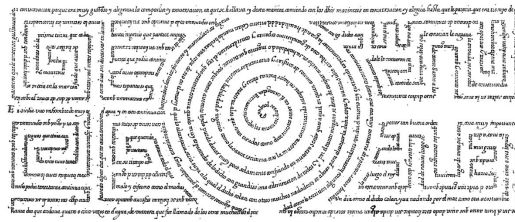


---

«LA CETRA SUA GLI PORSE...»  
STUDI OFFERTI AD ANDREA COMBONI  
DAGLI ALLIEVI

a cura di Matteo Fadini, Matteo Largaiolli,  
Camilla Russo



LABIRINTI 177

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Labirinti 177



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Francesca Di Blasio  
*Università degli Studi di Trento*  
Jean-Paul Dufiet  
*Università degli Studi di Trento*  
Caterina Mordeglia  
*Università degli Studi di Trento*

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

Collana Labirinti n. 177  
Direttore: Andrea Comboni  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/154/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-830-0

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018

«LA CETRA SUA GLI PORSE...»

STUDI OFFERTI AD ANDREA COMBONI  
DAGLI ALLIEVI

a cura di

Matteo Fadini, Matteo Largaiolli, Camilla Russo

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

In copertina: Biblioteca Estense Universitaria, ms. Camp. App. 607  
(=γ.L.10.18), c. 39r.  
Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali.

## SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	VII
STEFANO PEZZÈ, Due cerve per due sogni boccacciani: il simbolo cervino tra <i>Filocolo</i> e <i>Decameron</i>	1
CAMILLA RUSSO, Un caso di riuso di epoca umanistica: <i>l'Orazione a Sigismondo Pandolfo Malatesta</i> di Giannozzo Manetti	23
GIULIA CINQUE-VALERIO VERONESE, «O sogno vano che inganato mi hai». Tre strambotti dal Vaticano Rossiano 1117	63
MARCO MAROGNOLI, Appunti per la scelta dei criteri d'edizione della poesia cortigiana per musica	93
STEFANO CASSINI, Prima degli <i>Opuscula</i> : un antecedente manoscritto del <i>Processus ordine iudiciario</i> di Lidio Catti	103
MATTEO LARGAIOLLI, Esperimenti metrici in un canzoniere di inizio Cinquecento: il <i>Prothocinio</i> di Filippo Baldacchini (1525)	137
MATTEO FADINI, Un copista per passione e la riscrittura creativa di un canzoniere: studio del ms. Bart. 45 (Udine, Biblioteca Bartoliniana)	209

MARCO LIMONGELLI, Il <i>rabadan</i> della Milano moderna e d'allora: Delio Tessa sulla linea lombarda	255
MADDALENA NESLER, Il lavoro e la poesia contemporanea: un cammino verso l'azienda e dentro di sé. Una proposta di unità di apprendimento per la scuola professionale	305
Indice dei nomi	335
Indice dei capoversi	347
Indice delle stampe	353
Indice dei manoscritti	356

## INTRODUZIONE

Questa raccolta di contributi nasce da un seminario organizzato all'Università di Trento nell'ottobre 2016 in occasione dei vent'anni di insegnamento di Andrea Comboni nell'ateneo trentino. È dal 1997 infatti che Andrea, prima come ricercatore, poi come professore associato di Filologia della letteratura italiana, insegna letteratura, metrica, filologia nell'attuale Dipartimento di Lettere e Filosofia.

Per festeggiare questo anniversario, oltre a una cena proposta da Andrea, abbiamo pensato a un seminario con gli allievi, laureati e dottori di ricerca. L'intento non era quello di organizzare un convegno tematico: al contrario, abbiamo lasciato che ogni esperienza parlasse per sé e che ciascuno potesse presentare un lavoro cui si sentiva legato, e che fosse al contempo rappresentativo della propria esperienza con l'insegnamento di Andrea: due poli, l'individualità e il riferimento a un retroterra comune, che spiegano la natura composita e insieme, ci sembra, fortemente unitaria del seminario e di questo volume.

Proprio la libertà di scelta ha comportato un lieve sbilanciamento verso temi e tempi antichi – quattro-cinquecenteschi – rispetto ad altri, riferibili all'età contemporanea, che pure caratterizzano gli interessi di ricerca di Andrea Comboni e che abbiamo imparato ad apprezzare soprattutto sul versante della filologia d'autore: Sereni, Gadda, Primo Levi, Fenoglio. I temi che si rincorrono riguardano in modo particolare alcuni versanti della nostra tradizione letteraria, che vengono indagati da quelle prospettive che più ci sembrano riflettere il metodo di lavoro di Andrea: la ricerca delle tradizioni sommerse (la cerva bianca, Tessa); l'edizione e la riflessione teorica sull'edizione; l'attenzione per la materialità della nostra letteratura (le stampe, i manoscritti) e per i suoi aspetti più tecnici e misurabili (la metrica, la musica); i procedimenti di rielaborazione, i casi di riuso, i rifacimenti; le correnti esterne al *mainstream* della storia della letteratura (gli autori radicati nelle tradizioni locali); l'applicazione



della letteratura a fini didattici e l'affermazione del suo valore formativo, quando viene proposta nel contesto di una didattica intelligente.

Il volume che presentiamo si apre con uno studio di Stefano Pezzè che, leggendo due sogni boccacciani, si addentra nella critica tematica ed ermeneutica seguendo il simbolo della cerva bianca. A questo, segue l'analisi contrastiva svolta da Camilla Russo dell'*Orazione* di Manetti per Pandolfo Malatesta e quella del Bruni per Niccolò da Tolentino, che affronta un interessante caso di plagio manettiano, delineando il contesto storico-letterario e politico di questa operazione. Sul versante della poesia, invece, abbiamo il contributo di Giulia Cinque e Valerio Veronese, che affronta un gruppo di ottave anonime sul tema del sogno d'amore frustrato, analizzando i problemi dell'ecdotica applicata a testi con basso grado di autorialità e dalla tradizione fortemente attiva. L'interesse metodologico è presente anche nel contributo di Marco Marognoli riguardante un manoscritto di poesia per musica in cui l'autore invita a tenere conto, in sede ecdotica, delle questioni ritmiche e musicali connesse con la genesi e l'esecuzione di questo tipo di poesia. A cavallo tra filologia dei manoscritti e dei testi a stampa si colloca lo studio degli *Opuscola* di Bernardino Lidio Catti a firma di Stefano Cassini, che analizza i precedenti manoscritti della composita e sperimentale opera a stampa, studiandone i due codici rintracciabili. Sempre ai settori dello sperimentalismo metrico si rivolge lo studio di Matteo Largaiolli sul *Prothocinio* di Filippo Baldacchini, analizzandone la struttura complessiva e le forme metriche impiegate. Altro caso in qualche modo eccentrico è quello presentato da Matteo Fadini che studia il manoscritto 45 della Bartoliniana di Udine: un insolito esempio di antologia-canzoniere nella quale le tessere di poesie altrui vengono riutilizzate e spesso modificate per dar vita a un nuovo organismo testuale. Testimone dell'interesse per la letteratura contemporanea è il saggio di Marco Limongelli, che parte da un esercizio di *close reading* su due componimenti di Tessa – *El caval de bara* e

*L'asen* – per rintracciare a ritroso una linea tematica lombarda. Anche dal punto di vista simbolico, il volume è chiuso da un contributo di Maddalena Nesler: si tratta di un concreto caso di unità didattica, pensata per una classe terza professionale, nella quale si propone nel contesto scolastico l'utilizzo e lo studio della poesia contemporanea.

Tutte queste linee di studio ci sembrano animate, al fondo, da quella che si potrebbe banalmente definire come la curiosità dell'esploratore o, in questo caso, del bibliofilo – i più romantici di noi la chiamerebbero passione –, che fa riaffiorare nomi dimenticati e quasi esotici ed è in definitiva alla base di qualsiasi ricerca.

Forse, il tema di fondo di tutti questi lavori è la restituzione di autori e opere nella loro complessità culturale, con una precisa scelta di metodo: l'attenzione – filologica nel senso della filologia come scienza storica – ai dati marginali, alle spie e alle tracce per ricostruire l'orizzonte di riferimento degli autori e di un'epoca. Un metodo di verifica e di osservazione minuta, ma anche di 'silenzio' e di modestia: pochi passi ben calibrati, ma per quanto possibile certi e dimostrabili, collocati in un contesto che dà loro luce e che da essi acquista più significato.

Al di là dei temi, al di là del metodo di lavoro, ci piace pensare a queste pagine come testimonianze (“saggi”) non solo di un modo di fare ricerca, ma anche di un'attitudine, di un modo di essere: pacato, curioso, aperto, appassionato e generoso.

Un modo di intendere l'attività di studio che Andrea ha sempre cercato di trasmetterci, non solo attraverso la sua attività scientifica (dai primi lavori sul Cornazano all'edizione delle rime di Paride Ceresara, dagli studi su Felice Feliciano a quelli di metrica, per non ricordare che i principali, fino alla recente impresa dell'*Atlante dei canzoniere in volgare del Quattrocento*, nella quale sono stati coinvolti anche alcuni di noi) ma anche attraverso la costante e generosa condivisione, per noi così istruttiva, della sua stessa esperienza accademica e umana.

Esperienza caratterizzata in primo luogo dal fatto di essersi formato in luoghi diversi, da lui mai vissuto come un limite, ma come una preziosa opportunità di arricchimento: dopo la laurea a Pavia, alla scuola di Cesare Bozzetti, il dottorato di ricerca in Filologia romanza e italiana a Roma, con Aurelio Roncaglia, poi un postdottorato in Italianistica di due anni a Firenze, con Domenico De Robertis, infine, prima di approdare a Trento, il primo incarico universitario a Ginevra, come assistente supplente di Letteratura italiana di Guglielmo Gorni. Tutt'altro che secondaria, inoltre, l'esperienza scolastica: quattro anni di magistrali serali, ricordati sempre con affetto e con la sincera gratitudine di chi sente di aver imparato tanto, da studenti e colleghi.

Proprio questa pluralità di luoghi e di incontri, questa disponibilità al confronto con voci diverse, ma anche con una diversità di metodi di lavoro, costituisce senz'altro uno dei *leitmotiv* dell'insegnamento di Andrea, che incoraggia sempre studenti e allievi a muoversi nella comunità accademica in maniera autonoma, cercando di fare tesoro di ogni esperienza con mente aperta e libera da pregiudizi. Il tutto sottolineando sempre l'importanza del sorriso e anche, talvolta, del riso, non soltanto per un'istintiva fedeltà all'oraziano monito del *docere et delectare*, ma anche e soprattutto – così ci piace pensare – per proteggere se stessi e gli altri dal pericolo del prendersi troppo sul serio.

Tutto questo, e tanto altro, emerge in maniera particolarmente vivida dai molti aneddoti raccontati ai ricevimenti del martedì pomeriggio, attraverso i quali Andrea condivide con noi le soddisfazioni e i successi, ma anche le inevitabili amarezze, talvolta, di un percorso affrontato sempre con serietà e passione, con gratitudine e allegria: ecco rivivere, nelle sue parole, i primi successi alla scuola di Gianni Antonini, redattore capo della Ricciardi, dove i bravi laureati di Pavia lavoravano come tirocinanti – e dove 'era capitato' che proprio Andrea fosse responsabile del ritrovamento, in Queriniana, di un importante manoscritto del Berni – ma anche le partite a carte con padre Pozzi e i viaggi a Romagnano per andare a trovare Dionisotti; ecco sfilare

re, davanti agli occhi della nostra immaginazione, il profilo deciso del De Robertis e quello ironico e arguto del Gorni, e naturalmente l'incedere, schivo ed elegante, di Cesare Bozzetti, che ormai ci sembra di conoscere un po' anche noi.

Andrea sa bene che gli siamo tutti grati, per quei racconti; che ci piace sentirci un po' parte della sua storia; che ci sentiamo ricchi dell'aver respirato, anche solo attraverso la sua voce, un po' del clima di quegli anni. Che soprattutto ci auguriamo, ciascuno col proprio stile e col proprio vissuto, ciascuno seguendo la propria strada e nonostante la distanza, certamente solo geografica, che dovesse separarci da lui, di mostrarci all'altezza, come persone prima che come studiosi, di quanto Andrea ci ha trasmesso finora. Che questo omaggio *in itinere* sia solo d'auspicio per un futuro che gli auguriamo altrettanto ricco e luminoso!

#### *Ringraziamenti*

Il seminario è stato ospitato presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia, con la partecipazione del suo direttore, prof. Fulvio Ferrari, cui rivolgiamo un sentito ringraziamento. Desideriamo ringraziare anche Pietro Taravacci, cui ci siamo rivolti prima ancora di proporre (o imporre) ad Andrea l'idea del seminario, e che fin dall'inizio ci ha sostenuti e incoraggiati, e il comitato di redazione della Collana di Dipartimento, che ospita la pubblicazione. La realizzazione dell'evento sarebbe stata difficile – per non dire impossibile – se non avessimo potuto contare sull'aiuto di una preziosa complice, che ci ha costantemente consigliati sia sugli aspetti scientifici sia su quelli meramente organizzativi, senza mai farci mancare la sua approvazione e il suo entusiasmo: a Laura Rescia va dunque il nostro grazie più affettuoso e sincero.



STEFANO PEZZÈ

DUE CERVE PER DUE SOGNI BOCCACCIANI:  
IL SIMBOLO CERVINO TRA *FILOCOLO* E *DECAMERON*

L'obiettivo di questo contributo è la comparazione di due sogni<sup>1</sup> rispettivamente del secondo libro del *Filocolo* (II 3) e della novella bresciana del *Decameron* (IV 6). I due sogni presentano un discreto numero di tratti comuni, tra i quali desta particolare interesse l'impiego metaforico di una cerva bianca, simbolo ben presente nelle tradizioni letterarie precedenti e che all'altezza cronologica delle opere boccacciane presentava una composita stratigrafia di significati. Nelle pagine che seguono mi propongo quindi di tratteggiare una panoramica dei significati di volta in volta assunti dal simbolo per poi valutarne il peso specifico nei due casi boccacciani presi in esame, nella speranza che una simile indagine possa illuminare qualche angolo più oscuro del variegato orizzonte culturale del Certaldese.

Il sogno del *Filocolo* è esperienza di re Felice, che in una lunga e articolata visione si vede sostanzialmente anticipare l'intero intreccio narrativo del romanzo:

Nel qual sonno il re vide una mirabile visione: che a lui pareva esser sopra un alto monte e quivi avere presa una cerbia bianchissima e bella, la quale a lui molto pareva avere cara; la quale tenendola nelle sue braccia, gli pareva che del suo corpo uscisse un leoncello presto e visto, il quale egli insieme con questa cerbia senza alcuna rissa nutricava per alcuno spazio. Ma, stando alquanto, vedeva discender giù dal cielo uno spirito di graziosa luce risplendente, il quale apriva con le propie

---

<sup>1</sup> Per ragioni di spazio non mi soffermerò qui sul valore dei sogni o sul loro impiego nell'economia delle opere di Boccaccio; l'argomento è stato del resto abbastanza studiato in passato, cfr. in merito la bibliografia in Pezzè 2016 e nei contributi ivi citati.

mani il leoncello nel petto; e quindi traeva una cosa ardente, la quale la cerbia disiderosamente mangiava. E poi gli pareva che questo spirito facesse alla cerbia il simigliante; e fatto questo si partiva. Appresso questo, egli temendo non il leoncello volesse mangiar la cerbia, la lontanava da sé: e di ciò pareva che l'uno e l'altro si dolesse. Ma, poco stante, apparve sopra la montagna un lupo, il quale con ardente fame correva sopra la cerbia per distruggerla, e il re gliela parava davanti; ma il leoncello correndo subitamente tornò alla difesa della cerbia, e co' proprii unghioni quivi dilacerò sì fattamente il lupo, che egli il privò di vita, lasciando la paurosa cerbia a lui che dolente gliela pareva ripigliare, tornandosi all'usato luogo. Ma non dopo molto spazio gli pareva vedere uscir de' vicini mari due girfalchi, i quali portavano a' piè sonagli lucentissimi senza suono, i quali egli allettava; e venuti ad esso, levava loro da' piedi i detti sonagli, e dava loro la cerbia cacciandogli da sé. E questi, presa la cerbia, la legavano con una catena d'oro, e tiravansela dietro su per le salate onde infino in Oriente: e quivi ad un grandissimo veltro così legata la lasciavano. Ma poi, sapendo questo, il leoncello muggiando la ricercava; e presi alquanti animali, seguitando le pedate della cerbia, n'andavano là ove ella era; e quivi gli pareva che il leoncello, occultamente dal cane, si congiungesse con la cerbia amorosamente. Ma poi avedendosi il veltro di questo, l'uno e l'altro pareva che divorar volesse co' proprii denti. E subitamente cadutagli la rabbia, loro rimandava là onde partiti s'erano. Ma inanzi che al monte tornassero, gli pareva che essi si tuffassero in una chiara fontana, della quale il leoncello uscendone, pareva mutato in figura di nobilissimo e bel giovane, e la cerbia simigliantemente d'una bella giovine: e poi a lui tornando, lietamente li ricevea; e era tanta la letizia la quale egli con loro faceva che il cuore, da troppa passione occupato, ruppe il soave sonno.<sup>2</sup>

Il lettore che abbia presente la vicenda del cantare di *Florio e Biancifiore* la avrà probabilmente riconosciuta, riassunta per sommi capi, oltre il *velamen* allegorico tessuto dall'autore; altrettanto, del resto, si può dire per i contemporanei stessi di Boccaccio, a cui verosimilmente il testo del cantare era già noto<sup>3</sup> (non però il sogno, che è innovazione boccacciana). Riassu-

---

<sup>2</sup> *Filocolo* II 3.

<sup>3</sup> Almeno prendendo per buona l'introduzione del *Filocolo* stesso, in cui Boccaccio rievoca la commissione per la sua stesura da parte di Fiammetta (I 1): «E venuti d'un ragionamento in un altro, dopo molti venimmo a parlare del valoroso giovane Florio, figliuolo di Felice, grandissimo re di Spagna, recitando i suoi casi con amoroze parole. Le quali udendo la gentilissima donna,

mendo: nel momento di massima potenza economica e militare («sopra un alto monte»), Felice, sovrano pagano di Spagna, prende in casa con sé Biancifiore («una cerbia bianchissima e bella»), figlia dei nobili romani (e cristiani) Quinto Lelio Africano e Giulia Topazia, la cui carovana in pellegrinaggio verso Santiago il re ha appena trucidato. Nello stesso giorno la moglie di Felice dà alla luce («gli pareva che del suo corpo uscisse») Florio («un leoncello»), che viene cresciuto assieme a Biancifiore, finché i due giovani non si innamorano (metafora trobadorica e dantesca del cuore mangiato). Il re e la regina si oppongono all'unione in tutti i modi, anche tentando di eliminare la ragazza con l'aiuto del siniscalco («un lupo») prontamente ucciso da Florio, finché non riescono a vendere Biancifiore a dei mercanti («due girfalchi») in cambio di doni (i «sonagli»). Questi la trasportano poi fino ad Alessandria, dove finisce in sposa («catena d'oro») a un potente ammiraglio («un grandissimo veltro»). Florio parte alla sua ricerca e, dopo innumerevoli avventure, riesce a trovare l'amata e a congiungersi con lei; dopo averli scoperti, l'ammiraglio dapprima sembra intenzionato a condannarli a morte, ma si decide infine a lasciarli andare grazie all'intercessione di Venere. Sulla via del ritorno i due amanti percorrono l'Italia, e a Roma avviene la rivelazione della vera identità di Biancifiore e la conversione dei due giovani al cristianesimo (la metamorfosi attraverso la fontana, quindi il battesimo). La vi-

---

senza comparazione le piacquero, e con amorevole atto inver di me rivolta, lieta, così incominciò a parlare: “Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani, pensando alla grande costanza de' loro animi, i quali in uno volere per l'amorosa forza sempre furono fermi servandosi debita fede, a non essere con debita ricordanza la loro fama essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti. Ond'io, non meno vaga di potere dire ch'io sia stata cagione di rilevazione della loro fama che pietosa de' loro casi, ti priego che per quella virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu mi vedesti e a me per amorosa forza t'obligasti, che tu affanni in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando, nel quale il nascimento, lo 'nnamoramento e gli accidenti de' detti due infino alla loro fine interamente si contenga”».



cenda termina col ritorno in patria, il ricongiungimento con i sovrani spagnoli e la conversione generale di tutti i pagani.

Come si vede, Boccaccio si serve qui di un gran numero di simboli e metafore, alcuni dei quali relativamente semplici da spiegare (il cucciolo di leone per Florio in quanto figlio di re, ad esempio, oppure la fontana per il battesimo), mentre altre risultano più oscure: tra queste, per l'appunto, mi sentirei di includere la cerva bianca per Biancifiore. Ricorderò ora rapidamente il secondo sogno a cui intendo fare riferimento, per passare subito dopo a cercare di dare una motivazione della scelta di questo simbolo. L'altra cerva bianca compare nell'infelice novella di Andreuola e Gabriotto, generalmente ricordata per la presenza di un "doppio sogno". Così la rubrica:

L'Andreuola ama Gabriotto; raccontagli un sogno veduto ed egli a lei un altro; muorsi di subito nelle sue braccia; mentre che ella con una sua fante alla casa di lui nel portano, son prese dalla signoria, ed ella dice come l'opera sta; il podestà la vuole sforzare; ella nol patisce; sentelo il padre di lei, e lei innocente trovata fa liberare; la quale, del tutto rifiutando di star più al mondo, si fa monaca.<sup>4</sup>

Il sogno di Andreuola è il seguente:

avvenne che alla giovane una notte dormendo parve in sogno vedere sé essere nel suo giardino con Gabriotto, e lui con grandissimo piacer di ciascuno tener nelle sue braccia; e mentre che così dimoravan, le pareva veder del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e mal grado di lei con maravigliosa forza gliel strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai più riveder potesse né l'uno né l'altro. Di che assai dolore e inestimabile sentiva, e per quello si destò [...]<sup>5</sup>

Mentre questo è quello di Gabriotto, che si fa beffe di lei per aver dato peso all'incubo e racconta il proprio:

a me pareva essere in una bella e dilettevol selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole

---

<sup>4</sup> *Decameron* IV 6, 1.

