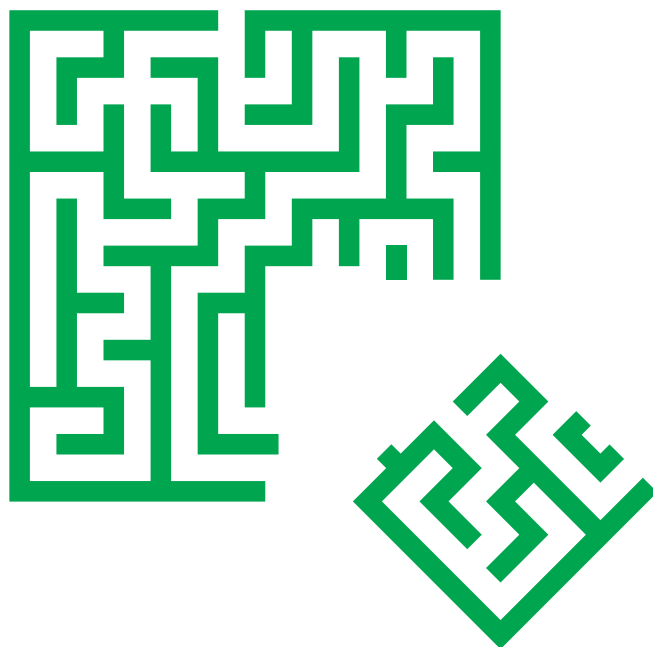


LA PRATICA DEL COMMENTO

Uno snodo culturale e testuale
tra XV e XVI secolo

A cura di
Michele Casaccia, Matteo Cazzato
e Alessia Serluca



Per molto tempo i commenti e i paratesti a carattere esegetico sono stati considerati in una prospettiva squisitamente erudita. Di recente, studi di impostazione storico-culturale sono riusciti a valorizzarli per la loro capacità di restituire informazioni sulla diffusione e sul contesto di circolazione delle opere che accompagnavano. Gli interventi raccolti nel presente volume, attraverso l'analisi di alcuni casi emblematici, mostrano come tali oggetti siano non soltanto luoghi testuali di accoglienza per diversi vettori attivi in un dato contesto culturale, ma anche generatori di *output* di ulteriore creatività poetica offrendo immagini e connessioni, o determinando veri e propri casi di intertestualità. Gli apparati paratestuali si presentano così come supporti fisici per dinamiche culturali che andavano oltre la sola testualità, dato che l'esegesi entrava nel vivo di pratiche discorsive ed era esercitata in letture pubbliche, negli *studia*, nelle corti e nelle accademie, e in varie forme di socialità.

Labirinti

204

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

LA PRATICA DEL COMMENTO
UNO SNODO CULTURALE E TESTUALE
TRA XV E XVI SECOLO

a cura di
Michele Casaccia, Matteo Cazzato
e Alessia Serluca

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 204
Direttore: Andrea Comboni
Segretaria di redazione: Francesca Comboni
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: collane.lett@unitn.it

Impaginazione: Matteo Bianco

ISBN 978-88-5541-155-4 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-5541-156-1 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_488891

© 2026 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



SOMMARIO

MICHELE CASACCIA - MATTEO CAZZATO - ALESSIA SERLUCA, <i>Introduzione</i>	VII
ANDREA COMBONI, <i>Commentare Petrarca con i classici: il caso di Francesco Filelfo e delle sue versioni in terza rima di Virgilio e Ovidio</i>	3
FEDERICA PICH, <i>Attraverso i commenti cinquecenteschi ai Triumph</i>	27
FLORIAN MEHLTRETTER, <i>Il giardiniere sentimentale. Ancora sul Petrarca del Vellutello</i>	55
GIANCARLO ALFANO, <i>Eteronomia della novella. Sansovino nella tradizione teorica del Cinquecento</i>	75
SELENE MARIA VATTERONI, <i>Leggere, commentare, pubblicare la poesia: Benedetto Varchi lettore di Giovanni della Casa</i>	95
<i>Indice dei nomi</i>	127

MICHELE CASACCIA - MATTEO CAZZATO - ALESSIA SERLUCA

INTRODUZIONE

COMMENTO, DA OGGETTO A PRATICA CULTURALE

Il presente volume raccoglie gli atti della giornata di studi svoltasi presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento a maggio 2024, nell'ambito del programma dottorale di 'Forme dello scambio culturale' e 'Forme del testo e dello scambio culturale' (cicli XXXVI-XXXVII e XXXVIII). Obiettivo della giornata era gettare luce sull'uso dei commenti nella prima età moderna da un'angolazione diversa da quella erudita solitamente privilegiata, per adottare una prospettiva semiotica e storico-culturale.¹

Spesso considerati solo nella loro funzione accessoria – e dunque secondaria – rispetto al testo che accompagnavano,² i commenti erano in realtà veri e propri filtri di lettura, attivi anche al di là del solo piano testuale. L'esegesi viveva infatti in pratiche

¹ L'esigenza di un'apertura affine proviene anche dalla filologia 'ufficiale': nell'ultimo convegno della *SFLI* (Trento, 3-5 ottobre 2024) è stata infatti rimarcata la necessità di recuperare la dimensione storica dei vettori testuali, cioè tutti quei supporti utili a comprendere non solo diffusione e ricezione di un'opera letteraria, ma anche a far luce sull'*iter* rielaborativo della stessa, nella convinzione quindi che gli aspetti culturali e materiali di un'opera possano concorrere all'ermeneutica dei testi. Tutti gli elementi coinvolti attivamente nei processi comunicativi dovrebbero infatti trovar posto anche in sede ermeneutica.

² Si parla anche di una vera e propria natura ancillare dei supporti esegetici, su cui ad esempio si può vedere Alessio 1995, 29-58, in particolare p. 36.

discorsive, trovando spazio nelle letture all'interno degli *studia* di corte e nelle pubbliche *lectiones* di piazza (celebri quelle dantesche, dal pieno trecento fino a Cristoforo Landino).³

I commenti non solo si inseriscono in precedenti linee ideologiche – collocandovi le opere in modo diverso di epoca in epoca – ma ne producono di nuove proprio attraverso l'interpretazione dei testi, inserita in un più ampio discorso culturale. Considerati in quanto snodi fondamentali del sistema culturale e testuale umanistico-rinascimentale, i commenti svolgono in realtà una duplice funzione, di volta in volta con caratteristiche diverse. Da un lato sono in grado di raccogliere e organizzare i molteplici vettori culturali attivi in un determinato contesto socio-culturale e comunicativo, offrendone una definizione più puntuale e specifica. Dall'altro lato, rappresentano una forma particolare di ricezione ermeneutica, in grado di generare anche nuova creatività e produrre immagini, connessioni, sviluppi interpretativi, fino a determinare veri e propri casi di intertestualità.

Vale la pena ricordare a questo proposito il commento di Pier Andrea de' Bassi al *Teseida* boccacciano, che offrì spunti nuovi al nascente teatro profano, nella trasposizione drammaturgica di alcuni episodi ovidiani, e diede coordinate di lettura importanti per casi di memoria poetica in autori come Boiardo.⁴

Ma è anche il caso – qui studiato da Andrea Comboni – del commento al *Canzoniere* avviato (e non concluso) da Francesco Filelfo (Bologna, 1476), commissione ducale eseguita controvo-glia, e forse anche per questo arricchita da alcuni volgarizzamenti dalle fonti classiche individuate in glossa. Consapevole di potersi

³ Su Landino e sulla diffusione esegetica di Dante in area fiorentina, fenomeni di particolare rilevanza, preme ricordare Gilson 2019, importante anche per l'impostazione metodologica, che va oltre il mero trattamento erudito dei commenti, verso una prospettiva storico-culturale e ricettiva, in sintonia con le linee tracciate negli interventi raccolti nel presente volume.

⁴ Cristina Montagnani aveva ben lavorato su questi aspetti, sebbene da una prospettiva differente da quella qui proposta, in Montagnani 1983/84; si veda anche Ead. 1983.

porre non soltanto come interprete, ma anche come poeta ed ‘editore’, dalle suggestioni esegetiche ricavò materiale per una versificazione autonoma.

Diversa è invece la prospettiva assunta da Federica Pich, pur muovendo ancora da un commento petrarchesco, quello di Bernardo Illicino ai *Triumphs* (Bologna, 1475). L’interesse, in questo caso, non è solo nel misurare costanti, intermittenze e novità nelle cure editoriali (e dunque esegetiche) riservate all’opera ‘sparsa’ (i *Fragmenta*) e all’opera ‘continuata’ (i *Triumphs* appunto), ma anche nel portare il lettore dentro e fuori il cantiere dei commentatori di ieri e di oggi (infatti questo patrimonio esegetico sta offrendo strumenti interpretativi utili al nuovo commento collettivo a cura di Pich, Franco Tomasi e Andrea Torre, in corso di stampa).

Al *Canzoniere*, e in particolare alla storia esegetica del celebre *Rvf* 34, è dedicato invece il saggio di Florian Mehlretter, attento ai rapporti tra testi e macrotesti, ma anche tra testi e paratesti non verbali (le miniature di commento di Antonio Grifo sul noto incunabolo Queriniano G.V.15). Si registra, qui, un passaggio dall’esegesi atomistica dei primi commentatori a una forma narrativa che tende a trasformare i *Fragmenta* in racconto lineare e paradigmatico, in contrasto quindi con l’equilibrata e coerente frammentarietà perseguita da Petrarca. Progressivamente, le letture smettono di guardare al singolo testo per prendere in considerazione la sua funzione all’interno di un meccanismo più ampio. L’attività esegetica allora non ha solo lo scopo erudito di chiarire nomi e fatti, ma partecipa a più ampie dinamiche socio-culturali, connesse anche col mercato editoriale: se si vuole ripresentare un testo con una nuova veste per accattivare un pubblico differente, servirà rifunzionalizzare le scelte fatte in una proposta di lettura complessiva.⁵ Questo vuol dire anche che la glossa lega i versi a

⁵ Un caso editoriale esemplare (l’edizione fiorentina dell’*Orfeo* del Poliziano attribuita ad Antonio Tubini, cioè la seconda dopo la *princeps* bolognese) – esemplare perché capace di far luce non solo sui meccanismi di ricezione in un mercato nuovo ma sulle fonti stesse dell’opera – è studiato in Casaccia 2024.

chiavi di lettura specifiche, in base al contesto di riferimento, e di collocazione del testo, per ragioni di vario tipo, religiose, morali, politiche, ecc.

Decisamente orientato allo studio dei paratesti (in senso abbastanza ampio: supporti esegetici, letture, trattati, cornici, antologie, commenti epistolari) è il lavoro di Giancarlo Alfano sulle *Lettere* del Sansovino sul *Decameron*. La produzione di commenti e letture si intreccia qui con la grande stagione teorica, in cui si cerca di dare una sistematicità normativa al fare letterario, e l'esegesi di un'opera – specie se di un genere particolare e non ben definito come la novella – può coinvolgere questioni di natura classificatoria, offrendo al dibattito nuove considerazioni ed elementi ulteriori a supporto di una posizione o l'altra. Il caso analizzato da Alfano mostra anche come la produzione di supporti ermeneutici potesse diventare al tempo stesso produzione di strumenti utili ad altri scrittori. Vedremo, infatti, che i paratesti allestiti nel corso del tempo dal Sansovino curatore editoriale vanno incontro alla moda novellistica, e danno agli aspiranti scrittori supporti per l'elaborazione dei loro testi.⁶

Nel caso epistolare sansoviniano la lettura esegetica dà nella sua stessa struttura compositiva una testimonianza esplicita delle pratiche discorsive condivise da cui deriva.⁷ Situazione analoga si dà nell'esempio di Benedetto Varchi e delle lezioni in Accademia, studiato qui da Selene Maria Vatteroni. Con Varchi e le

⁶ Qualcosa di analogo accade col petrarchismo, moda alimentata anche grazie al ruolo dei paratesti che affiancavano e condizionavano la ricezione del testo. Si pensi che un'edizione dei *Fragmenta* approntata dal Ridolfi vedeva un rimario su base petrarchesco e delle glosse (ricavate come stralci dalle *Prose* di Bembo). Su questo caso si veda Afribo 2001.

⁷ Sansovino si serve di missive fittizie, in cui rivolgendosi all'interlocutore esplicita alcuni aspetti delle novelle. Ma i paratesti epistolari reali possono concretamente influire sull'interpretazione di un testo, orientando il senso di un'operazione editoriale, come ad esempio nel caso coevo del *Meschino, altramente detto il Guerrino* (1561): opera attribuita postuma a Tullia d'Aragona, così come la lettera ai lettori che la precede e ne guida la ricezione. Sull'argomento si rimanda a Serluca 2024.

Accademie cinquecentesche, il commento prende la forma della lezione, oggi per noi conservata in forma scritta, ma inizialmente pensata come momento condiviso e a viva voce, dunque con tutto un carico di oralità e partecipazione. L'esegesi varchiana produce dei trattatelli su temi e concetti, in cui non solo vengono commentati i versi ma attraverso questa operazione il commentatore produce una riflessione filosofica che riposiziona il testo, offrendolo al pubblico provvisto di coordinate di riferimento ben segnate. Il testo commentato viene fatto reagire in base al contesto di riferimento, al *common ground* di conoscenze letterarie e culturali condivise – anche oltre il mero campo poetico – convogliato nell'esegesi. Ad esempio, nel caso Della Casa-Varchi, entrano in gioco trattati psicologici coevi (in particolare di area spagnola), così come in altri casi le glosse possono veicolare diversi vettori scientifico-filosofici.⁸

Varchi come Filelfo, commentatori che sono anche poeti, esposti quindi a una ricezione mediata non da altri, ma da loro stessi. Due casi limite – fra gli altri qui presi in considerazione – per andare oltre i limiti di una testualità chiusa, e iniziare a riferirci, più che ai 'commenti', a una *pratica del commento*, esegetico-ermeneutica, particolarmente produttiva e rilevante proprio nel periodo che va dal Medioevo all'Età Moderna.

⁸ Ricordiamo ad esempio il caso studiato da Cazzato 2024. Il lavoro mostra come le scelte intertestuali di un autore possano avere origine non dal testo in sé ma dal sistema testo modello + commento, in grado di generare immagini, associazioni ideologiche, ecc. In particolare, nel caso qui studiato, emerge il ruolo dell'esegesi nel veicolare competenze culturali che incidono sulle scelte intertestuali, e che esulano dal settore poetico, dato che è l'interpretazione landiniana di un verso della *Commedia* in relazione alla teoria degli umori a determinare l'uso allusivo messo in campo da Ariosto nel corso del poema. Un'analoga funzione dei paratesti esegetici – su altre tematiche – è stata osservata anche per quanto riguarda il corpus boiardesco, per il ruolo che il *Comentum* di Benvenuto da Imola gioca nel determinare il valore dei riusi danteschi e la loro percezione da parte del pubblico ferrarese: si veda Cazzato 2026.

Riferimenti bibliografici

- Afribo 2001 = A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2001, pp. 23-24.
- Alessio 1995 = G.C. Alessio, *Edizioni medievali*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, dir. da G. Cavallo - C. Leonardi - E. Manestò, *La ricezione del testo*. Vol. III, Salerno, Roma 1995, pp. 29-58.
- Casaccia 2024 = M. Casaccia, *Due sine notis pallesche per la Firenze repubblicana*, «Lettere italiane», LXXVI.2 (2024), pp. 167-187.
- Cazzato 2024 = M. Cazzato, *Microstoria di una tessera dantesca nel 'Furioso' (per un'ermeneutica dell'intertestualità)*, in «Italianistica», 53 (2024), pp. 39-55.
- Cazzato 2026 = M. Cazzato, *Boiardo lettore di Dante. Per un'ermeneutica storica della comunicazione intertestuale*, Cesati, Firenze 2026 [in corso di stampa], volume elaborato a partire dalla tesi di dottorato discussa presso l'Università di Trento a maggio 2024.
- Gilson 2019 = S.A. Gilson, *Leggere Dante a Firenze: da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, Carocci, Roma 2019.
- Montagnani 1983/84 = C. Montagnani, *Il commento al Teseida di Pier Andrea de' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento*, «Interpres», V (1983/84), pp. 7-33.
- Montagnani 1983 = C. Montagnani, *Il commento al «Teseida» di Pier Andrea de' Bassi*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983.
- Serluca 2024 = A. Serluca, «*Tutto di sua man propria*». *Sulla lettera prefatoria la Meschino di Tullia d'Aragona*, in corso di stampa per gli atti del convegno della SFLI (Trento, 2024).

LA PRATICA DEL COMMENTO

UNO SNODO CULTURALE E TESTUALE TRA XV E XVI SECOLO

ANDREA COMBONI

COMMENTARE PETRARCA CON I CLASSICI:
IL CASO DI FRANCESCO FILELFO E DELLE SUE VERSIONI
IN TERZA RIMA DI VIRGILIO E OVIDIO

Al primo commento apparso a stampa del *Canzoniere* petrarchesco, quello di Francesco Filelfo, limitato, com'è noto, ai primi centotrentasei *fragmenta* e pubblicato nel 1476 a Bologna,¹ toccò una notevole fortuna editoriale. Alla *princeps* seguirono, infatti, in età incunabolistica, ben tredici edizioni (di cui undici con il completamento del commento ad opera dei Gerolamo Squarzacico) e nel Cinquecento altre nove edizioni (sette veneziane e due milanesi) in cui, a quello filelfiano, a partire dal 1503, si affiancò il 'commento parallelo' dello pseudo-Antonio da Tempo).² La sua fortuna a stampa ebbe termine con l'avvento nel 1525 del commento del lucchese Alessandro Vellutello.³ Il commento di Filelfo composto in volgare su sollecitazione del duca Filippo Maria Visconti era stato iniziato intorno al 1443 e rimase definitivamente interrotto dopo la morte del duca di Milano, avvenuta il 13 agosto 1447. Prima di venire stampato ebbe una non esigua circolazione manoscritta: sono, infatti, ben tredici i testimoni, tutti della seconda metà del XV secolo giunti fino a noi (dei quali soltanto due, il Laurenziano Stroziano

¹ Filelfo 1476.

² Cfr. Ley 2024, 27-33.

³ Vellutello 1525. Dal 2021 si dispone di un'edizione anastatica di questo commento basata sull'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286), con introduzione e indici di S. Stroppa, Antilia, Treviso 2021 («Commenti antichi dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphii*», 2).

176 e il Casanatense 381, trasmettono il commento fino al *fragmentum* 136, mentre i rimanenti si arrestano tra *Rvf* 103 e 104).⁴

Negli ultimi cinquant'anni, a partire dal fondamentale contributo di Carlo Dionisotti, *Fortuna di Petrarca nel Quattrocento*,⁵ si sono moltiplicati gli interventi critici e filologici dedicati al commento filelfiano: basti qui ricordare, tra i più recenti quelli di Luca Verrelli,⁶ che nella sua tesi di dottorato ha allestito l'edizione critica,⁷ e di Michele Rossi, curatore della recente anastatica della *princeps* bolognese del commento,⁸ e autore di un ampio e ricco saggio introduttivo a questa edizione,⁹ nel quale viene persuasivamente proposta e argomentata un'equilibrata, anche se parziale, rivalutazione dell'esegesi filelfiana del *Canzoniere*, tradizionalmente fatta oggetto dalla critica, salvo poche eccezioni (Ezio Raimondi,¹⁰ Rossella Bessi),¹¹ di giudizi fortemente negativi e limitativi. Rossi osserva che Filelfo «sottolinea gli elementi di continuità tra una lirica e la precedente»¹² impiegando formule simili lungo tutto il commento: «Questo decimo octavo sonetto ha col precedente assai buona continuatione» (f. 26v);¹³ «La

⁴ Cfr. Bessi 2004.

⁵ Dionisotti 1974 (ora in Id. 2010).

⁶ Verrelli 2014c, 11-37; Id. 2014a, 213-235; Id. 2015, 41-84; Id. 2014b, 95-125. Cfr. anche Marcelli 2015, 56-57, 62-65; Marcozzi 2004, 163-177; Tissoni Benvenuti 2003, 195-221.

⁷ Tesi di dottorato in Italianistica, discussa nel 2011 presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Tutor: Sebastiano Gentile.

⁸ Rossi 2018 (edizione anastatica di Filelfo 1476); per le citazioni dall'incunabolo si adotta la foliazione introdotta da Rossi; cfr. anche Rossi 2022, 19-29.

⁹ Rossi 2018, 3-81.

¹⁰ Raimondi 1950 (ora in Id. 1994).

¹¹ Cfr. Bessi 2004; Ead. 1995.

¹² Rossi 2018, 19.

¹³ Nella trascrizione della *princeps* (e nelle successive edizioni) del commento filelfiano ho operato i seguenti interventi: ho separato o unito le parole secondo l'uso moderno; ho distinto *u* da *v*; ho introdotto *h* in *ai* (> *ahi*) e in *de* (> *deh*); ho sciolto le abbreviazioni; ho introdotto segni interpuntivi e diacritici (ma non quello di dieresi) e regolato l'impiego delle maiuscole secondo l'uso moderno, conservandole, però, a inizio verso. Le parentesi quadre segnalano integrazioni di testo.

presente sexta canzone pare assai ben continuarsi col precedente sonetto» (f. 55v); «Ancora il presente quadragesimo primo sonetto col precedente continuandosi» (f. 65r), ecc. Viene, inoltre, evidenziata da Rossi l'attenzione posta da Filelfo all'«aspetto stilistico e – in parte – retorico»¹⁴ dei *fragmenta* petrarcheschi.

Una delle peculiarità del commento al *Canzoniere* petrarchesco è costituita dall'inclusione fra i materiali esegetici di volgarizzamenti in terza rima delle fonti classiche petrarchesche individuate.¹⁵ Queste versioni poetiche si incontrano fino al sonetto «trigesimo nono» [= Rvf45] (che in termini di carte corrisponde a quasi la metà del commento) e stanno a indicare che Filelfo «non voleva proporsi semplicemente come interprete del *Canzoniere*, ma anche come lirico volgare che ai Rvf accosta la grande poesia classica, fatta rivivere in vernacolo».¹⁶ Vediamo ora, nel dettaglio, quante e quali sono queste versioni in terza rima:

- Sonetto terzo [= Rvf 2] *Per far una legiadra sua vendetta* (f. 6v):
 - *Leggier cosa è il discendere a l'inferno* [2 terzine (senza verso di chiusura)], da Virgilio, *Eneide* VI 126-131 (f. 7r-v)
- Sonetto quinto *Quando io muovo i sospiri a chiamar voi* (f. 8r-v):
 - *Figliola di Peneo, perdio, aspecta* [14 terzine], da Ovidio, *Met.* I 504-524 (ff. 9v-10r)
 - *O padre, se del fiume tu se' dio* [2 terzine], da Ovidio, *Met.* I 544-547 (f. 10v)
 - *Quando mia donna esser non ti lice* [3 terzine], da Ovidio, *Met.* I 557-565 (ff. 10v-11r)
- Sonetto nono *Quando il pianeta che distingue l'hore* (ff. 14v-15r):
 - *Quando il candido tauro ascendendo* [1 terzina], da Virgilio, *Georg.* I 217-218 (f. 15v)

¹⁴ Rossi 2018, 52.

¹⁵ Ivi, 60-81.

¹⁶ Ivi, 63.

- Sonetto decimo *Gloriosa colonna in cui s'appoggia* (f. 16r):
 - *Costei ch'è 'l sol conforto de' mie anni* [6 terzine], da Ovidio, *Met.* VI 496-503 (f. 18r)
 - *O crudel barbaro o diro o scelesto* [13 terzine], da Ovidio, *Met.* VI 534-548 (ff. 18v-19r)
 - *Non è tempo da pianger ma d'acerba* [12 terzine], da Ovidio, *Met.* VI 611-619 (f. 20r-v)
 - *Ai quanto simil sei de l'impio padre* [1 terzina], da Ovidio, *Met.* VI 621-622 (f. 20v)
 - *Perché costui dolce lusinghe porge* [4 terzine], da Ovidio, *Met.* VI 631-635 (f. 20v)
 - *O infernale o serpentil sorelle* [6 terzine], rimodulato da Ovidio, *Met.* VI 661-666 (f. 21r-v)
- Canzone morale [= Rvf22] [*A*] *qualunque animal alberga in terra* (ff. 29v-30r):
 - *Né quindi lungo i campi dolorosi* [21 terzine], da Virgilio, *Eneide* VI 440-476 (ff. 30v-31v)
 - *Anchise in alto mira e tutto a parte* [19 terzine], da Virgilio, *Eneide* VI 723-752 (ff. 31v-32v)
- Canzone seconda [= Rvf23] *Nel dolce tempo della prima etade* (ff. 33r-40v):
 - *Omnipotente Giove o summo dio* [24 terzine], da Ovidio, *Met.* II 279-300 (ff. 35v-36r)
 - *Andrai hora dicendo e di'se tu potrai* [1 terzina (senza verso di chiusura)], da Ovidio, *Met.* III 192-193 (f. 40r).
- Sonetto vigesimo sexto [= Rvf31] *Quest'anima gentil che si diparte* (f. 51v):
 - *Sette sono i pianete che nel cielo* [8 terzine], da un epigramma dello Pseudo-Empedocle (f. 52r)¹⁷

¹⁷ Su questa versione cfr. Wilkins 1963, 318-323, secondo il quale la traduzione dell'epigramma greco sui sette pianeti «is in all probability the earliest Italian translation of a Greek poems» (321).

- Sonetto trigesimo nono [= Rvf 45] *Il mio adversario in cui veder solete* (f. 61v):
 - *O spirito gentil e del mio cuore* [20 terzine], da Ovidio, *Met.* III 420-473 (ff. 63v-64r)

Prima di esaminare queste traduzioni in terza rima, ritengo sia opportuno svolgere una breve verifica su come Filelfo utilizza questa forma metrica e, in particolare, sul suo grado di consapevolezza e relativa applicazione di quella «convenzione vincolante e severa della lirica illustre»¹⁸ che vieta «l'impiego di un sistema di rime per due volte nello stesso ternario».¹⁹ Nei ternari inseriti nel commento si rileva un solo caso di sistemi di rime ripetute: in *O crudel barbaro o diro o scelesto*, di 13 terzine (-ARE *preghare* : *amare* : *fare* [vv. 2, 4 e 6] e *rimirare* : *parlare* : *andare* [vv. 26, 28 e 30]), che curiosamente non è neppure tra i più lunghi per numero di versi (40 vv.). Va ricordato che nello stesso giro d'anni in cui lavora al commento (e, quindi, alle versioni in ternari), l'umanista Filelfo è impegnato nella scrittura di un'altra opera in volgare, la *Vita di san Giovanni Battista*,²⁰ anche questa dedicata al duca di Milano e composta da 48 capitoli in terza rima, di 14 terzine, tranne il primo (13 terzine). Nonostante la relativa brevità di questi ternari, si riscontrano due casi di ripetizione di uno stesso sistema rimico (nel XX: -ONDO, all'inizio e alla fine *mondo* : *pondo* [vv. 1, 3] e *mondo* : *giocondo* [vv. 41, 43] e nel XLVI: -ANO, *humano* : *sano* [vv. 1, 3] e *Seiano* : *Arthabano* : *mano* [vv. 23, 25, 27]). Sorprende, a questo punto, che nel ternario *Prencipe illustre, gloria triunfale* dedicato da Filelfo a Francesco Sforza

¹⁸ Gorni 1999, 80.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Su questa opera cfr. Albonico 2017, 123-145. Terminata nel «1445 die Corporis Christi», che quell'anno cadeva il 27 maggio, l'opera fu stampata a Milano nel 1494 (Filelfo 1494, 8.iii.1494); Sandal 1988, 71 segnala una rara cinquecentina della filelfiana *Vita di S. Giovanni Battista*, Milano, Giovanni Antonio dal Borgo, [c. 1540].

nel novembre 1447, di ben 55 terzine,²¹ non si rilevi alcuna ripetizione di sistemi rimici, tanto più che in quattro delle sei canzoni filelfiane (composte tra il 1431 e il 1450, e tutte su schemi non petrarcheschi) edite nel secolo scorso da Giovanni Benadduci si registrano casi più o meno numerosi di questa infrazione.²²

La maggior parte di queste versioni riguardano brani delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui si raccontano alcune delle favole mitologiche più note, nell'ordine: Apollo e Dafne, Procne e Filomela, Fetonte, Atteone, Narciso. Le versioni di Filelfo, come è stato osservato da Michele Rossi, risultano indipendenti dai volgarizzamenti trecenteschi (in prosa) di Arrigo Simintendi da Prato e Giovanni Bonsignori da Città di Castello.²³

Il primo dei brani ovidiani che s'incontra è quello relativo al mito, fondamentale per il sistema poetico petrarchesco, di Apollo e Dafne tratto dal primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e inserito da Filelfo al termine del commento verso per verso di *Rvf* 5: «Qui si tocha l'amorosa favola di Daphne, figliuola di Peneo. conversa in lauro, la quale sotto grata brevità narreremo» (f. 9v). Nella traduzione, che occupa più di tre pagine della *princeps*, si alternano prosa e versi: in terza rima Filelfo rende le parole di Apollo rivolte a Dafne (*Met.* I 504-524), l'invocazione al padre Peneo e alla Terra di Dafne inseguita da Apollo (*Met.* I 544-547), le parole pronunciate da Apollo dopo la trasformazione in lauro di Dafne (*Met.* I 557-565). Come primo esempio di versione in terza rima esaminiamo il primo di questi tre brani, quello relativo al discorso rivolto da Apollo a Dafne che fugge da lui:²⁴

²¹ Il testo del ternario si può leggere in Wagner 1977, 79-82.

²² Si tratta delle canzoni *Quanto l'aureo smalto si vagheggia; Or che potrai tu più, invidia, farmi; Signor, che pur di nulla fatt'hai 'l tutto e O sempiterno Dio che tutto scorgi* (Benadduci 1901, 7-18, 117-123); non presentano ripetizione di sistemi di rime le canzoni *Magnanimi Signori, in cui la fama e Vergine immacolata pura e santa* (Benadduci 1901, 19-20, 115-116).

²³ Rossi 2018, 66 n. 125, cfr. anche Rossi 2024.

²⁴ In calce al quale segnalo una prima serie di possibili e probabili memorie petrarchesche.

Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostis;		Figliola di Peneo, perdio, aspecta,	
Nympha, mane. Sic agna lupum, sic cerva leonem,	505	Nympha legiadra, deh, ferma tu? passo!	
Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,		Perché tanto il fugire ti dilecta?	3
Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi		Cossi l'agnella il lupo, hoimè lasso,	
Me miserum! ne prona cadas indignave laedi		Cussi la cerva il leon suol fugire,	
Crura notent sentes et sim tibi causa doloris.		Cussi fuggon dall'aquila il frachasso	6
Aspera, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,	510	Coll'al' veloce le colombe, e l'ire	
Curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.		De suoi nimici fuggie ogni altra cosa.	
Cui placeas inquire tamen; non incola montis,		Amor mi sprona a doverti sequire.	9
Non ego sum pastor, non hic armenta gregesque		Misero me, che l'alma non ha posa,	
Horridus observo. Nescis, temeraria, nescis		Temendo il tuo cader nel viso a terra	
Quem fugias ideoque fugis. Mihi Delphica tellus	515	O che di vepri la pena angosciosa	12
Et Claros et Tenedos Patareaque regia servit;		Non sentan le tue gambe di tal guerra	
Iuppiter est genitor; per me quod critique fuitque		Per la bellezza indegna, e sia cagione	
Estque patet; per me concordant carmina nervis.		Del tuo dolor per cui il cuor mi s'attera.	15
Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta		Non vedi, nympha, l'aspra regione	
Certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.	520	Per la qual corri: hor corri, nympha, alquanto	
Inventum medicina meum est opiferque per orbem		Più a dextro e nel fugir usa ragione,	18
Dicor et herbarum subiecta potentia nobis.		Ch'anch'io farò nel seguirti altrettanto;	
Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis		Ma pur, se cercherai che per te muore,	
Nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.		Chiar troverrai s'i' merito alcun vanto.	21
		Non son io montanar, non son pastore,	
		Non huomo inculto guardo arme[nti] e turme:	
		Ahi, sciocha, tu non sai il mio valore!	24
		Non sai chi fuggi, e perhò fuggi l'orme	
		Di me, che son signore di Delpho e Claro,	
		Di Tenedo e del Pataris, né dorme	27
		Al basso il padre mio, Giove preclaro.	
		E son cognoscitor di tempi andati	
		E de' presenti giorni e del più raro	30
		Iudicio de' venturi anni pregiati;	
		Da me trovata fu la dolce lyra;	
		I colpi del mio arco son provati	33
		Non errar mai, quantunche un'aspra e dira	
		Saetta è certa più della mia freza,	
		Che nel mio ignudo pecto monstrò l'ira;	36
		Trovato ho medicina e tal certeza	
		Mi fa chiamar medico in ogni parte;	
		Soggietta mi diè l'herba ogni forteza.	39
		Hoymè, che 'l fiero amor, che 'l cuor diparte,	
		Niuna herba risana: ²⁵ hoymè tapino,	
		Ch'al suo signor fructo non fa quell'arte	42
		Ch'a ciaschun giova, e perhò son meschino.	

7-8. *l'ire / de suoi nemici fuggie ogni altra cosa:* cfr. *Rvf* 274, 7-8 «consorte / de' miei nemici» e *Rvf* 72, 44 «ogni altra cosa, ogni penser va fore». **9.** *Amor mi sprona a doverti seguire:* cfr. *Rvf* 178, 1 «Amor mi sprona in un tempo et affrena» e anche *Rvf* 127, 1 «In quella parte dove Amor mi sprona». **10.** *Misero me, che l'alma non ha posa:* identico attacco di verso in *Rvf* 50, 63 «Misero me, che vulli» e 89, 12 «Misero me, che tardo il mio mal seppi»; cfr. per il resto del verso *Rvf* 207, 30 «L'anima, poi ch'altrove non à posa, / corre pur a l'angeliche faville». **24.** *il mio valore:* in clausola anche in *Rvf* 5, 6. **29.** *E son cognoscitor de tempi andati:* cfr. *Rvf* 53, 30-31 «quando si rimembra / del tempo andato». **34-35.** *Un'aspra e dira / saetta:* cfr. *Rvf* 41, 4 «l'aspre saette». **42.** Possibile memoria di *Rvf* 77, 2 «con gli altri ch'ebber fama di quell'arte».

²⁵ Nell'incunabolo la lezione erronea *risuona*.

Ai 21 esametri latini corrispondono 43 endecasillabi volgari, che offrono una «resa efficace del testo ovidiano, con soluzioni complessivamente valide all'interno delle costrizioni ritmiche e rimiche imposte dal metro della terza rima»:²⁶ «Figliola di Peneo, per dio, aspecta, / Nympha legiadra, de, ferma il tuo passo!» (vv. 1-2) rende con riuscita *variatio* «Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostis; / Nympha, mane» (vv. 504-505); la triplice anafora di *sic* ai vv. 505-506 conservata fedelmente ai vv. 4-6; «Non sai chi fuggi, e però fuggi l'orme / di me» (vv. 25-26) rende con *variatio* «nescis / quem fugis, ideoque fugis» (vv. 514-515); l'*amplificatio* di «Né dorme / al basso il padre mio, Giove preclaro» (vv. 27-28) per «Iuppiter est genitor» (v. 517); le relative libertà nel rendere gli ultimi due versi «ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis, / nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!» (vv. 523-524) con «Hoymè, che 'l fiero amor, che 'l cuor diparte, / niuna herba risana: hoymè tapino, / ch'al suo signor fructo non fa quell'arte / ch'a ciachun giova, e perhò son meschino» (vv. 40-43).²⁷

Ma nella resa in volgare del testo ovidiano ritengo valga la pena notare la presenza, soprattutto nei vv. 7-10, di alcune tessere o micro-tessere petrarchesche prelevate dai *Rvf*, che rivelano, a livello linguistico, l'intreccio tra poesia classica e poesia petrarchesca. Se per rendere in volgare l'ovidiano «amor est mihi causa sequendi» con «Amor mi sprona a doverti sequere» si ricorre al sintagma verbale petrarchesco «Amor mi sprona», è perché la lingua dei *Fragmenta* può essere all'altezza di quella dei classici. Del resto, come ha scritto Vincenzo Fera, l'intera operazione con cui Filelfo «allinea a supporto dei testi petrarcheschi traduzioni in terza rima soprattutto da Virgilio e da Ovidio»²⁸ sancisce quasi, «al di là di ogni barriera linguistica, una continuità ed una osmosi tematica ed ideologica tra i classici ed i prodotti della nuova cultura volgare».²⁹

²⁶ Rossi 2018, 68.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Fera 1986, 114.

²⁹ *Ibidem*.

