dall'assillo che la sua lontananza possa spegnere il "foco" nell'amata, cui segue un nuovo distacco, forse il "secondo partir" cui si accenna nelle *Selve*, rappresentato nel madrigale XXIV e nel sonetto seguente, ove significati-

vamente torna l'"olmo", già protagonista della scena centrale delle *Selve*, e ricorre "l'edera", simboleggiante fedeltà. La vicenda d'amore narrata dal Nannini consisterebbe dunque negli sviluppi della difficile situazione prodotta dal timore di una delazione del "serpe" (un superiore domenicano? o un rappresentante ad altro titolo dell'autorità ecclesiastica?), che allontanandolo dalla comunità ne ha messo in dubbio la fede presso i correligionari. Ecco perciò la protesta dell'autore, indirizzata ai 'pastori' fiorentini, contro il sospetto di tradimento ("Che d'altra fiamma il cor si pasca", XXVIII, 52) che l'ha fatto cadere in disgrazia, nascondendogli il volto dell'amata: "Dunque uno sdegno sol, un parlar finto / Tal foco ha spento?" (XXVIII, 103-104), "parlar finto" che sembra richiamare la situazione della canzone XIX; e, disseminate nel resto del canzoniere, varie altre recriminazioni e in particolare le obiezioni ad accuse "per non miei falli", ovviamente da noi ignorate ma non forse dai lettori cui le *Rime* erano destinate.

La conclusione del canzoniere, che, secondo il canone del genere, doveva contemplare la morte dell'amata e il ravvedimento, pone problemi interpretativi di non poco momento. Si inizia con un sonetto (XLVII) indirizzato ai "Felici spirti" devoti del "Fiore", l'encomio del cui operare, sebbene siano appellati "fonti di virtù", è prudentemente contenuto per ammissione stessa dell'autore ("Cui forse ne' miei versi adombro e velo") e si conclude enigmaticamente con il tono della profezia augurale: "Vivrete liete col mio sole insieme / Nel bel sen di colei ch'eterna vive", la fama immortale, che è beatitudine e gloria eterna (l'"invitta fama" del sonetto LII che "gloriosa il grido" del Fiore "fa risonar ne' più beati scanni"), ma che è anche rinomanza del nome "in terra" (S. II 103), che contempla cioè la vittoria del nuovo credo religioso, per cui "la gloria ch'or celata giace" (S. I 42), che è costretta a stare nell'ombra, "splenderà", cioè finirà "col bel girar degl'anni" per trionfare, e di questo trionfo, come è detto sempre nel sonetto LII, saranno l'Arno e Firenze ad andare "adorni". Segue un sonetto in morte piuttosto convenzionale (XLVIII), che non impedirà alla "Donna" di riapparire senza meno poco dopo, e un ben più complesso sonetto di ravvedimento (XLIX). L'"erto viaggio" al quale lo scortano pensieri "perigliosi e folli" sarà da intendere come l'avventura della dissidenza religiosa, "cosa mortale" vissuta nella "notte" dell'incertezza dottrinale e

delle continue lotte intestine e che rischia di esaurirsi in un colpevole complotto senza Dio, che conduce a quell'“ultima ora” che è quella della perdizione, persistendo in una scelta che, per la sua tracotante presunzione, pecca di superbia. Il ravvedimento pare tuttavia svilupparsi all'interno del medesimo credo e prova ne potrebbe essere l'ammissione di aver peccato di libero arbitrio implicita nella forte sottolineatura del v. 7: “cieco nella notte volli”. Al ravvedimento segue la preghiera della sestina *L'ove*, con toni di sincera commozione non così frequenti nello svolgimento di un tema che pure divenne tipico nella tradizione del petrarchismo, si invoca la grazia divina, richiamando l'immagine dell'“alma” che di “perir teme”, e nelle “onde” del peccato, spinta dai “contrari venti” senza l'aiuto di quel “santo legno” che, sotto la metafora della navicella, ancora una volta cela l'allusione al beneficio di Cristo; infine i componimenti più enigmatici sono i tre conclusivi, ovvero i nn. LII-LIII-LIV, poiché di fatto quanto segue è poesia d'occasione estranea allo sviluppo logico della narrazione.

I tre ultimi componimenti paiono di primo acchito incongruenti e in alcuni punti indecifrabili. Nel primo, come si è già detto, si comincia con la celebrazione dell'“invitta fama”, quella fama che altrove nel canzoniere è detta “eterna” e che non potrà perciò essere la gloria mondana, destinata alla sconfitta e a soggiacere all'inesorabilità del tempo, ma sarà invece la gloria della cristiana perfezione; e tuttavia essa darà egualmente a Madonna, anche per opera del poeta, l'occasione di una trionfale affermazione in Firenze, la “fiorita sposa” dell'Arno; ma se il tono del sonetto indurrebbe a ritenere ormai superate le incomprendimenti con i correligionari, il madrigale seguente riporta invece ai consueti lamenti sulla durezza del cuore della Donna, con l'aggiunta di un'affermazione di particolare gravità: “Ben certo son ch'in vano / Di ritrovar pietà quivi si tenta, / Ove del santo Amor la face è spenta”. L'accusa che possiamo ipotizzare rivolta a frate Remigio, di avere disertato le fila della nuova chiesa evangelica, viene così ritorta contro i suoi detrattori, rei di trascurare la fiamma dell'amore divino che essi stessi dovrebbero alimentare, ma alla cui custodia antepongono evidentemente un'operosità tutta volta a iniziative condotte con l'animo di congiurati piuttosto che di fratelli in spirito. Infine il sonetto LIV, ove è introdotta una “Donna gentil” che un tempo fu modello di “fe-

de" e ora lo è di "pietate", e che dovrebbe con il suo esempio rendere "Più benigna" verso il poeta la sua Donna. Quanto connota la "Donna gentil" è certamente singolare: le sue "bellezze" sono "altere e nove" e rese più "gradite" dal suo "esser pia"; il cielo "piove" largamente le proprie grazie sulle anime che la "rassembran"; ella è un "tempio" di "Mille rare virtù"; e chi la "adorò" raccoglie ora il "frutto soave [...] del suo spietato scempio". Potrà costei semplicemente essere un'ennesima versione della bellezza neoplatonica, un esempio di sublimante oggetto di passione amorosa o, addirittura, una replica dell'allegoria dantesca? Ma che funzione avrebbe nel contesto del canzoniere? E si noti anche che non un'elevazione spirituale è il "frutto" prodotto dall'amore per lei, ma la discesa delle "Grazie celesti" sulle anime a lei devote (e quindi non su di un singolo individuo di lei amante). Non sarà allora più probabile che la "Donna gentil" rappresenti un'altra comunità evangelica, o forse la stessa chiesa riformata d'oltralpe, indicata a modello di fede e di pietà?

Quel che è certo è che il canzoniere si chiude nel segno di una situazione conflittuale, nel segno non dell'apostasia ma di un polemico distacco da posizioni divenute tanto rigide da mostrare "spenta" la fiaccola del "santo Amor". Si chiude dunque nella situazione opposta a quella in cui si chiudono le *Selve*, il cui congedo ("cangia in dolci i tuoi pensieri amari, / E non cantar di me sì false rime", VI 100-101) parrebbe da intendersi alla lettera, considerando le stesse *Selve* una cornice delle *Rime*. Vari elementi concorrono a confermare questa ipotesi: oltre alla considerazione di un'evoluzione poetica riconoscibile nella maestria con cui si maneggia un metro come il verso sciolto, a quell'epoca ancora largamente sperimentale, vi sono indicazioni che emergono dal testo medesimo, fin dalla prima selva, quando, a mostrare la propria incertezza nel riannodare gli antichi legami, Remigio dispone una serie di interrogative tra le quali una esplicitamente definisce le sue "dogliose note" come "antiche" (v. 47), con possibile riferimento al canzoniere come opera già compiuta.

Se si ipotizza che le *Selve* seguano le *Rime* e narrino il riannodarsi dei legami con i circoli eterodossi, dai quali la conclusione del canzoniere pareva quasi sancire il distacco, la vicenda vissuta dal Nannini e 'raccontata' nei suoi versi potrebbe essere sommariamente riepilogata

nei termini seguenti. Dopo aver fatto parte in patria di una comunità, identificata col nome di Fiore, fedele a un credo di stampo evangelico, Remigio si allontana da Firenze e si impegna in un'attività di proselitismo che attira su di lui il sospetto e lo espone al pericolo di una delazione. Pur restando fedele alle proprie convinzioni religiose, per prudenza evita di esporsi, ma in tal modo finisce per indurre i correligionari a sospettarlo a loro volta di apostasia. Torna perciò a Firenze per sottoporsi a una sorta di giudizio e per riconfermare la propria fedeltà alle posizioni religiose professate dalla comunità, ma l'esito di questo incontro non è quello auspicato e il giudizio espresso sul suo operato non è favorevole: ciò produce una situazione di reciproca indignazione, che nel codice della lirica d'amore si traduce nella topica dello sdegno. Mosso da questo sdegno, Remigio si allontana per la seconda volta dalla città e dalla comunità dei fedeli al Fiore, ai quali si rivolge ora attraverso le *Rime* per testimoniare la validità delle ragioni del suo comportamento, al fine di riconquistare la loro fiducia e di poter nuovamente tornare a Firenze, vincendo l'irritazione prodotta dal suo "secondo partir" e dal suo "lungo tacer", sebbene la presenza di un nuovo 'amante', il fantomatico "Clori", renda ancor più incerto il suo ritorno. Infine la rappacificazione ha luogo, "nel dì che di Filenia fur fatti i sozzi onori".

Tuttavia, nello scarto di tempo che corre tra la dedicatoria del Nannini al Besalù con cui veniva congedata la versione manoscritta delle *Rime* e l'uscita a stampa del volume, la posizione di fra Remigio pare nuovamente mutata e la polemica con il Domenichi documentata dalla dedicatoria di quest'ultimo ne è una prova. Non credo si possa trattare soltanto di un più accentuato nicodemismo, anzi anche in tal caso, visto l'interesse del Nannini per l'opera del Guicciardini, sarebbe più giusto parlare di una difesa del "particolare" attraverso un esemplare esercizio di "prudenza"; ma piuttosto di quel distacco dal più spiccato fanatismo che fu di tutti gli intellettuali più consapevoli nel momento in cui andarono diffondendosi più dettagliate notizie sui reali esiti della Riforma nei paesi d'oltralpe. Dando spazio a quella che è una mera supposizione, devo aggiungere che trovo molto sospetta una lettera del Domenichi, contenuta nel volume del Brunetti e a lui indirizzata, datata al 15 ottobre del 1547, ovvero a poche settimane dalla pubblica-

zione delle *Rime*, in cui l'autore esordisce affermando "non porrò mano a le scuse", con un'implicita ammissione di colpa che si ritiene già perdonata dal destinatario, forse per intercessione di terzi: la lettera non sarà forse indirizzata all'*alter ego* Nannini? e la colpa del Domenichi non potrebbe avere a che fare con la pubblicazione delle *Rime*? Se la supposizione dovesse essere fondata, ciò potrebbe anche fornire una chiave per risolvere l'enigma del rapporto tra il Brunetti e il Nannini: questi avrebbe con tale forza protestato con i correligionari del Domenichi, rei di averne esposto il nome con la stampa delle *Rime*, da ottenere che la pubblicazione di sue lettere di contenuto pericoloso non potesse aver corso se non servendosi di un prestanome, l'amico Brunetti, e per di più rendendo ancor più verisimile il falso con l'inserzione nel volume di autentiche lettere familiari dello stesso Brunetti.⁸⁴

Già che mi sono avventurato nel pelago delle supposizioni indimostrabili, dovrei forse avanzare qualche ipotesi sul personaggio allegorico di Filenia, il cui disvelamento offrirebbe forse la chiave per dipanare ogni enigma. Agli studiosi dell'eresia in Italia il nome Filenia richiamerà certamente alla memoria lo pseudonimo di Lisia Fileno con cui Camillo Renato firmò alcuni suoi scritti, e in particolare l'*Apologia* del 1540, ma che cosa il Renato potrebbe avere a che fare con i "pastori" fiorentini e quali mai potrebbero essere i "sozzi onori" celebrati in suo nome credo che nessuno riuscirebbe a spiegarlo. Più che a Lisia Fileno e ai circoli che a lui facevano capo, il cui radicalismo si avvicinava al credo anabattista, l'attenzione si potrebbe forse rivolgere al contesto della frase, nell'indicazione volutamente esplicita (ma proprio perciò tutelata dalla massima oscurità dell'enigmatico nome cui si riferisce, evidentemente volta a coprire un potere che è assai pericoloso colpire) contenuta nell'accezione negativa dei "sozzi onori". Si può forse pensare a "Filenia" come alla Chiesa romana corrotta? La riammissione di

⁸⁴ Nella dedicatoria a Renata di Francia l'autore afferma che le *Lettere* furono "nel termine di duo mesi poste insieme": il periodo si riferisce all'assemblaggio per la stampa, ma presuppone l'esistenza di un ampio materiale preesistente, il che non concorda affatto con la circostanza che vede tutte le lettere familiari del Brunetti databili a un'epoca successiva il conseguimento della laurea, né con il fatto che egli stesso dichiarò di non aver mai fatto esperienza dello scrivere volgare prima dell'allestimento del volume.

frate Remigio nel novero degli adepti del Fiore si potrebbe allora collocare nel quadro di “sozzi onori” che i correligionari, “con doglia e pianto”, cioè simulando, avrebbero dovuto rendere in Firenze a rappresentanti del potere della Curia romana, e un tale evento andrebbe situato tra la primavera e l’estate del 1543. Devo però confessare di non aver saputo individuare nessun episodio che si adatti in modo convincente alla circostanza. Alla primavera data invece il rientro a Firenze e l’ingresso nell’Accademia Fiorentina del Varchi, al quale furono tributati “onori” apparentemente trionfali, ma che potrebbero essere detti “sozzi” con allusione all’ipocrita atteggiamento degli ‘Aramei’, ma nulla al di là di questa coincidenza autorizza a identificare il Varchi in Filenia.

Immagino che quanti ricordano le parole spese dal Baldacci per introdurre alcuni componimenti del Nannini nella sua bella antologia (il riferimento al “respiro vivo [...] di un’inclinazione madrigalistica”, “frutto sicuramente di un *otium*”) siano ora sconcertati dal trovarsi invece immersi tra i fumi e le ceneri dei roghi inquisitoriali e tra gli enigmi di un prudentemente dissimulato verseggiare in cifra, se non addirittura indotti al fastidio e a un’insofferente avversione. La sorpresa che posso presumere nel lettore è in egual misura condivisa dallo scrivente, che a queste rime si accostò affascinato dallo splendore del volgarizzamento delle *Heroides* ovidiane. E tuttavia, al di là dell’utilità che questa pubblicazione dovrebbe poter rappresentare per quanti si interessano alla storia dell’evangelismo italiano (ammesso che gli storici, educati al ‘mal francese’ delle microstorie, siano ancora atti a intendere i messaggi espressi in forma poetica), credo che anche i letterati e gli intendenti di poesia possano essere indotti a porsi salutari domande. Il primo interrogativo che questa poesia pone riguarda, a mio parere, l’opera di quegli autori che con poco felice formula, in anni disastrosi per la sorte degli studi in Italia, Umberto Eco battezzò i “folli di Dante”, liquidandone con infelicissima supponenza le ricerche. Per quanto possa risultare facile irridere il ruvido schematismo di certe letture, ad esempio, di Luigi Valli⁸⁵ (ma quante sciocchezze psico-

⁸⁵ Il più importante scritto di Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei fedeli d’Amore*, è stato di recente (1994) riproposto dall’editrice Luni di Milano. Se ne veda la segnalazione di Michele Dell’Aquila in «Italianistica», XXV

sociologiche sono state altrimenti scritte su Beatrice!), non vi è dubbio che lo scoprire che, a distanza di due secoli, e provenendo da quello stesso convento di S. Maria Novella che tanto peso ebbe nella formazione intellettuale di Dante, altri concepì in una sorta di *trobar clus* venato di petrarchevole maniera un mezzo per occultare l'espressione e la comunicazione cifrata di pericolosi contenuti dottrinali, costituisca un elemento di legittimo sconcerto. Si aggiunga poi che pare quasi esservi un legame tra un fervente culto dell'opera dantesca e inquietudini religiose in personaggi, come ad esempio il Varchi, che ebbero un autorevole ruolo nella cultura fiorentina del Cinquecento, e ciò sia detto senza voler aderire agli estremismi del Simoncelli che nelle *Lezioni* dantesche del Varchi legge soltanto un uso strumentale della *Commedia* per un'opera di propaganda ereticale.⁸⁶ In secondo luogo le *Rime* del Nannini inducono a riflettere sul rapporto tra gli intenti allegorici della comunicazione e gli esiti poetici della stessa. Sarebbe tanto semplice, una volta riconosciuto il sostrato ideologico dell'opera, potersi dedicare, forbici alla mano, a un'ingenerosa mutilazione che separi poesia e non-poesia: il risultato sarebbe pessimo. Fra Remigio ha scritto versi molto belli, ma li ha scritti anche quando era intenso il *pathos* allegorico, o meglio la morbida dolcezza dei suoi versi non è disgiunta dalla sua passione devozionale e dall'impegno politico in essi profuso. Sia addotto ad esempio, per ragioni di brevità, anche un luogo soltanto, il bellissimo *incipit* del sonetto di ravvedimento (XLIX), intellettualmente assai impegnativo come già si è detto: "Quando l'oscuro vel la bella Aurora / Sgombra dal volto degli erbosi colli, / Alzo al ciel gl'occhi affaticati e molli, / Stanchi di lagrimar non sazii ancora". Un terzo motivo di riflessione viene dalla rinnovata constatazione che il petrarchismo, come già più volte affermato in questo volume, non può essere considerato la poesia del Cinquecento, ma soltanto una delle sue molte opzioni.

(1996) 1, pp. 148-149: ricordando come la tesi valliana "non ebbe largo credito", giustamente il Dell'Aquila osserva che le argomentazioni dello studioso furono "solo in qualche caso eccessive"; purtroppo credo che alla domanda conclusiva, "Avrà più fortuna in questa sua riprova?", si finirà per dover rispondere negativamente.

⁸⁶ SIMONCELLI: 341-345.

Resta ancora da dire come presso i contemporanei la fama di Remigio Fiorentino rimatore, più che al suo libro di *Rime*, fosse legata al volgarizzamento delle *Epistole d'Ovidio* e ad alcuni componimenti inseriti nelle numerose raccolte che vennero nella seconda metà del secolo a costituire il riferimento paradigmatico dell'eccellenza poetica tra i contemporanei. Va anche aggiunto che, a dispetto della attuale ignoranza della sua opera, il suo nome dovette essere assai famoso e alcune prove indirette lo testimoniano. Innanzi tutto vi è il fatto che intorno alla fine del secolo esso venne usato per alcune operazioni editoriali poco scrupolose, quasi che il falso servisse a garanzia del valore dell'opera: ad esempio è a lui attribuita una curiosa operetta drammatica⁸⁷ che, per rozzezza di lingua e di stile, certamente non può appartenere a lui, ma che si apre nella prima scena con l'esecuzione madrigalistica della strofe di una sua canzone (XVIII I), così introdotta da Tirsi, il personaggio che sulla scena tiene il nome pastorale che fu di Remigio: "Cantate quella musica sì bella / Che sopra questi miei dogliosi accenti / Compose il gentil mio gran Coridone".⁸⁸ Allo stesso modo vengono a lui attribuiti in un volume di *Rime piacevoli*⁸⁹ due capitoli burleschi che

⁸⁷ L'operetta, un'egloga drammatica in tre atti, dovette riscuotere un buon successo nei teatri di fine secolo, considerata la quantità delle stampe che la tramandano in rapporto al suo ben scarso valore poetico. Eccone comunque il titolo: *Tirsi, dove si risolve la questione, qual sia più misero Amante; o quel che può toccare la cosa amata, e non vederla; o quel che la può vedere, e non la può toccare*; venne stampata in Venezia presso l'Angelieri nel 1583; ristampata in Ferrara da Vittorio Baldini con il titolo *I due amanti* nel 1595; in Venezia con il titolo *Egloga pastorale* etc. da Lucio Spineda nel 1600; e a Macerata, con il titolo della *princeps*, dal Martellini nel 1606.

⁸⁸ Non saprei suggerire nessuna ipotesi relativa al musicista celato sotto le pastorali spoglie di Coridone, ma la notizia attesta la grande fortuna di tutta la poesia del Nannini presso i compositori musicali, al di là dell'importanza già riconosciutagli dal Bianconi per quanto riguarda il volgarizzamento ovidiano.

⁸⁹ Si tratta del terzo volume delle *Rime piacevoli del Borgogna, Ruscelli, Sansovino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sansedonio, e d'altri vivaci ingegni*, In Vicenza, Per Barezzo Barezzi libraro in Venetia, 1603; l'opera fu ristampata a Vicenza dal Grossi nel 1610 e a Venezia dal Baba nel 1627; è da notare che due capitoli qui attribuiti al Sansovino in precedenti edizioni sono invece

non possono essere suoi, non soltanto per l'estraneità della sua poesia a tale genere, ma soprattutto perché l'autore cita esplicitamente nel secondo di essi una data ben posteriore a quella della morte di fra Remigio;⁹⁰ ed è anche notevole che nella premessa ai due capitoli il curatore, tracciando come per ogni autore dell'antologia un breve ragguaglio biografico, con il Nannini se la sbrighi rapidamente, concludendo: "Di lui non occorre dire molte cose, perché si leggono le sue opere bellissime in prosa, et in versi". Il Bongi infine, negli annali giolitini, dà notizia di una sovrapposizione tra Remigio Romano, curatore di fortunatissime raccolte di poesia per musica nel primo Seicento, e Remigio Fiorentino, una ben strana confusione se si pensa che il Nannini era ormai scomparso da oltre trent'anni.⁹¹

Al di là di questi tre esempi, i componimenti estravaganti la raccolta delle *Rime* sono tutti più tardi e d'occasione, come ben si evince dalle testimonianze delle *Lettere familiari*; scrivendo il 15 aprile 1569 da Roma a messer Piero di Domenico Buoninsegni, il Nannini, dopo aver dichiarato "ch'io non fo, e non so più far versi", vi aggiunge un "giuramento", e giura che dal 1554, cioè "da che fusse messa in luce quella mia traduzione delle epistole d'Ovidio (che piacesse a Dio che io non l'havesse mai fatta né permesso che ella fusse stata data alle stampe, perché non harei dato scandalo al mondo, né a molti occasione di peccare)", e quindi da quindici anni, "io non ho fatto quindici composizioni e tutte con grandissima mia fatica, et importunato da gl'amici a quali ho qualche volta compiacciuto, per non parer protervo, né persona che, stando in sul grande, voglia esser pregata: le quali composizioni sono state messe e stampate in diversi libri, secondo che egli è occorso

stampati sotto nome di Orazio Brunetti, ma è noto che il problema della paternità di molte composizioni burlesche è presso che insolubile.

⁹⁰ Si tratta del *Capitolo nel quale rende gratie d'un cinghiale ricevuto dal detto Sig. Clarissimo* [Giorgio Zeno Giorgi]: "Salva la verità, fra i diecinueve, O fosse a' venti del passato mese, Del millecinquecentoottantanove ...".

⁹¹ Cfr. BONGI: II, 356. Su Remigio Romano il Bongi concludeva: "Il portare un po' di luce su questo nuovo Remigio, e sulle sue pubblicazioni, potrebbe essere l'impresa di qualche curioso, e forse di poca fatica, in un giorno di sciopero"; non fu però opera da scioperato il bel libro di CALCATERRA ove delle raccolte di Remigio Romano si discute ampiamente.

a chi me ne havea ricercato, che per lor capricci l'hanno fatte dar in luce".⁹² La prima comparsa del nome di Remigio nelle antologie liriche cinquecentesche si ha nel secondo dei due volumi che tra il 1545 e il 1547 il Domenichi allestì per i tipi di Gabriel Giolito: in quell'antologia vennero riproposti,⁹³ con varianti di nessun peso, alcuni sonetti e una sestina presenti nelle *Rime*; nel 1550 poi un consistente gruppo di inediti (tra cui il madrigale per la morte del Bembo, che fu inviato in via epistolare a Giovan Girolamo de' Rossi il 15 aprile del 1547, e altri pregevoli componimenti) apparve nell'antologia allestita per i caratteri di Andrea Arrivabene, tipografo non poco compromesso con la propaganda ereticale. Dei componimenti editi nel 1550 Ludovico Dolce scelse in seguito la prima metà inserendoli nella sua nuova raccolta di rime edita dal Giolito nel 1556; due anni più tardi il Ruscelli raccolse per i suoi *Fiori di Rime* sia i testi dell'antologia del Domenichi che quelli della raccolta del Dolce (e cioè i primi otto di quelli editi dall'Arrivabene). Si fissò in tal modo il nucleo dei diciassette componimenti che venne poi replicato, talvolta con omissioni, nelle successive antologie giolitine o di altri stampatori, eccezion fatta per la raccolta curata nel 1565 dall'Atanagi in cui non compaiono brani di Remigio Fiorentino. Altre estravaganti compaiono nelle *Lettere familiari* ma non aggiungono quasi nulla, nell'occasionalità dell'encomio, allo sviluppo della poesia del Nannini. Di maggior interesse la *Canzone alla Vergine* stampata nel 1576 dal Giolito, un'elegante *plaque* di sole sei carte, di lì a poco ristampata altre tre volte: sul modello della celebre *Vergine bella* petrarchesca, Remigio esibisce il proprio pentimento con raffinato gusto ossequiente alle convenzioni del genere; ma è evidente che se l'"errore" di cui si chiede il perdono non ha a che fare con i dilette della carne (in effetto mai nominati), ma con i lusinghevoli allettamenti della riforma religio-

⁹² NANNINI *Lettere*: c. 189v.

⁹³ In realtà è tutt'altro che semplice stabilire, tra date delle dedicatorie, date di stampa e insidie del calendario *more veneto*, quale sia il rapporto cronologico tra le due edizioni: la dedicatoria del Domenichi alle *Rime* del Nannini è del "primo giorno di febraio del XLVII", ma il *colophon* dell'edizione indica "il mese di giugno" come quello della stampa; la dedicatoria dello stesso Domenichi al secondo volume della raccolta giolitina reca invece la data del "xx di Marzo".

sa, il soggetto prescelto, la Vergine, sarà ancor più significativo di quanto lo fosse nella tradizione petrarchista.

VIII

OCCASIONI POETICHE ALLE CORTI FARNESIANE*

Uno spettro si aggira tra le moderne edizioni di libri di lettere del Cinquecento, il Cavalier Gandolfo, immancabilmente individuato in Gandolfo Porrino, concittadino e fraterno amico del Molza e fedele segretario di Giulia Gonzaga, benché l'ambito tutto farnesiano in cui il Cavalier Gandolfo si muove avrebbe dovuto mettere in guardia dall'addossargli la livrea gonzaghese del Porrino. Si tratta appunto di Sebastiano Gandolfi, letterato la cui schiatta pare fosse d'origine genovese di cui si è persa totalmente notizia nonostante che ne fosse stata conservata memoria dal Quadrio⁹⁴ e nonostante che all'inizio del Novecento già Abd-el-Kader Salza, recensendo l'edizione di *Prose scelte* di Annibal Caro curata da Mario Sterzi,⁹⁵ avesse provveduto a mettere in guardia dall'errore di attribuire a Gandolfo Porrino i riferimenti rivolti invece a lui. Tale avvertenza è stata invece del tutto ignorata da Aulo Greco nel curare la moderna edizione delle *Lettere* del Caro;⁹⁶ e, dopo di lui, l'errore è stato replicato da Maria Teresa Graziosi pubblicando le lettere del Guidiccioni⁹⁷ e da Claudio Vela in un articolo in cui si cita uno scambio di sonetti tra Anton Francesco Raineri e il Cavalier Gandolfo.⁹⁸ Nell'edizione nazionale delle *Opere* dell'Aretino invece Paolo Procaccioli, che nel quarto volume (il *Libro V* delle *Lettere*) aveva replicato l'errore comune attribuendo al Porrino un riferimento al "cavalier Gandolfo" della lettera 105 al Tolomei, ha restituito il Nostro agli onori del mondo nel nono volume (il *Libro II* delle *Lettere scritte a Pietro Areti-*

* Parte del seguente testo è stata letta alla giornata seminariale organizzata dal Comune di Ischia di Castro in data 13 aprile 2013: *Un ischiano tra i grandi della letteratura del Cinquecento: Sebastiano Gandolfo*.

⁹⁴ Cfr. QUADRIO: II, 354.

⁹⁵ Cfr. «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LIV (1909), p. 220.

⁹⁶ Cfr. CARO *Lettere*; le lettere del Gandolfi erroneamente attribuite al Porrino sono ai nn. 198 e 347; mentre l'errore si ripete nelle notazioni alle lettere 200, 204, 323, 346, 350 e 376.

⁹⁷ Cfr. GUIDICCIONI *Lettere*; qui l'errore è alle lettere 321, 322, 323.

⁹⁸ Cfr. VELA.

no) inserendo nell'*Indice dei nomi* il Gandolfi, "cavaliere e letterato, familiare di casa Farnese",⁹⁹ latore della lettera 147, del Tolomei, che lo raccomandò appunto all'Aretino.

Quasi del tutto ignoto agli studiosi moderni, il Gandolfi ebbe invece estimatori di riguardo tra i contemporanei, il Caro, il Tolomei, il Raineri, per limitarsi ai più intimi, suoi colleghi di lavoro alla corte di Pier Luigi Farnese. Le poche notizie che si riescono ad avere su di lui ne disegnano infatti una carriera tutta farnesiana: nato a Ischia di Castro ove aveva un palazzo in cui fu in grado di ospitare la *famiglia* del duca Pier Luigi Farnese, fu inizialmente al servizio di questi in qualità di "segretario",¹⁰⁰ ma dovette passare poi alle dipendenze del figlio di lui Ottavio, forse nel 1545 quando questi subentrò nel feudo di Castro al padre insignito del Ducato di Parma e Piacenza. L'uccisione di Pier Luigi Farnese il 10 settembre 1547 e la conseguente partenza di Ottavio per Piacenza ne mutò nuovamente l'impiego, questa volta nella segreteria del cardinale di Sant'Angelo, Ranuccio Farnese, alle cui dipendenze, secondo il Quadrio, morì, esattamente il 26 maggio del 1555, come si evince dal lascito testamentario di recente scoperto. Tali occupazioni da uomo di lettere devono però essere seguite a un primo periodo in cui dovette prevalere la funzione militare del servizio (come anche attesta l'appellativo "cavalier Gandolfo") secondo una prassi consolidata soprattutto tra i cadetti del Regno di Napoli, ma abbastanza comune nelle file degli Imperiali nelle quali militavano i Farnese. Piuttosto che di un caso di 'poeta a cavallo', come fu ad esempio Luigi Tansillo, qui parrebbe invece di essere in presenza di un 'cavaliere' che conquista con gli anni il diritto a un più sedentario servizio facendosi valere anche come fidato uomo di lettere.

Una più sicura congettura di quale sia stata l'educazione letteraria del cavalier Gandolfo si potrebbe tentare se fosse nota la data della sua nascita¹⁰¹, ma anche su questo punto ci si muove a tentoni, scontrando-

⁹⁹ ARETINO: *Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro II*: 460.

¹⁰⁰ Così lo definisce Girolamo Raineri nel commento allo scambio di sonetti con il proprio fratello Anton Francesco: "già segretario del S. Pierluigi Farnese, e virtuosa et onorata persona". Cfr. Raineri: 117.