<sup>5</sup> *Ivi*, IV 6, 10-11.

quanto alcuna altra se ne vedesse giammai; e pareami che ella fosse più che la neve bianca, e in breve spazio divenisse sì mia domestica, che punto da me non si partiva tuttavia. A me pareva averla sì cara che, acciò che da me non si partisse, le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener colle mani.

E appresso questo mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nella apparenza, e verso me se ne venisse; alla quale niuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato, e quello tanto rodesse che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via. Di che io sentiva sì fatto dolore che il mio sonno si ruppe [...]<sup>6</sup>

Secondo la pentapartizione onirica di Macrobio<sup>7</sup> a cui gran parte della critica che si è occupata di questi testi fa riferimento, il sogno di Andreuola andrebbe classificato come *visio*, ossia come manifestazione onirica veritiera che non necessita di essere interpretata, mentre quello di Gabriotto come *somnium*, ossia come sogno altrettanto veritiero ma che si manifesta in forma allegorica, e che quindi necessita di un disvelamento. Quest'ultima è un'operazione che risulta facile per il lettore, dato che il contenuto del sogno di Gabriotto è fondamentalmente lo stesso di quello appena precedente dell'amata, soltanto arricchito di particolari come il collare e la catena d'oro, a significare l'unione matrimoniale che lega i due amanti. Sostanzialmente, Andreuola si vede strappare l'amato dalle braccia da una «cosa oscura e terribile» che lo trascina sotto terra, metafora e presagio del male che improvvisamente, la notte seguente, in effetti

---

<sup>6</sup> Ivi, IV 6, 14-17.

<sup>7</sup> Nei *Commentarii in Somnium Scipionis* Macrobio individua cinque tipologie di sogni, fondate su reciproche opposizioni. Due sono sogni non veritieri (provenienti dalla porta d'avorio virgiliana, cfr. *Eneide* VI, vv. 893-897): l'*insomnium* (che non presenta difficoltà interpretative: chi sogna vede figure reali e conosciute) e il *visum* (che è mediato da un velo allegorico, e deve quindi essere interpretato). Due altri sogni sono invece veritieri, in quanto provenienti dalla porta di corno: la *visio*, che allo stesso modo dell'*insomnium* è piana e semplice da intendere, e il *somnium*, che invece si presenta sotto un'allegoria che deve essere sciolta. Ultimo caso è l'*oraculum*, che è una manifestazione diretta di una divinità; in generale, cfr. Kruger 1992, 46-63.

ucciderà Gabriotto. Questi, invece, vede se stesso catturare una «cavriuola<sup>8</sup> [...] più che la neve bianca» rapidamente resa «dimestica», tradizionale metafora venatoria per significare una conquista amorosa; conquista che culmina, come si diceva, nel matrimonio. Nel sogno di Gabriotto la «cosa oscura e terribile» assume la forma di una «veltra nera come il carbone», che gli rode il fianco sinistro fino a divorargli il cuore (metafora insolita per una malattia, anche per il rovesciamento del *tòpos* occitano già visto nel *Filocolo*). Anche qui, in ogni caso, si vede impiegata una cerva bianca per simboleggiare una donna, e anche qui il motivo non è immediatamente chiaro.

Nel tentativo di comprendere perché in entrambe le allegorie Boccaccio abbia scelto proprio questo simbolo e non un altro, l'indagine dovrà procedere con il fine di ricostruire – per quanto possibile – l'orizzonte culturale dell'autore, cercando quindi di dare una definizione dei tratti assunti dal simbolo cervino in quel particolare contesto storico-geografico. Guardando a coevi paralleli letterari, cerva bianca fanno talvolta un'apparizione in testi minori e per musica,<sup>9</sup> quali ad esempio l'anonimo sonetto *La cerva bianca, che de sopra al monte*<sup>10</sup> o *Una fera gentil più ch'altra fera*<sup>11</sup> di Matteo Frescobaldi, tutti accomunati dal-

---

<sup>8</sup> Da un punto di vista tassonomico la differenza tra *cerbia* e *cavriuola* è irrilevante ai fini di un'indagine simbolica come quella tentata qui; la presenza di una *cavriuola* in questa sede, del resto, potrebbe essere motivata dalla somiglianza del termine con *Andreuola*, di cui è simbolo.

<sup>9</sup> Entrambi i testi sono riportati da Carrai 1985, 234.

<sup>10</sup> «La cerva bianca, che de sopra al monte / ho seguitata fine a la pianura / e per l'orribel selva spessa e scura / con piante en spine vulnerate e ponte, / un cacciador con soi rete più pronte / presa me l'ha, per mia desventura, / per una cruda e mortal feritura / d'una saietta che li de' in fronte. / Onde, perché io non veggio la via / che da so mano la possa trar sana / da quel che presa l'ha in soa bailla, / io ho pregato la pudica Diana / vendetta faccia de la fello- nia / del venator, ch'a tal modo me 'ngana» (Corsi [ed.] 1970, 70).

<sup>11</sup> «Una fera gentil più ch'altra fera, / 'n bosco a pascere, 'n selvaggio loco, / vidi passare e poi levarsi un poco, / candida tutta con sua vista altera. / Faceva invidia al sol, che la sua spera / † preso con altro per che onesto gioco † / nel vago aspetto apparve fiamma e foco: / attento i' 'l riguardai pur là dov'era. / Poi per vago sentier seguì la traccia, / misi i braccetti e gittai rete

l'essere variazioni più o meno originali del tradizionale *pattern* cinegetico secondo cui “amante = cacciatore” e “amata = preda”,<sup>12</sup> un motivo, come si vede, del tutto o quasi alieno alle due occorrenze che ci interessano, e che impone di conseguenza una ricognizione in una galassia più estesa di possibili fonti. La critica boccacciana si è cimentata principalmente nell'individuazione di precedenti classici, allo scopo di collocare l'autore – assieme a Petrarca – in quella fase pre-umanistica che facesse da *trait d'union* tra Medioevo e Rinascimento.<sup>13</sup> Questa operazione è stata fondamentale nella ricostruzione della formazione di Boccaccio, ma ha lasciato in parte inesplorata una sezione della sua cultura meno erudita, divisibile nei tre grandi gruppi della letteratura romanza, del folklore e della spiritualità; meno erudita in quanto non tutto ciò che è attinente a questi campi confluisce nelle opere boccacciane a scopo consapevolmente allusivo, ma spesso (ed è il caso della cerva bianca) l'impiego di simboli e metafore è dovuto alla loro appartenenza a un orizzonte culturale contemporaneo. Quello che voglio dimostrare, in sostanza, è che in questo particolare caso Boccaccio non sta guardando ad una fonte precisa, ma sta attingendo ad un patrimonio di sapere condiviso. In questa direzione, dunque, dopo un riepilogo delle fonti classiche, si muoverà l'indagine delle altre occorrenze.

In breve, nella cultura latina il cervo e la cerva sono stati pressoché sempre associati a Diana, dea dei boschi, della caccia e soprattutto della castità. In quanto pura, quindi, non stupisce

---

al varco; / ma altri cacciator a simil caccia / vidi correr con lor saette ed arco / e seguitarla con più forte braccia: / che fia non so e pur me ne ramarco. / Diana, fa' che fra i tuoi prati verdi / questa candida fiera io non la perdi» (Matteo di Dino Frescobaldi, XIV).

<sup>12</sup> Fa naturalmente eccezione il *fragmentum* 190 (*Una candida cerva*) di Petrarca, che ha una filigrana allegorica talmente fitta, complessa e stratificata da meritare un discorso a sé.

<sup>13</sup> Per una rapida panoramica, ma che dà un'idea delle direzioni ermeneutiche seguite finora, rimando alla bibliografia di Battaglia Ricci 2000, 261-273.

che talvolta il correlativo animale compaia col pelo bianco,<sup>14</sup> come nel caso più famoso, quello di Sertorio: secondo la versione di Gellio,

Sertorius, vir acer egregiusque dux, et utendi regendique exercitus peritus fuit [...] Cerva alba eximiae pulchritudinis et vivacissimae celeritatis a Lusitano ei quodam dono data est. Hanc sibi oblatam divinitus et instinctam Dianae numine conloqui secum monereque et docere, quae utilia factu essent, persuadere omnibus instituit.<sup>15</sup>

Il comandante romano, quindi, coglie l'occasione dell'inusuale dono per farne un *medium* tra il mondo terreno e quello divino, persuadendo gli ingenui sottoposti che attraverso la cerva Diana possa effettivamente comunicare con lui, consigliandolo in materia bellica. L'episodio, per quanto isolato, contiene *in nuce* la principale caratteristica simbolica dei cervi, ovvero quella di fungere da elemento di congiunzione tra due stati differenti: in questo caso si tratta dell'opposizione terreno/divino, ma vedremo a breve come la stessa struttura si trovi altrove declinata in immaturo/maturo,<sup>16</sup> ferino/umano, mondo/altro mondo.<sup>17</sup>

Altre cervere sono poi protagoniste di diversi miti di fondazione, quali ad esempio quelli relativi ai Franchi e agli Unni. Nel primo, riportato da Gregorio di Tours, Clodoveo si appresta a combattere la battaglia decisiva per l'unificazione del proprio regno, ma è bloccato da un fiume che il suo esercito non riesce ad attraversare: tuttavia,

---

<sup>14</sup> Per quanto rarissimo, il fenomeno dell'albinismo cervino esiste in natura, ed era noto fin nell'antichità (Plinio, *Naturalis historia* VIII 117 «[cervi] sunt aliquando et candido colore»); è opportuno dunque distinguere un cervo bianco, che è creatura reale e la cui visione era effettivamente esperibile, da altre bestie meravigliose proprie del cosiddetto 'Medioevo fantastico', frutto di reminiscenze classiche e della fantasia della letteratura dell'età di mezzo.

<sup>15</sup> Gellio, *Noctes Atticae* XV XXIII 1.

<sup>16</sup> È il caso, ad esempio, di Erec, protagonista dell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes (cfr. Guerreau-Jalabert 2000, 203-219).

<sup>17</sup> Esempio canonico è il *pattern* romanzo del rapimento ferico, secondo il quale l'eroe è attirato da un mondo all'altro da una cerva bianca, che ha il compito di condurlo dalla fata; ne parlo in ogni caso poco più avanti.

cumque illa nocte Dominum depraecatus fuisset, ut ei vadum quo transire possit dignaretur ostendere, mane facto cerva mirae magnitudinis ante eos nudo Dei flumine ingreditur, illaque vadante, populus quo transire possit agnovit.<sup>18</sup>

Una cerva, dunque, provvidenziale, in quanto inviata da Dio dopo la preghiera di Clodoveo affinché questi possa vincere la battaglia decisiva e compiere il proprio destino di re. Analogo è l'episodio narrato da Giordane sullo stabilimento degli Unni in Scizia, guidati fuori dalla palude Meotide da una cerva sovranaturale:

ex improvviso cerva se illis optulit ingressaque paludem nunc progrediens nunc subsistens index viae se tribuit. Quam secuti venatores paludem Meotidam, quem inpervium ut pelagus aestimant, pedibus transierunt. Mox quoque Scythica terra ignotis apparuit, cerva disparuit.<sup>19</sup>

In entrambi i casi, in sostanza, una cerva si fa strumento del destino o della provvidenza affinché si compia una transizione da una condizione a un'altra, come Clodoveo che da pretendente diventa re dei Franchi o gli Unni che da semplici cacciatori nomadi trovano finalmente un luogo dove stabilirsi.<sup>20</sup>

Nel frattempo, la tradizione dei bestiari (così come quella enciclopedica, da Plinio<sup>21</sup> a Isidoro<sup>22</sup>) aveva consolidato una vulgata interpretativa fondata su un archetipo antico che voleva il cervo contrapposto al serpente: in particolare, il cervo avrebbe stanato il serpente dalla propria tana soffiandoci dentro dell'acqua, per poi schiacciarlo con gli zoccoli o divorarlo. In quest'ultimo caso, il veleno del rettile avrebbe provocato una

---

<sup>18</sup> Gregorio di Tours, *Historia Francorum* II 37 (PL 71 col. 0234B).

<sup>19</sup> Giordane, *De origine actibusque Getarum* XXIV 121-128 (PL 69 col. 1268D).

<sup>20</sup> Per altre narrazioni analoghe cfr. Donà 2003, in particolare le pp. 25-78 e 149-192.

<sup>21</sup> Plinio, *Naturalis historia* VIII 118 «et his cum serpente pugna: vestigant cavernas nariumque spiritu extrahunt renitentes».

<sup>22</sup> Isidoro, *Ethymologiae* XII I 18 «Hi serpentium inimici cum se gravatos infirmitate persenserint, spiritu narium eos extrahunt de cavernis, et superata pernicie veneni eorum pabulo reparantur».

sete ardente nel cervo, che quindi si sarebbe diretto ad una fonte per dissetarsi o per rinfrescarsi buttandocisi dentro. Un simile *pattern* evidentemente non poteva non avere una propria formulazione nelle Sacre Scritture, ed infatti ricorre nei *Salmi*; in particolare, a costruire una similitudine – come vedremo – molto fortunata è il *Salmo* 42 (41 della *Vulgata*) «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, / ita desiderat anima mea ad te, Deus». Da questa equivalenza discende gran parte dell'interpretazione allegorica successiva, a partire dal *Fisiologo*:

Cervus inimicus est draconi: draco autem fugit a cervo in fissuras terre; et vadens cervus, et ebibens, implet nasa sua fontem acque, et evomit in fissuram terre, et educit draconem, et conculcavit eum, et occidit eum. Sic et Dominus noster interfecit draconem magnum diabulum ex celestibus aquis, quibus habebat sapientie inenarrabilis; non enim potest draco baiulare aquam, neque diabulus sermones celestes.<sup>23</sup>

Nei vari bestiari in volgare<sup>24</sup> che dipendono dal *Fisiologo* il meccanismo rimane lo stesso, così come lo scioglimento dell'allegoria; a variare, di volta in volta, è tuttavia proprio l'interpretazione dell'animale, che nel *Fisiologo* era Dio stesso, ma diverse altre volte rappresenta l'uomo di fede, che si affretta verso le «celestibus aquis» del battesimo o della «sapientia inenarrabilis» divina. Proprio questa osservazione permette, ora che è stata fatta una rapidissima carrellata di occorrenze classiche e mediolatine, di agganciarci alla specola spirituale della simbologia cervina.

L'esegesi biblica che ci interessa si è principalmente esercitata su tre testi sacri: *Prov.* v 18-19 «Sit vena tua benedicta, / et laetare cum muliere adulescentiae tuae; / cerva carissima et gratissimus hinnulus, / blanditiae eius inebrient te in omni tempore», *Ps.* XXII (XXI) 1 «Ad modum cantici “Cerva diluculo”» e il

---

<sup>23</sup> È la versione Y, nell'edizione di Francis Carmody, «University of California Publications in Classical Philology» 12 (1941), pp. 95-134.

<sup>24</sup> Non è possibile riportare altri esempi in questa sede per ragioni di spazio; rimando quindi direttamente a Morini 1996 (*ad voc.*).

già citato *Ps.* XLII (XLI) 2. Riporto di seguito un campione di commenti patristici ai tre brani:

*Prov.* v 18-19

RABANO MAURO (PL 111 col. 0205B): «In Salomone: *Cerva charissima et gratissimus hinnulus, ubera ejus ebriant te*, id est, evangelica doctrina».

VALAFRIDO STRABONE (PL 113 col. 1088D): «*Cerva charissima. Vel gratissima, ut quidem codices habent, sancta est Ecclesia*».

PIER DAMIANI (PL 145 col. 1134C): «Quid per cervam, quae montium celsa conscendit, nisi sancta designatur Ecclesia, quae sese in amore coelestis patriae attollit?».

*Ps.* XXII (XXI) 1

BEDA (PL 93 col. 0590CD): «Notandum quoque quod in Hebraeo habetur in titulo *Pro cerva matutina*, quod satis congrue intelligitur. Dicitur enim quod cervorum natura sit, ut, depulsis tenebris noctis, et ascendente luce diei, cum quadam naturali jucunditate ab imis alta petant. Recte ergo caro Christi cervae comparatur, quae in resurrectione liberata a tenebris priorum tribulationum cum jucunditate et laetitia magna quasi ima de altis [Leg. alta de imis] petiit, cum de corruptione mortalitatis in incorruptionem aeternitatis surrexit. Femininum autem, quod est cerva, posuit propter carnem cui comparavit, quae est ejusdem generis».

PIETRO LOMBARDO (PL 191 col. 0226BC): «Alii autem habent *pro cerva matutina* quod idem est secundum aliam similitudinem. Cerva enim est humana Christi natura, quae lutum et spinas, scilicet peccatorum transiliit, et mane in gloria resurrectionis, quasi in altum est assumpta».

BRUNO DI COLONIA (PL 152 col. 0718C): «Cerva vero Christi humanitas per similitudinem dicitur».

AIMONE DI HALBERSTADT (PL 116 col. 0262D): «et tunc intelligimus per cervam humanitatem Christi, quae naturam cervi habuit, quia in mane ista lutosa deseruit».

ALANO DI LILLE (PL 210 col. 0737AB): «*Cervus*, proprie, dicitur Christus, vel humana Christi natura [...] Eleganter comparatur humana Christi natura cervae matutinae; quia, sicut cerva matutina surgens in mane, cornibus suis penetrat et pertransit dumeta, et constituit se super montium excelsa; sic Christus, mane surgens, a somno mortis transivit spineta poenarum et mortalitatis, et constituit se in excelso montis; quia post resurrectionem transiit in coelum, penetravit etiam dumeta, id est humanos defectus cornibus imposita divinitas evasit».



Ps. XLII (XLI) 2

GIROLAMO (PL 26 col. 0949B): «Mos est enim ejus [*scil.* il cervo], ut inventum serpentem naribus hauriat, et post haec exardescens, extinguit sitim [...] Ergo homo Ecclesiae [...] desiderat venire ad Christum, in quo est fons luminis ut, ablutus baptismo, accipiat donum remissionis».

AGOSTINO (PL 36 col. 0464): «Sed forte non hoc Scriptura solum nos in cervo considerare voluit, sed et aliud. Audi quid aliud est in cervo. Serpentes necat, et post serpentium interemptionem majori siti inardescit, peremptis serpentibus ad fontes acrius currit. Serpentes vitia tua sunt [...] Et quidem non male intelligitur vox esse eorum qui, cum sint catechumeni, ad gratiam sancti lavacri festinant. Unde et solemniter cantatur hic psalmus, ut ita desiderent fontem remissionis peccatorum, quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum».

RABANO MAURO (PL 111 col. 0204D): «Cervus enim sanctos viros significat, Deum desiderantes. Unde Propheta ait: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*».

Tra le interpretazioni dei cervi o delle cerva della Bibbia, dunque, si trovano la carne di Cristo (Beda), la Chiesa (Valafrido Strabone, Pier Damiani o l'«evangelica doctrina», come nel caso di Rabano Mauro, comunque assimilabile), la natura umana di Cristo (Pietro Lombardo, Bruno di Colonia, Aimone di Halberstadt, Alano di Lille), l'uomo di Chiesa e il catecumeno (Girolamo e Agostino). La diffrazione allegorica è soltanto apparente: a fare da filo rosso tra tutte le letture, infatti, è una chiara associazione dell'animale a una dimensione fortemente terrena, in particolar modo alla natura umana di Cristo,<sup>25</sup> ossia alla

---

<sup>25</sup> Questa stessa associazione contribuisce del resto alla comprensione dell'agiografia di sant'Eustachio (poi ripresa in quella di sant'Uberto). Eustachio, prima della conversione, era un comandante romano di nome Placido: un giorno, durante una battuta di caccia, avendo avvistato un enorme cervo bianco si mette al suo inseguimento, finché il cervo stesso, dopo una lunga corsa che isola Placido dal resto del suo gruppo (motivo elettivo tipicamente folklorico), gli si rivolge direttamente con la voce di Dio, chiedendogli perché lo stia perseguitando. Nello stesso momento il cacciatore si accorge che tra i palchi del cervo è comparsa una croce, e in seguito all'episodio decide di convertirsi col nome di Eustachio. A rimarcare la connessione tra il cervo e Dio, tra l'altro, si noti che «nel Cristianesimo il Salvatore si fa uomo, ma non accade mai che si faccia anche animale» (Donà 2005, 32), tranne in quest'unico caso.

sua forma sacrificale; prima, cioè, del suo perfezionamento mediante la resurrezione. E non è un caso che alla resurrezione faccia poi riferimento la gran parte degli esegeti, riferendosi in particolar modo alla credenza per cui i cervi sarebbero soliti superare al mattino le tenebre boschive, per elevarsi – in senso letterale – sui monti più alti.<sup>26</sup> L'elaborazione patristica, quindi, procede da un sapere di tipo enciclopedico (quale è la nozione appena citata o quella dell'antagonismo col serpente) per fare del cervo uno dei più potenti simboli cristici, i cui tratti salienti orbitano nel campo semantico della metamorfosi: questa è da intendersi, ovviamente, sia come passaggio da una forma terrena ad una celeste quale è proprio la resurrezione (è il caso di *Ps.* XXII), sia come realizzazione cristiana del pagano attraverso il battesimo (nella lettura catecumenale di *Ps.* XLII).

Per non divagare troppo da quello che è l'oggetto di questo studio, vale la pena notare come un evidente richiamo a quest'ultimo elemento sia proprio nel *Filocolo*. Che il romanzo boccacciano abbia una solida matrice cristiana è fuor di dubbio:<sup>27</sup> basti pensare che tanto l'intreccio che la sua ricapitolazione allegorica nel sogno di Felice si possono leggere in senso teologico, quasi che la lunga narrazione delle disavventure dei due amanti non sia che un percorso elettivo in preparazione alla conclusiva rivelazione cristiana, e al conseguente battesimo. Già

---

<sup>26</sup> Da cui un ulteriore brano dei *Salmi*, *Ps.* CIV (CIII) 18 «Montes excelsi cervis», commentato così da Agostino (PL 37 col. 1372) «Quid ergo sequitur? *Montes altissimi cervis*. Cervi, magni, spirituales, transcendentis in cursu omnia spinosa veprium atque silvarum. *Qui perficit*, inquit, *pedes meos sicut cervi, et super excelsa statuet me* (*Ps.* XVII 34). Teneant montes altos, alta praecepta Dei; sublimia cogitent, teneant ea quae multum eminent in Scripturis, justificentur in summis: cervis enim sunt illi montes altissimi».