Anche per le versioni in terza rima di brani virgiliani (dalle *Georgiche* ma soprattutto dall'*Eneide*), sfuggite all'indagine di Vladimiro Zabughin³⁰ e rilevanti per la loro datazione alta, possono valere le osservazioni prima fatte a proposito dei volgarizzamenti ovidiani. Si vedano, ad esempio, le 16 terzine che traducono i vv. 440-468 del sesto libro dell'*Eneide*, inserite da Filelfo nel commento alla sestina *A qualunque animale alberga in terra* (del tutto indipendenti dal volgarizzamento integrale dell'*Eneide* in terza rima – compiuto da Tommaso Cambiatori «prima del 1432 – in dodici libri, suddivisi in un numero disuguale di capitoli in terza rima, da 5 a 12, per un numero complessivo di cento, secondo il modello della *Commedia*»),³¹ in particolare in riferimento al v. 26 «o tomi giù ne l'amorosa selva», con queste parole: «Gl'innamorati d'amore di donna erano puniti nel modo che Virgilio descrive nel sexto della sua Eneida, quando cum suavissima eloquenza così parla» (f. 30v):

<p>Nec procul hinc partem fusi monstratur in omnem lugentes campi: sic illos nomine dicunt. Hic quos durus amor crudeli tabe peredit, secreti celant calles et murtea circum silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt. His Phaedram Procrimque locis maestam Eriphylen crudelis nati monstrantem volnera cernit Euadnenque et Pasiphaën; his Laodamia it comes et iuvenis quondam, nunc femina Caeneus rursus et in veterem fato revoluta figuram. Inter quas Phoenissa recens a volnere Dido errabat silva in magna. Quam Troiüs heros ut primum iuxta stetit adgnovitque per umbras obscuram, qualem primo qui surgere mense aut videt aut vidisse putat per nubila lunam, demisit lacrimas dulcique adfatus amore: «Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo venerat exstinctam ferroque extrema secutam? funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro, per superos et si qua fides tellure sub ima est, invitus, regina, tuo de litore cessi. Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras, per loca senta situ cogunt noctemque profundam, imperis egere suis; nec credere quivi hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem. Siste gradum teque aspectu ne subtraha nostro. Quem fugis? extremum fato, quod te adloquor, hoc est».</p>	<p>440 445 450 455 460 465</p>	<p>Nè quindi lungo i campi dolorosi Si mostrano distesi in ogni parte, Che per nome si chiaman luctuosi. Qui son tutti color messi da parte Nelli occulti sentier coperti intorno Di densi myrta a cui il cuor diparte, Ancor che morti sian, le nocte e ¹³²giorno, L'amoroso pensier; in questi luoghi Enea rimira Phedra a tal soggiorno E Procri cum [co]llei ch' à i pianti fiochi Per le crudel ferite d'Almeone, Et Evadne e Pasiphe a cotal giochi. Cum queste in compagnia il suo camin pone Laudomia e Ceneo fanciul prima, Indi fanciulla et ancor poi garzone. Tra queste in la gram selva inde si stima La phenissa Didon di nuovo scesa, Ch'andava spersa cum dolente rima; La qual, poi che 'l barom troian compresa L'hebbe, mirando e standogli da presso, Per la scur'ombra, tal qual par sospesa La nuova luna a chi quello perplesso O vede o veder pare ne l'aer non raro, Lacrymando i parlòe d'amor trafesso: «Infelice Didon, bem vedo hor chiaro Che ver fu la novella di tua morte, Ch'uccisa t'eri d'un coltello amaro.</p>	<p> 3 6 9 12 15 18 21 24 27</p>
---	--	--	---

³⁰ Zabughin 2000.

³¹ Cfr. Gorni 1974.

³² Nell'incunabolo si legge *le nocte il giorno*.

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem Lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.	Hoymè, ch'io fui cagion di tua tal sorte, Ma bem ti giur per le dorate stelle, Per li supemi dei, e se sua corte Alcuna fe' nelle profunde celle Della terra ha, ch'al mio mal grado, o Dido, Mi parti' del tuo lido. Ma per quelle Imperial parole e nobil sido, Per cui gli dei per queste ombre e per questi Inculti et aspri luoghi (o mal mi fido?) E per questa profunda nocte ai mesti Populi andar mi constringano a forza, Alhor constrecto fui, né certe ³³ desti Tanto i miei sensi fur nella sua forza, Ch'io creder mai potessi il mio partire Darti un tanto dolor che 'l cuor mi sforza. Fèrmati alquanto e non voler fuggire Dal nostro aspecto: non vedi chi fuggi? L'ultimo è questo che per fato dire A te mi lice, o Dido, che mi struggi». Cum tal parlare Enea humile e piano Mitigava colei che d'ira ruggi E forte lacrymava [...]	30 33 36 39 42 45 48
---	--	--

La traduzione si rivela in genere piuttosto fedele al testo di Virgilio, anche se la versione in terza rima rende inevitabili variazioni e aggiustamenti. Si registrano alcuni casi di traduzione letterale o quasi: si veda l'intera prima terzina; «phenissa Didon» (v. 17) per «Phoenissa [...] Dido» (v. 450); «Infelice Didon» (v. 25) per «Infelix Dido» (v. 456); i vv. 29-33 «ti giur per le dorate stelle, / per li supemi dei e se sua corte / alcuna fe' nelle profunde celle / della terra ha, ch'al mio mal grado, o Dido, / mi parti' del tuo lido» che rendono con evidente fedeltà i vv. 458-460. Traduzione sbagliata si registra «nel caso del mito *transgender* di Ceneo»³⁴ (vv. 448-449) «fanciul prima / indi fanciulla et ancor poi garzone» (vv. 14-15), mentre secondo il mito (e secondo Virgilio) il cambiamento di genere presenta la sequenza donna-uomo-donna: «et iuvenis quondam, nunc femina Caenus / rursus et in veterem fato revoluta figuram».

Anche in questa versione si possono rintracciare tessere petrarchesche quali «in ogni parte» (v. 2), in clausola due volte in Petrarca (*Rvf* 74, 10 e *TC* III, 10); «le nocte e 'l giorno» (v. 7) a inizio verso in *Rvf* 30, 30; il sintagma «L'amoroso pensier»

³³ Nell'incunabolo la lezione erronea *certi*.

³⁴ Rossi 2018, 79.

con cui Filelfo rende «durus amor» (v. 442) prelevato da *Rvf* 13, 9 e 71, 91 «L'amoroso pensiero»; «cum dolente rima» (v. 18) dettaglio aggiunto da Filelfo all'errare senza meta di Didone debitore, ritengo, delle «rime dolenti» di *Rvf* 333, 1; la coppia aggettivale «humile e piano» al v. 47, che qualifica il tono del discorso di Enea, è di ascendenza petrarchesca (sempre in clausola in *Rvf* 42, 1; 170, 4; 270, 84 [al femminile]).

Le versioni in terza rima presentano, a volte, «soluzioni traduttorie diverse da quelle finora viste»,³⁵ vale a dire una notevolissima *amplificatio* rispetto al testo ovidiano, come si può rilevare nel discorso di Procne (*Non è tempo da pianger, ma d'acerba*), furente dopo essere venuta a conoscenza degli atti ignobili compiuti dal marito e decisa a vendicarsi, discorso che si estende per ben 37 endecasillabi di contro ai 9 esametri ovidiani (*Met.* VI 611-619) o l'inserimento di un brano che non è presente nel testo delle *Metamorfosi* che oggi leggiamo, quale il discorso di 19 endecasillabi che Filelfo fa pronunciare a Tereo subito dopo che Filomela gli ha gettato la testa insanguinata del figlioletto Iti,³⁶ che si ispira, rimodulandoli e amplificandoli, ai vv. 661-666:

Thracius ingenti mensas clamore repellit, Vipereasque ciet Stygia de valle sorores; Et modo, si posset, reserato pectore diras Egerere inde dapes emersaque viscera gestit, Flet modo, seque vocat bustum miserabile nati, Nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro.	661	O infernale, o serpentin sorelle, O furie, o dire, che aspetcate hormai? Se più indugiate, bem sarete felle.	3
	665	Ma perdono amor porge al mio delicto E tema ch'errar fa persone assai. Ma queste cagne, da cui sono afflicto, Avanzano ogni monstro immite e fero: Misero me, ch'io fussi al cuor traficto! O figliuol mio, dov'è quel viso altero Nato al signoreggiar? Dov'è la fronte? Dov'è l'aspecto degno d'ogn'impero? O mane ultrice, che non siete prompte Ad aprir il mio pecto, si ch'io possa Fuor gittar l'impio cibo, hoymè, qual onte, Qual ingiurie son queste! Ma se scossa Non è la mente [mia] d'ingegno et arte, Se la ragion, se 'l senno ha alcuna possa, Di noi farò sì d'ira in ogni parte.	6 9 12 15 18

³⁵ Ivi, 74.

³⁶ Ivi, 75.

La modernità e l'originalità dell'iniziativa filelfiana di allineare a supporto del commento ai testi dei *Rvf* alcune versioni in terza rima di brani ovidiani e virgiliani non sfuggì a quell'estroso collezionista-raccoglitore di novità e rarità poetiche che risponde al nome di Felice Feliciano. Alla «figura poliedrica e affascinante»³⁷ del letterato veronese si deve, com'è noto, l'allestimento di una serie di sillogi poetiche in volgare, diverse tra loro e rispondenti a diversi progetti antologici.³⁸ Nella più antica di queste antologie, quella tradata dal codice Estense Ital. 1155 (α N 7 28),³⁹ finito di trascrivere «negli anni de Christo 1460 del mese de luglio» (c. 1r),⁴⁰ nella tavola dei componimenti sono registrati 13 dei 17 ternari relativi a brani virgiliani e ovidiani (più quello che traduce dal greco un epigramma pseudo-empedocleo) presenti nel commento filelfiano: mancano, infatti, nell'antologia di Feliciano, salvo un paio di eccezioni, le versioni più brevi, che contano dai 3 ai 6 versi. E, a causa della caduta di alcune carte,⁴¹ non sono più presenti i tre volgarizzamenti poetici relativi al mito apollineo-dafneo, pur puntualmente registrati nella tavola. I ternari trascritti nel codice estense si succedono nello stesso ordine in cui compaiono nel commento e sono introdotti da rubriche vergate in inchiostro rosso, più o meno ampie, da attribuire a Feliciano, che di norma sintetizzano le traduzioni filelfiane in prosa che li precedevano:

³⁷ Stussi 1993, 73.

³⁸ Cfr. Comboni 1994.

³⁹ In questa antologia Feliciano seleziona componimenti di Dante, Cino da Pistoia, Petrarca, Fazio degli Uberti e del Saviozzo ed alcune rarità di carattere linguistico o metrico. Poco spazio viene dedicato ai poeti veronesi e veneti, ai quali Feliciano nelle sillogi successive riserverà ben altre attenzioni.

⁴⁰ Seguo la numerazione moderna delle carte del ms. Est. ital. 1155. Nella trascrizione dei testi presenti in questo ms. ho seguito i medesimi criteri esposti alla nota 10.

⁴¹ Sulla configurazione originaria dell'Est. Ital. 1155 cfr. Montecchi 1995, 269-270.

- c. 9r [...] rimandasse. E levati da le reale mense doppo il mirabile convito facto a Tereo, Pandione piangiendo et havendo per la mano Philomena, gionti a la nave cossì gli disse
Coste ch'è sol conforto di mei anni
- c. 9v Come Philomena conduta dal cognato in strana giente, non da la sorochia, fue da Tereo finalmente svergognata, la quale domandando aiuto agli dei con miserabile pianto distese le mano al cielo piangiendo, contra Tereo cotalj parolj exclaimando dicea
O crudel barbaro, o diro e scelesto
- c. 10v Irato Tereo verso Philomena, gli ebbe della golla tracta la lingua e lei doppo annj XII con maestrevele opera sarcinaria hebe tessuta una tella d'oro, ove si contenia tutto il suo miserabile infortunio, e, mandatola a sua sorochia Progne, moglie di Tereo, palesò la cosa; la quale Progne, sotto specie di bacchanale celebratione, ebbe la dita sua sorochia liberata del duro carcere, piangiendo insieme il duro caso con amare parole diceva
- c. 11r Non è tempo da piangier ma di acerba
- c. 11v Disposta Progne vendicarsi de l'offesa ricevuta dal suo marito, gli venne avanti Itys, suo fanciulo, il quale alquanto hebbe l'ira materna mitigata, e Progne dopoi cossì hebbe a dire
- c. 12r Perché costui dolce lusinghe porgie
- c. 12r Tandem Itis interfecto e dato in cibo al padre, Philomena gli hebbe presentata la testa del figliolo, e poi Tereo irato cossì hebbe a dire
O infernale, o serpentin sorelle
- c. 12v Misier Francisco Philelpho pone e describe il diputato loco de l'anime inamorate e si concorda con la sententia di Virgilio nel V^oj
- c. 13r Né quindi longo i campi dolorosi
- c. 14v Come Anchise driza la mente a le stelle nello Helysio stabilito, come tocca Virgilio nel sexto della sua illustre e gloriosa Eneida Anchise in alto mira, e tutto a parte
- c. 16r Lamento de la dea Tellure, nostra antica madre, verso di Iove altissimo per la comburente fiamma del mal guidato carro di Phetonte
Omnipotente Iove, o summo idio
- c. 17v Traducti di Euripides [sic] agrigentino philosopho pithagorico degli signj celesti
Septe sono i pianeti che nel cielo
- c. 18v Narciso sé medesimo amando piangie a la fonte la sua disavventura
O spirito gentile del cuor mio

L'antologizzazione delle versioni in terza rima di Filelfo da parte di Feliciano precede di ben sedici anni la pubblicazione dell'*editio princeps* e si colloca, cronologicamente, accanto alle testimonianze mss. più antiche del commento, databili al sesto decennio del Quattrocento. Feliciano dovette, quindi, avere a disposizione una copia manoscritta di esso, circostanza, questa, che suggerisce l'esistenza di un rapporto, ancora tutto da indagare, tra i due letterati. Colui che agì da intermediario, mettendo a disposizione di Feliciano una copia manoscritta del commento, si può ipotizzare sia stato il figlio di Filelfo, Gian Mario: note e documentate risultano, infatti, le relazioni tra l'antiquario veronese e Gian Mario. Si possono ricordare, al riguardo, da una parte i tre epigrammi e i due sonetti del maggiore dei figli di Filelfo dedicati a Feliciano,⁴² dall'altra la trascrizione eseguita da quest'ultimo della *Vita Dantis* di Gian Mario, nel Laurenziano Plut. 65.50.⁴³ Anche la presenza della prima orazione dantesca di Filelfo padre nella silloge di *Pistole e dicerie* del Palatino 713, autografo di Feliciano, conferma i rapporti di Felice con Gian Mario.⁴⁴ Certo è che tutte queste prove delle loro relazioni si collocano cronologicamente al settimo decennio del Quattrocento, mentre la trascrizione delle versioni in terza rima risale al luglio del 1460: sarà, quindi, da retrodatare di qualche anno l'inizio della loro amicizia.⁴⁵

La trascrizione di Feliciano offre, talvolta, una lezione diversa da quella attestata dalla tradizione manoscritta e a stampa del commento, ma queste varianti sono con ogni probabilità da ricondurre all'iniziativa del letterato veronese, noto per riservarsi nella copia dei testi da lui antologizzati una certa quota di libertà (tipica, peraltro, dei copisti per passione, quale lui

⁴² Cfr. Mardersteig 1964 e Pignatti 1995.

⁴³ Fiaschi 2021.

⁴⁴ Russo 2019, 229-235.

⁴⁵ Che «la conoscenza tra il Feliciano e il Filelfo risalisse ad un periodo anteriore al soggiorno veronese di Giovan Mario [vale a dire prima del 1467]» era già stato considerato probabile da Pignatti 1995, 206.

era).⁴⁶ In qualche caso si può scorgere l'intento da parte di Feliciano di migliorare l'andamento ritmico del verso filelfiano, come, ad es., nel ternario *O infernal, o serpentil sorelle* al v. 5:

«Ma perdono amor porge al mio delicto» (con accenti di 3^a, 5^a e 6^a)
 modificato in «Ma amor perdono porge al mio delicto» (con accenti di 2^a, 4^a e 6^a)⁴⁷

o nel ternario *Anchise in alto mira e tutto a parte* al v. 51:

«Doppo il tempo di mill'anni passato» (con accenti di 3^a e 7^a) cambiato
 in «Dopo mill'anni di tempo passato» (con accenti di 4^a e 7^a).

La trascrizione dei ternari filelfiani da parte di Feliciano risulta, in ogni caso, significativamente più corretta della lezione offerta dall'incunabolo bolognese. Un paio di esempî, molto eloquenti; siamo all'altezza del ternario contenente il discorso di Narciso (ff. 63v-64r):

O spirito gentil e del mio cuore
 Sola speranza et unico riposo,
 Io muor per te, deh soccorri per Dio!

(vv. 1-3)

Rispondi almeno a' miei sospir dolenti
 O esci fuor, levami d'esta pena:
 Nulla ti muove i miei gravi tormenti?
 Non senti il gram bullir d'ogni mia vena?
 Perché mi fuggi del mio dolor ti godi o fello [+ 3]

Non son anch'io fanciul? Non son io bello?
 Quante leggiadre nymphe e quante dee
 Voleno albergar meco nel mio hostello!

(vv. 40-48)

⁴⁶ Cfr. Comboni 2012, 391.

⁴⁷ Anche al v. 15 del ternario *Costei ch'è 'l sol conforto de' mie anni* la trascrizione di Feliciano elimina un accento di 5^a presente nella lezione della tradizione: «Non dican per troppo tardar homei» > «Non per troppo tardar dican omei», ma tale intervento regolarizzatore non è sistematico.

Il primo guasto si trasmette alle successive edizioni quattrocentesche fino a quella veneziana di Pellegrino Pasquali e Domenico Bertocchi del 7.vi.1486 (Petrarca 1486, c. Diiiir), dove viene così emendato, sia pur solo parzialmente, dal momento che il v. 3 risulta inguaribilmente ipometro:

O spirito gentil e del mio cuore
 Sola speranza et unico riposo,
 Io muor per te e non mi secorre.

Inoltre, se da un lato, viene ristabilita la rima tra il v. 1 e il v. 3, come richiesto dal metro della terzina, va però rilevato che questo emendamento introduce nel ternario un sistema rimico che viene ripetuto ai vv. 17, 19, 21 (-ORE cuore : secorre (vv. 1, 3) e *vigore* : *amore* : *ardore* (vv. 17, 19, 21).⁴⁸ Al secondo guasto si cerca di rimediare a partire dall'edizione milanese di Antonio Zaroto del 1.viii.1494 (Petrarca 1494, c. Diir):

Risponde almeno a' miei sospir dolenti
 O esci fuor, levami d'esta pena:
 Nulla ti muove i mei guai tormenti?
 Non senti il gran bulir d'ogni mia vena?
 Non senti il gran furor di Moncibello?
 Non vedi che l'amor me a morte mena?
 Non son anch'io fanciul? Non son io bello?
 Quante legiadre nymphe, quante dee
 Voleno albergare nel mio hostello.

Ma le lezioni originali, attestate dalla tradizione ms. (ad es. dal ms. Italien 80 della BNF di Parigi, cc. 89v-90r)⁴⁹ sono, per i due brani, le seguenti:

⁴⁸ Nell'edizione di Bernardino Stagnino, Venezia 1513 (Petrarca 1513, c. F[i]v) il v. 3 è emendato così: «Soccorre hormai colui che per te more», come in quella di Gregorio de Gregorii, Venezia 1519 (Petrarca 1519, c. F[i]v).

⁴⁹ Descrizione del ms. in Bessi 2004, 53. Il ms. è digitalizzato: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426798m/f2.item>>.

O spirito gentil o dil cuor mio
 Sola speranza et unico riposo,
 Io muor per te, deh soccorri perdio

Respondi almeno a miei suspir dolenti
 O exi for, levami d'esta pena:
 Nulla ti muove i miei gravi tormenti?
 Perché mi fuggi? Qual pensier ti mena?
 Perché dil mio dolor ti ghodi, o fello?
 Non senti il gran bollir d'ogni mia vena?
 Non sono anch'io fanciul? Non sono io bello?
 Quante leggiadre nymphe e quante dee
 Volleno alberghar mecho nel mio hostello?

Entrambe sono testimoniate, in gran parte, anche dalla trascrizione di Feliciano (Est. ital. 1155, cc. 18v, 19v):

O spirito gientile del cuor mio
 Sola speranza et unico riposo,
 Io mor per te, deh soccorrij perdio!

Rispondj almeno a mei suspir dolenti
 O esci fuor, trami de sta pena:
 Nulla ti move i mei gravi tormenti?
 Perché mi fuggi? Qual pensier ti mena?
 Perché del mio dolor ti godi, o fello?
 Non senti il gran voler d'ogni mia vena?
 Non son anch'io fanciul? Non son io bello?
 Quanto e ligiadre nymphe e quante dee
 Vogliono bergar meco nel mio hostello?

Avviandomi alla conclusione, desidero sottolineare l'importanza dell'antologizzazione compiuta dal letterato veronese delle versioni filelfiane in terza rima, che documenta l'esistenza di una precoce tradizione 'per estratto' di questi componimenti poetici e costituisce, quindi, una delle prime attestazioni della loro fortuna, pur continuando a rimanere ignota agli studiosi dell'esegesi filelfiana a Petrarca.⁵⁰ Per quanto riguarda questo commento un

⁵⁰ La prima segnalazione della loro presenza nell'Est. ital 1155 in Comboni 1995, 162-165.

dato che ancora non è stato verificato è quello relativo alla sua fortuna (o sfortuna) nei commenti successivi. Anche se il nome di Filelfo non viene fatto, il suo giudizio sul sonetto proemiale dei *Rvf* viene, ad esempio, ripetuto da Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello:

Filelfo 1476

Quantunque il presente sonetto fusse da messere Francesco Petrarca in questa legiadra e suavissima opra in luogho di prefatione collocato, non fu perhò il primo che lui facesse, ma l'ultimo di tutti.

Vellutello 1525

Utilissimo e notabilissimo documento è veramente quello che il (fatto dal Poeta nostro ultimo, se non di tutti, almeno di tutti quanto la sua sententia ne dimostra) non primo, ma ultimo Sonetto, scritto da lui.⁵¹

Daniello 1549

Tenendo il presente Sonetto nostro Poeta nel presente (per quelli che esso volle che si leggessero, e posto dal medesimo primo in ordine di tutti gli altri Sonetti e Canzoni) il luogo del proemio.⁵²

E tornando alle fonti classiche (virgiliane e ovidiane) indicate da Filelfo e da lui volgarizzate in terza rima, va osservato che rinvii a queste, sempre tacendo il nome di colui che per primo le aveva segnalate, sono presenti in diversi commentatori cinquecenteschi (Vellutello, Fausto da Longiano, Daniello, Silvano da Venafro, Gesualdo). Del resto analogo silenzio, al riguardo, si registra anche nei due più autorevoli commenti al *Canzoniere* degli ultimi decenni, quelli dei compianti Marco Santagata e Rosanna Bettarini.

⁵¹ Vellutello 1525, c. 1v.

⁵² Daniello 1549, c. 1r. Analoga osservazione era presente nella prima edizione del commento di Daniello 1541, c. A[i]r. Anche se espressa con parole diverse, la posteriorità di *Rvf* 1 si trova già affermata nella mutila esposizione di Guiniforte Barzizza al sonetto proemiale, cfr. Ruggiero 2016; Longinotti 2022, 15-16.

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2017 = S. Albonico, *La «Vita del Battista» di Francesco Filelfo. Funzioni dell'agiografia di corte a Milano tra Visconti e Sforza*, in S. Albonico - N. Bock (a cura di), *Santi, santità e agiografia nell'Italia settentrionale. Percorsi letterari e storico-artistici tra Medioevo ed età moderna*, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 123-145.
- Benadducci 1901 = G. Benadduci, *Prose e poesie volgari di Francesco Filelfo*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche», 5 (1901), pp. XLI-XLVIII, 1-261.
- Bessi 1995 = R. Bessi, *Filelfo commenta Petrarca*, «Schifanoia», 15/16 (1995), pp. 91-98.
- Bessi 2004 = R. Bessi, *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Olschki, Firenze 2004, pp. 23-61.
- Comboni 1994 = A. Comboni, *Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano*, «Studi di filologia italiana», 52 (1994), pp. 65-92.
- Comboni 1995 = A. Comboni, *Una nuova antologia poetica del Feliciano*, in A. Contò - L. Quaquarelli (a cura di), *L'«Antiquario» Felice Feliciano veronese, tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 3-4 giugno 1993), Antenore, Padova 1995, pp. 161-176.
- Comboni 2012 = A. Comboni, *Testi in pavano e in veronese rustico nelle antologie di Felice Feliciano. Proposte per una nuova edizione*, in I. Paccagnella - E. Gregori (a cura di), *Lingue testi cultura. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), Esedra, Padova 2014, pp. 385-394.
- Daniello 1541 = *Sonetti, Canzoni, e Triomphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Giovanniantonio de Nicolini da Sabio, Venezia 1541.

- Daniello 1549 = *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Pietro e Gioanmaria fratelli Nicolini da Sabio, ad istanza di M. Gioambattista Pederzano, Venezia 1549.
- Dionisotti 1974 = C. Dionisotti, *Fortuna di Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», 17 (1974), pp. 61-113 (ora in Id., *Studi di storia della letteratura italiana*, vol. III, 1972-1998, a cura di T. Basile - V. Fera - S. Villari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 93-135).
- Fera 1986 = V. Fera, *Itinerari filologici di Francesco Filelfo*, in *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*, Atti del XVII Convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, 27-30 settembre, 1981), Antenore, Padova 1986, pp. 89-135.
- Fiaschi 2021 = S. Fiaschi, *L'oracolo della voce: digressioni boccacciane nella biografia dantesca di Gian Mario Filelfo, esemplata da Felice Feliciano*, «Studi sul Boccaccio», 49 (2021), pp. 381-420.
- Filelfo 1476 = F. Petrarca, *Canzoniere* (commento di Francesco Filelfo), Annibale Malpigli, Bologna 1476.
- Filelfo 1494 = F. Filelfo, *Vita di S. Giovanni Battista*, per Philip-pum Mantegatium dictum Cassanum, opera et impensa Petri Iustini Philelfi, Milano 8.III.1494.
- Gorni 1974 = G. Gorni, *Cambiatori, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17 (1974), pp. 131-132.
- Gorni 1999 = G. Gorni, *Metrica e testo dei 'Trionfi'*, in C. Berra (a cura di), *I 'Triumphs' di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Cisalpino, Bologna 1999, pp. 79-105.
- Ley 2002 = K. Ley in Zusammenarbeit mit C. Mundt-Espín und C. Krauss, *Die Drucke von Petrarca's «Rime» 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare, Bibliotheksnachweise*, Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 2002.
- Longinotti 2022 = N. Longinotti, *I Fragmenta di Petrarca alla corte di Filippo Maria Visconti: Pier Candido Decembrio e*

- Guiniforte Barzizza*, in B. Huss - S. Stroppa (a cura di), *L'esegesi petrarchesca, e la formazione di comunità culturali*, Freie Universität Berlin, Berlin 2022, pp. 5-18.
- Marcelli 2013 = N. Marcelli, *Filelfo "volgare": stato dell'arte e linee di ricerca*, in S. Fiaschi (a cura di), *Philelfiana. Nuove prospettive di ricerca sulla figura di Francesco Filelfo*, Atti del seminario di studi (Macerata, 6-7 novembre 2013), Olshki, Firenze 2015, pp. 47-81.
- Marcozzi 2004 = L. Marcozzi, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, «Italianistica», 33 (2004), pp. 163-177.
- Mardersteig 1964 = G. Mardersteig, *Tre epigrammi di Gian Mario Filelfo a Felice Feliciano*, in Ch. Henderson jr. (edited by), *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 375-383.
- Montecchi 1995 = G. Montecchi, *Lo spazio del testo scritto nella pagina di Feliciano*, in A. Contò - L. Quaquarelli (a cura di), *L'“Antiquario” Felice Feliciano veronese, tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 3-4 giugno 1993), Antenore, Padova 1995, pp. 251-288.
- Petrarca 1486 = *Li Sonetti con Canzoni dello egregio poeta misser Franvesco Petrarca*, Pellegrino Pasquali e Domenico Bertocco, Venezia 7.vi.1486.
- Petrarca 1494 = *Li Sonetti con Canzoni dello egregio poeta misser Franvesco Petrarca*, Antonio Zaroto, Milano 1.viii.1494.
- Petrarca 1513 = *Li Sonetti Canzone e Triumphs del Petrarcha*, Bernardino Stagnino, Venezia maggio 1513.
- Petrarca 1519 = *Li Sonetti Canzone Triumphs del Petrarcha*, Gregorio de Gregori, Venezia maggio 1519.
- Pich 2024 = F. Pich, «Ogni sonetto è un poema diverso». *Materia, storia e inventio nei commenti rinascimentali a Petrarca*, Franco Cesati Editore, Firenze 2024.

- Pignatti 1995 = F. Pignatti, *Due sonetti di Giovan Mario Filelfo al Feliciano*, in A. Contò - L. Quaquarelli (a cura di), *L'“Antiquario” Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 3-4 giugno 1993), Antenore, Padova 1995, pp. 197-212.
- Raimondi 1950 = E. Raimondi, *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, «Studi Petrarqueschi», 3 (1950), pp. 143-164 (ora in Id., *I sentieri del lettore*, Volume I, *Da Dante a Tasso*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 263-285).
- Rossi 2018 = M. Rossi, *Introduzione a F. Filelfo, Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136*, Edizione anastatica dell'incunabolo Bologna, Annibale Malpighi, 1476 con introduzione e indici di M. Rossi, Antilia, Treviso 2018.
- Rossi 2022 = M. Rossi, “*Non volli seguire la opinione d'ignoranti*”: *Francesco Filelfo e l'esegesi petrarchesca alla corte milanese*, in B. Huss - S. Stroppa (a cura di), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Freie Universität Berlin, Berlin 2022, pp. 19-29.
- Rossi 2024 = M. Rossi, «*Nel vulgar sermone*»: *Filelfo traduttore di Ovidio, tra prosa e terza rima*, in M. Favaretto (a cura di), *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*, Atti del Convegno Venezia, Università Ca' Foscari, 26-27 giugno 2023, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2024, pp. 157-169.
- Ruggiero 2016 = F. Ruggiero, *Il commento di Giuniforte Barzizza a Voi ch'ascoltate: edizione, cronologia, proposte*, in «Studi (e testi) italiani», 38 (2016), pp. 105-125.
- Russo 2019 = C. Russo, *Firenze nuova Roma. Arte retorica e impegno civile nelle miscellanee di prosa del primo Rinascimento*, Cesati, Firenze 2019.
- Sandal 1540 = E. Sandal, *L'arte della stampa a Milano nell'età di Carlo V. Notizie storiche e annali tipografici (1526-1556)*, V. Koerner, Baden-Baden 1988.
- Stussi 1993 = A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Torino 1993.

- Tissoni Benvenuti 2003 = A. Tissoni Benvenuti, *Il commento per la corte*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 195-221.
- Vellutello 1525 = *Le volgari opere con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Giovanniantonio e Fratelli da Sabbio, Venezia 1525.
- Verrelli 2014a = L. Verrelli, *Francesco Filelfo e Petrarca: continuità diegetica, lessico critico e percezione dell'opera nel Commento ai Rerum vulgarium fragmenta*, «Studi Petrarqueschi», 27 (2014), pp. 213-235.
- Verrelli 2014b = L. Verrelli, *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta: ipotesi preliminari*, «Medioevo e Rinascimento», 28 [n.s. 25] (2014), pp. 95-125.
- Verrelli 2014c = L. Verrelli, *Le fonti del Commento di Francesco Filelfo al Canzoniere di Petrarca: il caso del De viris illustribus urbis Romae*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 9 (2014), pp. 11-37.
- Verrelli 2015 = L. Verrelli, *Francesco Filelfo e il VI libro dell'«Eneide» tra Petrarca, Virgilio e le antiche teorie sull'anima*, «Archivum Mentis», 4 (2015), pp. 41-84.
- Wagner 1977 = K. Wagner, *Un manuscrit autographe inconnu de Francesco Filelfo*, «Scriptorium», 31 (1977), pp. 79-82.
- Wilkins 1963 = E.H. Wilkins, «*Empedocles*» et alii in *Filelfo's Terza Rima*, «Speculum», 38 (1963), 318-323.
- Zabughin 2000 = V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, I-II, Zanichelli, Bologna 1921-1923 (ristampa anastatica a cura di S. Carrai - A. Cavarzere, Introduzione di A. Campana, Editrice Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2000 [«Reperti», 11]).

FEDERICA PICH

ATTRAVERSO I COMMENTI CINQUECENTESCHI AI *TRIUMPHI*

Questo intervento muove da due diverse linee di ricerca che ho percorso negli ultimi anni, entrambe legate al commento come oggetto e come pratica: da una parte, lo studio della tradizione esegetica delle opere volgari di Petrarca tra Quattro e Cinquecento; dall'altra, l'esperienza di annotare e parafrasare Petrarca, nel cantiere di un nuovo commento a più voci ai *Triumphs*.¹ Nel primo caso, la prospettiva adottata nell'attraversare le chiose rinascimentali è quella imparziale (ma non neutra) di un'indagine sulla ricezione storica di una o più opere e, al tempo stesso, quella di una ricostruzione storico-critica di usi e pratiche del commento, esaminati a varie altezze cronologiche

¹ Mi riferisco rispettivamente al progetto *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350 - c. 1650)*, finanziato dall'Arts and Humanities Research Council britannico (AN/N00607/1), del quale sono stata Co-Investigator presso la University of Leeds (2017-2019), insieme a Simon Gilson (PI, Oxford) e a Guyda Armstrong (Co-Investigator, Manchester), e al nuovo commento ai *Triumphs* coordinato da Franco Tomasi e Andrea Torre, attualmente in corso di stampa per i tipi di BIT&S. Gli esiti del primo progetto sono confluiti nel database *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (<<https://petrarch.mml.ox.ac.uk/>>), nella Manchester Petrarch Digital Library (<<https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/collections/petrarch/1>>) e in varie pubblicazioni, tra le quali segnalo Armstrong - Gilson - Pich 2023 e Pich 2024a. Nelle pagine che seguono occasionalmente ricorrerò alle consuete abbreviazioni per indicare i *Rerum vulgarium fragmenta* (Rvf) e i singoli *Triumphs* (TC, TP, TM, TF, TT, TE).

e in diversi contesti culturali. Nel secondo caso, il punto di vista è invece tendenzioso – benevolmente tendenzioso, si intende – perché al patrimonio esegetico si guarda in modo strumentale, alla ricerca di riscontri e letture che possano riuscire utili ancora oggi. Se è evidente come il primo tipo di indagine possa avermi aiutato nella preparazione del mio stesso commento, meno ovvio forse è come il secondo lavoro si sia rivelato utile per ripensare il primo, ed è proprio in questo doppio spazio che si muoveranno le mie considerazioni. Dopo una breve panoramica sui principali commenti dedicati ai *Trionfi* nel Cinquecento, mi soffermerò su alcune caratteristiche ricorrenti o distintive dei vari interventi esegetici e su aspetti trattati in modo simile o difforme dagli interpreti antichi e dai moderni, e infine isolerò una *crux* critica su cui ci interroghiamo ancora oggi.

Premessa necessaria a qualunque discorso sull’esegesi cinquecentesca dei *Triumphs* è la loro grande fortuna nel Quattrocento, insieme all’influenza, persistente ben oltre la soglia del secolo, del principale commento ad essi dedicato, cioè quello del senese Bernardo Lapini, detto Ilicino. Allestito negli anni Sessanta del Quattrocento e stampato per la prima volta a Bologna nel 1475, nei decenni successivi torna più volte ai torchi e ne esce corredato di apparati che via via ne suggeriscono i possibili usi nel tempo:² ad esempio, tavole e *marginalia* permettono di attraversarne la compagine enciclopedica e digressiva inseguendo singole figure o *historie*,³ e in questo modo assecondano o promuovono una lettura tendenzialmente discontinua del

² «Oltre ai nove manoscritti completi oggi conosciuti, tutti risalenti all’ultimo quarto del XV secolo, se ne contano ventitré edizioni in circa quarantacinque anni, ovvero dalla sua prima apparizione a stampa, l’incunabolo bolognese del 1475, all’ultima, quella veneta del 1522» (Stroppa 2022, 50). A un progetto di edizione del commento di Ilicino sta attualmente lavorando Lucrezia Arianna, perfezionanda presso la Scuola Normale Superiore con la supervisione di Stefano Carrai e Andrea Torre.