¹⁰¹ Si noti però che nella Giornata gandolfiana di cui alla precedente nota don Alfredo Cento, cui devo anche la notizia della data di morte, ha comu-

si anzi con una apparente contraddizione. Il richiamo a lui già citato della "esposizione" di Girolamo Raineri alle rime del fratello lo definisce "persona matura", dicendo come durante il comune servizio alla corte di Pier Luigi Farnese (e quindi nella prima metà degli anni Quaranta) Anton Francesco "prende consiglio molte volte nei travagli e nelle persecuzioni che ricevea dai men degni di lui" e che si rivolgeva in tali occasioni al Gandolfi "come da persona matura, e travagliata parimente"; l'Aretino invece, scrivendo al Tolomei nel novembre del 1548, nell'inviare i saluti accomuna anche il "Cavalier Gandolfo, giovane graziosissimo e dolce".¹⁰² La contraddizione può sciogliersi considerando la diversa età dei testimoni: il Raineri, la cui data di nascita è da collocare tra il 1515 e il 1520, nei primi anni Quaranta è poco più che ventenne e può dunque considerare assennata e "matura" una persona sulla trentina, che viceversa alcuni anni dopo potrà ancora apparire un "giovane" a due corrispondenti, l'Aretino e il Tolomei, ormai avviati verso la sessantina. Annibal Caro, nato nel 1507, si rivolge al Gandolfi come a un coetaneo, o al più poco più giovane di lui, e quindi potremmo ritenere verosimile una data di nascita intorno al 1510; nel 1543 in una lettera inviategli il 20 di maggio il Tolomei lo dice "già tanti anni avvezzo tra gli studii [...] e in queste lettere toscane uso lungo tempo ed esercitato";¹⁰³ in un'altra, purtroppo senza data, abbiamo una testimonianza del suo esercitarsi nella pratica poetica: "Gran piacere ho avuto dell'ultima vostra lettera, nella quale nuovamente mi siete riuscito poeta, e non sol poeta, ma assai buono e con segno certo di farvi migliore". Gandolfi aveva inviato al Tolomei due madrigali amorosi, ottenendo tale incoraggiamento, ma anche una censura del genere: "questa forma di far madrigali non mi fu mai molto cara, parendomi troppo licenziosa e incostante, né dal Petrarca usata, se non con determinate e ferme regole"; la censura ebbe effetto poiché due soltanto so-

nicato importanti e più dettagliate notizie sulla biografia del Gandolfi, che non è il caso di anticipare qui essendo imminente la pubblicazione degli Atti di quella Giornata.

¹⁰² ARETINO: *Lettere. Libro V*: 93.

¹⁰³ Leggo (e cito) le lettere del Tolomei da un'edizione ottocentesca: *Delle lettere di Claudio Tolomei. Libri sette*, Napoli, pe' tipi del Regio Albergo de' Poveri, 1829.

no i madrigali tra le rime del Gandolfi finite a stampa, ed è quindi da presumere che tale genere di composizioni fosse stato da lui abbandonato.

Se tale lettera è l'unico documento relativo all'attività poetica del Gandolfi, molto più numerosi sono quelli che ne testimoniano la squisita umanità: tra il maggio e il luglio del 1543 è occorsa l'occasione che ci fornisce il più compiuto, e molto simpatico, ritratto del nostro 'cavaliere'. Per curare un'infiammazione del nervo sciatico il Gandolfi lascia gli amici a Roma e si reca a Viterbo per sottoporsi a cure termali: in tale circostanza il Tolomei gli invierà numerose lettere e il Caro una, come al solito, vivissima e tale da offrirne un'immagine che quasi ce lo fa presente agli occhi. La riporto integralmente¹⁰⁴ poiché nessun sommario potrebbe renderne l'impagabile scherzosa ironia; avverto soltanto che nell'edizione di Aulo Greco per errore, anziché in Viterbo, gli ozi del Gandolfi sono collocati "in Vinegia"; che il mondo "sotto sopra" è allusione ai venti di guerra che spiravano in Europa dopo la rottura della tregua tra Carlo V e Francesco I; e infine che il citato "Giovanni", come ben si evince, è un servitore del Gandolfi.

Con una grande allegrezza e quasi per far aschio a noi altri mi par che diciate ne la vostra lettera: "Io son ne le acque salse", come se voleste dire, "in terra di promessione". E noi dove siamo restati, in Egitto? O così non ci increscesse de la vostra perdizione, come non v'abbiamo punto d'invidia, ch'a perdervi certamente, e (come si dice) per le doglie siete voi andato a' bagni, più tosto che per guarire de la sciatica, se vero è ch'in Viterbo vi siate dato a un agio così morbido, e a una vita così spenserata, come di qua si dice. E che pensate voi, Cavalier, di fare, quando il mondo va sotto sopra, e che non è persona che non abbia i suoi cancheri? Starvene costà voi solo agiatamente a vezzeggiarvi cotesa panzetta? o come vostro solito sopra una sedia badiale, e sotto a qualche verdura, o di rimpetto a un cotal ventolino con un Petrarchino in mano a cantacchiare *O passi sparsi*? Ma dicono ancora peggio, che mentre così v'arrecate, volete che 'l vostro Giovanni vi stia sempre avanti con una rosta in mano a farvi vento. E che poi cicalato ch'avete alquanto con lui, e ordinatogli la vostra cenetta solenne, non senza il tortino, gli dite non so che ne l'orecchio, e intanto che egli se ne va in vic-

¹⁰⁴ CARO *Lettere*: I, 275-276; lettera n. 198.

nato a far la bisogna, voi vi dormite il vostro sonnetto per rimetter la dotta d'una veglia futura. E questa è la vostra vita palese, pensate quel che ci immaginiamo de la segreta. O poveretto a voi! Ed è questo viver da cavaliere? Non v'accorgete che vi siete dimenticato più di voi stesso, che di noi? E credete anco che noi vi dobbiamo avere invidia? E di che? Di coteste ninfe acquaruole? O non si sa che le lor bellezze son fatte di pan bolliti? Di cotesto vostro tempone? Vedete a quanto di corruzione siete venuto, che credete d'esserne invidiato quando ve n'abbiamo compassione. E verrà tempo ancora che ce ne rideremo, quando tornando di costà, impastato effeminato e snervato da le delicie e da le lascivie, non potrete più ridurvi a la frugalità ed a la continenza nostra, né sostenere i disagi con noi altri incalliti ne le fatiche, ed essercitati ne le operazioni virtuose. Chi gode una volta, dite voi, non istenta sempre. Sì, ma quel ricordarsi d'aver goduto e star male, è un gran consumamento de' male stanti. O toglietevi, o toglietevi da cotesta Alcina! Ed avanti che induriate nel mal abito a fatto, venite a soffrire, e travagliar con noi, se non volete che di voi si faccia quel che de' compagni d'Ulisse.

Di [Roma], a li XXIII di giugno MDXLIII.

Non so se giovi alla lettura dei componimenti gandolfiani¹⁰⁵ figurarsi il poeta in una "sedia badiale" a vezzeggiarsi "cotesta panzetta" già pre-gustando l'incontro serale con una "ninfa acquaruola", o non piuttosto immaginarlo in più togato acconciamento intento a far frutto dei consigli e dell'ammaestramento che quotidianamente i suoi illustri amici gli impartivano. Quanto resta della sua pratica con le Muse è interamente iscritto nel segno dell'imitazione del "Petrarchino" che il Caro ci mostra gustosamente suo compagno inseparabile, un'esperienza comune a gran parte dei letterati, maggiori o minori che fossero, dell'epoca; altrettanto comune per l'epoca è l'altro aspetto tipico della poesia gandolfiana, ovvero l'assoluta preminenza dell'ispirazione occasionale, di occasioni fornite dal proprio servizio alle corti farnesiane.

Per affrontare il tema delle occasioni poetiche alle corti dei Farnese è indispensabile sgombrare preliminarmente il campo da due pregiudizi con i quali la modernità ha solitamente osservato le vicende cinquecentesche. Il primo di questi pregiudizi riguarda l'espressione "poesia d'occasione", che si usa abitualmente con tono dispregiativo, quasi

¹⁰⁵ Il che è ora possibile a cura di chi scrive: vd. GANDOLFI.

contenesse una contraddizione in termini: ebbene, se vogliamo intendere e apprezzare la gran parte della poesia cinquecentesca, e quindi anche quella di Sebastiano Gandolfi, ci dobbiamo liberare dall'idea romantica dell'ispirazione sentimentale come unica possibile fonte di poesia. L'ispirazione poetica può essere mossa anche da un'occasione, da un'occasione della vita di corte, dalla capacità di farsi interprete di un sentire collettivo, di ritrovare l'immagine o il concetto più efficace a esprimere la comune sensibilità, la diffusa affezione, ma anche la capacità di variare con fantasia, ma senza capricciosi ghiribizzi, un sistema dato di ornamenti verbali.

Il secondo pregiudizio è invece relativo al luogo in cui tali occasioni dovrebbero muovere la fantasia poetica: almeno dai tempi del *Rigoletto* verdiano abbiamo quasi codificata in proverbio la convinzione che i cortigiani siano tutti una "vil razza dannata", ma tale giudizio menzognero è un frutto avvelenato della stagione risorgimentale che nel Rinascimento non seppe vedere altro che la perdita di sovranità nel frazionamento e divisione politica dei vari stati italiani. Non soltanto nelle corti italiane del Rinascimento vissero anche degnissime persone - e il nostro Gandolfi fu una di queste - ma le corti stesse furono anche luoghi ove si poterono sviluppare fervidi esempi di collaborazione intellettuale, nonché luoghi in cui restava pur sempre possibile una dinamica sociale che vedeva il merito premiato come leva per l'ascesa degli individui migliori anche se di rango inferiore. Tutto ciò ovviamente alimentava anche quelle pratiche di invidie, rancori, maldicenze che ha prodotto l'immagine della corte come spazio emblematico dell'ipocrisia e della menzogna, e la conseguente trattatistica sui modi in cui poter sicuramente distinguere l'adulatore dall'amico.

Con questo quadro di riferimento si può ora, per così dire, entrare nelle corti farnesiane e osservare da vicino quelle che in esse poterono essere occasioni favorevoli a esercitare l'estro poetico. Come è noto, la fortuna della famiglia dipese dall'ascesa al soglio pontificio nel 1534 del vecchio cardinale Farnese che, per l'età ormai avanzata e la condotta sempre prudente tenuta negli anni del cardinalato, era ritenuto potenzialmente innocuo e utile a una transizione che tutto lasciava presumere breve; il suo pontificato durò invece quindici anni e, a dispetto

delle agiografie correnti che fanno di lui un campione del rinnovamento spirituale della Chiesa, si caratterizzò fin da subito, con le persecuzioni al cardinale Accolti e l'attiva partecipazione nell'assassinio del cardinal de' Medici, per una condotta cinica e spregiudicata cui unico obiettivo era l'accrescimento dei beni e del potere del casato. Beneficiario principale della sua politica fu il figlio Pier Luigi, nominato Gonfaloniere dell'esercito della Chiesa nel 1537 e insignito, dopo quelli di Castro e Montalto, del ben più importante ducato di Parma e Piacenza nel 1545: questi è personaggio storico fra i più controversi: le notizie d'epoca lo dipingono violento, dispotico, dissoluto; basti dire che una delle sue imprese più celebri fu lo stupro del vescovo di Fano, il giovane Cosimo Gheri che aveva osato opporsi ai suoi disegni nella marca anconitana. Tuttavia, per quanto possano essere stati esecrabili i suoi comportamenti, non vi è dubbio che nei due anni di governo a Piacenza ebbe modo di organizzare un efficiente e moderno apparato burocratico, chiamando alla sua corte non soltanto uomini d'arme, ma valenti funzionari come quell'Apollonio Filarete alle cui dipendenze operarono valentissimi letterati; tra i maggiori, Claudio Tolomei, Annibal Caro, Anton Francesco Raineri. È appunto questa la corte e, ancor più, l'accollita di letterati in cui maturò l'esperienza di Sebastiano Gandolfi ed è quindi questa il principale punto di riferimento per una riflessione su di lui. Il titolo di 'cavaliere' con cui è abitualmente designato all'epoca significava sostanzialmente due cose: l'appartenenza a una famiglia che, pur non essendo della prima nobiltà, era comunque ragguardevole, almeno in un ambito locale; ma in primo luogo definiva la prestazione di un servizio militare a cavallo. Ecco allora che la figura di Sebastiano Gandolfi all'interno della *familia* e della corte farnesiana viene a occupare uno spazio molto interessante perché in quella corte è particolarmente accentuato, per quanto si evince dalle testimonianze d'epoca, un conflitto peraltro endemico nelle corti rinascimentali, ovvero il conflitto tra uomini d'arme e uomini di lettere, che si contendono, per così dire, il vanto della maggiore utilità al servizio del proprio signore. Il 'cavalier Gandolfo' si trovò presumibilmente in una posizione di mediatore tra questi due mondi, tra loro apertamente ostili: lo possiamo infatti immaginare in giovane età impegnato in un servizio militare, ma capace poi di acquisire le competenze necessarie a diveni-

re 'secretario di lettere', quale fu presso il duca Pier Luigi e poi ancora nel suo ultimo impiego alle dipendenze del cardinale Ranuccio. Tanto tra gli uomini d'arme quanto tra i funzionari letterati egli doveva avere una sorta di statuto speciale come dipendente farnesiano, perché tale dipendenza per lui, nativo di Ischia di Castro, era un fatto naturale che lo rendeva particolarmente affidabile per i suoi signori ma che agli occhi dei colleghi lo faceva apparire detentore di un'esperienza privilegiata, ancor più agli occhi dei colleghi letterati per via della sua doppia pratica, per i suoi legami con l'altro mondo dei servitori in armi. Ed è appunto in questa veste, di navigato cortigiano come diremmo oggi, "nocchiero antico e saggio" come lo apostrofa nel sonetto, che lo interpella il più giovane dei letterati al servizio del Farnese, Anton Francesco Raineri, che gli si rivolge per chiedere aiuto e consiglio contro "i venti di fortuna".

Ma torniamo alla nostra rassegna dei personaggi farnesiani. Pier Luigi Farnese sposò a sedici anni una Orsini di Pitigliano, un ramo laterale della famiglia con i cui esponenti principali il Farnese fu sempre in conflitto, anche per tutelare gli interessi della moglie, dalla quale ebbe cinque figli: Vittoria, che tenne, come vedremo, un luogo non marginale nella poesia del Gandolfi; Alessandro, nominato cardinale a tredici anni dal nonno e, dopo la morte del padre, vero e proprio capo della famiglia, sempre papabile ai conclavi cui partecipò, dai quali non uscì mai eletto ma spesso ugualmente vincitore; Ottavio cui toccò succedere al padre nel ducato di Parma e Piacenza; Orazio che dovette accontentarsi, a malincuore, di quello di Camerino; e infine il più giovane, Ranuccio, anch'egli cardinale, al cui servizio il Gandolfo finì la propria carriera cortigiana.

Alle corti farnesiane, né più né meno che nelle nostre famiglie, a parte alcuni eventi politici, le occasioni importanti erano nascite, morti e matrimoni, e offrivano spunti a feste e cerimonie ma anche a produrre componimenti poetici. Stupisce in proposito, ma non più di tanto considerato il personaggio, il quasi assoluto silenzio sulla morte del duca Pier Luigi, assassinato da una congiura di nobili piacentini sostenuti e sollecitati all'azione da Ferrante Gonzaga, governatore di Milano per conto dell'imperatore Carlo V. A fronte della copiosa, e commossa, produzione di versi in morte del cardinal Ippolito de' Medici, avvele-

nato per ordine del cugino Alessandro duca di Firenze, ma anche a fronte delle celebrazioni in versi del gesto di Lorenzino de' Medici, novello Bruto che libera Firenze dal tiranno Alessandro, colpisce il fatto che "l'orribile e memorabil caso de la morte del Sig. Pierluigi Farnese" non abbia fornito il destro a narrazioni letterarie, se non, che io sappia, il sonetto di Anton Francesco Raineri dalla cui "esposizione" sono tratte le parole sopra riportate.

Non credo sia una gratuita malignità inferire da questo silenzio la scarsa simpatia suscitata in vita da un uomo che certamente non seppe farsi amare dai propri servitori; il contrario fu invece per la figlia Vittoria, per la nascita dei cui figli il Gandolfi compose due sonetti, ma che fu anche lodata negli epistolari del Caro e del Tolomei e nelle raccolte poetiche del Caro, del Cappello e del Raineri, fino ancora ad una onorevole citazione nel *Discorso de la virtù femminile e donnesca* di Torquato Tasso. Il caso di Vittoria Farnese è per certi versi singolare perché ella andò sposa, dopo una lunga serie di trattative fallite, all'età di ventisette anni, che per l'epoca era davvero avanzata: il padre e il nonno cercarono di sfruttare il suo matrimonio per accrescere la potenza della famiglia con contatti che giunsero fino al tentativo di proporla a un figlio di Francesco I re di Francia, finché finalmente riuscirono a raggiungere un accordo con il duca d'Urbino, Guidubaldo della Rovere, sistemazione più modesta ma che diede finalmente a Vittoria la possibilità di mostrare le sue doti di accortezza e intelligenza, soprattutto dopo essere rimasta vedova, quando collaborò con il figlio nel governo del Ducato. Un'indiretta testimonianza della sua cortesia e delle sue virtù è data dalla preferenza a lei accordata per cui sia il Caro sia il Raineri tentarono - inutilmente - di approfittare delle sue nozze per ottenere il congedo da casa Farnese proponendosi come servitori di lei nella sua nuova destinazione. Il suo matrimonio e le successive nascite dei due figli ci offrono un tipico esempio di poesia d'occasione cortigiana. Il Gandolfi intervenne a celebrare tali nascite con due sonetti in cui è ripetuta la medesima invenzione, ovvero la trasposizione che designa Vittoria come "Palma", l'albero simbolo di vittoria, unita con la "Rovere bella" con più che ovvio riferimento al cognome e allo stemma araldico del Duca. È un'invenzione un po' stucchevole nella sua fin eccessiva semplicità, ma proprio in questa sorta di ingenua schiettezza ci propone il

principio più tipico della poesia d'occasione, l'invenzione giocata a partire da un sistema di immagini già date e codificate, che, oltre all'araldica o alle iconologie più consuete, potrebbero essere anche quelle dei riferimenti mitologici, di cui abusò il Caro nella sua celebre canzone *Venite all'ombra de' gran Gigli d'oro*, celebre non per il valore poetico del testo, invero assai limitato, ma per le infinite diatribe che suscitò.

Con maggiore maestria del Gandolfi il Raineri si dedicò a celebrare Vittoria e il suo matrimonio. Ad esempio il sonetto LVIII dei suoi cento, epitalamio per le nozze, è un piccolo capolavoro nel genere: intanto se ne deve apprezzare la sagacia con cui, anziché cercare di omettere in modo imbarazzato il *punctum dolens*, ovvero l'età della sposa, lo dichiara subito nell'*incipit*, ma per ribadire che tale età nulla toglie alla leggiadria radiosa della donna che va a marito: "A mezz'april de' suoi verd'anni giunta / Era Vittoria, e 'l suo leggiadro viso / Da le terrene forme era diviso, / Come stella ch'inanzi a l'altre spunta". L'inevitabile ricorso alle designazioni araldiche diviene poi, nel primo terzetto, uno sfoggio di preziosità erudita che ingentilisce tutto il dettato: "Corse latte il Metauro, e crebber l'onde / Purpuree oltra l'usato, e Gigli e Rose / Riccamente vestiro ambe le sponde". Innanzi tutto vi è il richiamo al mito dell'età dell'oro trasportato al ducato d'Urbino ("Corse latte il Metauro") ma la topica un po' vieta di tale richiamo è impreziosita dalla ripresa oraziana ("crebbero l'onde / Purpuree oltre l'usato"), talmente preziosa che, ad esempio, gli estensori del GDLI non l'hanno per nulla compresa, perché qui 'purpureo', come già in un passo della poesia di Francesco Maria Molza, non ha nulla a che fare con il colore della porpora, che ovviamente non può essere quello delle acque di un torrente; 'purpureo' vale scintillante, abbagliante, come è appunto in un passo oraziano in cui l'aggettivo qualifica le bianche piume dei cigni. E infine la notazione araldica, che da un lato è resa, con miglior gusto rispetto alla prova del Gandolfi, del tutto legittima come immagine naturale, gigli e rose che vestono di bei colori le sponde del Metauro, dall'altra invece ossequia con più sottile allusione le due casate perché i "Gigli" sono quelli di casa Farnese e le "Rose" accennano all'alta onoreficenza della 'rosa d'oro' concessa dal papa al duca d'Urbino, a meno che, invece, si riferisca al solo versante della sposa di cui si celebrereb-

bero i genitori, e in tal caso le rose sarebbero quelle di casa Orsini, che campeggiano nello stemma di Pitigliano.

Ancor più curioso è, sempre restando nell'ambito delle metafore arboree, il sonetto che il Caro dedicò all'evento, il cui *incipit*, come per il Raineri, prende di petto con bella invenzione la spinosa questione dell'età della sposa, rappresentata vinta da Cupido quando ormai, per così dire, si era messa il cuore in pace:

Vinto avea 'l mondo, e vinto avea se stessa
 La gran Vittoria, e 'ncontr' Amor secreto
 Portava un suo pensier libero e lieto,
 Ov'era eterna castitate impressa,
 Quando l'alato Dio, vinta ancor essa,
 Le si pose nel core umile e queto,
 E la congiunse a cui fatal decreto
 Tanta felicitate avea promessa.
 Rise il gran Giove, ch'ambo i rami suoi
 Avinti insieme vide in mezzo a loro
 Il celeste suo Giglio altero e grande.
 Poi disse: Or nasceran famosi eroi;
 Or il secol sarà più bel che d'oro,
 Ch'i dattili son giunti con le ghiande.

Qui la congiunzione tra palma e rovere è già scontata e di conseguenza rappresentata nei frutti, datteri e ghiande. Al medesimo evento ben tre canzoni, sul modello delle canzoni 'sorelle' del Petrarca, dedicò Bernardo Cappello, che già tre sonetti consolatorii aveva composto quando sfumò il matrimonio di Vittoria con il figlio di Francesco I di Francia. Qui, come era da aspettarsi dalla musa del veneziano, lo svolgimento non indulge ad arditezze metaforiche e versa quasi interamente sugli auspici politici nel salutare la "Coppia leggiadra, onde l'Italia spera / Tornar del mondo ancor reina altera". Lo spunto più interessante della celebrazione è nella seconda canzone (inc.: *Ecco la sposa illustre, ecco che 'l cielo*), ove si coglie quasi una raffigurazione cronachistica dell'evento, con l'impaccio dei due sposi, lui contegnoso, lei "alquanto schiva", tanto che il poeta si produce in un'inaspettata esortazione:

Ma voi sposi beati, anime liete,
Poiché vostri non più, ma fatti sete
L'un dell'altro, ciascuno ardendo, amando,
Perché a bada pur state, e sì lontani?
Perché voi, cui l'ardir più si convene,
A lei che timidetta a terra tene,
E vergognosa, gli occhi umili e piani,
Non v'appressate; e col desio ch'avete
Qualche dolce baldanza non porgete?

Oltre a quello di Vittoria nel 1547, si era celebrato un altro, molto importante, matrimonio farnesiano, anni prima, nel 1538 dopo l'assassinio a Firenze del duca Alessandro de' Medici, la cui vedova, Margherita d'Austria figlia dell'imperatore Carlo V, era stata offerta in sposa al giovane figlio del duca Pier Luigi, Ottavio Farnese. In occasione di questo matrimonio pare si sviluppasse una produzione di versi satirici, anche molto feroci, dettati in buona parte dall'avversione all'intesa politica tra il papa Farnese e l'impero asburgico, ma motivati in concreto dalla resistenza di Madama Margherita all'unione: la sposa aveva allora diciotto anni, lo sposo tredici e per di più era affetto da sifilide ereditata dal padre. Tra le varie composizioni poetiche che diligevano l'evento e la situazione se ne legge una latina di monsignor Della Casa, un dialogo immaginato tra i due ragazzi la prima notte di nozze, una sorta di lezione di educazione sessuale con esercitazione pratica che la moglie impartisce allo sprovveduto marito senza risparmiarci varie oscenità, tra cui le proteste per le poco congrue dimensioni del membro virile.¹⁰⁶ A onor del vero, va detto che se l'unione matrimoniale principiò assai male, con la sposa che per anni rifiutò di consumare le nozze, essa ebbe poi esito felice, con la guarigione di Ottavio dal mal francese, un parto gemellare e una efficace collaborazione dei due coniugi nella non facile gestione politica del ducato ereditato alla morte di Pier Luigi; soprattutto fu segnalabile l'impegno devoto di Margherita a difesa del marito, anche quando crebbe l'ostilità di Carlo V nei confronti dello stato che Paolo III aveva creato proprio per cercare di contenere l'espansionismo degli Spagnoli insediatisi a Milano.

¹⁰⁶ Il componimento si legge in Casa *Carmina*: 116-119.

La nascita dei gemelli di Margherita d'Austria fornì a molti l'occasione per celebrazioni poetiche che vennero per lo più giocate sull'auspicio che la nuova coppia rinverdisse i fasti della mitica coppia dei fondatori di Roma, risolvendo le sorti dell'afflitta Italia, ma consente invece a noi di rammentare un curioso episodio che testimonia quanto si diceva all'inizio, ovvero che non tutti i cortigiani siano stati vili e dannati. Dei due gemelli, di cui uno soltanto raggiungerà l'età matura e sarà il grande condottiero Alessandro, si racconta che ad accompagnarli negli studi fu posto tra loro un coetaneo, Quintilio, dalla storia assai singolare. Il Tolomei, cortigiano appunto di casa Farnese, abitava in Roma in una casetta nei pressi del Lungotevere ed era solito all'imbrunire fare una passeggiata lungo il fiume, ove una sera venne richiamato dai vagiti di un neonato abbandonato dalla madre, che subito egli prese con sé e allevò come un figlio, coinvolgendo altresì tutta la comunità dei letterati suoi amici che venivano invitati ogni anno, nella ricorrenza del ritrovamento, a celebrare l'evento con componimenti poetici in lode del fanciulletto, che peraltro ebbe con grande dolore del Tolomei breve esistenza. Vedete insomma che brave persone frequentavano le corti rinascimentali! E si ricordi che il Tolomei fu uno dei corrispondenti che con più tenerezza si rivolge a Sebastiano Gandolfi, sorprendendoci addirittura per l'inusitato trasporto con cui lamenta la partenza dell'amico da Roma nell'autunno del 1543: "In somma io non posso star senza voi. Ecco questo poco di spazio che voi siete lontan da Roma, mi pare oggimai un anno e non sono a fatica tre dì".

Ma torniamo al Della Casa e ai suoi versi licenziosi: quel che più interessa al nostro discorso è il fatto che la feroce satira del dialogo dell'alcasiano "in nuptiis" proveniva, se non propriamente da un dipendente della casata farnesiana, comunque da un personaggio che ad essa era strettamente legato; anche per questa ragione, oltre che per le smaccate oscenità, quel componimento rimase inedito, ma serve comunque a testimoniare come la penna del cortigiano non si muovesse soltanto per l'encomio e l'adulazione. Ancora i *Cento Sonetti* del Raineri ci offrono anzi l'esempio di un inatteso modo di poesia d'occasione cortigiana, in cui l'abilità sta appunto nel velare attraverso l'ornamento della locuzione una critica severa anche all'interno di componimenti encomiasti-

ci. Devo però prima chiarire il motivo delle così frequenti citazioni da questo volume: al di là del valore poetico dell'opera che, a mio avviso, è comunque alto, i *Cento Sonetti* sono particolarmente interessanti perché i componimenti poetici di Anton Francesco Raineri, di squisita eleganza formale ma anche per questo spesso criptici nel dettato, sono commentati da una *Esposizione* del fratello Girolamo che ne chiarisce motivazioni e allusioni, richiamando esplicitamente le occasioni e le circostanze che li avevano suggeriti. Ecco così che, commentando un sonetto d'encomio indirizzato a Paolo III una volta conclusa la guerra di Paliano, Girolamo Raineri scrive: "È diretto alla S. memoria di Papa Paulo III, doppo l'impresa contr'a casa Colonna; e non so dir precisamente se quel verso, *Ma donar le cittadi intiere, e i Regni*, voglia inferir della donazione che fece S. Santità di Modena e Rezzo, o pur di Castro, il qual aggiunse a l'antico stato Farnese; o voglia dir di Camerino, o di Parma e Piacenza. Nè so dir ancor se il senso sia di vere lodi, o pur d'una velata antifrasi". Velata antifrasi che, al di fuori della sfera pubblica, diventa invece un'aperta condanna: in uno scambio di sonetti con Giovan Girolamo de' Rossi, uno dei tanti alti prelati perseguitati da papa Farnese in ragione delle proprie mire nepotistiche, il Raineri, nel mostrargli la sua solidarietà, giunge persino ad auspicare la morte del pontefice: "Anco verrà dopo fatiche tante / Chi vi incorone il crin, spenta la fera / Che copre il rio con apparenze sante".

Al confronto di Paolo III, belva che copre le proprie malvagità dietro un'ipocrita apparenza di santità, il cardinale nipote Alessandro, pur abilissimo diplomatico, fu davvero tutt'altro uomo. Con lui possiamo chiudere questa breve rassegna di occasioni e personaggi farnesiani, anche perché ci consente di tornare alle rime di Sebastiano Gandolfi, ove, se pure non mai esplicitamente nominato, è ben presente. Alessandro Farnese il giovane è tutt'altra persona rispetto al nonno e al padre anche perché appartiene a un tempo in cui casa Farnese è ormai affermata e non deve più lottare per entrare nel novero delle prime famiglie della nobiltà italiana; riceve una compiuta educazione umanistica e, raggiunta l'adolescenza, viene affidato alle cure di Francesco Maria Molza, tra i massimi interpreti di quella luminosa stagione della cultura italiana, benché oggi la sua figura non sia adeguatamente nota. Cardinale a quattordici anni, a trenta, dopo la morte del padre e del

nonno, divenne di fatto il capo dell'ormai potentissima famiglia. La sua grande sagacia politica e diplomatica e il liberale mecenatismo, tanto in contrasto con le abitudini familiari, lo fanno ricordare come l'ultimo grande principe della Chiesa rinascimentale; con le consuetudini di quella temperie storica aveva in comune anche un altro aspetto, la propensione per le avventure galanti, giudicata in genere poco edificante per un ecclesiastico ma, a mio modo di vedere, preferibile ad altri generi di intrighi e alle pratiche vessatorie di cui il nonno fu invece grande esperto. In una bella elegia latina molziana, ad esempio, si descrivono le apprensioni di un'innamorata romana per i temuti successi del bell'*Alexis* con le donne francesi ai tempi della sua missione "pro Latio" in terra di Francia, ovvero nel 1540 quando il cardinale era ventenne; ma i suoi trasporti amorosi non si possono ridurre a intemperanze giovanili, perché persistettero, sempre opportunamente celati, fino alla più matura età ed ebbero anche frutto in una figlia, Clelia, che fu protagonista della vita mondana in Roma nella seconda metà del secolo.

Per quanto ci è dato sapere dalla poesia, e anche dalla poesia del Gandolfi, la relazione più importante, o comunque la più appassionata, dovette essere quella con Livia Colonna, la più bella donna di Roma, per lodare le cui grazie, come si dice, corsero fiumi d'inchiostro. E a questo proposito sarà da avvertire come i moderni, troppo legati a quell'idea sentimentale dell'ispirazione poetica di cui si diceva all'inizio, non tengano in dovuto conto il fatto che molta della poesia amorosa dei poeti cinquecenteschi sia in realtà composta a istanza altrui. Dell'errore in cui incappano sovente i moderni interpreti, cioè di leggere come espressione di un sentimento personale quello che era invece un servizio reso a un proprio signore che ne aveva fatto richiesta, è stato vittima anche colui che è stato indirettamente responsabile della sparizione del nome di Sebastiano Gandolfi, ovvero Gandolfo Porrino, il quale, a prescindere dalla sua propria ammirazione per Giulia Gonzaga, tuttavia componeva liriche dedicate alla nobildonna non già a titolo personale ma a istanza dell'amante di lei, il cardinale Ippolito de' Medici. Nel caso del nostro Gandolfi la possibilità di equivoco potrebbe darsi per qualche sonetto in cui risulta difficile dire se "la mia Fenice" sia davvero una sua amata, ma sarebbe comunque sciolta nel

più ampio componimento che egli dedicò alla Colonna nella circostanza, di cui si discorrerà ampiamente nel seguente capitolo, dell'infermità che la colpì agli occhi. Nel finale di tale componimento, laddove si auspica la guarigione della donna di cui si cantano le bellezze, vengono infatti dichiarati i nomi della "bella coppia in cui Dio si compiacque", Alessi e Livia, il cardinale Farnese e la Colonna, la cui relazione ebbe la tragica conclusione di cui egualmente si discorrerà nel capitolo seguente.

Non è infatti il caso di chiudere questo discorso con un così triste e tragico racconto e quindi, abbandonando casa Farnese ma tornando ancora al volume raineriano dei *Cento Sonetti*, vi propongo un ultimo esempio di poesia d'occasione, un'occasione molto più frivola delle precedenti di cui abbiamo discusso:

Sauli, perché di Voi felicemente
Possa le lodi ordir, tesser gli onori,
E 'n sin al ciel volando i vostri amori
Mandarne, con gentil penna lucente,
A la man, che per Voi candidamente
S'adopra, e vi si mostra ignuda fuori,
Date spoglia che spire arabi odori
Dal più beato e lucido Oriente.
E sovvengavi il dì che i pomi d'oro
Trass'ella con leggiadr'arte, e vi vinse:
Che tale al vincitor don si devea.
Così la bella man che 'l cor v'avvinse
Soave il cinga; e non vi dia martoro,
In sembante gentil, Circe o Medea.