<sup>27</sup> Cfr. Domokos 2014, 63 «Possiamo tranquillamente affermare che nel primo libro del *Filocolo* la Bibbia è un ipotesto continuo [...] Tutta l'opera dipende da due ampie citazioni bibliche: mentre nel I libro viene esposta la storia dell'umanità per introdurre la figura di San Giacomo e il santuario di Santiago, nel V libro assistiamo al sunto dell'annuncio evangelico da parte di Ilario che sarà la premessa alla conversione di Filocolo e alla conclusione dell'opera».

con queste premesse non dovrebbe stupire che la metafora animale scelta per Biancifiore sia una cerva, ma di questo discuterò più diffusamente nell'ultima parte del contributo, parallelamente al suo contrappunto decameroniano. Piuttosto, trattandosi di tradizioni che nel *Filocolo* sono sicuramente confluite data la natura canterina della vicenda, vorrei spendere qualche parola a proposito del substrato folklorico; le cerva bianche, infatti, abbondano anche nella tradizione popolare, generalmente associate alle fate. Secondo la bipartizione di Harf-Lancner, i *patterns* ferici si distinguono in melusiniani e morganiani:

Les contes mélusiniens s'intéressent à la venue d'une fée parmi les mortels, à son union avec l'un d'entre eux, union rompue par la transgression d'un interdit, après la naissance d'un ou plusieurs enfants. Dans les contes que j'ai choisis de nommer «morganiens», le voyage se fait dans l'autre sens: au lieu de venir au devant de l' élu de son cœur, la fée l'entraîne dans son royaume, où elle tente de le retenir. Si Mélusine est la plus célèbre des fées qui épousent un mortel, le nom de Morgane s'attache souvent à la disparition d'un héros dans l'autre monde.<sup>28</sup>

Negli spostamenti tra un mondo e l'altro, a fare da animale guida è quasi sempre una cerva bianca, il *medium* con il compito di scortare l'eroe dalla fata attraverso i confini oltremondani. Di nuovo dunque viene associata alla cerva l'idea di movimento, nonché la mutazione di stato tra il punto di inizio dell'inseguimento e quello di arrivo. Il motivo ha trovato formulazione in alcuni *lais* anonimi (*Graelent*, *Guingamor*) e di Maria di Francia (*Lanval* e, soprattutto, *Guigemar*),<sup>29</sup> nonché nei testi relativi al ciclo del Graal – di cui qui non c'è spazio per discutere, ma che in diversi luoghi riportano visioni di Cristo in forma di cervo bianco. Quello che più ci interessa, in tutto questo, è soprattutto il motivo della *quête*: la caccia alla cerva bianca spesso si trasforma in ricerca, che è esattamente la struttura portante del

<sup>28</sup> Harf-Lancner 1984, 203-204.

<sup>29</sup> Nonché nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, dove la caccia al cervo bianco è il fattore che dà lo spunto alla vicenda; per approfondimenti rimando a Pezzè 2016 e relativa bibliografia.

*Filocolo*.<sup>30</sup> Difficile non pensare che Boccaccio, nell'allegorizzare la lunga ricerca di Biancifiore da parte di Florio (si ricordi che la *quête* di quest'ultimo occupa i libri III e IV dell'opera), non avesse avuto in mente le strutture narrative che ho appena ricordato; o – per lo meno – a questo punto dovrebbe apparire più chiaro come la scelta di una cerva bianca come oggetto di una ricerca fosse quasi obbligata.

Terminata questa stringatissima ricognizione, l'intenzione è ora quella di tornare ai due brani boccacciani e cercare una spiegazione al quesito iniziale che vada al di là delle sole assonanze intertestuali; se, infatti, nel rievocare i *patterns* ferici dell'area francese il nesso cerva-Biancifiore sembra aver trovato una sua logica e una sua coerenza, rimane più difficile da intendere quello cerva-Andreola, dove non ci sono riferimenti alle aree della caccia (se non marginalmente) o del viaggio. Il nucleo fondamentale, come ho già anticipato, a mio parere è di natura spirituale, e va quindi ricercato nella stratigrafia semantica del simbolo cervino nei testi sacri. Ho già accennato al fatto che il *Filocolo* ha un'evidente matrice religiosa; la vicenda prende le mosse da un pellegrinaggio verso Santiago de Compostela tentato da due nobili cristiani (dei quali Lelio viene a più riprese descritto in termini cristologici)<sup>31</sup> e termina con una "conversione di massa" dell'intero popolo pagano di Florio, quasi che senza di questo non fosse possibile un effettivo lieto fine. Non solo, ma sulla dimostrazione di un profondo substrato cristiano (non solo nel *Filocolo*, ma in generale in tutta l'opera di Boccaccio) si è esercitata una parte della critica americana, con risultati positivi ma in generale poco ricordati. In particolare, al *Filocolo* è

---

<sup>30</sup> Da rilevare che lo stesso motivo sarà fondamentale per altre opere del secolo successivo, quali per esempio le *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano o la *Cerva bianca* di Antonio Fileremo Fregoso.

<sup>31</sup> Cfr. Domokos 2014, 56; passi significativi in questo senso sono per esempio *Filocolo* I 28 «talvolta convenia che uno si morisse per salvamento di tutto il popolo» e «voi sarete oggi tutti meco nel vero tempio di Colui il cui voi andate a vedere, e quivi le corone apparecchiate alla vostra vittoria vi donerò», entrambi riferiti a Lelio.

dedicata un'articolata monografia di Steven Grossvogel, che a proposito del sogno che ci interessa fa notare che, essendo opera di Venere, il suo premonire l'intera trama rende la dea uno strumento della volontà divina, e di conseguenza attribuisce alla visione una dimensione escatologica e teleologica; secondo questa prospettiva, che Felice non si preoccupi di dare un senso a quello che gli è stato fatto vedere (e che anzi si adoperi per contrastare un amore che invece il sogno ha mostrato essere provvidenziale) evidenzia la futilità della sua condotta.<sup>32</sup> E aggiunge:

[...] If, on the eschatological level, the dream is meant to illustrate the providential nature of the protagonists' love, on the allegorical and moral levels it tells us something about the nature of that love. The dream is filled with images of animals that are metamorphosed into human beings towards the end of the dream. [...] Since the metamorphosis corresponds to the moment of conversion to Christianity (V 71), the first part of this allegorical vision suggests that the love of the protagonists and their conduct prior to their conversion is characterized by those appetites which all men share with animals (i.e. the sensitive appetites). The protagonists become human only after those appetites are brought under the full control of their will and reason, the powers which only rational creatures (i.e. human beings) possess. The moral and allegorical implications of the vision are significant: the protagonists' love is not under the full control of reason before their conversion. Only after their conversion is their love realigned with the greater love of God that governs the universe.<sup>33</sup>

Se pertanto intendiamo l'amore tra il cucciolo di leone e la cervia bianca come una forma di passione sensuale (non a caso nata nei due amanti in seguito alla lettura di Ovidio),<sup>34</sup> la metamorfosi battesimale assume molto più senso. Soprattutto, però,

---

<sup>32</sup> Grossvogel 1992, 73-74; sulla stessa linea si era posto, in precedenza, Hollander 1977, 33.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Filocolo* I 45 «E loro in brieve termine insegnate conoscer le lettere, fece loro leggere il santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si deano ne' freddi cuori con sollecitudine accendere», in evidente contrasto con i «freddi fuochi di Diana» immediatamente successivi (II 1).

si spiega il simbolo cervino, che come si è visto è fortemente legato sia al motivo della metamorfosi, sia a quello dell'imperfezione cristiana: se Florio, che è pagano, compare nel sogno in forma di leone (in quanto figlio di re), Biancifiore è pur sempre figlia di una coppia cristiana, per quanto a sua insaputa fino al IV libro, ed è in questo che il tema catecumenale si manifesta in modo più lampante. Biancifiore è una sorta di cripto-cristiana, ed è per questo, a mio avviso, che Boccaccio opta per una cerva nel momento in cui deve trovare un simbolo adeguato per rappresentarla; e non per una precisa volontà allusiva o intertestuale,<sup>35</sup> ma perché tanto per l'autore che per i suoi lettori la cerva doveva avere – a quell'altezza cronologica – quel preciso significato traslato: trovare questo simbolo in un'allegoria, per l'uomo del Trecento, doveva necessariamente rimandare anche ai temi cristiani su cui mi sono soffermato sopra: in particolare, al battesimo come rinascita a una forma compiuta di spiritualità.

Lo stesso discorso, seppure in modo meno immediato, si può fare anche per la novella bresciana del *Decameron*; se un substrato religioso è infatti appariscente e molto forte, come abbiamo appena visto, nel *Filocolo*, non si può dire altrettanto della vicenda di Andreuola e Gabriotto. In anni recenti, una convincente lettura in questo senso è stata offerta da Angelo Piacentini, che mette la novella in relazione alla "gemella" precedente, ovvero quella di Lisabetta da Messina, con la quale è accomunata dall'elemento onirico. Il tema del sogno, tuttavia, non è l'unico motivo di contiguità: «la vicenda di Andreuola costituisce infatti la soluzione positiva, coronata da onorevole conclusione, rispetto al tragico amore di Lisabetta. I due racconti si sviluppano

---

<sup>35</sup> È certo che a Boccaccio fossero note le *Enarrationes in Psalmos* di Agostino, dato che ne aveva donato un importantissimo manoscritto a Petrarca (mi riferisco ovviamente all'attuale lat. 1989 della Bibliothèque Nationale de France); allo stesso modo è verosimile che gli fosse ignota la gran parte dei testi esegetici che ho addotto in precedenza sugli episodi cervini, che aveva naturalmente lo scopo non tanto di dare una panoramica della cultura di Boccaccio, quanto piuttosto quello di mostrare come fosse diffusa nei commentatori una particolare concezione del simbolo cervino.

simmetricamente secondo esiti opposti e speculari». <sup>36</sup> Riassumendo le argomentazioni dello studioso, entrambe le vicende amorose si sviluppano segretamente, ma se quella di Lorenzo e Lisabetta è adulterina e quindi moralmente condannabile, <sup>37</sup> Andreuola e Gabriotto sentono al contrario la necessità di sposarsi (per quanto in segreto) per consacrare la propria relazione. <sup>38</sup> Nella stessa ottica è da leggersi la differenza nella descrizione dei due giovani, <sup>39</sup> così come ovviamente i due opposti epiloghi: Lisabetta si lascia morire di dolore, mentre Andreuola si fa monaca «in un monistero assai famoso di santità» <sup>40</sup> dove vive ancora per lungo tempo. Ancora, si può ricordare per Andreuola l'ammonimento che le viene rivolto dalla fante subito dopo l'improvvisa morte di Gabriotto, quando la giovane per un istante pensa al suicidio per la disperazione di aver perso l'amato: «Figliuola mia, non dir di volerti uccidere, per ciò che, se tu l'hai qui perduto, uccidendoti anche nell'altro mondo il perderesti, per ciò che tu n'andresti in Inferno, là dove io son certa che la sua anima non è andata, per ciò che buon giovane fu». <sup>41</sup> Il matrimonio contratto dai due bresciani, per di più, è anche allegorizzato nel sogno di Gabriotto dalla catena d'oro con cui lega a sé la cerva/Andreuola, che del resto è lo stesso simbo-

---

<sup>36</sup> Piacentini 2014, 95.

<sup>37</sup> *Decameron* IV 5, 5 «e si andò la bisogna che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno».

<sup>38</sup> *Decameron* IV 6, 9 «E acciò che niuna cagione mai, se non morte, potesse questo lor dilettevole amor separare, marito e moglie segretamente divennero», e cfr. anche la relativa nota di Branca: «La consacrazione formale del vincolo fra i due giovani (quasi precursori di Romeo e Giulietta) pone fin dal principio tutta la storia in una situazione di limpida onestà, anzi castità: cui ben si addice la conclusione pia».

<sup>39</sup> Lorenzo è «assai bello della persona e leggiadro molto» (*Decameron* IV 5, 5), Gabriotto «di laudevoli costumi pieno e della persona bello e piacevole» (*Decameron* IV 6, 8); «il secondo abbina alla dote fisica la qualità morale, la probità dei *mores*» (Piacentini 2014, 96).

<sup>40</sup> *Decameron* IV 6, 43.

<sup>41</sup> *Ivi*, IV 6, 24.

lo che ricorre nel *Filocolo* con lo stesso significato (ulteriore punto di contatto tra i due passi).

Da queste poche righe dovrebbe essere abbastanza chiaro come Boccaccio avesse voluto conferire a questa novella una forte componente religiosa, rendendola sostanzialmente una vicenda amorosa infelice eppure moralmente integra. In questo senso, quindi, si può riprendere il discorso interrotto poco sopra, e avendo rivelato la profonda filigrana cristiana della vicenda diventa più comprensibile come Andreuola, in un'allegoria, venga rappresentata da una cerva.<sup>42</sup> Al *corpus* di testi patristici riportato in precedenza, poi, si può a questo punto aggiungere che in alcuni casi la «cerva charissima» di *Ps.* XXII è stata anche interpretata come la moglie devota:

RABANO MAURO (PL 111 col. 0701A): «*Cerva charissima et gratissimus hinnulus. Illa sit tibi semper charissima conjux, quae sicut cerva serpentes ita persequatur scorta, et suis effuget ab aedibus. Sit natus ex ea filius et ipse castitatis amator gratissimus.*».

GIONA D'ORLÉANS (PL 106 col. 0177CD): «*Quod viri in castitate uxores suas diligere, eisque ut pote vasi infirmiori honorem debeant impendere. In praecedenti capitulo de fide conservanda inter virum et uxorem breviter collectum; in hoc quoque sequenti de diligendis a viris uxoribus amore casto restat colligendum. Legitur in Proverbiis: Sit vena tua benedicta, et laetare cum muliere adolescentiae tuae. Cerva charissima, et gratissimus hinnulus; ubera ejus inebrient te omni tempore, et in amore illius delectare jugiter.*».

L'interpretazione patristica del simbolo cervino offre dunque una lettura coerente con le occorrenze boccacciane che ci interessano, e che infatti ricorrono in due passaggi dal significativo sottotesto religioso.

---

<sup>42</sup> L'associazione matrimoniale è peraltro spiegabile anche con un precedente classico identificato da Carrai 2000, ossia un sogno narrato in Ovidio, *Amores* III 5, 3ss. che articola un'allegoria in cui i due coniugi sono rappresentati da un toro e una vacca bianca; mentre giacciono assieme sull'erba, a un certo punto compare una cornacchia («lena anus», nella spiegazione al v. 40) che becca il petto della vacca, contaminandolo di nero, e come conseguenza la vacca abbandona il compagno per unirsi a un altro gruppo di tori.



Ho dichiarato a più riprese che l'obiettivo di questo contributo non era tanto la scoperta di nuove fonti, quanto piuttosto la delineazione di un orizzonte culturale: a questo scopo, un elemento apparentemente marginale (quale la cerva bianca all'interno dell'allegoria) può rivelarsi una specola interessante da cui guardare all'autore e all'ambiente in cui si muoveva. Una panoramica sulla simbologia cervina che passa in rassegna i classici, i padri della chiesa, il folklore e la letteratura romanza – con i quali i passi boccacciani dimostrano affinità profonde – ha permesso di dare maggior risalto alla poliedricità del Certaldese. Infine, il riconoscimento della giusta importanza alla dimensione spirituale può forse contribuire a ricalibrare la tradizionale immagine di un Boccaccio oscillante tra la licenziosità del *Decameron* e il bigottismo misogino del *Corbaccio*.

#### Bibliografia

- L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Salerno editore, Roma 2000.
- L. Battaglia Ricci, *La Bibbia nelle opere di Giovanni Boccaccio. Primi appunti*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, dir. da P. Gibellini, vol. v, a cura di G. Melli e M. Sipione, Morcelliana, Brescia 2013, pp. 305-324.
- G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, vol. IV, Mondadori, Milano 1976.
- G. Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1967.
- S. Carrai, *Il sonetto "Una candida cerva" del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, «Rivista di letteratura italiana», 3 (1985), pp. 233-251.
- S. Carrai, *Il sogno di Gabriotto (Decameron IV. 6)*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, vol. I, Cisalpino, Milano 2000, pp. 179-185.

- G. Cingolani, "Una cosa oscura e terribile": Boccaccio, Decamerone, IV, 6, in G. Cingolani e M. Riccini (eds.), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 7-19.
- G. Corsi (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970.
- G. Domokos, *La presenza della Bibbia nelle opere napoletane di Giovanni Boccaccio*, in M. Ballarini e G. Frasso (eds.), *Verso il centenario del Boccaccio. Presenze classiche e tradizione biblica*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 55-71.
- C. Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.
- C. Donà, *Cervi e cerva nell'agiografia medievale*, in S.M. Barilari (ed.), *Le vite dei santi. Percorsi narrativi, iconografici, devozionali* (Abbazia di Rivalta Scrivia, 18 giugno 2005), «L'immagine riflessa», XVI, nr. 1-2 (2007), pp. 3-44.
- Matteo di Dino Frescobaldi, *Rime*, ed. critica a cura di G.R. Ambrogio, Le Lettere, Firenze 1996.
- L. Morini (ed.), *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino 1996.
- S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, Olschki, Firenze 1992.
- A. Guerreau-Jalabert, *Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'Erec*, in A. Paravicini Bagliani e B. Van den Abeele (eds.), *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2000, pp. 203-219.
- L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Slatkine, Genève 1984.
- R. Hollander, *Boccaccio's two Venuses*, Columbia University Press, New York 1977.
- V. Kirkham, *Reckoning with Boccaccio's Questioni d'Amore*, «MLN», 89, nr. 1 (1974), pp. 47-59.
- V. Kirkham, *Numerology and allegory in Boccaccio's 'Caccia di Diana'*, «Traditio», 34 (1978), pp. 303-329.

- S.F. Kruger, *Il sogno nel Medioevo*, Vita e pensiero, Milano 1996 (ed. or. *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1992).
- S. Pezzè, «*Una cerbia bianchissima e bella*»: notes on the white hind in classical and medieval literature and its developments in the Italian Renaissance, «*Reinardus*», 28 (2016), in corso di stampa.
- A. Piacentini, *La novella bresciana del Decameron*, «*Studi sul Boccaccio*», 42 (2014), pp. 93-142.

CAMILLA RUSSO

UN CASO DI RIUSO DI EPOCA UMANISTICA:  
*L'ORAZIONE A SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA*  
DI GIANNOZZO MANETTI

Fra le numerose orazioni in volgare che si tramandano nei codici del Quattrocento, diverse fra loro per provenienza e valore letterario, si legge talvolta anche quella pronunciata da Giannozzo Manetti a Pandolfo Sigismondo Malatesta il 30 settembre del 1453, in Val di Chiana, durante la guerra tra Firenze e il re Alfonso d'Aragona.

Il conflitto costituiva uno degli ultimi atti di quel periodo di ostilità che si sarebbe concluso, l'anno successivo, con la pace di Lodi, ma che per il momento contrapponeva la città del Giglio a uno dei suoi nemici storici: il re di Napoli, che dopo una pace di soli tre anni aveva sferrato, nel mese di maggio, un nuovo attacco nel sud della Toscana.<sup>1</sup> Le operazioni in campo fiorentino erano state dirette, in un primo momento, dallo stesso Malatesta e dal condottiero Alessandro Sforza, fratello del duca di Milano; ben presto, tuttavia, fra i due era maturato un senso di rivalità reciproca che era sfociato, nelle ultime settimane, in un aperto contrasto circa la conduzione e gli obiettivi stessi dell'impresa. Preoccupati per l'esito del conflitto, oltre che irritati dalla sproporzione tra le ingenti risorse investite per stipendiare i capitani e gli scarsi risultati da questi raggiunti, i Dieci di Balìa avevano inviato al campo, in qualità di commissari della

---

<sup>1</sup> Per un essenziale quadro degli eventi politici di questi anni cfr. Brucker 1981 e Najemy 2014.

signoria, Giannozzo Manetti e Bernardo de Medici, con l'incarico di ristabilire la concordia e favorire finalmente l'avanzamento delle operazioni militari.<sup>2</sup> Ogni tentativo di ricomporre il dissidio, tuttavia, era fallito, e i commissari avevano infine deciso, in accordo coi Dieci, di separare i due contendenti, allontanando lo Sforza – inviato a Milano, dove proprio in quei giorni erano stati richiesti rinforzi – e facendo il possibile per assicurarsi la fedeltà del Malatesta, uomo dal carattere focoso e imprevedibile e peraltro avvezzo al costume del voltafaccia,<sup>3</sup> che aveva già ricevuto offerte allettanti per passare dalla parte del nemico. L'orazione del Manetti, con la quale gli si concedeva l'ambito titolo di capitano generale dell'esercito fiorentino, si inseriva pertanto entro una più ampia *captatio benevolentiae* studiata per lusingare il condottiero e indurlo a sottostare di buon grado alle disposizioni della signoria.

Il testo, tramandato da una quindicina di testimoni, non possiede ad oggi un'edizione critica moderna, essendo stato pubblicato per l'ultima volta da Pietro Fanfani, a metà dell'Ottocento, sulla base di un unico testimone.<sup>4</sup> La tradizione è particolarmente compatta, e si compone in massima parte di codici appartenenti all'ormai nota tipologia delle raccolte di lettere e orazioni civili in lingua volgare:<sup>5</sup> nell'impianto generale e nel tessuto

---

<sup>2</sup> I dettagli della delicata missione diplomatica sono stati recentemente ricostruiti da Elisabetta Scarton, sulla base delle istruzioni inviate dalla signoria ai commissari in campo (Scarton 2011).

<sup>3</sup> Proprio il Manetti era riuscito, nel 1447, a convincere il Malatesta a passare dalla parte dei fiorentini, sebbene questi avesse già ricevuto un'ingente somma di denaro da Alfonso d'Aragona per i suoi servizi (Vespasiano da Bisticci, *Commentario*, 42-44 e *Vita*, 454-456; un accenno all'episodio del voltafaccia anche in Scarton 2011, 83, n. 10).

<sup>4</sup> Manetti, *Orazione*. Il testimone è il ms. Ricc. 1074 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

<sup>5</sup> Tanturli 1978; Santini 1922 e 1959; Miglio 1979; Kristeller 1981; Zagaglia 1991. Sull'argomento mi permetto di rinviare, da ultimo, alla mia tesi di

tematico, infatti, questo del Manetti non si discosta dai tanti discorsi esornativi composti e pronunciati a Firenze nelle diverse occasioni del cerimoniale cittadino, e che i manoscritti coevi registrano in gran quantità. In questo caso la nomina di capitano generale dell'esercito, inserita entro la tradizionale cornice della consegna simbolica della 'bacchetta' del potere militare, fornisce all'oratore l'occasione per affrontare alcuni dei temi più attuali della cultura umanistica fiorentina – l'origine delle milizie, il rapporto fra potere politico e potere militare e il ruolo del capitano – declinati attraverso espedienti retorici di largo impiego e con un ricorso sistematico alle *auctoritates* antiche.