³ Per un approfondimento su questi strumenti mi permetto di rinviare a Pich 2024a, 23-49.

poema, per quanto Ilicino ne proponga anche un'interpretazione complessiva. Molto ben studiata in anni recenti da Bernhard Huss e da Sabrina Stroppa, questa ampia glossa di impostazione erudita ha a lungo costituito un tutt'uno con l'opera che annotava e ne ha accompagnato le sorti anche oltre i confini della penisola, come hanno mostrato le indagini di Francalanci per la Spagna e di Béhar per la Francia.⁴

Il primo esegeta a prendere davvero le distanze dal fortunato precedente di Ilicino, al quale pure deve molto, è Alessandro Vellutello, autore del commento petrarchesco più ristampato nel Cinquecento e primo commentatore «moderno», come ha messo in rilievo la stessa Stroppa.⁵ Non solo cambiano le modalità dell'annotazione, ora focalizzata prima di tutto sulla restituzione del senso letterale, per quanto accompagnata dal chiarimento dei «nascosti allegorici sentimenti» dei versi,⁶ ma muta anche la percezione del rapporto tra le due opere volgari di Petrarca. Dopo la lunga stagione dominata dall'ibrido editoriale costituito dall'accostamento forzato di tre commenti nati in momenti diversi – l'incompiuta glossa al Canzoniere di Francesco Filelfo (per *Rvf* 1-136), il suo completamento ad opera di Girolamo Squarzafico (per *Rvf* 137-366), il citato commento di Ilicino (per i *Trionfi*)⁷ – con *Le volgari opere del Petrarca* (1525) per la prima volta Canzoniere e *Trionfi* sono chiosati dallo stesso esegeta e la non separabilità delle due opere si

⁴ Cfr. Huss 2020; Stroppa 2022; Francalanci 2006, 2008 e 2015; Béhar 2015.

⁵ Cfr. Stroppa 2021 e 2022, 55-56.

⁶ Vellutello 1525, c. [AA6]r. Per le modifiche e le integrazioni apportate da Vellutello alle due successive edizioni del suo commento cfr. Stroppa 2021, 29-34.

⁷ L'abbinamento tra il commento di Ilicino e le chiose di Filelfo esordisce a stampa nel 1475-1476, mentre il trinomio Ilicino-Filelfo-Squarzafico si inaugura nel 1484 (con altre dieci edizioni entro il 1500). A partire dal *Petrarca con doi commenti* stampato a Venezia da Albertino da Lissona nel 1503, in alcune edizioni viene recuperata anche la glossa dello Pseudo-Antonio da Tempo (quadruplicata combinazione riproposta in otto edizioni dal 1507 al 1522).

afferma con una evidenza che va oltre le dichiarazioni esplicite del commentatore.⁸ Nella prosa proemiale con cui dedica l'intera impresa esegetica a Martino Bernardini, Vellutello attribuisce il proprio intervento sul poema in terza rima all'insistenza di Nicolò Dolfin, che a Venezia lo avrebbe «essortato a dover su' Triomphi alcuna cosa similmente dire».⁹ Nel *Proemio* che precede l'esposizione dei *Trionfi* ribadisce le pressioni esterne ma sostiene anche che, nonostante le due opere siano diverse, ciascuna senza l'altra resterebbe «ignuda», «come di sua perfectione mancasse».¹⁰

Lo stesso concetto viene espresso, otto anni dopo, nel proemio del commento di Giovanni Andrea Gesualdo (1533): «qual sarebbe il libro imperfetto se l'altre rime del Petrarca a leggere senza i Triomphi si dessero, tal parebbe non compita la spositione, se l'una parte essendo esposta l'altra si lasciasse».¹¹ Un anno prima, nel 1532, netto e pragmatico suonava Sebastiano Fausto da Longiano, in apertura dell'esposizione dedicata al primo capitolo del *Trionfo d'Amore*: «Io havea determinato di non scrivere alcuna cosa ne' Triomphi perciocché foron lasciati dal nostro Petrarca imperfettissimi e, s'egli havesse pensato giamai che fossero pervenuti nelle mani degl'huomini, senza dubbio gl'havrebbe abbrugiati o racconci, se tempo non gli fosse mancato».¹² Più complessa è la posizione di Bernardino Daniello, come si desume dalle sue affermazioni programmatiche e dai mutamenti che investono tanto i paratesti quanto

⁸ Per l'adozione del frontespizio comune e le relative scelte di titolazione cfr. Stroppa 2022, 52.

⁹ Vellutello 1525, c. [AA6]r. La prosa *Al nobile Martino di Martino Bernardini da Lucca sopra le Volgari Opere del Petrarca d'Alessandro Vellutello Proemio* scompare a partire dalla seconda edizione del commento (1528).

¹⁰ «[...] dicendo che quantunque l'una dall'altra opera sia diversa, nondimeno ciascuna per se stessa, quasi come di sua perfectione mancasse, restare ignuda» (Vellutello 1525, c. a2r).

¹¹ Gesualdo 1533, c. aa iir-v.

¹² Fausto 1532, c. 242v.

single chiose nel passaggio dalla prima (1541) alla seconda (1549) edizione del suo commento. Nella lettera a Benedetto Varchi che nella *princeps* precede la prosa intitolata *Il soggetto de' Triumph* ma non viene riproposta nel 1549, Daniello dichiara che, se non fosse stato per l'insistenza dell'amico e per le riflessioni con lui condivise, non si sarebbe esteso «altramente intorno a quella [cioè la *spositione*] de' Triumph del medesimo, essendo tale opera» a suo parere «tanto dal Canzonieri differente che chi per avventura dicesse in una sola Canzone molto più di perfettione intorno l'arte del dire ritrovarsi, forse non errebbe soverchio [...]». ¹³ Tuttavia, il titolo *Sonetti, Canzoni, e Triumph di messer Francesco Petrarca* suggerisce una percezione unitaria delle due opere (come diversamente facevano *Le volgari opere* per Vellutello e *Il Petrarca* per Fausto, Silvano da Venafro e Gesualdo), ¹⁴ confermata dall'incisione inserita nel frontespizio della seconda edizione (1549), che intreccia *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumph* citandoli entrambi nei cartigli e nelle cornici che circondano le figure di Francesco e Laura. ¹⁵ Nelle *Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro* (a stampa postume nel 1582), dopo la *Parte prima* e la *Parte seconda*, che coincidono con la prima e la seconda parte del Canzoniere secondo l'aldina del 1514 (Rvf 1-266 e 267-366), i *Trionfi* costituiscono la *Parte terza*, ¹⁶ designazione che tornerà nelle edizioni seicentesche curate da Pietro Petracchi (1610, 1624, 1638).

La considerazione prevalentemente unitaria del corpus formato dai *Rerum vulgarium fragmenta* e dai *Triumph* – diversi ma inseparabili – si accompagna alla consapevolezza più o meno lucida delle differenze tra un'opera discontinua e

¹³ Daniello 1541, c. 219r.

¹⁴ Cfr. Stroppa 2022, 52.

¹⁵ Lo ha osservato Lancillotti 2021, 153-155.

¹⁶ Castelvetro 1582: in corrispondenza della *Parte seconda* la paginazione ricomincia da 1 e continua nella *Parte terza*.

un'opera continua, o, per usare il lessico del tempo, tra un'opera *non continuata* e un'opera *continuata*. I *Fragmenta* rientrano nella prima categoria già per gli esegeti quattrocenteschi, anche se è solo a partire da Vellutello che sonetti e canzoni vengono esplicitamente accostati a epigrammi e elegie perché indipendenti dal punto di vista della materia.¹⁷ I *Trionfi* appartengono invece alla seconda categoria, come l'*Eneide* e la *Commedia*: come scrive Gesualdo, «Conciosia che sì come in latino et in greco l'elegie, gli epigrammi, li hynni, l'ode e simili scritturre non richeggiono quello ordine che ne l'Eneida e ne l'Iliada si vede, così apo noi le canzoni e i sonetti non debbono esser tutti *in quella maniera continuoati che nei Triomphi e nei canti serviamo*»¹⁸. In modo analogo, in margine a *Voi ch'ascoltate* Daniello annota che «rime sparse» significa «non continovate et insieme raccolte, come quelle di Dante, il cui poema è *opera continuata, come l'Eneide di Virgilio*; e questo [il Canzoniere] è [poema] sparso, perciocché ogni sonetto è un poema diverso, non altrimenti che ogni ode d'Horatio si sia».¹⁹ In più circostanze, tuttavia, l'identificazione dei *Triumphs* come «opera continuata» si accompagna alla constatazione del carattere atipico se non irrisolto del loro statuto di poema narrativo. Castelvetro, ad esempio, ne afferma l'inadeguatezza di fronte a Dante, parallela a quella di Virgilio rispetto a Omero,²⁰ mentre Pomponio Torelli rileva il predominio degli «affetti» sulle «attioni», propri rispettivamente della lirica e dell'epica, nei «capitoli» petrarcheschi e non solo nei *Fragmenta*:

¹⁷ «[...] ogni sonetto e canzone havere il suo proprio soggetto in sé, come degli epigrammi di Martiale e delle Elegie d'Ovidio veggiamo» (Vellutello 1525, c. [AA6]v). Ho approfondito questo aspetto in Pich 2024b.

¹⁸ Gesualdo 1533, c. c iiv, corsivo mio.

¹⁹ Daniello 1549, c. A[i]v, corsivo mio.

²⁰ «[...] il Petrarca, il quale, havendo acquistata lode maravigliosa per gli sonetti e per gli poemi brevi, non ha potuto schifare biasimo quando ha tentato di *rallargarsi* e d'*usare grandezza* scrivendo capitoli» (Castelvetro 1576, 164, corsivi miei).

Per hora ci basti che il Lirico ha per principal oggetto l'immitation de gli affetti, e se immita attioni, lo fa per esprimere per esse gli affetti, sì come al contrario il Comico e Tragico et Epico, di mente di Aristotele, immitano i costumi per l'attioni. [...] Né l'Elegie, trattando attioni, per altro le trattano che per esprimere costumi et affetti e per ciò renderci migliori. Onde il Petrarca, e nelle canzoni e ne i sonetti, assai affetti e pochissime attioni trattò, e dell'attioni gli affetti si propose il fine, il che anco ne i *Capitoli* suoi [cioè nei *Triumph*] chiaramente appare.²¹

Nel Cinquecento la percezione dello scarto e insieme dei legami tra le due opere si riflette nelle scelte di editori e curatori, oltre che nelle modalità del commento e nei paratesti che lo corredano. Innanzitutto, l'individuazione della natura continuata del poema trionfale sul piano della materia fa sì che ad esso venga premessa una prosa-sommario che ne illustra il «soggetto», sulla scorta di quanto avveniva già in Ilicino.²² Tale sezione è presente in Vellutello, in Gesualdo e in Daniello, che la intitolano *Il soggetto de' Triumph del poeta*, e nel *Petrarcha* di Silvano da Venafro, dove compare, anepigrafa, in coda alla tavola dei capoversi, mentre manca del tutto in Fausto.²³ Diversamente, nella citata stampa postuma del commento di Castelvetro, l'argomento del poema viene esposto nella prosa che precede il primo capitolo del *Triumpho d'Amore*,²⁴ con una soluzione non

²¹ Torelli 2008, 603.

²² Una prosa equivalente non si riscontra per i *Rerum vulgarium fragmenta*, di cui gli esegeti osservano più o meno esplicitamente la discontinuità di materia e di stile; solo in parte fa eccezione Gesualdo, che nella sezione dell'*accessus* intitolata *La 'ntentione e l'amor del poeta* identifica come «intenzione» dei *Fragmenta* quella di «cantare di Madonna Laura per dire le meravigliose e rare lodi di lei et isfogare col canto l'acerbe passioni de lo innamorato suo cuore» (Gesualdo 1533, c. c [i]r).

²³ Cfr. rispettivamente Vellutello 1525, c. a2r-v; Gesualdo 1533, c. aa iiir-v; Daniello 1549, c. 190v; Silvano 1533, cc. [13]v-[14]r. Nel *Petrarcha con nuove et brevi dichiarazioni* [...] di Antonio Brucioli (Lyon, Rouillé, 1550), la sezione (ivi, 468-470) si intitola invece *L'intentione del poeta sopra li Trionfi*, ma per il contenuto dipende quasi alla lettera da Gesualdo.

²⁴ Castelvetro 1582, 177-178.

lontana da quella adottata da Lodovico Dolce in alcune edizioni da lui curate per Giolito: ad esempio nel *Petrarca nuovamente revisto* del 1560 la «spositione» collocata ai piedi dell'incisione che raffigura il trionfo d'Amore riprende in estrema sintesi l'interpretazione complessiva dei *Triumphs* prevalente da Illicino in avanti, per poi proseguire con alcune concise note esplicative relative al solo primo capitolo.²⁵ In aggiunta, Dolce distribuisce in apertura di ciascun trionfo le formule normalmente raccolte nel *Soggetto de' Triumphs*, disponendole entro uno schema tripartito di cui costituiscono il primo elemento; dall'alto al basso sulla pagina: titolo + argomento, incisione rettangolare, «spositione».²⁶

In secondo luogo, il riconoscimento di una continuità narrativa e strutturale, oltre che di materia e di stile, conferisce alle chiose riservate ai *Trionfi* un assetto necessariamente diverso da quello adottato per i *Fragmenta*. Per entrambe le opere, entro ciascuna porzione della prosa che affianca il testo, le annotazioni puntuali sono precedute da un'introduzione discorsiva di tipo esplicativo-informativo, assimilabile a quello che in un commento moderno si definirebbe *cappello*. A partire da questa

²⁵ Dolce 1560, 379-380.

²⁶ Riporto i titoli e gli argomenti dall'edizione del 1560: «DEL TRIONFO D'AMORE, NEL QUALE IL POETA FINGE L'APPETITO TRIONFAR DELLA RAGIONE» (Dolce 1560, 379); «TRIONFO DELLA CASTITÀ, NEL QUALE MADONNA LAURA, AFFIGURATA PER LA CASTITÀ, TRIONFA D'AMORE» (ivi, 405); «DEL TRIONFO DELLA MORTE, NEL QUALE SI DIMOSTRA LA MORTE TRIONFARE EGUALMENTE DI TUTTE LE CONDIZIONI DE GLI HUOMINI» (ivi, 413); «DEL TRIONFO DELLA FAMA, NEL QUALE SI DIMOSTRA LA FAMA MALGRADO DELLA MORTE FAR RIMANER VIVE LE MEMORIE DE GLI HUOMINI VERTUOSI» (ivi, 427); «TRIONFO DEL TEMPO, NEL QUALE SI DIMOSTRA IL TEMPO TRIONFAR NEL FINE DI TUTTE LE COSE HUMANE» (ivi, 443); «TRIONFO DELLA DIVINITÀ, NEL QUALE IL POETA CI AMAESTRA, CHE NON ESSENDO NEL MONDO STABILITÀ, L'HUOMO RIVOLGA L'ANIMO E 'L PENSIERO A DIO» (ivi, 449). Per gli altri capitoli (*Trionfo d'Amore* II-III-IV; *Trionfo della Morte* II; *Trionfo della Fama* II-III) restano solo il titolo (senza argomento) e la «spositione».

base comune, però, nei due casi la glossa viene suddivisa diversamente e presenta contenuti difformi per la parte discorsiva. Per il Canzoniere, a un testo tende a corrispondere una unità del commento, in quanto i *fragmenta* sono trattati come «poemi» autonomi; più precisamente, per sonetti, madrigali e ballate l'unità esegetica è definita dall'intero componimento, mentre per canzoni e sestine si possono avere tante unità quante sono le strofe. Nel caso dei *Triumph*, la suddivisione interna di ciascun capitolo, e conseguentemente della glossa, è invece a discrezione del commentatore (antico o moderno che sia), oltre che dell'editore e dello stampatore, e la misura di ciascuna unità del commento può variare da una singola terzina a una serie più o meno ampia di terzine, a un intero capitolo, come avviene nel *Petrarcha* di Fausto, che raccoglie le chiose in fondo a ciascun trionfo e non a margine.²⁷ Sul piano del contenuto della parte discorsiva, di norma per ciascun *fragmentum* viene individuato l'argomento, eventualmente insieme alle circostanze di composizione, mentre per le singole sezioni dei capitoli trionfali si offre un breve sommario del relativo episodio o un conciso riepilogo della situazione, l'illustrazione di uno snodo narrativo o di un nesso retorico. La differenza di impostazione è evidente, per quanto sia possibile rintracciare segnali del tentativo di allestire «argomenti» anche per i *Trionfi*. Ad esempio, in un'edizione del *Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello [...] con le apostille* curata da Dolce nel 1558, a partire dal *Trionfo di Castità* la prima postilla marginale di ciascun trionfo recita «Argomento del presente trionfo», mentre in presenza di più capitoli si può trovare la formula «Argomento del presente capitolo».²⁸ Per guardare avanti nel tempo, nelle citate edizioni curate

²⁷ Tale collocazione si riscontra, ad esempio, anche nella citata edizione lionese del 1550.

²⁸ Vellutello 1558: «Argomento del presente trionfo» (c. 180v); «Argomento del presente capitolo» (c. 185r), «Argomento del presente capitolo» (c. 188r); «Argomento del presente trionfo» (c. 191r), «Argomento del presente capitolo» (196r), «Argomento del presente capitolo» (c. 200v); «Argomento

da Petracchi, dopo l'iniziale *Soggetto de' Trionfi in generale* la pagina di apertura di ciascun trionfo è occupata per tre quarti da un'incisione, che nella parte alta ingloba il titolo del trionfo e si sviluppa in lunghezza più che in larghezza come appropriato al formato (in-ventiquattresimo), mentre il restante quarto ospita un breve sommario-argomento in prosa.²⁹

Lasciando le zone discorsive del commento per passare alle chiose puntuali, si osserva che di norma gli esegeti cinquecenteschi adottano strategie di lettura non dissimili per i *Triumphs* e per i *Fragmenta*: riferimenti alle fonti (latine e volgari) e a *loci paralleli* che stabiliscono rimandi e serie entro il corpus petrarchesco; chiarimento delle allusioni a personaggi storici e mitologici; individuazione di figure retoriche; osservazioni di natura linguistica; segnalazione e eventualmente discussione di varianti; cenni a commenti precedenti, di cui quasi mai si menziona l'autore. Pur in un quadro fondamentalmente omogeneo, è possibile identificare alcuni procedimenti che presentano una declinazione specifica nel caso del poema in terzine. Nell'ambito dei *loci paralleli* petrarcheschi, in genere i rimandi che dal commento ai *Trionfi* guardano 'indietro' ai *Fragmenta* sono più numerosi dei richiami inversi; questo squilibrio si comprende senza difficoltà in un contesto editoriale ed esegetico in cui il posto d'onore spetta ormai al Canzoniere, diversamente da quanto accadeva nel Quattrocento, e i *Trionfi* sono concepiti come una sorta di espansione esplicativa dei *fragmenta*, come una loro «dichiarazione».³⁰ I rinvii a sonetti e canzoni possono

del presente trionfo» (c. 203v); «Argomento del presente trionfo» (206r). Per il *Trionfo d'Amore* l'unica indicazione di questo tipo riguarda il secondo capitolo, a c. 167r («Argomento del presente capitolo»).

²⁹ Cfr. Petracchi 1610, [265], [286], [293], [304], [317], [322]. *Il soggetto de' Trionfi in generale* si legge ivi, 264.

³⁰ Cfr. Stroppa 2022, 56, che rileva come tale rapporto sia particolarmente evidente in Fausto, in particolare in apertura del commento al secondo capitolo del *Trionfo della Morte*: «Questo [capitolo] dichiara molte cose del canzoniere, et è assai facile da intendere» (Fausto 1532, c. 262r).

coinvolgere sia il piano tematico sia quello lessicale e molto spesso si presentano come riferimenti del commentatore alle proprie osservazioni su un determinato luogo del Canzoniere più che a quel luogo in sé; così, ad esempio, Vellutello e Fausto a proposito del primo capitolo del *Trionfo d'Amore*:

Affermando *quello che dicemmo in quel sonetto* Per far una leggiadra sua vendetta [Rvf 2], che avanti che egli di Madonna Laura s'innamorasse fu tentato d'amare altre donne, quantunque poco processo facesse in tali amori.³¹

Vuol descrivere un sogno e lo fa che fusse appresso l'aurora, la ragion per che *vedi quel ch'io scrissi là* O misera et horribil visione [Rvf 251].³²

L'esegeta che più indulge a questo tipo di rimandi a sé stesso è senza dubbio Gesualdo, che li formula affidandosi specialmente ai verbi 'dimostrare' e 'parlare' e, più di rado, a 'ragionare':

[...] dopo la pharsalica vittoria venuto Cesare in Egytto et intesa la morte del gran Pompeo, *come dimostrammo nel sonetto* Cesare poi che 'l traditor d'Egytto [Rvf 102] *e ne l'altro* Quel che 'n Thessaglia [Rvf 44] [...].

COME PIACE a Dio, dinotando che non si dee morire se non quando e come Dio vuole, perciò che s'egli ha chiuso l'anima nel corpo non se ne dee ella uscire senza la volontà di lui, sì come non pur le Christiane iscritture, ma le Platonice ne 'nsegnano, *il che noi dimostrammo nel sonetto* S'io credessi per morte [Rvf 36].

Quello è GIASONE, del quale *parlammo assai nel sonetto* Dodeci donne [Rvf 225].

[...] l'amante vivendo è morto, il che può in più modi intendersi, né io qui mi stenderò a dichiararlo *per haverne nella spositione de' sonetti non una volta parlato, e spetialmente in quello* Pace non truovo [Rvf 134].

³¹ Vellutello 1525, cc. a4v-[a5r], a proposito di *TC I*, 55-57, corsivo mio.

³² Fausto 1532, c. 242v, a proposito dell'inizio della visione in *TC I*, corsivo mio.

Del Tauro e de gli altri segni celesti *assai mi rimembra haver ragionato nel sonetto* Quando il pianeta che distingue l'hore [Rvf9].

De l'Aurora e di Tithone *appieno si ragionò nel sonetto* Il cantar nuovo e 'l pianger de gli augelli [Rvf219], e *nell'altro* Quando veggio dal ciel scender l'aurora [Rvf291].³³

Nonostante la pervasività della tessitura mitologica, ora scoperta e ora allusiva, che regge i *Fragmenta*, nelle glosse al poema l'identificazione di figure del mito o della storia diventa una necessità più frequente per la presenza primaria dei cortei trionfali. È soprattutto nei margini del *Triumphus Cupidinis* e del *Triumphus Fame*, infatti, che si moltiplicano i riferimenti a *favole e historie*, e le eventuali postille costituite da nomi o, più raramente, da micro-racconti legati a quei nomi.³⁴ L'individuazione dei personaggi che compongono le rassegne porta con sé la narrazione della relativa favola mitologica o del corrispondente episodio storico, non concisa e funzionale come nei commenti moderni ma anzi spesso ricca di dettagli e di divagazioni poco utili all'illustrazione dei versi. Se il proliferare di tali digressioni aveva contribuito alla fortuna della glossa di Illicino come repertorio erudito cui attingere per altre invenzioni, un simile gusto enciclopedico si riconosce in Gesualdo, quando si sofferma a soppesare varie possibili identificazioni delle figure evocate da Petrarca o a spiegare l'esclusione di alcune ipotesi, esibendo la propria familiarità con fonti peregrine, quasi sempre di seconda mano. D'altro canto, è lo stesso Gesualdo a mostrare una cura particolare nel dare ragione di determinati raggruppamenti di figure, o nel chiarire la contrapposizione tra

³³ Gesualdo 1533, c. [aa viii]r; c. ff [i]r; c. bb [i]v; c. [cc vii]v; c. aa iiiir; *ibidem* (corsivi miei). Cfr. Daniello 1549, c. 193v: «Ma del tripartito amore [...] mi ricorda haver detto a bastanza nel sonetto Anima, che diverse cose tante [Rvf204]».

³⁴ Così, ad esempio, nella citata edizione 1558 del commento di Vellutello per le cure di Dolce, in margine a *TC I*, 88-93 si legge «Cesare come s'innamorò di Cleopatra» (Vellutello 1558, c. 164v).

diverse schiere, ponendosi questioni su cui i commentatori del secolo scorso e del presente hanno continuato a interrogarsi.

Opposto è l'atteggiamento di Daniello, che nella prima edizione dei suoi *Sonetti, Canzoni, e Triumphs di M. Francesco Petrarca* (1541) assegna un ruolo marginale alle *historie* e si concentra sulle varianti e sulla dimensione retorica, come emerge sia dai commenti alle due opere sia dalle prose di dedica che li aprono. Per il Canzoniere, nella dedicatoria al vescovo Andrea Corner si annuncia che l'esposizione offrirà «molte cose per l'addietro da gli altri spositori pretermesse [...] così intorno a' sensi come all'arte e modi del dire», oltre alle «diverse lettioni di molti luoghi tratte da gli scritti di man propria del Petrarca»; i lettori ne trarranno insegnamenti per migliorare le loro stesse composizioni, in quanto vedranno «con qual giuditio e con quanta modestia [Petrarca] de' Poeti Latini si servisse» e «come de' Thoscani» e potranno verificare l'efficacia maggiore o minore delle sue imitazioni.³⁵ Per i *Trionfi*, nella citata lettera a Varchi si conferma la subalternità delle «*historie*» e il rilievo conferito alle «diverse lettioni» per illustrare l'opportunità e la ragionevolezza delle scelte compiute da Petrarca come revisore di sé stesso:

[...] sì come sono molte diverse lettioni che in quest'opra de' Triumphs copiata da gli scritti di man propria d'esso Poeta ho notati, nelle quali l'ottimo e perfetto giuditio ch'egli hebbe in rivedere e raccontar le cose sue può chi con diligenza le mira vedere. Percioché mio intendimento non è di volere hora trattare et esporre tutti e' fatti, le

³⁵ Daniello 1541, c. *ijr. «Queste sono (s'io non m'inganno) le cose che da e dotti e giuditiosi huomini ricercate, considerate et osservate essere deono nella lettione di questo veramente divino Poema. *Non* le lunghissime narrationi dell'histoire (le quali noi habbiamo però brevemente toccate). *Non* le minute descrittioni di Francia, di Provenza, d'Avignone, e di Valchiusa. *Non* la vita et i costumi così di Messer Francesco come dell'amata sua Donna. [...] Le quali tutte cose habbiamo voluto pretermettere sì per essere state da gli altri espositori diffusamente trattate; e sì anchora per non le giudicar tanto alla intelligenza del Poeta quanto sono le sopra narrate necessarie» (ivi, cc. *ijr-v, corsivi miei).

vite e morti di coloro ch'egli particolarmente nominerà [...]. Quelli che dell'histoire si diletmano, vorranno più tosto leggerle in Tito Livio, in Sallustio et in Plutarco, e ne gli altri che ne scrissero che ne' Triomphi del Petrarca, là onde a questi tali non so io vedere che utile o giovamento potesse la mia spositione arrecare.³⁶

Tuttavia, nella seconda edizione del commento (1549) l'aggiunta del breve avviso *A gli studiosi del Petrarca*, firmato da Giovanbattista Pederzano, presuppone un parziale cambiamento di prospettiva, verosimilmente indotto da considerazioni legate alle richieste del mercato:

Eccovi, o discreti e benigni Lettori e de le cose volgari del divino Poeta Messer Francesco Petrarca studiosi, i Sonetti, Canzoni e Triomphi del medesimo con la non men dotta che ai più veri e chiusi sentimenti di esso Poeta propinqua spositione del nostro Messer Bernardino Daniello, nuovamente da lui riveduta, corretta et ampliata; *con la vita e costumi del Poeta e dichiarazione de l'histoire e favole ne' Triomphi, che ne la prima impressione non si leggevano*. Harete oltre a tutto ciò un breve discorso fatto sopra molti luoghi e diverse lettioni tolte da gli scritti di man propria di esso Poeta. Le quali leggendo e con occhio sano de l'intelletto considerando, agevolmente potrete non pur l'acutezza del giuditio di lui chiaramente discernere, ma come anchora possiate il vostro ne le vostre compositioni migliore e più perfetto havere apparerete.³⁷

Pur mantenendo al centro le «diverse lettioni», cui è attribuito un rilievo ancora più spiccato che nel 1541 attraverso l'inserimento di una sezione ad esse interamente dedicata (cc. *iijr-*iijr), il commento ampliato accoglie *Vita e costumi del poeta* (cc. *iijr-*iijr) e, *passim*, la spiegazione di storie e favole richiamate nei *Trionfi*, un elemento evidentemente atteso dal pubblico nonostante la disponibilità di edizioni dove tutte queste informazioni erano già presenti.

Proprio alle *favole* e alle *histoire* vorrei dedicare l'ultima parte del mio intervento, in quanto la questione è legata a

³⁶ Daniello 1541, c. 219r.

³⁷ Daniello 1549, c. [*i]v, corsivo mio.

doppio filo al funzionamento dei cortei-cataloghi dei *Triumph*, nucleo inventivo e strutturale del poema che non ha smesso di sfidare gli interpreti. I singoli versi o le terzine dedicate a ciascun personaggio storico o mitologico che compare nelle schiere trionfali (fondamentali nel primo e nel quarto trionfo, e diversamente nel secondo) interrogano tanto gli studiosi di esegesi petrarchesca quanto gli studiosi dei *Triumph*: si tratta di storie mostrate o di storie raccontate? Qual è il loro statuto rispetto all'*agens* e alla sua guida, e quale rispetto all'*auctor*? L'*agens* le vede, le ascolta, le immagina o le ricorda? Posto in questi termini, il problema sembrerebbe più vicino alla sensibilità degli interpreti di oggi che allo spirito degli esegeti cinquecenteschi, ma non mancano le eccezioni, come vedremo.

Conviene partire proprio dal lemma *historia* e dalle diverse sfumature di significato che assume nei principali commenti rinascimentali, dove in genere può designare quattro distinti oggetti discorsivi: la vicenda di un certo personaggio considerata in sé e per sé, in quanto *histoire* (potremmo dire con termine moderno) fissata da una o più tradizioni, come in un repertorio o in una voce di enciclopedia; la specifica digressione narrativa che il commentatore dedica a una figura del mito o della storia, e dunque la versione più o meno concisa o dettagliata che offre della sua vicenda (*récit* dell'esegeta); la micro-narrazione, spesso in forma di perifrasi più o meno estesa, che Petrarca riserva alle figure enumerate nelle rassegne (*récit* del poeta); infine, al plurale, il racconto storiografico vero e proprio, come nella chiosa di Vellutello alle parole di Sofonisba («Onde dice che ne debba domandare le nostre *historie*, perché di quelle come vuole inferire assai copiosamente trattano»).³⁸ La prima accezione risulta largamente prevalente, per quanto non senza sovrapposizioni con le altre, come sarà subito evidente. Se ne incontrano

³⁸ Vellutello 1525, c. b2r, a proposito di *TC* II, 84, corsivo mio. Cfr. Fausto 1532, c. 243v, in merito a Cesare (*TC* I, 88-93): «gli gran fatti di costui con lunga *historia* raccontati da Plutarco e Tranquillo sono notissimi» (corsivo mio).

esempi in tutti i commentatori qui considerati, anche se in alcuni compare con grande frequenza e secondo formule stabili (come il ricorrente attacco «l'istoria è [...]» in Gesualdo),³⁹ in altri meno spesso e in modi più vari. Ad esempio, a proposito della vicenda di Massinissa e Sofonisba, così scrivono rispettivamente Vellutello e Fausto:

La quale *historia* il Poeta tocca in forma che, inteso quanto habbiamo di quella detto, è per se stessa senza altra esposizione facile e chiara. [...] Havendo Masinissa ne' precedenti versi narrato al Poeta la *historia* dello amore di lui e di Sophonisba che egli desiderava intendere [...].⁴⁰

Non fa mestier altrimenti dichiarar questa *historia*, per che 'l Petrarca partitamente la descrive.⁴¹

L'indugio dell'esegeta sulla storia rievocata può essere motivato in modo esplicito in quanto necessario alla comprensione dei versi, come nella glossa che Silvano da Venafro riserva ad Argia («Per la sposition delli duo versi seguenti bisogna l'*historia* un poco più altamente ripetere. Fu Oedipo figliuol di Laio [...]») o in Vellutello, che spesso avvia la narrazione indicandola come essenziale «per la intelligentia» dei versi, ma di norma senza ricorrere al lemma *historia* («A più chiara notitia de gli essemi ne' presenti versi contenuti è da sapere che [...]»).⁴² In alcuni casi il termine si associa al riferimento a specifiche versioni, più ampie o diverse, della stessa storia: così Daniello, dopo aver riassunto la vicenda della «coppia d'Arimino», chiosa «la quale *historia* è nel suo inferno più lungamente da l'Alighieri narrata» e Vellutello, dopo essersi soffermato sulla vicenda di Guglielmo di Cabestanh innamorato della moglie di Raimondo di Castel Rossiglione,

³⁹ Cfr. Daniello 1549, c. 196v: «L'istoria brevemente è [...]».

⁴⁰ Vellutello 1525, c. b[1]v, corsivi miei.

⁴¹ Fausto 1532, c. 245v, corsivo mio; cfr. quanto si osserva poco dopo per la storia di Seleuco, Antioco e Stratonice: «Né questa [istoria] ha bisogno d'altro commento ché è narrata nel testo» (*Ibidem*).

⁴² Silvano 1533, c. CCXXXVIIIv, corsivo mio; Vellutello 1525, *passim* e c. [b8]r.

ricorda che «Questa historia recita Giovanni Boccaccio in luogo di favola nella quarta giornata del suo Decamerone, a quella per ornarla alcune cose giungendo et altre mutando». ⁴³ Si sfiora così anche la questione della verità, che viene in primo piano, ad esempio, in ciò che Daniello, seguendo i predecessori, puntualizza in merito alla menzione di Didone nel *Triumphus Pudicitie* («quivi il Petrarca segue la vera historia di lei, facendola honestissima, come afferma Sant'Agostino, e Dante segue la falsa, insieme con Virgilio [...]»), o nella conclusione con cui Silvano da Venafro sigilla la propria narrazione della vicenda di Seleuco, Antioco e Stratonice («L'historya si pone dal poeta un poco diversa dalla verità»). ⁴⁴ Ancora Silvano affronta direttamente e in tono polemico la contrapposizione tra favola e *historia*, rivendicando la veridicità della propria versione delle avventure di Giasone, degli Argonauti e di Medea, sulle quali il suo commento si dilunga in modo decisamente anomalo: «Quel che Ovidio ne scrive i lettori poran veder nel septimo della sua Methamorphosi e già 'l poeta [Petrarca] a quel ch'ive si finge se referisce; io ho voluto scriver l'historya. Ciascun si porà satisfar della fabula secondo Ovidio e li tragedi, e de l'historya secondo la verità». ⁴⁵

L'affermazione del commentatore venafriano coinvolge il racconto ovidiano, il racconto petrarchesco (che da quello ovidiano dipende) e il racconto offerto dalla glossa stessa, permettendoci di passare alla seconda e alla terza accezione di *historia* sopra elencate. Le occorrenze del lemma in riferimento a una narrazione inclusa nel commento sono piuttosto rare, per quanto presenti già nelle tavole che corredano alcune edizioni del commento di Illicino, come quella de' Piasi del 1491 («Historia de un zovene senese»),

⁴³ Daniello 1549, c. 202v; Vellutello 1525, c. [c5]v.

⁴⁴ Daniello 1549, c. 209r; Silvano 1533, c. CCLlr. Per Didone cfr. ad es. Illicino 1491, c. ciiir: «Virgilio adunque fingendo e non narrando la verità della historia [...] finge che Dido di Enea si innamorasse e che ad una caccia in una speluncha prendesse seco delecto carnale, la qual cosa è falsissima».

⁴⁵ Silvano 1533, c. CCXXXVIIIr; alla vicenda di Giasone e Medea il commentatore dedica più di due carte fitte (ivi, CCXXXVIr-CCXXXVIIIr).

in alternativa a *fabula* («fabula di Progne e Philomena»)⁴⁶. Un esempio molto chiaro si legge in Gesualdo, quando, in margine alla parte conclusiva dell'episodio di Seleuco, Antioco e Stratonice, scrive «si com'ho dimostrato nell'istoria», con rinvio al riepilogo della vicenda proposto poco prima, sul *recto* della stessa carta («L'istoria è che Seleuco nomato Nicanore [...]»)⁴⁷. A proposito dello stesso episodio, è Daniello a descrivere nel modo più efficace la strategia di Petrarca narratore, sia in corrispondenza del secondo capitolo del *Trionfo d'Amore*, sia nel riepilogo offerto in apertura del quarto capitolo:

[...] e così andando dice che vide un da man manca fuor di strada donare altrui la sua diletta sposa, così con quella di Masinissa legiadramente l'*historia* di Seleuco, altramente Nicanore re di Soria, annodando, la quale è [...].