(LXXXIX)

Potremmo passare decenni a scervellarci sul significato di questo sonetto ma non riusciremmo mai a venirne a capo. Ci si rivolge a un gentiluomo della nobile famiglia genovese Sauli dicendo che la mano del poeta impegnata a scrivere le sue lodi potrebbe farlo con migliori esiti quando fosse ricoperta da "spoglia che spira arabi odori" e in proposito si rammenta il giorno in cui, tirando con grande abilità "i pomi d'oro", proprio quella mano risultò vincitrice; si chiude infine auspicando che il sonetto propizi che un'altra mano, quella della donna di

cui il Sauli è innamorato, lo “cinga” soavemente invece di continuare a dargli “martoro”. È una sciarada incomprensibile, molto elegantemente espressa, piacevole alla lettura, ma incomprensibile. Anche in questo caso ci aiuta però il fratello Girolamo: “Avea giuocato l’autore con un di questi gentiluomini Sauli su la tavola da sponde [antesignano del moderno biliardo], con le palle picciole d’oricalco, a quel giuoco di trar le palle in que’ forami e far più numero che si dimanda ‘al Matto’; e gli avea vinto un paio di guanti con acconcia di Spagna odoriferi et eccellenti; et or gli li chiede col presente sonetto, ricordandogli a pagar il debito; et ancor che il soggetto sia sterile e dimestico troppo, pur lo vien sostenendo l’autore et adornando poeticamente come si puote al meglio”. Ed è proprio vero: è nella sua assoluta frivolezza un piccolo capolavoro; il modesto evento di un debito di gioco non saldato che viene a trasfigurarsi con il raffinato impiego dell’armamentario poetico e mitologico. Poesia d’occasione non è una contraddizione in termini.

IX

DI ALCUNE CHIOSE A UN ESEMPLARE DELLE *RIME* DI GANDOLFO PORRINO CUSTODITO NEL FONDO CIAN*

Il nome di Gandolfo Porrino è, per quei pochi che di lui si rammentano,¹⁰⁷ indissolubilmente associato a quello del Molza, concittadino e amico fraterno, nonché compagno e collega alla corte del cardinale Ippolito de' Medici. La consueta associazione dei due nomi viene dall'aver i due amici, in una sorta di poetico certame, composto entrambi su istanza del cardinale Ippolito delle *Stanze in lode di Giulia Gonzaga* per celebrare con la medesima il comune amico Sebastiano del Piombo che la Gonzaga aveva ritratto in un celebre quadro.¹⁰⁸ La par-

* Il presente capitolo è già stato edito come articolo nel "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (CLXXX, 2003: 86-101).

¹⁰⁷ La bibliografia critica relativa al Porrino è quasi interamente concentrata nella seconda metà dell'Ottocento in alcuni interventi volti a confutare l'errore del Serassi che attribuì al Molza le cinquanta *Stanze* dedicate dal Porrino al ritratto della Gonzaga. La vicenda è compendiosamente riepilogata da Stefano Bianchi in *MOLZA* 1991. L'unico vero intervento critico sull'autore è dovuto a CROCE (*Gandolfo Porrino*, vol. I pp. 290-301) e sarà qui il caso di ricordare che i tre volumi dell'opera in questione restano la più ricca fonte di notizie su numerose vicende e personaggi cinquecentesche.

¹⁰⁸ Donato dopo la morte del committente Ippolito de' Medici da Paolo III a Francesco I di Francia, l'originale è oggi considerato perduto, dopo essere stato custodito a Fontainebleau. Tutti gli esemplari superstiti in cui tradizionalmente si riconosce il ritratto di Giulia Gonzaga sono attualmente considerati copie e sottratti al pennello di Sebastiano del Piombo: così quello al Palazzo Reale di Caserta come quello della collezione Martius a Kiel; così quello conservato a Lipsia in una collezione privata come quello della Galleria Borghese distrutto durante i bombardamenti del 1943. La copia più celebre è probabilmente quella custodita agli Uffizi, che si suppone di mano del Bronzino. Mauro Lucco (*L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 123-124) ipotizza che il celebre ritratto sia da riconoscere in un dipinto custodito al Langford Castle di Salisbury, che Rodolfo Pallucchini attribuì a Sebastiano sottraendolo al repertorio di Raffaello. Se non che il soggetto del medesimo è stato sempre identificato in Caterina Varano Cybo ed egualmente alla duchessa di Camerino è intitolata la copia conservata al

tecipazione del Porrino a questa comune impresa è senz'altro servita a far sì che la sua fama non fosse del tutto obliata, ma nell'inevitabile confronto con il Molza lo ha anche condannato a un giudizio incontrovertibile di minorità. È d'altronde da ritenere del tutto sincero il giudizio che egli dà di sé nella dedicatoria indirizzata ad Alessandro Farnese, suo ultimo patrono, sotto la cui egida nel 1551 le sue *Rime* furono stampate:¹⁰⁹ “poco eccellente Poeta” ma “migliore e più fedel servitore”. Coloro ai quali il Porrino prestò i propri servizi furono tutti personaggi degni di fedele devozione: soprattutto Ippolito de' Medici, ma così pure il cardinal Farnese, per non dire di Giulia Gonzaga, di cui il Porrino fu a lungo segretario dopo la morte del Medici e della quale seppe anche custodire carte e segreti compromettenti e pericolosi. Di questa sua attività di segretario si conservano numerose tracce nel volume delle *Rime*, una raccolta assai composita ove l'ispirazione amorosa tiene un luogo non preponderante e la cosiddetta rimeria d'occasione presenta componimenti di indubbio interesse, utili a smentire l'immagine della medesima come semplice espressione di cortigiana adulazione.¹¹⁰ Sorprende anche in tale volume l'esiguità percentuale della produzione sonettistica (meno di ottanta esemplari a fronte di cinque ampi componimenti in ottave che complessivamente contano circa trecento stanze, oltre a varie canzoni e capitoli in terzine) rispetto alla canonica immagine del canzoniere petrarchista, ma è evidente che è proprio siffatta immagine a risultare poco pertinente, e tuttavia lo scopo di questa breve noticina non è la polemica con la tradizionale impostazione critica che ha rubricato la produzione lirica cinquecentesca sotto l'unica voce del petrarchismo, attribuendo per di più alla medesima una connotazione affatto negativa; e nemmeno vuole offrire una dettagliata illustrazione del canzoniere del Porrino, fatica che peraltro non sarebbe del tutto vana. Vorrei qui invece dar conto di alcune

Louvre; inoltre la donna ritratta al Langford Castle è ben diversa (e anche tutt'altro che bella, come invece era Giulia per comune giudizio e fama) da quella ritratta nelle copie (alcune delle quali eseguite da contemporanei, come appunto il Bronzino) del ritratto della duchessa di Fondi, il che mi renda improponibile l'azzardata ipotesi avanzata dal Lucco.

¹⁰⁹ Vd. PORRINO.

¹¹⁰ Cfr. SODANO 2001.

curiose annotazioni a penna che un contemporaneo vergò su alcuni spazi bianchi nella copia delle *Rime* conservata nella Biblioteca dell'ex Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università di Torino tra i volumi del cosiddetto Fondo Cian.¹¹¹

La prima di tali chiose si incontra al retro del frontespizio, le successive al fondo del primo ottavo (non segnato, come invece i successivi: a, b, c, etc.) le cui carte non sono segnate e che contiene il privilegio di stampa di papa Giulio III, la dedicatoria del Porrino ad Alessandro Farnese e la *Tavola* delle rime; l'ultima chiosa è infine alla carta 51r ove una pagina mezza bianca precede le *Stanze in lode della Signora Livia Colonna*. Le annotazioni riguardano componimenti contenuti nel volume e quando la loro collocazione non è prossima ai medesimi è indicato il riferimento alla carta che riporta il componimento chiosato. Seguendo dunque l'ordine secondo la successione dei componimenti nel volume la prima chiosa che trascrivo è quella riferita alle *Stanze sopra il ritratto della Signora Donna Iulia Gonzaga Colonna* con cui il volume si apre, nella pagina a fronte a quella che riporta le ultime voci della *Tavola*. Scrive dunque l'anonimo:

Le stanze di contro furono composte da questo Poeta in nome del Cardinale Ippolito de' Medici, il quale essendo ardentemente innamorato di detta Signora et correndo spesso le poste da Roma a Fondi dov'ella assai dimorava, morì per suo amore l'anno 1535, di morte subitana, altri dicono di veleno in Itri.

Apparentemente le notizie qui offerte non aggiungono nulla a quanto già si conosce: sulla morte del cardinal de' Medici esiste una vasta letteratura contemporanea, che annovera non soltanto gli storici (fioren-

¹¹¹ Il Fondo Cian è ovviamente costituito dal lascito dello studioso all'Università torinese, ma poi incrementato da successivi acquisti, per lo più suggeriti da Ettore Bonora; la copia delle *Rime* del Porrino è stata legata, per iniziativa del precedente proprietario (mi pare di leggere "avv[vocato] Bertolazzone"), con un esemplare delle *Rime* di Girolamo Molino. Si aggiunga che gli esemplari delle *Rime* del Porrino sono molto rari: il Croce ne consultò la copia custodita alla Marciana (che già fu di Apostolo Zeno), mentre il catalogo informatico delle cinquecentine nazionali ne registra un solo altro esemplare alla Biblioteca Comunale di Orvieto.

tini in specie, dal Nardi al Varchi) ma anche i poeti,¹¹² per non dire delle notizie disseminate qua e là negli epistolari d'epoca (ad esempio in quello dell'Aretino); troppo complessa e controversa ne è la questione della causa (ovvero l'accusa di avvelenamento mossa a un sicario prezzolato del cugino Alessandro, duca di Firenze) per poterne qui trattare in modo soddisfacente. Si noti peraltro che l'ultima frase della chiosa ("altri dicono di veleno in Itri") è aggiunta in un secondo momento con carattere più minuto, ma sempre della stessa mano; le chiose di cui si dirà in seguito dimostreranno che il loro estensore era troppo giovane al momento di quell'evento per poterne avere diretta contezza, e dunque l'aggiunta deve essere conseguenza di una testimonianza resa da persona al corrente dei fatti, fatti sui quali (come ben sa chi ha studiato la questione) erano stati stesi veli censori intesi a nascondere una possibile implicazione di Paolo III. Tuttavia su di un punto di tale commento credo sia il caso di prestare attenzione: "ardentemente innamorato" dice l'anonimo (anche in questo caso probabilmente riferendo la notizia da una fonte autorevole) e l'espressione non lascia troppo spazio ai dubbi; né tutto quel "correre le poste" si faceva per un vagheggiamento platonico o per un ardore spirituale; tanto meno è da pensare che con la frase "morì per suo amore" il chiosatore intenda chissà quale romanticheria: fatale a Ippolito fu il soggiorno a Itri scelto per stare più vicino alla Gonzaga prima della lunga separazione che incombeva con il viaggio a Tunisi per incontrare Carlo V. Insomma la vasta letteratura critica che ha voluto fare di Giulia Gonzaga una sorta di virginea creatura spirituale troppo eterea nella sua bellezza per potersi piegare alle molteplici profferte di un intero stuolo di amanti non ha tenuto conto del fatto che i numerosi letterati considerati suoi platonici spasimanti in realtà componevano "in nome" del cardinale, il quale anche personalmente le dedicò alcune sue letterarie fatiche,¹¹³ e

¹¹² Oltre ai numerosi componimenti dedicati dal Molza all'evento, se ne possono anche leggere di Bernardino Daniello e di Francesco Coppetta in GIOLITO 1545.

¹¹³ A Giulia Gonzaga è dedicato il volgarizzamento del II libro dell'*Eneide* pubblicato nella celebre silloge *I sei primi libri de l'Eneide di Vergilio, tradotti a più illustre et honorate donne* (l'opera, in seguito più volte ristampata, venne edita nel 1534 "in Vinegia per Giovanni Padovano"); alla medesima sono

non hanno affatto considerato che il suo ingresso in convento non è, come sempre si è raccontato, l'esito finale di un processo di ascetica astrazione dal mondo, ma un gesto che fa seguito all'inopinata morte di Ippolito de' Medici, e alle successive liti giudiziarie con la famiglia che di fatto la privarono del possesso di Fondi. Peraltro, se l'anonima chiosa pare ritrarre Ippolito come amante della Gonzaga non soltanto nella sublimata sfera della scala platonica, è altresì vero che tale notizia è egualmente presente nella biografia della medesima fornita da Pompeo Litta, che nel riferire il celebre episodio dello sbarco a Fondi di Khayreddin (il pirata Barbarossa) e del pronto intervento del Medici a soccorso della Duchessa, scrive: "Il Medici [...] armò milizia e volò in soccorso dell'amante pronto a spargere il sangue per l'amante, e per la religione contro gli infedeli, e contribuì a metter in fuga le forze d'Ariadeno"; e parlando poi della morte di Ippolito a Itri, soggiunge: "Qui terminarono le felicità di questa donna. Dopo aver perduto un uomo ch'era sì caro al di lei cuore".¹¹⁴

Nella medesima pagina della annotazione sopra riportata ne segue una seconda, preceduta dal riferimento alla carta che contiene il componimento cui si riferisce:

45. Il Capitolo che incomincia *Alma real, che i nostri dolci lidi* fu fatto in nome del prefato Cardinale che amava cordialmente Settimia della Zeccha, gentildonna Romana di bellezze et virtù et grazie più che non dice, et quanto altra donna nobile ne' suoi tempi, che fu circa l'anno

indirizzate varie rime, la maggior parte delle quali si leggono nelle *Rime di diversi nobili poeti toscani raccolte da Dionigi Atanagi* (Venezia, Ludovico Avanzi, 1565), mentre altre sono presenti in codici miscellanei sia alla Vaticana sia alla Casanatense (alcune di esse sono state pubblicate in appendice a OLIVA). Per avere notizie sulla produzione letteraria di Ippolito de' Medici rimane ancora fondamentale WEAVER.

¹¹⁴ Cfr. P. LITTA, *Famiglie celebri italiane. Gonzaga*, tav. XIV. Mario Oliva, che ha composto la sopracitata biografia, non poco romanzata, della Gonzaga, ipotizza che alla vigilia della partenza per Tunisi, e quindi della morte, Ippolito de' Medici avesse strappato a Giulia una promessa di nozze; pur senza acconsentire a tali fantasiose congetture, non v'è dubbio che i rapporti tra i due giovani fossero allora molto saldi.

1550, la cui infelice giovane morì di morte violenta circa l'anno 1555.¹¹⁵

Il "prefato Cardinale" data la collocazione della chiosa nella pagina a tutta prima parrebbe essere lo stesso Ippolito de' Medici, ma le date riportate, ben successive alla data della sua morte, ovviamente lo escludono. Credo che l'arcano sia facilmente risolvibile: l'anonimo annotatore si riferisce ad un'altra chiosa in cui un altro cardinale è citato, e cioè quella della carta 51r precedente le *Stanze in lode della Signora Livia Colonna* (c. 51v):

Le stanze che seguono furono fatte in nome del Cardinal Farnese che amava et gioiva di detta Signora Livia, che fu poi uccisa dal Signor Pompeo Colonna suo genero, la quale era vedova et fu moglie del Signor Marzio Colonna, donna bella molto et molto gentile et adornata di molta grazia e cortesia, della quale io ho il ritratto naturalissimo.

La notizia è indubbiamente assai ghiotta e del tutto ignota a quanto mi consta ai moderni biografi del Farnese, che non possono certo tacere l'esistenza di una sua figlia, la Clelia protagonista di scandali e pettegolezzi mondani nella Roma degli ultimi decenni del secolo,¹¹⁶ ma che non dedicano troppo spazio ai suoi numerosi amori, benché tale attività si registri intensa già fin dagli anni della giovinezza, autorevole testimone una bella elegia molziana in cui è ritratta una giovine amante del cardinale in attesa del ritorno di lui dalla Francia e in ansia per i temuti successi galanti del suo diletto *Alexis*.¹¹⁷ La protagonista femminile della trama amorosa di cui la chiosa alle *Rime* del Porrino ci rende edotti è personaggio sul quale è opportuno spendere qualche parola, poiché la sua vicenda esistenziale, degna di un romanziere d'appendice, è tale da suscitare un commosso sdegno per le prepotenze e gli abusi di cui fu vittima ed è stata già oggetto di una polemica

¹¹⁵ Non ho saputo rintracciare alcuna notizia su tale Settimia della Zecca.

¹¹⁶ Su di lei si veda la voce redatta da Roberto Zapperi per il DBI. Il Tasso, che la conobbe giovanissima a Urbino e la rivide poi a Roma, le dedicò un sonetto; un suo celebre ritratto, forse di mano del Tiziano, fu molto ammirato da Montaigne.

¹¹⁷ Cfr. MOLZA 1999: 80-83.

che la presente notizia può aiutare a dirimere. Livia era figlia di uno dei più famosi capitani dell'epoca, Marcantonio Colonna, al servizio prima degli Imperiali e poi dei Francesi nelle guerre d'Italia e morto nel 1522 mentre guidava contro lo zio Prospero l'assalto francese alla città di Milano; la madre, Lucrezia Della Rovere, era lontanamente imparentata con il pontefice Giulio II, che fu il fautore di tale matrimonio. Stando alla testimonianza di Luca Contile, la giovane Livia era nel numero delle tre donne più ammirate nella Roma di Paolo III: in una lettera da Roma al cavalier Orlando Marescotti del 22 ottobre 1541,¹¹⁸ dopo aver accennato ad alcune cortigiane Angela del Moro, Pelegrina Padoana, Cecca Bardi), il letterato senese passa "dall'impudiche alle caste" e afferma che "poche bellezze" si potrebbero trovare "al tempo nostro che si agguagliassero a quella della Sig. Livia Colonna, et a quella della Mancina, e se fusse per nobiltà degna metterei nel terzo luogo la Spetiala"; e prosegue poi a svolgere un parallelo tra Livia e Faustina in cui alla prima riconosce una superiore bellezza, ove la Mancini è piuttosto "di reverendo e grazioso semblante". Alla prosa, stanca e priva di guizzi, del Contile è però senz'altro da preferire una pagina di Annibal Caro che rende ben più vivo il confronto, o per meglio dire lo scontro tra le due bellezze. La lettera, del 19 maggio 1543, è indirizzata al Molza "a la Corte":

O signor Molza, voi siete pur amoroso! Ma chi non sarebbe d'una tal coppia di gentildonne? Sono pur belle sopra modo, hanno pure una dolcezza e una maestà, che non si veggono ne l'altre donne. Poiché mi ricercate ch'io ve ne scriva alcuna cosa, non vi posso dire accidente più mirabile d'un incontro che si fece in Santo Apostolo fra lor due. Le traditore sanno d'esser tenute le più belle di Roma, e ciascuna ha come sapete la sua fazione di quelli che l'amano, che le ammirano, e che le celebrano. L'emulazione che sia fra loro, ve la dovete immaginare. Entrarono in chiesa, l'una da la prima porta, l'altra da l'ultima, e a punto a la pila dell'acqua benedetta s'affrontarono insieme. Subito che si scoprirono, si raffazzonarono, si riorbirono, si brandirono, aguzzarono in un certo modo tutte le lor bellezze, si squadrarono tutte dal capo a le piante. Considerate voi medesimo, con quali occhi si guardarono, con quali erano guardate da una corona ch'aveano intorno di

¹¹⁸ CONTILE *Lettere*: cc. 48v-50r.

tanti ammiratori, e amanti loro. Dopo molti assalti che si fecero con gli occhi l'una a l'altra, si gli fissarono ultimamente addosso in un modo che ciascuna pareva che dicesse: «Renditi». Pensate quante scintille, quanti fulgori, quanti dardi corsero allora per quale campo; quanti affetti fossero ne gli animi de' poveri ammartellati, quanti abbattimenti di cuori, quanti mutamenti de' visi, quanti atti di meraviglia, e a la fine quante dispute ci sieno state di parole.

Al duello assisté anche il Porrino, anzi fu uno dei padrini, molto probabilmente della Colonna: "Immaginatevi - continua la lettera - Gandolfo padrino da una parte, e l'Allegretto da l'altra, e considerate poi quello che fa l'affezione ne gli uomini, che ciascuno di loro gridò: 'Vittoria!', e corse il campo per la sua donna".¹¹⁹ Disgraziatamente tanta avvenenza aveva suscitato gli appetiti anche di un uomo uso più alla violenza che alla persuasione e nel 1539 la bella Livia fu rapita nella casa della madre da Marzio Colonna, duca di Zagarolo, che ebbe complice nell'impresa Pier Luigi Farnese, un vero esperto di nefandezze. In tal modo il Colonna la fece sua come moglie, ma se è dubbio che ne avesse con quell'atto conquistato l'amore, è certo invece che offese il tutore di lei, Ascanio Colonna, fiero avversatore dei Farnese contro i quali di lì a poco (ed anche per il risentimento causato dal sopruso compiuto da Pier Luigi) avrebbe scatenato la cosiddetta guerra di Paliano, o 'del sale', nella quale ebbe nemico lo stesso Marzio Colonna. Costui infatti era uomo d'arme, aveva combattuto a Gavinana contro il Ferrucci, partecipò nel 1532 alla spedizione in Ungheria e nel 1541 appunto, nelle file delle forze al comando di Pier Luigi Farnese, alla guerra di Paliano. Delle sue gesta guerriere non si hanno notizie troppo edificanti, anzi se ne ricordano soprattutto gesti efferati contro nemici ormai prigionieri e inermi. La notizia della sua morte, nel 1546 in Piemonte, ove si era recato al comando di seimila fanti in soccorso degli Imperiali in lotta con i Francesi, non dovette gettare nello sconforto la consorte che, divenuta vedova, continuò a essere, ma evidentemente potendo godere di una maggiore libertà, tra le più vagheggiate donne dell'aristocrazia romana. In questi stessi anni la Colonna divenne oggetto di una copiosa produzione di versi, determinata da una malau-

¹¹⁹ Cfr. CARO *Lettere*: I, 266-67.

gurata occasione, una malattia agli occhi che la costrinse a rimanere per alcun tempo bendata e la pose a rischio della cecità.¹²⁰ Prestamente ristabilita, non poté godere a lungo della ritrovata salute: la sera del 21 gennaio 1554 il genero Pompeo Colonna, altro bel campione militare, con l'aiuto di due suoi scherani, la aggredì e la fece uccidere infierendo con oltre trenta pugnalate e giungendo, con buona probabilità, anche allo scempio della mutilazione del cadavere, cui pare venisse tagliata una mano. Sul movente dell'assassinio e la presunta amputazione si è sviluppata una singolare polemica a distanza tra l'abate Tommaso Valperga di Caluso e un moderno studioso, Gian Ludovico Masetti Zannini, a proposito della quale mi pare opportuno intervenire.¹²¹ Incuriosito dal personaggio, il Caluso compulsò con intelligente diligenza il volume di versi dedicato alla Colonna e concentrò la propria attenzione su quei pochi componimenti della sezione in morte ove traspaiano accenni alle circostanze tutt'altro che comuni del decesso, e in particolare su di una canzone dell'abate Dardano ove si assiste all'apparizione della vittima dell'assassinio che visita l'abate mentre è in preghiera "ne la picciola mia solita cella". Nella quinta strofa della canzone la Colonna è così rappresentata: "Indi 'l lacero petto (ohimè) scoverse / Che sotto un bianco vel tenea celato, / E la recisa man, l'aperto lato / In sì duro spettacolo m'offerse, / Tal che la luce allhora non sofferse di star più asciutta ...". Sulla base di tale indizio il Caluso ipotizzò che alla Colonna fosse stata riservata la pena assegnata ai colpevoli di gravi furti e che tale punizione fosse dovuta all'aver ella "data la mano di sposa a qualche suo familiare di bassa nazione". La ben improbabile ipotesi venne impugnata dal Masetti Zannini che

¹²⁰ Nell'occasione Anton Francesco Raineri, stando a quanto scrive il fratello Girolamo nella *Esposizione ai Cento Sonetti*, raccolse un intero volume di componimenti dedicati all'evento. Esso non andò poi in stampa, ma venne ripreso da Francesco Cristiani nel 1555 in occasione della morte della nobildonna: RIME COLONNA.

¹²¹ L'intervento del letterato settecentesco si legge in *Di Livia Colonna, del cittadino TOMMASO VALPERGA-CALUSO*, in «Mémoires de l'Académie des Sciences Littérature et Beaux-Arts de Tourin pour les années X et XI. Littérature et Beaux-Arts», Torino, 1803, pp. 247-57; quello dello studioso moderno in MASETTI.

nell'intento di contrastare quella che egli definì la "versione romantica", o meglio il "romanzetto" imbastito dall'abate Valperga, svolse alcune ricerche d'archivio sia su Livia Colonna sia sul processo intentato ai suoi assassini, giungendo a conclusioni e supposizioni ancor più insoddisfacenti.

Per iniziare il resoconto delle medesime devo dire che proprio non comprendo l'arringa a favore di Pompeo Colonna, "che in realtà fu solo il mandante", in quanto, come risulta dagli atti del processo, assisté soltanto all'esecuzione compiuta da due suoi sicari e "non mise mano alla spada se non per minacciare i domestici": quand'anche ciò fosse vero e non un cavillo processuale a favore di un membro dell'aristocrazia, la sola cosa che proverebbe sarebbe la sua vigliaccheria. Quel che è peggio sono gli sforzi che l'avversatore del Caluso compie per individuare un altro movente dell'assassinio, a proposito del quale, dopo aver dato conto di vari documenti d'archivio che attestano le qualità della vittima come accorta amministratrice del patrimonio di famiglia, informa dell'esistenza di un credito di quattromila scudi che ella vantava nei confronti del genero, il quale, secondo il Masetti Zanini, l'avrebbe fatta assassinare per non restituire la somma dovuta. La prova sarebbe in "ciò che i poeti esplicitamente dissero sulla causa d'interessi", ovvero i seguenti versi di "incerto" autore: "se ben mi spense empio coltello / Di cieco Pluto, e la superbia, e l'ira", che incredibilmente vengono commentati leggendo "Pluto" come "ricchezza" (ma è più che ovvio che si tratta invece dell'infero Plutone!) e "superbia" e "ira" come il "risentimento" per qualche "atto" con il quale la Colonna avrebbe richiesto la restituzione del debito! Non pago di questo saggio di lettura il moderno ermeneuta si impegna ulteriormente a correggere il vecchio erudito: dal momento che dagli atti processuali non emerge alcuna traccia della supposta amputazione, per poter avere una "plausibile spiegazione" dei versi sopra citati, migliore soluzione non c'è se non quella di dare "a 'mano' il senso di 'fianco'", così che "la ripetizione ('e la recisa man, l'aperto lato') venga a rafforzare l'immagine dello scempio fatto in quella parte del corpo dal ferro dei sicari, a meno che si volesse indicare i due fianchi egualmente colpiti

dagli assassini".¹²² Il lettore ingegnoso potrà da sé immaginare dove l'applicazione di un simile metodo potrebbe condurre l'esegesi letteraria, e magari a partire dal Barbariccia dantesco. Ma non senza tener conto di un'ulteriore trovata del Masetti Zannini: quand'anche si concedesse - egli argomenta - che amputazione ci fosse stata, e dovendo "ragionevolmente" (?) supporre che la mano recisa fosse la "destra", come si spiegherebbe il congedo della canzone in cui la Colonna saluta l'abate Dardano porgendogli "la bianca e bella mano", che necessariamente doveva essere la destra? Insomma, se pure il Caluso sbagliò nell'ipotizzare un progetto matrimoniale socialmente sconveniente, le sue capacità di lettura erano infinitamente superiori alle 'ragionevoli' supposizioni del nostro contemporaneo e le notizie che ci offrono le chiose di cui sto trattando ci aiutano a fornire tutte le spiegazioni richieste. Il delitto fu effettivamente quello che si era soliti definire 'd'onore': Livia Colonna fu punita dal genero per non aver tenuto fede alla memoria del marito concedendosi un'illecita relazione, evidentemente di dominio pubblico, con il cardinale Alessandro Farnese. È probabile che le 'onorevoli' ragioni dell'omicidio siano state simboleggiate dall'amputazione della mano sinistra (quella in cui si porta la fede nuziale!) del cadavere, ma di tale turpità si cercò di cancellare ogni traccia negli atti processuali proprio perché avrebbe costretto a un imbarazzante coinvolgimento di uno dei massimi porporati del collegio cardinalizio. Tuttavia nell'antologia celebrativa labili e sporadiche tracce di tali circostanze si conservarono e l'accenno alla "recisa man" non sfuggì all'acume del Valperga Caluso; peraltro il congedo della medesima canzone segnala anche la necessità della reticenza, poiché il racconto dell'assassinio viene concluso con le seguenti parole: "Cos'altre assai, diss'ella, / Che dir non lice". Inoltre nella seconda strofe di una canzone del curatore Francesco Cristiani (alle cc. 111r - 114v, intitolata *Il sogno*) l'assassinio è così dipinto: "E fiera man forse di sangue ingorda / Più che di vero honor, la mia COLONNA / Spezzò nel mezzo", esplicitamente attestando che l'onore era la motivazione addotta a giustificare il delitto.

¹²² Cfr. MASETTI: 310.

Per rinfrancarci dopo il racconto delle imprese di tanto onorevoli uomini, non ci sarebbe miglior refrigerio che il dedicarsi alla più curiosa delle anonime annotazioni, ma la citazione del volume dei versi in vita e in morte della Colonna impone un'altra breve digressione. È noto che il *Tempio alla divina Signora Donna Giovanna d'Aragona* viene abitualmente presentato come l'archetipo delle antologie encomiastiche cinquecentesche: curato dal Ruscelli, esso venne progettato intorno al 1551 e stampato nel 1554; la meno nota raccolta per Livia Colonna è talmente prossima cronologicamente tanto nell'elaborazione quanto nella stampa che si potrebbe senza meno parlare di un doppio archetipo, se non di una contesa nel primato. Peraltro le vicende relative al suo allestimento sono piuttosto complesse: nell'*Esposizione* che Girolamo Raineri compose per i *Cento sonetti* del fratello Anton Francesco, a proposito del sonetto XCIII, occasionato appunto dall'infermità della Colonna, si legge che l'autore fu mosso "dal danno publico, e persuaso ancora da un suo Signore illustrissimo, che gli può comandare et egli ha in grazia d'ubidirlo" (e possiamo a questo punto individuarlo nel cardinale Alessandro Farnese) a comporre "molte cose e latine e volgari sopra questo soggetto", nonché a raccogliere "tutte l'altrui in un libro che fu presentato dopoi a quella Eccellente Signora". Tuttavia il suddetto libro, che è poi il manoscritto Barberiniano Latino 3693, ha come prefatore Mambrino Roseo che, lamentando che altri non si siano "preso cura di ridurle insieme", si presenta come colui che ha provveduto a raccogliere le "rare poesie fatte in lode e testimonio della grandezza vostra"; infine quando nel 1555 l'antologia andò in stampa la cura fu assunta da Filippo Cristiani, che aggiunse una seconda parte "in morte" ove di fatto presentò componimenti propri e sconosciuti suoi sodali aggiungendo piratescamente componimenti di più celebri autori destinati a tutt'altre occasioni (ad es. del Raineri ripescò un sonetto composto per la morte di Faustina Mancini; ma addirittura stampò come di "incerto autore" un sonetto del Molza, che era già defunto da una decina d'anni; e quattro ne stampò del Casa, dedicati sì a Livia Colonna su istanza del cardinale Alessandro ma tutti quando la donna era ancora in vita).¹²³ Oltre modo bizzarra è infine la circostanza per cui

¹²³ Cfr. CASA *Rime*; Fedi data i sonetti casiani composti su istanza del cardinale Alessandro Farnese tra il 21 luglio e il 22 settembre 1548. A proposito

il medesimo componimento compare sia nel *Tempio* alla d'Aragona sia nella raccolta per Livia Colonna: così è di un sonetto del Raineri di cui è soltanto mutato l'*incipit*, che da "Simile a l'alto sol gemino tempio" diviene "Pari a l'unico bel gemino tempio"; ma così è anche per il sonetto LV delle *Rime* di monsignor Della Casa, né saprei dire se si abbia la certezza di quale delle due "colonesi" sia il vero oggetto del componimento.