Com'è noto il tema del *de re militari* – in particolare per quanto riguarda l'origine delle milizie e il rapporto fra potere militare e potere politico – costituiva un nodo cruciale della tradizione politica fiorentina: testi come il *De militia* e l'*Orazione per Niccolò da Tolentino* del Bruni oppure, per rimanere nell'ambito della retorica esornativa, la quarta orazione del *corpus* dei discorsi di Stefano Porcari, o ancora la disputa, riportata dal Rinuccini nel suo *Dialogus de libertate*, fra Cosimo de' Medici e Nicodemo Tranchedini, si possono tutti collocare su una medesima linea di continuità che anticipa e prepara la più matura riflessione machiavelliana dell'*Arte della guerra*.<sup>6</sup> Proprio all'*Orazione per Niccolò da Tolentino* il nostro testo può essere accostato in primo luogo per una sostanziale identità di occasione: il discorso del Bruni, infatti, era stato scritto e pronunciato nel 1433 – e, dunque, esattamente vent'anni prima – in una circostanza del tutto analoga, vale a dire la nomina del condottiero Niccolò da Tolentino a capitano generale dell'esercito di Firenze. Quello che non è stato ancora rilevato negli studi critici,<sup>7</sup> tut-

---

dottorato (Russo 2016), nella quale viene concluso il censimento dei testimoni e avviato uno studio d'insieme di questa peculiare tradizione antologica.

<sup>6</sup> Cfr. ad esempio Bausi e Martelli 1996, 294ss.

<sup>7</sup> Sull'attività oratoria di Giannozzo Manetti cfr., in generale, Wittschier 1968 (l'analisi dell'orazione è alle pp. 127-133). Sui rapporti fra il testo

tavia, è la clamorosa vicinanza che lega i due testi, che come cercherò di dimostrare nel corso di questo intervento non si riduce a una generica identità di temi e motivi, ma investe anche la struttura argomentativa e finanche le scelte linguistiche dei due discorsi, in una operazione di riscrittura del testo bruniano così estesa da sfociare, in alcuni casi, nel plagio vero e proprio.<sup>8</sup>

Il discorso si apre, dopo le lodi di rito, con la consueta presentazione della *divisio*, in questo caso «trimembre e tripartita»:<sup>9</sup> in primo luogo si parlerà della dignità e dell'eccellenza dell'esercizio militare; poi delle qualità che si richiedono al buon capitano; infine si mostrerà come tutte quante si trovino riunite nella persona del Malatesta, che pertanto ha pienamente meritato la nomina.

Una certa aria di famiglia si inizia a percepire già nella prima parte, nella quale viene affermata la superiorità dell'esercizio militare rispetto a tutte le altre attività dell'uomo. L'argomentazione procede di fatto sulla falsariga bruniana, eccetto che per un importante distinguo: infatti mentre per il Bruni la superiorità dell'esercizio militare non conosceva eccezioni, invece il Manetti precisa che quest'ultimo

---

dell'orazione e l'apparato iconografico del Tempio Malatestiano di Rimini cfr. i lavori di Piero Scapecchi (Scapecchi 1986 e 2008).

<sup>8</sup> Fra i termini 'riuso', 'riscrittura' e 'plagio', spesso impiegati in maniera equivalente e che presentano, in ogni caso, uno statuto terminologico sfuggente (a questo proposito cfr. ad esempio le osservazioni di Cherchi 1998), l'ultimo viene qui impiegato in riferimento all'estensione e alla sistematicità dei prelievi, non dichiarati, eseguiti dal Manetti nei confronti dell'orazione bruniana. La pratica del plagio, definita da Quondam come «forma radicale di imitazione, sorta di estremismo infantile del riuso» (Quondam 1998, 25), era del resto frequente e pienamente legittima entro il sistema culturale del Classicismo, venendo bollata moralmente solo a partire dal periodo romantico (su questi problemi cfr. almeno Mazzacurati e Plaisance 1987; Borsetto 1990; Quondam 1990, 1998 e 1999; Gigliucci 1998; Cherchi 1998a e 1998b).

<sup>9</sup> Manetti, *Orazione*, 204.

è più degno che qualunque altro esercizio umano si sia, *eccetto solo il governo della repubblica*, [...] però che la disciplina politica e civile dà ordine e comanda all'arte militare quello s'abbia e debba fare nel pigliare delle imprese, nel combattere più tosto una terra che un'altra, nello andare a trovare le gente nemiche, o guardarsi dal congresso loro.<sup>10</sup>

È chiaro che, più che un vero e proprio significato ideologico, qui il correttivo ha soprattutto la funzione di temperare le insubordinazioni del Malatesta, richiamandolo ad un atteggiamento di giusta sudditanza nei confronti della città che lo stava stipendiando. Il concetto viene ripreso anche poco dopo, quando si chiarisce che il potere del capitano, per quanto fondamentale per la vita del popolo, tuttavia è ristretto alla sua specifica competenza nei fatti dell'arme, e gli viene comunque concesso in via provvisoria: «il politico e il civile [qui in riferimento, evidentemente, al potere], *non stante che sia superiore al capitano dello esercito*, nientedimeno e' lascia la cura del governo a lui solo, come più intendente».<sup>11</sup> A scanso di equivoci, comunque, egli ribadisce anche, riprendendo quasi alla lettera un passo dell'*Etica* di Aristotele,<sup>12</sup> che «quelle tre onoratissime e celebratissime facultà, cioè la disciplina militare, la economica e la retorica, [devono] ubidire come inferiori all'ordine e al disegno che fa la politica».<sup>13</sup>

Dopo questa premessa, tuttavia, all'improvviso il ragionamento compie una brusca sterzata, e l'oratore sembra tornare in qualche modo sui suoi passi:

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, corsivo mio.

<sup>11</sup> Ivi, 206 (corsivo mio). Il motivo può essere considerato un *topos* dell'oratoria fiorentina in lingua volgare, dove ricorre ad esempio nei discorsi di Stefano Porcari e nella *Vita civile* del Palmieri, opere che del resto mostrano debiti evidenti con l'*Etica Nicomachea* (a questo proposito cfr. Tanturli 1996).

<sup>12</sup> *Etica*, 1094b.

<sup>13</sup> Manetti, *Orazione*, 206.



E benchè la prealegata autorità del Filosofo sia famosa e celebrata, non è però che il politico e il governatore della repubblica non ceda al capitano dello esercito, come al più onorato e al superiore; e cosie interviene, che tutti gli altri esercizi umani cedono a questo vostro militare, come al più sublime e al più degno.<sup>14</sup>

Segue un lungo elenco delle attività umane, enumerate secondo lo schema del trivio e del quadrivio («la gramatica, la loica, la retorica, l'aritmetica, la geometria, la musica, l'astrologia, la medicina, le leggi, la ragion civile, e finalmente la filosofia»),<sup>15</sup> con la precisazione – a dire il vero enfatica e ridondante – che tutti i loro adepti devono inchinarsi di fronte al capitano:

Chi dubita che 'l gramatico, che il loico, che l'oratore, l'aritmico, che il geometra, che il musico, che l'astrologo, che il medico, che il legista e l'avvocato non ceda al capitano dello esercito, quando e' vede che il sommo filosofo dell'una e dell'altra filosofia, della naturale e della morale, gli cede e dà luogo, e fagli onore lui, senza alcuna resistenza ovvero contradizione? Deh ditemi, perdio! o non cederebbe Platone ad Alessandro, e Aristotile a Cesare? Però che niuno di loro, se vivessono, non sarebbe mai sì arrogante, né sì presuntuoso, che ardisse di volersi comparare o aguagliare a qualunque di quegli due così famosi e così celebrati capitani, non ch'egli ardisse di porsegli o d'andargli innanzi.<sup>16</sup>

Se si confronta questo passo con il ben più sobrio esordio bruniano, si può osservare che quest'ultimo viene ripreso in maniera quasi letterale, finanche nella scelta degli esempi. Iniziava infatti il Bruni:

Di tutti gli exercitii umani, magnifico et potentissimo, capitano, che sono multiplici et varii et quasi innumerabili, niuno se ne trova né di maggior pondo, né di maggiore stima che i fatti dell'arme, chiamati dagli antichi disciplina militare. A questo sublime et glorioso exercitio tutti gli altri exercitii humani, siccome al più eccellente, rendono ho-

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ivi*, 207.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

nore. Né scientia, né licteratura, né eloquentia alla gloria delle armi è pari o eguale. Cede il sommo filosofo al sommo capitano; né Platone ad Alexandro, né Aristotile a Cesare sono da essere comparati.<sup>17</sup>

Sembra evidente, pertanto, che il precedente cambio di rotta rispondesse alla necessità retorica di connettere la prima parte dell'orazione all'impianto argomentativo di quella a Niccolò da Tolentino, che infatti non ricorreva ad alcun correttivo nel presentare l'esercizio miliare come il superiore.

A questo punto il discorso del Manetti si allontana nuovamente dalla fonte, proseguendo con un ampio *excursus* sulla storia del servizio militare: a partire dalla classica tripartizione aristotelica fra 'coloni', 'artefici' e 'propulsatori delle battaglie' egli si ricollega al problema dell'impiego delle truppe cittadine o mercenarie, per passare poi alla trattazione di singoli aspetti, quali l'originaria istituzione delle milizie armate a opera di Romolo e la rassegna dei *dona maiora* e delle pene rispettivamente concessi o inflitti ai soldati che si fossero distinti per comportamenti lodevoli o degni di biasimo. Nel concludere questa prima parte della *narratio* e riaffermare nuovamente la superiorità dell'esercizio militare, tuttavia, l'oratore si ricongiunge nuovamente al testo bruniano, producendosi però in una lunga tirata tanto virtuosistica e priva di contenuto che ci si potrebbe chiedere se il suo vero scopo non fosse proprio quello di confondere e di distrarre l'ascoltatore:

Onde e' si conchiude per manifeste ed evidente ragioni, che questo vostro esercizio militare è tanto più degno, e più utile, e più fruttuoso che qualunque esercizio umano, e partorisce più l'ultimo fine, che è el mantenimento e la salute della città e la conservazione della republica universale; e gli altri fanno frutto e partoriscono utilitae particolare, solamente di quegli esercizi che sono particolari e tutti ordinati per subministrare e servire a quel fine, che è la salute della città, e 'l man-

---

<sup>17</sup> Bruni, *Orazione*, 817. Lo stesso *incipit*, come osserva Giuliano Tanturli, risuonava anche nella *Vita Civile* del Palmieri, probabilmente composta fra il 1433 e il 1437, anche se qui la ripresa non è letterale (cfr. Tanturli 1996).

tenimento della repubblica, il quale fine partorisce direttamente universale questo vostro esercizio militare. E benché questa sentenza sia, per le ragioni di sopra allegate, sufficientemente provata e dimostrata, nientedimeno, poiché noi ci siamo cominciati allargare e ad amplificare, e 'l campo è spazioso e bello da potersi a nostro modo stendere, ci pare quello ch'è detto dinanzi dovere per molti notabili esempi di valentissimi e famosissimi capitani fermare. Egli è suto per due ragioni e per due notabili e celebrati esempi di due famosi e gloriosi capitani, d'Alessandro e di Cesare, ed altrettanti celebrati filosofi, di Platone e d'Aristotile, sufficientemente provato e confermato, che questo esercizio militare sia el più degno. Chi è il più degno di tutti gli altri, e così per conseguenza diventa più eccellente che qualunque altro. Resta or a provare per ragioni e per esempi che, com'egli è 'l più degno e 'l più eccellente, così parimente e' sia el più utile e 'l più fruttuoso che gli altri. Questo chiaramente si dimostra, e per ragioni allegate di sopra, cioè per la conservazione della città, e per la salvezza e mantenimento della repubblica, le quali, quando sono offese, e ingiuriate, e combattute da forze estrinseche e ostili, per igniuna altra via si possono difendere e salvare, se non solamente per mezzo dell'armi, le quali s'appartengono al professore della disciplina militare; e per esempi ancora molto più chiaramente si dimostra.<sup>18</sup>

Quasi laconiche suonano, al confronto, la parole indirizzate a Niccolò da Tolentino, che dopo l'esordio aggiungevano soltanto: «La ragione di questa sententia è che nell'operationi et provvedimento del buon capitano consiste la salute et la conservatione delle città et de' popoli dalle hostili vastità et invasioni».<sup>19</sup>

Un procedimento analogo viene messo in atto anche nel paragrafo seguente, dedicato al confronto fra l'importanza dei grandi condottieri e quella dei filosofi per il destino dei loro popoli:

Né tanta utilità sarebbe stata a' Romani Platone esser nato a Roma, quanta fu l'esservi nato Marco Furio Cammillo, per lo cui senno et valentia quella città, presa et occupata da' Galli, fu con l'armi racquistata et in suo stato et libertà et grandezza riposta. Né tanta utilità sarebbe stata all'Italiani Aristotile in Italia nato, quanta fu l'esservi nato Caio

---

<sup>18</sup> Manetti, *Orazione*, 215-216.

<sup>19</sup> Bruni, *Orazione*, 818-819.

Mario, dal quale, sommo capitano, i Cimbri et Teutoni, gente ferocissima et inhumana, con infinita moltitudine ad occupare Italia discendenti, con arte militare et con virtù bellica furono perfugati et spenti.<sup>20</sup>

Pedissequo il Manetti, il quale tuttavia amplifica la carica enfatica dell'enunciazione attraverso un sovrabbondante impiego di interrogative retoriche e la sistematica aggiunta di dettagli eruditi che tolgono forza all'argomentazione, depauperando la sobrietà e il calibrato equilibrio del fraseggio bruniano:

Deh ditemi, quale sarebbe stato più utile al popolo romano, che fusse nato in Roma Platone, il quale nacque ad Atene, o che vi nascessi, come vi nacque Marco Furio Camillo, per la cui sapienza e valentia quella città, presa per forza e occupata da' Galli, fu immediate per mezzo dell'arme racquistata e nel suo primo stato et eccellenza riposta? Il simile diciamo che fu più utile agl'Italiani, che Gajo Mario nascesse ad Arpino, in quella parte d'Italia, che se vi fusse nato Aristotile stagirites, perché e Cimbri e Teutonici, gente crudele e ferocissime, le quali con grandi eserciti e con moltitudine quasi infinita di gente d'arme v'erono entrati per occuparla, e' furono per la virtù di Mario vinti, scacciati e profugati.<sup>21</sup>

L'orazione al Tolentinate proseguiva a questo punto con l'osservazione che le milizie armate non erano state storicamente impiegate solo nelle guerre di difesa, ma anche in quelle di conquista: «Né solamente ne' ripari et conservazioni et difesa ha luogo questa gloria, ma e grandi acquisti, gl'imperii et domini solamente dalla virtù dell'armi veggiamo essere partoriti».<sup>22</sup>

Si tratta, come si può vedere, di un semplice accenno, peraltro in contraddizione con la complessiva visione bruniana e con la coeva propaganda filo-oligarchica, secondo la quale uno stato era legittimato a muovere guerra ad un altro solo a seguito di un

---

<sup>20</sup> Bruni, *Orazione*, 818.

<sup>21</sup> Manetti, *Orazione*, 216-217. Evidente, nell'impiego del termine «profugati», la dipendenza dal «perfugati» bruniano, anche se sembra inverosimile che la *variatio* derivi piuttosto da un diverso scioglimento, da parte dei copisti, di una *p* barrata iniziale.

<sup>22</sup> Bruni, *Orazione*, 818.

attacco esterno, ovvero nella necessità di difendere il proprio territorio e il proprio popolo.<sup>23</sup> Il Manetti, tuttavia, non solo riprende il passo, anche in questo caso, in maniera puntuale («oltre alla difesa e al mantenimento delle repubbliche, questo esercizio militare, per lo acquisto se ne fae, è molto più utile e più fruttuoso che qualunque altro esercizio umano»<sup>24</sup>) ma lo dilata attraverso una infinita serie di esempi eruditi sugli imperi dell'antichità: vengono ricordati, fra gli altri, quello di Filippo il Macedone e di Alessandro Magno, di Ciro, di Annibale e, da ultimo, dei romani, fino ad arrivare, con un vertiginoso ma opportunissimo volo pindarico, al ricordo delle mirabolanti imprese coeve di Francesco Sforza, principale alleato di Firenze e fratello di quell'Alessandro col quale, come abbiamo detto, il Malatesta era entrato in contrasto.

Ma è da questo punto in poi che l'operazione di riscrittura inizia a essere più scoperta. La prima parte della *narratio*, infatti, si chiude ricollegandosi al tema della preminenza del capitano rispetto a tutti gli altri membri dell'esercito: «Ma questa tanta e sì meravigliosa gloria non si conviene ad altra persona che a quella del degno e sufficiente <capitano>».<sup>25</sup>

Più ampio, in quest'unico caso, il dettato dell'orazione al Tolentino, comunque ben riconoscibile nel testo di arrivo:

Ma acciò che forse il cavaliere et il fante a pie' non creda questa tanta honorantia a lui convenirsi, è da chiarire questa parte con intelletto e senso scientifico, che quello che detto è della gloria dell'armi, si deb-

---

<sup>23</sup> Si legga, ad esempio, la stessa orazione IV del Porcari (Giuliani 1968, 50-60).

<sup>24</sup> Manetti, *Orazione*, 217.

<sup>25</sup> Ivi, 219. L'integrazione rispetto al testo edito da Fanfani, necessaria per dare senso dell'enunciato, è legittimata dalla testimonianza concorde di almeno due testimoni: i mss. Pal. 306 (Parma, Biblioteca Palatina, c. 176v) e Marston 247 (New Haven, Yale University, Beinecke Library, c. 93r).

ba intendere solamente del capitano, non del cavaliere né del centurione.<sup>26</sup>

L'affermazione veniva argomentata dal Bruni attraverso la metafora aristotelica dell'anima e del corpo – peraltro topica in questo genere di discorsi – e quella, analoga, della mente e degli utensili dell'artigiano:

perocché, come si dimostra per li sottili disputatori, è scripto d'Aristotile nel libro *Politicorum*: il capitano tiene propriamente quello luogo nello exercito suo, che l'anima nel corpo, et come la mano et i pie' sono membra de l'uomo et muovonsi et fanno secondo che l'animo comanda, cosi i cavalieri et i fanti a pie' sono membra del capitano, et secondo il suo provvedimento et mandato si muovono, per la qual cosa seguita che la gloria, la commendazione et la lode è solamente del capitano, siccome l'opera del perito artefice non è della mano né dell'ascia ma della mente sola e dell'animo che comanda e provvede.<sup>27</sup>

Pressoché letterale, anche stavolta, la ripresa del Manetti:

e questo è vero e certo, perché la sentenza del Filosofo, nel libro della *Politica*, che il capitano tiene proprio quello luogo nell'esercito, che tiene l'anima nel corpo, e come la mano e' piè sono membri dell'uomo, e muovonsi, e fanno, secondo che l'anima comanda, così il cavaliere, el fante a piè, e tutti gli altri soldati sono diversi membri del capitano, secondo certe condizioni loro, e secondo el suo disegno si muovono e governansi; e similmente l'arme sono gli strumenti de' soldati, come la sega e 'l martello sono gli organi e gli strumenti del maestro di legname e del fabro: e come la lode non è né della mano, che è il membro, né del martello, che è lo strumento dell'artefice, ma solo della mente del maestro, così in veritate la loda, l'onore e la gloria de' grandi e magnanimi fatti è del capitano e non dell'armi, né d'altra persona che si contenga nello esercito.<sup>28</sup>

Spostando lievemente il *focus*, e tornando per un momento all'eccellenza della disciplina militare, il Cancelliere ricordava,

---

<sup>26</sup> Bruni, *Orazione*, 818.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Manetti, *Orazione*, 219.

a dimostrazione di quanto detto, che le statue antiche ritraggono sempre i grandi uomini in abito militare: «Che sia eccellentissimo l'exercitio dell'armi dichiarano le statue de' valenti uomini, le quali veggiamo quasi esser tutte in abito militare, quasi captando gloria di sì sublime exercitio».<sup>29</sup>

Identica la ripresa del Manetti, il quale pure, forse per rendere più organica la trattazione, ricalca l'esempio non a sostegno della tesi dell'eccellenza del servizio militare, ma di quella del solo capitano:

E che la fama e la gloria de' famosi e gloriosi gesti dell'arme s'attribuisce solo al capitano dello esercito e non ad altri, chiaramente si dimostra per la moltitudine delle statue, che furono fatte e fabricate da quegli magnanimi antichi, a perpetua fama e ad eterna gloria di molti famosi e gloriosi capitani, le quali veggiamo ancora ne' tempi nostri quasi tutte in abito militare.<sup>30</sup>

Si è già osservata, nei raffronti precedenti, una certa tendenza dell'oratore ad amplificare il testo di partenza in direzione enfatica, spingendo altresì il ricorso all'*exemplum* erudito ai limiti della ridondanza. Emblematico, in questo senso, è il passo che segue, nel quale l'enumerazione dei condottieri illustri che trassero gloria dall'essere stati raffigurati nelle statue antiche, inserita dal Cancelliere a scopo meramente esornativo, viene arricchita non soltanto tramite la semplice aggiunta di nomi, ma anche con la creazione *ex novo* di una categoria: quella dei barbari, posta in apertura secondo una ideale progressione cronologica.

Scriveva infatti il Bruni:

Quinci è nata la fama sempiterna degli huomini illustri, di Romolo, di Cammillo, di Marco Marcello, degli Scipioni, di Cesare, di Traiano et

---

<sup>29</sup> Bruni, *Orazione*, 818.