[...] andò variando un pezzo, descrivendone minutamente l'*historia* di Masinissa e Sophonisba e *quella* di Seleuco e di Antiocho, avvegna che a ricontarne l'ombre ritornasse, nomandole ad una ad una.⁴⁸

Qui il commentatore interpreta in modo convincente sia la scelta di *inventio* e di *dispositio* realizzata attraverso il «legamento»

⁴⁶ Ilicino 1491, c. aa3v; ma cfr. ad es. ivi, c. [aa5]v: «reassumptione della historia di Pompeo»; «reassumptione della historia de Ulyxe». Nei commenti la parola *fabula/favola* viene usata sia specificamente in riferimento al mito sia in senso generico. Ad esempio, Fausto parla di «favola» per la storia di Narciso (Fausto 1532, c. 245v); in margine a *TC* IV, 100 Daniello annota «alludendo a la favola d'Egeo» (Daniello 1549, c. 207v), ma anche per Ipermestra scrive «Tal favola dimostra Virgilio che fosse scolpita nel cinto di Palante» (c. 200v); Silvano da Venafro ricorre sia al sostantivo «fabule», ad esempio per Teseo ed Egeo (Silvano 1533, c. CCXXXIIIv), sia al verbo in forma impersonale «si fabula», come riguardo a Glauco (ivi, c. CCLIIIr).

⁴⁷ Gesualdo 1533, c. [bb vi]v e c. [bb vi]r. Altre volte Gesualdo si riferisce esplicitamente al proprio atto di narrazione della storia di cui si parla, come a proposito di Agamennone e di Giacobbe: «la quale historia noi *narrammo* nel sonetto Se Virgilio et Homero [*Rvf* 186]» (ivi, c. cc iir); «la quale historia più largamente *ricontammo* nell'ultima stanza de la canzone S'i' 'l dissi mai [*Rvf* 206]» (ivi, c. cc iiv), corsivi miei.

⁴⁸ Daniello 1549, c. 197v e c. 204v, corsivi miei.

elegantemente intessuto tra i due episodi,⁴⁹ sia la funzione di *variatio* assolta dai due incontri, che spezzano la monotonia della rassegna trionfale, pur riavviata già nel seguito dello stesso capitolo («*avvegna che* a raccontarne l'ombra ritornasse»). Daniello si dimostra non meno acuto nel cogliere la natura dei cortei trionfali come sequenze di storie esemplari, quando, in margine ai vv. 58-61 del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, scrive: «Pone *dopo questa l'istoria* di Sichem, figlio di Emor [...]». Il dimostrativo si può intendere come riferito alla storia di Giuditta e Oloferne, narrata da Petrarca attraverso le parole della guida (vv. 52-57) e riassunta nella sezione immediatamente precedente del commento, oppure alla stessa eroina biblica, cui spetta il ruolo centrale nelle due terzine, tanto che Daniello la identifica come uno degli spiriti che l'ombra indica all'*agens* («*Mostra poi l'ombra* al Poeta Iudit Hebraea [...]),⁵⁰ per quanto la vittima di Amore che sfila tra Sansone e Sichem a rigore non sia lei ma Oloferne. Nel capitolo questo tipo di compresenza è esplicita per varie coppie di personaggi, ma solo nel caso di Pompeo e Cornelia (vv. 13-15) non appare 'scenicamente' mediata da una storia rievocata di scorcio.⁵¹ Per quanto occupi una sola terzina, la configurazione complessivamente più vicina a quella delineata per Giuditta e Oloferne è quella che si riscontra per Amnon, Tamar e Assalonne (vv. 46-48): «De l'altro, che 'n un punto ama e disama, / vedi Thamàr ch'al suo frate Absalone / disdegnosa e dolente si richiama».

Ci avviciniamo così alla *crux* interpretativa alla quale facevo riferimento in apertura, di cui per *TC* III, 52-57 è spia la variante tradita dai testimoni convenzionalmente siglati H, P e I («vedi qui un

⁴⁹ Daniello ricorre al lemma *legamento* nella citata lettera a Varchi, a proposito dell'*Eneide*: «Conciosia cosa che questi capitoli habbino l'uno dipendenza dall'altro [...] e così di mano in mano per ordine in fino all'ultimo. Il quale ordine veggiamo osservato anchora da Virgilio nel legamento ch'ei fece d'uno con altro libro nell'Eneide» (Daniello 1541, c. 219v).

⁵⁰ Daniello 1549, c. 201v, corsivo mio.

⁵¹ Tale mediazione narrativa è frequente anche nella rassegna finale del secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, mentre nel primo risulta più rara.

fra quante spade et lance / amor, vin, sonno et una vedovetta / vince [...]») che, diversamente dalla *vulgata* («Vedi qui ben fra quante spade e lance / amor, e 'l sonno, ed una vedovetta / [...] / vince [...]»), inquadra subito Oloferne («*un*»):⁵² il nesso tra ostensione e narrazione che è al cuore dei *Triumph* come poema di memoria, di nomi-storie e di *exempla*, non può non porre il problema del rapporto tra ciò che l'*agens* vede effettivamente, nei cortei e nella prigione d'Amore, e ciò che vede con gli occhi della mente, sollecitato dalle parole della guida o dalla semplice presenza dei personaggi. L'oscillazione e la sovrapposibilità tra mostrare e raccontare si riscontrano di continuo nelle chiose riferite ai cataloghi trionfali; basti un solo esempio dal *Petrarcha* di Silvano da Venafrò, che in margine al v. 9 del terzo capitolo (per noi secondo) del *Triumpho d'Amore* annota: «L'interprete intende per l'ombra, che finge *haverli monstrato li spiriti e cose sopra narrate*».⁵³ Sul ruolo strutturale dell'ombra-guida in funzione narrativa si era già soffermato Illicino, la cui spiegazione viene ripresa e semplificata da Vellutello:

Serva Misser Francesco in questi versi lo stile e consuetudine quale è che qualunque volta vogliono recitare li poeti o historia o cosa a similitudine de historia una terza persona introducano, alla qual fanno dirizzare le parole di colui di cui voglion recitare la historia. [...] Cossi al presente il nostro poeta introduce un'ombra per havere cagione di parlare con essa e farle recitare una parte de gli huomini vinti e subiugati dallo appetito amoroso.⁵⁴

Et in questo serve lo stile di molti altri poeti, li quali quando vogliono narrare alcuna historia o favola introducono una terza persona, dalla quale fingono che sieno lor dette, come in molti luoghi veggiamo che usa Virgilio e Dante.⁵⁵

⁵² Cito la variante da Petrarca 1996, 145, che qui, a p. 45 e in seguito adotto come edizione di riferimento per il testo dei *Triumph*.

⁵³ Silvano 1533, c. CCXXXVIIIv, corsivo mio. Cfr. Daniello 1549, c. 202r-v: «Et havendo monstrato l'ombra al Poeta queste non men belle che pudiche innamorate donne, gli mostra hora tre altre non meno dishoneste che scelerate [...]».

⁵⁴ Illicino 1491, c. aiiiir-v. Cfr. Gesualdo 1533, c. [aa vi]r.

⁵⁵ Vellutello 1525, c. a4r.

Consideriamo ora i cataloghi del *Triumphus Cupidinis*, in particolare quello del terzo capitolo, nel quale si incontra la citata storia di Giuditta e Oloferne. Fatta eccezione per la doppia terna di donne dei vv. 73-78 e per gli amanti adulteri che chiudono la rassegna (vv. 79-84), a ciascun personaggio è associata un'azione, che costituisce un vero e proprio nucleo narrativo anche se confinata nello spazio di una o al massimo due terzine e fermata in un gesto (Abramo e Sara che escono dalla «magion», Sansone con il capo «in grembo a la nemica» Dalila) e talvolta su uno sfondo (la Puglia dove Annibale è trattenuto da una «vil feminella», il «loco oscuro e cavo» che ospita il pianto di David, l'accampamento nel quale Giuditta si avventura). Nonostante la modalità ostensiva che regge il discorso della guida e prende forma nei deittici e nei *verba videndi*, le azioni e i luoghi evocati evidentemente non si possono intendere come propriamente visti dall'*agens* che osserva il corteo. In questo senso Petrarca adotta una strategia di rappresentazione «antirealistica»,⁵⁶ che genera la contraddizione che ho rilevato per Giuditta e Oloferne e altre più insidiose, che non sono sfuggite al puntiglio di Castelvetro. In merito alle due coppie di amanti ricordate ai vv. 20-21 («vedi Piramo e Tisbe insieme a l'ombra, / Leandro in mare ed Hero a la fenestra»), il commentatore si chiede «come essendo condotti in triumpho possono essere insieme all'ombra morti [Piramo e Tisbe], o Leandro in mare et Hero alla fenestra», e in risposta propone cautamente un'ipotesi che *ad locum* non si riscontra prima di lui: «forse che si portavano dipinti gli atti e gli accidenti amorosi come tropei, e come i Romani portavano l'imagini delle città vinte».⁵⁷ Sulla falsariga di quanto avveniva nei trionfi romani

⁵⁶ L'aggettivo è di Berra 1999, 197, che ha notato come tale modalità tenda a scomparire nel *Triumphus Fame* (ivi, 209). Aggiungerei che già nel *Triumphus Pudicitie* si attenua in misura significativa.

⁵⁷ Castelvetro 1582, 213. Vellutello 1525, c. [b6]r, sembra intendere il gesso che fa ombra a Piramo e Tisbe come parte della rappresentazione («sotto al qual moro insieme a l'ombra mette il Poeta in persona de l'ombra che li due amanti si stavano», corsivo mio), mentre non si esprime in modo esplicito per Leandro ed Ero.

per le città conquistate, si immagina che ciascuno dei prigionieri che seguono Amore rechi con sé la raffigurazione dipinta delle azioni e degli avvenimenti amorosi che lo riguardano, realizzando uno sdoppiamento tra figura e storia che appianerebbe la contraddizione sollevata dal testo. Come spesso accade, Castelvetro ci appare capzioso ma insieme illuminante, tanto più quando constatiamo che respinge un'ipotesi analoga che era stata avanzata da Illicino e da Gesualdo a proposito di alcuni tra i versi più oscuri del quarto capitolo (*TC* IV, 115-120), nei quali la condizione degli amanti assume una forma quasi emblematica: l'esegeta rifiuta di intendere i «pensieri in grembo» e le «vanitadi in braccio» (con quanto segue) come «trophei e prosopopee accompagnanti il triumpho d'amore», interpretandoli invece come «manifesta dimostratione della cattività dell'isola», che non consisteva nelle qualità del luogo ma «negli animi di coloro che quivi habitavano». ⁵⁸

A ben vedere, l'osservazione formulata da Castelvetro in margine alla rassegna del terzo capitolo coglie un aspetto fondamentale, ancora oggi evidenziato dagli interpreti, da Ariani a Vecce, da Huss a Marcozzi: ⁵⁹ i cataloghi del *Triumphus Cupidinis* hanno

⁵⁸ Castelvetro 1582, 239. Illicino aveva identificato i pensieri, le vanità, i dilette, la noia, le rose e il ghiaccio dei vv. 115-117 come «le spoglie e le prede, le quali secondo l'antica consuetudine de' triumphanti Amore portava con seco a consecrare al tempio a lui accomodato, dicendo che portava prima dinanzi in grembo i pensieri che occorano alli miseri amanti e sopra da poi vanità con lubrici e fugitivi dilette, ferme noie et invariabili e continui dispiaceri [...]» (Illicino 1491, c. d[1]r). Sulla sua scorta, Gesualdo parla sì di «spoglie» consacrate «al tempio» di Venere, ma propone anche un'altra interpretazione: «Describe [...] il regno di Venere, qual egli era, a dinotare quale sia lo stato de' miseri amanti» (Gesualdo 1533, c. [ddv]v).

⁵⁹ Cfr. Vecce 1999; Marcozzi 2021. A proposito della rassegna di personaggi ovidiani che occupa l'ultima parte di *TC* II, Ariani 1988, 109, scrive: [Petrarca] «non ha avvertito la necessità di disseminare nel racconto i dispositivi atti a distinguere il “presente” del sogno dalla citazione emblematica dal libro [le *Metamorfosi*], è scontato che, nella sequenza trionfale, Alcione ed Esaco non seguono Amore in forma di uccello, né Narciso in spoglie floreali: quel che urge al poeta umanista è una definizione filologicamente assoluta, emblematica, atemporale»; su questo aspetto rinvio alle osserva-

un andamento quasi-ecfrastico e lo statuto dei micro-racconti che includono è sospeso tra la perifrasi e la narrazione, entrambe finalizzate all'identificazione dei personaggi ma anche alla loro memorabilità, intensificata dalla messa in scena virtuale di eventi che non si svolgono sotto gli occhi dell'*agens* ma possono essere evocati nella sua mente dalle parole della guida e funzionare come *imagines agentes* tanto per lui quanto per i lettori.⁶⁰ È degno di nota che nella ricchissima tradizione dei *Trionfi* visualizzati questi 'racconti secondi in forma di immagine' di solito non vengano illustrati.⁶¹ Per quanto Castelvetro sia l'unico tra i suoi contemporanei a mettere a fuoco in modo così diretto il problema di rappresentazione implicito nei cortei trionfali, la centralità del legame tra ostensione e narrazione, oltre che tra esemplarità e racconto, appare chiara a tutti gli interpreti, come dimostra il lessico diffusamente impiegato in riferimento alle rassegne. Già Ilicino parla di «historie» ed «exempli», mentre Vellutello ricorre di preferenza al secondo lemma, in combinazione o meno con il verbo *narrare*:

Hora particolarmente [il Poeta] fa che [l'ombra] narri il nodo amoroso d'alcuni di quelli, adducendo prima lo essemplio di Iulio Cesare e di Cleopatra d'Egitto [...].

Finge il Poeta ne' presenti versi che seguitando l'ombra nel suo dire adduca l'essemplio di Theseo, il quale [...].

Comincia il Poeta ne' presenti versi a narrare gli essempli di que' pochi che della moltitudine grande de gli amanti, ne' precedenti dimostrata, disse havere havuto notitia e che farebbero historia, adducendo prima quello di Perseo [...].

zioni proposte *ad loc.* da Bernhard Huss nel citato nuovo commento a cura di Tomasi e Torre (i.c.s.).

⁶⁰ Il rapporto con l'ecfrasi è stato sottolineato soprattutto da Marcozzi 2021, 144, mentre sull'*ars memoriae* ha insistito Vecce 1999, 300.

⁶¹ Su alcune tra le più notevoli eccezioni a questo uso è intervenuto Torre 2025, 72-75. Affine è il problema che si pone, per gli studiosi delle illustrazioni della *Commedia*, nel caso dei sogni e delle visioni estatiche del *Purgatorio* (cfr. ad es. Pegoretti 2015).

Dopo lo essemplio di Narciso e d'Ecco narra il Poeta ne' presenti versi quello d'Iphi, col quale a simil morte dannati dice haver veduti più altri [...].

Seguita il Poeta ne' presenti versi in alcuni altri essempli [...].⁶²

Lo statuto ambiguo, tra immagine e racconto, delle *historie* e degli *essempli* riemerge alla fine del quarto capitolo del *Triumphus Cupidinis*, dove si descrive la permanenza dell'*agens* nella prigione d'Amore. Ciò che egli vede effettivamente sono quei «tanti spirti e sì chiari» (*TC* IV, 164) dei quali condivide la sorte, ma mentre li osserva si «reca ne la mente gli essempli di tanti amanti», come scrive Gesualdo, e dunque rivede nella memoria e nell'immaginazione «gli essempli passati di quelle ombre che ivi erano» (così Vellutello), cioè «le *historie* degli amori altrui» (nelle parole di Castelvetro).⁶³ Nei versi finali del capitolo, e dell'intero *Trionfo d'Amore*, questa esperienza interiore viene paragonata a quella di contemplare «in tempo breve» una «lunga *pictura*» (v. 165): «veder le cose andate» (v. 162) significa infatti ripercorrere con la mente esempi e storie il cui statuto è sospeso tra visibile e invisibile, precisamente come quegli «atti» e «accidenti amorosi» che Castelvetro aveva immaginato come dipinti-trofei a corredo del trionfo d'Amore.

Da una parte, dunque, lo studio equanime dei commenti cinquecenteschi ci aiuta a sciogliere la *crux* interpretativa sollevata dalle *historie* rievocate obliquamente nei *Triumphus*, e allo stesso modo ci soccorre in molte altre occasioni; dall'altra, il tentativo di comprendere il funzionamento di uno dei meccanismi centrali dell'*inventio* trionfale di Petrarca illumina le intuizioni degli esegeti antichi, contribuendo a smascherare i pregiudizi dei moderni, lettori forse più attrezzati ma non per questo più acuti.

⁶² Vellutello 1525, c. [a5]v; c. [a6]v; c. b3r (cfr. Daniello 1549, c. 198v: «e fanno *historia*, e si annoverano e nomano que' pochi ch'egli intese e conobbe»); c. b3v; *ibidem*.

⁶³ Gesualdo 1533, c. [dd vii]v; Vellutello 1525, c. [c.8]v; Castelvetro 1582, 243. Cfr. Terzoli 2021, 191 («Nonostante l'insistenza sull'atto del guardare [...] la consolazione non viene da immagini dipinte, ma dalla contemplazione del passato»).

Riferimenti bibliografici

- Ariani 1988 = F. Petrarca, *Triumph*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988 («GUM», 95).
- Armstrong - Gilson - Pich 2023 = G. Armstrong - S. Gilson - F. Pich (eds.), *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts, and Interpretative Strategies*, Legenda, Cambridge 2023 («Italian Perspectives», 56).
- Béhar 2015 = R. Béhar, *Le traduzioni francesi dei Trionfi di Petrarca (ca. 1500). Appunti per una comparazione con la loro ricezione nella Spagna del XVI secolo*, «Quaderns d'Italià», 20 (2015), pp. 111-133.
- Berra 1999 = C. Berra, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in C. Berra (a cura di), *I Triumph di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Milano 1999 («Quaderni di Acme», 40), pp. 175-218.
- Castelvetro 1576 = *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro [...]*, Pietro de Sedabonis, Basilea 1576.
- Castelvetro 1582 = *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, ad istanza di Pietro de Sedabonis, Basilea 1582.
- Daniello 1541 = *Sonetti, Canzoni, e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, Venezia 1541.
- Daniello 1549 = *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Pietro e Gioanmaria fratelli Nicolini da Sabio, ad istanza di M. Gioambattista Pederzano, Venezia 1549.
- Dolce 1560 = *Il Petrarca. Nuovamente revisto, et ricorretto da M. Lodovico Dolce. Con alcuni dottissimi avertimenti di M. Giulio Camillo, et indici [...]. E di più con una breve, e particolare spositione del medesimo Dolce, di tutte le rime di esso poeta*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1560.
- Fausto 1532 = *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto*.

- Nuovamente stampato*, Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, Venezia 1532.
- Francalanci 2006 = L. Francalanci, *Il Commento di Bernardo Illicino ai Triumphs di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, «Studi di Filologia italiana», 64 (2006), pp. 143-154.
- Francalanci 2008 = L. Francalanci, *La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai Triumphs di Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano*, «Quaderns d'Italià», 13 (2008), pp. 113-126.
- Francalanci 2015 = L. Francalanci, *I "Trionfi con il commento di Bernardo Illicino" o il "Commento di Bernardo Illicino ai Trionfi"? Alcune riflessioni metodologiche dalla periferia del canone petrarchesco*, «Petrarchesca», 3 (2015), pp. 75-87.
- Gesualdo 1533 = *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia 1533.
- Huss 2020 = B. Huss, *Triumphs ambiguï. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Illicino*, in G. Cascio - B. Huss (a cura di), *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*. Atti del convegno Freie Universität Berlin (9-10 novembre 2017), Centro Internazionale di Studi Umanistici, Messina 2020 («Peculiares»), pp. 173-207.
- Illicino 1491 = I. *Trionfi* (comm. Bernardo Lapini da Siena), Petrus de Plasiis, Venezia 10.v.1491.
- Lancillotti 2021 = R. Lancillotti, *Sonetti, canzoni, e triumphs di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, «Nuova informazione bibliografica», 18.1 (2021), pp. 151-155.
- Marcozzi 2021 = L. Marcozzi, *Petrarca e l'ecfrasis: tecniche descrittive e arte poetica*, in M.A. Terzoli - S. Schütze (Hgg.), *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, De Gruyter, Berlin 2021 («Refigurationen», 3), pp. 131-152.

- Pegoretti 2015 = A. Pegoretti, *Il manoscritto Egerton 943 della British Library*, in M. Santagata (a cura di), *Il manoscritto Egerton 943: Dante Alighieri, Commedia. Saggi e commenti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 41-87.
- Petracci 1610 = *Il Petrarca nuovamente ristampato e diligentemente corretto. Con brevi argomenti di Pietro Petracci*, Nicolò Misserini, Venezia 1610.
- Petrarca 1996 = F. Petrarca, *Triumph*, a cura di V. Pacca, in F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca - L. Paolino, Mondadori, Milano 1996 («I Meridiani»), pp. 4-626.
- Pich 2024a = F. Pich, «Ogni sonetto è un poema diverso». *Materia, storia e inventio nei commenti rinascimentali a Petrarca*, Cesati, Firenze 2024 («Strumenti di Letteratura Italiana», 123).
- Pich 2024b = F. Pich, *I frammenti dell'anima attraverso i commenti quattro-cinquecenteschi*, in A. Borrelli (a cura di), *Fragmenta recollecta*. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da "I frammenti dell'anima" di Marco Santagata (Pisa, 12-14 maggio 2022), Antenore, Roma - Padova 2024, pp. 3-28.
- Silvano 1533 = *Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venaphro, dove son da quattrocento luoghi dichiarati diversamente da gli altri spositori, nel libro col vero segno notati*, Antonio Iovino e Mattia Cancer, Napoli 1533.
- Stroppa 2021 = S. Stroppa, *Introduzione*, in A. Vellutello, *Commento a Le volgari opere del Petrarcha (Venezia, G.A. da Sabbio, 1525)*, edizione anastatica dell'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286) con introduzione e indici di S. Stroppa, Antilia, Treviso 2021 («Commenti antichi dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumph*»), 2), pp. 7-35.
- Stroppa 2022 = S. Stroppa, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Ilicino sull'esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, in B. Huss - S. Stroppa (Hgg.), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Freie Universität Berlin, Berlin 2022 («Schriften des Italienzentrums», 7), pp. 49-60.

- Terzoli 2021 = M.A. Terzoli, *Trionfi e ecfrasi*, in M.A. Terzoli - S. Schütze (Hgg.), *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, De Gruyter, Berlin 2021 («Refigurationen», 3), pp. 189-216.
- Torelli 2008 = P. Torelli, *Trattato della poesia lirica*, in Id., *Opere*, vol. I, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli - A. Torre - A. Bianchi - G. Genovese, Guanda, Parma 2008, pp. 567-661.
- Torre 2025 = A. Torre, *(S)fortuna dell'interpretazione visiva dei Triumphs tra Quattro e Cinquecento*, in J. Galavotti - B. Huss (a cura di), *I Triumphs di Petrarca e la loro (s)fortuna cinquecentesca*, Cesati, Firenze 2025 («Quaderni della rassegna», 259), pp. 59-80.
- Vecce 1999 = C. Vecce, *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in C. Berra (a cura di), *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Milano 1999 («Quaderni di Acme», 40), pp. 299-316.
- Vellutello 1525 = *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, Venezia 1525.
- Vellutello 1558 = *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello. Di novo ristampato con le figure a i Trionfi, con le apostille, e con più cose utili aggiunte*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1558.

FLORIAN MEHLTRETTER

IL GIARDINIERE SENTIMENTALE.
ANCORA SUL PETRARCA DEL VELLUTELLO

Il seguente intervento propone una riflessione sul rapporto tra ‘commentare’ e ‘raccontare’. Un commento di solito *spiega*, espone, ma può anche *raccontare*, e a volte *deve* farlo; si veda anche il contributo di Federica Pich in questo volume.

Un caso emblematico è il sonetto 34 del *Canzoniere* petrarchesco, un testo che, a giudicare dalla prassi di quasi tutti i commenti premoderni, richiede spiegazioni. Queste delucidazioni sono state spesso di natura narrativa, per due motivi: primo, il nuovo contesto accresce le difficoltà di interpretazione del sonetto stesso, e un racconto potrebbe colmare possibili lacune percepite nella coerenza microtestuale; ma (secondo) anche a livello macrotestuale, concernente cioè il rapporto tra i vari componenti del *Canzoniere*, e soprattutto tra gli elementi dell’immediata vicinanza in cui il sonetto spostato si ritrova, la questione di una coerenza si pone, soprattutto di una coerenza *narrativa*.

Secondo l’ipotesi di Ernest Hatch Wilkins, il sonetto che oggi porta il numero 34 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, *Apollo, s’anchor vive il bel desio*, fungeva da sonetto proemiale nella cosiddetta prima silloge dei componimenti poetici del Petrarca del 1342.¹ Questa ipotesi è più volte stata messa in dubbio, e non è neanche certa l’esistenza di una prima raccolta strutturata come

¹ Wilkins 1951, 81-92.

pensata da Wilkins. Ma d'altro canto, non possiamo nemmeno escluderla, e vorrei sottolineare il fatto forse troppo ovvio che questo sonetto funziona particolarmente bene in una posizione iniziale, ma non permette di problematizzare l'amore e la poesia amorosa come il poeta farà più tardi nel sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate*. Ecco il testo secondo l'edizione di Santagata:²

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;

et per virtù de l'amorosa speme,
che ti sostenne ne la vita acerba,
di queste impressiōn l'aere disgombrà;

sì vedrem poi per meraviglia insieme
seder la donna nostra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se stessa ombra.

Invece delle muse, dunque, in questo sonetto (che, secondo Wilkins, sarebbe stato collocato all'inizio della prima silloge, manoscritto che però non ci è pervenuto) viene invocato il musagete stesso che è inoltre, nel mito di Dafne, il primo a cogliere il lauro dei poeti invece della felicità in amore: modello primordiale del concetto di amore che sta alla base della scrittura petrarchesca. Il modo in cui il mito dafneo viene tematizzato esige chiaramente una lettura allegorica del sonetto: l'asserzione che l'io lirico e una deità pagana, già di per sé da interpretare allegoricamente in un'epoca cristiana, amino la stessa donna non permette la costruzione di un *sensus litteralis* che sarebbe anche *historicus*, almeno non a prima vista. L'invocazione si potrebbe allora parafrasare in

² Petrarca 1996, 186.

questo modo: Apollo, simbolo della poesia amorosa, se la bella tradizione che si rifaceva al tuo mito nell'antichità è ancora viva oggi, allora proteggili l'alloro dei poeti, nel di cui segno io ti seguio, in questi tempi avversi.

I tempi avversi possono essere interpretati in chiave culturale, nel contesto della nota filosofia della storia del Petrarca: Apollo, le muse, gli studi, la poesia sono nascosti o almeno velati dalle nuvole del presente; quindi la preghiera al musagete di sgombrare l'aria. Un tocco particolarmente felice in questo contesto è il «pigro gelo» del verso 5: il gelo è acqua che non corre, quindi metaforicamente pigro. Ma la pigrizia umana, l'assenza di grandi prove di *virtus*, è anche la caratteristica del «tempo aspro e rio» (v. 5) in senso storico, il «pigro sonno» dell'Italia nella canzone *Spirto gentil* (*Rvf* 53, v. 15), databile secondo Santagata agli ultimi anni Trenta e quindi in diretta vicinanza del nostro sonetto.³

Se invece con l'aiuto delle iniziative culturali invocate tramite il nome di Apollo verrà un «*felicius aevum*» (nelle parole dell'epistola metrica III, 33),⁴ assisteremo a una rifioritura della poesia e degli studi, non necessariamente (o non solo) sotto l'ombra di una protezione politica come quella del Re di Napoli, ma che fa «de le sue braccia a se stessa ombra» (v. 14), quindi una situazione stabile e proficua per la poesia e gli studi, si potrebbe dire: la cultura, realizzata *dalla cultura stessa* – forse dai suoi principali attori, soprattutto lo stesso Petrarca.

Un sonetto dunque che costruisce un legame tra i grandi modelli antichi e il poeta volgare del Trecento e allo stesso momento sottolinea la situazione difficile del presente e il ruolo importante del poeta. Assente, invece, sembra la prospettiva cristiana con i motivi concomitanti del peccato, sia di lussuria che di vanagloria, e l'opzione di una certa umiltà.

Proprio in questo senso, l'inizio delle versioni pervenuteci del ciclo sono impostate in modo diverso, sia dal punto di vista della

³ Santagata in Petrarca 1996, 275-276. Cfr. anche Stierle 2003, 516.

⁴ Petrarca 1831, II, 262.

struttura macrotestuale che dell'ideologia sottostante: dopo il sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate* (Rvf 1) con il suo atteggiamento (allo stesso momento sottilmente minato) di pentimento, il secondo dei due componimenti sull'innamoramento mette in scena l'eclissi del sole cristiano nel momento in cui quello della poesia amorosa si leva.⁵

Conseguentemente, l'invocazione al dio del sole pagano Apollo, il sole della poesia secolare, se mai si era trovata in tale contesto, ne andava tenuta in seguito lontano. La sua posizione attuale, al numero 34 non suscita automaticamente una lettura allegorica, non solo perché fuori dal momento solenne dell'inizio ipotizzato da Wilkins, ma anche perché il sonetto è implicato nelle dinamiche più interne della progressione sintagmatica e della variazione paradigmatica, dei microcontesti di componimenti vicini e dei piccoli gruppi legati da un racconto implicito che caratterizzano i *Rerum vulgarium fragmenta*. Nel suo contesto attuale, il sonetto è di difficile interpretazione, perché è un contesto in cui l'allegoria, che pure a volte è presente, ha come base un *sensus litteralis* che implica (ma non narra) i vari momenti di una vicenda amorosa plausibile.

1.

Almeno così sembra a noi che leggiamo i *Fragmenta* in quest'ottica. Forse può sorprendere che i commenti quattrocenteschi abbiano sviluppato questo focus sulla coerenza macrotestuale del ciclo solo a passi piuttosto lenti. Anzi, nei commenti di Filelfo e Da Tempo perfino i singoli microtesti vengono spesso commentati nel tradizionale modo atomistico, privilegiando spiegazioni di singole espressioni, fatti culturali, miti ecc., molto spesso senza curarsi di un'interpretazione complessiva del componimento in

⁵ Cfr. Kablitz 1988, 45-72. Per la struttura macrotestuale e in parte narrativa del ciclo, si veda: Barolini 1989, 1-38; Hempfer 2007, 1000-1018; Regn 2022.

questione (benché un commentatore come Filelfo spesso sottolinei le concatenazioni tra componimenti vicini, come dimostra Andrea Comboni nel suo intervento in questo volume).

Filelfo sceglie di commentare la voce ‘Apollo’ con cui inizia il nostro sonetto:⁶

APOLLO: Marauegliosamente al continuo loda il nostro poeta la pelegri-
na Madonna Laura: Ma in questo uigesimonono sonetto non solamente
quella commenda mostrandola simile di Daphne: ma anchora di se mede-
simo non se dimenticha quando occultamente si dimostra simile al sole:
ilche in quella etade non era contra il uero: pregha dunque lo innamorato
poeta lo Dio Apollo che se lui in quelli amorosi disii de li anni giouenili
quando di Daphne che significa lauro sinnamoroe non se dimenticato per
la distanza del tempo di quelli biondi capegli di lei si degni diffendere
tale fronde sacra & honorata per la corona laurea che indi si fa che oc-
cultamente significa Ma. Lau, doue tutti due sono stati innamorati Apollo
di Daphne & costui di Laura da ogni aspreza & rieza di tempo: il perche
dimostra essere quando il sole sasconde ilche intende per il legiadro uiso
di Madonna Laura. Et perche in quello tempo fu una grande pestilenza
priegha il sole che si degni coi soi razi purgare laere infecto dogni tal
contagion acioche negli usati solazi possa uedere lamoroso sguardo di
quella per cui era in angosciosa pena [;] la fauola di Daphne perche fu da
me narrata nel quinto soneto non bisogna qui replicare.

In modo un po’ ironico (come anche in altri luoghi del commento di Filelfo),⁷ viene correttamente esposta la strategia del Petrarca di suggerire un’equivalenza tra Apollo e sé stesso, ma il punto del confronto è oscurato. Invece di sottolineare il ruolo del dio pagano come musagete e fondatore della poesia amorosa che è rilevante per il contesto, Filelfo si focalizza su Apollo come Febo-sole, e l’ironia del paragrafo nasce appunto dalla poca plausibilità di tale paragone, ulteriormente evidenziata dall’asserzione probabilmente non molto seria che questo «in quella etade non era contra il uero».

⁶ Cito dall’edizione Petrarca 1515, Soneto [sic] XIX, fol. XXVr. Su Filelfo, si veda Bessi 1987, 229-270; Bessi 1995, 91-98; Kennedy 1994, 36-45; Marcozzi 2004, 163-177; Mehlretter 2011, 71-89; Raimondi 1950, 143-164.

⁷ Cfr. Mehlretter 2011, 71-89. Un’interpretazione dell’ironia di Filelfo che mette al centro il pubblico di corte si trova in: Rossi 2022, 19-29.

Segue poi una parafrasi del contenuto con ben quattro spunti interpretativi poco compatibili l'uno con l'altro, senza che il rapporto tra i diversi livelli di senso a cui essi appartengono venga discusso: il mito dell'amore di Apollo e Dafne, il rapporto simbolico tra Laura e la corona laurea (che viene presentato in modo grammaticalmente ambiguo: non è chiaro se Laura è simbolo della corona dei poeti o piuttosto quest'ultima simbolo di Laura), il maltempo, l'assenza del viso di Laura, simboleggiato da quel sole che poche righe più sopra era ancora stato Febo – un'assenza che a prima vista può significare una lontananza nello spazio, ma che nella luce della frase seguente potrebbe anche stare per una malattia, lezione poi adottata da Castelvetro. Infatti, Filelfo sembra presupporre che il sonetto dati dagli anni della peste (il che secondo le ricerche di Wilkins e altri non è il caso) e che l'allegoria del componimento possa *anche* essere riferita al presunto ruolo del sole di purgare l'aria dalla contagione pestilenziosa; sarebbe infatti interessante sapere quale rapporto dobbiamo immaginarci tra questa funzione sanitaria del sole e il fatto che il sole viene paragonato anche al viso di Laura e al poeta stesso.

Non è qui mio scopo criticare Filelfo. Si trattava solo di evidenziare come un approccio atomistico a espressioni e spunti interpretativi singoli come questo non tiene conto dell'insieme significativo che, invece, sta più al centro di letture storicamente posteriori a quell'epoca. Alcune delle idee interpretative qui avanzate da Filelfo ritorneranno in altri commenti, soprattutto la possibilità di una malattia di Laura, qui solo accennata in riferimento alla possibilità di contagio.

Il commento di pseudo-Antonio Da Tempo⁸ è simile, ma un po' meno contraddittorio:

⁸ Nelle edizioni a stampa, il commento viene ascritto a un Antonio Da Tempo che per motivi cronologici non può essere l'autore della nota *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (edizione moderna a cura di Richard Andrews, Bologna 1977), morto presumibilmente poco dopo il 1339. Cfr. Stoppelli 1987. Probabilmente i primi stampatori fecero uso di quel nome per motivi di promozione del loro prodotto. Cfr. Mehlretter 2009, 31.

Apollo se anchor uiue el bel desio. Prega M.F. il sole per lo amore che za il petto a Dânes chel debia deffendere el suo lauro che nô sia offeso dal gielo. Che te îfiama | a le thesaliche onde per che in thesalia phebo amo Damnes giouene formosa: la donna nostra cioe il lauro. Et fece questo .S. nel tempo del gran fredo & cio dice per che hauea piantato .M. Francesco un lauro per amor de M. Laura & per questo inuoca il sole che po scazar el fredo & per che etiam el fu amatore de Damnes che se mutò in lauro. Et se non hai posto in oblio le amate chiome cioe de Damnes: se per longa eta non lhai posta î oblio. Pigo gelo: hoc dicit quia pigros facit homines.⁹

Anche se qui non vengono assegnati significati contraddittori a singoli elementi, i vari spunti interpretativi, legati sempre a espressioni singole, non sono ancora integrati in una lettura complessiva dell'intero microtesto. Possibili domande come quella del rapporto allegorico tra la coppia dell'io lirico e Laura e quella di Apollo e Dafne (o 'Damnes')¹⁰ conseguentemente non sorgono nemmeno.

In questa selva di spunti, però, si nasconde un albero alquanto speciale, un *lauro* non più metaforico, che sta al centro di un aneddoto innovativo – aneddoto probabilmente inventato dallo stesso Da Tempo: Petrarca avrebbe piantato un lauro per amore di Madonna Laura, e per questo invocherebbe l'aiuto di Apollo-sole contro il freddo stagionale. Questa storiella dell'io lirico come 'giardiniere sentimentale' non ha gran peso in questa glossa, anche perché subito dopo il testo ritorna al mito e spiega come Apollo fosse «amatore de Damnes che se mutò in lauro». Ma l'idea viene ripresa da due altri commentatori, uno del tardo quattrocento e uno cinquecentesco, e nell'insieme dei loro commenti questo spunto narrativo si inserisce in letture molto più coerenti non solo del microtesto, ma perfino della struttura macrotestuale del *Canzoniere*.