Conclusa dunque la digressione torniamo alla preannunciata chiosa che si legge nel retro del frontespizio del volume, con riferimento a un componimento, le *Stanze in laude della bella Susanna Romana* (cc. 79v-88r), ove il Porrino celebra, finalmente!, il proprio amore, senza più dover scrivere "in nome" altrui. Ed ecco dunque l'ultimo pettegolezzo, invero piuttosto indiscreto, di cui il chiosatore ci fa dono:

80 - Queste stanze in laude di Susanna le fece il medesimo Poeta naturalmente et veracemente e di core, perché amò quanto amar si può questa bella vedova: dico bella tutta, ché la vidi più volte nuda, essendo in ogni parte bellissima, et graziosa et dolcissima, talmente che per giostrar soverchio che fece M[esser] Gandolfo ne i diletti e dolcezze veneree si accortò la vita, essendo alquanto attempato, per amore della sua Susanna, che dolse a me et a ogn'huomo virtuoso et a tutta Roma, perché era, oltre alla sua virtù, ben creato, piacevole, ofizioso et cortese con gli amici et con ciaschuno huomo da bene.

Analoga interpretazione delle ragioni del decesso del Porrino si legge in una lettera inviata da Camillo Capilupi allo zio Ippolito il primo di ottobre del 1552. La lettera fu stampata dal Tiraboschi nella sua scheda biografica del modenese e trascritta dall'originale conservato da Ireneo Affò; essa così recita: "Il povero M. Gandolfo Porrino venne dieci giorni fa in Roma, et era grasso, bello, rosso, con licentia di starsi questa invernata in Roma, e si è amalato in casa del Cinami, et in meno di otto dì è morto, et hieri fu sepolto con molto dispiacere di chi lo conosceva; et ha fatto testamento lasciando il Puteo suo erede generale: si è confessato e comunicato: dicono che il suo male è proceduto da troppo star

dell' antologia di versi dedicati a Livia Colonna si veda TOMASI: 104-106.

con donne".¹²⁴ Se il dotto abate del Settecento non seppe trattenere un, sia pur tenue, cenno di riprovazione per il "genere della morte del Porrino", confesserò invece di non saper immaginare miglior fine per il virtuoso Gandolfo, fedele servitore di degni patroni, amico sincero di grandi come il Molza, poeta non eccelso ma tutt'altro che spregevole. Tante furono le amarezze patite in vita, le sconfitte che la storia di quegli anni inferse agli animi fieramente italiani come fu il suo, ma conforta il saperlo così felicemente racconsolato negli ultimi anni della sua vita. Va aggiunto che l'amore del Porrino per la bella Susanna non può essere interpretato come una passeggera infatuazione, dal momento che ne conosciamo con buona precisione la data di inizio: se ne parla in una lettera che Annibal Caro indirizzò all'amico Gandolfo a Napoli, datata "l'ultimo d'agosto 1538". Il Porrino aveva lasciato Roma a fine maggio ma vuole ora anticipare il ritorno e causa dell'impazienza è la "febre" d'amore sulla quale il Caro celia con la consueta vivacità, avvertendo come anche altri siano ormai al corrente "de la vostra Susanna", ma dando più credito "a me quando dico che sia femina, che a voi quando volevate che fosse dea".¹²⁵

Presumo peraltro che la maliziosa chiosa abbia solleticato qualche curiosità ulteriore sulle *Stanze in laude della bella Susanna romana*: non vi si trovano fiori di poesia, ma nemmeno lascivie troppo spinte, anche se non è dato molto spazio ad allusive circonlocuzioni:

Amo Susanna assai più che me stesso,
 Et ella il sa, perché nel cor mi vede,
 E lo trapassa co' bei raggi spesso:
 Però mi dona ognor pace e mercede;
 Amor, io vo' ben dir, tu 'l vedi espresso:
 Mai non porrò fuor del tuo regno il piede,
 Che un suo dolce sospir l'alma m'allaccia
 Quando mi bacia in bocca e poi m'abbraccia.

Ma a una certa soglia anche i versi del buon Porrino si arrestano:

¹²⁴ Cfr. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, Modena, presso la Società Tipografica, 1781-86, IV, p. 223.

¹²⁵ CARO *Lettere*: n. 67, I 116.

Quando nel letto a me giunge la sera
La mia Susanna ascosa in un bel velo,
Una felicità sento sì vera
Ch'io non invidio abitator del cielo:
L'alma contenta più non brama o spera,
Accesa tutta d'amoroso zelo,
E mille altri piacer, ch'or qui non vergo,
Fan per Susanna nel mio cor albergo.

Potrà forse parere bizzarro che, anche in situazioni così poco petrarchevoli, le stazioni e le figure topiche della poesia petrarchista siano in sostanza tutte rispettate, come la sola citazione dell'*incipit*, la prima delle cinquanta *Stanze*, può sufficientemente attestare:

Solcava la mia barca un mar di pianto
Fra duri scogli a mille errori avezza,
Seguendo pur de le Sirene il canto,
E di cieco splendor falsa vaghezza;
Quand'udi' dir: Perché t'affliggi tanto?
Mal fa chi per altrui se stesso sprezza:
Or quelle ingrato del tuo petto sgombra,
Cerca il vero abbracciar lassando l'ombra.

Sempre nella parte iniziale delle *Stanze* il Porrino pone il componimento sotto l'egida della musa latina e ben lontano da quel "dolce di Calliope labbro" che il Foscolo volle devoto d'una più pudica "Venere celeste": e così Susanna verrebbe a rinnovare i fasti di Lesbia, Delia, Cinzia, Saffo e Corinna, e il poeta a porsi sulle tracce di Catullo, Tibullo, Propertio e Ovidio; e il solo richiamo a un contemporaneo non poteva che essere al Molza, ma al Molza latino: "Come dianzi veduta al nostro tempo / Fu del gran Molza l'alma Beatrice" con riferimento ad alcune celebratissime elegie *ad Beatricem*.¹²⁶

Abd-el-Kader Salza apprezzò molto le stanze definendole "versi notevoli per un sensualismo ardente e palpitante, ed ispirate da vero

¹²⁶ Nella sistemazione conclusiva delle sue *elegiae* rappresentata dal codice Borgiano Lat. 367 il Molza sostituì al nome della cortigiana Beatrice Paregia quello grecizzante di Lycori, conservato ovviamente anche nella moderna riedizione, già citata, della raccolta.

sentimento poetico",¹²⁷ ma quel giudizio era comunque viziato dal preconetto anti-petrarchista che ha condizionato lo studio della lirica cinquecentesca italiana: per quanta simpatia possa ispirare, non vi è dubbio che la poesia del Porrino non raggiunge né i vertici di eleganza che furono patrimonio comune di vari scrittori di quel secolo, né la profondità speculativa che altrettanto frequentemente si può cogliere nei versi degli autori petrarchisti. La condizione preliminare per poter ridiscutere la pratica poetica cinquecentesca è la tabula rasa di ogni pregiudizio costruito sulla ricerca del "vero sentimento poetico", ma non è la pretesa di queste pagine, per porre fine alle quali tutt'altra questione rimane invece da affrontare: è possibile dare un nome a colui che è stato fin qui denominato come 'l'anonimo chiosatore'? Devo confessare di non esserne capace. Questi sono tuttavia i dati ricavabili dalle chiose: l'estrazione parrebbe senz'altro romana e l'accesso a notizie e pettegolezzi relativi ai più alti prelati della corte pontificia farebbe pensare a una condizione sociale di qualche rilievo; se non sono chiare le circostanze in cui il nostro poté vedere "più volte nuda" la vedovetta Susanna, è tuttavia da presumere che ciò avvenisse tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta; le chiose parrebbero invece redatte molto più tardi poichè l'ultimo accenno cronologico (relativo alla morte violenta di Settimia della Zecca) è "circa l'anno 1555", indicata come una data non troppo prossima. Direi dunque che si può ipotizzare trattarsi di una persona nata verso la fine del secondo decennio del secolo. Potrebbe essere importante l'indicazione relativa al possesso del "ritratto naturalissimo" di Livia Colonna, ma del medesimo non pare esservi traccia, né è chiaro se il nostro se ne possa considerare il committente o (più probabilmente in verità) soltanto il proprietario. Di "un ritratto della signora Livia Colonna" si trova menzione (e la notizia è data dal Masetti Zannini) nell'inventario dei beni di una tale Bernardina de Puritatis (Archivio di Stato di Roma, Notai dell'Auditor Camerae, vol. 2302, c. 753r), ma l'unica altra notizia che si ricava è che la suddetta abitava nel rione Campo Marzio. In verità una raffigurazione della Colonna è stata tradita, ed è il ritratto inciso sul frontespizio del volume *in vita e in morte* già precedentemente citato, ma quell'incisione (tutt'altro

¹²⁷ SALZA 1900: 70.

che pregevole, mi pare) non fornisce alcuna indicazione d'autore; e dunque non aiuta in alcun modo nelle ricerche. Troppo generiche sono dunque le indicazioni per poter azzardare qualche ipotesi, né certamente aiuta l'ultimo intervento del chiosatore che nell'ultima pagina, quella che oggi diremmo la 'quarta di copertina', usa lo spazio bianco per trascrivere un sonetto, del quale la legatura ottocentesca ha ridotto il margine destro della carta con conseguente caduta di alcune parole-rima. Si tratta del sonetto 220 dei *Rvf* trascritto con una poco significativa variante al v. 14 *nutriscono* anziché *mi cuocono*) e la riscrittura completa del v. 4, ove però il nostro ha lasciato uno spazio bianco in luogo del nome della donna oggetto del componimento; un'altra mano cinquecentesca (sia detto per inciso: dal tratto molto più personale del chiosatore, la cui grafia è invece piuttosto piatta e ordinata, e perciò facilmente decifrabile) ha integrato tale vuoto; ed ha nella parte inferiore della carta aggiunto di suo pugno altri tre versi, mutili per la riduzione del margine. Ecco dunque come suona la quartina del sonetto petrarchesco riscritto (la successiva aggiunta è tra parentesi quadre):

Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena
 Per far due trecce bionde, e 'n quali spine
 Colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
 Di questa vaga e saggia [Polisena]?

Ed ecco invece i lacerti della seconda scrittura:

L'aer percosso da lor dolci [...]
 S'infiamma d'honesta [...]
 Ch'è 'l dir nostro e 'l [...]

Anche queste ultime informazioni non mi paiono però offrire alcun appiglio per dare un'identità al chiosatore; né più utile mi pare il riferimento alla misteriosa Polissena: debbo rinunciare di conseguenza a formulare qualsiasi ipotesi.

DALLA PROVINCIA LA REPUBBLICA DELLE LETTERE:
LE RIME DI PETRONIO BARBATI*

Sopiti i clamori delle celebrazioni per il centocinquantenario dell'unificazione politica dell'Italia, si può tornare a riflettere sulla ben più lunga storia dell'unità italiana e su episodi e vicende degne di nota almeno tanto quanto quelle risorgimentali e delle quali il cittadino italiano può andare anche più orgoglioso, il costituirsi nel corso del Cinquecento di una lingua letteraria nazionale votata a eccellere in Europa e il formarsi nel Settecento di un'istituzione, l'accademia d'Arcadia, destinata nel tempo a isterilire le sue pratiche in rituali stucchevoli, ma che in origine propose il modello di un'aristocrazia dello spirito volta a costituire una nazione senza stato ma che nell'eccellenza delle scienze, delle lettere e delle arti formava idealmente il proprio popolo e il proprio territorio. I due momenti storici sono singolarmente, ma non certo casualmente, accomunati in un grazioso libretto che ebbi la ventura di procurarmi per pochi quattrini sul mercato antiquario alcuni anni orsono, le *Rime di Petronio Barbati, gentiluomo di Foligno. Estratte da varie Raccolte del Secolo XVI e da suoi Manoscritti Originali. Con alcune Lettere al medesimo scritte da diversi Uomini illustri. Dedicate alla felicissima ragunanza degli ARCADI dagli Accademici Rin vigoriti della suddetta città.*¹²⁸ La singolarità della pubblicazione, al di là del valore letterario dell'opera, sulla quale tenterò di abbozzare un giudizio in queste pagine, risiede a ben vedere nel ripetersi, a distanza di quasi due secoli, di una comune situazione, ovvero l'aspirazione della provincia letterata a un contatto con il cuore dell'istituzione letteraria nazionale, formalmente ufficializzata nel Settecento con l'istituzione dell'accademia

* Il presente capitolo è già stato edito nel volume miscelaneo *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 283-294.

¹²⁸ La bibliografia sul Barbati è molto scarna. Alle indicazioni presenti nella voce del DBI (a firma di Enzo Noè Girardi) sono da aggiungere la scheda biografica di Bartolomeo Carli redatta da Franco Tomasi in GIOLITO 1545 e le osservazioni di Vanni Bramanti in BRAMANTI.

d'Arcadia, ma anche nel Cinquecento presente nella fitta trama di rapporti che legava i maggiori uomini di lettere della penisola.

Così, nel 1711, data che si ricava dall'*imprimatur* posto al termine dell'apparato prefatorio del volumetto, gli Accademici Rin vigoriti di Foligno offrono la pubblicazione delle *Rime* del Barbati in tributo alla "felicissima ragunanza" dei "nobilissimi Spiriti che illustrano a maraviglia il famoso BOSCO PARRASIO", al fine di mostrare "la pienezza del nostro riverentissimo ossequio"; e in modo non dissimile nei decenni centrali del Cinquecento il "dottore di leggi" Petronio Barbati dalla provincia umbra si rivolgeva, in prosa e in versi, ai maggiori letterati italiani, taluni personalmente frequentati, altri conosciuti per fama, quasi a rivendicare a sé un luogo in quella comunità di eletti, l'appartenenza alla quale, come è detto nel sonetto del Barbati al Varchi, può fare in modo che "Io mi sollevi da l'eterno oblio". Il fervente desiderio di elevarsi al di sopra dell'"eterno oblio", nonché, è lecito presumere, degli affari forensi perugini e fulignati, era, a giudicare dalle carte superstiti del Barbati, pienamente legittimo e la cospicua presenza di suoi componimenti nel secondo libro delle *Rime di diversi* del 1547 attesta la stima che ottennero i suoi versi presso i contemporanei. Quella pubblicazione era uscita per i tipi di Giolito con le cure di Ludovico Dolce e tuttavia pochi anni dopo, nel 1565, lo stesso Dolce, dando fuori, sempre per Giolito, la selezione antologica delle *Rime scelte*, attribuì i componimenti del Barbati, nel frattempo deceduto, al senese Bartolomeo Carli,¹²⁹ secondo la verosimile supposizione dell'anonimo prefatore della edizione settecentesca delle *Rime* del Barbati per il "contragenio", l'avversione maturata nei confronti del fulignate avendolo scoperto in "confidenza" con il suo acerrimo avversario Girolamo Ruscelli. La circostanza è curiosa, se non addirittura paradossale, perché l'atteggiamento con cui dalla provincia letterata il Barbati volgeva lo sguardo alla Repubblica delle Lettere era affatto ecumenico e per nulla partigiano, anzi del tutto estraneo - parrebbe - all'idea stessa della possibilità di esistenza di conflitti letterari. Il che non significa che le scelte poetiche che emergono dalle *Rime* siano prive di personalità o confuse e, per quanto vi si colga il desiderio di spe-

¹²⁹ Cfr. GIOLITO 1545, p. 418.

rimentare le varie opzioni offerte dal verseggiare contemporaneo, tuttavia si ravvisa un gusto e una disposizione naturale verso un filone particolare della lirica cinquecentesca, la linea classicheggiante di Bernardo Tasso, del Molza, del Varchi, esperita con felicità inventiva e fatta propria con buona padronanza espressiva. Già l'anonimo prefatore settecentesco segnalava, e con enfasi particolare rivolgendosi agli accademici d'Arcadia, una certa predilezione per le "materie pastorali", e anche Luigi Baldacci nel scegliere due sonetti per la sua antologia optò per tale tipo di ispirazione, ma credo che si possano individuare con maggiore precisione i modelli che fecero da guida alla musa del Barbatì e ne orientarono gli esercizi più riusciti.

Assumo a riferimento l'edizione settecentesca, ove una riconoscibile volontà di ordinamento del 'canzoniere' credo vada ascritta piuttosto all'autore che non all'editore settecentesco, il quale da parte sua informa di essersi fondato sui manoscritti originali.¹³⁰ Si principia con una ventina di sonetti e una canzone esemplati sul canone petrarchista più ortodosso del lamento amoroso algolagnico, in cui di veramente segnalabile mi pare esservi soltanto una certa qual veemenza espressiva anche nell'uso di talune immagini di inconsueto vigore, come ad esempio nell'*incipit* del sonetto IV: "Come in mandra leon bramoso rugge, / Così nel petto mio spietato Amore, / E le membra, la vita, il sangue, il core, / M'apre, squarcia, divora, asciuga, e sugge". Trascorso questo primo momento di più stretta *facies* petrarchista, la raccolta entra, per dir così, nel vivo dei documenti più interessanti con una sezione di quattro sonetti funerali dedicati al Molza, nell'ultimo dei quali, celebrante il secondo anniversario della morte, il poeta modenese è detto esplicitamente "mia guida" e "scorta fida" in vita, ma non soltanto nell'ambito dell'imitazione letteraria; evidentemente nel corso delle proprie frequentazioni farnesiane, che vedremo documentate nel canzoniere, il Barbatì ebbe modo di conoscere il Molza e di essere da lui

¹³⁰ Confesserò una certa invidia per l'energia di cui è capace l'amico Bramanti, che, avvisato dell'esistenza di lettere varchiane al Barbatì, è subito corso a Foligno a verificarne gli originali manoscritti; non sono stato altrettanto efficiente e dunque una ricognizione della situazione manoscritta andrà rimandata ad altro tempo, o, meglio, a studiosi più diligenti e più favoriti dalla vicinanza geografica.

accolto nella numerosa, e pure elettissima, cerchia dei suoi amici, circostanza della quale rende conto l'apostrofe iniziale del sonetto appena citato: "Spirto gentil, con cui mentr'eri al mondo / Partiva i miei pensieri dolci ed amari / Sì fedelmente". Il più riuscito dei sonetti di questa sezione è senz'altro il primo, che già ci introduce ai modi più tipici della poesia del fulignate:

Qui giace il Molza, il cui sublime ingegno
Fu meraviglia a tutti quattro i venti:
Dico il mortal, che con suoi dolci accenti
Fe' spesso al sole a mezzo il ciel ritegno;
Lo spirito d'ogni laude ed onor degno
Sale a lato al Rettor degli elementi:
Ivi or le luci ed i desiri ardenti
Pasce bramoso, ed have il mondo a sdegno;
Ivi membrando ancor l'affetto antico
Va partendo i pensieri, i passi e l'ore
Col gran Medico suo,¹³¹ ch'ama ed ammira.
Viator, tu prega il ciel che sempre amico
Giri a quest'ossa, e poscia indico odore
Sovra e d'intorno a la fredd'urna spira.

All'omaggio al Molza segue quello a Bernardo Tasso, del quale già il sonetto ora citato arieggia i modi del sonetto votivo, una delle più felici invenzioni di questi, mentre la canzone II (inc. *Porgetemi la lira*) ricalca nelle strofette esastiche e nell'assenza di congedo gli schemi dell'ode tassiana e ne rinnova i contenuti mitologici e paganeggianti. In una lettera inviata a Bernardo il 27 gennaio 1549 Barbati esplicita senza mezzi

¹³¹ Sia detto per inciso: nella pessima monografia dedicata da Rebecchini a Ippolito de' Medici (Cfr. REBECCHINI), di fronte alla amplissima documentazione della sincera ammirazione nutrita per il cardinale dai più nobili spiriti d'Italia la sciocca malevolenza del maldisposto biografo riduce tutto a piaggeria cortigiana motivata soltanto dalla speranza di beneficiare della sua nota liberalità; qui ci troviamo a distanza d'una decina d'anni dalla morte di Ippolito e senza la benché minima possibilità di un tornaconto, eppure tanto viva, e lo sarà ancora per decenni, resta la memoria della grandezza dell'uomo, benché alimentata soltanto dai racconti che il Barbati ascoltò dalla viva voce del Molza.

termini il suo discepolato, rivendicandone anzi il vanto della tempestività: “Fra pochi giorni vi manderò sette delle mie Ode, le quali feci già seguendo, e per avventura il primo, le vostre vestigie” (BARBATI: 279). Delle sette ode nelle *Rime*, se non erro, ne sopravvivono quattro, la citata canzone II ispirata come argomento ma con diverso schema metrico all’*Oda nel suo natale* (TASSO *Rime*, l. II LII: 351-353), la VII (inc. *O di Latona figlia*) che richiama quella *A Diana* (TASSO *Rime*, l. I CXXXIX: 114-117), l’VIII (inc. *Già si mostra l’Aurora*) che, sempre variando il metro del modello, rende omaggio alla celeberrima *A l’Aurora* (TASSO *Rime*, l. I CXXV: 102-105); e infine la canzone IX (inc. *Poiché freddo ed esangue*) in cui l’imitazione tassiana si ferma allo schema metrico dell’ode e all’ispirazione mitologica, la quale però si svolge con una invenzione inaspettata allontanandosi dalla più classica misura della poesia tassiana. Il mito è quello di Adone e la variazione è quella, già presente nell’*Anthologia Graeca* e che ebbe anche una successiva fortuna, che vuole Venere ricercare “l’empio animal” responsabile dell’uccisione di Adone per punirlo; una volta catturato dagli Amorini il cinghiale impietosisce la dea confessando che non di violenza omicida si è trattato ma di un folle trasporto amoroso che l’ha fatto dimentico delle proprie zanne: “Spinto già dal desio / Fuor di me stesso, quella / (Ahi stolto me) parte baciare voll’io”. Liberata “la sventurata belva”, il racconto si conclude con un colpo di scena di matrice teocritea, ma il cui ritrovato non mi pare presente in maniera tanto esplicita nella letteratura antica, e del quale non saprei dire se Barbatì potesse aver rinvenuto una fonte nella coeva o di poco precedente poesia latina (e anche questo sarebbe un tratto comune alla musa di Bernardo Tasso) o se invece ne sia pienamente inventore:

Già perché in libertade
 Sia l’animal, non riede
 A le selvose sue care contrade,
 Ma doloroso dietro
 Siegue del morto Adon l’empio feretro.
 Poi che composto vede
 Da gli Amori in sul rogo
 Adon, di voglia colmo, e d’alta fede,
 A quel si pose a lato
 Sul foco, e con lui volle esser bruciato.

Il felice esito delle imitazioni dell'ode tassiana valse al Barbati una citazione carducciana nello *Svolgimento dell'ode in Italia*¹³² e testimonia una certa abilità nella composizione mista di endecasillabi e settenari, chiave di volta dello schema dell'ode, abilità che è confermata anche dalla ferace vena madrigalistica, che si traduce in una dozzina di componimenti, tutti piuttosto aggraziati.

Il Molza e il Tasso sono esplicitamente additati nel canzoniere, l'uno come guida spirituale e l'altro come modello di originalità poetica, ma, come già ha segnalato Bramanti nelle pagine da lui dedicate al Barbati, le frequentazioni letterarie del fulignate erano ben più cospicue e documentate sia dai frammenti pubblicati dell'epistolario sia dalla sezione dei sonetti di corrispondenza nelle *Rime*. Quest'ultima, dal son. CVIII al CXX, si apre con un omaggio a Laura Terracina e poi presenta in successione il Bembo, il Varchi, Bernardo Tasso, Speroni, Caro, Molza, Dolce, Marmitta, Amanio e il poco noto poeta urbinato Cinzio Clavario. Se si considera che a tali nomi le testimonianze dell'epistolario aggiungono quelli dell'Atanagi, del Ruscelli, del Domenichi, di Alessandro Piccolomini e di Claudio Tolomei, si viene ad avere un panorama quasi completo della *res publica literaria* intorno alla metà del secolo (la scomparsa del Barbati data al 1554 mentre la nascita è ipotizzata dal Girardi "verso la fine del secolo XV o al principio del XVI"). È una fitta trama di rapporti che, tra le conoscenze dirette sviluppate durante soggiorni romani e quelle intessute per corrispondenza, personalmente o in seguito alla mediazione altrui, mostra la stima e la considerazione in cui il letterato di provincia era tenuto anche da personaggi di prima grandezza della scena letteraria che, proprio in virtù di tali relazioni, è lecito definire 'nazionale'. Al di là delle frequentazioni letterarie, la raccolta delle *Rime* mette in campo anche un vasto repertorio di soggetti destinatari di versi d'occasione: Bramanti ha segnalato l'importanza dei quattro sonetti indirizzati al cardinal Pole (nn. LXXI-LXXIV) in occasione del conclave seguente la scomparsa di Paolo III; curioso è che nella medesima circostanza un altro sonetto auspichi la salita al soglio pontificio anche per Ercole Gonzaga (son.

¹³² Nel volume XVI delle *Opere* (Bologna, Zanichelli, 1921): 382.

LXXXIX), mentre un altro (son. LXXXVIII) celebra l'avvenuta elezione di Giulio III.

Le occorrenze encomiastiche più numerose nel canzoniere riguardano casa Farnese, con sonetti indirizzati al cardinale Alessandro (XLVII) e al cardinale Ranuccio (LVIII), composti in morte del duca Orazio (LIII e LIV), per il matrimonio di Vittoria con Guidubaldo della Rovere (XXXVIII e LXIX) e per la nascita dei gemelli del duca Ottavio (XXXVII). Anche in quest'ambito tuttavia il panorama è assai vasto e ben più numerosi i personaggi fatti oggetto di lode, da Alfonso d'Este a Cosimo de' Medici, da Ferdinando d'Austria allo stesso Carlo V, cui sono dedicati vari componimenti, nonché una compiuta serie di cinque sonetti (CIII-CVII) in morte dell'imperatrice Isabella. Non mancarono, e sarebbe stato sorprendente il contrario considerate le conoscenze del Barbati, le partecipazioni alle due raccolte encomiastiche più celebri del secolo, il *Tempio* a Giovanna d'Aragona e la raccolta *in vita e in morte* di Livia Colonna. La gran parte dei componimenti citati data alla piena maturità del Barbati, a occasioni verificatesi intorno alla metà del secolo, ma vi è invece, tra la poesia d'occasione, un componimento che vien fatto risalire a una data molto alta, la *Selva II*, per la morte di Paolo Baglioni, occorsa nel 1520. Se tale indicazione, fornita dall'anonimo curatore settecentesco, fosse corretta, ne dovremmo inferire che, in anticipo di alcuni anni rispetto all'Alamanni, il Barbati sia stato l'inventore di tale genere nella poesia volgare; mi pare più verosimile presumere che l'accademico Rinigorito non abbia individuato il vero oggetto del compianto funebre (tra l'altro risulterebbe incongruente il fatto che la *Selva I* sia invece databile dopo il 1552, data della sua assunzione al servizio del cardinale di Sermoneta, al quale si rivolge) e che anche il genere della selva in versi sciolti abbia origine per il Barbati nell'imitazione delle rime tassiane, a partire dalla celeberrima *Selva nella morte del Signor Luigi da Gonzaga* (RIME TASSO, I. II C, pp. 231-240) indirizzata alla sorella Giulia.

Al di là dei problemi di datazione le due selve in versi sciolti confermano la disposizione alla sperimentazione metrica da parte del Barbati e, in particolare la I, presentano anche alcuni efficaci squarci di poesia. Il tema nella *Selva I* non è funerale, ma consiste invece in un invito indirizzato al proprio padrone, il cardinal Caetani di Sermoneta, al cui

servizio il Barbati era entrato senza compenso pur di allontanarsi dalla città natale, venutagli in uggia a causa di beghe familiari; un invito ad abbandonare temporaneamente i negozi cittadini per i "bei campi del Lazio", dove ritirarsi "in ozio onorato" a rinvigorire le forze godendo de "l'amor de' Vostri", fratello e genitore. Il tipico tema umanistico degli ozii virtuosi nella quiete della campagna qui si anima di taluni tratti realistici e contingenti nella descrizione dei luoghi reali con una sorta di sguardo panoramico che da Sermoneta, quasi un balcone incastonato nei Lepini, spazia sulla piana digradante fino al Tirreno, dal promontorio Circeo a quello anziate, alle paludi, alle isole pontine, ma spazia ancora sulle memorie storiche:

Qui la via ch' Appio fece, qui Laurento,
Qui Ardea, Astura ed Anzio a la Fortuna
Già sacro è posto, qui l'antica selva
Ove la bella Egeria al suo gran Numa
Rendea i responsi, qui 'l lucente lago,
Specchio de l'alma cacciatrice Dea.

A un altro lago, più modesto di quello di Nemi per trascorsi storici, cioè il lago di Ninfa, ai piedi del colle di Sermoneta, è dedicato il nucleo centrale del componimento, l'ideale raffigurazione di ozii poetici e di filosofiche investigazioni intorno alle "erbose sponde" in compagnia del "sacro Coro" delle Muse e "Con la guida fedel, col vivo lume / D'Aristotele insieme, e di Platone". E anche il finale, la polemica dichiarazione di avversione alla corruzione cittadina, si veste di accenti lontani dalla maniera, più sentiti che convenzionali:

Andiam dunque, Signor, lasciando omai
Questa di gravi cure alma nutrice,
Già Reina del Mondo, altera Roma,
Ora serva d'affanni, angosce e noie;
Date a' gravosi e travagliati spirti
Qualche degno ristoro e qualche pace;
E vi sovvenga ch'arco sempre teso
Ovver si spezza, ovver l'arcier sovente
Commette i colpi suoi fallaci al vento.

A tale ampio repertorio di versi d'occasione si inframmezzano nel corpo del canzoniere componimenti amorosi che in parte disegnano un racconto spirituale di maniera petrarchista in vita e in morte di Ippolita Baglioni, evidentemente emblema di 'donna gentile' cui offrire il proprio 'servizio' d'amore, ma che hanno invece i loro momenti più interessanti nel registro della sonetteria 'pastorale' alla quale attinse il Baldacci e, ancor più, nelle atmosfere paganeggianti che dalle odi-canzoni di imitazione tassiana riverberano anche in più numerose irradiazioni, quasi alimento dell'ispirazione poetica. Così è, ad esempio, dei sonetti votivi che Bernardo Tasso introdusse nella poesia volgare a imitazione dei *Lusus* del Navagero e che il Barbatì subito recepì come congeniali al proprio mondo poetico, giungendo a un'interpretazione personale e di bell'effetto sia nel *votum* a Venere (son. XXVI), più usuale in quello stile:

Diva, che Cipro reggi almo e vezzoso,
 La cui luce ne guida il chiaro giorno,
 E ne rimeni a far lieto soggiorno
 April carco di fior dolce e gioioso,
 Questo mirto ti sacro, alto e frondoso,
 Che di gigli e di rose io cingo intorno,
 Ove col biondo Adone in bel soggiorno
 Prender talor potrai grato riposo.
 Deh fa' che Filli d'altrettanto ardore
 Arda quant'io, o d'altrettanto gielo
 Agghiacci il mio, quanto il suo freddo core.
 Così Tirsi diceva allor che in cielo
 Splendea la bella madre alma d'Amore,
 Disgombrando il notturno umido velo.

sia in quello a Minerva (son. XXX), tutt'altro che consueto o di maniera:

Fuggendo de le Muse il bel ricetta,
 A te ricorro, che non vaglio altrove,
 Saggia figliuola del benigno Giove,
 Nata dal suo sublime alto intelletto,

Acciò da te mi sia con dolce affetto
 Mostro il sentier che guida l'uomo dove
 Siede l'Onesto, il Vero, onde non prove
 Cosa per cui l'Onor mi fia interdetto.
 Ecco, verace Dea, ecco che il piede
 Giovanetto pong'io nel tuo bel regno,
 Scarco d'ogni pensier ch'altro richiede;
 Scorgimi, Dea sacrata, al vero segno,
 Che io ti consacro con sincera fede
 Anni, studio, memoria, industria, ingegno.