<sup>30</sup> Manetti, *Orazione*, 219.

di molti altri nostri Italiani. Et appresso a' Greci, Temistocle, Milciade, Lixandro, Epaminonda, Pirro et Alexandro.<sup>31</sup>

E il Manetti:

Oltre alle scritture delle storie antiche, dalle statue è nata la sempiterna gloria degli uomini illustri e famosi di diverse nazioni, di Cambise, di Cirro, d'Anibale, e di più altri simili gloriosi barbari; e de' Greci, di Temistocle, di Milciade, d'Alissandro, di Paminonda, di Pirro e d'Alessandro; e de' Latini, di Romolo, di Fabio Massimo, di Camillo, di Metello, di Silla, di Mario, di Paulo Milio, di Marco Marcello, degli Scipioni, di Cesare e di più altri nostri famosi Italiani.<sup>32</sup>

La stretta dipendenza del testo da quello dell'orazione a Niccolò da Tolentino si mantiene evidente anche nella seconda parte della *narratio*, riguardando finanche la sintetica ripresa degli argomenti trattati fino a quel momento, sviluppata dal Bruni con le seguenti parole:

Dimostrato ho infino a qui l'arme tenere il sommo grado, et questa gloria esser propria del capitano; discenderemo hora alle vostre particolarità premettendo quello che non da filosofi né da huomini licterati et otiosi, ma da sommi maestri di questa arte militare è stato notato et lasciato per memoria.<sup>33</sup>

Ancora una volta il commissario non resiste alla tentazione di sfruttare all'estremo le potenzialità retoriche del passo, che resta pressoché inalterato sul piano semantico ma viene arricchito di orpelli, attraverso un impiego sovrabbondante della ditologia sinonimica:<sup>34</sup>

Poi che noi, *magnifici signori e strenui condottieri*, abbiamo insino a qui dimostrato come questo vostro esercizio militare tiene *il sommo e il supremo* grado intra tutte l'onoranze umane; e come ancora egli è

---

<sup>31</sup> Bruni, *Orazione*, 818.

<sup>32</sup> Manetti, *Orazione*, 219.

<sup>33</sup> Bruni, *Orazione*, 819.

<sup>34</sup> Sul sistematico impiego di questo artificio da parte del Manetti cfr. Martelli 1989, 39-41 e *infra*, 52.



vie *più utile e assai più fruttifero* che qualunque altro mestiero degli umani; e come finalmente questa gloria s'appartiene al capitano solo; procederemo ora alla seconda parte della nostra divisione, e seguiremo il riferire quali e quanti debbono essere quelle cose che sono necessarie a qualunque *buono e sufficiente* capitano.<sup>35</sup>

La seconda parte della *narratio* si apriva, dopo il breve riassunto, con l'introduzione delle quattro qualità necessarie al buon capitano, anche qui con una coincidenza quasi perfetta fra i due testi:

Dicono gli antichi valenti huomini che quattro parti si richieggono nel buon capitano. La prima si è scientia de' fatti dell'armi. La seconda si è virtù – quello che s'intende per questo nome virtù di poi sarà chiarito da me –. Terzo si richiede auctorità, o vogliam dire, parlando come il volgo, riputatione. Quarto prosperità, o vogliam dire buona fortuna. Queste quattro parti come sieno fatte, in voi, con breve discorso mi piace considerare.<sup>36</sup>

Quattro parti dicono gli antichi valenti uomini, *non e' scientifici e oziosi, ma sommi maestri di questa arte militare, e triti e esercitati ne' campi e nelle guerre*, che si richieggono e sono necessarie in qualunque buono e sufficiente capitano: la prima è la scienza dell'armi; la seconda è la virtù, la quale pare che in questo luogo significhi più tosto franchezza e gagliardia d'animo ne' pericoli, vigerosità di corpo nelle fatiche, sollecitudine nel fare industrie e ingegni, nel provvedere coll'uso e l'albitrio delle virtù morali: la terza è l'autorità, o vogliamo dire la reputazione: la quarta è la prosperità, cioè la buona fortuna, *come vulgaramente si dice* la ventura.<sup>37</sup>

È interessante osservare che in questo passo Manetti riprende per due volte, con minimi adattamenti concettuali, espressioni già usate dal Bruni nel paragrafo precedente, quasi che in un primo momento queste gli fossero sfuggite ed egli avesse cercato di recuperarle nel prosieguo del discorso: si tratta, per la pre-

---

<sup>35</sup> Manetti, *Orazione*, 220, corsivo mio.

<sup>36</sup> Bruni, *Orazione*, 819.

<sup>37</sup> Manetti, *Orazione*, 220, corsivo mio.

cisione, del richiamo all'autorevolezza delle fonti citate («dicono [...] non e' scientifici e oziosi, ma sommi maestri di questa arte militare, e triti e esercitati ne' campi e nelle guerre»), inserito dal Bruni all'interno del breve riassunto della prima parte della *narratio*,<sup>38</sup> e del riferimento al carattere popolare dei termini impiegati («come vulgarmente si dice»), segnalati entrambi in corsivo nel passo appena citato. In maniera speculare e contraria si può osservare che mentre nel testo del Cancelliere la definizione della virtù veniva rimandata a un momento successivo della trattazione, invece nell'orazione al signore di Rimini quest'ultima viene anticipata, pur mantenendo un'aderenza quasi pedissequa rispetto al modello, nel quale infatti poco più avanti si legge:

Segue l'altra parte che si chiama virtù, sotto il qual nome si contengono molte parti, ma proprio la virtù del capitano è grandezza d'animo ne' pericoli, sofferenza nelle fatiche, sollecitudine nel fare, ingegno et providentia nel provvedere: le quali parti, comprese sotto il nome di virtù, veggiamo essere pienamente in voi.<sup>39</sup>

Premesso che l'interpretazione di questi dislocamenti è inficiata *ab origine* dall'indisponibilità di un testo criticamente ricostruito dell'orazione del Manetti, va detto però che mentre l'anticipazione può essere ricondotta senza difficoltà a una precisa scelta dell'oratore, tesa forse a conferire maggiore organicità al proprio discorso, al contrario i due casi di integrazione *a posteriori* sembrano più difficili da spiegare come intenzionali scelte stilistiche dell'oratore: essi si potrebbero interpretare anche come semplici sviste, commesse forse al momento dell'ese-

---

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, 35.

<sup>39</sup> Bruni, *Orazione*, 819-820, corsivo mio. L'incongruenza della punteggiatura del testo manettiano, che altera in parte il senso del discorso, sembra da imputare in questo caso a una cattiva interpretazione del testo da parte dei copisti o dell'editore.

cuzione orale,<sup>40</sup> oppure perché, in sede di composizione, egli si era servito di un modello ricordato a memoria piuttosto che copiato a partire da un esemplare scritto. Sembra del resto improbabile che il Manetti, partito per la missione in tutta fretta, avesse portato con sé al campo un libro contenente l'orazione bruniana; che egli ne conoscesse a memoria il testo, per altro verso, non sorprende affatto, se si considera che almeno dalla fine degli anni Trenta esso costituiva un tassello importante del *curriculum* degli aspiranti magistrati fiorentini, ed era in generale uno di quelli sui quali si esercitava chiunque volesse imparare a comporre orazioni in lingua volgare.<sup>41</sup> In ogni caso l'eventuale interferenza di fenomeni relativi o ad una composizione eseguita a partire da un esemplare ricordato a memoria, o alla fedele registrazione *a posteriori* di un testo originariamente corretto,

---

<sup>40</sup> Posto che il termine "recitare", usato più volte da Vespasiano in riferimento all'attività retorica del Manetti, può essere impiegato anche per designare l'atto di leggere a voce alta (cfr. ad esempio *GDLI*, vol. XV, p. 649), nondimeno il biografo ricorda che Giannozzo aveva una «inaudita memoria» – «eterna» l'aveva definita nella *Vita* (Vespasiano da Bisticci, *Commentario*, 38 e *Vita*, 447) – ed era solito preparare le sue *performances* in maniera meticolosa, curando le fasi della *memoria* e dell'*actio* non meno di quelle relative alla composizione vera e propria. Emblematico, a questo proposito, soprattutto il passo del *Commentario* relativo all'episodio dell'ambasceria presso Nicolò V del 1447, quando l'oratore, che non si aspettava di dover parlare in concistoro davanti a tutta la corte papale («Rinnuovò messer Giannozzo il modo dell'orare in publico, perché la nazione fiorentina non aveva mai più avuto udienza in publico come questa volta, ma avevala in segreto, dove s'usavano brevi parole» [Vespasiano da Bisticci, *Vita*, 454]) aveva passato la notte ad ampliare l'orazione e a provarla al cancelliere: «Dipoi si rinchiuse lui et il cancelliere suo senza mangiare o bere, et rimutò tutta l'orazione che avea fatta, et aggiunsevi circa carte sette, et imparolla a mente tutta, la notte, et recitolla al cancelliere più volte» (Vespasiano da Bisticci, *Commentario*, 38-39, corsivo mio).

<sup>41</sup> Nella tradizione antologica dei libri di lettere e orazioni civili in lingua volgare il testo compare ben 79 volte, distribuito in tutti i raggruppamenti (cfr. Russo 2016, 136 e tabella II.1). Proprio la sua grande fortuna all'interno di questi codici, come vedremo, avrà un peso non irrilevante nell'interpretazione complessiva della ripresa manettiana.

ma eseguito dall'oratore in maniera imperfetta, non potrà essere risolto che alla luce di una più approfondita documentazione dell'intero processo elaborativo e di trasmissione del testo, che in questa sede non è stato possibile affrontare.

Dalla terza parte della *divisio*, che ripercorre il *cursus honorum* dei due capitani per dimostrare come le quattro virtù sopraelencate si riuniscano nella loro persona, la coincidenza fra i due testi inizia a non essere più così stringente, per due ragioni concomitanti e in parte prevedibili. In primo luogo gli elogi del Bruni, che erano stati pensati *ad hoc* per Niccolò da Tolentino e facevano costante riferimento alla sua carriera, mal si prestavano a essere tolti di peso e riusati nelle lodi del Malatesta – anche se, come vedremo presto, Manetti non rinuncia del tutto a questa possibilità. In secondo luogo, mentre nel primo testo la trattazione generale sulle qualità del buon capitano veniva condotta di pari passo alla specifica lode del condottiero, al contrario Giannozzo, probabilmente nel tentativo di allungare il più possibile il discorso, conduce le due trattazioni in maniera separata, il che gli rende ovviamente impossibile seguire la sua fonte in maniera pedissequa.

Non per questo, tuttavia, i punti di contatto fra i due testi vengono completamente a mancare: l'orazione al Malatesta continua a esibire anzi una marcata dipendenza da quella del Bruni, soprattutto nelle parti meno connotate, relative cioè alla trattazione generica delle singole virtù del capitano. Si considerino, a questo proposito, i seguenti passi dell'*Orazione a Niccolò da Tolentino*, nei quali si parla a breve distanza dei temi della 'reputazione' – ossia della fama del capitano – e della 'fortuna', qualità imprescindibili, secondo l'Aretino, nel determinare il successo delle imprese militari:

Vengo ora alla terza parte dell'auctorità, la quale non è dubbio che molto vale nelle guerre, perocché molte cose solo colla reputatione et colla auctorità si fanno.<sup>42</sup>

Vengo alla parte ultima della fortuna, della quale non m'è nascoso et pro et contra potersi dire molte cose. Ma quello che si sia per effecto, si vede la fortuna molto potere nelle cose humane.<sup>43</sup>

Entrambi confluiscono nel testo del Manetti:

Ultimamente molti sono e gran fatti che solo con la reputazione e con la autorità si fanno e conduconsi alcuna volta più tosto e meglio che con gli effetti e co' proprii gesti. Ma quando tutte le predette cose concorressino, e non intervenisse ancora la buona fortuna e prospera della magnifica persona del capitano, si porterebbe troppo grande pericolo della perdita dello esercito; però che, se la fortuna può nulla<sup>44</sup> nelle cose umane, e negli esercizi degli uomini (come per tutti comunemente si tiene e noi il crediamo, e da alcuni gravi e famosi scrittori è chiamata *omnipotens fortuna*) in verità ella può assai in questo mestiero dell'armi, secondo che per molte esperienze degli eserciti antichi, governati da diversi valenti capitani fortunati e infortunati, s'è per lo adietro manifestamente veduto, e tutto di ancora ne' tempi nostri si vede.<sup>45</sup>

La differenza più evidente è data dal fatto che qui l'oratore è costretto a saltare il paragrafo originariamente interposto fra i due passi corrispondenti dell'orazione del Bruni, nel quale appunto si dimostrava, attraverso una serie di esempi relativi alla sua biografia, come la prima virtù fosse chiaramente presente nella carriera del Tolentinate.

---

<sup>42</sup> Bruni, *Orazione*, 821.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> L'impiego dell'espressione "nulla", che indusse il Wittschier a considerare questo uno dei *loci critici* del testo, postulando un errore di archetipo, in realtà non instaura alcuna contraddizione semantica, né rispetto al testo bruniano né rispetto al prosiegua di quello del Manetti (in particolare all'inciso sulla *omnipotens fortuna*): in italiano antico, infatti, l'espressione poteva assumere il valore positivo di "qualcosa, alcunché", specie in frasi ipotetiche o dubitative (cfr. ad esempio GDLI, vol. XI [MOTO-ORAC, p. 645, 2.]).

<sup>45</sup> Manetti, *Orazione*, 222.

Proseguendo nel confronto si può notare che ad essere ripresi sono finanche gli esempi addotti dal Bruni a sostegno delle sue argomentazioni:

A me sempre piacque quello ch'è scripto da Cicerone in questa parte, il quale dice così: «Io estimo che molte volte a Fabio, a Marco Marcello, a Scipione et a Gaio Mario furono date commissioni di grandi governi, di guerre et d'eserciti, non solamente per la virtù loro, ma etiandio per la buona fortuna che in loro si vedea; perocché a queglii sommi huomini fu da' cieli data mirabile prosperità et ventura nelle cose che avevano a fare».<sup>46</sup>

La citazione ciceroniana, tratta dalla *Pro lege Manilia*,<sup>47</sup> viene non solo riproposta, ma anche arricchita – per quel costante desiderio di emulazione del modello, che ormai possiamo definire costante nel *modus operandi* dell'oratore – di un ulteriore esempio, tratto da Sallustio:

Confermasi eziandio questa sentenza come vera e certa per due intra l'altre singolari autorità di due valentissimi uomini e gravissimi scrittori, di Salustio nelle Storie, di Tulio nell'Arte oratoria, de' quali il primo usa queste parole in propria forma, sed profecto fortuna in omni re dominatur. E il secondo in un certo luogo de' suoi libri dice così: «Io penso che molte volte a Fabio Massimo, a Marco Marcello e Scipione fussino date commessioni di grandi governi di guerre, e di condurre eserciti, non solamente per la virtù loro, ma eziandio per la buona fortuna che in loro si vedeva; però che a queglii sommi uomini fu da' cieli data mirabile prosperità e grande ventura nelle magnanime cose e nelle mirabili imprese che pigliarono a fare».<sup>48</sup>

Più rare, come si diceva, anche se non del tutto assenti, le riprese di quelle parti del discorso del Bruni che si riferiscono in maniera specifica alla persona di Niccolò da Tolentino, che in alcuni casi Manetti reimpiega coi soli adattamenti necessari a riferirli al Malatesta. Nei passi che seguono, ad esempio, la pe-

---

<sup>46</sup> Ivi, 821-822.

<sup>47</sup> Cic. *Manil.* 47.

<sup>48</sup> Manetti, *Orazione*, 222-223.

rizia dei due condottieri viene affermata anche sulla base di una pratica costante della disciplina militare, che entrambi avevano coltivato fin dall'adolescenza:

Et prima la scientia delle armi come si potrebbe trovare in alcuno maggiore che in voi, che dalla adolescentia vostra insino a questa età senile et grandeva siete stato sempre in continuo exercitio di questa arte! Prima valentissimo huomo d'arme, poi condottiere famoso et ridottato, poi capitano. Né è alcuno acto bellico, né alcuna generatione di combattere che da voi non sia stata molte volte et in molti luoghi exercitata, così in difensioni come in oppugnatione. Né campali assembramenti, né obsidioni di terre, né espugnationi di mura dal vostro exercitio sono stati alieni. Finalmente come nell'altre facultà, la lunga experientia fa arte et scientia, così questi acti, lungamente da voi exercitati, hanno fatto in voi habito scientifico et perito.<sup>49</sup>

sicché, sendo lui nato di sì valenti uomini e signori, e di sì magnanimi capitani, e aggiunto di poi alla sua origine naturale l'uso e la pratica che lui ha continuamente avuto di questo esercizio militare, el quale e' cominciò dalla puerizia, in età di tredici anni, né mai per alcuno tempo è dipoi restato insino a questa sua età provata, dove e' si truova intorno di 37 anni, e' non si può, né debba con ragione dubitare che in lui non sia una ottima intelligenza e una singulare perizia de' fatti dell'armi.<sup>50</sup>

La rassegna delle qualità del condottiero avvia l'oratore verso la conclusione. Questa da una parte mantiene una stretta aderenza al dettato bruniano, dall'altra se ne allontana protraendo il discorso ben oltre la concisa e ferrea argomentazione del Cancelliere. Questi, infatti, si limitava a chiudere la *narratio* con le seguenti parole: «Le quali cose essendo in questo modo, et concorrendo in voi tutte le parti che aver debba il buon capitano, et considerate l'operationi vostre excellentissime, ha deliberato questa Signoria meritatamente voi honorare».<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Bruni, *Orazione*, 819.

<sup>50</sup> Manetti, *Orazione*, 225.

<sup>51</sup> Bruni, *Orazione*, 822.

Decisamente sovrabbondante, in confronto, il corrispondente passo del Manetti:

E queste cagioni conoscendo el magnifico e generoso popolo di Firenze, che tutte e quatro le predette cose sono necessarie a qualunque buono e sufficiente capitano, secondo l'antiche e aprovate consuetudini de' Romani, antinati e maggior loro, i quali non si conducevano mai né a dare, né a concedere il governo degli eserciti loro ad alcuna persona, dove non concorressino tutte e quatro le cose predette; e chiamavasi nel sermone latino imperator, che niente altro vulgare significa che comandante, e pertanto interveniva che nella guerra el più volte ei vincevano. E volendo seguitare le loro laudabili vestigie per cavarne la vittoria, come avevono eglino, perché eglino intendono che tutte concorrono nella magnifica persona di questo illustre signore e strenuo capitano, signore messer Gismondo, però meritamente gli danno e concedono nel governo di questo nostro circumstante esercito piena e larga autorità, mero o misto imperio, e ogni balia e possanza ch'è a lui propio.<sup>52</sup>

Particolarmente significativi per comprendere lo stato d'animo dell'oratore sono i correttivi semantici da lui inseriti nel prosieguo della conclusione. Qui il Bruni si era soffermato soprattutto sull'importanza simbolica della festa di san Giovanni Battista, patrono di Firenze, nella quale cadeva la cerimonia della nomina, per concludere infine sull'atto sacrale della consegna della bacchetta del potere militare:

Davisi ancora il bastone in segno di pienissima auctorità et obbedientia; il quale a voi è dovuto, et apparecchiato insino al principio di vostra venuta, et non senza savissimo consiglio da voi indugiato, davisi al presente con optimo augurio et perfecta giustificanza. Né è certo men caro a questa Signoria darvi al presente il bastone a conservatione della pace, che sarebbe stato d'averlo a prosecutione della guerra. Sia a perpetua exaltatione et gloria della nostra città et fama immortale di voi, magnifico capitano.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Manetti, *Orazione*, 226-227.

<sup>53</sup> Bruni, *Orazione*, 823.



Della serena pacatezza di queste parole resta ben poco nel discorso del Manetti, assai più preoccupato di raccomandarsi al neoeletto capitano affinché questi si decida a tenere fede ai propri impegni, dimostrandosi all'altezza dei suoi «predetti antenati» e facendo il possibile per meritarsi quello stipendio che gli veniva elargito in maniera tanto generosa dalla repubblica di Firenze. Il contrasto fra l'iniziale profusione di complimenti e le raccomandazioni successive, che dietro al tono affettato e lusinghiero tradiscono tutta l'exasperazione dei due commissari, non può che suonare comico per il lettore al corrente del clima di tensione che si respirava al campo:

E benché e' non ci paja necessario, perché conosciamo le vostre admirabili virtù, di persuadervi a buono e laudabile governo, per sodisfare nientedimeno al debito nostro, e del nostro ufficio, caramente vi preghiamo e strettamente vi confortiamo che vi piaccia esercitarvi e governarvi in tal maniera, per manifesta et evidente sperienza, che e' paja a tutto el mondo che, non solamente voi non degeneriate da' vostri predetti antinati, i quali furono sì valenti signori, e sì magnanimi e sì strenui capitani; ma più tosto con le vostre laudabile opere avanziate e superiate e loro gloriosi gesti, acciò che ne seguiti prima gloria alla vostra magnifica persona, apresso onore e utile a quel nostro populo, il quale ha tanta fede nella eccellenza delle vostre admirabili virtù, quanto voi comprendete per questa nuova autorità, che con grandissima unione e di bonissima voglia v'attribuisce.<sup>54</sup>

L'oratore non si fa quindi troppe remore nel presentare la nomina nei termini di un vero e proprio *do ut des*, e coglie l'occasione per ribadire il biasimo della repubblica nei confronti di qualsiasi eventuale atteggiamento di insubordinazione da parte dei sottoposti:

E ultimamente si dà cagione, et esempio a questi magnifici signori e strenui condottieri, che ciascuno di loro a gara dell'altro, secondo la sua facultà, ubidisca a tutti e vostri comandamenti, come richiede el debito di qualunque di loro, in onoranza e riverenza di questo nuovo e

---

<sup>54</sup> Manetti, *Orazione*, 227.

degno ufficio, il quale, mediante le prefate virtù vostre, v'è suto al presente meritamente dato e consegnato.<sup>55</sup>

Il dettato del Bruni torna a essere pienamente riconoscibile, dietro quello del Manetti, nella chiusa vera e propria, che riprende per due volte, a breve distanza, il motivo dell'investitura del Malatesta come occasione di fama e di gloria tanto per il capitano quanto per il popolo di Firenze; è significativo, tuttavia, che qui si insista non tanto sulla conservazione della pace, retoricamente auspicata dal Bruni, ma piuttosto sulla sospirata vittoria e sullo «sterminio de' nostri nemici»:

E faccendo così, come speriamo, non dubitiamo punto, sì per grazia del nostro signore Iddio, sì ancora per le vostre laudabile operazione; e preteera per la divota e ineffabile ubidienza di tutti questi vostri sottoposti, che ne seguiti la recuperazione delle terre perdute, apresso lo sterminio de' nostri nimici: e finalmente la vittoria e la pace della presente guerra, con singulare onore, e con gran fama, e con maravigliosa e perpetua gloria del generoso e glorioso popolo di Firenze, e della vostra magnifica et illustre persona.<sup>56</sup>

Per la verità l'*Orazione per Niccolò da Tolentino* non è l'unica opera del Bruni che agisce sulla composizione del discorso: alcune parti, infatti, si rifanno con evidenza al trattatello *De militia*, composto dal Bruni nel 1422 e anch'esso centrale, come abbiamo visto, nella discussione coeva sul rapporto fra potere politico e potere militare.<sup>57</sup>

Rispetto a quella dell'orazione la ripresa del trattato risulta senz'altro più limitata e circoscritta, concentrandosi nella prima parte della *narratio* e riguardando, per la precisione, il richiamo alla distinzione aristotelica fra le diverse classi sociali, l'episodio dell'istituzione delle prime milizie armate a opera di Romo-

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, 228.