⁹ Petrarca 1477, cc. [b8v-clr].

¹⁰ La forma *Damnes* per *Dafne* (forse un errore di copiatura per l'accusativo *Daphnes*) si trova in un commento dantesco frammentario (glossando la «fronda peneia» di *Par. I 23*) di Fra' Bartolomeo da Colle, reperibile nell'appendice della traduzione latina della *Commedia* di Giovanni da Serravalle: Serravalle 1891, 1220.

2.

Le glosse e le illustrazioni create da un autore anonimo, probabilmente il poeta Antonio Grifo,¹¹ per un esemplare dell'*editio princeps* oggi noto come l'Incunabolo Queriniano (G.V.15) e il commento dell'edizione di Alessandro Vellutello del 1525 mirano a eliminare la tensione tra il livello letterale e quello allegorico che caratterizza il componimento petrarchesco – tensione irrisolta nei commenti di Filelfo e Da Tempo; e questo lo fanno, come vedremo, a favore del piano letterale. A questo scopo ambedue riusano lo spunto narrativo creato dallo pseudo-Antonio Da Tempo.

Come ho accennato altrove e come è stato dimostrato recentemente in un'analisi più approfondita da Giulia Zava,¹² il ciclo di illustrazioni dell'Incunabolo Queriniano propone un'interpretazione complessiva molto coerente del *Canzoniere*. Questa lettura riesce a integrare anche importanti aspetti morali o filosofici, ma, a differenza dei commenti di Filelfo e Da Tempo, senza frantumare la coesione narrativa o argomentativa del ciclo in mille glosse isolate e poco compatibili l'una con l'altra. Allo stesso momento, l'interpretazione dell'Incunabolo trasferisce la sua ricostruzione attenta e plausibile della vicenda amorosa al contesto della vita delle corti tardo-quattrocentesche. Un simile rapporto preciso al *Canzoniere* petrarchesco caratterizza la risposta poetica – e anche critica – di Grifo al grande modello, che possiamo conoscere grazie al meraviglioso *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*.¹³

Un ostacolo serio per tale lettura consiste nella doppia natura di Laura come simbolo della poesia e donna amata. Nel momento

¹¹ Per Grifo, cfr. in ordine cronologico: Moretti 1904; Frasso *et al.* 1990; Gibellini 1997, 75-93; Cossutta 1998, 419-448; Gibellini 2000, 41-62; Zaganelli 2000; Zaganelli 2002, 85-127; Cossutta 2004; Battaglia Ricci 2005, 41-54; Zaganelli 2006, 275-288; Mehlretter 2009, 49-63; Zava 2015a, 13-28; Zava 2015b, 201-239; Piras 2018.

¹² Mehlretter 2009, 49-63; Zava 2015a, 13-28; Zava 2015b, 201-239.

¹³ Di Dio 2000, 358-365; cfr. anche Zaganelli 2000.

in cui Laura può essere interpretata «allegoricamente pro laurea corona» come disse il Boccaccio nel *De vita et moribus*,¹⁴ o tutto il ciclo perde la sua dimensione più propriamente amorosa, o Laura deve essere raffigurata allo stesso tempo come donna e come corona d'alloro, o forse in un momento di metamorfosi alla Dafne, magari perpetuamente congelata.

Siccome nessuna di queste soluzioni funzionerebbe bene per un'illustrazione, e soprattutto perché probabilmente i destinatari di corte si aspettavano una vicenda amorosa più biograficamente concreta, come peraltro suggerita non solo dalla poesia petrarchesca stessa, ma anche dalla *Familiaris* II 9,¹⁵ l'illustratore decide di rovesciare il rapporto tra l'io lirico e la donna amata per quanto concerne la rappresentazione allegorica: Laura viene quasi sempre rappresentata come donna e solo in pochissimi casi come *laurea corona*,¹⁶ quindi per lei viene sottolineato una specie di *sensus historicus*, mentre l'io lirico nella maggioranza dei casi è reso metonimicamente come un libro rosso trafitto da frecce (quindi un poeta d'amore), da cui spuntano serpenti, simboli della natura peccaminosa sia della vicenda amorosa che della poesia che la racconta. Questa metonimia è un'invenzione del miniatore che ovviamente non trova un riscontro nel testo del Petrarca.

Il vantaggio di questa soluzione sta nel fatto che così l'amore per la poesia e l'amore erotico non sono alternative nel senso di una disgiunzione esclusiva (come invece nel mito di Apollo e Dafne: il Dio ottiene la poesia *invece* della gratificazione erotica, ma non ambedue), ma sono intimamente legati nel complesso simbolo del libro trafitto da frecce, e perfino la dimensione morale, invisibile nel simbolismo laurano e messa in scena dal

¹⁴ Boccaccio 1992, 908.

¹⁵ Petrarca 1933-1942, 18-20. Per tutta la *quaestio* ontologica del nome di Laura cfr. anche Kablitz 1989, 14-41 e soprattutto Regn 2022, capitoli 1.4, 3.5, 3.6, 5.2, 6.

¹⁶ In alcune delle primissime illustrazioni e poi soprattutto nella seconda parte, come ramo di lauro nel cielo, cfr. Mehlretter 2009, 55.

Petrarca stesso in modo più indiretto,¹⁷ è integrata nell'immagine, appunto sotto forma di serpenti.

Per quanto concerne il sonetto 34, questa decisione quasi costringe l'illustratore ad adottare lo spunto interpretativo offerto dal commento di Da Tempo. Il rapporto simbolico tra Laura e il lauro non può essere illustrato in quanto tale e viene perciò spostato al livello del racconto. È Petrarca-personaggio che lo crea, come dice anche la glossa: «havea lauctor piantato uno lauro da fresco per vageza dil nome de m.l. & essendo sopra giunto un mal tempo fa questo sonetto a phebo pregando sua Deità come apar.»¹⁸

Una piccola, ma interessante differenza tra questa glossa e quella di Da Tempo concerne il motivo del giardiniere sentimentale: non semplicemente, come diceva Da Tempo «per amor di Madonna Laura», bensì «per vaghezza del *nome* di Madonna Laura», con un accento sull'aspetto paronomastico, quindi poetico, e conseguentemente l'io lirico, soggetto della frase, viene identificato con *l'autore* Petrarca.

Infatti, vediamo nell'illustrazione che il libro rosso sta passeggiando in riva alla Sorga, mentre il serpente, in questo momento alato, sta volando verso il sole e gli porta una letterina, la preghiera-poesia. Che sia proprio il serpente ad avvicinarsi ad Apollo può essere letto come un tocco particolarmente fine, perché l'idolatria pagana va vista come parte della problematica della vanagloria letteraria e quindi come peccaminosa; non per caso anche i componimenti che si rivolgono direttamente a Laura vengono portati dal serpente, mentre la preghiera a Dio del sonetto 365 viene portata dalla colomba dello Spirito Santo.

Nell'incunabolo Queriniano, la vicenda biografica diventa quindi centrale, ma rimane sempre collegata alla dimensione morale e in parte anche a quella poetologica. È discernibile uno

¹⁷ Su questa tematica, si veda l'interpretazione macrotestuale offerta da Regn 2022.

¹⁸ Petrarca 1470, fol. 15r.

sforzo di far combaciare queste tre dimensioni e di integrarle in una lettura coerente dell'intero ciclo, basata sempre sulla storia dell'amore per Laura.

Questa tendenza verso il biografico la troviamo con qualche differenza anche nel commento di Vellutello, e qui diventa di fondamentale importanza per l'intero progetto dell'edizione commentata del lucchese, progetto che nasce (come ha dimostrato Sabrina Stroppa) in quello stesso ambiente milanese in cui erano stati attivi sia Filelfo che Grifo.¹⁹

Com'è noto, Vellutello inserisce una mappa dei dintorni della Sorga direttamente dopo l'indice, poi seguono i privilegi di stampa e un proemio. Dopo di quello, un «Trattato de l'ordine de son. et canz. del Pet. Mutato» (non ristampato nelle edizioni successive) ci spiega come e perché Vellutello aveva riorganizzato l'ordine dei componimenti in relazione all'Aldina del 1501. Seguono i paratesti «Vita e costumi del poeta», «Origine di Madonna Laura con la discrizione di Valclusa et del luogo ove il poeta di lei a principio s'innamorò», nonché un breve capitolo sulla «Divisione de so. et can. del poe. in tre parti», operata da Vellutello. Segue il testo del Canzoniere con il relativo commento.

Con la mappa e i paratesti sulla vita del poeta e sull'origine di Laura la dimensione biografica, già presente in alcune edizioni del Quattrocento, è fortemente ancorata nel libro sin dall'inizio; Vellutello si basa qui su delle indagini fatte durante un suo viaggio in Provenza. Come hanno rilevato Gerhard Regn, Catharina Busjan e altri, il progetto del Vellutello mira a far combaciare la filosofia morale del Petrarca latino con il ciclo lirico attraverso i concetti dell'esperienza e dell'*exemplum* storico: Petrarca non è un esempio storico come gli *exempla* medievali, ma in linea con le sue idee dell'esemplarità di un personaggio storico in una data situazione storica, esposte all'inizio del *De viris illustribus*, la

¹⁹ Cfr. Stroppa 2020, 375-399; Rossi 2022, 19-29; su Vellutello si veda anche: Belloni 1992; König 1993, 124-138; Albonico 2012, 63-100; Stroppa 2023, 41-58.

sua biografia deve essere un'esperienza reale di *virtus* esemplare nell'oggi.²⁰

Di conseguenza, dove la forma dei *Fragmenta* ideata da Petrarca stesso suggerisce un continuo vacillare, un percorso in parte circolare e sempre problematico e infine una salvazione subitanea, Vellutello, che non si fida né dell'ordinamento del Codice Vaticano 3195 né dell'Aldina, postula che la struttura macro-testuale deve rappresentare un *iter vitae* ascensionale che mena senza interruzioni dalla sensualità alla virtù e che coincide con i dati biografici trovati in altre fonti. Più concretamente, Vellutello riordina i componimenti in tre parti, *in vita*, *in morte* e *terza parte fuori dell'opera*. La terza parte contiene tutte le poesie non direttamente legate alla biografia amorosa, come i componimenti politici e storici, e quelli che sono difficilmente integrabili anche se di tematica amorosa – e perfino il nostro. Benché Vellutello lo interpreti (a differenza del Codice Vaticano)²¹ come *in morte*, lo mette nella terza parte.

Questo riordinamento permette di presentare il *Canzoniere* come un racconto biografico che porta in sé il proprio senso. Aggiungervi un senso allegorico sarebbe superfluo: L'*iter vitae* del personaggio esemplare, visto nella luce degli scritti latini del Petrarca, diventa un modello di vita riuscita, una sequenza narrativa già interpretata. Vediamo quali sono le conseguenze per il commento sul nostro sonetto:

Per la intelligentia del presente So, è da sapere, che hauendo il Poe.
in memoria di M.L. piantato un lauro uicino alla terra di Cabrieres sul
piccolo torrente di Lumergue, dell'uno & dell'altro de quali nella ori-

²⁰ Cfr. Regn 2004, 241; Busjan 2004, 191ss. (si veda anche il più ampio Busjan 2013); Keßler 1978, 115-117; Petrarca 1955, 218-227.

²¹ È probabile che Vellutello conoscesse il codice Vaticano, ma (forse a causa della presenza della mano di Giovanni Malpaghini) non lo ritenesse autentico: nel *Trattato de l'ordine de' Son. et Canz. del Pe. mutato*, all'inizio della sua edizione, prende le distanze da certi «antichi testi» in mano di «Messer Danielle da Santa Sophia» (Petrarca 1525, [3]), che noi sappiamo essere proprio il Vat Lat. 3195. Cfr. Mehlretter 2009, 184.

gine di lei & in altri luoghi dell'opera dicemmo, Et temêdo, che per lo freddo & tristo tempo del uerno non uenisse a morire, prega APOLLO, cio è il sole, che per lo bene di ciascuno di lor due uoglia a quello rimediare dicendo, che se uiue anchora in lui il bel desiderio amoroso, che alle Thesaliche onde del fiume Peneo, per la sua bella Daphne lo infiammaua, & se per lo uoltar di molti anni non ha le sue amate chiome bionde domenticato [sic], che dal pigro gielo & dall'aspro & rio tempo, il quale tanto dura quanto egli sta ascoso & lontano da noi, debba difendere l'honorata & sacra fronde di quello, della qual prima esso Apollo & poi egli (al nome di M.L. alludendo) fu inuescato & preso, soggiungendo, che per uirtu dell'amorosa speme, della quale nella uita acerba delle sue amorse passioni fu sostenuto, che uoglia disgombrare, & con prestezza rimuouere dell'aria quelle attiuue impressioni, acio che fatta lucida & chiara & manato [?] il freddo, possano uedere la lor dôna (per esso arbore intesa) sedere sopra l'herba, ET far delle sue braccia, cio è fare de suoi rami ombra a se stessa. La fronde del lauro è honorata, perche i poeti ne sono coronati, & al tempo [,] de Romani in segno di triumpho, se ne coronauano i triumphanti, Sacra, per essere ad esso Apollo sacrata. Onde dice, Difendi hor l'honorata & sacra fronde.²²

Vellutello ci dice esattamente dove sulla sua mappa si trova l'albero in questione: siamo nel mondo reale. Poi, non è più la «vaghezza del nome» di Laura come in Grifo, ma il fatto biografico della sua morte che spinge l'io lirico a piantare un lauro in sua memoria. Per evitare che si possa leggere il sonetto in chiave poetologica, Vellutello districa i fili che legano il mito di Apollo e Dafne all'amore dell'io per Laura: Apollo è il sole e ha una funzione metereologica. Viene anche spiegato il mito di Apollo e Dafne, ma solo come lontano parallelo dell'amore del poeta, e quello che rende paralleli i due spunti narrativi è la predilezione per il lauro come pianta e come corona dei poeti, ma non come donna. Tutti gli elementi della poesia vengono spiegati, ma tenuti separati e sempre subordinati all'aneddoto biografico. Alessandro Tassoni osserverà più tardi su questa lettura: «Cose bestiali dicono certi commentatori sopra questo sonetto».²³

²² Petrarca 1525, Terza parte, c. 176r.

²³ Tassoni 1609, 78.

3.

L'obiettivo di Vellutello è quello di asservire il *Canzoniere* a un'idea derivata dagli scritti filosofici e morali del Petrarca, mentre Grifo sviluppa piuttosto un *sensus moralis* dal testo del *Canzoniere* stesso. Entrambi tornano così alla forma *narrativa* di commento che trova la sua realizzazione più famosa nell'autocommento dantesco della *Vita Nova*; fanno quindi ritorno a un tipo di lettura integrativa che il Petrarca stesso ha voluto evitare con la sua disposizione abilmente infranta dei *Fragments*. D'altra parte, i frammenti del Petrarca non sono destinati a essere letti atomisticamente, come fanno Filelfo e Da Tempo; il lungo lavoro di Petrarca sull'organizzazione del ciclo contraddice una tale lettura. Piuttosto, la dimensione sintagmatica e quella paradigmatica, coerenza e frammentazione sono mantenute in un complicato equilibrio. Questo equilibrio manca sia dai commenti atomistici che da quelli interamente narrativi come quello di Vellutello.

Abbiamo detto che un commento può raccontare o spiegare raccontando. Il commento di Vellutello, però, è narrativo non solo perché certi elementi del sonetto 34 sono di difficile spiegazione, ma perché il suo progetto di spiegare l'*iter vitae* del Petrarca come esemplificazione ideale di una filosofia morale è esso stesso di natura narrativa.

Presenta un racconto, ma non un racconto inventato, una *fabula* o un *integumentum* di tipo medievale, pena la scomparsa dell'esemplarità *storica* del Petrarca. La verità morale di tale racconto – e anche la verità della poesia – è legata alla *fattualità* di quel racconto, fattualità che Vellutello, durante il suo viaggio in Provenza, ha cercato di verificare con metodi empirici.

A differenza delle forme medievali di racconto morale, la fattualità del racconto qui diventa *conditio sine qua non* della verità morale della poesia.

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2012 = S. Albonico, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in M. Danzi - R. Loporatti (a cura di), *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*; convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), Droz, Ginevra 2012, pp. 63-100.
- Barolini 1989 = T. Barolini, *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's Rerum Vulgarium Fragmenta*, «MLN», 104.1 (1989), pp. 1-38.
- Battaglia Ricci 2005 = L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere. Appunti*, «Cuadernos de filología italiana», 1 (2005), pp. 41-54.
- Belloni 1992 = G. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo, Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Antenore, Padova 1992.
- Bessi 1987 = R. Bessi, *Sul commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta*, «Quaderni petrarcheschi», 4 (1987), pp. 229-270.
- Bessi 1995 = R. Bessi, *Filelfo commenta Petrarca*, «Schifanoia», 15-16 (1995), pp. 91-98.
- Boccaccio 1992 = G. Boccaccio, *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia* (a cura di R. Fabbri), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere*, vol. 5.1, Mondadori, Milano 1992.
- Busjan 2004 = C. Busjan, *Biographie und Moralphilosophie in Alessandro Vellutellos Canzoniere-Edition*, in G. Regn (Hg.), «Questo leggiadrissimo poeta». *Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, LIT, Münster 2004, pp. 189-231.
- Busjan 2013 = C. Busjan, *Petrarca-Hermeneutik. Die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo im epochalen Kontext*, De Gruyter, Berlin - Boston 2013 («Pluralisierung und Autorität», 28).
- Cossutta 1998 = F. Cossutta, *Il Maestro Queriniiano interprete del Petrarca*, «Critica letteraria», 26 (1998), pp. 419-448.

- Cossutta 2004 = F. Cossutta, *Tra iconologia ed esegesi petrarchesca: note sulla Laura Queriniana*, «Humanitas», 59 (2004), pp. 66-82.
- Di Dio 2000 = A. Di Dio, *Antonio Grifo*, in A. Comboni - T. Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Del Galluzzo, Firenze 2000, pp. 358-365.
- Frasso *et al.* 1990 = G. Frasso - G. Mariani Canova - E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento: Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Antenore, Padova 1990.
- Gibellini 1997 = P. Gibellini, *Una nobile lettrice. Il canzoniere del Petrarca commentato e illustrato per Beatrice d'Este*, in M. Bastiaensen (éd. par), *La femme lettrée à la Renaissance. / De geleerde vrouw in de Renaissance / Lettered Women in the renaissance. Actes du colloque international* (Bruxelles, 27-29 mars 1996), Peeters, Leuven 1997, pp. 75-93.
- Gibellini 2000 = P. Gibellini, *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, «Annali Queriniani», 1 (2000), pp. 41-62.
- Hempfer 2007 = K.W. Hempfer, *Antinomie discorsive e concorrenza di modelli alternativi della realtà ("Rvf" 31-40)*, in M. Picone (a cura di), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, Angelo Longo, Ravenna 2007, pp. 1000-1018.
- Kablitz 1988 = A. Kablitz, «*Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai*». *Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's Canzoniere*, «Romanistisches Jahrbuch», 39 (1988), pp. 45-72.
- Kablitz 1989 = A. Kablitz, *Die Herrin des Canzoniere und ihre Homonyme. Zu Petrarca's Umgang mit der Laura-Symbolik*, «Romanische Forschungen», 101 (1989), pp. 14-41.
- Kennedy 1994 = W.J. Kennedy, *Authorizing Monarchism: Antonio da Tempo, Francesco Filelfo, and Hieronimo Squarzafico*, in Id., *Authorizing Petrarch*, Cornell University Press, Ithaca - London 1994, pp. 36-45.

- Keßler 1978 = E. Keßler, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Fink, München 1978.
- König 1993 = B. König, *Die Anordnung der Gedichte des Canzoniere als Problem der Literaturkritik und der Petrarca-Editionen des 15. bis 19. Jahrhunderts*, «Romanistisches Jahrbuch», 44.1 (1993), pp. 124-138.
- Marcozzi 2004 = L. Marcozzi, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, «Italianistica», 33 (2004), pp. 163-177.
- Mehltretter 2009 = F. Mehltretter, *Kanonisierung und Medialität. Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*, In Zusammenarbeit mit Florian Neumann, LIT, Münster 2009 («Pluralisierung und Autorität», 17).
- Mehltretter 2011 = F. Mehltretter, *Vom richtigen Leben. Francesco Filelfo als Kommentator Petrarca's*, in B. Huss - P. Marzillo - T. Ricklin (Hg.), *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, De Gruyter, Berlin - New York 2011 («Pluralisierung & Autorität», 26), pp. 71-89.
- Moretti 1904 = P. Moretti, *Saggio di miniature del secolo XV illustranti il Canzoniere petrarchesco*, Stamperia fototecnica di A. Canossi & C. Pächt, Brescia 1904.
- Petrarca 1470 = F. Petrarca, [*Rime*], Vindelinius [de Spira], Venezia 1470, esemplare illuminato Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15, <https://brixiana.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=8a7833c7-171e-41a9-b789-30f37ca23592&source=incunaboli_dl_carousel> (09.09.2024).
- Petrarca 1477 = F. Petrarca, [*Canzoniere e Trionfi*], commento di Antonio da Tempo, impensa Gasparis de Siliprandis de Mantua Ductu Dominici eius filii, Venezia 1477, <<https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-INCUN-18163/38>> (26.03.2024).
- Petrarca 1515 = F. Petrarca, *Opera del preclarissimo Poeta miser Francescho Petrarcha con el cōmento de misser Bernardo*

Lycinio sopra li triūphi. Con misser F. Philelpho: Misser A. de tempo: Misser Hieronymo Alexādrino: sopra li Soneti & Canzone nouamente historiate: & correcte per misser N. Peranzone. Azonte molte notabele & eccellente additione, Zani, Venezia 1515.

Petrarca 1525 = F. Petrarca, *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Giovanantonio et fratelli da Sabbio, Venezia 1525, <<https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-SPCC-15707/1>> (09.09.2024).

Petrarca 1831 = F. Petrarca, *Poesie minori del Petrarca*, a cura di D. de' Rossetti, II, Società tipografica de' classici Italiani, Milano 1831.

Petrarca 1933-1942 = F. Petrarca, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi - U. Bosco, 4 voll. Sansoni, Firenze 1933-1942, II, 9, pp. 18-20.

Petrarca 1955 = F. Petrarca, *De viris illustribus*, in Id., *Prose*, a cura di G. Martellotti - P.G. Ricci - E. Carrara - E. Bianchi, Ricciardi, Milano - Napoli 1955.

Petrarca 1996 = F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996.

Piras 2018 = T. Piras, *Su alcune illustrazioni del Dilettante Querini al Canzoniere di Francesco Petrarca*, in L. Battistini et al. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Adi, Roma 2018.

Raimondi 1950 = E. Raimondi, *Francesco Filelfo, interprete del Canzoniere*, «Studi petrarcheschi», 3 (1950), pp. 143-164.

Regn 2004 = G. Regn, *Kartographie der Liebe. Die Regionalkarte der Sorgue und die Autorität des Canzoniere im rinascimentalen Petrarca-Kommentar*, in Id. (hg.), *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, LIT, Münster 2004 («Pluralisierung & Autorität», 6), pp. 233-261.

Regn 2022 = G. Regn, *Poetik des Aufschubs. Augustinus, Dante und die antiken Klassiker in Petrarca's Canzoniere*, Winter, Heidelberg 2022.

- Rossi 2022 = M. Rossi, «*Non volli seguire la opinione d'ignoranti*». *Francesco Filelfo e l'esegesi petrarchesca alla corte milanese*, in B. Huss - S. Stroppa (a cura di), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Italienzentrum FU Berlin, Berlino 2022, pp. 19-29, <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/italienzentrum/publikationen/schriften-italienzentrum/Schriften-Band-7/Schriften-des-Italienzentrums-Bd_-7.pdf>.
- Serravalle 1891 = F.I. de Serravalle, *Translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii cum textu italico fratris Bartholomaei da Colle*, Ex Officina Libraria Giachetti, filii et soc., Prato 1891.
- Stierle 2003 = K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Hanser, München - Wien 2003.
- Stoppelli 1987 = P. Stoppelli, *Da Tempo, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 33 (1987), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-tempo_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-tempo_(Dizionario-Biografico)/>) (03.04.2024).
- Stroppa 2020 = S. Stroppa, *Oltre la questione dell'ordine mutato: sul commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, «Atti e Memorie dell'Accademia», 131 (2018-2019 [ma 2020]), pp. 375-399.
- Stroppa 2023 = S. Stroppa, *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento. Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in G. Armstrong - S. Gilson - F. Pich (eds.), *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, Legenda, Cambridge 2023, pp. 41-58.
- Tassoni 1609 = A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni, Col Confronto de' luoghi de' Poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate*, Giulian Cassani, Modena 1609.
- Wilkins 1951 = E.H. Wilkins, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1951.

- Zaganelli 2000 = G. Zaganelli, *Dal Canzoniere di Petrarca al Canzoniere di Antonio Grifo: percorsi metatestuali*, Guerra, Perugia 2000.
- Zaganelli 2002 = G. Zaganelli, *La storia del Petrarca e la favola del Grifo: costruzioni narrative*, «Annali Queriniani», 3 (2002), pp. 85-127.
- Zaganelli 2006 = G. Zaganelli, *Narrare per immagini: il caso del Petrarca illustrato da Antonio Grifo*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere arti e scienze», 67-68 (2005-2006), pp. 275-288.
- Zava 2015a = G. Zava, *Interpretazione e ironia nelle immagini del Petrarca queriniano*, in M. Sipione - M. Vercesi (a cura di), *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, Morcelliana, Brescia 2015, pp. 13-28.
- Zava 2015b = G. Zava, *Dilettante nell'illustrazione, maestro nell'esegesi. Il disegno interpretativo nelle immagini del Petrarca queriniano*, «Quaderni Veneti», 4.2 (2015), pp. 201-239, DOI 10.14277/1724-188X/QV-4-2-15-2 (05.04.2024).

GIANCARLO ALFANO

ETERONOMIA DELLA NOVELLA.

SANSOVINO NELLA TRADIZIONE TEORICA DEL CINQUECENTO

1. L'interpretazione del ruolo della narrativa breve italiana tra Medioevo e Rinascimento sembra oscillare, nella storia della critica italiana, tra due possibilità opposte. Riprendendo il titolo di un importante libro di Luciano Anceschi, questi due poli potrebbero essere sintetizzati con le formule, da un lato, del primato dell'autonomia e, dall'altro, dell'affermazione delle logiche dell'eteronomia.¹ Se alla prima espressione associamo il diletto come fine e le regole dell'arte come forma, e identifichiamo invece la seconda con l'insegnamento come fine e le norme morali come forma, allora ne risulta evidente la contrapposizione tra una narrazione che definiremo *per sé* e un opposto modello della narrazione *per altro*.

Mentre nella piena modernità il racconto (inteso come *short story*) è orientato verso l'autonomia (cioè non è asservito a un discorso eteronomo), tra medioevo e prima modernità la pulsione esterna alle ragioni poetiche appare prevalente. La forma breve, soprattutto se in prosa, risulta infatti attratta verso il mero materiale, fungibile per discorsi di altro tenore e ispirati a una finalità differente rispetto al diletto. In questo senso, non smette di essere rivelatore l'uso che Boccaccio ha fatto della cornice come espediente di autonomia del racconto,² mentre invece nelle varie

¹ Anceschi 1936.

² Rimando ad Alfano 2025.

pratiche discorsive la tendenza a incapsulare la cellula narrativa in un discorso altrimenti orientato mostra con chiarezza la dipendenza del ‘racconto’ dalle diverse ragioni argomentative che volta a volta se ne impossessano.

Ne risulta che la cornice, intesa come modalità di aggregazione dei testi narrativi, abbia un grande rilievo anche al livello teorico: i differenti modi di incorniciare i materiali narrativi possono essere infatti considerati come ‘forme simboliche’, ossia meta-modelli, o ‘dispositivi’,³ in grado di orientare le narrazioni verso ordini del discorso in cui il gradiente maggiore è, a seconda dei casi, l’autonomia o l’eteronomia di ciò che si racconta rispetto al modo con cui si racconta.

Struttura con novella portante (Boccaccio, Giraldi, Scipione Bargagli), *fictio* discorsiva di situazione accademica (Erizzo) o di mondanità sociale (Costo, la novella di *Bianco Alfani*), inserimento all’interno della comunicazione epistolare (Masuccio, Bandello, la *Historia de duobus amantibus*): le diverse organizzazioni della ‘cornice’ hanno tutte una loro implicazione ideologica in quanto si offrono come la *forma* che struttura il senso del mondo (almeno di quello rappresentato, che però è di norma un metamodello, e dunque finisce con l’orientare anche il comportamento culturale nella realtà storica).⁴

La contrapposizione tra autonomia ed eteronomia vale pertanto innanzitutto al livello del dispositivo di incorniciamento, che può essere prevalentemente orientato al fuori di sé e all’ammacstramento, o a quello che potremmo chiamare il sé e per sé, ossia il piacere narrativo. La questione è rilevante anche perché nel *Decameron* il dispositivo della cornice mostra con grande evidenza la tensione ermeneutica che muove i dieci novellatori (e con loro anche il lettore, come spiega la *Conclusione*). Al contrario, gli

³ Mi riferisco, rispettivamente, alla lettura di Ernst Cassirer offerta da Pannofsky 1984 e alle proposte di Lotman - Uspenskij 1975, riprese e approfondite in Lotman 1985; per la nozione di dispositivo rimando invece a Deleuze 2002 e 2007.

⁴ Mukarovsky 1971.

interventi teorici cinquecenteschi che accompagnano e commentano la produzione novellistica mostrano il prevalere della tendenza eteronoma, l'intenzione edificante che spegne la dialettica interpretativa, trasformando la novella (intesa come «caso problematico», secondo la lezione di Neuschäfer)⁵ in semplice illustrazione, secondo la definizione del *Trattato dell'argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca, ossia mero esempio veritativo.⁶

2. In tal senso, la *Lezione* di Francesco Bonciani (1574) lavora la novella entro i termini dell'eteronomia poetica, producendo una duplice riduzione realizzata anche attraverso ciò che chiamerei un *addomesticamento comico*. La prima riduzione consiste nel fatto che, dopo aver stabilito l'equivalenza teorica di novella e commedia (generi entrambi basati sul *mythos*, in senso aristotelico), Bonciani separa novella e dialogo: isola la novella dalla cornice (cioè dalla compagine testuale più ampia) e dal dialogo (cioè dalla dimensione dialogico-dinamica) riducendola a racconto, a schema logico dell'azione narrativa. La seconda riduzione, poi, è di tipo tematico: poiché «Aristotele a sufficienza nella sua *Poetica* trattò della favola eroica e tragica che alle novelle volgari si converrebbe», Bonciani decide di limitarsi alla trattazione della «materia umile e burlesca».⁷ In ciò consiste lo *scarto prescrittivo* (che chiamerei riduzione eteronomica), e che permette di stabilire che la novella imita le azioni «che cattive secondo il ridicolo furono da Aristotele chiamate», e solo quelle.⁸

La prescrizione si accompagna a un addomesticamento ermeneutico. Se infatti Bonciani può dichiarare che, «conchiudendo questo proposito secondo la diffinizione della commedia e la distinzione de' ridicoli, diremo le novelle essere imitazione d'azioni stolte secondo quella spezie di ridicolo che *katagélaston*

⁵ Neuschäfer 1985, 299.

⁶ Perelman - Olbrechts-Tyteca 1966.

⁷ Bonciani 1970, 145.

⁸ Ivi, 147.

s'addimanda»,⁹ ciò significa che la teoria patisce un forte condizionamento storico (ossia ciò che chiamo addomesticamento). Una volta che i personaggi novellistici sono stati identificati nei «peggiori secondo il ridicolo», la novella perde ogni problematicità ideologica, ogni articolazione di registri discorsivi, ogni compromissione col reale (al di là del mero 'realismo' contenutistico).

Lo chiarisce in maniera definitiva la conclusione del ragionamento dell'autore, che sostiene che non tutti i 'peggiori' possono essere rappresentati, in quanto la distinzione (aristotelica) «in potenti, infimi e mezzani tra questi» va commisurata con la sconvenevolezza di rappresentare nel modo dei peggiori personaggi potenti o miserabili.¹⁰ Di conseguenza, oggetto dell'azione novellistica saranno solo quelle persone «che, non essendo però pazze affatto, sentiranno anzi che no dello scemo».¹¹

3. Altro modello è quello proposto da Girolamo Bargagli con la sezione novellistica del *Dialogo sopra le veglie sanesi* (1572), dove l'eteronomia è invece di tipo sociale e agisce riducendo l'orizzonte della brigata. Nella sua trattazione si realizza infatti lo spostamento da un'analisi poetica della *fabula* (al centro di tutta la teoria letteraria del tempo) a una ben differente precettistica retorica, attenta:

- a) all'*inventio*, operando la selezione dei temi e la novità del racconto: vi sono a suo avviso «due sorti di novelle, altre dalle quali si cava dubbi e questioni da disputare, altre che occasioni di disputare non arrecano»;¹²
- b) all'*elocutio*, con un'interessante riflessione sull'opportunità di mescolare «qualche detto o qualche parola che sia propria di quel paese» dove si svolge il racconto stesso;¹³

⁹ Ivi, 148.

¹⁰ Ivi, 161.

¹¹ Ivi, 161-162.

¹² Bargagli 1982, 228.

¹³ Ivi, 225.

- c) e soprattutto all'*actio*: la *performance* novellistica è infatti espressione di un orizzonte culturale ristretto, che coincide con un ben definito (e decisamente circoscritto) ambito sociale, in questo caso l'aristocrazia senese.

Mostrandosi in questo ben aristotelico (e in sintonia con quanto spiegava in quegli stessi anni Lodovico Castelvetro, seppur con ben altra potenza teorica), Bargagli sostiene che il verosimile è orientato dall'uditorio sociale (ancora l'aristocrazia senese). Distinguendo tra la novella intesa come caso astratto (egli scrive: «in pensando») e la concreta *performance* novellistica (egli scrive: «in proferendo»), il trattatista mostra che quest'ultima è orientata non dalle generiche convenzioni letterarie condivise, ma dall'orizzonte d'attesa del pubblico, un orizzonte ristretto, innanzitutto nel senso concreto che è determinato dalle effettive pratiche sociali, cioè dal piccolo circuito comunale, che inevitabilmente risente del *coquettiren* dei borghi e delle contrade cittadine. Girolamo Bargagli punta così tutto sulla brigata, intesa però non come un principio compositivo dinamico, ma come un ambiente storico e geografico concreto, un gruppo sociale chiaramente riconoscibile, la cui richiesta d'intrattenimento il narratore deve sempre soddisfare.

In definitiva, il discorso di Girolamo Bargagli appare volto non a fornire una descrizione della corretta composizione del testo narrativo, ma a rivendicare per questo tipo di scrittura una centralità all'interno delle pratiche sociali, finendo inevitabilmente con l'assimilarla alla composizione di lettere amorose, al «parlamento» o monologo d'amore, alla recitazione di «una commedia all'improvviso».¹⁴ La capacità di raccontare appropriatamente rientra tra quelle abilità attoriali e prossemiche che, sulla scorta del modello cortigiano, erano oramai qualità imprescindibili per ogni uomo o donna che si volesse «di mondo», grande o piccolo che fosse il suo mondo. Del resto, in quegli stessi anni

¹⁴ Ivi, 216.

e in quella stessa città, Pietro Fortini rivolgeva le sue ponderose *Giornate e Notti* a quei giovani che nelle occasioni mondane se ne stavano zitti, perché incapaci di trovare qualcosa da raccontare alle signore presenti.¹⁵

4. La logica dell'eteronomia governa anche il terzo intervento dedicato dalla teoria cinquecentesca al genere novellistico. Mi riferisco al *Discorso* premesso da Francesco Sansovino alla sua antologia novellistica del 1571, assumendo il carattere di eteronomia "moral-tipografica" in quanto questo poligrafo fa coincidere la compaginazione del libro (a partire dal prototipo boccacciano) con un percorso morale che vi sarebbe disegnato progressivamente. Come ha spiegato Brian Richardson a suo tempo, Sansovino è peraltro da considerarsi il responsabile di quella «new fashion» di aggiungere ai titoli «a moral *dictum* about the lesson to be learnt from the story».¹⁶ Ne consegue una «conception of the *Decameron* as a model for life», in qualche modo parallela al Petrarca 'modello di vita' indagato esemplarmente da Baldacci.¹⁷ Si tratta peraltro di un aspetto che governa tutta l'opera di questa interessante figura di operatore culturale cinquecentesco, fin dalle sue giovanili *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* (1542) – sulle quali torneremo in conclusione –, passando per il *Ragionamento dell'amore* del 1545, le edizioni dell'*Ameto* (1545), del *Decameron* (1546) e del *Filocolo* (1551), per giungere infine proprio al *Discorso* del 1571.