Si è detto all'inizio della riconoscibilità di un principio ordinatore della raccolta poetica e la parte finale del volumetto la conferma in pieno con il progressivo incremento dell'ispirazione encomiastica e d'occasione, con la sezione di corrispondenza di cui si è già detto (sonn. CVIII - CXX) e infine con la canonica sezione conclusiva della rimeria sacra (sonn. CXXI-CXXIX), introdotta da un topico sonetto di pentimento in cui si dichiara l'intento di abbandonare l'"oscura nebbia e vile" dell'ispirazione amorosa, ma dispiegantesi poi in modi non del tutto usuali.¹³³ Il sonetto CXXII è un'invocazione al "Re del Ciel" affinché armi "di acute e di taglienti spade / Gli alati tuoi Guerrieri", inviandoli a soccorso dei popoli cristiani contro i pirati che infestano il Tirreno e contro l'esercito ottomano che ha invaso i "Pannon boschi"; il sonetto CXXV, celebrazione del sacrificio di Cristo, è tuttavia singolare nel porsi come una sorta di *ekfrasis* di un crocefisso scolpito in "sì acerbo e duro legno". La sorpresa maggiore è data però dai due sonetti conclusivi in cui la "Vergine bella" invocata non è la madre del Cristo ma Santa Lucia, cui il poeta si rivolge, in una sorta di rivisitazione cristiana del sonetto votivo, per chiederle di scongiurare la perdita di un occhio causata da "empio accidente e fero". Con tali due implorazioni, riuscite vane perché il Barbatì perse effettivamente la vista da un occhio, il canzoniere si chiude, ma il volume settecentesco prima dei frammenti epistolari presenta ancora un componimento rimasto incompiuto, cui è apposto il titolo, esageratamente pomposo, di *Poema*. Si tratta di una

¹³³ L'interesse del Barbatì per la materia sacra è attestato anche da un inedito *Trattato della diffusione della bontà divina* in capitoli ternari di cui dà notizia Enzo Noè Girardi nella sua scheda biografica per il DBI.

rivisitazione in versi sciolti del mito di Europa, un ritorno alle atmosfere della classicità in cui meglio si dispiega l'estro del Barbatì, tanto che il racconto è degno di stare a pari con gli originali antichi e, benché incompiuto per talune lacune e l'interruzione al momento dell'allocuzione di Europa al Toro mentre varcano i flutti marini, lo si può indicare come possibile capolavoro dell'opera del fulignate. L'editore settecentesco in fine ha posto la seguente didascalia, "Manca il resto, si crede per la morte dell'autore", supposizione senz'altro verosimile considerato il livello di maturità del componimento, ma che serve a ribadire quanto fin qui detto sulla vocazione sperimentale del fulignate, se si considera come in quegli anni, e ancora nei decenni successivi, le rivisitazioni di materia ovidiana fossero rese in volgare nel metro dell'ottava e di fatto (come è evidente nei volgarizzamenti del Dolce e dell'Anguillara) interpretate secondo una linea obbligata di matrice ariostesca.

Qui il verso sciolto è maneggiato con assoluta padronanza sia che lo si applichi in elaborate costruzioni sintattiche quale la metafora da cui prende le mosse la narrazione,

Qual rosa in sul ringiovenir de l'anno,
 Vaga e vezzosa nel nativo stelo
 Tra il fin de l'alba e lo spuntar del sole,
 Cui l'aere arride, e cui vagheggia il cielo,
 E cui scherzando a la purpurea fronte
 Porgono l'aure mille baci e mille,
 Tal venìa 'n bella età la bella figlia
 D'Agenore crescendo, in cui Natura
 E l'Arte a prova ogni lor sforzo estremo
 Poser per far che a le beltà celesti
 Gisse del pari, contendendo insieme,
 Ma l'opra n'uscì tal che di gran lunga
 Lasciòssi addietro il bel disegno altero.

sia che lo si dispieghi nel respiro della descrizione come nel paesaggio lunare di palese emulazione dei notturni tassiani,

Il gran notturno fosco orrido velo
 Copriva il volto della dura terra,

E sol la Luna in mezzo ai minor lumi
Giva rompendo coi suoi rai d'argento
La tenebrosa ed atra umida benda
Che il nostro almo emisfer fascia d'intorno:
Sogni, immagini, larve, ombre ed orrori
Vagavan pel silenzio alto e sereno.

sia, infine, adoperato a rappresentare il momento più drammatico della narrazione:

Ella di tema e di spavento ingombra
Si volge addietro, e il patrio lido mira,
Che dopo lascia, ed altamente chiama
Ratto soccorso da le amate e fide
Compagne, e con la man lor ne dà segno;
Ma loro ogni pensier temenza invola,
Né la ponno seguir, ch'ella a gran pena
Da lor si scorge, che lontan la porta
Dal caro lito il bue fallace e lieve,
Qual veloce delfin secando l'onde.

XI

BENEDETTO VARCHI RIMATORE:

MODI E FORME DELLA POESIA DI CORRISPONDENZA*

Il comune consenso critico vuole riconosciuta nei “componenti pastorali” la parte migliore dell’opera poetica varchiana, giudizio altrettanto concordemente affiancato dalla constatazione di una sostanziale povertà dell’ispirazione poetica di un autore che diede il meglio di sé nella prosa storica e filosofica. Ulteriore corollario di tale giudizio è, come ad esempio nell’antologia della *Lirica rinascimentale* curata da Roberto Gigliucci, l’inserimento della poesia varchiana in una sorta di linea bucolico-mitologica che ha i propri campioni nel Brocardo e in Bernardo Tasso e che si porrebbe di conseguenza al di fuori del solco del più rigido petrarchismo di matrice bembiana. La prima obiezione a tale impostazione che suggerisce una lettura non eccessivamente cursoria dell’opera poetica varchiana riguarda l’oggettiva difficoltà a operare distinzioni, e di conseguenza valutazioni di preminenza, all’interno di una produzione tanto vasta quanto monotona: scorrendo tra sonetti pastorali, spirituali o dedicati alla celebrazione del “lauro” l’impressione che se ne ricava è quella di una sostanziale uniformità di tono e di modi, che non può non riuscire fastidiosa per chi si addentra nella lettura, ma che nel contempo finisce per consentire di individuare una cifra personale e caratteristica della poesia varchiana nel suo essere principalmente rimeria di corrispondenza, una corrispondenza svolta in forme compassate e freddamente temperate anche quando oggetto ne dovrebbe essere il fuoco della passione o l’ardore spirituale. La poesia del Varchi ha carattere dialogico anche quando non è propriamente epistolare, e questo aspetto la pone immediatamente in una luce negativa per il gusto moderno, uso ormai a intendere poetico soltanto l’interiore monologo dell’io: esempio di ‘non poesia’ per dirla col Croce, i versi del Varchi ci pongono dunque, proprio per tale motivo, di fronte alla più lampante dimostrazione dell’inadeguatezza del moder-

* Si tratta qui della relazione letta al convegno varchiano tenutosi a Firenze il 16-17 dicembre 2003 e già pubblicata nel volume *Benedetto Varchi 1503-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

no concetto di poesia a intendere le espressioni in versi dell'età rinascimentale.

Pur senza voler enfatizzare le rilevazioni statistiche che già inquietarono il Pirotti, il quale, notando la preminenza del sonetto epistolare nella produzione poetica del Varchi, ne volle arguire la totale assenza di "valore artistico",¹³⁴ non può non stupire, esaminando ad esempio la raccolta dei *Sonetti spirituali*, il fatto che più della metà dei componimenti del Varchi siano di proposta o di risposta e che quindi tale genere, che forse ancor più di quello amoroso dovrebbe prevedere la condizione del soliloquio, o al più la preghiera o la confessione al cospetto della divinità, si traduca in un volume in cui la rimeria di corrispondenza (comprendendone anche i sonetti degli interlocutori) finisce per occupare abbondantemente i due terzi. Ancor più stupefacente è che della settantina di componimenti che nella "parte prima" dei *Sonetti* sono ritenuti disegnare il romanzo della passione per Lorenzo Lenzi la gran parte siano concepiti come testi poetici epistolari, con l'accurata esibizione dei nomi dei destinatari. A proposito di tale canzoniere il Pirotti mostrò di trovare curioso lo "zelo caparbio" con cui il Varchi, "forse per rimuovere ogni aspetto d'amor turpe", lo vestirebbe con i panni della passione spirituale che, platonicamente, guida verso la purificazione ascetica e sublimante. Ma più ancora di questo aspetto, che sarebbe comune a molti altri canzonieri erotici cinquecenteschi fattane salva qui la variante pederotica, ciò che maggiormente sconcerta nello scorrere la "parte prima" dei *Sonetti* del Varchi è che le lodi al "sacro arboscel", che si è supposto essere il giovane Lorenzo, "l'alma pianta d'ogni grazia piena", siano per la gran parte espresse in forma di comunicazione epistolare e indirizzati a decine di letterati, artisti, scienziati, musicisti fiorentini. Insomma parrebbe quasi di scorrere una sorta di elenco di affiliati a qualche segreta congrega cui il Varchi, se si accogliesse l'interpretazione allegorica tradizionale, sembrerebbe premurarsi di comunicare che la sua vita ha cambiato corso quando, all'età di ventiquattro anni, trovandosi fuori città, è stato folgorato dalla visione di un ragazzino decenne, la cui immagine da allora lo accompagna e lo guida verso il cammino della virtù. Anche volendo per il momento

¹³⁴ PIROTTI: 192.

ammettere che in tutto ciò non vi sia niente più che una personale rivisitazione, invero stucchevole, del *Simposio* platonico, la pretesa di esprimerla rivolgendosi in versi, singolarmente, ad amici e conoscenti mi pare oltre modo bizzarra. La spiegazione più rassicurante si è servita dell'argomento che in tal modo il Varchi, esibendo il proprio credito di stima verso onorevoli destinatari, mirasse a nobilitare una passione che la morale comune doveva condannare come vituperosa; e tuttavia che i sonetti coprano un arco di tempo quasi di un quarto di secolo e vadano poi in stampa un decennio o due, o più, dopo l'evento che li ha ispirati indebolisce di molto la supposizione.

Pochi lumi ci offre il navigare nell'oceanica produzione in versi varchiana, e meno che mai operare come fece il Pirotti, il quale, riconosciuto nei modi del verseggiare del Varchi, e in particolare nei sonetti per il "lauro"-Lenzi, un "naufragio" della poesia, tentò di recuperare gli "esigui rottami" di tale naufragio, selezionando qua e là singoli componimenti o addirittura frammenti ritenuti meno indegni di altri. Abbandoniamo, almeno temporaneamente, il relitto e rivolgiamo lo sguardo ai modi della poesia di corrispondenza nel corso del Cinquecento, fenomeno che non fu affatto marginale nell'affermarsi e nell'evolversi della lirica petrarchista. Già le rime del Bembo riservano un cospicuo spazio alla comunicazione epistolare in versi e la tendenza andrà sempre più rafforzandosi nei decenni seguenti e avrà in certo qual modo una consacrazione nei repertori delle *Rime di diversi* che dalla prima giolitina in avanti portò, per così dire, al successo, anche commerciale, la lirica petrarchista: si consideri anche, in proposito, l'acuta osservazione di Franco Tomasi che, introducendo la moderna riedizione della prima antologia giolitina,¹³⁵ ha sottolineato l'affinità tra l'affermarsi del genere delle *Rime di diversi* e quello delle *Lettere di diversi*. Il petrarchismo insomma si presenta con il Bembo proponendo la raccolta lirica come narrazione in versi di un itinerario biografico in cui le passioni secolari vengono descritte come momenti di una scala ascensionale verso la spirituale perfezione ma la realizza poi soprattutto nella forma antologica, ove la narrazione autobiografica cede inevitabilmente il passo al costituirsi di una sorta di collettività di corrispondenti in versi,

¹³⁵ Cfr. GIOLITO1545: X-XI.

che si certificano a vicenda come membri di una comunità eletta, almeno in quanto comunità di scriventi con piena padronanza del volgare.

La prima forma di poesia di corrispondenza cinquecentesca è dunque riconoscibile nell'uso del sonetto epistolare come di una sorta di attestato di appartenenza alla comunità dotta o a un gruppo ben definito di tale comunità. La casistica in questo ambito è varia: possiamo trovare lo scambio tra pari (come quando il Varchi scrive all'Alamanni, o a Bernardo Tasso, o al Caro, o ad altre decine di celebri destinatari); oppure il proporsi, "reverente e umile" come reciterebbe un emistichio di uso consueto, di un giovane, o comunque inferiore nell'eccellenza e nella fama, aspirante a una sorta di riconoscimento ufficiale (e di tali proposte il Varchi ne selezionò talune nelle proprie raccolte: dal Marmitta al Domenichi, al Dolce, ad altri autori meno noti); oppure ancora il caso che potremmo definire del sonetto di investitura, ovvero quello che un maestro riconosciuto dedica a un proprio prediletto (come fu il celebre sonetto bembiano dedicato al Casa). La forma del sonetto di corrispondenza qui descritta, e in particolare nella declinazione dello scambio tra pari, vede eccellere la penna del Varchi soprattutto in relazione al numero; sorprende insomma la sua capacità di interloquire in versi variando tra numerosi destinatari con appropriata sagacia uno schema comune incentrato sulla forma del sussiegoso encomio, decorosamente cerimonioso. Per fare soltanto qualche esempio, si noti come il Molza, devoto cultore della classicità sia detto "pieno di quelle usanze antiche", mentre di Trifon Gabriele sia soprattutto sottolineata l'"ineffabil bontate" e l'"umanità infinita", che molti contemporanei gli riconobbero; il Trissino è detto "altero", il Tolomei inserito tra coloro che sono "Prudenti al far, come nel dire ornati"; di Bernardo Cappello è riconosciuto il "puro e grave stil", il Della Casa è appellato "Bembo novello": sono tutte espressioni che consuevano singolarmente con i giudizi critici o le narrazioni biografiche dedicate a tali personaggi.

Proseguendo ora nella classificazione delle forme della poesia di corrispondenza sarà appena il caso di accennare come il Cinquecento vede assai poco praticato il genere dell'invettiva e dello scambio mordace che tenne invece banco nelle trecentesche tenzoni; è però da notare come proprio nelle rime del Varchi si possa trovare qualche sonetto

che può, se pur pallidamente, richiamare il genere della tenzone: così certi rimbrotti o censure rivolte a Giulio della Stufa, e ancor più lo scambio iterato con il Lasca. Quest'ultima serie di sonetti (sei per parte che si leggono nella "parte seconda", LXXXVIII-XCIII) risultano invero piuttosto singolari nel loro andamento, perché, pur mantenendo comunque il tono decoroso tipico dell'epistolografia in versi cinquecentesca, mostrano un Varchi progressivamente sempre più spazientito dalle note di biasimo che il Grazzini gli rivolge per il risorgere in lui, a dispetto dell'età, del "foco amoroso" che lo allontana dai "ben del cielo", mentre egli insiste a ribadire che proprio "L'amor ch'io seguo è quel ch'a ciò conduce", con ostinata difesa del carattere sublimante della sua passione.¹³⁶

Sorvolando comunque sul genere dell'invettiva, che ben poca incidenza ebbe nella pratica cinquecentesca del sonetto di scambio, veniamo invece a due altri tipi di rime di corrispondenza. Il primo di essi è quello che definirei della discussione filosofica o teologica, insomma concettuale in lato senso. Mi sono altrove occupato di questo genere di epistolografia in versi esaminando uno scambio di sonetti tra Ascanio Pignatelli e Torquato Tasso,¹³⁷ dimostrando (credo) come, servendosi del linguaggio fortemente criptico della poesia, i due amici abbiano sviluppato nel breve giro di ventotto versi un vero e proprio dibattito sulla natura dell'anima umana, nel quale il supposto vate della cristianità, aedo della Controriforma come lo si è voluto dipingere, esprime invece la più radicale negazione del dogma dell'immortalità dell'anima. Con un certo rammarico devo avvertire che nulla di simile mi è parso di trovare tra le rime dell'Infiammato Varchi, autore delle *Lezioni sull'anima* tenute all'Accademia Fiorentina. Anche quando interloquisce con personaggi che coltivano interessi filosofici, da Alessandro Piccolomini a Ludovico Castelvetro, per fare due nomi soltanto, la sua Musa non va oltre quella sorta di stereotipato cerimoniale osse-

¹³⁶ La numerazione dei componimenti varchiani cui si fa riferimento è quella stabilita nel volume secondo dell'edizione ottocentesca delle *Opere*: vd. VARCHI; da questa edizione sono anche tratte le citazioni.

¹³⁷ Tale esame venne proposto come relazione al convegno *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli, 1996) i cui atti non sono mai stati pubblicati; lo si può tuttavia leggere in CHIODO 1998: 151-157.

quioso che, senza neppure calcare troppo la mano, il Pirotti definiva i "salamelecchi" della corrispondenza in versi varchiana.¹³⁸

Più interessante rapportare la produzione del Varchi al tipo di comunicazione, se non propriamente cifrata, quanto meno fortemente allusiva, che, come nel caso dello scambio Pignatelli-Tasso, occulta ai più i contenuti del messaggio servendosi di un codice, o più propriamente di segnali comprensibili per l'interlocutore o per una cerchia comunque ristretta di sodali, ma a differenza del caso suddetto, usa tale codice non per esprimere contenuti concettuali, ma per trasmettere notizie o giudizi etici o politici su eventi di attualità. Personalmente mi sono imbattuto per la prima volta in una circostanza simile nell'edizione delle *Rime* di Remigio Fiorentino, e in particolare nel commentare uno scambio di sonetti con il Domenichi. Il significato letterale dei componimenti si presentava con caratteri tanto poco confacenti alle notizie biografiche relative al padre domenicano da indurre di necessità a supporre tutt'altro ambito di significazione, suggerendo l'ipotesi di una comune frequentazione di ambienti settari legati alla predicazione eterodossa. Senza entrare propriamente nel campo delle crittografie petrarchiste, altri esempi di un uso simile della rimeria di corrispondenza sono piuttosto frequenti ed uno senz'altro interessante riguarda uno scambio tra due personaggi che furono anche corrispondenti del Varchi, ovvero Anton Francesco Raineri e Giovan Girolamo de' Rossi, vescovo di Pavia. Oggetto dello scambio, rimasto inedito nel Cinquecento, è l'auspicio della morte di Paolo III, cui si allude cripticamente ma definendolo, da parte del Raineri che pure era al servizio dei Farnese, con espressioni di notevole veemenza e violenza: "di Ler-

¹³⁸ Nella discussione seguita al mio intervento, Annalisa Andreoni ha richiamato l'attenzione sullo scambio di sonetti intercorso tra il Varchi e Francesco Sansovino dedicato appunto alla questione *de anima*. Tuttavia anche in questo caso il Varchi non mostra di ritenere il verso il luogo per una discussione filosofica; infatti si potrebbe dire che rifiuta di rispondere al quesito postogli dal Sansovino: come può l'anima, immortale e di origine celeste, una volta entrata "nel mortale" dimenticare "le sue tante virtù" e farsi dominare dai sensi? Il quesito è pericoloso perché può sollevare la questione della predestinazione e della grazia, e forse per questo motivo il Varchi scantona e di fatto si dichiara impotente a sciogliere il nodo concettuale.

na il fatal mostro”, ad esempio, o addirittura “la fera / Che copre il rio con apparenze sante”.

Mi pare che anche le rime del Varchi presentino casi analoghi e di uno in particolare mi occuperò più avanti: qui basterà accennare al caso del tutto fortuito che, qualche tempo fa, mi ha fatto ritrovare l'inedito sonetto allo Zeffi da me edito nello «Stracciafoglio» e presso che contemporaneamente da Salvatore Lo Re in un suo contributo su «Studi Storici». ¹³⁹ Quel componimento è per certi versi ascrivibile a quest'ultimo tipo di poesia di corrispondenza, benché l'oggetto, l'assassinio del duca Alessandro, sia in questo caso molto più esplicitamente riconoscibile e benché non si possa affatto in tal caso parlare di mascheramenti crittografici. Tuttavia già nel pubblicarlo notavo come “l'ostica costruzione sintattica” della terzina conclusiva, ovvero quella contenente l'affermazione più pericolosa del componimento, l'auspicio di morte per il nuovo duca Cosimo, potesse essere giustificata dalla “volontà di occultare, tramite la complessità della versificazione, messaggi palesi al destinatario, ma poco facilmente interpretabili da più ottusi lettori che avrebbero potuto entrare in possesso di simili carte con l'intento di investigarne il contenuto”; ¹⁴⁰ ed è ovvio che, se la supposizione è plausibile, l'intento del Varchi era piuttosto quello di salvaguardare lo Zeffi che se stesso. Il sonetto allo Zeffi non raggiunge certamente i vertici dell'ispirazione poetica, tuttavia presenta un Varchi corrispondente in versi molto meno compassato e algido di quello che appare nelle opere a stampa e perciò ci induce a supporre che, se fosse rintracciabile quel “profluvio” di versi anti-medicei della cui esistenza si disse sicuro il Pirotti, ¹⁴¹ l'immagine dell'epistolografia poetica varchiana ne potrebbe risultare più mossa e variata; per ora l'esame condotto da Silvano Ferrone sulla raccolta inedita di *Sonetti contro gl'Ugonotti* ¹⁴² ci conferma nell'intendere come il Varchi concepisse al pari di molti suoi contemporanei l'esercizio lirico anche come una forma di comunicazione politica, una forma che colpevolmente la critica

¹³⁹ Cfr. LO RE.

¹⁴⁰ Cfr. CHIODO 2001.

¹⁴¹ PIROTTI: 13 e nota; tali versi, latini e volgari, sono poi stati oggetto degli studi di Silvano Ferrone, purtroppo però non ancora pubblicati.

¹⁴² FERRONE 1993.

otto-novecentesca ha rubricato alla voce 'ispirazione encomiastica' e di cui ha in tal modo inteso sbarazzarsi.

Tornando però alla produzione a stampa non vi è dubbio che, rispetto al tentativo di tassonomia della poesia di corrispondenza che qui si è abbozzato, la pratica varchiana si indirizza prevalentemente al primo tipo descritto: lo scambio di sonetti come una dimostrazione di appartenenza a una definita comunità letteraria. E se anche convenisimo con il Pirotti che, riconoscendone le motivazioni nel semplice desiderio di procacciarsi "un mezzo per conciliarsi l'animo dei destinatari", concludeva: "le liriche epistolari del Varchi son quasi totalmente prive di valore artistico e non vanno considerate se non come documenti culturali",¹⁴³ non potremmo però non aggiungere che ciò non è poi così poco. Mi pare invece impossibile condividere con il Pirotti le impressioni di lettura di questi documenti: egli vi riconosceva un "insalubre costume servile" e nelle lodi ossequiose rivolte ai destinatari scorgeva all'opera un animo "più cortigiano che cortese"; a me pare invece di vedere in azione, per così dire, un primo ministro della Repubblica delle Lettere, che dispensa encomi più o meno solenni, elargisce promesse e favori e conferisce attestati di stima, se non addirittura lettere di credenza. E si noti che tale aspetto dell'opera si riflette anche nella veste editoriale delle raccolte, già a partire dalla Torrentino del 1555 in cui alla dedicatoria indirizzata a Francesco de' Medici segue un inusuale elenco de "I nomi di coloro a chi sono indiritti, o mandati, o per cui fatti i sonetti del presente libro per l'ordine dell'alfabeto, ancora che più ampiamente nella Tavola dell'opera si contengano"; ed in effetti la *Tavola* in fondo al volume è un normale incipitario, ma vi è ancora replicata, sonetto per sonetto, l'indicazione del destinatario del componimento. Tanto inusuale è l'organizzazione di questo apparato che nella replica allestita nello stesso 1555 dalla tipografia veneziana (per Plinio Pietrasanta con le cure di Giorgio Benzoni e dedica a Monsignor Della Casa)¹⁴⁴ l'elenco dei destinatari viene ridimensionato, sia con la

¹⁴³ PIROTTI: 192.

¹⁴⁴ Controversa, e sollevata anche nella discussione seguita al mio intervento, la valutazione della partecipazione del Varchi all'allestimento della stampa veneziana: è indubbiamente strana la storia editoriale di un'opera edita presso che contemporaneamente a Firenze con dedica a Francesco de'

collocazione in calce al volume sia dandogli minor risalto tipografico sia ancora togliendovi il rimando ai numeri di pagina; inoltre l'incipitario perde il riferimento ai destinatari per cui diviene impossibile, tranne ovviamente il caso in cui siano citati esplicitamente nel componimento, ricostruire la rete della corrispondenza in versi cui l'edizione fiorentina aveva dato tanta importanza. Il tipografo veneziano tratta insomma la raccolta del Varchi come un normale libro di poesia, mentre le istruzioni date agli editori fiorentini sono volte a esprimere già nella veste grafica del volume la particolarità del fare poetico varchiano. E se nella "parte seconda" dei *Sonetti* edita nel 1557 l'esigenza di un apparato di tal fatta è meno pressante essendo l'opera scandita dal susseguirsi di proposte e risposte con relative rubriche in testa ai componimenti, la giuntina postuma dei *Sonetti spirituali* enfatizza la rimeria di corrispondenza fin dal frontespizio che recita "Con alcune Risposte e Proposte di diversi Eccellentissimi ingegni"; ma soprattutto la *Tavola* dei componimenti non è neppure questa volta proposta come consueto incipitario posto in conclusione del volume, ma come elenco alfabetico dei corrispondenti collocato in evidenza al principio dell'opera. Un'ultima testimonianza è infine quella segnalata da Silvano Ferrone, ovvero l'indicazione "di mano del Varchi" per una ripartizione delle sue ultime poesie in sezioni che traggono persino l'intitolazione dai nomi dei loro destinatari: "Ercolani, quelli diretti al conte Cesare Ercolani; Antoniani, quelli scritti al cardinale Silvio Antoniano; Ugonotti, quelli contro gli eretici di tal nome; Martini, quelli in vita ed in morte di Luca Martini, suo amico e protettore; Lenzi, quelli per monsignor Lorenzo Lenzi; Stufa, quelli per Giulio e Piero della Stufa; Battiferra o Lauri, quelli per Laura Battiferra, moglie di Bartolomeo Ammannati; Salviati, quelli al cav. Leonardo Salviati, con i Corbinelli

Medici e a Venezia con dedica a Giovanni Della Casa. Se ne può inferire una volontà ecumenica, se non vogliamo dire 'doppiogiochista', del Varchi, ma personalmente resto convinto che l'iniziativa della immediata riedizione sia principalmente veneziana e frutto naturale dell'attenzione di quell'industria tipografica alle novità editoriali del resto della penisola. Le modalità dell'edizione, così come ho illustrato nel testo dell'intervento, parrebbero confermare che Varchi non dovette fare molto di più che dare il proprio assenso alla stampa.

del Salviati stesso; di poi seguono li Amorosi, i Pastorali, gli Eroici, i Morali, ecc.”¹⁴⁵

La scansione della raccolta lirica sulla base delle figure dei destinatari qui prospettata mi pare un *unicum* ed è interessante che essa si collochi cronologicamente sul principiare degli anni Sessanta, in un momento in cui la forma canzoniere così come era stata pensata dal Bembo giunge alla piena dissoluzione. E si noti nel contempo come, rispetto al già citato paradosso del petrarchismo nel suo affermarsi come fenomeno letterario soprattutto nella forma delle raccolte delle *Rime di diversi*, il canzoniere varchiano, almeno nella parte dedicata al “lauro”, paia quasi tentare una sintesi delle due tendenze, quella che intende nobilitare l'introspezione autobiografica e quella allo scambio epistolare, nel proporre nella forma del sonetto di corrispondenza la narrazione dell'insorgere nella propria vita della vocazione alla virtù, secondo le numerose allusioni al mito di Ercole al bivio disseminate nei *Sonetti* dedicati alla celebrazione del “lauro”. Il petrarchismo del Varchi dunque più che inserirsi nella linea classicheggiante del Brocardo e del Tasso,¹⁴⁶ si presenta nella forma precipua del sonetto di scambio, il che di fatto significa che propone la forma poetica come lingua della comunicazione e dell'argomentazione, e persegue tale indirizzo con un rigore tale da indurre il poeta quasi a una mimesi dell'interlocutore. I versi del Varchi, che sono piani e dimessi nel rispondere al Marmitta o al Tomitano, si fanno più mestamente soavi se il destinatario è il Tansillo e tentano di replicare la complessità e l'eleganza dei costrutti sintattici di raffinati interlocutori come il Molza o il Raineri, fino a mirare alla grave magnificenza nei sonetti inviati al Della Casa. In contatto presso che con tutti i letterati della penisola, il Varchi è perciò anche interrogabile come giudice dell'altrui poesia, cui la propria di volta in volta è chiamata ad adattarsi. In un sonetto al Caro, che non soltanto in

¹⁴⁵ FERRONE 1997: 134.

¹⁴⁶ Nell'ambito dei ‘petrarchismi’ cinquecenteschi mi pare che le rime di messer Benedetto possano presentare un certo interesse anche per la frequente presenza di dantismi, più consistente del consueto a quanto mi sembra: il fenomeno è certamente un attestato di fiorentinità, ma importante appunto in un'opera come quella del Varchi che ambiva a un più universale consenso.

termini quantitativi è uno dei principali interlocutori della sua raccolta, il Varchi propone la propria valutazione del petrarchismo cinquecentesco: nel lodare le “alte rime” del marchigiano vede la possibilità che esse raggiungano i vertici dell’eccellenza poetica, riconosciuta “tra i Bembi, i Molzi e i Casi”; e dunque alla diade Bembo-Della Casa in cui la modernità ha individuato la perfezione del modello lirico cinquecentesco, il contemporaneo Varchi aggiunge, a mio giudizio con piena ragione, la musa del Molza, autore troppo ignorato dalla storiografia letteraria otto e novecentesca. E si noti anche che il primato riconosciuto alla squisita eleganza molziana è in certo qual modo rafforzato dal giudizio espresso su Anton Francesco Raineri, la cui poesia si sviluppa nel solco di quella: “Le rime vostre a poch’altre seconde” (in cui il limite, “poch’altre” e non il più dozzinale ‘null’altre’, avverso all’enfasi adulatoria è portavoce di sincerità) è l’espressione con cui il Varchi gli si rivolge ed è espressione nient’affatto consueta nei suoi modi pur in genere garbatamente compiacenti. Alla linea Bembo-Della Casa il Varchi affianca dunque la linea Molza-Raineri-Caro, che è anche quella riconosciuta da Gigliucci nell’antologia sopra citata e da lui definita come il “petrarchismo classicheggiante e prezioso” che, accanto al Petrarca, riconosce i propri modelli negli antichi, latini e greci, giungendo fino ai calchi veri e propri della poesia di età alessandrina.

Con questa osservazione potrebbe concludersi questo tentativo di navigazione nell’oceanica produzione in versi del Varchi (navigazione a vista perché la bibliografia critica sul poeta è, come ben si sa, poverissima),¹⁴⁷ se non avessimo in sospenso una questione più volte sfiorata in queste pagine e mai affrontata direttamente, ovvero il sospetto, in parte confortato dalle osservazioni di Silvano Ferrone, se leggo bene alcuni suoi accenni in merito,¹⁴⁸ che il “lauro”, oggetto di tanti componi-

¹⁴⁷ Mi pare che non si vada oltre ai già citati lavori di Umberto Pirotti e di Silvano Ferrone, e ad alcuni interventi molto marginali (il mio sullo «Stracciafoglio», quello di Silvia LONGHI) oltre che alle notazioni nelle varie antologie di lirica cinquecentesca in cui sono stati selezionati componimenti varchiani.

¹⁴⁸ Si confronti FERRONE 1993: in particolare 180-185. Nella sua opera più recente (VARCHI 2003) Ferrone chiarisce come due siano i “lauri” della poesia varchiana, Lorenzo Lenzi il primo e Laura Battiferri degli Ammannati il

menti e abitualmente e pianamente letto come *senhal* di Lorenzo Lenzi e quindi emblema di un canzoniere pederotico, possa essere invece interpretato in chiave crittografica, celando esso allusioni più recondite e di non facile decifrazione. È intanto evidente che nella produzione più tarda, soprattutto quella indirizzata ai molti letterati italiani in corrispondenza con il Varchi, appare assai dubbio che l'allegoria possa ancora essere intesa a rappresentare un uomo ormai di età matura, nonché vescovo di Fermo, e se ad esempio consideriamo la fitta corrispondenza con il Caro, potremmo intendere il "lauro" come emblema della vocazione letteraria, comune ai due interlocutori; ma se invece concentriamo la nostra attenzione sulle pagine iniziali della "parte prima" dei *Sonetti*, ovvero quella più specificamente 'fiorentina', sia per la patria dei destinatari, sia per l'ambientazione dei componimenti, tale interpretazione non sembra più convincere e il "lauro" pare assumere connotati più sfuggenti ed enigmatici. Colpisce in tali componimenti la cura con cui si indica la data dell'innamoramento, che è certamente *topos* petrarchesco e petrarchista, ma che sorprende qui per l'insistenza: mi pare che siano quasi una ventina i sonetti in cui il Varchi si premura di collocare cronologicamente il suo incontro con il "lauro" e sorprende soprattutto la successione di undici sonetti (nn. LII-LXII) datati tra il 1531 e il 1552 in cui si ribadisce, scandendo con precisione nel tempo l'ostinata fedeltà a quella rivelazione, la precisa datazione dell'evento palinogenetico. L'anno, lo sappiamo, è il 1527, cioè l'anno del ritorno della Repubblica. Si tratta di semplice coincidenza? In un sonetto a Bernardo Segni (n. XVII) il Varchi si augura che in futuro la sua "pianta" sia onorata "se non dall'Atlante ultimo agli Indi Primi", almeno "dalla Macra al gran Tebro", che mi pare indicazione piuttosto inconsueta per designare il teatro delle lodi auspicate a un giovinetto di cui ci si dichiara innamorati, più consona se si accettasse l'ipotesi, che io stesso non esito a riconoscere azzardata, che nel "lauro" sia raffigurata la passione repubblicana.

secondo; entrambi emblemi di una svolta esistenziale e politica che ha nella dedizione all'"ideale pedagogico" il proprio fulcro.