<sup>57</sup> La più recente edizione del testo si trova nella raccolta degli scritti politici del Bruni (Bruni, *De militia*).

lo e, infine, l'*excursus* sulle diverse tipologie di corone in uso presso l'esercito romano. La genericità dei temi – tutti ampiamente diffusi nella cultura umanistica fiorentina – e il fatto che tutti derivino da fonti ampiamente conosciute, potrebbe talvolta lasciare il dubbio di trovarci di fronte alla semplice ripresa comune di *topoi* largamente inflazionati. La distanza anche linguistica dei due testi, peraltro, rende più difficile cogliere in atto eventuali rapporti di dipendenza. A fugare ogni dubbio, tuttavia, sta da una parte il fatto che gli argomenti in esame vengano esposti sostanzialmente nello stesso ordine; dall'altra il fatto che i passi eventualmente derivanti da una fonte comune – non di rado esplicitata dai due oratori – siano sistematicamente impiegati, nei due testi, per dimostrare lo stesso assunto, e vengano quindi a inserirsi in un contesto analogo e pienamente riconoscibile.

L'argomento della distinzione fra le classi sociali dei 'coloni', degli 'artefici' e dei 'difensori e propulsatori delle offese' trova corrispondenza nel *De militia* soprattutto nel passo in cui, sulla scorta di Ippodamo e di Platone, si afferma il carattere di necessità di tale ordinamento e si illustrano i ruoli e le prerogative di ciascuna classe. Si tratta di un motivo tutt'altro che originale nella cultura fiorentina del tempo, dove attraverso l'*Etica* di Aristotele passa in diverse opere fra le quali si possono ricordare, per la loro pertinenza, soprattutto i discorsi di Stefano Porcari e la *Vita civile* del Palmieri, oltre che il *De dignitate et excellentia hominis* dello stesso Manetti. Senz'altro peculiare, tuttavia, è il fatto che i due testi si avvicinino anche nell'indicare, come fondatore delle milizie, il primo re di Roma:

inventore di questa disciplina militare [...] fu Romolo, primo re di Roma, e primo conditore della città di Roma, la quale, poi ch'egli ebbe edificata, intese che alla conservazione sua erano necessarie quelle tre cose principali dette di sopra. La prima e lavoratori e' coloni pel coltivamento delle terre, onde il popolo si potesse alimentare: la se-

conda gli artefici per la subministrazione degli esercizi necessari al bisogno degli abitanti: la terza e propulsatori delle ingiurie estrinseche, e i difensori delle ingiurie e offese ostili.<sup>58</sup>

Qui l'aderenza al dettato del *De militia* non si limita al solo contenuto – «Vidit enim Romulus quemadmodum necessaria erat militia in civitate ad vim hostium propulsandum»<sup>59</sup> – ma investe anche alcune precise scelte linguistiche: l'espressione «primo conditore della città di Roma», in particolare, sembra un calco di quel «Romulus ipse conditor urbis»<sup>60</sup> impiegato poco prima dal Cancelliere, per non parlare dell'espressione «propulsatori delle ingiurie estrinseche», sempre di ascendenza bruniana,<sup>61</sup> la quale però è di uso talmente comune da non potersi considerare dirimente.<sup>62</sup> Più significativa è invece la menzione, in questo contesto, dell'episodio dell'apparizione *post mortem* di Romolo all'amico Giulio Proculo, per annunciargli il destino glorioso di Roma ed esortare il suo popolo a coltivare l'arte della guerra:

E per questo modo, inteso che la milizia era necessaria alla conservazione della città, ordinò questa disciplina militare, della quale e' fe tanta stima, che mai ad alcuno altro esercizio attese, mentre che visse, che a fare fatti d'arme; [...] e poi che fu morto, maggiormente lo dimostrò, quando dopo la morte egli apparve a Julio Proculo, al quale, intra l'altre, egli usò queste parole e disse così: «Va', significa al popolo romano per mia parte, che gl'Idii vogliono che la mia Roma sia capo del mondo; e però dieno opera e attendino a' fatti dell'arme, e sappino, e così lascino per ricordo a' successori loro, che igniune forze

---

<sup>58</sup> Manetti, *Orazione*, 209.

<sup>59</sup> Bruni, *De militia*, 668.

<sup>60</sup> Ivi, 666.

<sup>61</sup> Viene infatti modellata sull'espressione introdotta per la prima volta dall'Aretino nella sua traduzione dell'*Etica*.

<sup>62</sup> La si incontra comunque, in maniera preponderante, proprio in quello stesso gruppo di opere appena ricordate a proposito del tema aristotelico della divisione della società in tre ordini – orazioni del Porcari, *Vita civile* e protesto di Matteo Palmieri (cfr. *GDLI*, vol. XIV, 677) – le quali del resto erano state prodotte in un *milieu* storico-letterario del tutto analogo.

umane saranno mai che possano resistere all'arme del popolo di Roma». E dette queste parole, secondo che scrive Tito Livio in primo libro *Ab urbe condita*, incontanente spari.<sup>63</sup>

Pressoché identiche le parole del *De militia*, dove pure la citazione è inserita a qualche paragrafo di distanza, dopo una più ampia dissertazione sul ruolo e sulla figura di Romolo:

Quantum vero summus ille vir ac pene divinus militiae detulerit quantumque spei in hac una re collocaverit, non vivus modo instituendo exercendoque sed mortuus etiam confirmando ostendit. Verba siquidem eius suprema ad Iulium Proculum ista fuere: «Abi nuntia, inquit, Romanis celestes ita velle ut mea Roma caput orbis terrarum sit. Proinde rem militarem colant sciantque, et ita posteris tradant nullas opes humanas armis romanis resistere posse». Hec locutus sublimis abiit.<sup>64</sup>

L'episodio, come peraltro ci informa lo stesso Manetti, è di ascendenza liviana,<sup>65</sup> e non ci sarebbe niente di strano che i due letterati lo avessero ripreso in maniera indipendente. Il fatto, però, è che in entrambi i casi esso viene portato a dimostrazione dell'importanza del contributo di Romolo nello sviluppo dell'attività militare, il che non avviene nel testo degli *Ab urbe condita*, dove l'episodio si inserisce in un contesto affatto diverso. Sul piano linguistico, inoltre, appare sintomatico anche l'impiego, da parte del Manetti, dell'espressione «magiormente lo dimostrò», evidentemente modellato sul «confirmando ostendit» bruniano, a sua volta estraneo alla fonte latina.

Considerazioni analoghe possono essere avanzate anche per quanto riguarda un altro *exemplum* comune, quello di Catone che diffida il figlio dal riprendere a combattere nell'esercito romano prima di aver rinnovato il proprio giuramento. Questo il passo nel testo del Manetti:

---

<sup>63</sup> Manetti, *Orazione*, 210.

<sup>64</sup> Bruni, *De militia*, 672-674.

<sup>65</sup> Liv. I, 16, 7.

e vollono [i romani] che alla milizia si richiedessino molte solennità, tra le quali era un solenne giuramento, senza il quale niuno poteva né militare, né contro a' nimici in alcuno modo combattere. E per questa cagione avendo Pompilio, che era capitano dello esercito de' Romani *in bello persico*, casso una di più legioni, che seco in quella guerra militavano, e per conseguenza rimandò casso el figliuolo di Catone, che in quella legione, per fare fatti d'arme, per avventura si trovava; ma restandosi, come fanno e giovani, per desiderio ch'egli avea di combattere co' nimici in campo, incontanente che Catone, costante e fermo osservatore delle leggie romane, lo senti, scrisse al predetto capitano, che, s'egli sofferisse che rimanesse in campo, lo facesse giurare di nuovo, conciosia cosa che, lasciato per la cassagione il primo giuramento, e' non poteva, senza el secondo, ragionevolmente combattere co' nimici; e al figliuolo scrisse amonendolo che non fusse in alcuno modo tanto ardito, che, senza el secondo giuramento, egli ardisse a pigliare la zuffa co' nimici; allegando che la ragione della disciplina militare non permetteva che niuno potesse contra a' nimici combattere, se non fusse soldato; e soldato non poteva essere, se non fusse astretto e obbligato a giuramento militare.<sup>66</sup>

Quanto al Bruni, egli riferiva l'episodio quasi negli stessi termini:

Usque adeo autem religiosa res militia fuit ut sacramento fieret miles, et qui miles non esset ei pugnare in hostem non liceret. De quibus, ne forsan hesites, subiciam tibi Ciceronis Catonisque testimonia. Quid enim maius quisquam aut certius ad fidem tibi possit afferre? Verba Ciceronis hec sunt in librorum *de officiis* primo. «Popilius imperator tenebat provinciam, in cuius exercitu Catonis filius Tyro militabat. Sed, cum ei videretur unam dimittere legionem, Catonis quoque filium qui in eadem legione militabat dimisit. Sed, cum amore pugnandi in exercitu remansisset, Cato ad Popilium scripsit ut si eum pateretur in exercitu remanere secundo eum obligaret militie sacramento, quia priore amisso iure cum hostibus pugnare non poterat». Est quoque M. Catonis senis epistola ad filium, in qua scribit se audisse eum dimissum esse a consule cum in Macedonia bello Persei miles esset; monet igitur ut caveat ne prelium ineat. Negat enim ius esse ei qui miles non sit in hostem pugnare.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Manetti, *Orazione*, 211.

<sup>67</sup> Bruni, *De militia*, 668.

Anche qui a essere dirimente nel determinare il rapporto di dipendenza del primo testo dal secondo non è tanto l'impiego dello stesso luogo ciceroniano – questa volta la fonte è esplicitata dal Bruni – quanto il fatto che i due autori lo impieghino al medesimo fine, ossia per sottolineare la peculiare importanza dell'istituto del giuramento nella struttura militare dell'esercito romano, con una stretta vicinanza, anche letterale, fra la premessa manettiana e le parole conclusive del Bruni.

Il trattato sembra agire invece alla stregua di un semplice canovaccio per quanto riguarda la rassegna delle corone in uso presso i romani. L'argomento dei *dona maiora* veniva sviluppato, nel *De militia*, nella terza parte della *narratio*, a completamento di quanto illustrato nelle prime due, rispettivamente dedicate al tema dell'origine della milizia romana e delle sue somiglianze con quella moderna. Il Manetti, come si accennava, colloca il motivo più o meno nello stesso punto, inserendolo tuttavia in un discorso più ampio, che prende le mosse dall'osservazione per la quale uno dei punti di forza dell'esercito romano era quello di saper premiare e punire con equilibrio e decisione:

Preterea, per leggie pubbliche invitavono con grandi premii d'onoranze ciascuno a fare suo debito, secondo la varietà de' gradi delle persone in favore della repubblica. E così, pel contrario, spaventavono con aspre minacce di gravissime pene qualunque che per avventura mancasse dal degno ufficio della sua professione: e l'uno e l'altro di premiare e buoni, e così di gastigare e cattivi, mirabilmente osservonno, come per molti notabili esempi di premii e di pene manifestamente dimostreremo».<sup>68</sup>

La rassegna dei diversi tipi di corona, di conseguenza, viene fatta seguire da quella delle pene riservate agli insubordinati; se per il primo tema Manetti si allontana decisamente dal dettato bruniano, contraddicendolo in alcuni punti per rifarsi, piuttosto,

---

<sup>68</sup> Manetti, *Orazione*, 211.

all'impostazione generale e al testo delle *Storie* di Polibio<sup>69</sup> – oltre che ad altre fonti, ancora in gran parte da identificare – l'argomento delle pene, completamente assente nel *De militia*, viene da lui sviluppato attingendo, più che al noto trattato di Vegezio,<sup>70</sup> a quello di un altro famoso testo di epoca umanistica, composto proprio in quegli anni e dedicato, peraltro, allo stesso Malatesta: il *De re militari* di Roberto Valturio.<sup>71</sup> Si direbbe pertanto che il *De militia*, che in altri luoghi ha agito indubitabilmente sulla struttura e sul dettato dell'orazione, sia stato qui impiegato come semplice falsariga, quasi una sorta di scaletta tematica da smontare e rimontare in maniera autonoma e da far interagire con fonti diverse.

Abbiamo visto, fin qui, che l'apporto del Bruni nella composizione dell'orazione è stato duplice, riguardando sia l'*Orazione per Niccolò da Tolentino* sia, in seconda istanza, il trattatello *De militia*. Purtroppo le ricerche sulla biblioteca della famiglia Mannetti, ad oggi ancora parziali,<sup>72</sup> non ci forniscono prove del fatto che Giannozzo possedesse effettivamente una copia dell'orazione, né queste sembrano poi necessarie, in presenza di una così fitta rete di corrispondenze testuali. Più interessante, invece, è il fatto che fra i suoi libri compaia una copia del *De militia*, am-

---

<sup>69</sup> Questi, infatti, nella lungimiranza nel saper premiare e castigare in maniera opportuna riconosceva una ragione importante del successo del popolo romano (Pol.VI, 39, 11).

<sup>70</sup> Dal quale erano state liberamente riprese ampie sezioni del *De militia* (per il contesto storico-letterario e i modelli del trattato bruniano cfr. Baily 1961, 197-218 e 369-397).

<sup>71</sup> A questo trattato sembra dunque da riferire l'esplicita menzione, in diversi luoghi del testo, di un generico trattato *de re militari*, anche se in questa sede non è stato possibile condurre indagini più approfondite sull'entità e sui modi della ripresa.

<sup>72</sup> Sull'argomento si vedano soprattutto Cagni 1960, 1964 e 1971 e, da ultimo, Bianca 2008.



piamente glossato dallo stesso Giannozzo e da suo figlio Agnolo.<sup>73</sup>

Abbiamo visto anche che le due opere hanno agito in maniera diversa nella costruzione del testo di arrivo: l'orazione, vicinissima a questo per genere, occasione e lingua, si è prestata infatti a una ripresa di carattere letterale, estesa per ampie porzioni di testo e riguardante sia l'impianto generale del discorso sia il suo svolgimento, fino a sfiorare, in certi punti, il plagio vero e proprio. Nei confronti del trattato, invece, la ripresa è stata più discreta e contenuta – anche, come abbiamo detto, per le differenze sul piano del genere letterario e della lingua impiegata – essendo ristretta a un numero limitato di esempi e di *excursus* eruditi. In entrambi i casi, comunque, Manetti ha agito in maniera attiva sui due testi, integrando il trattato con il ricorso ad altre fonti – spesso, come nel caso di Polibio, le stesse sulle quali a sua volta aveva lavorato il Bruni – e amplificando talmente tanto la carica retorica dell'orazione da arrivare a comprometterne, in alcuni punti, la tenuta argomentativa e la densità semantica, diluita attraverso un sovrabbondante ricorso agli artifici retorici.

Proprio su questo «scialo di *ars dictandi*»,<sup>74</sup> per riprendere una sua felice espressione, si è soffermato Mario Martelli, che nel descrivere la prosa dell'umanista la dice tutta cosparsa di «efflorescenze retoriche» – in particolare per quanto riguarda la presenza di figure di ripetizione e di dittologie sinonimiche – per concludere che «Giannozzo Manetti, ogni volta che parla o che scrive, si mette in posa e va incontinentemente ciceroneg-

---

<sup>73</sup> Si tratta del ms. Pal. Lat. 1598 (Heidelberg, Universitätsbibliothek) che ospita, oltre al *De militia*, una ricca antologia di testi esclusivamente bruniani, fra i quali il *Dialogus ad Petrum Paulum Histrum*, il *De laudibus florentine urbis* e l'*Isagogighon moralis discipline* (cfr. Cagni 1960 e il catalogo online della Universitätsbibliothek di Heidelberg [http://katalog.ub.uni-heidelberg.de; data ultima consultazione: 25 settembre 2016]).

<sup>74</sup> Martelli 1989, 40.

giando». <sup>75</sup> Si tratterebbe, secondo lo studioso, dell'inevitabile contrappunto di una certa postura ideologica, propria di chi sentiva in maniera acuta le funzioni di rappresentanza che gli erano state assegnate come ambasciatore, ed era animato dalla preoccupazione costante di conformarsi a quel carattere di ufficialità e di decoro che riteneva consoni a un bravo portavoce del governo di Firenze. <sup>76</sup>

Queste riflessioni sembrano importanti nel tentativo di cogliere le ragioni che possono aver motivato l'operazione di riuso, le quali andranno ricercate sia nel testo dell'orazione sia nelle circostanze esterne – storico-politico e personali – nelle quali essa venne composta.

L'interpretazione del Martelli sembra confermata, anche in questo specifico caso, da uno dei passi meta-retorici dell'orazione, dal quale capiamo che, malgrado il suo carattere improvvisato, Giannozzo sentiva molto l'ufficialità della circostanza, e non voleva sfigurare davanti al suscettibile condottiero:

---

<sup>75</sup> Ivi, 41.

<sup>76</sup> Vale la pena, al fine di illuminare meglio questo aspetto della figura politica dell'umanista, richiamare un passo del *Commentario* di Vespasiano da Bisticci nel quale il biografo racconta del turbamento che aveva assalito Giannozzo alla notizia che avrebbe dovuto tenere la sua orazione a Niccolò V in concistoro, di fronte a una moltitudine di personalità eminenti: «Poco istante vi giunse il mandato del Papa a significargli la deliberazione che aveva fatto il Papa: detta che gliel'ebbe, prese licenza da lui et andossene in camera tutto cambiato nel viso; et giunto in camera lo domandai quale fusse la cagione di tanta mutazione. Rispose che io non mi maravigliassi, che, essendo lui in corte a Roma, dove si trovavano tutti i singolari uomini che avevano i Cristiani, più in questo tempo che già in lungo tempo non v'erano istati, et che la mattina seguente poteva poco guadagnare e perdere assai, perché molti hanno detto bene come lui o meglio: et se per mia disgrazia mi venisse errato, io perdo la fatica d'anni quaranta ch'io ho studiato; et dove? Nel primo luogo de' Cristiani, dove si può perdere assai e guadagnare poco» (Vespasiano da Bisticci, *Commentario*, 38).

E benché noi ci troviamo così a cavallo qui, come voi vedete, in sulla campagna, dirimpetto e appresso alla terra di Vada, per cagione di riaverla e di ricuperarla, ci pare nientedimeno convenevole e ragionevol cosa di dovere procedere, sì e per più gravità, sì eziandio per maggiore onoranza, con qualche breve et ornato parlare (e non però sì breve, che ci possa essere imputato a mancamento) di tanta e sì solenne celebritate quanta è la presente.<sup>77</sup>

Il carattere contingente e improvvisato dell'orazione, qui ostentato, non era solo una posa, in quanto i commissari avevano effettivamente ricevuto il via libera a procedere con la nomina soltanto tre giorni prima, con le istruzioni del 27 settembre,<sup>78</sup> niente di strano, quindi, che dovendo comporre in pochi giorni un'orazione celebrativa all'altezza della circostanza, gli fosse venuto in mente il modello più autorevole e pertinente che conosceva: proprio l'*Orazione per Niccolò da Tolentino*, la quale evidentemente, a distanza di soli vent'anni dalla sua composizione, rappresentava già un classico nel suo genere. D'altra parte riesce difficile credere che proprio il Manetti, famoso per le sue abilità retoriche, decidesse di condurre un gioco così scoperto di fronte a gran parte dell'esercito fiorentino e allo stesso Bernardo de' Medici, visto che l'orazione, sia pure composta vent'anni prima, faceva comunque parte del bagaglio culturale di qualunque aspirante magistrato o ambasciatore fiorentino.

---

<sup>77</sup> Manetti, *Orazione*, 203.

<sup>78</sup> «Et acciò che per effecto si dimostri la fede che noi habbiamo sempre avuta nella persona del signor Sigismondo, vi diciamo che noi siamo contenti, come ne richiedete, che lui sia capitano generale del nostro exercito, et così possa comandare con quella auctorità et con quelle sue eminentie che a tanta dignità si conviene et si come ne' capitoli facti con lui gli fu promesso. Et però significherete alla sua magnificentia quanto si dice, gli darete in titolo et in segno di tale auctorità nel nome dell'altissimo Dio a sua posta il bastone, confortandolo et pregandolo che queste nostre cose posate sopra le spalle della sua sapientia, vogla con 'sperientia mostrare a questo popolo quello che moltissime volte la sua magnificentia et per sue lettere et per sua parte ci è stato significato, certificando che fra due di noi spacceremo del resto del danaio i suoi cancellieri» (Scarton 2011, 156).

A questo proposito va considerato innanzitutto che la pratica del riuso sistematico di materiali altrui considerati autorevoli era del tutto normale nel Classicismo,<sup>79</sup> ed era ampiamente diffusa anche in questo contesto; in un passo del suo *Commentario*, nel ripercorrere gli eventi dell'ambasciata a Niccolò V del 1447 – dei quali peraltro era stato testimone diretto – Vespasiano Bisticci racconta:

Questo atto di parlare in concistoro pubblico fu de' primi che facessono mai i Fiorentini, perché questo luogo era de' Re et degli Imperatori, e 'l Papa lo dette ai Fiorentini per fare loro questo onore. Messer Giannozzo gli dette principio, *donde hanno preso dipoi, tutti gli altri che v'hanno parlato, l'ordine della sua orazione*, essendo nuova consuetudine come era: e l'orazione <è> oggi molto degna.<sup>80</sup>

La ripresa della medesima struttura argomentativa, dunque, non doveva essere un fatto isolato né insolito, specie in circostanze particolarmente solenni o quando si trattava di rifarsi a un modello autorevole, qual era senz'altro quello del Manetti. Proseguendo nella lettura, tuttavia, capiamo che la ripresa non era sempre limitata alla *divisio*:

I cardinali viniziani, che erano in corte in questo tempo, veduto quello che aveva fatto messer Giannozzo, per fante proprio vi avisarono a Vinegia che avevano già fatti gli ambasciatori, et udito questo, subito v'aggiunsono un altro ambasciadore. E Cardinali mandarono a Vinegia la copia della sua orazione, *et veddesi poi in quella de' Viniziani avervi messo alle volte parecchi versi di quella di messer Giannozzo*.<sup>81</sup>

Queste parole, che alludono senza dubbio a una ripresa letterale del testo del Manetti da parte degli ambasciatori veneziani, spiegherebbe anche per quale ragione Giannozzo non si facesse troppi scrupoli a replicare, davanti a tanti suoi concittadini, un

---

<sup>79</sup> Si vedano, a questo proposito, soprattutto le riflessioni di Quondam 1998 e 1999 e quelle di Cherchi 1998.