Sarebbe probabilmente interessante seguire quanto suggerito da Richardson a proposito del modello di vita, ma l'eteronomia morale conta più di quella sociale, in quanto la società di Sansovino è allargata, è sovra-municipale, moderna nel senso proposto cinquanta anni fa da Giancarlo Mazzacurati.¹⁸ Se seguita-

¹⁵ Fortini 1988, 7-8.

¹⁶ Richardson 1990.

¹⁷ Si allude ovviamente a Baldacci 1974.

¹⁸ Mazzacurati 2016.

mo le date di pubblicazione, il punto di partenza non può che trovarsi nelle brevi pagine del *Discorso fatto sopra il Decamerone*, che Sansovino pubblicò nella quarta ristampa dell'antologia di novelle di diversi autori da lui curata (la prima edizione è del 1561). In verità, il frontespizio non fa cenno all'intervento del curatore, mettendo invece in evidenza altri aspetti del libro che veniva offerto al lettore:

Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di cento altre novelle antiche, non pur belle per inventione ma molto utili per l'eleganti et Toscane elocutioni necessarie a chi vuol regolarmente scrivere nella nostra lingua. Nelle quali piacevoli, et aspri casi d'Amore, et altri notabili avvenimenti si contengono. Con gli argomenti a ciascuna novella per gli ammaestramenti de' Lettori al viver bene, et con le figure poste et appropriate a suoi luoghi. Di nuovo rivedute, corrette, et riformate in questa Quarta Impressione.

Il frontespizio segnalava con chiarezza il programma culturale di Sansovino, sottolineando la rilevanza dello stile delle novelle per chi voglia scrivere «nella nostra lingua», e unendo così al progetto ludico dell'intrattenimento la forza modellizzante della scrittura in prosa. È un'indicazione che sembra rimandare ai tempi in cui sul corpo del *Decameron* si era giocato il prestigio dei curatori e la fortuna commerciale degli editori, tempi agonistici dettati soprattutto dalle nuove esigenze comunicative (dunque, se non estranee certo non orientate al principio delle regole dell'arte). Come ancora ha spiegato lo stesso Richardson, «Between 1501 and 1524 only six editions [del Decameron] had been printed, one every four years on average, but about thirty followed in the period from 1525 to 1557, a rate of nearly one per year», dati che danno l'idea della posta economica che era in gioco. Ma in quei trent'anni avvenne anche un importante cambiamento nel modo di leggere il testo boccacciano:

As Lodovico Dolce wrote in 1541, the 'dieci giornate' were "non pure a leggere piacevolissime, ma necessarie in tutto a chi vuol bene e leggiadramente valersi sì delle osservazioni come della proprietà et elegantia del pur et gentile sermone thoscano". Readers who now ap-

proached the *Decameron* in search of examples for their own prose writing would naturally prefer something more helpful for their purpose than an austere edition, containing the text alone, of the sort of which had been customary up to now.¹⁹

Negli anni quaranta del secolo, la disputa si era infatti articolata intorno al maggiore o minore arcaismo della lingua boccacciana, e alle varianti di una qualche importanza per lo stile. Lo scontro si era giocato tutto a Venezia, tra i curatori di origine fiorentina e quelli di origine settentrionale: membro del primo gruppo, il nostro autore era stato del resto tra i primi a dare il proprio contributo, facendosi responsabile nel 1546, presso Gabriele Giolito, di un'edizione del maggior testo del Certaldese, seguita da una seconda nel 1549 per i tipi di Giovanni Griffio. Si era trattato di un'operazione complessiva di notevole rilievo: nella giolitina, ad esempio, pur accogliendo sostanzialmente il testo della cosiddetta ventisetтана, si era occupato di problemi filologici se non ecdotici, presentando per la prima volta il testo con le varianti di tradizione a margine. Il giovane Sansovino, d'altro canto, adeguandosi alla pratica inaugurata dal Minerbi (1535) e proseguita da Antonio Brucioli (1538 e 1542), aveva arricchito l'edizione di alcuni supporti paratestuali di tipo esegetico, munendo il testo di un glossario con commento linguistico e storico.

Come ha spiegato Brian Richardson, Sansovino era stato particolarmente attento all'ambito della *elocutio*, proponendo Boccaccio come maestro di stile. Per questo aveva provveduto a stilare una lista degli epiteti utilizzati nel *Decameron*, per consentire al lettore che fosse andato a consultare l'indice sotto il termine cui era interessato di trovare «one or more adjectives

¹⁹ Richardson 1990, 21. Era un'attitudine diffusa tra i curatori editoriali di quell'epoca, se è vero che anche Brucioli nella dedica «alla valorosa et virtuosa Signora Madalena de Buonaiuti» come curatore insisteva sull'aspetto linguistico e grammaticale dell'operazione (*Il Decamerone* di Messer Giovanni Boccaccio con nuove e varie figure. Nuovamente stampato et ricorretto per Messer Antonio Brucioli [...], Gabriel Giolito de' Ferrari, Venetia MDXLII).

or phrases which could then be used to embellish their own prose». Grazie a questo lavoro di annotazione linguistica, si poteva apprendere, per esempio, che gli *Abbracciamenti* sono di norma *piacevoli* (ogni lettore dell'opera sa che cosa significhi *abbracciarsi* nelle novelle boccacciane), o che un *amante* poteva sì esser *ferventissimo*, ma che questa era solo una delle possibili qualificazioni che lo caratterizzavano, e così via: «such a list – ha sostenuto opportunamente Christina Roaf – was an invaluable aid to composition for any writer wishing to imitate Boccaccio». ²⁰ E se già altri editori, a partire dal Bruccioli, avevano insistito sull'importanza linguistica del capolavoro boccacciano, Sansovino rimarcava però con forza quanto ciò attenesse in prevalenza alla dimensione dello scrivere, cioè alla pratica professionale della gran parte degli alfabetizzati dell'epoca.

Nel momento in cui redigeva il suo *Discorso*, le condizioni erano certo mutate: dopo l'edizione del 1557, il *Decameron* era stato infatti messo all'Indice nel 1559, con una sentenza ribadita nel successivo Indice del 1564. Ma per il poligrafo veneziano il senso di quella operazione doveva essere ancora attuale se, discutendo appunto dell'«elocutione», riproponeva a distanza di venticinque anni il suo attacco al Delfino, curatore della oramai remotissima edizione del 1516 (1526²): «Quanto alla elocutione ella dee esser propria, et secondo la qualità delle persone [...] onde si dee molto riprendere il Delfino e tutti gli altri suoi seguaci, che hanno co[n] poco giuditio guasto i predetti luoghi levando l'arte et le bellezze dello scrittore nelle predette novelle».

Ritornando al suo lavoro giovanile sul versante linguistico e sul più generale impianto retorico e narrativo, il Sansovino dimostrava una notevole fedeltà al testo boccacciano, quale raramente si trova in altri curatori dell'epoca, soprattutto quando si consideri il contesto non municipalistico – cioè non 'fiorentino' – nel quale vanno inserite le sue considerazioni. Ma si tratta di una fedeltà che rivela il suo intento eteronomico. Non

²⁰ Roaf 1988, 118.

l'arte della novella, ma l'arte della scrittura in quanto tecnica socio-comunicativa era infatti ciò che gli interessava, come mi sembra dimostri anche la peculiare attenzione al registro comico: non per le ragioni artistiche ma perché – come ha proposto Roaf – le storie di registro comico «are, of course, those most likely to have a dialectal or Florentine flavour, with popular words and expressions, probably dated and not easily understood and therefore, according to Sansovino, most in need of annotation».²¹

Questa *lunga fedeltà* al Centonovelle boccacciano era dunque motivata da un prevalente interesse editoriale, che però si associava a un più ampio progetto culturale complessivo, come mostra quanto già ho ricordato a proposito della nuova pratica di associare a ciascuna novella una sentenza che ne spiegasse il senso, così da declinare l'opera letteraria in chiave morale. La funzionalità per così dire esemplare e “morale” del testo novellistico è del resto per Sansovino addirittura alla base della struttura del *Decameron*, come spiega il capitoletto del *Discorso* intitolato *l'Ordine del libro*, dov'egli afferma che Boccaccio,

mettendone innanzi sotto il velame di queste favole, Iddio, la Fortuna, il senno, l'amore, l'eloquenza, i fatti, la libertà, et la magnanimità ch'è la virtù, [vuole] perciò inferire ch'il fine dello huomo dee essere la virtù. Mi confermo in questa opinione, perché io non veggo che egli ha osservato il medesimo ordine non pur nella disposizione delle Giornate, ma anco in quelle delle novelle in ogni giornata in particolare.

Il microtesto novellistico viene così ‘ridotto’ a una ragione morale sia in sé (ogni novella illustra una certa virtù) sia per l'inserimento in un macrotesto ‘orientato’, che esprime il progresso umano verso la virtù.

Una simile lettura, inevitabilmente ispirata ideologicamente in senso cattolico (in modo del tutto analogo a quanto è successo per alcune celeberrime letture novecentesche, e a quanto tuttora

²¹ Ivi, 117.

succede preso taluni interpreti), si appoggia concettualmente a un modello di favola di origine retorica. Sansovino sostiene che Boccaccio ha scelto come forma espressiva la favola, e più precisamente «tra le favole tolse la ragionevole [...] Percioché delle favole alcune sono ragionevoli, introducendosi a favellare in esse huomo con huomo, alcune morali dove s'introducono le bestie di più qualità, come son quelle d'Esopo, et alcune altre son miste che contengono huomini et animali insieme». L'editore riprende lo schema approntato da Aftonio sofista nei suoi *Progymnasata*, dove si legge che la *fabula* è in verità «triplex, Rationalis, Moralis, Mista: Rationalis, in qua aliquid ab homine geri confingitur. Moralis, quae eorum imitatur mores, quae sunt rationis expertia. Mista vero, qua rationale irrationaleque complectitur». ²²

²² Cfr. Aphthonius 1582. Si trattava di tipologie ben note, giacché giravano anche in opere come le *Æsopi Phrygis fabellæ græce et latine. Cum alijs opusculis* [...] (cfr. Aesopus 1593), che contenevano, oltre a un estratto *Ex Aphthonii Sophistae Progymnasata* (Aesopus 1593, 310-311), anche un brano *Ex Hermogeni exercitamentis, Prisciano interprete*, dove tra l'altro si avvertiva che: «Fabula est oratio ficta, verisimili dispositione, imaginem exhibens veritatis [...] Nominantur aut[em] ab inventoribus fabularum, aliae Æsopiae, aliae Sybariticae, aliae Lybicae, aliae Sybariticae, omnes autem communiter Æsopiae dicuntur, quia in conventibus frequenter solebat Æsopus fabulis uti. Mendacem quidem esse volunt fabulam, sed ad vitam utilem, necnon et verisimilem [...] Expositio autem fabularum vult circuitationibus carere, et iucundior esse [...] Sciendum vero, quod etiam oratores inter exempla solent fabulis uti» (Aesopus 1593, 314-315, c.m.). Per il rilievo di Aftonio (peraltro utilizzato anche da Bonciani, per cui cfr. Alfano 2015), basti ricordare che il testo greco, col titolo di *Aphthoni Sophistae Progymnasata*, era stato pubblicato alle cc. 1-17 del primo tomo della prestigiosa raccolta in *folio* dei *Rhetores Græci* 1508. A proposito dell'importanza di tali opere per la tradizione culturale dell'Occidente si tenga presente Curtius: «Per la poetica [il testo maggiore di Prisciano] non offre alcun elemento, ma questa mancanza può venir compensata da un'opera di Prisciano di minori dimensioni, i cosiddetti *Præexercitamenta*. Si tratta di una traduzione dei *Progymnasmata* di Ermogene (risalente all'epoca di Marco Aurelio). [...] Già nell'Antichità si dibatteva la questione se questi *progymnasmata*, in uso al tempo di Cicerone e più tardi ridotti in forma sistematica, fossero da assegnare alla grammatica o alla retorica» (Curtius 1992, 493). Secondo Brian Vickers, il «testo più po-

L'antico retore, pur proponendo una morfologia tripartita della *fabula*, riconduceva poi le diverse forme a un medesimo finalismo, in quanto «Fabula profecto quidem est a poetis, sed et rhetoribus communis facta est *admonendi gratia*». Questa centralità dell'ammonimento, la sottolineatura dell'efficacia strumentale, parenetica della narrazione breve, non poteva che essere ripresa anche da Sansovino, il quale infatti scrive: «onde volendo gli Oratori in quei luoghi dei parlamenti loro, ove il bisogno lo richiedeva, ammonire altrui, la introdussero anche su pulpiti, e quella pigliarono ch'alle parole et alle materie meglio si confaceva». Tutti gli argomenti (anche tecnici) utilizzati dal curatore dell'antologia novellistica mirano dunque a subordinare la narrazione breve a un senso superiore: nel ragionamento sul macrotesto, la successione delle cento novelle è interpretata come movimento ascensionale verso l'esemplarità di Griselda; nelle considerazioni sul microtesto, le *performances* della lieta brigata sono ricondotte all'ammonimento, anzi a quella specifica lezione morale che viene impartita da chi si trova «su pulpiti».

Se è chiaro che per Sansovino il capolavoro boccacciano costituisce un testo unitario e compatto (tanto che un'antologia che vi si ispiri può pretendere alla medesima coerenza), il carattere di 'libro' unitario viene individuato nel contenuto: un unico «velame» sotto il quale i micro-testi novellistici vanno letti in progressione, dal vizio alla virtù.

5. Posso a questo punto tornare indietro all'epoca in cui il ventenne Sansovino, mentre sta preparando una *Retorica* (poi pubblicata nel 1543) in cui fa ampio uso proprio di Aftonio, allestisce intanto uno strano libretto intitolato *Le lettere sopra*

polare, grazie al numero di esempi svolti per ogni esercizio, venne prodotto nel IV secolo da Aftonio, e divenne oggetto di grande moda nel Rinascimento, insieme con i commenti di Rodolfo Agricola e Reinhard Lorich» (Vickers 1994, 86).

le dieci giornate del «Decamerone» (1542), in cui l'eteronomia morale viene già direttamente associata alla compaginazione del *Decameron*. La breve operetta giovanile del precoce poligrafo appare divisa in dieci libri (quante le giornate decameroniane, appunto) introdotti da una dedicatoria generale. Ciascun libro è composto (progettualmente) da 10 lettere ad altrettanti dedicatari differenti ed è concluso da una lettera indirizzata a una donna (in luogo della ballata conclusiva del capolavoro boccacciano). Poiché al decimo libro mancano tre lettere, ma la dedicatoria conclusiva è tuttavia presente, si contano in tutto 107 lettere a 106 destinatari differenti.

Per quanto riguarda la natura di questo libro come una sorta di commento al *Decameron*, Christina Roaf, che lo ha modernamente editato, ha osservato che: 35 lettere hanno un riferimento esplicito alla corrispondente novella (la lettera I 5 parla della novella I 5, e così via); 60 lettere hanno solo un rapporto implicito; le 12 restanti lettere sembrano prive di ogni collegamento con l'avantesto.

Sulla base di queste indicazioni, proviamo allora ad accostarci al libro, soffermandoci innanzitutto sulla sua impaginazione, che presenta la seguente successione di parti:

1. Lettera dedicatoria a Monsignor Messer Alfonso de' Tornabuoni;
2. Tavola (o Indice);
3. I dieci libri consecutivi;
4. «Il fine delle epistolle [sic!] di F. Sansovino»;
5. Un errata corrige aperto da un invito «A i lettori»;
6. Un nuovo invito «A i lettori», in cui si giustifica la presenza di tanti errori nella stampa perché lo stampatore l'avrebbe affidata a un «Fiorentino» che è «occulto inimico» dell'autore. L'autodifesa si chiude con l'indicazione che l'eventuale presenza di «contrarie opinioni al vero» sono state «scritte per inavvertenza» e non perché l'autore «senta altrimenti».

Se, sulla base di questa distribuzione, torniamo al rapporto tra lettere e novelle, possiamo seguire quanto osservato ancora da Roaf a proposito del fatto che nelle 35 lettere con riferimento esplicito alle corrispondenti novelle l'interpretazione è «pragmatica e morale, piuttosto che letteraria», sicché le novelle appaiono come «una serie di *exempla* che aiutano a risolvere i problemi di condotta e comportamento dei corrispondenti». ²³

In genere, la lettera inizia con una riflessione morale generale, che viene suffragata dall'esempio novellistico. In cinque casi, osserva la curatrice, non è così; in tre casi l'interpretazione è invece letteraria (vediamo più avanti la VII 2). Roaf conclude pertanto che «il *Decameron*, come testo letterario, non è il soggetto principale dell'opera»; esso è invece piuttosto «un punto di partenza che permette al giovane autore di dimostrare la sua conoscenza precoce dei molteplici problemi culturali dell'epoca che interessavano l'*élite* intellettuale a cui le lettere sono indirizzate». ²⁴

Vediamo allora brevemente tre esempi del lavoro sansoviniano, e più precisamente le lettere riferite a I 5, II 5 e VII 2. La prima, coerentemente con l'argomento di una novella che lo stesso Sansovino definisce «della Marchesana», ²⁵ è inviata alla Marchesana di Carrara, e nell'*incipit* spiega che «la proposta intorno le cose d'Amore fu bella, e non meno artificiosa che vaga». A questa prima affermazione segue una *definitio* nella quale l'autore dichiara «che la bellezza è principal cagione di tutti i contenti dell'animo nostro, qualunque volta ella conosciuta da retto e perfetto giudizio»; affermazione perentoria, con cui concorda la *conclusio* («è dunque la bellezza principio della contemplazione, la qual conosciuta con più perfetto giudizio empie lo uomo di più perfezione») ribadita con forza da una *confirmatio*:

²³ Sansovino 2003, xix.

²⁴ Ivi, xx.

²⁵ Ivi, 11-14.

Onde non è maraviglia se il Re di Francia, come disse l'Eccellenza Vostra, s'innamorò già nella Marchesana di Monferrato, perché lo mosse il ragionamento di molti cavalieri della sua beltà, e virtuosamente pensando fe' alla sua presenza l'effetto che procede dall'amar corporale, perché gli occhi offuscati dalla sua bellezza persero il lume, faccendolo perdere insieme all'intelletto, il quale inchinandosi al senso gli concessi che la desiderassi. E ella, non men saggia e onesta per natura e per propria virtù [...] gli rispose arditamente quelle parole che furono convenienti al suo perfetto giudizio.²⁶

Una novella potentemente giocata intorno all'allestimento scenografico-culinario della Marchesana, chiaramente radicata nelle dinamiche sociali e antropologiche del rapporto gerarchico tra individui e gruppi (re e vassalli, in questo caso) e nella condivisione di un comune codice culturale di riferimento viene interpretata da Sansovino come un esempio di saggezza e onestà, così da ridurne il potenziale eversivo, tradendone peraltro la più autentica matrice retorica basata sulla dialettica tra motto e contro-motto (si veda peraltro cosa dice la narratrice Fiammetta nella presentazione del suo racconto, *Dec. I 5, 2*).

Il secondo esempio è tratto dalla seconda giornata, e riguarda la lettera «A Pietro di Martino, Orafo» nella quale si commenta la celebre «novella di Andreuccio».²⁷ Nella *Prima parte* troviamo un *incipit* e una *definitio*:

Veramente lo star in un medesimo luogo accresce assai di ignoranza oltre la poca accorta natura, perché altro non sapendo né gli altrui costumi veggendo, quegli per soli e rari si tengano che nella prima impression del'animo furo dalle nutrici o da' suoi medesimi impresi. Gli uomini di cotal maniera stupiscono delle cose più trite.

A ciò segue la *peroratio* con la quale il mittente-commentatore sollecita il destinatario, invitandolo a uscire «dalla solita stanza e, girando la Toscana, conducetevi in questi pomposi lidi marini». Sembrerebbe che una novella in cui viene narrato l'apprendimento delle insidie della vita e l'ambiguità della

²⁶ Ivi, 13.

²⁷ Ivi, 35.

morale mercantesca si traduca in un'occasione per stimolare un conoscente a prendersi una vacanza dalle attività ordinarie. Se non che nella *Seconda parte* troviamo una sorprendente *definitio* nella quale, dopo aver spiegato che «Intorno alle cose di Pietro Paulo, ei mi duol fin'al core che le donne che poco si curano del nome loro, gli sien cagione di tanti tormenti», si precisa che «S'ei sapessi l'infinite malizie e le strane invenzioni ch'elle trovano, forse che le fuggirebbe in quella maniera che egli a tutto corso le segue». Stupefacente la *Peroratio* conclusiva, con l'invito a leggere, al fine di una migliore conoscenza del mondo femminile, «le *Giornate* di Messer Pietro Aretino». ²⁸

L'ultimo caso riguarda la lettera corrispondente a *Decameron* VII 2, ossia la «novella di Peronella»,²⁹ indirizzata «A Messer Piero Fabrini, Accademico». Anche questa lettera è bipartita. Nella *Prima parte* leggiamo un *Incipit* dove si precisa che la «seconda novella della settima giornata del *Decamerone* è a imitazion de Apuleio nel suo *Asino d'oro*. Ell'è di tanto imitazione che ella più si può più ragionevolmente chiamare del Boccaccio che d'Apuleio». La primazia boccacciana è dovuta allo stile, ossia alle «ben dette parole» e alla «lingua [...] vaga e leggiadra, [...] fiorita e tersa». Se qui si può riscontrare il medesimo interesse linguistico-comunicativo rivelato dai paratesti editoriali delle sue edizioni decameroniane, l'altro aspetto, quello parenetico, emerge nella *Seconda parte* della lettera, in cui si spiega che «La novella ch'io dico mostra che le donne sul fatto dal marito trovate, sì prontamente e con sì bel modo si sanno diffendere che egli, non pur se ne advede, ma non ne sospetta manco». Pertanto, dopo aver proposto un riassunto della novella, il mittente sottolinea la «Bella e astuta malizia» della donna, la quale «non solo volle che il marito l'amante vedesse, ma in sua presenza prese il diletto». Evidente la *peroratio* non

²⁸ Ivi, 50.

²⁹ Ivi, 144-145.

solo misogina (come già chiarivano alcune battute precedenti: «Vedete di grazia se l'animo loro»; «Vedete se l'uomo [...] di gran lunga s'inganna»), ma ispirata al plurisecolare dibattito *an uxor sit ducenda*: «Imparino gli uomini con tempi sì chiari, a non si fidar, anzi a, vivendo sciolti, [schivare] a lor potere le mogli». ³⁰

6. Si può a questo punto concludere il percorso mettendo insieme le due operazioni di Sansovino. Dal 1542 delle *Lettere* al 1571 del *Discorso* si confermano infatti i tre aspetti qualificanti dell'uso che questo autore fa del *Decameron*:

- 1) Proporre una lettura *admonendi gratia*;
- 2) Eliminare la brigata e di conseguenza la rilevanza dell'*actio*;
- 3) Riferirsi a Boccaccio come modello di lingua e di stile: il *Decameron* è considerato come un'opera significativa per la sola scrittura.

Le competenze sociali e culturali della brigata sono ignorate, così come lo sono la capacità di *comporre* (cioè ideare secondo i precetti della verosimiglianza) e di *raccontare* (cioè interpretare con la recitazione la situazione narrata). Se la novella è ridotta a pagina stampata, ignorando il corposo mondo della parola, ciò esalta l'eteronomia dell'uso morale che si fa della novella e al tempo stesso la sua fungibilità all'interno, come avrebbe detto Michel Foucault, di un altro 'ordine del discorso'. ³¹

³⁰ Ivi, 147.

³¹ Il riferimento è a Foucault 1972.

Riferimenti bibliografici

- Aesopus 1593 = *Æsopi Phrygis fabellæ græce et latine. Cum alijs opusculis* [...], Apud Hæredes Iohannis Varisci, Venetiis MDXCIII.
- Alfano 2015 = G. Alfano, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio», XLIII (2015), pp. 263-287.
- Alfano 2025 = G. Alfano, *Boccaccio narratore. Lettura del «Decameron»*, Carocci, Roma 2025.
- Anceschi 1936 = L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*, Sansoni, Firenze 1936.
- Aphthonius 1582 = *Progymnasmata Aphthonii Sophistae, partim a Rodolpho Agricola, partim a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata: Cum luculentis et utilibus in eadem Scholiis* [...], Cum Privileg[io] Imper[atoris], Apud Hæred[es] Chris[tiani] Egenolphi, Franc[ofurti], MDLXXXII.
- Baldacci 1974 = L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Liviana, Padova 1974.
- Bargagli 1982 = G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle Vegghie Sanesi si usano di fare*, edizione a cura di P. D'Incalci Ermini, con introduzione di R. Bruscaqli, Accademia Senese degli Intronati, Siena 1982.
- Bonciani 1970 = F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle (1571)*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970.
- Curtius 1992 = E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di A. Luzzatto - M. Candela, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- Deleuze 2002 = G. Deleuze, *Foucault*, Cronopio, Napoli 2002 [ed. or. 1986].
- Deleuze 2007 = G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007 [ed. or. 1988].
- Fortini 1988 = P. Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di A. Mauriello, Salerno, Roma 1988.

- Foucault 1972 = M. Foucault, *L'ordine del discorso*, a cura di A. Fontana, Einaudi, Torino 1972.
- Lotman 1985 = J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
- Lotman - Uspenskij 1975 = J. Lotman - B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975.
- Mazzacurati 2016 = G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 2016 [1985¹].
- Mukarovsky 1971 = J. Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino 1971 [ed. or. 1936].
- Neuschäfer 1985 = H.-J. Neuschäfer, *Il caso tipico e il caso particolare: dalla «vida» alla novella*, in M. Picone (a cura di), *Il racconto*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 299-308.
- Panofsky 1984 = E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1984 [ed. or. 1927].
- Perelman - Olbrechts-Tyteca 1966 = C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 1966.
- Rhetores Graeci* 1508 = *Rhetores Graeci*, Venetiis in aedibus Aldi, Venetiis mense Novembris M.D.VIII.
- Richardson 1990 = B. Richardson, *Editing the «Decameron» in the Sixteenth Century*, «Italian Studies», XLV (1990), pp. 13-31.
- Roaf 1988 = C. Roaf, *The Presentation of the «Decameron» in the First Half of the Sixteenth Century with Special Reference to the Work of Francesco Sansovino*, in P. Hainsworth et al. (eds.), *The Language of Literature in Renaissance Italy*, Clarendon Press, Oxford 1988, pp. 109-121.
- Sansovino 2003 = F. Sansovino, *Le lettere sopra le diece giornate del «Decameron»*, a cura di C. Roaf, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2003.
- Vickers 1994 = B. Vickers, *Storia della retorica*, trad. it. a cura di R. Coronato, il Mulino, Bologna 1994.

SELENE MARIA VATTERONI

LEGGERE, COMMENTARE, PUBBLICARE LA POESIA:
BENEDETTO VARCHI LETTORE DI GIOVANNI DELLA CASA

1. *Introduzione*

Nella storia del commento rinascimentale al testo letterario – antico e moderno, in versi e in prosa, in latino e in volgare – il nome di Benedetto Varchi è legato in primo luogo al genere della lezione accademica, una pratica di accesso e di commento al testo, specialmente poetico, molto fortunata per tutto il Cinquecento. Com'è noto, la forma-tipo della lezione è quella datale proprio dall'intellettuale fiorentino nei primi anni Quaranta, nel periodo trascorso presso l'Accademia padovana degli Infiammati;¹ una forma che credo si lasci descrivere accuratamente attraverso le tre parole che ho proposto nel titolo: 'leggere', 'commentare' e 'pubblicare'. Nelle pagine che seguono mi propongo di illustrare il modello varchiano della lezione accademica sul testo poetico, riservando una particolare attenzione all'atto del 'pubblicare' il testo. Per farlo, ho scelto come caso di studio una lezione sulla quale ancora manca un'indagine complessiva, quella sul sonetto

¹ Sull'esperienza del Varchi agli Infiammati cfr. in primo luogo Andreoni 2005 (poi in Andreoni 2012, 43-63); Lo Re 2008, 191-256; e Ferroni 2019; ma anche Gilson 2019. Sulla fondazione dell'Accademia è ancora valido il contributo di Samuels 1976 (con aggiornamenti in Andreoni 2012, che fornisce anche ulteriore bibliografia pregressa, a p. 43 n. 1); un quadro generale sull'attività di lettura di poesia agli Infiammati è in Tomasi 2012, 148-176.

alla gelosia di Giovanni della Casa, *Cura, che di timor ti nutri e cresci* (*Rime*, VIII) – che invece è un testo molto studiato, in primo luogo come incarnazione e modello della *gravitas*;² lezione tenuta agli Infiammati tra fine settembre e inizio ottobre 1541, e pubblicata a Mantova per le cure del Sansovino nel 1545.³

Nell'autunno del 1541 Varchi è a Padova da circa quattro anni – era arrivato alla fine dell'estate 1537, esule volontario dalla sua Firenze, come molti altri di parte repubblicana, alla vigilia dell'instaurarsi del ducato di Cosimo I de' Medici. Il soggiorno nella città veneta costituisce uno snodo fondamentale nella biografia intellettuale di ser Benedetto, soprattutto grazie alla sua intensa partecipazione alla vita e alle attività dell'Accademia degli Infiammati, fondata nel giugno 1540 dalla cerchia di Sperone Speroni con l'intento di riformare il sistema del sapere, puntando sul volgare come nuova lingua di cultura e attribuendo alla poesia un ruolo nuovo e di primo piano nella formazione intellettuale e sociale dell'uomo. La sfida era quella di trovare una mediazione tra la funzione accessoria attribuita alla poesia dall'aristotelismo naturale di Pomponazzi e il valore centrale che invece essa rivestiva nella teoria linguistico-letteraria dell'altro padovano di spicco, il Bembo: «gli accademici cominciano allora a muovere i primi passi per costruire un'ermeneutica del testo lirico capace di interpretare il nuovo orizzonte teorico di riferimento, un'ermeneutica che doveva legittimare per via esegetica e a diretto contatto con i testi le ragioni della poesia, in particolare di quella contemporanea, posta a confronto con le altre forme di conoscenza».⁴ Una rapida scorsa al calendario delle lezioni dedicate alla poesia (che si tenevano il giovedì e la

² Grazie ad Afribo 2002. Per le rime del Casa faccio riferimento all'edizione critica, Fedi 1978 (testo a t. I p. 10); segnalo altresì le due principali edizioni commentate: Carrai 2003 (testo alle pp. 24-28) e Tanturli 2001 (testo alle pp. 21-24).

³ Il testo della lezione si citerà dalla *princeps*: Varchi 1545, limitandosi a introdurre la punteggiatura e regolare l'uso delle maiuscole secondo l'uso moderno; mentre si conservano gli scempiamenti consonantici e i raddoppiamenti indebiti, da ricondurre alla competenza linguistica dei lavoranti della tipografia mantovana.

⁴ Cfr. Tomasi 2012, 154.

domenica) nei primi due anni di attività degli Infiammati mostra che il Varchi, inizialmente attivo in Accademia come lettore dell'*Etica* di Aristotele,⁵ partecipa intensamente a questa operazione, leggendo, accanto a *Fragmenta* petrarcheschi e testi classici, due sonetti del Bembo e il sonetto dellacasiano sulla gelosia:⁶

- 12 settembre 1540: lezione di Varchi sul sonetto di Bembo *A questa fredda tema, a questo ardente*;
- 19 settembre 1540: lezione di Ugolino Martelli sul sonetto di Bembo *Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*;
- 23 settembre 1540: lezione di Varchi sulla *Syrinx* di Teocrito;
- dicembre 1540: lezione di Varchi sul sonetto di Bembo *Se la più dura quercia che l'Alpe aggia*;
- ante 6 febbraio 1541: lezione di Varchi sulla canzone *Spirito gentil, che quelle membra reggi* (Rvf 53) [perduta];
- 6 febbraio 1541: lezione di Alessandro Piccolomini sul sonetto di Laodomia Forteguerra *Ora ten va superbo, or corri altero*;
- settembre/ottobre 1541: lezione di Varchi sul sonetto del Casa *Cura, che di timor ti nutri e cresci*.

2. Leggere

Cosa significa dunque per Varchi 'leggere' la poesia volgare? Significa prima di tutto inserirla nel nuovo sistema del sapere che si viene elaborando agli Infiammati. Alla base della concezione varchiana della poesia, infatti, sta l'equivalenza di poesia e filosofia, ovvero la connessione tra poesia e verità – e non tra poesia e *fictio*.⁷

⁵ Su Varchi lettore di testi filosofici cfr. Andreoni 2012, 43-53, insieme a Andreoni 2019. Merita segnalare inoltre i contributi di Anna Siekiera: Siekiera 2013a e Siekiera 2013b, nonché, sulla lingua del Varchi traduttore e lettore, Siekiera 2007.

⁶ Traggo i dati da Tomasi 2012, 158-159.

⁷ Su questo punto cfr. almeno l'efficace trattazione di Huss - Mehlretter - Regn 2012, specialmente pp. 14-130; più in generale, è d'obbligo il rimando a Grosser 1992.

Le linee portanti del suo pensiero sono ben delineate nelle famose lettere pedagogiche inviate da Padova al giovane discepolo fiorentino Carlo Strozzi a partire dal settembre 1539: lettere in cui Varchi non soltanto rivendica alla poesia lo stesso potenziale conoscitivo della filosofia, ma le assegna un potere educativo ancora maggiore, riconoscendole la somma capacità di «insegna[re] i costumi buoni» e di formare l'uomo «da bene» attraverso quel nodo di bellezza e difficoltà formale che caratterizza il testo poetico e che mette in moto la curiosità, la voglia di comprendere e imparare:

Quello n' avete a cavare [sc. dalla poesia] oltra la lingua è male agevole a dirvelo per lettera, ma in somma sono i costumi e il vivere civile e da uomo da bene. [...] Anzi non merita il nome di scrittore, non che di poeta, chi non insegna i costumi buoni: ma perché sono più modi d'insegnare, quel de i poeti è il più bello e più utile, sì come anco più nascoso e difficile. Dico allora che pare che dichino favole e novelle [...]⁸

A partire da qui, Varchi organizza la lezione sul testo poetico in due parti principali: un proemio o introduzione in cui si traccia il quadro filosofico sotteso alla lettura del testo, ovvero necessario per comprenderlo, all'insegna di quella collaborazione, se non vera e propria commistione, di aristotelismo e platonismo che è tipica dei decenni iniziali del Cinquecento;⁹ seguito da una parte analitica (la «sposizione») in cui non solo il testo viene commentato, tipicamente per partizioni metriche, ma insieme è chiamato a fare da pezza d'appoggio letteraria a quel quadro filosofico, a dare conferma dei suoi assunti.¹⁰ Del resto, nel caso del sonetto *Cura, che di timor ti nutri e cresci* è evidente fin dall'inizio della «sposizione» che Varchi lo ha scelto appositamente per dimostrare l'equivalenza di poesia e filosofia: per prima cosa, infatti, ci spiega che in questo

⁸ Cfr. Bramanti 2008, 73 (lettera dell'8 ottobre 1539).

⁹ Su questo punto, e specificamente in relazione a Varchi, cfr. Huss 2004.

¹⁰ Tanto che nella lezione sul sonetto dell'acasio alla «sposizione» succede una parte conclusiva, anch'essa a carattere filosofico, in cui Varchi affronta alcuni «dubbi» circa l'argomento del testo, il legame tra amore e gelosia: «Finita la spositione del sonetto, ci restariano, nobilissimi uditori, molti et molti belli dubbii, non meno utili che difficili, circa la materia della gelosia» (c. D4v).

testo Giovanni della Casa ha voluto «insegnar et dichiarare [...] secondo 'l vero» che cosa sia la gelosia amorosa, comportandosi dunque da filosofo piuttosto che da poeta:

Il soggetto di questo altissimo sonetto, il qual è et di concetti et di parole et d'ordine di rime tutto grave, [...] pare a me che sia di voler insegnar et dichiarare, non meno secondo 'l vero et da filosofo che poeticamente, che cosa è gelosia, onde nasce et si nutrisce, et quanto sia rea et dannosa. Et ciò dimostra per gl'effetti et accidenti suoi; i quali, essendo più noti a noi et manifesti che le cagioni et le sostanze, giovano in gran parte, come testimonia Arist[otile] nel primo dell'*Anima*, a conoscere la natura di che sia. (c. B1v)

Questo inizio è notevole almeno per due ragioni. In primo luogo per l'intuizione che la *gravitas*, di cui già per Varchi il sonetto in esame è il massimo esempio, sia insieme un fatto di forma – di scelte lessicali («parole») e metrico-rimiche («ordine di rime») – e di «concetti», di contenuto – vale a dire sostanza filosofica, dunque un contenuto ad alto tasso di difficoltà; intuizione tanto più notevole se pensiamo che oggi per noi questa duplice faccia, formale e tematica, della *gravitas* è una certezza critica. In secondo luogo, è da notare che fin dalle battute iniziali Varchi adegua il proprio 'lessico tecnico' di lettore alla *gravitas* concettuale del sonetto, impegnandosi a far emergere l'intenzionalità filosofica del testo anche attraverso un'attenta selezione delle parole con cui lo spiega: se il poeta è un filosofo, cioè, allora va da sé che gli si attribuiscono le azioni tipiche del filosofo ovvero dell'uomo di scienza, il quale, giusta il proprio *habitus* ragionativo e dimostrativo, definisce, dichiara, dimostra il proprio oggetto – piuttosto che 'raccontarlo'.¹¹ E infatti, spiega il Varchi, il Casa «dimostra» cos'è la gelosia: nei primi versi del sonetto la «diffinisc[e]»:

¹¹ Per un quadro generale sulla questione cfr. Grosser 1992, 92-156. Merita segnalare che sul rapporto tra poesia e filosofia il Tasso si esprimerà in modo opposto al Varchi, sempre nel contesto della lettura di un sonetto dellacasiano: cfr. Jossa 2006.