Un enigmatico scambio di sonetti con il Molza (parte seconda n. CL), se l'interpretazione che ne propongo è verisimile, potrebbe avvalorare l'ipotesi. Ecco il testo dei sonetti in questione:

Proposta di Francesco Maria Molza

Mentre che lieto vi godete all'ombra,
Varchi, del vostro casto, amato lauro,
E con saldo martel formate d'auro
L'immagin donna che d'amor v'ingombra,
L'alta beltà, ch'ogni vil voglia sgombra
All'alma stanca, e a lei porge restauro,
Ricca d'un suo gentil proprio tesoro,
Il core in parte or quinci or quindi adombra,
E duolsi pur che lunge al nostro fine
Fragil barchetta a duro scoglio appoggia,
U' rompe il cieco suo popol perverso,
Ch'or le contrade strane e pellegrine
D'Egitto membra, e sotto verde loggia
Di Faraon trionfa in mar sommerso.

Risposta di Benedetto Varchi

Sperai ben già sotto la sua dolce ombra
Ornar, Molza, cantando un vivo lauro,
E del suo gran valor più saldo ch'auro,
Che d'alta gioia e bei pensier m'ingombra,
Opra formar di quelle che non sgombra
Morte, tal hanno contra lei restauro:
Or non che sprima il suo ricco tesoro
Lo stil mio frale, ma non pur l'adombra.
E con voi duolsi ch'a non vero fine
Vada la bella, ch'a vil piombo appoggia
Speme di vetro con pensier perverso,
Dietro l'empio suo stuol, che peregrine
Strade or rimembra sotto ombrosa loggia,
In più reo mar che Faraon sommerso.

Se leggessimo il sonetto di proposta prendendo alla lettera il significato erotico e identificando l'"amato lauro" in Lorenzo Lenzi, non vedo proprio come potremmo interpretarlo a meno di ascriverlo al genere burlesco e di iniziare a sottoporlo alle carnevalate del Toscan, cioè insomma dando luogo ai più bizzarri sproloqui. E tuttavia anche una lettura che si indirizzi a una chiave ermeneutica platonizzante non condurrebbe troppo lontano: va bene che l'esperienza biografica dell'epifania della bellezza, il "casto, amato lauro", formi nell'animo l'immagine del bello ideale, "L'immagin donna che d'amor v'ingombra"; ma perché poi "L'alta beltà" dovrebbe dolersi riesce incomprendibile, per non parlare del "cieco suo popol perverso": come potrebbe mai un'idea platonica avere un proprio "popol" e per di più "cieco" e "perverso"? e ancora: perché tale popolo "membra" la cattività in Egitto del popolo ebraico, già prefigurando "sotto verde loggia" il trionfale attraversamento del Mar Rosso? La risposta del Varchi, che al contrario di noi sembra aver compreso benissimo quel che scrive il Molza, anziché soccorrere, parrebbe accrescere ancor più l'enigma. Si noti intanto che la risposta non è soltanto per le rime, ma per le parole, inducendo il sospetto che esse o talune di esse possano anche avere una particolare valenza simbolica, e si noti che i termini negativi ("cieco e perverso") con cui il Molza rappresentava l'enigmatico "popol" si accentuano: esso diviene "l'empio suo stuol" e il "mar" in cui si muove è "più reo", più pericoloso di quello in cui fu il "Faraon sommerso", oltre che la "loggia" (e il termine mi pare si adatti di più a raffigurare una brigata, una compagnia di adepti, che non le fronde di un albero) sotto cui si ripara è divenuta "ombrosa"; ma un nuovo culmine di oscurità è raggiunto ai vv. 10-11 ove si dice che "la bella" ripone "con pensier perverso" una fragile speranza nel "vil piombo". Proviamo ora a intendere rappresentati nel "lauro" gli ideali di libertà concretatisi nella Repubblica del 1527: la "bella" sarà allora l'idea repubblicana, maturata nella riflessione ("all'ombra" del lauro) su quella esperienza, e il Molza e il Varchi condannano all'unisono l'empio stuolo dei fuorusciti che affida soltanto alle armi le proprie ragioni (i sonetti potrebbero forse essere stati scritti nell'anno della disfatta di Sestino?) e non si cura più del "vero fine" ideale, la libertà d'Italia (e perciò anche il non fiorentino Molza può parlare di "nostro fine"), allontanandosi

sempre di più dalla ideale “immagin donna”, cioè sovrana, *domina*, l’idea che dovrebbe guidare gli sforzi di chi combatte la tirannide sostenuta dalle armi straniere.

Si tratta di un’ipotesi, ma è l’unica che sono riuscito a formulare in grado di fornire un senso alle immagini e alla concatenazione logica dello scambio in rima; è un’ipotesi che servirebbe anche a rendere meno bizzarra la lunga sequela di sonetti in cui si insiste sulla fedeltà al “lauro” con tanto di indicazioni cronologiche (“già il quarto anno”, “ha già nove anni”, “dieci anni or tengo”, e così via fino a “Passato è quasi il quinto lustro”): con quelle missive in versi si verrebbe a esibire una rivendicata fedeltà repubblicana anche negli anni al servizio di Cosimo e allora l’insistito richiamo alla data del 1527 come a quella di un ‘risveglio’ che cancella dal cuore ogni viltà acquisterebbe tutt’altro valore e significato. Può darsi che altri sappiano proporre un’interpretazione più convincente della mia per risolvere tale enigma, resta il fatto che la possibilità di una lettura ragionevole è data soltanto dallo scioglimento del cifrario stabilito tra i corrispondenti; e allora la necessità, che tale esempio evidenzia, di leggere alcuni testi della lirica cinquecentesca come messaggi in codice, impone una profonda revisione dei giudizi espressi negli ultimi due secoli sul petrarchismo e dell’interpretazione che di esso è stata data come “malattia” dello spirito italiano corrotto dal servilismo cortigiano e, come nelle descrizioni desanctisiane, trastullantesi nell’imitazione del Petrarca. Quando fui costretto (mio malgrado, perché inconsapevolmente mi cacciai in quel ginepraio) a proporre una lettura in chiave per dar conto delle *Rime* di Remigio Nannini (non a caso, credo, anch’egli fiorentino), i recensori benevolmente accolsero l’ipotesi dichiarandola ora suggestiva ora interessante, e concludendo che, ove fosse stata accolta, avrebbe costretto a ripensare *ex novo* al fenomeno petrarchista. Il corollario, inespreso, era che di conseguenza fosse preferibile non discuterne: non mi pare però che il silenzio aiuti il progresso delle ricerche che, anzi, può essere favorito anche dalla confutazione di ipotesi errate, contribuendo a formularne di migliori. Mi auguro che nel caso del Varchi le mie arrischiate supposizioni possano servire a questo.

XII

LA MUSA IN LIVREA: LE *RIME* DI LUCA CONTILE*

Abd-el-Kader Salza, tra i pochi che nel secolo scorso si avventurarono a leggerle, espresse sulle *Rime* di Luca Contile giudizi che, eufemisticamente, potremmo definire ben poco lusinghieri. Se ne servì, in realtà, secondo quanto egli stesso dichiara, come fonte, quasi altrettanto attendibile di quella delle *Lettere*, per redigere la biografia dell'autore, venendo così implicitamente a testimoniare il carattere di poesia che significa, che racconta, ma proprio riconoscendo in una siffatta poesia la specificità di rimeria d'occasione la liquidò quasi nella sua intrezza come apparentabile in quanto tale alla "zavorra oziosa che ingrossa inutilmente tutti i nostri canzonieri del Cinquecento",¹⁴⁹ esprimendo cioè attraverso tale giudizio quella pregiudiziale della prospettiva puramente estetica (di una concezione limitata dell'arte e della poesia) che gravò poi per buona parte del Novecento sulla conoscenza stessa della lirica cinquecentesca. Espunte in tal modo le parti seconda e terza della raccolta contiliana, concentrò la propria attenzione sulle sole rime amorose, ovvero i cinquanta sonetti per Giovanna d'Aragona, per osservare tuttavia che il termine 'amorosa' per quella produzione aveva un aspetto arbitrario e fuorviante: Giovanna d'Aragona, già madre di quattro figli, non più "nel fiore de' suoi anni", non poteva avere invaghito di sé il poeta, che semplicemente con quell'esercizio compositivo svolto durante il soggiorno ischitano volle unire le sue lodi a quelle che da anni i letterati napoletani tributavano alla bellissima moglie di Ascanio Colonna, forzando la sua "musa poco ispirata" a quell'impresa. Dunque anche la sezione amorosa ricadeva così nella categoria della poesia d'occasione e perciò nella qualità della "zavorra oziosa", giustificando e legittimando la decisione di sopprassedere senza indugi

* Il presente capitolo riproduce la relazione letta al seminario dedicato a Luca Contile dal Comune di Cetona (20-21 ottobre 2007) e già edita in *Luca Contile da Cetona all'Europa*, a cura di Roberto Gigliucci, Manziana, Vecchiarelli, 2009: 1-10.

¹⁴⁹ SALZA 1903: 183.

all'analisi estetica dell'opera pur nel quadro di uno studio monografico sull'autore.

A essere sinceri, il primo impatto con le migliaia di versi contiliani induce nella tentazione di adottare l'espedito critico del nostro predecessore della scuola storica e concludere che sulle *Rime* del Contile c'è proprio ben poco da dire; ma se si abbandona la prospettiva del frutto poetico e ci si indirizza a quella del progetto culturale, o ancor più a quella del prodotto editoriale, il libro allestito dal letterato senese acquisisce una dimensione che non può non suscitare qualche interesse, a partire dall'attenzione che sollecita la data di pubblicazione, il 1560. Intorno a quella data, infatti, il libro di rime sta vivendo un momento decisivo di trasformazione e anzi tale data potrebbe forse essere assunta a spartiacque emblematico tra l'esercizio lirico del primo e del secondo Cinquecento. Intanto nel 1558 era uscita la *princeps* delle *Rime* di Giovanni della Casa e nello stesso anno 1560 avevano visto la luce quelle di Bernardo Cappello: le esperienze liriche più alte ispirate al modello bembiano raggiunsero così la dimensione del 'libro', consacrazione che era nello stesso tempo epilogo, riconoscimento dell'esaurirsi di una certa prassi poetica; e tuttavia sempre nel 1560 venne realizzata, per cura di Girolamo Ruscelli ma per volontà (benché rimasta poi insoddisfatta) dell'autore, la versione definitiva delle *Rime* di Bernardo Tasso, una raccolta lirica che, insieme a quella dell'Alamanni, si era proposta proprio come alternativa a quel modello. Insomma, le due forme di raccolta lirica individuale che occuparono la scena editoriale nella prima metà del Cinquecento, il modello dell'autobiografia spirituale in versi e quello della varietà tematica e retorica a imitazione degli antichi oltre che del Petrarca, si pongono intorno al 1560 come esperienze ormai concluse; e un'ulteriore riprova è data dalla bizzarra strategia editoriale seguita da Ludovico Paterno, verseggiatore peraltro piuttosto dozzinale, che, appunto nel 1560, diede fuori due ponderosi volumi di versi: il primo, ovvero le *Rime*, noto anche come *Il nuovo Petrarca*, replica, quasi parafrasando sonetto per sonetto, il canzoniere petrarchesco, anche nella divisione "in vita" e "in morte" di "madonna Mirtia" e con l'aggiunta finale di *Trionfi* in terza rima; il secondo, *Le nuove fiamme*, ripropone, nella divisione in cinque libri, la ripartizione per generi e quell'imitazione delle forme liriche la-

tine classiche e umanistiche (*elegiae, eclogae, epigrammata, lusus pastorales, naeniae, tumuli*) che era stata il nocciolo essenziale della proposta lirica antibembiana.

Nella codificazione storiografica corrente l'esito successivo al tramonto dei due modelli di discorso lirico cinquecentesco, testimoniato e sancito anche dalla singolare impresa del Paterno, viene riconosciuto nel modello tassiano (ovviamente Torquato), l'organizzazione tematica della raccolta in rime amorose, encomiastiche e sacre, con tutte le infinite variazioni operate poi dall'evoluzione barocca; ma, sempre fermandosi alla prospettiva del prodotto editoriale, resta il fatto che la raccolta tassiana così concepita non vide mai la luce, a meno che la si voglia riconoscere nell'edizione secentesca Deuchino, cioè un'edizione che rimodella la raccolta tassiana sull'esito compiuto dalle successive sperimentazioni secentesche. Il prodotto editoriale più direttamente seguito dal Tasso nell'ambito della produzione lirica fu invece l'edizione Osanna del 1590, ove l'aspetto più vistoso era senza dubbio costituito dal ricco apparato di commento, di autocommento, che attorniava i testi poetici. Tornando al 1560, oltre ai volumi già citati, un'altra importante 'uscita' editoriale fu *l'inquarto dei Sonetti di Bernardino Rota in morte della Signora Portia Capece sua moglie*, arricchiti da un apparato esegetico, le *Annotationi* di Scipione Ammirato, che costituiscono un elemento non accessorio dell'opera, seguendo una tradizione che aveva avuto il proprio significativo antecedente nei *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri, annotati dal fratello Girolamo. Nel 1560 dunque le *Rime* del Contile, la cui novità più appariscente dal punto di vista editoriale era appunto l'ampio apparato di commento che accompagnava i testi, sono un prodotto d'avanguardia per quanto attiene all'organizzazione strutturale del volume, che si separa dalla temperie lirica degli anni Trenta e Quaranta per inserirsi in una linea innovativa che tende a sottolineare, anche riprendendo le esperienze di fine Quattrocento di scuola ficiniana, il carattere sapienziale e filosofico dell'espressione lirica.

Esaminiamo in dettaglio il volume contiliano. L'opera è introdotta da due paginette che si devono intendere composte dallo stampatore, Francesco Sansovino, ma presumibilmente dettate dall'autore o comunque concordate con lui, che intendono prevenire due possibili

“censure”: in merito alla prima siamo di fronte alla non inusuale protesta di aver usato nei propri versi anche parole che “non si trovano nel Petrarca [...] perché non conviene di privar la lingua nostra di quella sua naturale abbondanza” (in verità si tratta piuttosto di un tentativo poco riuscito di giustificare ineleganze espressive di cui è sufficiente ricordare pochi esempi);¹⁵⁰ più interessante la seconda che già inizia a delineare il carattere specifico della poesia del Contile, quello che ha suggerito il titolo della presente comunicazione, ‘la musa in livrea’: “è parso a l’autore stesso di osservare un modo sopra il Voi e il Tu, che indifferentemente è stato usato, massimamente nelle rime et antiche e moderne. La quale indifferenza porta seco un abito senza decoro, perché o canzone o sonetto o vero altra composizion volgare che sia stata indirizzata a Re, a Papi et Imperadori abbiám letta ora con dar del Voi, ora del Tu: il parere adunque del sudetto autore è che a Prencipi supremi et agli amici si dia del Tu, perché quelli nella autorità e questi nell’amore meritano di essere assomigliati a Dio. Ma a Prencipi e Signori mediocri, come in mezzo a questi estremi, par convenevole che a lor si dia del Voi”.

Seguono poi le rime divise in tre parti, ciascuna delle quali caratterizzata dal personaggio cui sono dedicate: la prima a Giovanna d’Aragona consta di cinquanta sonetti, uno per ciascuno dei “cinquanta giorni che egli [...] praticò” la dama nella corte ischitana; la seconda, introdotta da una lettera di dedica “A’ gentiluomini di Napoli” e data “d’Ischia a’ XXIII di Novembre MDXLVII”, raccoglie cinquantatré sonetti a celebrazione della memoria di Alfonso d’Avalos marchese del Vasto, al cui servizio il Contile aveva trascorso i cinque precedenti an-

¹⁵⁰ “Tua pietà sola sbarbi il mal veleno” esorta ad esempio il d’Avalos nel son. XXIX della II parte; e ancora, indirizzando al Raverta il son. LXXXII della parte III: “Mille indegni odiosi impedimenti / Raverti, Signor mio, dal proprio petto / Sbarbano il primo mio dolce diletto”. E al Vinta nel son. XXXII della III parte: “Nella grazia di Dio fatti gagliardi, / Fruirem senza notte eterni giorni”; ma non ci risparmia neppure “l’umido catarro / Ch’al cor mi cala da le fosche ciglia” del son. XXI della II parte, che credo sia un vero *hapax* nella lingua della lirica, del quale peraltro si sarebbe fatto volentieri a meno.

ni;¹⁵¹ la terza conta ben ottantatré sonetti, tre dei quali indirizzati alla dedicataria, la marchesa Camilla Pallavicini, ma la sezione raccoglie, insieme a una produzione propriamente d'occasione, la rimeria di corrispondenza, per cui dal totale andrebbero detratti i componimenti indirizzati al Contile (più di una dozzina), stampati senza alcuna difformità da quelli dell'autore; infine chiudono il volume le *Sei sorelle di Marte*, ovvero le sei canzoni politiche che già quattro anni prima erano state stampate per volontà e cura di Ludovico Domenichi, ciascuna dedicata a un capitano di parte imperiale e anch'esse espressione di una poesia che non ha altro orizzonte che le mura della corte.

Alla descrizione qui fornita manca però l'elemento essenziale cui facevo riferimento in precedenza, e cioè che ogni singola parte è seguita da un commento, gli "argomenti" dei singoli sonetti: la prima, quella a Giovanna d'Aragona, a opera di Francesco Patrizi che fa anche precedere un suo *Discorso*; le altre due a firma di un gentiluomo senese amico del Contile, Antonio Borghesi. Mentre gli "argomenti" di quest'ultimo si limitano a specificare le occasioni che hanno ispirato la composizione o a dare informazioni sul personaggio oggetto della lode o interlocutore dell'autore, Francesco Patrizi segue nel suo commento un metodo preciso e lo applica con monotono rigore. Innanzi tutto viene individuato il "soggetto", o "soggetto semplice" come anche scrive il Patrizi, "del quale n' esce, quasi radice o tronco, un concetto principale": quindi l'argomento enuncia il "soggetto", analizza il "concetto" con cui è espressa la lode, ne dichiara l'originalità rispetto alla poesia del Petrarca. Due esempi possono essere sufficienti a illustrare tale metodica ermeneusi:

XXIV

La virtù è soggetto. La lode, che è il concetto, egli aumenta prima dalla potenza sua, che non può ritenersi di lodarla. E poi dalla cagion ef-

¹⁵¹ In verità dal computo andrebbero tolti quattro sonetti attribuiti allo stesso d'Avalos, mentre quelli contiliani si dividono quasi equamente tra quelli in vita del Marchese (26) e quelli in morte (23), dovendosi anche aggiungere che tra i primi alcuni non sono propriamente dedicati al d'Avalos, ma piuttosto ispirati da occasioni cortigiane, ovviamente però sempre concernenti la corte milanese.

ficiente, dicendo che di ciò è cagione il cuore. E poi dal desiderio che egli ha che ella non prenda a sdegno le sue lodi, ma che miri al disire. E poi torna alla potenza, o pure a' luoghi dell'altro ordine, delle virtù conoscenti, che se ben l'occhio non sostiene tanta luce quanta gliene porge il soggetto, egli però ha ardire di mirarla con la mente. Et i concetti primo et ultimo non sono nel Petrarca.

XXVII

Il soggetto è il guardo. La loda s'ampia dal paragone ammirabile che egli fa del guardo di lei al moto con che Dio muove i cieli. E dal paragon medesimamente degli effetti che cagiona Dio ne' spiriti beati et il guardo di costei negli uomini. Concetto veramente altissimo, e che non è nel Petrarca.

Applicando tale metodo il Patrizi viene a citare pochissimo i versi del Contile e a tralasciare quasi del tutto annotazioni relative alla sfera elocutiva, per concentrare interamente l'attenzione su quella dell'*inventio*, a testimonianza di una concezione del fare poetico in cui l'accento cade molto più sull'aspetto concettuale che non su quello formale, elocutivo.

Teniamo pure a mente i giudizi di Abd-el-Kader Salza, che possiamo confermare senza meno: tanto sono dozzinali e poveri di invenzione i sonetti del Contile, altrettanto scipiti sono gli "argomenti" e il *Discorso* del Patrizi, ove si rimastica la già trita distinzione platonica tra la Venere terrena, oggetto della poesia antica, e quella celeste cantata dal Petrarca e ora, nel solco di lui, di cui è proclamato autentico erede, da Luca Contile. Ma qui è più interessante una rilevazione statistica: il libro di *Rime* del Contile è composto per 47 carte di testi poetici e per 45 carte di testi in prosa; benché le *Sei sorelle di Marte* aggiungano ulteriori 12 carte di versi, la proporzione quantitativa stupisce e conferma la specificità di tale prodotto editoriale che anche nella sua impostazione grafica ha il diretto antecedente nei già ricordati *Cento sonetti* del Raineri, volume realizzato in quell'ambiente milanese in cui anche il libro contiliano si era andato formando. Un incidente occorso durante la realizzazione tipografica di quest'ultimo ci offre però un'ulteriore suggestione: la rigida separazione tra pagine di versi e pagine di prosa che le *Rime* contiliane ereditano dai *Cento sonetti* raineriani viene meno in fondo al volume, quando, evidentemente a paginazione ormai ultima-

ta, Contile vuole inserire come numeri 84 e 85 della terza parte due sonetti d'occasione dimenticati, ma non trascurabili per l'importanza delle circostanze che li ispirarono: la morte della giovinetta Irene di Spilimbergo (occasione poetica di rilievo per l'importante raccolta di sonetti in morte che Giorgio Gradenigo andava allora allestendo e alla quale il Contile contribuì con questa prova) e la morte di Claudio Tolomei (la cui "lunga e stretta conversazione" è più volte esibita come patente di nobiltà letteraria da parte del conterraneo). Aggiunti così *in extremis*, i due sonetti vengono impaginati insieme ai commenti in prosa che occupano la parte restante della pagina, con un 'taglio' quindi più innovativo, quello stesso (accresciuto ancora dalla presenza delle didascalie in testa ai sonetti) che sarà poi nell'edizione Osanna delle rime tassiane. È illecito immaginare che le due paginette contiliane possano aver detto qualcosa al Tassino, che – come è noto – partecipò alla raccolta in morte di Irene di Spilimbergo, e che dovette avere domestica contezza di un volume che fu quasi sicuramente donato al padre Bernardo che figurava tra i più riveriti corrispondenti in versi della parte terza?

Con questa ipotesi, o illazione se preferite, potrebbe considerarsi concluso il discorso sulle *Rime* del Contile nella prospettiva qui adottata; della irrilevanza della prospettiva estetica già si è detto, ma alcune notazioni di altro genere si potrebbero invece accennare, a partire dall'assenza, presso che totale in queste rime, della dimensione erotica: ogni accenno, per quanto fugace, ad amori è subito corretto e ammorbidito dall'aggettivo "onesti"; la bellezza femminile è sempre soltanto mezzo di contemplazione della magnificenza "celeste" ed è sistematicamente espunto o censurato qualsiasi possibile accenno al sorgere del desiderio sessuale: non uno sguardo di concupiscenza è ammesso, non un ammiccamento sospettabile di alludere a un moto lascivo. Tanto tenace perbenismo peraltro si ritrova anche in un genere che pure dovrebbe muovere in tutt'altra direzione, come è la favola pastorale,¹⁵² e altrettanto nella lirica il sentimento contiliano parrebbe riassumibile nel motto 'Fate la guerra e non l'amore'. Ma quando poi di guerra si parla, o comunque di ispirazione politica, le sorprese non mancano: ad e-

¹⁵² Sulle pastorali contiliane, o forse sarebbe meglio dire sulle egloghe rappresentative contiliane, la *Agia* e la *Nice*, si veda CHIODO-DONNINI: 13-16.

sempio nelle *Sei sorelle di Marte* a dominare il campo non sono le contingenze storico-politiche, ma i paralleli mitologici spesi nelle lodi dei giovani rampolli aristocratici dediti alle opere di Marte, o caldamente invitati a dedicarcivici. Raramente si entra nel vivo delle questioni, accontentandosi di generici accenni alla necessità di abbattere quei nemici che ossessionavano la mente del Contile, Turchi e Francesi, per combattere i quali si auspica un'incondizionata militanza nelle schiere guidate da Filippo II, la partecipazione alla "sfida che fa di Carlo il figlio / Per tor Cinzia a Pluton, fetore al Giglio". A proposito di tali canzoni il Salza ravvisava "un'intonazione gnomica ed esortativa continuata e severa" e, pur dovendo ammettere l'assenza in esse di qualunque "bellezza artistica" nell'essere le medesime sempre "sopra uno stesso tono, rigide e compassate", ne individuava "una compatta unità di concetto" che, lungi dal "ricantare retoricamente un motivo cortigiano, obbligato, per ragioni di ossequio e di servilità", ne esprimeva invece "un sentimento intimo dell'autore",¹⁵³ che era poi la scelta di campo, nettissima e senza tentennamenti, a favore della parte imperiale.

In tale scelta di campo il Contile pare muoversi in modo autonomo e singolare. Intendiamoci: furono certamente numerosi, non soltanto in Milano e in Napoli, i letterati che professarono fede di parte imperiale, ma spesso questa era dettata da contingenze storiche o biografiche, oppure da considerazioni di opportunità, rivelandosi invece, alla luce di documenti privati, insincera o quanto meno molto tiepida. Noto è il caso del Domenichi, autore di scritture ferocemente ostili a Carlo V e pure ufficialmente suo seguace; ma anche un personaggio come Girolamo Muzio, che appartenne a quella corte del d'Avalos in cui servì anche il Contile, alle scritture ufficiali filo-imperiali ne accompagnava altre private in cui non nascondeva le sue simpatie per la parte francese. La stragrande maggioranza dei letterati italiani, al di là di quelle che potevano essere le necessità del momento o le prudenze della dissimulazione onesta, manifestava una maggiore sintonia con i modi, più ancora che con la politica, del vivere francese e il disprezzo per la boriosa alterigia del conquistatore spagnolo, messo in burla soprattutto nella figura del *miles gloriosus* da commedia, a partire dagli *Ingannati*. Luca

¹⁵³ SALZA 1903: 176-177.

Contile invece consente con adesione piena e incrollabile alle maniere spagnolesche ove evidentemente non vedeva iattanza, ma l'espressione di una società fondata su quell'ordine gerarchico che vorrebbe difeso a ogni costo e che sente minacciato da una sorta di vocazione francese al disordine.

La "sincera devozione verso la Spagna" che il Salza riconobbe nel Contile rende per certi versi discutibile la scelta di fare proprio di lui l'emblema dell'"uomo di lettere e di negozi del secolo XVI"; e lo stesso Salza dovette avere contezza di tale arbitrio, se ne consideriamo l'affannosa insistenza con cui invita a interpretare la singolarità del sentire contiliano come indizio di sincerità d'animo.¹⁵⁴ Non si può insomma dimenticare come Abd-El-Kader Salza appartenesse a quella scuola storica che dalla Torino di Graf alla Pisa del D'Ancona concordemente travisò il significato del Rinascimento italiano intendendo sminuirne il valore a fronte della risorgimentale pretesa di avere soltanto allora fondato la nazione italiana e non esitando a condannarne la grande lezione di libertà spirituale dopo averla misurata sul metro della grettezza perbenistica della società borghese ottocentesca. La gran dovizia di dati e di informazioni verificate con coscienzioso scrupolo si scontra così nella monografia sul Contile con quella faciloneria, spesso meschina, dei giudizi che è il limite, tanto fastidioso, degli studi della scuola storica: come quando Salza apostrofa "gran ciarlatano" Giulio Camillo o quando ironizza "Povero *gaglioffaccio* d'un Molza!",¹⁵⁵ non comprendendo il valore antifrastico dell'espressione del Berni, giusta l'attestazione del "Quesito nono" dell'*Ercolano* del Varchi: "*Gaglioffaccio* nell'idioma del Molza significava uomo buono, e da bene". Ben lungi dalle simpatie contiliane per i modi spagnoleschi, la lezione che i letterati e gli uomini italiani impegnati in pubblici negozi nell'età rinascimentale hanno trasmesso in eredità è tutt'altra: l'entusiasmo per la ricerca scientifica contro i dogmi delle verità rivelate; l'affermazione della libertà di pensare e sentire contro le imposizioni dell'autorità; il valore riconosciuto all'individuo e ai meriti derivanti dalla capacità di apprendere contro i privilegi della schiatta e del censo. Fu una lezione

¹⁵⁴ Cfr. ad esempio tutto il paragrafo sulla "poesia politica", SALZA 1903: 160-177.

¹⁵⁵ Rispettivamente alle pp. 39 e 33.

alla quale Contile pare troppo poco sensibile per poter assolvere emblematicamente la funzione attribuitagli dal Salza: il "cor gentile", con buona pace di Dante e degli Stilnovisti, nella sua poesia torna a essere tale per diritto di sangue; sopra la candida tunica la Musa viene costretta a esibire la livrea imperiale dei marchesi del Vasto.

XIII
LA RETORICA DEL DOLORE
NEI SONETTI IN MORTE DI PORZIA CAPECE*

Nel 1935, pubblicando le sue *Varietà di storia letteraria e civile*, al futuro senatore Benedetto Croce toccò in sorte di fare una cosa che già in un'altra, ben più grave, occasione gli era occorso di fare: fece autocritica. La questione riguardava la canzone in morte della madre composta da Giovan Battista Marino:¹⁵⁶ nel 1929, nella prima edizione della *Storia dell'età barocca in Italia*, ne aveva fatto un emblema di poesia "affettuosa", ovvero direttamente ispirata dagli affetti, dalle "percosse della vita", e in quanto tale sostanzialmente estranea alla musa affettatamente letterata del poeta barocco: in tale canzone, sosteneva Croce, "egli disdegna luccicori e bagliori, tutto chiuso nel suo cordoglio", e anzi in essa avvertiva addirittura "un'insolita povertà di espressione, un certo che d'impacciato e strascicato, quasi compenso ai tanti suoi versi agili, sonanti e lussureggianti".¹⁵⁷ A distanza di anni, sempre ribadendo il proprio giudizio sul Marino come "il più 'libresco' degli scrittori", in quanto "non inventò mai una forma di suo, e sempre pettinò, liscio e infronzoli quelle già trovate", riconobbe invece che anche per la canzone in morte della madre Marino "ebbe bisogno di un modello letterario",¹⁵⁸ che gli parve di individuare nella canzone di Celio Magno *In morte del signor Marc' Antonio Magno suo padre*.¹⁵⁹

Non è questa l'occasione per discutere la dubbia fondatezza¹⁶⁰ dell'accostamento operato da Croce a fronte della ben più ricca tradi-

* Già pubblicato in «Critica Letteraria», XL (2012), pp. 277-288.

¹⁵⁶ Si tratta della canzone XIV della *Seconda parte* delle *Rime* nell'edizione 1602; la si legge ora in MARINO: I, 390-396.

¹⁵⁷ CROCE 1929: 331.

¹⁵⁸ CROCE 1935: 108.

¹⁵⁹ La si legge in *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*. In Venetia, Presso Andrea Muschio. MDC. alle pp. 9-13; *incipit*: Sorgi de l'onde fuor pallido e mesto.