<sup>80</sup> Vespasiano da Bisticci, *Commentario*, 41, corsivo mio.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

testo ampiamente conosciuto e circolante nella Firenze del suo tempo. A suscitare qualche dubbio, semmai, è il fatto che il caso resti di fatto unico non solo nell'opera del Manetti, ma anche in un ambito codificato come quello della retorica esornativa: nello stesso sottogenere della *protestatio*, che per definizione faceva un ricorso molto ampio al *topos* e allo stereotipo,<sup>82</sup> i legami intertestuali appaiono di solito limitati all'impianto generale del discorso e a un insieme ricorrente di temi e motivi, senza mai arrivare, tuttavia, alla ripresa letterale di un testo altrui.

D'altra parte i trascorsi più recenti della personale vicenda, politica e umana, di Giannozzo Manetti potrebbero suggerire anche una seconda ipotesi, che non esclude necessariamente la prima ma che può anzi contribuire a illuminarla meglio.

È noto infatti che l'umanista, dopo una carriera ventennale di ambasciatore e magistrato, verso l'inizio degli anni Cinquanta era entrato in rotta con il potere mediceo, per ragioni ancora non del tutto chiarite: pare che, mostrandosi contrario alla linea anti-veneziana e filosforzesca perseguita in quel periodo da Cosimo, egli avesse finito per alienarsi la fiducia del regime il quale, facendo leva sulle ingenti sostanze della sua famiglia, aveva iniziato a vessarlo con l'arma della pressione fiscale.<sup>83</sup> Dopo un primo dissidio, esploso solo qualche mese prima in seguito alla sua fuga segreta a Roma, e che era stato ricomposto solo grazie alla mediazione di papa Niccolò V, egli aveva preso così la decisione di allontanarsi definitivamente da Firenze, accettando

---

<sup>82</sup> Il genere della *protestatio de iustitia* (per il quale cfr. soprattutto Santini 1922 e 1959) era esplicitamente codificato fin dagli Statuti cittadini del 1415: questi prevedevano che il protesto, pronunciato dal capitano del popolo per esortare – ‘protestare’, appunto – i signori a governare secondo giustizia, fosse composto in lingua volgare e facesse ampio ricorso al modello degli scrittori antichi, a quello delle sacre scritture e agli ordinamenti di legge.

<sup>83</sup> Su queste vicende cfr. Boschetto 2008, Ricciardelli 2008, Zaccaria 2008 e, da ultimo, Scarton 2011. Tutt'ora imprescindibili, per il profilo ideologico e letterario dell'umanista, Martelli 1989 e 1990.

l'impiego di segretario papale offertogli dal Parentucelli. La scomoda missione diplomatica, dunque, che peraltro si stava protrahendo ben oltre i quindici giorni inizialmente previsti, era da lui stata accettata contro voglia, al solo scopo di ottenere il permesso di lasciare per sempre la sua città. Dunque riflettendo da un lato su quello che doveva essere lo stato d'animo del Manetti, dall'altro sulla specifica circostanza per la quale l'orazione venne composta, ci si potrà chiedere se lo scoperto riuoso dei materiali bruniani non avesse altro scopo che quello di ostentare tutto il senso di stanchezza e di esasperazione provato dall'ufficiale, non tanto di fronte all'arrogante condottiero, che probabilmente non conosceva l'orazione bruniana e non poteva rendersi conto della massiccia operazione di riscrittura, quanto piuttosto nei confronti della signoria, come a dire che per Firenze egli non si disturbava più nemmeno a comporre un'orazione *ex-novo*.

#### Bibliografia

- F. Bausi, M. Martelli, *Politica, storia e letteratura: Machiavelli e Guicciardini*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno, Roma 1996, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, pp. 289-303.
- C.C. Bayley, *War and Society in Renaissance Florence. The Militia of Leonardo Bruni*, University of Toronto Press, Toronto 1961.
- C. Bianca, *La biblioteca dalla famiglia Manetti*, in S.U. Baldassarri (ed.), *Dignitas et excellentia hominis*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 105-115.
- Vespasiano da Bisticci, *Commentario della vita di messer Giannozzo Manetti scritto da Vespasiano da Bisticci*, a cura di P. Fanfani, UTET, Torino 1862.
- Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di A. Mai, Barbèra, Firenze 1859, pp. 444-472.

- G. Brucker, *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, ed. it. il Mulino, Bologna 1981.
- L. Bruni, *Orazione per Niccolò da Tolentino*, in Id., *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, UTET, Torino 1996, pp. 813-823.
- L. Bruni, *De militia*, in Id., *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, UTET, Torino 1996, pp. 655-698.
- S. Berti (ed.), Cicerone, *Pro Marcello. Volgarizzamento toscano già attribuito a Leonardo Bruni*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010.
- L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990.
- L. Boschetto, *L'esilio volontario di Manetti*, in S.U. Baldassarri (ed.), *Dignitas et excellentia hominis*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 117-145.
- S. Brambilla, *Umanesimo civile a Firenze: una "Arte della memoria" e modelli di discorsi pubblici in volgare, scheda del ms. Galletti 21*, in Archivio di Stato di Milano, *Il fondo Galletti: manoscritti e autografi dell'Archivio di Stato di Milano*, catalogo della mostra 18 maggio-28 luglio 2000, Archivio di Stato di Milano, Milano 2000, pp. 12-15.
- G.M. Cagni, *I codici Vaticani Palatino-Latini appartenuti alla biblioteca di Giannozzo Manetti*, «La Bibliofilia», 62 (1960), pp. 1-43.
- G.M. Cagni, *Le vicende di due manoscritti ex vaticani: lo Svetonio Pal. Lat. 897 e il Giustino Pal. Lat. 900*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*, I, Verona 1964, pp. 217-240.
- G.M. Cagni, *Agnolo Manetti e Vespasiano da Bisticci*, «Italia medioevale e umanistica», 14 (1971), pp. 293-312.
- P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio*, Bulzoni, Roma 1998a.

- P. Cherchi, *Plagio e/o riscrittura nel secondo Cinquecento*, in R. Gigliucci (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma 1998b.
- R. Gigliucci (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma 1998.
- G.B.C. Giuliani, *Prose del giovane Buonaccorso da Montemagno. Inedite alcune da due codici della Bibl. Capitolare di Verona*, Romagnoli, Bologna 1874 (rist. anast. Commissione per i testi di lingua, Bologna 1968).
- P.O. Kristeller, *Marsilio Ficino letterato e le glosse attribuite a lui nel codice Caetani di Dante*, Fondazione Camillo Caetani, Roma 1981.
- G. Manetti, *Orazione a Pandolfo Sigismondo Malatesta*, in Vespasiano da Bisticci, *Commentario della vita di messer Giannozzo Manetti scritto da Vespasiano da Bisticci*, a cura di P. Fanfani, UTET, Torino 1862, pp. 203-228.
- M. Martelli, *Profilo ideologico di Giannozzo Manetti*, «Studi italiani», 1 (1989), pp. 6-41.
- M. Martelli, *Umanesimo e vita politica: il caso di Giannozzo Manetti*, in *Conciliarismo, stati nazionali, inizi dell'umanesimo*, Centro di studi sulla spiritualità medievale dell'Università degli Studi di Perugia, Spoleto 1990, pp. 265-285.
- G. Mazzacurati, M. Plaisance (eds.), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1987.
- M. Miglio, "Viva la libertà et populo de Roma". *Oratoria e politica: Stefano Porcari*, in *Palaeographica Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di G. Battelli*, a cura della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma, I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979, pp. 381-428.
- J. Najemy, *Storia di Firenze (1200-1575)*, Einaudi, Torino 2014.



- A. Quondam, *La virtù dipinta. Notarelle (e divagazioni) guazziane intorno a Classicismo e «Institutio» in Antico Regime*, in G. Patrizi (ed.), *Stefano Guazzo e la civil conversazione*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 227-395.
- A. Quondam, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in P. Cherchi (ed.), *Sondaggi sulla riscrittura nel Cinquecento*, Longo, Ravenna 1998, pp. 373-400.
- A. Quondam, *Rinascimento e Classicismo. Materiale per l'analisi del sistema culturale di Antico Regime*, Bulzoni, Roma 1999.
- F. Ricciardelli, *Giannozzo Manetti, un intellettuale al potere nell'Italia del Rinascimento*, in S.U. Baldassarri (ed.), *Dignitas et excellentia hominis*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 279-300.
- C. Russo, *Codici quattrocenteschi di pistole e dicerie. Per lo studio della tradizione*, tesi di dottorato, a.a. 2014-2015.
- E. Santini, *Firenze e i suoi oratori nel Quattrocento*, Sandron, Milano 1922.
- E. Santini, *La Protestatio de iustitia nella Firenze medicea del secolo XV*, «Rinascimento», 10 (1959), pp. 33-106.
- E. Scarton, *Giannozzo Manetti commissario in campo: le istruzioni dei Dieci di balia (agosto-novembre 1453)*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», n.s., 62 (2011), pp. 6-202.
- P. Scapecchi, *Victoris Imago. Problemi relativi al tempio malatestiano*, «Arte cristiana» (1986), pp. 155-166.
- P. Scapecchi, *Giannozzo, Sigismondo, Leon Battista Alberti e il tempio malatestiano*, in S.U. Baldassarri (ed.), *Dignitas et excellentia hominis*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti, Le Lettere, Firenze 2008, pp.
- G. Tanturli, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina e volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, «Studi di filologia italiana», 36 (1978), pp. 197-317.

- G. Tanturli, *Sulla data e la genesi della Vita civile di Matteo Palmieri*, «Rinascimento», 36 (1996), pp. 3-48.
- R. M. Zaccaria, *Documenti su Giannozzo Manetti*, in S.U. Baldassarri (ed.), *Dignitas et excellentia hominis*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 333-345.
- M. Zaggia, Recensione ad Anonimo trecentesco, *Volgarizzamento della prima epistola di Cicerone al fratello Quinto*, «Rivista di letteratura italiana», 9 (1991), pp. 611-616.
- H.W. Wittschier, *Manetti – Das Corpus der Orationes*, Böhlau, Köln-Graz 1968.



GIULIA CINQUE - VALERIO VERONESE

«O SOGNO VANO CHE INGANATO MI HAI».  
TRE STRAMBOTTI DAL VATICANO ROSSIANO 1117\*

The other night dear, as I lay sleeping,  
I dreamed I held you in my arms.  
But when I awoke, dear, I was mistaken  
And I hung my head and cried.  
(Jimmie Davis, *You are my sunshine*)

1. Il manoscritto Vaticano Rossiano 1117 è un'antologia poetica della seconda metà del Quattrocento. Privo di sottoscrizione, il codice è stato assegnato da Andrea Comboni al noto copista veronese Felice Feliciano (1433-1479?).<sup>1</sup> Dei duecentoundici componimenti che trasmette ben ottantatre sono strambotti. L'ampiezza della sezione di ottave sciolte fa del Rossiano 1117 una delle «prime testimonianze di un chiaro esercizio strambottistico».<sup>2</sup> I tre testi di cui si presenta qui l'edizione sono trascritti consecutivamente a c. 65 senza alcuna rubrica.

---

\* Andrea Comboni ci parlò degli strambotti sul sogno ingannatore durante un corso su *Felice Feliciano antologista della poesia in volgare* tenuto a Trento nel 2013. È ricordando quelle piacevoli lezioni di filologia italiana che gli dedichiamo questi testi.

<sup>1</sup> Cfr. Comboni 1995.

<sup>2</sup> Rossi 1993, 252. Oltre al Rossiano 1117, Antonio Rossi elenca altri cinque codici anteriori al 1480 che trasmettono un numero considerevole di strambotti: il Parigino It. 1035, il Parigino It. 1084, il Vaticano lat. 10656, il Perugino C 43 e il codice Ottelio (il numero 10 del Fondo principale della Biblioteca Civica di Udine, manoscritto compilato per la maggior parte da Felice Feliciano). I primi tre sono codici meridionali, gli altri due settentrionali. A questi andrebbero aggiunti il Marciano It. IX 346, manoscritto veneto del 1444 che tramanda circa ottanta strambotti (per la datazione cfr. Billanovich 1937), e un altro codice di mano di Feliciano, il Typ. 157 della Houghton Library, Harvard College Library, Cambridge (Mass.), che contiene trenta

Si tratta di tre ottave classiche che svolgono il tema del sogno d'amore deluso: *Stanote a le cinque hore e' m'insoniai, Quand'è la note sul maggior possare, Tutta la note non resto chiamare*. Il poeta si addormenta e sogna di intrattenersi con l'amata, ma il brusco risveglio lo lascia amareggiato e deluso. Nella successione dei testi si può cogliere una sorta di *climax* discendente, dall'erotismo più esplicito del primo al candore del terzo. Così, se i due amanti godono appieno dell'occasione onirica nel primo strambotto e più timidamente nel secondo, nel terzo non si spingono oltre al *raisonnement d'amore*. Di pari passo, i distici finali riflettono in maniera proporzionata la frustrazione del poeta: l'innamorato inveisce contro il sogno ingannatore nei primi due testi, ma si limita a constatare malinconico di aver sognato nel terzo: «Poi mi risveglio e guardomi d'intorno, / Et io non trovo il tuo bel viso adorno». E allo stesso modo varia anche il tono. Solo la prima ottava presenta una situazione che ha del comico, quando la donna redarguisce il poeta che la bacia con vampiresco trasporto: «Tanto quei labri li çiçai, / Che la me disse: "non far traditore!"» (vv. 3-4). Il carattere scanzonato e giocoso si stempera, poi, nel secondo testo e svanisce nel tono pacato ed elegiaco del terzo.

Quanto alla lingua, i testi presentano evidenti tratti settentrionali, per cui si rimanda al commento. Tuttavia, esprimersi sulla provenienza di strambotti di produzione anonima è difficile. Non di rado, infatti, gli strambotti hanno un aspetto linguisticamente ibrido, testimonianza della loro diffusione e delle manipolazioni a cui erano soggetti.

Benché il tema sia accattivante, i tre strambotti del Rossiano hanno scarso valore poetico: i versi non sono certo cesellati e il linguaggio impiegato, abbondante di sintagmi ampiamente dif-

---

strambotti. Tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento lo strambotto conobbe un periodo di straordinaria, seppur breve, fortuna. A partire dagli anni '80 vennero compilate grandi sillogi di strambotti, che tramandano un repertorio sostanzialmente nuovo, cortigiano. Notizie su molte di queste fonti sono in La Face Bianconi 1990, 75-129 e in La Face Bianconi, Rossi 1990.

fusi nella lirica del Quattrocento, è stereotipato. Per pubblicare questi testi dovremo occuparci di rielaborazioni quattrocentesche e dei problemi ecdotici a esse collegati, ed è questo l'argomento della nostra ricerca.

2. Esistono sul tema del sogno ingannatore altri otto strambotti quattrocenteschi, che formano con i nostri un piccolo ma compatto gruppo. Sono trasmessi adespota da manoscritti veneti e toscani e sono stati tutti editi a fine Ottocento, periodo in cui era vivo l'interesse per la poesia popolare. Gli studiosi dell'Ottocento cercavano negli strambotti antichi la 'schietta voce del popolo', spinti dalle somiglianze che riscontravano tra questi e i canti popolari che raccoglievano in tutta Italia. In questa direzione si sono mossi in particolare Ermolao Rubieri e Alessandro D'Ancona nei loro noti studi sulla poesia popolare, confrontando le varianti regionali di canti popolari con i loro antenati quattrocenteschi.<sup>3</sup> E tra questi si leggono anche alcuni testi sul sogno d'amore deluso.<sup>4</sup>

Tralasciando le affinità con i canti popolari, questa indagine si limita ai testi antichi. Qui di seguito si riportano gli *incipit*, i manoscritti e le edizioni di riferimento degli strambotti quattrocenteschi, in *Appendice* sono forniti i testi integrali:

**Editi in Ferrari 1882:**

- *Stanotte minsogna quello che sia*, Laurenziano Gaddiano 161
- *Tutta lanotte dinanzi mapare*, BNC II. VII. 4 (già Magliabechiano Stroziano VII.1008 – prov. Strozzi 638)
- *Stanotte lo sognai chquello che fusse*, Laurenziano Pl. XC sup. n° LXXXIX (mutilo del distico finale)

<sup>3</sup> Cfr. Rubieri 1877, 180-199 e D'Ancona 1906, 209-270.

<sup>4</sup> D'Ancona confronta quattro strambotti con sei canti popolari, due veneti, uno siciliano, uno d'Ischia, uno toscano e uno napoletano (cfr. D'Ancona 1906, 520-522). Lo stesso fa Rubieri, confrontando due strambotti con cinque canti, quattro veneti e uno siciliano, di cui tre anche in D'Ancona (Cfr. Rubieri 1877, 185-187).

**Edita in Morpurgo 1882:**

- *Tutta llanotte non ston de chiamare*, Marciano It. IX, 346
- *Sttanotte alle diezore jominsiogniay*, Marciano It. IX, 346
- *Quando llanotte sul mior posare*, Marciano It. IX, 346 (mutilo del verso 7)

**Edita in D'Ancona 1906:**

- *Odi che fa l'insognio traditore*, Perugino C 43

**Edita in Rossi 1930:**

- *Sta note minsuniai che te dizea*, Magliabechiano VII 1030 (già Strozzi 1163)

Sono tutte ottave classiche, con tre eccezioni: *Stanotte minsogna quello che sia* e *Stanotte lo songnai chquello chefusse* presentano lo schema tipico del rispetto toscano (ABABCCDD) e *Sta note minsuniai che te dizea* è un'ottava siciliana (ABA-BABAB). Come è tipico dello «stile strambottistico di medio livello culturale e poetico-musicale», non mancano qua e là irregolarità metriche.<sup>5</sup> Va ricordato che lo strambotto era poesia per musica e le numerose ipometrie e ipermetrie venivano aggiustate con il canto. Pertengono a un tipo di versificazione bassa, vicina a quella orale, anche gli accenti di quinta e le frequenti imperfezioni rimiche (assonanze e consonanze), pressoché legittimi nella produzione strambottistica anonima.

In sostanza, questi otto strambotti raccontano il sogno d'amore deluso come i tre del Rossiano: ci sono testi seri e facetti, sfacciati e pudichi. Dal tipico svolgimento sogno-risveglio-delusione se ne distinguono due. In *Tutta lanotte dinanzi maparre* il poeta non è amareggiato dall'incontro onirico, ma ne è confortato: «Home chio (n)ebbi tanta consolatione / o gentil donna di tua uisione» (vv. 7-8). Mentre in *Tutta llanotte non ston de*

---

<sup>5</sup> La definizione è di Paolo Toschi (Toschi 1954, 66), ripresa poi da Giovanni Battista Bronzini (Bronzini 1966, 57) e da Paola Vecchi Galli (Vecchi Galli 1980, 173-174).

*chiamare* manca del tutto il momento del risveglio. Ma le analogie prevalgono sulle differenze; una fitta rete di rapporti intertestuali unisce infatti gli undici strambotti, che vanno perciò studiati assieme. Ognuno degli undici testi è legato ad almeno un altro, e i rapporti che intercorrono sono di varia natura: condivisione di uno o più versi, condivisione di sintagmi, rielaborazioni. Vediamone alcuni esempi.

Partiamo dall'analisi dei distici finali. Gli ultimi due versi sono i più soggetti alla caduta e al rimpiazzo, dal momento che la variazione del finale non necessita di un ripensamento delle parole rima ma può avvenire con una semplice sostituzione. È quindi frequente che un distico fortunato si innesti su un testo che originariamente ne aveva un altro. Nel nostro gruppo di testi un distico finale in particolare ha riscosso notevole successo:

***Stanote a le cinque hore e' m'insoniai* (Vat. Rossiano 1117), vv. 7-8**

O somnio rio che ingani la zente,  
Strinsi li braçi e non trovai niente!

***Odi che fa l'insognio traditore* (ed. D'Ancona 1906), vv. 7-8**

Sogno traditor che inganni la gente!  
Strinsi le braccia e non trovai niente.

***Stanotte minsogna quello che sia* (ed. Ferrari 1882), vv. 5-8**

O sonno vano che inghanni lagente  
Strinsi le braccia e non trouai niente  
O sonno vano che lagente inghanni  
Strinsi le braccia etrouai fra panni.

Nell'ultimo esempio il distico interessato (vv. 5-6) è immediatamente seguito da una sua rielaborazione secondo il procedimento dei versi trasformati tipico dei rispetti toscani.<sup>6</sup> Sembrano legati dallo stesso procedimento compositivo anche altri due distici, che concludono però due strambotti distinti:

---

<sup>6</sup> Sul procedimento dei versi trasformati cfr. Cirese 1988, 120-123.



***Quand'è la note sul magior possare (Vat. Rossiano 1117), vv. 7-8***

O sogno vano che inganato mi hai,  
Ch'io non mi trovo con chi m'insoniai!

***Sttanotte alle diezore jominsiogniay (Morpurgo 1882), vv. 7-8***

Hosono ttradittor chemai inganatto  
Chio non mj ttrouo con chj moinsogniatto

Spesso i testi condividono dei sintagmi, a volte particolarmente significativi nella narrazione. Saltano all'occhio, ad esempio, gli strambotti che hanno avvio con *Stanotte* e *Tutta la notte*, ma il caso più interessante è quello offerto dal confronto tra il primo degli strambotti qui editi e quello edito da Vittorio Rossi:

**Vat. Rossiano 1117**

*Stanote* a le cinque hore e' m'insoniai  
Star abrazato col mio dolce amore;  
*E tanto quel li labri li çicai,*  
Che la me disse: "non far traditore!".  
E stando un pezo, *poi me risvegliai,*  
Quasi che non fu' morto di dolore.  
O somnio rïo che ingani la zente,  
Strinsi li braçi e non trovai nïente!