“Cura che di timor ti nutri et cresci”. Conciosia che in questi primi versi si diffinisca, o più tosto descriva la gelosia [...] Et così s’è veduto che ottimamente fece il poeta nostro a chiamare et quasi diffinire la gelosia cura, cioè pensiero et passione che si mette et pasce di timore, cioè di paura et sospetto. (cc. B2r, B4v)

e al v. 11 «sprime et dimostra» la *differentia specifica* di questo sentimento – ossia il fatto che il geloso si fissa anche su ciò che è solo un sospetto:

“Non men di dubbia che di certa pena”. Non si poteva, a giudizio mio, né più dottamente, né più veramente, aggiungo anchora né più leggiadramente, sprimere et dimostrare l’ultima differenza della gelosia, che in questo verso si sia fatto. (c. D3r-v)

E non è tutto: il Varchi commentatore non solo adegua il proprio ‘lessico tecnico’ all’intenzionalità filosofica del Casa, ma assume lui stesso un *habitus* filosofico – come dire che, per leggere un poeta-filosofo, il commentatore deve farsi filosofo a sua volta, o meglio che per leggere la poesia non si può che basarsi sugli strumenti della filosofia. Se è vero che nelle lezioni di poesia tenute all’Accademia Fiorentina a partire dalla primavera del 1543 Varchi tratta spesso il testo come (mero) pretesto per digressioni filosofico-scientifiche spesso di ampissimo respiro,¹² è vero anche che questa tendenza è già ravvisabile nella lezione su *Cura, che di timor*. La lezione si presenta infatti come vero e proprio trattato sulla gelosia amorosa, volto a dimostrare, sulla scorta di Aristotele e Platone, che la gelosia è un sentimento positivo non solo in quanto è naturale – «per la regola di Aristoti[le]», infatti, «nessuno deve esser né lodato né biasimato per quelle cose che sono da natura», semmai per l’eccesso di esse (c. E1r) –, ma anche perché è connaturata al vero amore, platonicamente inteso come quel desiderio di bellezza che non può che essere rivolto a (ovvero geloso di) un solo oggetto:¹³

¹² Su questo aspetto richiama l’attenzione Plaisance 2004, 69.

¹³ Sull’impalcatura filosofica della lezione, che non va esente da contraddizioni interne, cfr. Hennig 2011.

[...] amare veramente non si può senza gelosia: et la ragion è perché, come disse Aristoti[le] nell'ottavo dell'*Etica*, l'amor è di un solo et l'amicizia di pochi [...] Et chi credesse che si potesse amar veramente più d'un solo in un tempo medesimo, era di grandissima lunga, come provaremmo altra volta [...], et non conosce che quello che s'ama, s'ama come cosa ottima et propria, né si desidera altro che diventar di dui un solo, come racconta Platone che risposero quei duo amanti a Vulcano. [...] Et conchiudendo adunque diciamo che dovunque è vero amore, quivi necessariamente è gelosia, et dove non è gelosia, quivi di necessità non è amore. (cc. D4v, E1r)

A essere citati esplicitamente sono solo i due filosofi antichi, ma Paolo Cherchi ha dimostrato che la trattazione varchiana segue molto da vicino il *De anima et vita* di Luis Vives, pubblicato a Basilea nel 1538 e ancora oggi considerato uno dei testi capitali nella storia della psicologia moderna:¹⁴ anzi, in larga parte la lezione sul sonetto *Cura, che di timor* non è altro che la traduzione di interi passi del capitolo del Vives dedicato alla *zelotypia*, la gelosia (III, 16). Varchi riproduce il testo dell'umanista spagnolo in tutti i punti cruciali della trattazione, a cominciare dalla definizione della gelosia: mosso da rigore filosofico, sull'esempio del Vives, in apertura del commento si impegna a definirla in modo universale – tenendo conto cioè anche della gelosia che si prova nei confronti delle persone a cui vogliamo bene o che abbiamo sotto la nostra protezione –, sebbene poi si dedichi a «ragiona[re] solamente di quella degli amanti» (c. B3r):

et però diremo che la gelosia è una paura o sospetto che alcuno, il quale noi non vorremo, ne goda una bellezza, et questo per due cagioni: o per goderla noi soli, o perché la goda solo quello cui noi volemo. (c. B2v)

Ea [*sc.* *zelotypia*] est metus, ne quis, quem non nollemus, fruatur forma, aliqua, id vero dupliciter: vel ut nos fruamur soli, vel ut is fruatur solus quem ipsi volumus [...]¹⁵

¹⁴ Cfr. Cherchi 1988; è merito di Annalisa Andreoni aver chiarito che Varchi può aver avuto accesso al trattato del Vives già negli anni padovani: cfr. Andreoni 2012, 59-60.

¹⁵ Le citazioni sono tratte da Sancipriano 1974, 638.

Lo stesso nella trattazione delle quattro possibili cause della gelosia, ricalcate sul *De anima et vita*: il «piacere», per cui vogliamo la persona amata solo per noi; la «possessione», per cui desideriamo conquistarla; la «proprietà», per cui non vogliamo perderla; e l'«onore», che ha a che fare col tradimento e con la vergogna che ne deriva – un sentimento, precisano Vives e poi Varchi, soggettivo e condizionato dal singolo contesto culturale, per cui si sa che i popoli (e gli amanti) meridionali sono più inclini alla gelosia rispetto a quelli dei paesi del nord:

[...] ancho in questo sono vari i giudici degli huomini et l'usanza de' paesi: onde dicono che le nationi occidentali et quelle ch'habbitano nel mezzogiorno sono molto gelose, o perché sono molto dedite et inchinate naturalmente a l'amore, [o] perché reputano grandissimo dishonore l'impudicitia et vergogna delle mogli et amate loro; il che per le ragioni contrarie non fanno quelle che vivono sotto 'l settentrione. (c. B4v)

[...] quo fit, ut varie homines apud varias nationes sint in hoc affecti. Occidentales et meridionales grande censent esse maritis dedecus uxorum impudicitiam, ideo valde zelotypi sunt: septentrionales non item.¹⁶

Analogamente, Varchi si appoggia ancora all'umanista spagnolo nel trattare i quattro accidenti della gelosia, che può «crescere et scemare» secondo le persone – se cioè la persona amata è più o meno degna; secondo i luoghi e i tempi – esistono cioè luoghi e occasioni più propizi a far scattare l'amore, e quindi a far nascere la gelosia (ad esempio, aggiunge di suo il Varchi, gli amori a distanza funzionano meno); e secondo le «faccende» – una persona molto occupata è meno incline a suscitare gelosia nell'amante. Ora, che il Varchi commentatore-filosofo si serva, per leggere un testo poetico ad alta intenzionalità filosofica, di un trattato di psicologia *ante litteram*, è già di per sé un dato di grande interesse storico-culturale; tuttavia, la cosa ancora più interessante è che Varchi proceda a integrare la traccia argomentativa predisposta dal *De anima et vita* mediante un gran numero

¹⁶ Ivi, 540.

di esempi attinti ai poeti classici, specie gli elegiaci, e volgari, in primo luogo Petrarca: ad esempio, a proposito della gelosia «per cagion di piacere», per cui vogliamo essere gli unici a godere della persona amata, Varchi allega al passo ricalcato sul Vives i primi quattro versi dell'elegia di Tibullo a Delia, *Semper ut inducar blandos offers mihi vultus* (I, 6), insieme alla propria traduzione, *Sempre acciò ch'io più volontier m'inveschi* (c. B3v). Le ragioni dell'interesse per queste integrazioni sono almeno due, e connesse l'una all'altra. Innanzitutto, Varchi commentatore adotta sì la postura del filosofo, al punto da imbastire un vero e proprio trattatello sulla gelosia su basi filosofiche e di psicologia, ma non per questo si dimentica di operare su un testo poetico: gli esempi attinti ai poeti antichi e moderni, cioè, servono in primo luogo a ricreare intorno al sonetto dell'acasiano il suo specifico contesto, a ricollocarlo all'interno della storia del genere a cui appartiene, quello della poesia d'amore – al fine, come si vedrà nel paragrafo successivo, di spiegarne il contenuto, di commentarlo. Allo stesso tempo, questi esempi collaborano col testo in esame nella funzione, già menzionata, di fornire una serie di pezze d'appoggio letterarie al quadro filosofico sotteso all'analisi, a riprova dell'equivalenza di poesia – tutta la poesia, non solo il sonetto *Cura, che di timor* – e filosofia nel sistema del sapere varchiano. A questo proposito, vale la pena notare che non è soltanto il testo poetico a essere messo al servizio della dimostrazione filosofica, ma in un certo senso succede anche il contrario: succede cioè che il quadro filosofico si allarghi per poter dare ragione di una porzione di testo che altrimenti rimarrebbe eslege.¹⁷ È quello che succede nel commento al v. 2, in cui Varchi introduce il primo accidente per cui la gelosia aumenta e diminuisce, le «persone»,

¹⁷ Quello della lezione su *Cura, che di timor* non è l'unico caso in cui Varchi “adegua” il quadro filosofico all'interpretazione del testo: nel caso del sonetto *Rvf* 132, letto in Accademia Fiorentina il 25 febbraio 1555, arriva addirittura a modificare la classificazione ficiniana degli amori, alla quale fa riferimento. Su questa operazione cfr. Baldacci 1957, 79-80; Huss 2004, 303-312; e Vatteroni 2020.

integrando la traccia fornitagli dal *De anima et vita*: accanto all'indole dell'amante, che può essere incline alla gelosia perché sospettoso per carattere, discute infatti anche delle qualità della persona amata, capace di suscitare nell'amante tanta più gelosia quanto più si distingue per bellezza e virtù. Non si tratta di un'aggiunta ornamentale, bensì di un'operazione mirata ad allegare il sonetto *Rvf* 182: un testo che nell'ottica varchiana risulta problematico, perché nella seconda terzina Petrarca separa la gelosia dall'amore, sostenendo che le straordinarie qualità di Laura non gli davano motivo di essere geloso di lei:

Onde 'l Petrarca, essendo madonna Laura santa, saggia, cortese, honesta et bella, dice di non esser stato geloso nel fine di quel non men bello che difficil sonetto, *Amor ch'incende 'l cor* etc., dove dice, favellando della gelosia: «L'altra non già, che 'l mio bel foco è tale, / ch'ong'huom pareggia, et del suo lume in cima / chi volar pensa, indarno spiega l'ale». (c. C2r)

Posto il problema – postolo, verrebbe da dire, *ad hoc*¹⁸ –, Varchi procede ad affrontarlo con tutti gli strumenti del commentatore-filosofo. Prima, in ossequio alla pratica invalsa fin da inizio Cinquecento di commentare Petrarca con Petrarca, smentisce il finale di *Rvf* 182 con la prima terzina del sonetto 115, in cui invece il poeta «mostrò d'esser venuto straordinariamente» geloso di Laura, contesagli da Apollo (c. C2r); dopodiché, nella parte finale della lezione, dà ragione dei versi problematici di *Rvf* 182 come di una 'licenza poetica' legata alle ragioni della lode:

Et conchiudendo adunque diciamo che dovunque è vero amore, quivi necessariamente è gelosia [...] et di questa sentenza fu il Petrar[ca], come si vede nel principio di quel sonetto [*sc. Rvf* 182]; se bene nel fine, per essaltar m[adonna] Laura, disse come poeta ch'in lui non era gelosia, la qual confessa esser in tutti gl'altri amanti sempre [...] (c. E1r)

¹⁸ Non è un caso, dato il nodo di bellezza e difficoltà che ai suoi occhi caratterizza il testo poetico (vd. sopra, p. 98), che per le sue letture accademiche Varchi scelga spesso testi difficili, per forma o contenuto: cfr. almeno Girardi 2005 e Vatteroni 2020.

Separare la gelosia dall'amore significa insomma parlare «come poeta» anziché «da filosofo», come invece fa, correttamente, il Casa. In altre parole, attraverso la nuova dialettica, ovvero l'equivalenza, tra poesia e filosofia, Varchi mette in luce una debolezza interna della 'filosofia d'amore' di Petrarca: un punto, questo, sul quale continuerà poi a insistere nella sua attività di lettore accademico, fino a sconfessare il modello dell'amante petrarchesco e a proporsi come nuovo 'maestro d'amore'.¹⁹

3. *Commentare*

Per quanto impegnato in un trattatello sulla gelosia, Varchi non dimentica la natura del proprio oggetto – un testo poetico – né quello che specialmente negli anni padovani è lo scopo primario della lezione: esporre il testo, commentarlo analiticamente. Va detto subito che, nonostante la notevole intuizione iniziale che la *gravitas* esemplificata dal sonetto – quella che Varchi chiama «artificiosità» o «artificio» – sia una questione insieme di forma e contenuto, sono poche le annotazioni relative a questo aspetto di *Cura, che di timor*: poche ma interessanti, perché riguardano sempre il livello profondo del testo, quello della sintassi e della retorica. Merita soffermarsi ad esempio su un'annotazione relativa alla tessitura sintattica e al rapporto tra sintassi e metro nella prima quartina, grave in quanto ogni verso coincide con un'unità frasale – cosa che a parere del Varchi stimola l'attenzione di chi legge o ascolta il testo:²⁰

[...] non senza grand'arte et giudicio furono tessuti questi quattro primi versi in guisa ch'in ciascuno d'essi fornisce la sentenza et ivi è il punto; il che, oltr'una certa gravità et indignatione, fa più attento l'uditore. Et questo medesimo artificiosamente fatto si vede in quel sonetto del reverendissimo Bembo che favella della speranza: «Speme, che gl'occhi

¹⁹ Ho proposto e discusso questo punto in Vatteroni 2019b.

²⁰ Su questo punto cfr. Afriso 2002, 167-200.

nostri veli et fasci, / sfreni et sferzi le voglie et l'ardimento», et quel che segue. (c. C4r-v)

Merita anche perché Varchi è il primo commentatore a riconoscere, sotto questa tessitura, il modello del sonetto bembiano alla speranza, *Speme, che gli occhi nostri veli et fasci*,²¹ modello che non agisce quasi per nulla a livello di tessere lessicali ma piuttosto, per l'appunto, sul piano dell'*inventio*, della strutturazione retorico-sintattica del sonetto.²² Parimenti, anche le altre due annotazioni sulle caratteristiche gravi del sonetto riguardano la sua tessitura retorica: nel commento al v. 1 Varchi sottolinea la «artificiosità», cioè insieme la bellezza e la difficoltà, della perifrasi con la quale il poeta designa la gelosia – un tratto ancora oggi messo in luce dai commentatori:

[...] non meno brevemente che dottamente favella il Poeta alla gelosia, et artificiosamente non la chiama per il suo diritto nome, ma la circunscrive [...] (c. B2r)

e relativamente alla prima terzina, scandita dall'anafora dell'avv. *ivi* – indicante l'inferno, dove la gelosia è chiamata a tornare, lasciando in pace il poeta-amante –, non manca di notarne la funzione coesiva, di 'ponte retorico' con la fronte del sonetto (la prima occorrenza di *ivi* è infatti già al v. 8),²³ per poi concentrarsi soprattutto sull'artificio della ripetizione in sé – tanto più riuscito, spiega, perché il Casa non usa la congiunzione *e* per iterare l'avverbio:

Quanto alle parole, par a me che non senza gratia et giudicio sia stata replicata tre volte la particella *ivi*, non tanto per congiungere et appiccare i versi di sotto a quei di sopra, quanto per quel colore che i rettori chiamano repetitioni, et per quell'alto che si chiama articolo, non essendo posto a niuno la copula et congiuntione. (c. D3r)

²¹ È il testo 57 delle *Rime* nell'edizione Donnici 2008 t. I, 132-134.

²² Come ha illustrato splendidamente Afriso 2002, 64-69.

²³ Su questo aspetto, caratteristico del sonetto delle origini e ravvisabile poi anche in Petrarca, cfr. Santagata 2015, 79-127 (sulla scorta di Menichetti 1975).

Sulla stilistica della *gravitas* non c'è altro. Invece, come accennavo, quello che più interessa a Varchi è situare il sonetto del-lacasiano nel suo contesto naturale – la poesia d'amore classica e volgare, e in particolare quella zona della tradizione che tematizza il legame tra amore e gelosia –, allegando una pluralità di esempi, innanzitutto a integrazione della traccia fornitagli dal Vives. Aggiungo adesso che, nell'allegare questi *loci paralleli*, Varchi è attento anche a ricostruire trafilie intertestuali, sempre con l'intento non (tanto) di esercitare e magari sfoggiare le proprie capacità di commentatore, bensì di ricomporre il più possibile nel dettaglio il quadro storico-letterario cui il testo in esame appartiene. Così ad esempio nelle annotazioni al v. 3: illustrando l'uso poetico di *fiamma* e *gelo* come traslati rispettivamente dell'amore e della paura, Varchi si ferma a documentare, accanto al significato traslato di *fiamma* per 'amore', quello di 'donna amata', significato per il quale precisa che i poeti moderni (sono citati Petrarca e Bembo) dipendono dai latini (il Virgilio di *Ecl.* III, 66).

Di pari passo con questa operazione va anche l'analisi lessicale, che qui come nelle altre lezioni del periodo padovano sta al centro dell'attenzione di Varchi alla forma del testo poetico. Di nuovo, l'interesse per il lessico della poesia non è fine a se stesso – non risponde cioè al pedantismo che proprio in questi anni, scrivendo al giovane discepolo Carlo Strozzi, Varchi rimprovera ai grammatici e ai commentatori moderni²⁴ –, ma è sempre finalizzato a fornire un di più conoscitivo, tramite l'allegazione di esempi che illustrano la semantica e gli usi possibili di una parola all'interno della tradizione poetica di cui il testo in esame fa parte. Nei casi più semplici, Varchi allega uno o più *loci* che

²⁴ Cfr. Bramanti 2008, 71: «Circa la grammatica, per l'amor di Dio, non v'impacciate con grammatici, che non è peggio al mondo; bisogna bene saperla, ma da uomini da bene e non da pedanti» (lettera del 19 settembre 1539); e 72-73: «Quanto a' comenti, io vi confortarei non solamente a non leggergli, ma a non gli avere pure in vicinanza non che in casa, salvo Donato sopra Terentio [...] e simili. Dico simili, cioè che non siano moderni d'oggi [...] che sono da sbandire non meno che i grammatici» (lettera dell'8 ottobre 1539).

documentano lo stesso significato che una data parola assume nel sonetto dellacasiano: così ad esempio per il verbo *mescere* al v. 3 («e mentre con la fiamma il gelo mesci»), usato nel senso di ‘mescolare’ come in *Tr. Eternitatis* 37-38:

Usò ancora il Petr[arca] il verbo mescere in quest’istesso significato quando disse, nel Trionfo della Divinità: «Ch’i’ veggia ivi presente il sommo bene, / non alcun mal, che solo il tempo mesce» [...] (c. C3v)

Ma ci sono anche casi, più interessanti, in cui il commento lessicale si trasforma in un vero e proprio affondo storico-linguistico sul lessico della poesia amorosa. È quello che accade sempre nelle annotazioni al v. 3 su *fiamma* e *gelo* come traslati poetici dell’amore e della paura: con un metodo che è valido ancora oggi, utilizza l’analisi lessicale come puntello nella ricostruzione di trafile intertestuali:

Questo medesimo modo di dire usò il Petrarca nel sonetto allegato della gelosia, dicendo: «Amor che ’ncende ’l cor d’ardente zelo, / di gelata paura il tien costretto» [*Rvf* 182, 1-2] pigliando la fiamma per amore, e il gelo per gelosia, come in questo luogo qui né più né meno. (c. C3v)

Il *gelo* del verso dellacasiano corrisponde, spiega Varchi, alla «gelata paura» di *Rvf* 182, 2, sintagma che quindi sta a indicare la gelosia: e se è vero che il sonetto 182 esibisce un finale problematico in cui Petrarca separa amore e gelosia – finale che, abbiamo visto, il Varchi si incarica di rettificare spiegandolo come ‘licenza poetica’ –, allora anche l’affondo sul lessico della poesia d’amore si rivela orientato a puntellare l’assunto filosofico di base della lezione, che cioè la gelosia sia connaturata all’amore.

Più in generale, merita sottolineare che anche l’analisi lessicale risponde a quel progetto ‘militante’ di rivendicazione del valore della poesia, e specialmente della poesia moderna in volgare, che, come accennavo, guida l’operato dell’Accademia degli Infiammati. Lo si apprezza chiaramente nel commento al v. 8 («torna a Cocito, ai lagrimosi et tristi / ghiacci d’inferno, ivi a te stessa incresci»), a proposito del verbo *increscere*:

“Ivi a te stessa incresci”. Cioè vieni a noia et fastidio a te medesima, non che ad altri [...] Et come che questo verbo *increscere* significhi haver pietà et compassione il più delle volte, come l’usa il divino poeta Dante [...] et il Petrarca [...], tuttavia l’usa anchora in questa significazione il Petrar[ca], come nella prima stanza della canzon delle transformationi: «Poi seguirò sì come a lui n’increbbe» [Rvf 23, 7] et altrove: «Onde ’l lasciar et l’aspettar m’increse» [Rvf 57, 3]. Il che non è senza consideratione, come altrove s’è detto, ch’un verbo thoscano solo significhi due cose tanto diverse et esprima quello che i Latini con due verbi sprimono, miseret et taedet. (cc. D1r, D1v-D2r)

Qui non c’è solo la documentazione dello spettro lessicale del verbo *increscere*, la stessa che abbiamo visto più in piccolo nel caso di *fiamma* (v. 3): in questo caso documentare la varietà di possibili significati e usi di una stessa parola significa portare acqua al mulino degli Infiammati, impegnati a dimostrare che il volgare non solo ha pari dignità rispetto alle lingue classiche, in primo luogo il latino, ma addirittura possiede capacità espressive e comunicative superiori rispetto a quelle, tali da renderlo meritevole e adatto a diventare la nuova lingua di cultura. Siamo dunque sulla stessa linea delle lezioni accademiche sull’*Etica*, che Varchi aveva iniziato a tenere in volgare, e del programma di traduzione e commento in volgare dei testi aristotelici, da lui avviato proprio negli anni padovani con l’intento di fondare una nuova lingua volgare della filosofia, al servizio della ‘democratizzazione’ del sapere: e la cosa notevole è che l’inserimento della lezione sul sonetto dellacasiano in questo grande progetto culturale avviene attraverso uno degli strumenti più caratteristici dell’analisi formale di un testo poetico, ovvero in totale aderenza alla specifica identità di genere del suo oggetto.

4. *Pubblicare*

La lezione tenuta da Varchi agli Infiammati nel 1541 costituisce la prima ‘uscita pubblica’ del sonetto *Cura, che di timor* – composto tra fine 1533 e inizio 1534 –, che viene così

presentato al circolo dei letterati padovani. Qualche anno più tardi, nel 1545, Sansovino pubblica il testo della lezione a Mantova con l'approvazione dell'autore (la dedicatoria a Gaspara Stampa è datata 26 febbraio): quella è la *princeps* del sonetto dellacasiano nonché la prima apparizione a stampa del Casa lirico,²⁵ dopo le edizioni veneziane dei suoi capitoli burleschi della fine degli anni Trenta.²⁶ In più, pochi mesi dopo la *princeps*, il sonetto alla gelosia viene ristampato nell'antologia giolitina di *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* curata dal Domenichi (la dedicatoria a Hurtado de Mendoza è dell'8 marzo 1545): è facile ipotizzare che il testo del Casa sia arrivato a Venezia tramite il canale padovano – tanto più che anche le *Rime diverse* costituiscono una tappa importante nel programma di affermazione della poesia contemporanea portato avanti dagli Infiammati; e c'è ragione di pensare che Varchi abbia avuto un ruolo non secondario in questo passaggio, alla luce di due dati testuali. Il primo, di per sé più debole, è che nella Giolitina il sonetto alla gelosia è appaiato al sonetto sullo stesso tema di Tansillo, *O d'Invidia e d'Amor figlia sì ria*, esattamente come accade nel Magliabechiano VII.1030, manoscritto appartenuto al Varchi (c. 12r-v).²⁷ Il secondo dato, decisamente di maggior peso, è che il testo del sonetto dellacasiano stampato nella Giolitina presenta la stessa lezione di quello letto e poi fatto pubblicare dal Varchi: lezione che differisce in due punti (vv. 2 e 8)

²⁵ Va precisato che il testo della lezione circola per via epistolare fin dall'ottobre del 1541: ad oggi risulta che Varchi l'abbia inviato al Vettori il 9 ottobre e a Lucantonio Ridolfi il giorno seguente (cfr. Andreoni 2012, 59 n. 70). Il Ridolfi è anche il dedicatario della giunta intitolata *Altri dubbi intorno alla gelosia e risposta del Varchi ad alcuni censori*, presente nella successiva edizione della lezione, la Giuntina del 1561: Varchi 1561, cc. 82v-114r (cfr. ancora Andreoni 2012, 60-61); il testo della Giuntina è poi riprodotto in Varchi 1858-1859 vol. II, 568-582.

²⁶ Ora disponibili in Leone *et al.* 2022, 3-93 per le cure di Matteo Navone.

²⁷ E quello che reca la redazione più antica del sonetto alla gelosia, giusta la ricostruzione di Fedi 1978 t. II, 46-47, cui si rimanda per tutto ciò che riguarda la storia redazionale di *Cura, che di timor*.

da quella della *princeps* delle *Rime* dellacasiane, la Gemini del 1558, accolta dagli editori moderni;²⁸ e che invece trova corrispondenza (almeno) in un testimone del sonetto di mano del Varchi, il Riccardiano 2835 (c. 99r):

	Mantova 1545 (= Ricc. 2835)	Gemini 1558
2	Cura, che di timor ti nutri e cresci, e tosto fede a' tuoi sospetti acquisti	Cura, che di timor ti nutri e cresci e, più temendo, maggior forza acquisti
8	torna a Cocito, a' lagrimosi e tristi ghiacci d'inferno [...]	torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi campi d'Inferno [...]

In un certo senso, dunque, Varchi è il primo editore del sonetto alla gelosia:²⁹ editore consapevole della mobilità del testo nella tradizione e attento a questo aspetto, se è vero che nelle annotazioni ai vv. 2 e 8 mette in piedi una sorta di piccola *editio variorum*, riportando e discutendo due lezioni varianti che afferma di aver visto «in alcuni scritti», cioè in testimoni altri da quello che doveva essere il suo manoscritto di riferimento, e che giudica deteriori. Vale la pena notare che in entrambi i casi il giudizio di Varchi è motivato da ragioni interne al testo, relative alla sua coerenza retorico-argomentativa: così al v. 8, dove la lezione *ghiacci* è ritenuta migliore di *campi* – che oggi sappiamo essere la lezione definitiva – perché corrisponde più precisamente a quella che nella geografia dantesca è la distesa ghiacciata di Cocito, regno della gelosia:

²⁸ Sulla Gemini e sulla responsabilità del Casa nel suo allestimento si vedano le opposte posizioni di Stefano Carrai e Giuliano Tanturli illustrate da ultimo in Carrai 2007.

²⁹ Un caso in parte analogo è costituito dalla prima delle *Due lezioni* tenute all'Accademia Fiorentina nel 1547, quella sul sonetto di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*: qui Varchi cita un buon numero di passi di testi poetici dell'artista, che poi figureranno nella *princeps* della lezione, del 1550 – e si tratta di alcuni tra i pochi testi di Michelangelo andati a stampa prima della sua morte (cfr. Varchi 1549 [stile fiorentino]). Su questa lezione, oggi disponibile nell'edizione Dubard de Gaillarbois 2020, cfr. almeno Dubard de Gaillarbois 2019.

“Torna a Cocito, ai lagrimosi et tristi / ghiacci d’inferno [...]”. Ghiacci, et non campi, deve dire, com’ho veduto in alcuni scritti; et questa è una discrizione poetica dell’inferno, et meritamente, dice, se ne torni all’inferno, ond’è uscita [...] (c. D1r)

Altrettanto interessante il caso del v. 2, che Varchi legge e fa stampare nella lezione: «et tosto fede a’ tuoi sospetti acquisti», respingendo la lezione che oggi sappiamo definitiva: «e più temendo maggior forza acquisti», di cui pur riconosce il valore stilistico. Di nuovo, Varchi motiva il proprio giudizio con le ragioni del testo, o meglio della sua interpretazione: ha appena spiegato che la gelosia dipende in primo luogo dall’indole dell’amante, che per lo più è «ordinatamente persona sospettosa»; ed è proprio per questo, perché i gelosi sono sospettosi per carattere, che il Casa ha formulato il verso nella lezione da lui proposta:

Importa anchora grandemente di che natura sia il geloso, perché s’è ordinatamente persona sospettosa [...] accresce la sua malitia quasi in infinito. [...] Et perché la maggior parte dei gelosi sono così fatti, però soggiunge prudentemente il nostro poeta nel secondo verso: «et tosto fede a’ tuoi sospetti acquisti»; che così debbe scriversi, et non, com’ho veduto in alcuni: «et più temendo maggior forza acquisti», tutto ch’anchora questo staria benissimo et direbbe vero, tolto per avventura da Virgilio quando disse: «Fama malum, quo non aliud velocius ullum, / mobilitate viget, viresque acquirit eundo» [*Aen.* IV, 174-175]. Et chi non sa che quand’uno teme, tanto è più geloso? (c. C1r)

Tanto più, precisa ancora Varchi, che la bontà della lezione «et tosto fede a’ tuoi sospetti acquisti» trova conferma nel richiamo interno che si instaura fra l’avv. *tosto* e il sintagma «in brev’ora» al v. 5 («poi che ’n brev’ora entr’al mio dolce hai misti»), vale a dire al livello profondo dell’articolazione del discorso tra le partizioni del sonetto: e non c’è dubbio che valga la pena mettere in luce questa attenzione alle ragioni interne del testo, dalle quali Varchi si lascia guidare nel ‘pubblicarlo’, perché corrisponde a quella che ancora oggi – al netto dell’avanzamento tecnico della disciplina – è la postura del filologo-editore rispetto al proprio oggetto.

Certo, pubblicare un testo non significa solo allestirlo (criticamente), ma insieme anche renderlo disponibile da un lato all'esercizio critico, dall'altro all'imitazione poetica. La lezione varchiana sul sonetto alla gelosia è un successo su entrambi i fronti: perché inaugura una ricca tradizione di letture e commenti al Casa lirico, culminante almeno nell'edizione napoletana delle *Rime* commentata dal Quattromanni (1616); e perché dà il via alle primissime imitazioni del sonetto, a cominciare da quella del giovane Baldassarre Stampa, il cui *Cura, che sempre vigilante e desta* viene stampato in coda al testo della lezione nella *princeps* mantovana.³⁰ Fin qui il Varchi commentatore: e il Varchi poeta? Gli studi sulla poesia del Cinquecento hanno messo in luce il continuo travaso di esperienze fra prassi esegetica – in forma di lezione, commento tradizionale o altro – ed esercizio lirico, che è caratteristico dei decenni centrali del secolo e che si apprezza non da ultimo guardando al Varchi lettore di Petrarca e petrarchista “in proprio”.³¹ La domanda che mi pongo, dunque, è questa: se il modello dellacasiano della *gravitas*, su cui Varchi si esercita come lettore-commentatore-editore, lo abbia influenzato anche come poeta lirico, se sia riconoscibile anche nella sua poesia, e semmai in quale misura e secondo quali modalità. Per cominciare a rispondere sarà opportuno guardare al canzoniere, i *Sonetti. Parte prima* pubblicati a Firenze nel 1555 (T),³² e fermarsi sui tre sonetti in lode del Casa presenti nella *Parte prima* (n° 219-221), sonetti che lo celebrano come «Bembo novello» ovvero «Bembo toscano» per la sua eccellenza nel volgare oltre che nelle lingue classiche.³³ Accogliendo il suggerimento metodologico di Andrea Afrifo, che per far emergere la stilistica della

³⁰ Dedicata, come accennato, alla sorella Gaspara. A proposito della poetessa, mette in conto di segnalare il contributo di Forni 2006.

³¹ A questo proposito rimando a Vatteroni 2019c.

³² Varchi 1555a.

³³ Merita segnalare che i *Sonetti* escono anche a Venezia, a pochissima distanza dalla *princeps*, con una dedicatoria proprio al Casa firmata da Giorgio Benzoni, che vanta l'autorizzazione del Varchi (cfr. Varchi 1555b, cc. 2v-4v).

che la nuova lezione – pur sacrificando il primitivo accento di 8^a, che realizzava una lettura tarda, dunque grave, del verso³⁷ – non solo insiste su quella che è la fonicità tipicamente aspra e grave della sibilante («*si ... si*»), ma sotto questo aspetto collabora strettamente con la variante relativa al v. 7 («Tra 'l *superbo* Adria e 'l frondoso Apennino»), anch'essa instauratasi nelle correzioni di N:

v. 7: Tra 'l *superbo* Adria, e 'l bel monte vicino N > Tra 'l *superbo* Adria e 'l frondoso Apennino **Na M T**

dando vita a un'allitterazione della sibilante che si struttura sulla verticale del sonetto, e che prevale sulla continuazione della rima equivoca dei vv. 2-3.³⁸ Del resto, più ancora della variante relativa al v. 13, quella al v. 7 fa emergere la ricerca, da parte di Varchi, di un incremento di *gravitas*, tutto lavorato a livello fonico-sintattico: 1) nella lezione definitiva il verso esibisce una struttura esattamente simmetrica: i due emistichi sono formati ciascuno da agg. trisillabo + nome proprio geografico, col secondo nome di lunghezza sillabica doppia rispetto al primo, a dare movimento e ad allungare il verso; 2) simmetrica è anche la fonicità dei due emistichi: i due aggettivi instaurano l'allitterazione tipicamente grave della sibilante, che abbiamo visto Varchi ripropone anche 'in verticale' al v. 13, insieme a quella della *r*, altro suono grave; e i due nomi propri hanno la stessa iniziale *a*; 3) in entrambi i casi tra aggettivo e nome si realizza quello che è uno dei principali ingredienti stilistici della *gravitas*, cioè il raffronto vocalico,³⁹ e specialmente il raffronto delle vocali velari *o* e *a* («*superbo Adria*», «*frondoso Apennino*»). Insomma, quelli eseguiti sul sonetto 220 sono interventi ciascuno di piccolo calibro, ma omogenei e concordemente rivolti in direzione grave.

³⁷ Cfr. Afrifo 2002, 64.

³⁸ Cfr. Ivi, 116. Il personaggio nominato al v. 3 è Vicino Orsini, amico comune del Varchi e del Casa, il quale giusta i vv. 7-8 si trova a Padova.

³⁹ Cfr. Afrifo 2002, 76-115.

Considerazioni del tutto analoghe si possono fare per il sonetto 221, *Bembo toscano, a cui la Grecia e Roma*, scritto a mo' di consolatoria per la mancata nomina cardinalizia del Casa – siamo quindi nel 1549 –, che il Varchi invita a godere piuttosto della propria gloria letteraria, superiore a qualsiasi riconoscimento terreno:⁴⁰

Sonetti Parte prima, 221

Bembo toscano, a cui la Grecia e Roma
S'inchina, e l'Arno più, per lo cui inchiostro
Sen va lieto e superbo il secol nostro,
E ricca Flora e felice si noma:
 Più chiaro manto voi, più degna soma 5
Aspetta, e fregio già più bel che d'ostro,
Come vede ciascun me' ch'io no 'l mostro,
V'adorna e cinge l'honorata chioma.
 Nulla deve stimar cosa mortale,
Anzi nulla è quaggiù che non annoi 10
Chi ha da gire al ciel, come voi, l'ale.
 Tanto più scende huom qui, quanto ei più sale;
Io per me dico, signor mio, con voi:
«Gloria non di virtù figlia che vale?»