¹⁶⁰ Il presupposto sta nel parallelo tra l'ottava e nona strofa della canzone del Magno e la quinta e sesta di quella del Marino, ovvero, nei rispettivi te-

zione cinquecentesca di poesia del dolore funerale; è interessante però ricordare i termini con cui il senatore confermò il suo primo giudizio sulla canzone mariniana, “commossa e affettuosa come nessun’altra delle sue liriche, e insolitamente scevra di arguzie e quasi disadorna”.¹⁶¹ La retorica del dolore, stando dunque a tali considerazioni, dovrebbe rifuggire dall’ornato, quasi che l’uso dei tropi divenga indizio di insincerità, di una ponderazione contraria all’immediata espressione della piena degli affetti, quasi che l’esercizio di stile non possa accompagnarsi alle lacrime, che queste debbano prorompere anche sulla carta in modo più spontaneo e istintivo, non mediato dalla consuetudine all’ornamento retorico del discorso. La contingente osservazione crociana relativa a Giovan Battista Marino presuppone una sorta di comune sentire in cui è espresso un più generale giudizio sull’effusione letteraria del dolore: tanto più avvertito come sincero e in grado di muovere gli affetti del lettore quanto più, almeno in apparenza, disadorno e privo di eleganza espressiva. Considerato in chiave psicologica, da un lato l’esercizio dello scrivere pare inadeguato in una contingenza funebre, come se esso comportasse un distacco, una mediazione che diventerebbe indizio di un’insufficienza sentimentale: appartenendo la scrittura letteraria alla sfera della finzione, praticarla in un’occasione tanto grave come la scomparsa di un genitore, o di un figlio o del coniuge risulterebbe atto veramente inopportuno. D’altro canto, però, si potrebbe sostenere che per quanti realizzano il meglio di sé nell’atto dello scrivere non possa esservi omaggio più sincero e appassionato verso la persona amata che la composizione *in funere*, né a tale omaggio osta il fatto che soltanto grazie ad essa il superstite possa

sti, il momento del trapasso e dell’ultimo addio ai figli e al poeta in modo particolare. Benché si possa ritenere certo, considerati i suoi rapporti con la famiglia veneziana, che il Marino conoscesse la canzone del Magno, non bastano certamente alcune consonanze lessicali a fondare un rapporto di diretta imitazione, tanto più che la struttura stessa della canzone mariniana (nove stanze di ventidue versi l’una, tutti endecasillabi, più un congedo di nove versi) si pone con tratti di assoluta originalità, oltre che come *unicum* nella sua produzione e anche rispetto alle consuetudini compositive del periodo, ormai decisamente più orientato verso strutture strofiche molto più agili.

¹⁶¹ CROCE 1935: 108.

riuscire a compiere quella ricostituzione e riconquista del proprio io che è il passo necessario a superare lo schianto prodotto dal dolore della perdita.

Anche in questa circostanza, alla fin fine, non può che valere la massima che vuole che del mondo siano vari gli appetiti, e le vicende parallele di due poco noti letterati del primo Cinquecento lo possono dimostrare esemplarmente: alla morte del figlio Ippolito, Niccolò Amanio compose la canzone *Queste saranno ben lagrime ...*, che è il brano poetico suo migliore, il più lodato dai contemporanei e forse il solo che ha evitato il pieno oblio del suo nome;¹⁶² Antonio Mezzabarba, autore di versi molto apprezzati tanto dal Bembo quanto dall'Aretino e di un volume di rime che ebbe un luogo non disprezzabile nelle vicende della lirica cinquecentesca, alla morte della figlia smise completamente l'uso della penna, annichilito da tanta sciagura. Il dolore che riduce al silenzio non ha necessariamente la palma della maggiore intensità; né può stupire il fatto che la memoria dei modelli letterari permanga anche nella mente di un poeta momentaneamente sconvolto da un grave lutto. Sulla sincerità e l'intensità del dolore che sconvolse Berardino Rota nell'occasione della morte della moglie Porzia Capece non sussiste il più piccolo dubbio, che sarebbe comunque fugato dalle numerose testimonianze contemporanee quand'anche non si volesse prestare fede ai lamenti espressi in tanti versi sia latini sia volgari, e sinteticamente compresi nel motto MORS UNA DUOBUS. Al poeta napoletano tuttavia la sciagura, anziché togliere voce e ispirazione, produsse una sorta di paranoia, un'ossessione della scrittura poetica che lo rese oltremodo facondo e produttivo; anzi, ne determinò un impegno, anche di realizzazioni editoriali, che rende la sua vicenda senz'altro singolare nella tradizione della poesia dettata da eventi luttuosi: nel suo caso la retorica del dolore non si esaurisce nella composizione di singoli brani, come potrebbero essere la tredicesima egloga delle *Pescatorie*¹⁶³ o la quarta

¹⁶² La canzone si legge nella moderna riedizione della prima antologia cinquecentesca di *rime di diversi*: GIOLITO 1545: 37-39.

¹⁶³ Così scrive l'Ammirato nell'*argomento* dell'egloga: «Questa egloga fu fatta dal Signor Berardino al tempo dell'altre sotto il nome di Telgone, il quale piangea la sua morta Alcea: poi, essendogli morta la sua dolcissima et onoratissima moglie, e cambiati non senza proposito i nomi et accresciuta in

*silva*¹⁶⁴ o i sonetti composti nelle settimane successive all'evento luttuoso; essa si sviluppa come un elaborato progetto letterario di cui la pubblicazione dei sonetti in morte della moglie non è l'unico episodio. Nel suo caso insomma l'effusione patetica, l'accurata espressione del dolore lasciano il campo alla volontà di erigere un monumento funerario, oltre che nella solidità della pietra, anche nella più duratura carta stampata, facendo del proprio cordoglio materia di creazione artistica, sia in veste poetica sia in veste impresistica, attraverso la trasformazione del proprio palazzetto di campagna in una sorta di tempio alla memoria di Porzia, celebrata in una serie di imprese affrescate sulle pareti del palazzo e di cui fornirà la descrizione Scipione Ammirato nel proprio dialogo *Il Rota overo dell'imprese*.¹⁶⁵

Il nome di Scipione Ammirato introduce senza meno alla pubblicazione dei *Sonetti del S. Berardino Rota in morte della S. Porzia Capece sua moglie*, che quegli annotò in un commento che è parte essenziale, e quantitativamente preponderante, dell'opera. La data della pubblicazione è il 1560, ed è una data importante per la storia editoriale del libro di poesia, dopo che nel 1558 era uscita la *princeps* delle *Rime* di Giovanni della Casa. Già nel precedente capitolo ho anzi proposto di assumere tale data come spartiacque emblematico tra l'esercizio lirico del primo e del secondo Cinquecento, oltre a segnalare la bizzarra strategia editoriale seguita da Ludovico Paterno, che tra l'altro nelle *Nuove fiamme* riserva al Rota 'pescatorio' un omaggio che lo dichiara "secondo" soltanto al Sannazaro.¹⁶⁶

Accanto a queste pubblicazioni che segnano la fine di una stagione poetica, se ne pongono altre che paiono invece introdurre a quella

molte parti e mutato l'ordine, sotto il nome di Berino piange Pocilla». Cfr. ROTA 1990: 101.

¹⁶⁴ Si tratta appunto del compianto per *Portia*: si veda ROTA 2007: 158-159.

¹⁶⁵ Del dialogo e delle invenzioni impresistiche del Rota si è diffusamente occupato Guido Arbizzoni nel secondo capitolo (*Imprese e poesia nel Rota di Scipione Ammirato*) del volume da lui dedicato alla letteratura delle imprese: ARBIZZONI.

¹⁶⁶ Questi i versi dalla II egloga delle *Marittime*: «Attio de' nostri pescator fu il primo, / Rota il secondo, il dirò pur con pace / De gli altri tutti, il terzo hogg'io m'estimo».

nuova, che avrà il suo esito più alto nell'opera tassiana, che per i contemporanei fu rappresentato dalla edizione *Osanna* del 1590, il cui aspetto più vistoso era costituito dal vasto apparato di commento, di auto-commento, che attorniava i testi poetici. Tale aspetto grafico da un lato richiamava le pubblicazioni cinquecentesche del Petrarca con le "esposizioni" dei commentatori, dall'altro contribuiva a riaffermare, riprendendo le esperienze di scuola ficiniana di fine Quattrocento, il carattere sapienziale e filosofico dell'espressione lirica. Anticipata dai *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri con le annotazioni del fratello Girolamo pubblicati a Milano nel 1550,¹⁶⁷ la novità editoriale del libro di poesia in cui la parte prosastica di commento finisce per essere, almeno quantitativamente, preponderante ha i propri modelli proprio nel 1560: le *Rime* di Luca Contile, commentate da Francesco Patrizi e Antonio Borghesi, e i *Sonetti* del Rota annotati da Scipione Ammirato. Queste due ultime pubblicazioni sono dunque da considerare prodotti editoriali d'avanguardia a prescindere dai diversi esiti poetici, ben scarsi nella produzione contiliana, considerevoli in quella del Rota. Un'altra analogia tra le due raccolte è costituita dalla volontà ordinatrice dei due autori: la prima parte della raccolta contiliana, dedicata a Giovanna d'Aragona, è costituita di cinquanta sonetti poiché cinquanta furono i giorni in cui il letterato senese fu ospite della dama nella corte ischitana; trentasei avrebbero dovuto essere i sonetti dedicati dal Rota alla moglie, deceduta all'età di trentasei anni. Tuttavia nel Rota, fortunatamente, la volontà ordinatrice, il progetto letterario, si scontrò con la piena degli affetti, con quella passione amorosa che si traduceva in linguaggio poetico; e così, come ci informa l'Ammirato al termine del proprio contributo, "tra lo spazio che queste tale annotazioni stavano sotto la stampa, il Signor Berardino tuttavia giva scrivendo e dettando alcune cose per isfogare l'infinito suo dispiacere et affanno": ai trenta-

¹⁶⁷ Cfr. RAINERI; la stampa, a Bologna presso il Faelli nel 1543, della *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle Rime della Divina Vittoria Colonna Marchesana di Pescara*, a opera di Rinaldo Corso, si presenta con caratteristiche sostanzialmente diverse: non una raccolta di testi poetici accompagnati da commento, ma una pubblicazione, la *Dichiaratione* appunto, in cui i testi poetici compaiono piuttosto come l'indispensabile riferimento all'opera edita, che è invece *in primis* il commento.

sei sonetti annotati altri quindici se ne aggiunsero, liquidando, in virtù dell'afflato sentimentale, il preordinato disegno di una meccanica corrispondenza del loro numero con gli anni dell'amata Porzia.

Nella tensione tra l'espressione accorata e immediata del proprio dolore (nella dedicatoria indirizzata al Caro l'Ammirato dice che "queste poche rime" sono state "da lui quasi dettando composte") e la volontà di tradurla in progetto letterario si snoda quel percorso poetico che dai *Sonetti in morte* del gennaio del 1560 giungerà alla fine dello stesso anno al canzoniere "in vita e in morte" di Porzia,¹⁶⁸ in cui la rassicurante architettura del modello petrarchesco e bembiano quasi serve a neutralizzare le punte più acute dell'enfasi poetica. Già l'Ammirato, sempre nella dedicatoria al Caro, aveva prospettato una contrapposizione tra le due proposte editoriali: al "saggio" costituito da "queste poche [rime] in così breve corso di tempo, non composte, ma quasi cadute di bocca" seguirà un "giusto libro" le cui composizioni si mostreranno invece "con più maturo giudizio e con più sottil diligenza cavate fuor della penna". L'espressione usata dal commentatore, "quasi cadute di bocca", è di grande suggestione, ma alla lettura delle rime può lasciare perplessi, tanta è l'eleganza delle medesime e tanti sono gli artifici retorici che vi sono profusi. Personalmente tuttavia non ritengo la riserva sull'improvvisazione un cerimonioso atto d'ossequio da parte dell'Ammirato, ma credo sia in buona parte veritiera, e la stessa evoluzione all'interno dei trentasei sonetti parrebbe confermarne la veridicità nel passaggio dalle più contristate querele dei sonetti iniziali a un'afflizione che diviene progressivamente più rassegnata e nel contempo più cupa.

Un esempio si può cogliere dai sonetti dedicati al momento del trapasso, che in tre riprese nella raccolta è fatto materia dei versi. Nei sonetti II e III la scena mantiene una vividezza di rappresentazione che quasi ci porta al capezzale di Porzia, ad assistere all'umanissimo gesto del poeta chino a baciarle "l'una e l'altra man gelata e bianca":

¹⁶⁸ *Sonetti et Canzoni del S. Berardino Rota. Con l'Egloghe Pescatorie*, In Napoli. Appresso Gio. Maria Scotto. MDLX.

Io l'una e l'altra man gelata e bianca
Basciava in tanto, e non avea parole:
Fatto già pietra che si move e dole,
Sospira, geme, impallidisce, imbianca.
E baciando bagnava or questa or quella
Col fonte di quest'occhi, e co' sospiri
L'alabastro asciugava intorno intorno.
(II, vv. 5-11)

O ancora all'ultimo cenno della morente:

Soavemente i begli occhi volgea
Placida e lieta; e nel fiorito viso
Onesto foco in su la neve ardea.
(III, vv. 9-11)

Nei sonetti XVI e XVII il ricordo è molto più stemperato e trova spazio l'artificiosa similitudine del "Nuvoletto che 'l sole adombra e cuopra", ovvero la nebbia mortale che offusca i "begli occhi" della moglie, repentinamente sgombrata dal "sospir" che accompagna l'ultimo sguardo di Porzia, in un, quasi inatteso, riaprirsi delle palpebre. Inoltre più ancora che l'immagine di lei, mediata come si è detto da artifici metaforici, è il dolore di lui a farsi protagonista, il desiderio di una morte che lo ricongiunga all'amata: un trapasso psicologico dallo strazio per la fine dell'esistenza della persona amata al tormento per la propria perdita, che via via diviene quasi compiacimento della propria afflizione e autocommiserazione. Infine la medesima scena torna alla fine della raccolta nel sonetto XXXIV, ormai completamente trasfigurata e quasi priva di connotati reali, con un centro di focalizzazione che si è spostato dal letto di morte al cielo, ove "amico stuolo / Sen gia d'Angeli eletti e l'attendea"; intorno al capezzale non si assiste più ai teneri gesti del consorte in lacrime, a piangere sono "le Grazie e Onestate intorno / Al caro letto", mentre la chiusa del sonetto propone un'acutezza in tutto degna della poetica barocca:

E già sparito de la fronte il giorno,
Temendo Amor non gli mancasse il foco,
La face accese de' begli occhi al sole.
(XXXIV, vv. 12-14)

Dal commosso patetismo dei primi sonetti si è insomma passati a un anticipo di concettismo e nel contempo è maturato il distacco prodotto dalla morte, quasi a compimento di quel processo che i moderni psicologi chiamano elaborazione del lutto: nella chiusa del sonetto III la morante rivolge lo sguardo verso il coniuge e indirizzandogli un ultimo sorriso è tutta volta a consolarlo (“E scoprendo le perle un picciol riso, / A me rivolta in be’ modi dicea: / Godi, ch’io veggio aperto il paradiso”); ora, nel sonetto XXXIV, l’io del poeta è abbandonato solitario nel “mio gran duolo”, mentre il “dolce spirito” è volto soltanto “al ciel”, al quale tende “poco di me curando”.

Il percorso poetico che tende a ricondurre le querele “quasi cadute di bocca” nell’alveo usuale delle parole “cavate fuor della penna” era reso più facile nel caso della perdita della moglie, rispetto a quella di un genitore o di un figlio, dalla tradizione algolagnica della poesia petrarchista, tanto che la prima terzina del sonetto XVIII, letta isolatamente, potrebbe senza meno rientrare in quel tema del compiacimento delle pene d’amore che largo spazio ebbe nella maniera cinquecentesca:

Si novamente mi diletta e piace
 Il piangere e ’l dolermi, avenga ch’io
 Quanto convien non pianga e non mi doglia.
 (XVIII, vv. 9-11)

Altri esempi si potrebbero addurre e servirebbero a illustrare l’apparente contraddizione tra la dichiarata immediatezza dell’effusione dolente e la studiata letterarietà delle espressioni poetiche: nel repertorio della poesia amorosa volgare non mancavano di certo le suggestioni per dare voce al cordoglio e le querele per la lontananza o per le ripulse dell’amata potevano senza troppa fatica venire volte al compianto in morte, così come ampio spazio per l’imitazione poteva trovare lo stato psicologico, assai frequente nelle occorrenze luttuose, di chi non intende rinunciare alla consolazione offerta dal proprio stesso dolore, del quale sentimento una bella interpretazione è data nelle quartine del sonetto XXVIII:

L'usata forza e 'l suo vecchio costume
L'alato padre del vorace oblio
Per me tralasci e perda omai, perch'io
Non vo' che tempo il mio dolor consume.
Come fu novo e solo il dolce lume
Che ne l'alma destò nobil desio,
Così sempre più novo il dolor mio
Lacrime stilli al cor, sospiri allume.
(XXVIII, vv. 1-8)

Altre situazioni topiche della poesia amorosa, come ad esempio l'apparizione in sogno dell'amata, che si ripete in tre diversi momenti dei *Sonetti in morte*, potevano agevolmente soccorrere l'ispirazione, confermando ancora una volta l'ipotesi che abbiamo proposto a giustificare l'ibrida mescolanza di spontaneità e convenzione, di sincerità degli affetti e artificio nell'espressione che è riconoscibile nella poesia funeraria del Rota. Le stesse ragioni spiegano il numero poco rilevante di varianti tra la versione dei *Sonetti* editi nel 1560 e quella definitiva andata in stampa nel 1572: benché composte dettando e "quasi cadute di bocca", le rime per Porzia uscirono vicine alla perfezione dalla mente dell'autore. La distanza tra la prima e l'ultima versione non è data tanto dai rimaneggiamenti, che furono contenuti e inferiori alle abitudini scritte del Rota, il quale sottopose ad esempio le sue composizioni latine a un lavoro molto più intenso; tale distanza è da indagare invece nelle espunzioni, che furono piuttosto significative, già dal punto di vista numerico: quattordici dei trentasei sonetti composti nell'immediatezza del lutto non furono riproposti nell'edizione delle *Rime*.

In taluni casi la censura pare ovvia e comprensibile: il sonetto III, così vicino nel tema e nello svolgimento al II, poté essere espunto come troppo ripetitivo; allo stesso modo, dei tre sonetti dedicati alle apparizioni oniriche di Porzia, uno soltanto si salvò dalle forbici; il bisticcio del sonetto XXXII, tutto retto da una capziosa protesta contro la moglie, accusata di avere avuto il torto di premorigli, venne opportunamente accantonato; e così altre prove poco riuscite come il sonetto XXIII o il XXIX. Altre espunzioni lasciano invece perplessi e a tutta prima sorprendono non poco. Ad esempio il sonetto XXVIII di cui ho citato prima la quartina con la bella immagine del tempo, "alato padre

del vorace oblio”; o il sonetto XXIV in cui l’ultima terzina torna con efficacia a dipingere il tempo e la nuova percezione del medesimo dopo la scomparsa di Porzia: “Caro mio tempo, or quando aura o faville / Sparver sì tosto? e da qui innanzi avrai / Per mio mal tronche l’ale e zoppo il piede”. Se, almeno da parte mia, non si riescono a intendere le ragioni che hanno determinato il rifiuto di tali testi, di altri invece i giudizi di gusto o di opportunità che hanno indotto alla rinuncia sembrano maggiormente intelligibili e forniscono anzi spunti di riflessione per cogliere al meglio l’atteggiamento del poeta durante la composizione dei sonetti e in seguito nell’allestimento della raccolta. In generale si può affermare che il Rota intese sottrarre alla divulgazione pubblica (non dimentichiamo che la pubblicazione dei *Sonetti in morte* fu tirata in soli cento esemplari e donata esclusivamente agli amici) quei testi in cui era più prepotentemente percepibile il dramma familiare e personale, in cui i versi aprivano più ampi spiragli verso l’intimità dolorosa del cordoglio. In altri termini, l’attività autocensoria mirò a colpire laddove l’effusione dell’animo fu più sincera, laddove con ottica moderna si direbbe che l’ispirazione fosse più spontanea e sentita.

Il primo esempio è il sonetto VII in cui è rappresentata una circostanza molto singolare che conosciamo attraverso il racconto fattone nelle *Annotazioni* dell’Ammirato: “il nostro poeta, volendosi serbare alcuna memorabile cosa della sua donna poi che lei serbar non potea, ricordandosi della grandissima fede che mentre visse l’avea portato, non ostante che sepolita fusse, mandò il seguente giorno un cavaliere suo nipote e fe’ schiodare il legno ov’era riposta, e di dito le trasse l’anello della fede, segno di matrimonio, e quello al suo si pose”. La macabra operazione è trasfigurata nei versi, che mantengono tuttavia tratti descrittivi realistici e forse proprio per questo vennero avvertiti come inadatti ad essere accolti nel canzoniere: presumo che a muovere l’autocensura sia stata proprio la terzina in cui è rappresentato il passaggio dell’anello dalla mano del cadavere a quella del poeta, che al nostro gusto risulta invece di grande suggestione ed efficacia:

Ecco ch’io la l’involo, ecco ne spoglio
 Il freddo avorio che l’ornava, e vesto
 La mia più assai che la tua mano essangue. (VII, vv. 9-11)

Suona persino inadeguato su questo punto il commento dell'Ammirato quando riduce il tenerissimo gesto dello sfilare la fede nuziale dall'anulare della defunta per conservarlo al proprio alla stregua di una superficiale idolatria, quasi una sorta di feticismo: "È così fatta la virtù e potenza d'amore, che sì come amando l'anima si ama eziandio il corpo, così ancora insieme col corpo tutte l'altre cose ad esso corpo congiunte amiamo, ond'è che e vesti, e veli, e guanti s'abbiano il più delle volte in grandissimo pregio per rispetto della cosa che si ama".

Il sonetto decimo, egualmente espunto e a mio avviso altrettanto a torto, ha nuovamente per protagonista un oggetto reale, un gelsomino tanto caro a Porzia, solita innaffiarlo ogni giorno, e che dopo la morte di lei ha perso tutti i fiori e pare quasi inaridirsi. La consolatoria che gli indirizza il poeta, promettendo di irrigarlo quotidianamente con le proprie lacrime è atta a commuovere ed efficace nella sua immediatezza, e tuttavia neanch'essa si salvò, scontando forse la colpa di riferire particolari sentiti già troppo intimi ed estranei al canone della poesia amorosa, quasi che la presenza dell'annaffiatoio di cristallo manovrato da Porzia, "picciol vetro e puro", potesse turbare le rarefatte atmosfere della maniera petrarchista.

Il sonetto XXXI, meno riuscito poeticamente dei precedenti, pure non per questo sconta lo stesso destino, ma per la presenza anche in esso di tratti e notizie personali, dalla dichiarazione della data della morte di Porzia alle figure dei figli, "dolci sei pegni", ai quali il poeta si rivolge direttamente dettando il proprio epitaffio. È come se l'intrusione di elementi concreti nello sconcolato orizzonte del proprio cordoglio rendesse troppo densa una materia che si vuole invece rendere il più possibile astratta e tenue. Così la revisione autocensoria cancella anche il sonetto XXXIII il cui *incipit*, che appare quasi un grido di dolore, ci pare invece riuscire a raffigurare al meglio la condizione psicologica del lutto:

Ahi, ch'io son nulla, e nulla esser mi piace:
 Io non son io, né voglio esser più io,
 Strano dolor, mal grado esser già mio,
 Né la lingua, né 'l cor anco si tace. (XXXIII, vv. 1-4)

È difficile dire se sia stata una scelta di pudore o di poetica a convincere Berardino a cancellare dal novero delle composizioni da concedere alla pubblica lettura quelle più personali, quelle in cui gli stereotipi del lamento si tingono di dettagli reali, la fede nuziale, il gelsomino, il colloquio coi figli, quasi che divulgate venissero a violare l'intimità dei rapporti familiari. In conclusione, e non soltanto in omaggio all'Accademia che ci ospita, si potrebbe definire diversamente quella tensione tra sfogo poetico e volontà di accomodarne gli esiti in forma letteraria compiuta che era stata posta inizialmente come ipotesi interpretativa: si potrebbe definirla come tensione tra due diversi modelli poetici, tra due diversi maestri, Pontano e Bembo, non senza manifestare un qualche rammarico per il fatto che il secondo abbia finito per prevalere sul primo, per il fatto che Berardino non abbia seguito più convintamente quella via, così felicemente indicata dal cantore di Ariadna, della trasfigurazione poetica del quotidiano, che abbia voluto far prevalere una poetica del decoro sul più vitale istinto di una musa educata ai fulgori pontaniani.

REGESTO BIBLIOGRAFICO
E INDICE DEI NOMI

REGESTO BIBLIOGRAFICO

Testi

ARETINO

Pietro A., *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Ed. Naz.le delle Opere, Roma, Salerno, 1997-2002.

BARBATI

Rime di Petronio Barbati, gentiluomo di Foligno. Estratte da varie Raccolte del Secolo XVI e da suoi Manoscritti Originali. Con alcune Lettere al medesimo scritte da diversi Uomini illustri. Dedicata alla felicissima ragunanza degli ARCADI dagli Accademici Rin vigoriti della suddetta città, In Foligno, Campitelli stampatore, s.d.

BEMBO *Lettere*

Pietro B., *Lettere*, a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.

BEMBO *Opere*

Pietro B., *Opere in volgare*, a cura di Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961.

BEMBO *Rime*

Pietro B., *Rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 voll.

BRUNETTI

Lettere di messer Horatio B., Venezia, Andrea Arrivabene, 1548.

CAPPELLO

Rime di M. Bernardo C. Corrette, illustrate e accresciute. Colla vita dell'autore scritta dall'abate Pierantonio Serassi, e le annotazioni di Agamiro Pelopideo, In Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, MDCCLIII.

CARO *Commento*

[Annibal C.], *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata di Padre Siceo*, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1861.

CARO *Lettere*

Annibal C., *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, Firenze, Le Monnier, 1957, 3 voll.

CARO *Rime*

Rime del commendator Annibal C., in Venezia, Aldo Manuzio, 1569.

CASA *Carmina*

Francesco BERNI - Baldassarre CASTIGLIONE - Giovanni DELLA C., *Carmina*, a cura di Massimo Scorsone, Torino, Res, 1995.

CASA *Rime*

Giovanni DELLA C., *Rime*, a cura di Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978.

CONTILE *Lettere*

Delle lettere di Luca Contile. Primo volume diviso in due libri, Nella inclita città di Pavia, Appresso Girolamo Bartoli, 1564.

CONTILE *Rime*

Le Rime di messer Luca Contile, in Venezia, appresso Francesco Sansovino, 1560.

CORSO

Le Rime di messer Anton Giacomo C., Venezia, Comin da Trino, 1550.

DOMENICHI

Lodovico D., *Rime*, a cura di Roberto Gigliucci, Torino, Res, 2004.

FONTANINI

Giusto F., *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, Venezia, 1753.

GANDOLFI

Sebastiano G., *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, in «Lo Stracciafoglio», 9, 2011, pp. 19-42.

GIOLITO 1545

Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545), a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, Res, 2001.

GUIDICCIONI *Lettere*

Giovanni G., *Le lettere*, a cura di Maria Teresa Graziosi, Roma, Bonacci, 1979.

MARINO

Giovan Battista M., *La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2007.

MEZZABARBA

Antonio M., *Rime*, a cura di Claudia Perelli Cippo, Torino, Res, 2010.

MOLZA

Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza. Corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi, 3 voll., Bergamo, Lancellotti, 1747-1754.

MOLZA 1991

Francesco Maria M., *La ninfa tiberina*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia, 1991.

MOLZA 1999

Francesco Maria M., *Elegiae et alia*, a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, Res, 1999.

MUZIO *Battaglie*

Girolamo M., *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, a cura di Rossana Sodano, Torino, Res, 1994.

MUZIO *Rime*

Girolamo M., *Rime*, a cura di Massimo Malinverni e Anna Maria Negri, Torino, Res, 2008.

NANNINI *Heroides*

Remigio N., *Epistole d'Ovidio*, [a cura di Domenico Chiodo], Torino, Res, 1992.

NANNINI *Lettere*

Considerazioni civili, sopra l'Historie di M. Francesco Guicciardini, e d'altri Historici. Trattate per modo di Discorso da M. Remigio Fiorentino, In Venetia, Appresso Damiano Zenaro, MDLXXXII.

NANNINI *Rime*

Remigio N., *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1997.

PORRINO

Rime di Gandolfo Porrino. Col privilegio del sommo Pontefice Giulio III. E del senato Venetiano per anni X, In Venetia per Michele Tramezzino, MDLI.

QUADRIO

Francesco Saverio Q., *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, nella stamperia di Francesco Agnelli, 1741.

RAINERI

Anton Francesco R., *Cento sonetti. Altre rime e pompe. Con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di Rossana Sodano, Torino, Res, 2004.

Rime COLONNA

Rime di diversi ecc. autori, in vita e in morte dell'ill. S. Livia Colonna, stampato in Roma per Antonio Barrè, ad instantia di M. Francesco Christiani, l'anno 1555.

ROTA 1990

Berardino R., *Egloghe pescatorie*, [a cura di Domenico Chiodo], Torino, Res, 1990.

ROTA 2007

Berardino R., *Carmina*, a cura di Cristina Zampese, Torino, Res, 2007.

SANNAZZARO

Jacopo S., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.

TASSO *Rime*

Bernardo T., *Rime*, I vol. a cura di Domenico Chiodo - II vol. a cura di Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995.

TOLOMEI *Lettere*

De le lettere di messer Claudio Tolomei lib. sette, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

Trattatisti

Trattatisti del Cinquecento, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi,

1978.

Tullia

L. Martelli, *Tullia*, a cura di Francesco Spera, Torino, Res, 1998.

VARCHI

Opere di Benedetto Varchi, Trieste, Lint, 1859.

VARCHI 2003

Benedetto V., *Epigrammi a Silvano Razzi*, Introduzione, edizione critica con commento e traduzione a cura di Silvano Ferrone, Firenze, Servizi Editoriali, 2003.

Studi

ARBIZZONI

Guido A., «*Un nodo di parole e di cose*». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002.

BALDACCI

Lirici del Cinquecento, a cura di Luigi B., Milano, Longanesi, 1975.

BATTAGLIA

Roberto B., *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, «*Cultura Neolatina*», II, 1942, 1 pp. 81-86.

BIANCONI

Lorenzo B., *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991.

BIBLIA

B. *Biblioteca del libro italiano antico*, diretta da Amedeo Quondam. *La biblioteca volgare. 1. Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Editr. Bibliografica, 1996.

BONGI

Salvatore B., *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, Roma, 1890.

BORSETTO

Luciana B., *Lettere inedite di Girolamo Muzio tratte dal codice Riccardiano 2115*, «*La Rassegna della Letteratura Italiana*», XCIV, 1990, pp. 99-178.

BRAMANTI

Benedetto Varchi, *Lettere a Petronio Barbati*, a cura di Vanni B., «*Lo Stracciafoglio*», n. 8, 2010, pp. 43-48.

CALCATERRA

Carlo C., *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli, 1951.

CERBONI

Giorgio C. Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966.

CHIODO 1997

Domenico C., «E ciò che non è lei»: sapienza 'esposta' negli scritti di Giulio Camillo, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIV, 1997, pp. 573-580.

CHIODO 1998

Domenico C., *Torquato Tasso, poeta gentile*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1998.

CHIODO 1999

Domenico C., *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.

CHIODO 2001

Benedetto VARCHI, *Zeffo che 'n mezzo di dolore e gioia*, «Lo Stracciafoglio», 4, 2001, pp. 44-46.

CHIODO-DONNINI

Domenico C. - Andrea D., *Sul teatro del Cinquecento. Tre discorsi e un catalogo*, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

CHIODO-SODANO

Domenico C. - Rossana S., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Franco Angeli, 2012.

CORBELLINI

Alberto C., *Di un rimatore pavese veneziano (Antonio Isidoro Mezzabarba). Contributo allo studio del petrarchismo e del sensualismo nel Cinquecento*, Pavia, «Bollettino della Società pavese di Storia patria», 1913.

CROCE 1929

Benedetto C., *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929.

CROCE 1935

Benedetto C., *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, Laterza, 1935.

CROCE 1945

Benedetto C., *Scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, 3 voll.

DAL COL 1977

Andrea D. C., *Note sull'eterodossia di fra Sisto da Siena, i suoi rapporti con Orazio Brunetto e un gruppo veneziano di «spirituali»*, «Collectanea Franciscana», XLVII, 1977, pp. 27-64.

DAL COL 1978

Andrea D. C., *Lucio Paolo Rosello e la vita religiosa veneziana verso la metà del secolo XVI*, «Riv. di Storia della Chiesa in Italia», XXXIII, 1978, pp. 422-459.

DAL COL 1987

Andrea D. C., *Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia nel Cinquecento italiano*, in *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italia-*

no, Panini, Modena, 1987.

FEDI

Roberto F., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990.

FERRONE 1993

Silvano F., *Dialoghi poetici fra i Tasso e il Varchi*, in *Studi in memoria di Dino Pieraccioni*, a cura di Michele Bandini e Federico G. Pericoli, Firenze, Istituto Papirologico "G. Vitelli", 1993, pp. 147-188.