Anche qui due sole varianti. La prima interessa i vv. 2-4, che nella redazione primitiva (N) sono molto vicini alla seconda terzina del sonetto 219, il primo della terna dedicata al Casa – stesso verbo *deve*, in entrambi in casi in *rejet*, stessa metafora dell'*inchiostro* a indicare l'attività letteraria:

<p>221, 2-4 N</p> <p>Bembo toscano, a cui la Grecia e Roma Deve, e Fiorenza più, per lo cui inchiostro Sen va lieto, e superbo il secol nostro, E ricco l'Arno, e felice si noma</p>	<p>219, 12-14 (N = T)</p> <p>Bembo novello, a cui 'l greco e 'l latino Deve, e più il tosco inchiostro [...]»⁴¹</p>
--	--

⁴⁰ Sul sonetto e sul contesto della sua composizione cfr. Longhi 1979.

⁴¹ Na testimonia di un passaggio correttorio intermedio al v. 2: «Bembo toscano, a cui la Grecia e Roma / s'inchina, e l'Arno più; per lo cui inchiostro» (cfr. BNCF, II.viii.143, c. 292).

– forse troppo vicini a parere del Varchi, che sostituisce «deve» con «s'inchina» e di conseguenza, per evitare l'ipermetria, scambia di posto «Arno» (prima al v. 4) e «Fiorenza», che ora al v. 4 diventa «Flora», sempre per salvaguardare la misura versale. La motivazione primaria dell'intervento deve essere stata per l'appunto quella di evitare una ripetizione troppo evidente all'interno del trittico in lode del Casa;⁴² ma sta di fatto che la lezione definitiva «s'inchina» instaura un legame fonico di timbro nasale con l'epiteto in incipit («Bembo toscano», «s'inchina», «Arno») – un legame intersversale, dunque, cioè una tipologia di allitterazione che Afribo annovera fra gli stilemi gravi più presenti nella sensibilità dell'orecchio cinquecentesco.⁴³ Infine, un secondo processo redazionale interessa la seconda quartina del sonetto:

221, 5-8 N

Maggior ghirlanda a voi, più degna soma,
 Fregio più chiaro che porpora, ed ostro,
 Come vede ciascun me' ch'io no 'l mostro
 V'adorna, e cinge l'honorata chioma⁴⁴

Qui il problema sta nel dativo «a voi» al v. 5, che rimane sospeso ovvero risulta superfluo rispetto al clitico *vi* in «v'adorna» (v. 8). Anziché espungere *vi*, che sarebbe stata una possibilità, Varchi sceglie di ristrutturare l'intera quartina creando un'altra unità frasale col verbo «aspetta»; e anche qui la variante porta con sé un incremento di gravità fonico-sintattica: 1) anche «aspetta» è collocato in *rejet*, come «v'adorna» – e sappiamo che l'inarcatura è un'altra delle tecniche principali dello

⁴² Il che rivela nel Varchi poeta una postura analoga a quella del Varchi editore di Cura, che di timor, che, come abbiamo visto, sceglie la lezione da promuovere guardando alla sua funzione coesiva – lì si tratta della coesione interna del singolo sonetto, qui della serie.

⁴³ Cfr. Afribo 2002, 167.

⁴⁴ In **Na** ancora un ulteriore passaggio correttorio ai vv. 5-6: «Più degna soma, più chiaro manto [-1] / aspetta, e fregio già [corr. su assai] più bel che d'ostro» (cfr. BNCF, II.viii.143, c. 292).

stile grave⁴⁵ –, e i due verbi si richiamano da un capo all'altro della quartina anche per la vocale iniziale *a*; 2) in questo modo il v. 6 assume un accento di 8^a, tipicamente grave; 3) ma soprattutto la lezione definitiva ai vv. 5-6, con i tre membri *più* + agg. bisillabo + sost. bisillabo (modulo parzialmente variato al v. 6), esibisce quello stesso impianto simmetrico e anaforico che si apprezza nella variante a 220, 11 (anche lì con parziale variazione), e che già abbiamo messo in rapporto alla lettura stilistica del sonetto alla gelosia; 4) senza contare che qui la sostituzione di «ghirlanda» con «manto», oltre a rendere più perspicua la contrapposizione tra il mancato mantello cardinalizio e la gloria letteraria, si integra nella traccia fonica già esistente nella quartina, in cui si intrecciano timbro nasale, innescato proprio da «manto», e timbro sibilante («*manto*», «*soma*», «*aspetta*», «*ostro*», «*mostro*», «*chioma*»).

5. Conclusioni

La lezione accademica nella forma collaudata dal Varchi nel periodo padovano è un metodo di accesso al testo poetico 'a tutto tondo', che prevede allo stesso tempo: 1) di collocare quel testo e assegnargli una funzione all'interno del sistema del sapere ('leggere'); 2) di analizzarlo nella sua specifica natura di genere, prendendo in esame i fatti di forma, lingua e stile ('commentare'); 3) e di renderlo disponibile insieme alla lettura, all'esegesi e all'imitazione ('pubblicare'). Non c'è dubbio, dunque, che si tratta di un metodo complesso, ma anche molto efficace, perché risponde alla complessità del proprio oggetto, il testo poetico, guardandolo contemporaneamente da più angolazioni – la storia letteraria, la storia della lingua, la storia della tradizione; e sarà proprio per questa sua efficacia che il modello della lezione varchiana si è subito affermato non solo tra gli accademici padovani, ma anche

⁴⁵ Cfr. Afribo 2002, 179.

tra i colleghi fiorentini dell'Accademia degli Humidi, fondata nel novembre 1540 proprio sul modello degli Infiammati, e via via più ad ampio raggio, col proliferare di accademie nei decenni centrali del secolo.

In particolare, poi, una lezione come quella sul sonetto *Cura, che di timor*, relativa a un poeta contemporaneo del lettore, fa vedere con chiarezza qual è per Varchi la caratteristica di fondo della forma-lezione, quella che la contraddistingue rispetto ad altri metodi di accesso al testo poetico: qui le ragioni della poesia (fonti, stile, tradizione) vanno di pari passi con quelle della critica "militante", anzi in una certa misura sono messe al servizio di essa. Varchi non legge un testo qualunque, ma un testo difficile, che si offre a una lettura di taglio filosofico-psicologico, il che gli permette (ovvero: perché questo gli permette) di dimostrare *in re* la propria concezione della poesia come forma superiore di filosofia, situata al centro del nuovo sistema della conoscenza; e legge un poeta contemporaneo, ad affermare la centralità dei moderni e del volgare in quel nuovo sistema, via via sempre più orientato alla 'divulgazione' del sapere, delle competenze letterarie, filosofiche, scientifiche, e dunque all'ampliamento della classe colta.⁴⁶

In più, abbiamo visto che la lezione contribuisce non poco alla fortuna del sonetto, e più in generale delle rime dellacasicane, sia presso i critici sia presso i lettori e gli imitatori: insomma, Varchi gioca un ruolo non secondario nel definirsi della prima ricezione del Casa lirico, che fin dall'inizio «viene letto e riusato per il suo lato spirituale, per quella sua gravità che contenutisticamente implica un rovello esistenziale nettamente superiore agli standard del comune petrarchismo».⁴⁷ Anzi, è anche lo stesso Varchi, nei suoi *Sonetti*, a farsi discepolo della lezione dellacasicana della *gravitas*. Il campione di testi che abbiamo

⁴⁶ Sulla scelta di campo, da parte del Varchi, a favore dei moderni cfr. almeno Andreoni 2004.

⁴⁷ Cfr. Afribo 2007, 368.

preso in esame è minimo (tre sonetti su un totale di 534 della *Parte prima*), ma questo permette di dare forse ancora più rilievo a un dato molto interessante: perfino nei tre sonetti dedicati all'amico, cioè, Varchi si astiene dalle «punte di lessicalizzazione», dal riproporre *parole* del Casa, e invece gli si avvicina per la via della «stilistica profonda», del tracciato fonico, della qualità della sintassi, del suo rapporto col metro. Ed è proprio per questa via «profonda» che Afribo riconosce «almeno un poco»⁴⁸ l'influenza del Casa grave anche al v. 3 del sonetto 7, in lode dell'amato Lorenzo Lenzi, in cui Varchi si riprende i celebri versi del *Paradiso* dantesco: «Sì rade volte, padre, se ne coglie, / per trionfare o Cesare o poeta» (I 28-29), ma riadattandoli alla stilistica dellacassiana della *gravitas* attraverso il raffronto vocalico («rado orna»):

Sonetti Parte prima, 7, 1-4

Famose frondi, de' cui santi honori,
Per non so qual del ciel fero pianeta,
Rado hoggi s'orna o cesare o poeta,
Mercé del guasto mondo e pien d'errori

Insomma, l'impressione che si ricava da questi primi dati è che il Varchi poeta abbia veramente imparato dal Casa, e che la lezione tenuta nell'ottobre 1541 gli sia servita non poco in questo processo di apprendimento della stilistica della *gravitas*. Concludo quindi con un proposito, quello di verificare questa impressione su una base più ampia di sonetti della *Parte prima*, con l'intento di far emergere, insieme alle qualità del Varchi lettore accademico di poesia, anche quelle del Varchi poeta, anch'egli forse capace di distinguersi almeno un po' dalle «classi medie»⁴⁹ del petrarchismo cinquecentesco.

⁴⁸ Cfr. Afribo 2002, 119.

⁴⁹ Cfr. Ivi, 65.

Riferimenti bibliografici

- Afribo 2002 = A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2002.
- Afribo 2007 = A. Afribo, *Per uno studio sulla prima ricezione del Casa lirico*, in *Giovanni della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del convegno (Firenze - Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 353-372.
- Andreoni 2004 = A. Andreoni, *Alla ricerca di una poetica post-bembiana: il Dante "lucreziano" di Benedetto Varchi*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VII.1-2 (2004), pp. 179-231.
- Andreoni 2005 = A. Andreoni, *Benedetto Varchi all'Accademia degli Infiammati. Frammenti inediti e appunti manoscritti*, «Studi rinascimentali», III (2005), pp. 29-44.
- Andreoni 2012 = A. Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, ETS, Pisa 2012.
- Andreoni 2019 = A. Andreoni, *Poetica e poesia in Benedetto Varchi. Note sulle lezioni aristoteliche degli anni Cinquanta*, in Vatteroni 2019a, pp. 36-46.
- Baldacci 1957 = L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Ricciardi, Milano - Napoli 1957.
- Bramanti 2008 = V. Bramanti (a cura di), B. Varchi, *Lettere (1535-1565)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008.
- Carrai 2003 = S. Carrai (a cura di), G. della Casa, *Rime*, Einaudi, Torino 2003.
- Carrai 2007 = S. Carrai, *La tradizione delle opere di Giovanni della Casa e il problema della loro edizione*, in *Giovanni della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del convegno (Firenze - Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 87-108.
- Cherchi 1988 = P. Cherchi, *Due lezioni di B. Varchi ispirate da J.L. Vives*, «Lettere italiane», XL.3 (1988), pp. 387-399.
- Chiodo 2007 = D. Chiodo, *Varchi rimatore. Modi e forme della poesia di corrispondenza*, in *Benedetto Varchi (1503-1565)*. Atti

- del convegno (Firenze, 16-17 dicembre 2003), a cura di V. Bramanti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 157-172.
- Donnini 2008 = A. Donnini (a cura di), P. Bembo, *Rime*, a cura di A. Donnini, Salerno, Roma 2008.
- Dubard de Gaillarbois 2019 = F. Dubard de Gaillarbois, *Michelangelo poeta e filosofo: un'invenzione varchiana?*, in Vatteroni 2019a, pp. 47-59.
- Dubard de Gaillarbois 2020 = F. Dubard de Gaillarbois (éd. par), B. Varchi, *Deux leçons sur l'art*, Garnier, Paris 2020.
- Fedi 1978 = R. Fedi (a cura di), G. della Casa, *Le rime*, Salerno, Roma 1987.
- Ferroni 2019 = G. Ferroni, "Dovendosi [...] leggere non meno greco et latino che toscano". *Ipotesi e postille per le lezioni di Varchi all'Accademia degli Infiammati (1540-1541)*, in Vatteroni 2019a, pp. 16-35.
- Forni 2006 = G. Forni, "L'orecchie mi tirò ne l'ore prime". *Nota su Giovanni Della Casa e Gaspara Stampa*", in Quondam 2006, pp. 289-299.
- Gilson 2019 = S. Gilson, *Appunti e considerazioni sulle lezioni petrarchesche e dantesche di Benedetto Varchi presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina*, in Vatteroni 2019a, pp. 6-15.
- Girardi 2005 = M.T. Girardi, *La lezione su "Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi" (RvfXXIX) di Benedetto Varchi accademico Infiammato*, «Aevum», 79.3 (2005), pp. 677-718.
- Grosser 1992 = H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- Hennig 2011 = C. Hennig, *Brüche im Gesamtsystem der Wissenschaften: Benedetto Varchis Konzept der gelosia*, in *Paratextuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der frühen Neuzeit*, hrsg. von B. Huss - P. Marzillo - T. Ricklin, DeGruyter, Berlin 2011, pp. 359-378.
- Huss 2004 = B. Huss, «*Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico*». *Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis*

- Florentiner Akademievorträgen*, in *Questo leggiadrisimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, hrsg. von G. Regn, LIT, Münster 2004, pp. 297-332.
- Huss - Mehlretter - Regn 2012 = B. Huss - F. Mehlretter - G. Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, DeGruyter, Berlin 2012.
- Jossa 2006 = S. Jossa, *Poesia come filosofia: Della Casa fra Varchi e Tasso*, in *Quondam* 2006, pp. 229-241.
- Leone et al. 2022 = M. Leone et al. (a cura di), G. della Casa, *Poesie italiane e latine*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2022.
- Lo Re 2008 = S. Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Vecchiarelli, Manziana 2008.
- Longhi 1979 = S. Longhi, *Della Casa, Varchi, Bembo e la vera gloria (Scheda per il sonetto Feroce spirito)*, «Studi e problemi di critica testuale», XIX (1979), pp. 127-134.
- Menichetti 1975 = A. Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», 26 (1975), pp. 1-30.
- Plaisance 2004 = M. Plaisance, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici/L'Académie et le prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Vecchiarelli, Manziana 2004.
- Quondam 2006 = A. Quondam (a cura di), *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, Bulzoni, Roma 2006.
- Samuels 1976 = R.S. Samuels, *Benedetto Varchi, the Accademia degli Infiammati, and the Origins of the Italian Academic Movement*, «Renaissance Quarterly», 29.4 (1976), pp. 599-634.
- Sancipriano 1974 = M. Sancipriano (a cura di), J.L. Vives, *De anima et vita*, Gregoriana Editrice, Padova 1974.
- Santagata 2015 = M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Ledizioni, Milano 2015.
- Siekiera 2007 = A. Siekiera, *Aspetti linguistici e stilistici della prosa scientifica di Benedetto Varchi*, «Studi linguistici italiani», XXIII.1 (2007), pp. 3-50.

- Siekiera 2013a = A. Siekiera, *I lettori di Aristotele nel Cinquecento: i libri e le carte di Benedetto Varchi*, «Studi linguistici italiani», XXXIX.2 (2013), pp. 198-218.
- Siekiera 2013b = A. Siekiera, *L'eredità del Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi per Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re - F. Tomasi, Vecchiarelli, Manziana 2013, pp. 145-171.
- Tanturli 2001 = G. Tanturli (a cura di), G. della Casa, *Rime*, Guanda, Parma 2001.
- Tanturli 2004 = G. Tanturli, *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei Sonetti di Benedetto Varchi*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», VII (2004), pp. 43-87.
- Tomasi 2012 = F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Antenore, Roma - Padova 2012.
- Varchi 1545 = *Lettura di m. Benedetto Varchi, sopra un sonetto della gelosia di mons. Dalla Casa. Fatta nella celebratissima Accademia de gl'Infiammati a Padova*. [Venturino Ruffinelli], In Mantova il dì xx luglio del [MD]XXXXV (esemplare consultato: BNCf, PALAT 7.5.1.32 /2).
- Varchi 1549 = *Due lezioni di m. Benedetto Varchi [...]*. In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, MDXLIX [stile fiorentino].
- Varchi 1555a = *De Sonetti di M. Benedetto Varchi. Prima parte*, Appresso M. Lorenzo Torrentino, In Fiorenza MDLV.
- Varchi 1555b = *I Sonetti di M. Benedetto Varchi, novellamente messi in luce*, per Plinio Pietrasanta, In Venetia MDLV.
- Varchi 1561 = *La seconda parte delle lezioni di m. Benedetto Varchi nella quale si contengono cinque lezioni d'amore, lette da lui pubblicamente nell'Accademia di Fiorenza e di Padova, nuovamente stampate*, appresso i Giunti, In Fiorenza MDLXI.
- Varchi 1858-1859 = *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte [...]*, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, Trieste 1858-1859.
- Vatteroni 2019a = S.M. Vatteroni (a cura di), *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, Freie Universität Berlin, Berlin 2019

(«Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin», 3).

Vatteroni 2019b = S.M. Vatteroni, *Il ciclo di sonetti per Giulio della Stufa nel canzoniere di Benedetto Varchi (Sonetti. Parte prima, 379-420)*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XIV (2019), 1, pp. 97-135.

Vatteroni 2019c = S.M. Vatteroni, *Le lezioni petrarchesche e i Sonetti. Parte prima di Benedetto Varchi*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XXII.2 (2019), pp. 41-64.

Vatteroni 2020 = S.M. Vatteroni, *Varchi tra Petrarca e Bembo. La lezione su Rvf 132*, «Lettere italiane», LXXII.3 (2020), pp. 490-513.

Vatteroni 2024 = S.M. Vatteroni (a cura di), *Benedetto Varchi, Sonetti. Parte prima*, Vecchiarelli, Manziana 2024.

INDICE DEI NOMI

- Afrìbo, Andrea, xn, 96n, 105n, 106n,
113, 114n, 115n, 117 e n, 118n, 119n,
120 e n, 121
- Aftonio Sofista, 85 e n, 86 e n, 92
- Agostino, santo, 43
- Agricola, Rudolf, 86n
- Albertino da Lessona, 29n
- Albonico, Simone, 7n, 21, 65n, 69
- Alessio, Gian Carlo, viii
- Alfano, Giancarlo, x, 75n, 85n, 92
- Alighieri, Dante, 15n, 24, 25, 32, 43, 46,
53
- Anceschi, Luciano, 75 e n, 92
- Andreoni, Annalisa, 95n, 97n, 101n,
110n, 114n, 119n, 121
- Antioco I di Siria, 42n, 43, 44
- Apuleio, 90
- Aretino, Pietro, 90
- Ariani, Marco, 48 e n, 51
- Arianna, Lucrezia, 28n
- Ariosto, Ludovico, xiii
- Aristotele, 33, 77, 97, 100, 124
- Armstrong, Guyda, 27n, 51
- Baldacci, Luigi, 80 e n, 92, 103n, 121
- Bandello, Matteo, 76
- Bargagli, Girolamo, 78 e n, 79, 92
- Bargagli, Scipione, 76
- Barolini, Teodolinda, 58n, 69
- Barzizza, Guiniforte, 20n, 23
- Basile, Tania, 22
- Bassi, Pier Andrea de', viii, ixn
- Battaglia Ricci, Lucia, 62n, 69, 72
- Béhar, Roland, 29 e n, 51
- Belloni, Gino, 65
- Bembo, Pietro, 105, 107, 113, 116 e n,
117, 122, 123, 125
- Benadduci, Giovanni, 8 e n, 21
- Benvenuto da Imola, xiii
- Benzoni, Giorgio, 113n
- Bernardini, Martino, 30 e n
- Berra, Claudia, 22, 54
- Bessi, Rossella, 4 e n, 18n, 21, 59n, 69
- Bettarini, Rosanna, 20
- Bianchi, Alessandro, 54
- Boccaccio, Giovanni, 43, 63, 69, 75, 76,
82 e n, 83, 84, 85, 90, 91, 92
- Bock, Nicolas, 21
- Boiardo, Matteo Maria, viii, xiii
- Bonciani, Francesco, 77 e n, 85n, 92
- Bonsignori, Giovanni, 8
- Borelli, Antonio, 53
- Bramanti, Vanni, 98n, 107n, 121, 122
- Brucioli, Antonio, 33n, 82 e n, 83
- Bruscagli, Renzo, 92
- Busjan, Catharina, 65, 66n, 69
- Cambiatori, Tommaso, 11, 22
- Campana, Augusto, 25
- Candela, Mercurio, 92
- Carrai, Stefano, 25, 28n, 96n, 111n, 121
- Casaccia, Michele, xn
- Cascio, Giovanni, 52
- Cassirer, Ernst, 76n

- Castelvetto, Lodovico, 31 e n, 32 e n, 33 e n, 47 e n, 48 e n, 49, 50 e n, 51, 79
- Catelli, Nicola, 54
- Cavarzere, Alberto, 25
- Cazzato, Matteo, xIn, xIIn
- Cesare, Caio Giulio, 37, 38n, 41n, 49
- Cherchi, Paolo, 101 e n, 121
- Chiodo, Domenico, 114n, 121
- Cicerone, Marco Tullio, 85n
- Cleopatra, 38n, 49
- Comboni, Andrea, ix, 14n, 17n, 19n, 21, 59, 70
- Contò, Agostino, 21, 23, 24
- Corner, Andrea, 39
- Coronato, Rocco, 93
- Cossutta, Fabio, 62n, 69, 70
- Costo, Tommaso, 76
- Curtius, Ernst Robert, 85n, 92
- d'Aragona, Tullia, xIn
- Daniello, Bernardino, 20, 21, 22, 30, 31 e n, 32, 33 e n, 38n, 39 e n, 40 e n, 42 e n, 43 e n, 44 e n, 45 e n, 46n, 50n, 51
- Da Tempo, Antonio, 58, 59, 61, 64, 68, 70, 71, 73
- Deleuze, Gilles, 76n, 92
- Delfino (Dolfin, Nicolò), 30, 83
- Della Casa, Giovanni XI, 96, 99, 121, 122, 123, 124
- Di Dio, Alessia, 62n, 70
- D'Incalci Ermini, Patrizia, 92
- Dionisotti, Carlo, 4 e n, 22
- Dolce, Lodovico, 34 e n, 35, 38n, 51
- Dolfin, Nicolò, 30
- Domenichi, Ludovico, 110
- Donnini, Andrea, 106n, 122
- Dubard de Gaillarbois, Frédérique, 111n, 122
- Erizzo, Sebastiano, 76
- Ermogene, 85n
- Esopo, 85n, 92
- Fausto da Longiano, Sebastiano, 20, 30 e n, 31, 33, 35, 36n, 37 e n, 41n, 42 e n, 44n, 51
- Favaretto, Matteo, 24
- Fedi, Roberto, 96n, 110n, 122
- Feliciano, Felice, 14 e n, 16 e n, 17, 19, 21, 22, 23, 24
- Fera, Vincenzo, 10 e n, 22
- Ferroni, Giovanni, 95n, 122
- Fiaschi, Silvia, 16n, 22, 23
- Filelfo, Francesco, ix, xii, 3 e n, 4 e n, 5, 7 e n, 8, 10, 11, 13, 16 e n, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29 e n, 58, 59 e n, 60, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73
- Filelfo, Gian Mario, 16, 22
- Fontana, Alessandro, 93
- Forni, Giorgio, 113n, 122
- Forteguerra, Laodomia, 97
- Fortini, Pietro, 80 e n, 92
- Foucault, Michel, 91 e n, 92, 93
- Francalanci, Leonardo, 29 e n, 52
- Frasso, Giuseppe, 62n, 70
- Galavotti, Jacopo, 54
- Genovese, Gianluca, 54
- Gentile, Sebastiano, 4n
- Gesualdo, Giovanni Andrea, 20, 30 e n, 31, 32 e n, 33 e n, 37, 38 e n, 42, 44 e n, 46n, 48 e n, 50 e n, 52
- Gibellini, Pietro, 62n, 70, 74
- Gilson, Simon, viiIn, 27n, 51, 95n, 122
- Giolito de' Ferrari, Gabriele, 82 e n
- Giraldi Cintio, Giambattista, 76
- Girardi, Maria Teresa, 104n, 122
- Gorni, Guglielmo, 7n, 11n, 22
- Gregori, Elisa, 23
- Gregori, Gregorio de, 18n, 23
- Grifo, Antonio, ix, 62, 65, 67, 68, 70, 74
- Griffio, Giovanni, 82
- Grosser, Hermann, 97n, 99n, 122
- Guglielmo di Cabestanh, 42
- Hainsworth, Peter, 93
- Hempfer, Klaus W., 58n, 70
- Henderson, Charles Jr., 23
- Hennig, Carolin, 100n
- Hurtado de Mendoza, Diego, 110
- Huss, Bernhard, 23, 24, 29 e n, 48, 49n, 52, 53, 97n, 98n, 103n, 122, 123
- Ilicino, Bernardo, ix, 28 e n, 29 e n, 33, 34, 38, 43 e n, 44n, 46 e n, 48 e n, 49, 52, 53

- Jossa, Stefano, 99n, 123
- Kablitz, Andreas, 58n, 63n, 70
- Kennedy, William J., 59n, 70
- Keßler, Eckhard, 66n, 71
- König, Bernhard, 65n, 71
- Krauss, Charlotte, 22
- Lancillotti, Rosario, 31n, 52
- Landino, Cristoforo, VIII, n
- Leone, Marco, 110n, 123
- Ley, Klaus, 3n, 22
- Livio, Tito, 40
- Longhi, Silvia, 116n, 123
- Longinotti, Nicolas, 20n, 22
- Lo Re, Salvatore, 95n, 123, 124
- Lorich, Reinhard, 86n
- Lotman, Jury, 76n, 93
- Luzzato, Anna, 92
- Marcelli, Nicoletta, 4n, 23
- Marcozzi, Luca, 4n, 23, 48 e n, 49n, 52, 59n, 71
- Mariani Canova, Giordana, 70
- Mardersteig, Giovanni, 16n, 23
- Martelli, Ugolino, 97
- Marziale, Marco Valerio, 32n
- Marzillo, Patrizia, 122
- Massinissa, re di Numidia, 42
- Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati), 76
- Mauriello, Adriana, 92
- Mazzacurati, Giancarlo, 80 e n, 93
- Medici, Cosimo I de', 96, 123
- Mehltretter, Florian, IX, 59n, 60n, 62n, 63n, 66n, 71, 97n, 123
- Menichetti, Aldo, 106n, 123
- Minerbi, Lucilio, 82
- Montagnani, Cristina, VIII, IXn
- Montecchi, Giorgio, 14n, 23
- Moretti, Paolo, 62n, 71
- Mukarovsky, Jan, 76n, 93
- Mund-Espín, Christine, 22
- Navone, Matteo, 110n
- Neuschäfer, Hans-Jorg, 77 e n, 93
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, 77 e n, 93
- Omero, 32
- Orazio Flacco, Quinto, 32
- Orsini, Vicino, 115n
- Ovidio Nasone, Publio, 8
- Pacca, Vinicio, 53
- Paccagnella, Ivano, 21
- Panofsky, Erwin, 76n, 93
- Paolini, Laura, 53
- Pederzano, Giovanbattista, 40, 51
- Pegoretti, Anna, 49n, 53
- Perelman, Chaim, 77 e n, 93
- Petracci, Pietro, 31, 36 e n, 53
- Petrarca, Francesco, IX, 4, 12, 14n, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29 e n, 30, 31, 32, 33 e n, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 e n, 47, 48n, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56n, 57 e n, 59 e n, 61 e n, 63 e n, 64 e n, 65, 66n, 67n, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 80, 92, 103, 104, 105, 106n, 107, 108, 109, 113, 122, 125
- Piccolomini, Alessandro, 97
- Pich, Federica, IX, 23, 27n, 28n, 32n, 51, 53, 55, 73
- Picone, Michelangelo, 93
- Pignatti, Franco, 16n, 24
- Piras, Tiziana, 62n, 72
- Plaisance, Michel, 100n, 123
- Plutarco, 40, 41n
- Poliziano, Angelo, xn
- Pompeo Magno, Cneo, 37, 44n, 45
- Pomponazzi, Pietro, 96
- Pseudo-Antonio da Tempo, 3, 29n, 60, 62
- Pseudo-Empedocle, 6, 14
- Quaquarelli, Leonardo, 21, 13, 24
- Quattromanni, Sertorio, 113
- Quondam, Amedeo, 123
- Raimondi, Ezio, 4 e n, 24, 59n, 72
- Raimondo di Castel Rossiglione (Raimon de Castel Rossillon), 42
- Regn, Gerhard, 58n, 63n, 64n, 65, 66n, 69, 72, 97n, 123
- Richardson, Brian, 80 e n, 81, 82 e n, 93
- Ricklin, Thomas, 122

- Ridolfi, Luca Antonio, xn, 110n
 Roaf, Christina, 83 e n, 84, 87, 88, 93
 Rossi, Michele, 4 e n, 5 e n, 8 e n, 10n,
 12n, 24, 59n, 65n, 72, 73
 Ruggiero, Federico, 20n
 Russo, Camilla, 16n, 24
- Sallustio Crispo, Gaio, 40
 Salvestroni, Simonetta, 93
 Samuels, Richard S., 95n, 123
 Sancipriano, Mario, 101n, 123
 Sandal, Ennio, 7n, 24, 70
 Sansovino, Francesco, x, xin, 80, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88 e n, 89,
 91, 93, 96, 110
 Santagata, Marco, 20, 53, 56, 57, 72,
 106n, 123
 Schütze, Sebastian, 52, 54
 Seleuco I Nicatore, 46n, 43, 44
 Serdini, Simone, detto il Saviozzo, 14n
 Serluca, Alessia, xin
 Serravalle, Frater Iohannes de, 61n, 73
 Sforza, Francesco, duca di Milano, 7
 Siekiera, Anna, 97n, 123, 124
 Silvano da Venafro, 20, 31, 33 e n, 42 e
 n, 43 e n, 44n, 46 e n, 53
 Simintendi, Arrigo, 8
 Sofonisba, 41, 42
 Speroni, Sperone, 96
 Squarzafico, Gerolamo, 3, 29 e n
 Stampa, Gaspara, 110, 122
 Stampa, Baldassarre, 113
 Stierle, Karlheinz, 57n, 73
 Stoppelli, Pasquale, 60n, 73
 Stratonicè, 42n, 43, 44
 Stroppa, Sabrina, 3n, 23, 24, 29 e n,
 30n, 31n, 36n, 53, 65 e n, 73
 Strozzi, Carlo, 98, 107
 Stussi, Alfredo, 14n, 24
 Svetonio Tranquillo, Gaio, 41n
- Tansillo, Luigi, 110
 Tanturli, Giuliano, 96n, 111n, 114 e n, 124
 Tassoni, Alessandro, 67 e n, 73
 Teocrito, 97
 Terzoli, Maria Antonietta, 50n, 52, 54
- Tibullo, Albio, 103
 Tissoni Benvenuti, Antonia, 4n, 25
 Tomasi, Franco, ix, 27, 95n, 96n, 97n,
 124
 Torelli, Pomponio, 32, 33n, 54
 Torre, Andrea, ix, 27n, 28n, 49n, 54
 Tubini, Antonio, xn
- Uberti, Fazio degli, 14n
 Uspenskij, Boris, 76n, 93
- Varchi, Benedetto, xi, xii, 31, 39, 45n,
 54, 95 e n, 96 e n, 97 e n, 98 e n, 99
 e n, 100, 101 e n, 102, 103 e n, 104
 e n, 105, 106, 107, 108, 109, 110 e
 n, 111 e n, 112, 113 e n, 114 e n, 115
 e n, 116, 117 e n, 118, 119 e n, 120,
 121, 123, 124, 125
 Vatteroni, Selene Maria, x, 104n, 105n,
 113n, 114n, 121, 122, 124, 125
 Vecce, Carlo, 48 e n, 49, 54
 Vellutello, Alessandro, 3n, 20 e n, 25,
 29 e n, 30 e n, 31, 32 e n, 33 e n, 35 e
 n, 37 e n, 38n, 41 e n, 42 e n, 43n, 46
 e n, 47n, 49, 50 e n, 53, 54, 62, 65 e
 n, 66 e n, 67, 68, 69, 72, 73
 Verrelli, Luca, 4n, 25
 Vickers, Brian, 85n, 86n, 93
 Villari, Susanna, 22
 Virgilio Marone, Publio, 5, 6, 10, 11,
 12, 15, 25, 32, 43 e n, 44n, 45n, 46,
 107, 112
 Visconti, Filippo Maria, duca di Milano,
 3, 21, 22
 Vives, Jean Luis, 101 e n, 102, 103,
 107, 123
- Wagner, Klaus, 21, 25
 Weinberg, Bernard, 9
 Wilkins, Ernst H., 6n, 25, 54n, 56, 58,
 60, 73
- Zabughin, Vladimiro, 11, 25
 Zaganelli, Giovanna, 62n, 74
 Zanato, Tiziano, 70
 Zava, Giulia, 62 e n, 74

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstracts* dei volumi precedenti sono disponibili online all'indirizzo: <https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio - Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I (*Letteratura*) a cura di Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci, 2013; vol. II (*Lingua*) a cura di Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier ed Elena Liverani, 2013.
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, édité par Jean-Paul Dufiet, 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantascientifiche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.

- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di Serenella Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de Catherine Douzou et Jean-Paul Duffiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di Irene Angelini, Alice Ducati e Sergio Scartozzi, 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di Pietro Taravacci ed Enrica Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I (*Lingua*) a cura di Elena Carpi, Rosa María García Jimenez ed Elena Liverani, 2016; vol. II (*Letteratura*) a cura di Alessandra Ghezzani, Giovanna Fiordaliso e Pietro Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari e Michele Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, edición al cuidado de Giovanni Ciappelli y Valentina Nider, 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di Adalgisa Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di Andrea Binelli e Fulvio Ferrari, 2018.

- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.
- 176 Brevitas. *Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, 2018.
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di Matteo Fadini, Matteo Largaiolli e Camilla Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019.
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by Maria Micaela Coppola, Francesca Di Blasio and Sabrina Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, edición al cuidado de Valentina Nider y Nieves Pena Sueiro, 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di Chiara Polli e Andrea Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de Gerardo Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di Patrizia Cordin, Paolo Dalla Torre e Tiziana Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di Pietro Taravacci e Francesco Zambon, 2020.
- 186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par Jean-Paul Dufiet et Elisa Ravazzolo, 2020.

- 187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de Sabrina Francesconi / Gerardo Acerenza, 2020.
- 188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par Jean-Paul Dufiet, 2021.
- 189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di Serenella Baggio, 2021.
- 190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di Cristiana Pasetto e Margherita Spadafora, 2021.
- 191 Jorge Canals Piñas, *Contar la montaña. Pedro Antonio de Alarcón y los Alpes*, 2021.
- 192 Federica Boero, *La presenza classica in Derek Walcott*, 2022.
- 193 Sara Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, 2022.
- 194 *Un volgarizzamento sallustiano ritrovato. Il Catilina del ms. 222 della Biblioteca Universitaria di Padova copiato nella Scutari veneziana*, edizione e commento a cura di Luca Morlino, 2023.
- 195 «... e tutto prezioso è ciò che offrano gli amici». *Miscellanea di studi per Luigi Belloni*, a cura di Andrea Comboni, Giorgio Ieranò e Sandro La Barbera, 2023.
- 196 *Dialoghi sull'identità*, a cura di Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi e Romano Madaro, 2023.
- 197 *Tradizione e conservazione. Archivi roveretani tra antico e moderno*, a cura di Vanna Maraglino, 2024.
- 198 Pierfrancesco Musacchio, *La ricezione del Marius di Plutarco nelle comunità culturali dell'Impero romano*, 2024.
- 199 Guilhem Anelier (il Giovane), *La Guerra di Navarra. Canzone di gesta occitanica del XIII secolo*, edizione, traduzione e note a cura di Daniele Valersi, 2024.
- 200 Pierandrea Gottardi, «*Wordes bolde*». *Stilistica analogico-digitale applicata alle tre versioni di King Horn*, 2024.

- 201 *Baigner le présent dans le sacré. La ricezione letteraria del mito dall'antichità alla contemporaneità*, a cura di Michele Casaccia, Paola Rosa Filisetti e Gaia Tettamanti, 2024.
- 202 *Luoghi dell'altrove. Utopie, distopie, eterotopie*, a cura di Fulvio Ferrari, 2025.
- 203 *Chi siamo, come ci raccontiamo. La narrazione orale attraverso l'inchiesta linguistica fatta nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento nel 2018*, a cura di Serenella Baggio e Fabio Ardolino, 2026.
- 204 *La pratica del commento. Uno snodo culturale e testuale tra XV e XVI secolo*, a cura di Michele Casaccia, Matteo Cazzato e Alessia Serluca, 2026.