FERRONE 1997

Silvano F., *Indice universale dei carmi latini di Benedetto Varchi*, «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s. VIII, 1997.

FERRONI

Giovanni F., *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso»*, «Studi Tassiani», LV, 2007, pp. 39-74.

FRAGNITO

Gigliola F., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1470-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997.

GARAVELLI

Enrico G., *Lodovico Domenichi e i 'Nicodemiana' di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

GIGLIUCCI 2000

La lirica rinascimentale, a cura di Roberto G., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000.

GORI

Monica G., *Profilo di Antonio Isidoro Mezzabarba*, «Studi Italiani», XII, 2000, 24, pp. 139-170.

GORNI

Poeti del Cinquecento, I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici, a cura di Guglielmo G., Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2003.

GUTHMÜLLER

Bodo G., *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, «Lettere Italiane», XLV, 1993.

LO RE

Salvatore Lo R., «Chi potrebbe mai, a questi tempi, badare a lettere?». *Benedetto Varchi, Piero Vettori e la crisi fiorentina del 1537*, «Studi Storici», 2/2002, pp. 367-409.

LONGHI

Silvia L., *Della Casa, Varchi, Bembo e la vera gloria (Scheda per il sonetto Feroce Spirto)*, «Studi e problemi di critica testuale», XIV, 1979, pp. 127-134.

MASETTI

Gian Ludovico M. ZANNINI, *Livia Colonna tra storia e lettere (1522-1554)*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa Della Rocchetta*, Roma, Presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana, 1973, pp. 293-321.

OLIVA

Mario O., *Giulia Gonzaga Colonna tra Rinascimento e Controriforma*, Milano, Mursia, 1985.

PALMER

Robert P., *The Studio of Venice and its graduates in the sixteenth Century*, Trieste, Lint, 1983.

PINTOR

Fortunato P., *Delle liriche di Bernardo Tasso*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», Filosofia e Filologia, XIV, 1900.

PIROTTI

Umberto P., *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1971.

REBECCHINI

Guido R., «Un altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, Marsilio, 2010.

SALZA 1900

Abd-el-Kader S., *Francesco Coppetta dei Beccuti. Poeta perugino del secolo XVI*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» suppl. n. 3, Torino, Loescher, 1900.

SALZA 1903

Abd-el-Kader S., *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozj del secolo XVI. Contributo alla storia della vita di corte e dei poligrafi del 500*, Firenze, Tip. Carnesecchi e Figli, 1903 [ora in anastatica, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2007].

SIMONCELLI

Paolo S., *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979.

SODANO 2000

La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga, a cura di Rossana S., «Lo Stracciafoglio», 1, 2000, pp. 30-36.

SODANO 2001

Gandolfo Porrino, dalle *Rime*, a cura di Rossana S., «Lo Stracciafoglio», 4, 2001, pp. 15-24.

STELLA 1965

Aldo S., *Utopie e velleità insurrezionali dei filoprotestanti italiani (1545-1547)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXVII, 1965, pp. 133-182.

STELLA 1967

Aldo S., *Dall'anabattismo al socinianesimo nel Cinquecento veneto*, Padova, Liviana, 1967.

TOMASI

Franco T., *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in "I più vaghi e i più soavi fiori". *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

VELA

Claudio V., *I letterati nelle istituzioni: l'esperienza interrotta di Pier Luigi Farnese (1545-1547)*, «Archivi per la Storia», I, 1988, pp. 343-364.

WEAVER

Elissa W., *Inediti vaticani di Ippolito de' Medici*, «Filologia e Critica», IX, 1984, pp. 122-135.

WILLIAMSON

Edward W., *Bernardo Tasso*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1951 [ora in versione italiana a cura di Daniele Rota, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1993].

INDICE DEI NOMI

- Accolti Benedetto, cardinale, 110
- Adriano VI (Adriaan Florensz),
papa, 11
- Affò Ireneo, 133
- Agnelli Francesco, 191
- Alamanni Luigi, 12-13, 16, 144, 153,
166
- Alessandro de' Medici, duca di
Firenze, 51n, 52, 69, 90, 112, 115,
124, 156
- Alfonso II d'Este, duca di Ferrara,
144
- Alighieri Dante, 16, 20, 47, 66, 98-99,
174
- Allegretti Antonio, 128
- Amanio Ippolito, 177
- Amanio Niccolò, 143, 177
- Amaseo Romolo, 10
- Ammannati Bartolomeo, 158
- Ammiano Marcellino, 73
- Ammirato Scipione, 167, 177-180,
184
- Andreoni Annalisa, 155n
- Angelieri Giorgio, 85n, 100n
- Angeriano Girolamo, 37
- Anguillara Giovannandrea dell', 72,
73n, 100n, 148
- Antoniano Silvio, 158
- Aquilano Serafino, 16
- Aragona Giovanna d', 132, 144, 165,
168-169, 179
- Aragona Tullia d', 9, 18, 64, 66
- Arbizioni Guido, 178n, 192
- Aretino Pietro, 12, 14, 29-33, 36, 41,
64, 67-68, 104-106, 124, 177, 189
- Ariosto Ludovico, 64
- Aristotele, 70, 144
- Arrivabene Andrea, 84n, 102, 189
- Asburgo Margherita d', 115-116
- Atanagi Dionigi, 14, 102, 125n, 143
- Attavanti Paolo, 65
- Augurelli Giovanni Aurelio, 31
- Avalos Alfonso d', 168, 169n, 172
- Avanzi Ludovico, 125n
- Baba Andrea, 100n
- Baglioni Ippolita, 146
- Baglioni Paolo, 144
- Baiardi Cerboni Giorgio, 192
- Baldacci Luigi, 42, 43n, 98, 140, 146,
192
- Baldini Vittorio, 100n
- Bandello Matteo, 30
- Bandini Michele, 194
- Barbati Petronio, 69, 138-148, 189,
192
- Bardi Cecca, 127
- Barezzi Barezzo, 100n
- Barrè Antonio, 191
- Bartoli Daniello, 52
- Bartoli Girolamo, 190
- Battaglia Roberto, 18, 21, 192
- Battiferri Laura, 158, 160n
- Beaziano Agostino, 31
- Beccuti Francesco, detto il Coppetta,
52, 124n, 195
- Bembo Pietro, 9-15, 29, 31-33, 35-39,
42-43, 55, 57, 64,
69, 102, 143, 153, 160, 177, 186,
189, 194
- Benci Trifone, 66
- Bentivoglio Ercole, 84
- Benzoni Giorgio, 157
- Berni Francesco, 68, 173, 189
- Besalù Giovan Battista, 77-78, 80-81,
84, 96
- Besalù Giulio, 81
- Bianchi Stefano, 121, 190

INDICE DEI NOMI

- Bianconi Lorenzo, 72n, 100n, 192
 Boldù Gabriele, 32
 Bongì Salvatore, 73, 76n, 101, 192
 Bonifacio Dragonetto, 16
 Bonora Ettore, 123n
 Bordon Paride, 37
 Borghesi Antonio, 169, 179
 Borgogni Gherardo, 100n
 Borsetto Luciana, 30n, 192
 Bozzetti Cesare, 42
 Bramanti Vanni, 7, 138n, 143, 150n, 192
 Brocardo Antonio, 9, 11-12, 16, 18-21, 29, 31, 38, 150, 159
 Bronzino Agnolo, 61n, 121n, 122n
 Brunetti Orazio, 82-87, 96-97, 101n, 189, 193
 Bruto Marco Giunio, 112
 Buonarroti Michelangelo, 16
 Buoninsegni Piero, 101
- Caetani Nicola da Sermoneta, cardinale, 144
 Calcaterra Carlo, 101n, 192
 Calvino Giovanni, 79, 194
 Camillo Giulio, 13, 16, 173
 Capece Porzia, 167, 177-178, 180-181, 183-185
 Capilupi Camillo, 133
 Capilupi Ippolito, 133
 Caponetto Salvatore, 84
 Cappello Bernardo, 9, 13, 15, 25-27, 42-43, 45-46, 49-50, 112, 114, 153, 166, 189
 Capurro Nicola, 73
 Carli Bartolomeo, 138n, 139
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 11, 51, 53, 70, 107, 111, 115 124, 144, 172
 Carnesecchi Pietro, 89
 Caro Annibale, 16, 47-49, 55, 63-64, 67, 73, 104-108, 110, 112-114, 127, 128n, 134, 143, 153, 159-161, 180, 189
 Castelvetro Ludovico, 154
 Castiglione Baldassarre, 10, 189
 Catullo Gaio Valerio, 35, 37, 65, 135
 Catulo Quinto Lutazio, 46-47
 Cento Alfredo, 105n
 Chaucer Geoffrey, 56
 Chiodo Domenico, 13n, 19n, 59n, 154n, 156n, 171n, 190-191, 193
 Cian Vittorio, 121, 122n
 Cicerone Marco Tullio, 10, 46-47, 49
 Cinami Francesco, 133
 Citolini Alessandro, 84
 Clavario Cinzio, 143
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa, 11, 51, 54-55, 67-68
 Colonna Ascanio, 128, 165
 Colonna Livia, 118-119, 126-132, 136, 144, 191, 195
 Colonna Marcantonio, 127
 Colonna Marzio, 126, 128
 Colonna Pompeo, 126, 129-130
 Colonna Prospero, 127
 Colonna Vittoria, 9, 19-20, 179n
 Contarini Gaspare, cardinale, 83n, 86
 Contile Luca, 127, 165-174, 179, 190, 195
 Contrarii di Ferrara, conti, 33
 Coppetta *vd.* Beccuti
 Corbellini Alberto, 29, 30n, 33, 35, 193
 Cornelio Nepote, 73
 Corso Anton Giacomo, 31, 190
 Corso Rinaldo, 179n
 Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, 51n, 89-91, 144, 156, 164
 Cotta Giovanni, 10
 Cristiani Francesco, 129n, 131-132, 191

INDICE DEI NOMI

- Crivello Paolo, 83n, 84, 193
 Croce Benedetto, 121, 150, 175, 193
 Cybo Varano Caterina, 89, 121n
- D'Ancona Alessandro, 173
 Dal Col Andrea, 75n, 82, 84, 86, 193
 Dall'Armi Ludovico, 86
 Daniello Bernardino, 124n
 Danzi Massimo, 194
 Dardano Lorenzo, 129, 131
 De Gasperi Alcide, 55
 De Sanctis Francesco, 9, 62
 Delfino Niccolò, 13, 31
 Dell'Aquila Michele, 98n, 99n
 Della Casa Giovanni, 13-15, 28, 42,
 55, 57, 115-116, 132-133, 153, 157-
 160, 166, 178, 189, 194
 Della Rovere Lucrezia, 127
 Di Costanzo Girolamo, 15
 Dionisotti Carlo, 42
 Dolce Ludovico, 14, 83n, 84, 102,
 139, 143, 148, 153
 Domenichi Ludovico, 14, 57, 75n,
 78-81, 84, 90-91, 96-97, 102, 143,
 153, 155, 169, 172, 190, 194
 Doni Anton Francesco, 75n, 100n
 Donnini Andrea, 171n, 189, 193
 Dylan Bob, 56
- Échard Jacques, 72n, 74n
 Ercolani Cesare, 158
- Farnese, famiglia, 105, 108, 112-113,
 116, 119, 144, 155
 Farnese Alessandro, cardinale, 42,
 55, 111, 117, 119, 122-123, 126,
 131-132, 144
 Farnese Alessandro, condottiero,
 116
 Farnese Clelia, 118, 126
 Farnese Orazio, 111, 144
- Farnese Ottavio, duca di Parma e
 Piacenza, 65, 105, 111, 115, 144
 Farnese Pier Luigi, duca di Parma e
 Piacenza, 48, 67, 69, 105-106,
 110-112, 115, 128, 196
 Farnese Ranuccio, cardinale, 105,
 111, 144
 Farnese Vittoria, 111-115, 144
 Fazello Tommaso, 74
 Federico Gonzaga, duca di
 Mantova, 19
 Fedi Roberto, 28, 40, 132n, 189, 194
 Ferdinando d'Asburgo, 144
 Ferrone Silvano, 156, 158-160, 192,
 194
 Ferroni Giovanni, 42, 145
 Ferroni Giulio, 15
 Ferrucci Francesco, 128
 Filarete Apollonio, 110
 Fileno Lisia *vd.* Renato Camillo
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna,
 172
 Flaminio Marco Antonio, 10, 12
 Fontanini Giusto, 82, 190
 Foscari Alvise, 30n
 Foscolo Ugo, 135
 Fracastoro Girolamo, 10
 Fragnito Gigliola, 82, 88, 194
 Francesco I di Valois, re di Francia,
 61n, 112, 121n
 Fumi Bartolomeo, 74
- Gabriele Trifone, 28, 31, 33, 39, 153
 Gaddi Giovanni, 58, 61
 Gambara Veronica, 9
 Gandolfi Sebastiano, 104-113, 116-
 118, 190
 Garavelli Enrico, 79n, 194
 Gatto Alfonso, 55
 Gheri Cosimo, 110
 Ghilini Girolamo, 72n

INDICE DEI NOMI

- Giberti Matteo, 86, 89
 Gigliucci Roberto, 14-16, 43, 150,
 160, 165n, 190, 194
 Giolito, famiglia, 72, 139
 Giolito Gabriele, 102, 191-192
 Giorgi Zeno Giorgio, 101n
 Giovio Paolo, 68
 Girardi Enzo Noè, 138n, 143, 147n
 Giulio II (Giuliano Della Rovere),
 papa, 127
 Giulio III (Giovann Maria Ciocchi del
 Monte), 123, 144
 Giunti, famiglia, 74
 Giustinian Orsatto, 175n
 Gonzaga Ercole, cardinale, 143
 Gonzaga Ferrante, 111
 Gonzaga Giulia, 19-20, 61, 67, 89,
 104, 118, 121-125, 144, 195
 Gonzaga Luigi, 19, 144
 Gori Monica, 31, 194
 Gorni Guglielmo, 28, 30, 37-38, 194
 Gradenigo Giorgio, 171
 Graf Arturo, 68n, 173
 Gravina Gian Vincenzo, 17
 Graziosi Maria Teresa, 104, 190
 Grazzini Anton Francesco, detto il
 Lasca, 91, 100n, 154
 Greco Aulo, 104, 107, 189
 Grillo Angelo, 16
 Groto Luigi, 15
 Guazzo Stefano, 21
 Guicciardini Francesco, 72, 74, 90,
 96, 191
 Guidiccioni Giovanni, 55, 104, 190
 Guidubaldo II Della Rovere, duca di
 Urbino, 112, 144
 Guthmüller Bodo, 73, 194
 Incisa Giovanni Della Rocchetta, 195
 Innocenzi Greggio Elisa, 86n
 Jacobson Schutte Anne, 84n
 Khayreddin, detto Ariadeno
 Barbarossa, 125
 La Malfa Ugo, 55
 Lancellotti Pietro, 189
 Lelio Gaio, detto Sapiante, 67, 69
 Lenzi Lorenzo, 151-152, 158, 160n,
 161, 163
 Leone X (Giovanni de' Medici),
 papa, 10, 53-55, 69
 Liruti Giovanni, 82
 Litta Pompeo, 125
 Lo Re Salvatore, 138n, 156, 194
 Lombardelli Orazio, 82-83
 Longhi Silvia, 160n, 194
 Longueil Christophe de, detto Lon-
 golio, 11
 Lucco Mauro, 121n, 122n
 Luciani Sebastiano, detto del Piom-
 bo, 61, 121
 Luzio Alessandro, 54
 Machiavelli Niccolò, 51, 61, 70
 Magno Celio, 9, 14-15, 175, 176n
 Magno Marcantonio, 175
 Malatesta Fiordiano, 86n
 Malatesta Ginevra, 12, 18-19, 31, 40
 Malinverni Massimo, 191
 Mancini Faustina, 65-66, 127, 132
 Marcolini Francesco, 32, 34, 37, 39-40
 Marescotti Orlando, 127
 Marino Giovan Battista, 35, 175-176,
 190
 Marmitta Jacopo, 143, 153, 159
 Martelli Ludovico, 13, 58-61, 68n,
 192
 Martelli Mario, 73
 Martellozzo Forin Elda, 80
 Marti Mario, 189

INDICE DEI NOMI

- Martignone Vercingetorige, 42, 191
 Martini Luca, 158
 Marulo Marco, 74
 Masetti Zannini Gian Ludovico,
 129-131, 136, 195
 Mauro Alfredo, 191
 Medici Caterina de', 51n
 Medici Francesco de', 157, 158n
 Medici Giuliano de', duca di
 Nemours, 52, 70
 Medici Ippolito, cardinale, 51, 53-55,
 58, 61-63, 67-70, 110-111, 118,
 121-123, 125-126, 141, 195-196
 Medici Lorenzino de', 51n, 112
 Melzi d'Eril Francesco, 73
 Mezzabarba Antonio Isidoro, 13, 22,
 28-34, 36-38, 40-41, 64, 177, 190,
 193-194
 Mezzabarba Lorenzo, 29
 Molino Girolamo, 14-15, 123n
 Molza Francesco Maria, 9, 13, 42, 52-
 53, 55, 57, 62n, 63-69, 104, 113,
 117, 121-122, 126n, 127, 132, 134-
 135, 140-141, 143, 153, 159-160,
 162-163, 173, 190
 Montaigne Michel de, 126
 Moro Angela del, detta la Zaffetta,
 35, 127
 Morone Giovanni, cardinale, 87
 Morosini Pandolfo, 30n
 Muschio Andrea, 175n
 Mutini Claudio, 63n
 Muzio Girolamo, 16, 30, 31n, 172,
 190-192
 Nannini Remigio, detto Fiorentino,
 57, 71-75, 77, 79, 102, 155, 164,
 191
 Nardi Jacopo, 68, 124
 Navagero Andrea, 10, 12, 146
 Negri Anna Maria, 191
 Negri Giulio, 72n, 74n, 82
 Niccoli Ottavia, 83
 Niceron Jean Pierre, 72n
 Ochino Bernardino, 83n, 89
 Olao Magno, 73
 Oliva Mario, 125n, 195
 Omero, 21
 Orsini, famiglia, 114
 Orsini Girolama di Pitigliano, 111
 Ovidio Publio Nasone, 35, 72, 75,
 100-101, 135
 Padoana Plegrina, 127
 Padovano Giovanni, 124n
 Paitoni Jacopo Maria, 72n
 Pallavicini Camilla, 169
 Pallucchini Rodolfo, 121
 Palmer Robert, 84, 195
 Paolo III (Alessandro Farnese),
 papa, 52, 61n, 69, 109, 115, 117,
 121, 124, 143, 155
 Pantani Italo, 192
 Parabosco Girolamo, 16
 Paterno Ludovico, 15, 166-167, 178
 Patrizi Francesco, 169-170, 179
 Penna Sandro, 55
 Perelli Cippo Claudia, 190
 Pericoli Federico, 194
 Petrarca Francesco, 10-11, 13, 23, 31,
 36-37, 43, 47, 52, 73, 106-107, 114,
 164, 166, 168-170, 179
 Piccolomini Alessandro, 143, 154
 Pieraccioni Dino, 194
 Pietrasanta Plinio, 157
 Pignatelli Ascanio, 15, 154-155
 Pintor Fortunato, 195
 Pio IV (Gian Angelo de' Medici),
 papa, 87
 Pio V (Antonio Michele Ghislieri),
 papa, 83n

INDICE DEI NOMI

- Pirotti Umberto, 151-152, 155-157, 160n, 195
 Platone, 144
 Pole Reginald, cardinale, 89, 143
 Poliziano Angelo, 29
 Pontano Giovanni, 24, 29, 186
 Porrino Gandolfo, 52, 104, 118, 121-122, 126, 128, 133-134, 191, 195
 Porto Luigi da, 40
 Pozzi Mario, 191
 Procaccioli Paolo, 104, 189
 Properzio Sesto, 65
 Puritatis Bernardina de', 136
- Quadrio Francesco Saverio, 104-105, 191
 Quasimodo Salvatore, 55
 Quétif Jacques, 72n, 74
 Quondam Amedeo, 15, 192, 195
- Raffaello Sanzio da Urbino, 55
 Raineri Anton Francesco, 16, 42, 48-49, 67, 104-106, 110-114, 116-117, 119, 129n, 132, 155, 159-160, 167, 170, 179, 191
 Raineri Girolamo, 105n, 106, 117, 120, 129n, 132, 167, 179, 191
 Raverta Ottaviano, 168
 Razzi Silvano, 192
 Rebecchini Guido, 54n, 68n, 141n, 195
 Renata di Francia, duchessa di Ferrara, 79n, 85, 97n
 Renato Camillo, 97
 Riccio Pierfrancesco, 90
 Romano Remigio, 101n
 Roscio Quinto Gallo, 46-47
 Rosello Lucio Paolo, 86, 193
 Roseo Mambrino, 132
 Rosini Giovanni, 73
 Rossi Giovan Girolamo de', 102, 117, 155
- Rota Berardino, 15, 167, 177-180, 182-186, 191
 Rota Daniele, 196
 Ruscelli Girolamo, 14, 100n, 132, 139, 166
- Sabbio, famiglia, 18-20
 Sadoletto Jacopo, 10, 55, 69
 Salviati Leonardo, 158
 Salza Abd-el-Kader, 104, 135, 165, 170, 172-174
 Sannazzaro Jacopo, 10, 25, 178, 191
 Sanseverino Ferrante, 12, 19
 Sansovino Francesco, 75n, 100n, 155n, 168, 190
 Sauli, famiglia, 119-120
 Scipione Publio Cornelio, detto l'Emiliano, 69
 Scorsone Massimo, 189-190
 Scotto Giovan Maria, 180n
 Secchia Pietro, 55
 Segni Bernardo, 161
 Serassi Pier Antonio, 52-53, 69, 189-190
- Settimia della Zecca, 125, 126n, 136
 Shakespeare William, 56
 Simoncelli Paolo, 91, 99, 195
 Sisto da Siena, frate, 83n, 193
 Sisto da Venezia, frate, 74, 83n, 84n
 Slawinski Maurizio, 190
 Sodano Rossana, 59n, 62n, 122n, 190-191, 193, 195
 Sozzini Lelio, 81
 Spera Francesco, 192
 Speroni Sperone, 63, 143
 Speziala, 127
 Spilimbergo Irene di, 171
 Spineda Lucio, 100n
 Stagnino Bernardino, 20
 Stampa Gaspara, 84, 86n

INDICE DEI NOMI

- Stella Aldo, 86, 195-196
 Stella Francesco *vd.* Vergerio Aurelio
 Sterzi Mario, 104
 Strozzi Alessandra, 75n
 Strozzi Filippo, 90
 Stufa Giulio della, 154, 158
 Stufa Piero della, 158
 Süleyman, 51
- Taberio Stefano, 83n
 Taddeo Edoardo, 15
 Tansillo Luigi, 15, 105, 159
 Tarsia Galeazzo di, 15
 Tasso Bernardo, 12, 16, 18-22, 26, 29, 31, 38, 40, 42-43, 140-144, 146, 150, 153, 159, 166, 171, 191-192, 194-196
 Tasso Torquato, 9, 21, 42-43, 45, 50, 112, 126n, 154-155, 167, 171, 193-194
 Terracina Laura, 143
 Tibullo Albio, 65, 135
 Tiraboschi Girolamo, 34, 133
 Togliatti Palmiro, 55
 Tolomei Claudio, 13, 55, 67-68, 104-107, 110, 112, 116, 143, 171, 191
 Tolomei Quintilio, 116
 Tomasi Franco, 132n, 138n, 152, 190, 196
 Tomitano Bernardino, 159
 Torrentino Lorenzo, 157
 Toscan Jean, 163
 Tramezzino Michele, 191
 Travi Ernesto, 189
 Trissino Giovan Giorgio, 10, 13, 16, 153
- Valdés Juan de, 78, 86, 89
 Valeriano Giovan Pietro, detto Pierio, 30, 35, 40
 Valli Luigi, 98
 Valperga Tommaso di Caluso, 128-131
 Varchi Benedetto, 16, 52, 55, 57, 67-68, 89, 91, 98-99, 124, 139, 143, 150-164, 173, 192-193
 Vecellio Tiziano, 53n, 61, 126n
 Vechia Andriana, 29
 Vela Claudio, 104, 196
 Venier Domenico, 13, 15, 28, 31
 Vergerio Aurelio, 30n, 84-86
 Verità Girolamo, 31
 Vettori Piero, 194
 Vigne Pier delle, 67
 Villani Giovanni, 74
 Virgilio Publio Marone, 10, 21, 124n
- Weaver Elissa, 196
 Williamson Edward, 18, 196
- Zaja Paolo, 190
 Zampese Cristina, 191
 Zane Giacomo, 15
 Zapperi Roberto, 126n
 Zarotto Leandro, 84
 Zeffi Francesco, 156, 193
 Zenaro Damiano, 191
 Zeno Apostolo, 28, 82, 123n, 190
 Zeno Pietro, 30n
 Zilioli Alessandro, 76

Finito di stampare nel novembre 2013
per Vecchiarelli Editore in Manziana (Roma)

Cinquecento
Testi e Studi di letteratura italiana

“Cinquecento” è una collana di testi e studi dedicati alla letteratura italiana del secolo XVI o che ad essa fanno riferimento. Mira all’interpretazione sia delle teorie espresse nella trattatistica sia delle pratiche concrete di scrittori e lettori e dei programmi degli editori.

La sezione “Testi” propone opere non più edite o, se già edite, presentate adesso con nuovi allestimenti filologici. Sono tutte corredate di introduzioni critiche, di commenti non elusivi, di apparati bibliografici, di indici.

Gli “Studi” propongono interventi critici nati dalla ricerca individuale o frutto degli approfondimenti collettivi promossi dal gruppo che si riconosce in “Cinquecento plurale”. Recuperano anche contributi più stagionati ma di immutata validità, penalizzati dall’edizione in sedi non agevoli.

TESTI

1. Giovanni Alberto Albicante, *Occasioni aretiniane*, a cura di Paolo Procaccioli
2. Ortensio Lando, *Sermoni funebri*, a cura di Antonio Corsaro (in prep.)
3. Giovanni Giustiniani, *Epistolae*, a cura di Damiano Mevoli, introduzione di Angelo Romano
4. Niccolò Franco, *Dialogi piacevoli*, a cura di Franco Pignatti
5. Annibal Caro, *Amori pastorali*, a cura di Enrico Garavelli
6. Enrico Garavelli, *Lodovico Domenichi e i “Nicodemiana” di Calvino*
7. Ludi esegetici (Berni, *Comento alla Primiera - Lasca, Piangirida e Comento di maestro Niccodemo sopra il Capitolo della salsiccia*). Testi proposti da Danilo Romei, Michel Plaisance, Franco Pignatti. Con una premessa di Paolo Procaccioli
8. *Nanerie del Rinascimento. “La Nanea” di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d’accademia*, a cura di G. Crimi e C. Spila
9. Ugolino Martelli, *Lettere a Piero Vettori (1536-1577)*, a cura di Vanni Bramanti
10. *Ludi esegetici II* (Giovan Maria Cecchi, *Lezione sopra il sonetto di Francesco Berni ‘Passere et beccafichi magri arrosto’*). Testo proposto da Franco Pignatti
11. *Ludi esegetici III* (Il Grappa, *Cicalamenti intorno al sonetto ‘Poi che mia speme è lunga a venir troppo’ – Commento nella canzona del Firenzuola ‘In lode della salsiccia’*) Testi proposti da Franco Pignatti

12. Benedetto Varchi, *Errori del Giovio nelle Storie* a cura di Franco Minonzio
13. Angelo Forte, *Dialoghi letterari (Dialogo degli incantamenti, Opera Nuova)*, a cura di Fabio Troncarelli e Francesca Lotti
14. Girolamo Ruscelli, *Lettere*, a cura di Chiara Gizzi e Paolo Procaccioli
15. (n.s. 1) Girolamo Ruscelli, *Tre discorsi a Lodovico Dolce*. (Ristampa anastatica)
16. (n.s. 2) Girolamo Ruscelli, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di Antonella Iacono e Paolo Marini
17. (n.s. 3) Agostino Ricchi-Nicola Sofianòs, *I tre tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375)*, a cura di Cristiano Luciani
18. (n.s. 4) *Lettere a Benedetto Varchi (1530-1563)*, a cura di Vanni Bramanti
19. (n.s. 5) Chiara Lastraioli, *Pasquinate, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore*
20. (n.s. 6) [Celio Secondo Curione], *Pasquillorum tomus primus*, a cura di Damiano Mevoli, presentazione di Davide Dalmas
21. (n.s. 7) Bernardino Ochino, *Apologi*, a cura di Franco Pierno
22. (n.s. 8) Francesco Marcolini, *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, a cura di Paolo Procaccioli

STUDI

1. *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, a cura di Paolo Procaccioli e Angelo Romano
2. Antonio Corsaro, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlasca fra Cinque e Seicento*
3. Giorgio Masi, "Cose rare e mirabili". *L'artigianato letterario di Anton Francesco Doni* (in prep.)
4. Chrysa Damianaki, *Galileo e le arti figurative*
5. *Cum notibusse et comentariibusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, a cura di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli
6. Michel Plaisance, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*
7. Paola Cosentino, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*
8. Salvatore Ritrovato, "Per te non di te canto". *I madrigali di Cesare Rinaldi*
9. Giuseppe Crimi, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*
10. Valentina Gallo, *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*

11. Davide Dalmas, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento italiano. Da Trifon Gabriele a Lodovico Castelvetro*
12. *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma*, a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano
13. Michel Plaisance, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*
14. Paul Larivaille, *Varia aretiniana (1972-2004)*
15. *Studi sul Rinascimento italiano. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Paolo Procaccioli e Angelo Romano
16. Matteo Lefèvre, *Una poesia per l'Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*
17. *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano
18. Domenico Chiodo - Paolo Luparia, *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*
19. Valerio Cordiner, *La parola presente. Studi di letteratura e di storia del Cinquecento francese*
20. Giovanna Rizzarelli, «*Se le parole si potessero scorgere*». *I Mondi di Doni tra Italia e Francia*
21. Danilo Romei, *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*
22. *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli
23. Nino Borsellino, *L'età italiana. Cultura e letteratura del pieno Rinascimento*
24. Michel Plaisance, *Florence. Fêtes, spectacles et politique à l'époque de la Renaissance*
25. Stella Larosa, *Una «metamorfosi ridicola». Studi e schede sulle lettere comiche di Niccolò Machiavelli*
26. Alessandro Capata, *Il lessico dell'esclusione. Tipologie di virtù in Machiavelli*
27. Paola Cosentino, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*
28. *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma* a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli
29. Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*
30. Luca Contile *da Cetona all'Europa*, a cura di Roberto Gigliucci
31. Luigi Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare,*

letteratura cortigiana e questione della lingua

32. Frédérique Verrier, *Caterina Sforza et Machiavel ou l'origine d'un monde*
33. Marco Faini, *La cosmologia macaronica. Comicità e malinconia nel Baldus di Teofilo Folengo*
34. Alessandro Luzio, *Saggi aretiniani* a cura di Paolo Marini
35. Nicoletta Marcelli, *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino. Cinque studi tra poesia e novellistica*
36. *Soglie testuali. Textual Thresholds*, a cura di Philiep Bossier e Rolien Schaffer
37. (n.s. 1) *Dynamic translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo*, a cura di Philiep Bossier, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli
38. (n.s. 2) Stefano Telve, *Ruscelli grammatico e polemista: I Tre discorsi a Lodovico Dolce*
39. (n.s. 3) Antonella Iacono, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli. Le edizioni del Cinquecento*. In appendice: Antonella Gregori *Saggio di censimento delle edizioni dei Secreti*. Introduzione di Paolo Procaccioli
40. (n.s. 4) Lorenzo Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia Annali (1503-1544)*. Nota di Amedeo Quondam
41. (n.s. 5) Simone Testa, *Scipione di Castro e il suo trattato politico. Testo critico e traduzione inglese inedita del Seicento*
42. (n.s. 6) *Girolamo Ruscelli dall'Accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011) a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli
43. (n.s. 7) Matteo Lefèvre, *Il potere della parola. Il castigliano nel Cinquecento tra Italia e Spagna (Grammatica, ideologia, traduzione)*
44. (n.s. 8) Stefano Bianchi, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*
44. (n.s. 8) bis *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti* a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi
45. (n.s. 9) Dennis E. Rhodes, *Giovanni Battista Leoni, diplomatico e poligrafo. Appunti biografici, bibliografia degli scritti, regesto della corrispondenza*. Con una premessa di Paolo Procaccioli
46. (n.s. 10) Domenico Chiodo, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*