**Ed. Rossi 1930**

*Sta note minsuniai* che te dicea  
quando contento me farai signiora  
tu me dicevi quando piaze a tea  
non voglio che la pena tua dimora  
cum questo spaso et questa fantaxia  
*zuzavati li lapri piu de una ora*  
*poi risvegliato* e altro non vedea  
salvo lo leto la caja e le mura.

Di quattro strambotti si hanno due versioni.<sup>7</sup> *Stanotte minso-gnia quello che sia* e *Stanotte lo songnai chquello chefusse* (mutilo del distico finale) sono di fatto lo stesso strambotto con i quattro versi iniziali invertiti (ABAB : BABA). I testi del Rossiano 1117 e quelli trasmessi dal Marciano It. IX 346 (editi da Salomone Morpurgo) hanno i primi sei versi in comune;<sup>8</sup> ecco le coppie:

<sup>7</sup> Per le ragioni che si spiegheranno, abbiamo considerato ogni versione come un testo a sé stante, nell'elenco degli incipit così come nel conteggio dei testi.

<sup>8</sup> Il Rossiano è per questi strambotti un testimone migliore. Ad esempio, nella versione del Marciano due strambotti presentano un verso irrelato, *Sttanotte alle diezore jominsiogniay* (v. 2) e *Tutta la note non resto chiamare* (v. 8), e uno è mutilo del settimo verso (*Quando llanotte sul mior posare*). Va

**Vat. Rossiano 1117**, *Stanote a le cinque hore e' m'insoniai*  
**Marciano It. IX, 346**, *Sttanotte alle diezore jominsiogniay* (Morpurgo 1882)

**Vat. Rossiano 1117**, *Quand'è la note sul maggior possare*  
**Marciano It. IX, 346**, *Quando llanotte sul mior posare* (Morpurgo 1882)

**Vat. Rossiano 1117**, *Tutta la note non resto chiamare*  
**Marciano It. IX, 346**, *Tutta llanotte non ston de chiamare* (Morpurgo 1882)

A non coincidere sono i versi più facilmente sostituibili, quelli finali. Si osservi il gioco combinatorio:

**Vat. Rossiano 1117**

Stanote a le cinque hore e' m'insoniai  
 Star abrazato col mio dolce amore;  
 E tanto quelli labri li çiçai,  
 Che la me disse: "non far traditore!"  
 E stando un pezo, poi me risvegliai,  
 Quasi che non fu' morto di dolore.  
 O somnio rïo che ingani la zente,  
 Strinsi li braçi e non trovai niënte!

**Ed. Morpurgo 1882**

Sttanotte alle diezore jominsiogniay  
 Chio era abrazatto con lladona mia  
 Echottanto quelli suo llapri lli zugaj  
 Che llame dise non far ttradittore  
 Edin quel sono jome rixguelliaj  
 Quaxi chenon fumortto didollore  
 Hosono ttradittor chemai inganatto  
 Chio non mj ttrouo con chj moinsogniatto

**Vat. Rossiano 1117**

Quand'è la note sul maggior possare,  
 In sonio tu mi vien, viso rosato,  
 In sonio tu mi vien a favelare,  
 E mi prometi di farmi beato;  
 Tu me ti acosti e lassiti toccare,  
 Quasi ch'io moro standoti dallato.  
 O sogno vano che inganato mi hai,  
 Ch'io non mi trovo con chi  
 m'insoniai!

**Ed. Morpurgo 1882**

Quando llanotte sul mior posare  
 Insono vezo elttuo vixo roxatto  
 In sono ttume vienj afauillare  
 Eme prometj difarme beatto  
 Ttume ttachostj ellasatti ttochare  
 Quaxj chio moro standottj dallatto  
 ...  
 Se ma vidise el ttuo bellvixo adorno

E il distico mutilo nel Marciano doveva somigliare, poi, a quello che conclude il terzo strambotto del Rossiano: «Poi mi risveglio e guardomi d'intorno, / Et io non trovo il tuo bel viso adorno» (vv. 7-8).

---

notato, inoltre, che mentre nel Rossiano i tre testi sono trascritti consecutivamente, non lo sono nel Marciano.

Insomma, questi pochi esempi mostrano quanto sia intricata la situazione testuale. Come visto, hanno avuto luogo rimaneggiamenti di vario tipo e ampie rielaborazioni. E se qui tali fenomeni sono accentuati, non sono però estranei al genere strambotto.

3. Lo strambotto è un genere di poesia semplice, breve, tematicamente e melodicamente monotono e spesso composto all'improvviso. Cantato o recitato, era un intrattenimento spicciolo, adatto ad animare le piazze in occasioni festose. Un metro modesto, dunque, appannaggio di rimatori mediocri, quali i canterini di professione. Che gli strambotti avessero grossa parte nel repertorio giullaresco del XV sec. è del tutto verosimile,<sup>9</sup> si legga a proposito un'ottava del *Morgante*:

Fecionsi fuochi assai per la cittate,  
 fecionsi giostre e balli e feste e giuochi;  
 furon tutte le dame ritrovate  
 e gli amador, che non ve n'era pochi;  
 tanti strambotti, romanzi e ballate,  
 che tutti i canterin son fatti rochi;  
 sentiensi tamburelli e zufeletti,  
 liuti ed arpe e cetre ed organetti.<sup>10</sup>

Ed è in questo scenario che va interpretato l'anonimato che avvolge quasi totalmente la prima produzione strambottistica. L'assenza di nomi d'autore non si può imputare in blocco a una deficienza documentaria, ma riflette la condizione stessa di una poesia randagia.

Sulle modalità di circolazione degli strambotti è intervenuta Giuseppina La Face Bianconi nell'*Introduzione* alla sua edizione de *Gli strambotti del codice estense α.F.9.9*.<sup>11</sup> La studiosa ha vagliato un ampio repertorio al fine di indagare i rapporti tra il

---

<sup>9</sup> Cfr. Saffioti 1990, 132-133.

<sup>10</sup> Pulci, *Morgante*, XII, ott. 36 (Ageno 1955, 316).

<sup>11</sup> La Face Bianconi 1990.

codice estense e le altre grandi sillogi di fine Quattrocento.<sup>12</sup> L'analisi delle concordanze tra i manoscritti ha rilevato che non esistono rapporti di discendenza diretta: non un solo codice riporta per intero il repertorio di un altro, mentre è evidente la condivisione di piccole serie di testi variamente ricomposte e aggregate. Ciò presuppone che la copiatura non avvenisse da codice a codice, ma da fascicoli o fogli sciolti, da cui i copisti attingevano modificando a piacere l'ordine dei testi.<sup>13</sup> L'esame è stato condotto principalmente sulle concordanze tra i singoli codici, ma si è avvalso anche di uno studio variantistico effettuato su un campione di testi. Il risultato delle due indagini è stato spesso contraddittorio: talvolta l'analisi delle lezioni

pare convalidare quell'affinità tra due codici che già l'esame del loro repertorio ha suggerito; in altri casi – e magari per gli stessissimi codici – essa smentisce tale propinquità e suggerisce invece rapporti di vicinanza fra testi contenuti in codici non legati da una speciale affinità di repertorio.<sup>14</sup>

Gli intricati rapporti presuppongono una larga circolazione di scartafacci, «il cui contenuto affiora a pelle di leopardo in manoscritti diversi».<sup>15</sup> E con ogni probabilità l'attività variativa avveniva più su quei fogli sciolti che nell'atto di trascrizione nei codici. In breve,

è giocoforza immaginare che questi codici, più che disporsi tra loro in una discendenza genealogica, si collochino tutti, o quasi, a ridosso di quella circolazione spicciola di brani (improvvisati, cantati, trascritti, copiati) che fu probabilmente la forma d'esistenza più congeniale a tale poesia: una forma d'esistenza che tollerava o addirittura sollecitava l'intervento variativo dell'utente.<sup>16</sup>

Connaturato al genere poetico è quindi il problema ecdotico, del tutto analogo a quello a cui va incontro l'editore di cantari.

---

<sup>12</sup> Cfr. il capitolo *Il repertorio*, ivi, 75-129.

<sup>13</sup> Ivi, 87-89.

<sup>14</sup> Ivi, 111.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, 112.

Anche per chi edita strambotti sono perciò valide le indicazioni metodologiche formulate da Domenico De Robertis:

Quanto le trasformazioni attestate dai codici (in sede cioè ormai di trasmissione e sistemazione letteraria, ad opera di lettori-collaboratori, dunque compiute al tavolino) rispecchino l'operazione perpetrata sulle piazze, e comunque a cura dei diretti gestori di queste 'rappresentazioni', non è dato stabilire. È chiaro ad ogni modo che il nostro interesse di editori, e lo stesso giudizio dello studioso del fenomeno, possono solo applicarsi alle testimonianze effettive, hanno cioè per fondamento le uniche redazioni esistenti; e che le *x* di un eventuale 'stemma' rappresenteranno esemplari perduti, trascrizioni intermedie, non l'intersecarsi, alla scrittura, della tradizione orale.<sup>17</sup>

Dunque la trasmissione scritta dei testi è sempre un atto deliberato e autonomo. Ricorrere in sede editoriale alla tradizione orale, poco o per nulla documentabile, per spiegare accidenti testuali non è di alcun profitto. Tuttavia, non si può nemmeno tentare una *restitutio* di tipo lachmanniano, a cui osta il «carattere tipicamente redazionale, rielaborativo, anziché riproduttivo [...]». Anche il più onesto trascrittore non poteva esimersi dall'apportare quei ritocchi, quelle modifiche che la veste sempre piuttosto instabile e indeterminata del testo sembrava autorizzare.<sup>18</sup> Eppure, il concetto di poesia variativa<sup>19</sup> – inteso come stratificazione di deliberati interventi redazionali in fase di copiatura – risulta un arricchimento. Se non è possibile riconoscere una redazione originale, si potrebbe comunque applicare a questi testi una stemmatica, al fine di fornire una «rappresentazione il più possibile spiegata [...] della storia della tradizione, cioè della formazione e della fortuna di un testo, della collaborazione intorno ad esso».<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> De Robertis 1961, 93-94.

<sup>18</sup> Ivi, 93.

<sup>19</sup> La rielaborazione di materiali già dati è uno dei fenomeni più rilevanti della letteratura quattrocentesca e si estende ben oltre la produzione canterina. Sull'argomento, cfr., ad esempio, i saggi raccolti in Pasquini 1991.

<sup>20</sup> De Robertis 1961, 98.

4. Ora, per il gruppo di strambotti sul tema del sogno ingannatore la rappresentazione stemmatica della tradizione auspicata da De Robertis è stata tentata da Vittorio Rossi già nel 1895.<sup>21</sup> Nel breve articolo *Uno strambotto del Quattrocento*, lo studioso sostiene che il capostipite del gruppo sia un perduto strambotto siciliano, ancora ben visibile sotto la patina veneta di *Sta note minsuniai che te dizea*.<sup>22</sup> Nonostante esprima diffidenza per questo genere di operazioni, Rossi in questo caso, sicuro della sicilianità del testo, ridà allo strambotto le sembianze originarie. Dal piccante e gioviale strambotto siciliano, scaturito dalla spontaneità del popolo, si sarebbe arrivati attraverso un processo deterioro alle versioni meno vivaci e più letterarie. Questa tesi va inquadrata nell'annoso dibattito sull'origine dello strambotto avviato dagli studi di Costantino Nigra e Alessandro D'Ancona.<sup>23</sup> A fine Ottocento si pensava che lo strambotto fosse un genere poetico più antico di quanto non siano le sue prime atte-

<sup>21</sup> Cfr. Rossi 1895, poi Rossi 1930, da cui si cita.

<sup>22</sup> Oltre a quello da lui pubblicato, Rossi menziona altri quattro strambotti: *Sttanotte alle diezore jominsiogniay* (Marciano), *Stanotte lo songnai chquello chefusse* (Laurenziano Pluteo), *Stanotte minsognia quello che sia* (Laurenziano Gaddiano), *Odi che fa l'insognio traditore* (Perugino). Riportiamo qui le conclusioni dello studioso, non tanto perché se ne segua minutamente il filo, ma per osservare come sono state tratte: «Dopo che la tradizione che mette capo al componimento siciliano da me posto in luce o ad uno che gli era molto affine, ebbe dato nascimento ad uno strambotto X, ove s'era insinuato il pensiero: "o sogno traditore, che m'hai ingannato", ne discese, da una parte, attraverso quante mai volete generazioni, tutte, io penso, allignate fuor di Toscana, lo strambotto marciano; dall'altra un rispetto toscano Y, dov'era pure lo stesso pensiero ripercotentesi nella ripresa: "O sogno vano che inganni la gente / strinsi le braccia e non trovai niente" e, se volete, anche nell'altra: "O sogno vano che la gente inganni, / strinsi le braccia e le trovai fra' panni". Da codesto rispetto derivò poi con mutazioni forse non gravi [...] il rispetto toscano del manoscritto laurenziano, mentre un verseggiatore di qualche cultura trasse la perfetta ottava del codice perugino» (Rossi 1930, 459-460). Rossi costruisce lo stemma impiegando come criterio distintivo i distici finali, i quali – come abbiamo visto – sono tuttavia estremamente volatili e perciò inaffidabili.

<sup>23</sup> Riassume la storia degli studi anteriori al 1967 attorno allo strambotto, con una bibliografia esaustiva, Alberto Mario Cirese (cfr. Cirese 1988).

stazioni, che fosse schiettamente popolare e siciliano – benché nella documentazione antica non compaia nemmeno un testo in lingua siciliana –, e che dalla Sicilia si fosse diffuso, poi, nella penisola. In sostanza, Rossi avalla implicitamente la ben nota tesi di D’Ancona, cioè che le notevoli analogie tra molti canti popolari siano da attribuire alla comune matrice siciliana.<sup>24</sup> Anche se questa tesi è oggi superata, potrebbe reggere in riferimento al nostro piccolo gruppo di strambotti.

Tuttavia, non va dato per certo che all’origine del gruppo stia un unico testo, siciliano o meno. Rossi rifiuta l’ipotesi per cui «le somiglianze di concetto e di forma [...] potrebbero esser frutto d’una vera contaminazione nel senso latino della parola, di una meditata commistione dei due strambotti o d’altri ad essi affini» perché la ritiene meno lineare e più artificiosa.<sup>25</sup> Riesaminando i testi, manca però un preciso elemento testuale comune a tutti e undici gli strambotti e non è perciò sicuro ed evidente che si tratti di rielaborazioni di un unico testo di partenza. Di fatto, il denominatore comune si riduce al tema stesso del sogno ingannatore. Se esiste sicuramente la possibilità che uno strambotto abbia avuto tanto successo da conoscere numerose imitazioni, e si possa in questo senso considerare capostipite del gruppo, sembrano non esserci i dati testuali per individuarlo. Ma non è scontato che nemmeno il tema abbia avuto un’origine unica e precisamente individuabile a livello geografico, cioè che sia nato in un luogo e da lì sia emigrato nel resto d’Italia. Alla base potrebbero anche stare più testi, magari appartenenti a tradizioni regionali diverse, poi rielaborati e ibridati tra loro. Data la banalità dell’esperienza del sogno d’amore deluso, infatti, il tema potrebbe essersi sviluppato indipendentemente in luoghi

---

<sup>24</sup> Cfr. D’Ancona 1906, 323-324: «Ma crediamo che, nella maggior parte de’ casi, il Canto abbia per patria d’origine l’Isola e per patria di adozione la Toscana: che, nato con veste di dialetto in Sicilia, in Toscana abbia assunto forma illustre e comune, e con siffatta veste novella sia migrato nelle altre provincie».

<sup>25</sup> Rossi 1930, 459.

differenti, come sicuramente è avvenuto per testi che certo non hanno alcun rapporto con gli strambotti.

Ecco, ad esempio, un brano del *Roman de la Rose*. Dopo aver dettato i suoi comandamenti, Amore descrive ad Amante le sofferenze che dovrà patire giorno e notte per stare al suo servizio. Il protagonista trascorrerà le notti rigirandosi nel letto e i brevi momenti di sonno non gli saranno di conforto, ma causa di nuove delusioni al risveglio.

Tu te coucheras en ton lit,  
 [...]
   
 Tel foiz sera qu'il t'ert avis  
 Que tu tendras cele au cler vis  
 Entre tes braz trestote nue  
 Ausi con s'el fust devenue  
 Dou tot t'amie et ta compaigne.  
 Lors feras chastiaus en Espagne  
 Et avras joie de noiant  
 Tant con tu iras foloiant  
 En la pensee delitable  
 Ou il n'a que mençonge et fable;  
 mes poi i poras demorer;  
 Lors comanceras a plorer  
 Et diras: «Dex! Qu'ai ge songié?»<sup>26</sup>  
 (vv. 2413 – 2437)

[Ti coricherai nel tuo letto, / [...] / ci saranno momenti in cui ti sembrerà / di tenere lei dal chiaro viso / tutta nuda tra le tue braccia / come se fosse diventata / completamente tua amica e compagna. / Farai allora castelli in Spagna / e sentirai una gioia senza motivo / fintanto che potrai fantasticare / immerso nel pensiero delizioso / in cui non c'è menzogna né inganno; / ma ti ci potrai arrestare poco; / allora comincerai a piangere / e dirai: «Dio! Cosa ho sognato?»]<sup>27</sup>

Leggiamo ora un sonetto del pistoiese Paolo Lanfranchi. Il poeta sogna di trovarsi in un giardino con la sua amata, disponibile e maliziosa. I due si baciano e abbracciano al canto di un

<sup>26</sup> Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose* (Lecoy 1983, tomo I, 74-75).

<sup>27</sup> Traduzione italiana di Mariantonia Liborio (Liborio, De Laude 2014, 117-119).



usignolo, ma il sogno è spezzato dalle campane che suonano a mattutino. Stizzito, il poeta vorrebbe farsi eretico (*patarino*) per ripicca contro chi lo ha svegliato.

Un nobel e çentil ymaçinare  
 Mi disese ne la mente mia:  
 en verità (ch'eo alora dormia)  
 el me paria cum la mia dona stare  
 en un çardin, basar et abraçare,  
 remosa çascuna altra vilania.  
 Ella dicea: «Tu m'ày en tua bailia;  
 fa' de mi, o amor, ço che ti pare».  
 En quel çardin sí avëa, da l'un canto,  
 un rosignol che dicea en so latino:  
 «Securamente per vostro amor canto».  
 Y' mi svegliay ché sonava matino;  
 considerando il ben ch'avëa tanto,  
 venme vogla deventar patarino.<sup>28</sup>

Un altro esempio, sempre duecentesco, è nella *Flamenca*, romanzo occitanico di autore ignoto. Questa la scena: Guglielmo, il protagonista, bacia e tiene abbracciata la sua amata in sogno; risvegliato da Amore, scongiura il dio perché lo faccia ri-piombare nel dolce inganno.

Adonc lo baiza e l'abrassa,  
 e non es jois qu'ela no-il fassa  
 per diz, per faitz e per semblan.  
 Quant Guillems ac vist pantaisan  
 Tot so que sidons li conseilla,  
 eis' Amors de joi lo reveilla  
 e diz: «Guillem, que cujas far?  
 Faras oimais re mas somnar?».  
 Guillems respon e sospiran:  
 «Assas n'avia sol d'aitan!  
 Amors, fait aves gran peccat  
 Car m'aves si tost reveillat:  
 La gran merce qu'avias feita  
 Quan m'adormist m'aves estraita,  
 quar aisi tost mi reveilles.

---

<sup>28</sup> Edito in Savino 1982, 88-90.

Amors, per Dieu, ar m'adormes  
 Ancaras, si-us plas, un petit!<sup>29</sup>  
 (vv. 2961-77)

[A quel punto lo bacia e lo abbraccia, e non c'è gioia che non gli dia, fra parole, azioni e sguardi. Quando Guillem ha visto in sogno tutto quello che la sua signora gli consiglia, Amore in persona lo fa svegliare dalla sua gioiosa visione e gli dice; «Guillem, che pensate di fare? Nient'altro che sognare per il resto della giornata?». Guillem risponde, sospirando: «Ero già felice a sufficienza soltanto con questo! Amore, avete commesso un gran fallo a svegliarmi così presto: mi avete privato del gran favore che mi avevate concesso quando mi avete fatto addormentare, visto che così presto mi svegliate. Amore, in nome di Dio, addormentatemi ancora per un po', per favore!»]<sup>30</sup>

Il sogno è talmente vivido da sembrare reale in un componimento musicale del Cinquecento. Il poeta ha l'impressione di essere svegliato dall'amata, venuta nel suo letto di soppiatto per soddisfarlo: ma i suoi baci sono una finzione e la donna si dilegua assieme al sogno, crudelmente.

Chi me consola, aimè, so' sconcolato!  
 La notte, quando penso de dormire,  
 so' risvegliato e me sento scoprire.  
 De più sento 'na voce tanto chiara,  
 e par c'a me me dica dolcemente:  
 Amore mio, non dobitar de niente.  
 Ch'io son colei che tanto adori et ami;  
 vengo per contentare i toi desiri,  
 acciò che più non piangi e più sospiri.  
 Così porgendo la sua dolce bocca,  
 finge basiarne e via sparisce e fuge.  
 Vedete in quanti modi amor me struge!<sup>31</sup>

Concludiamo con un esempio che ci porta molto lontano dalla letteratura romanza di epoca pre-moderna, addirittura a una celebre canzone americana, *You are my sunshine*:<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Manetti 2008, 236.

<sup>30</sup> Traduzione italiana di Roberta Manetti (Manetti 2008, 237).

<sup>31</sup> Editto in Saviotti 1892, 449, n° X.

The other night dear, as I lay sleeping,  
I dreamed I held you in my arms.  
But when I awoke, dear, I was mistaken  
And I hung my head and cried.

Insomma, un'esperienza comune come quella di un sogno erotico può riemergere nella letteratura di epoche e luoghi diversi. Ma nella seconda metà del Quattrocento in Italia il tema del sogno ingannatore ebbe una piccola fortuna: variazioni e rielaborazioni sull'argomento hanno dato come frutto gli undici strambotti di cui abbiamo parlato.

---

<sup>32</sup> La canzone venne registrata da Jimmie Davis nel 1940 e oggi è una delle *state songs* della Louisiana. Tuttavia, la paternità è tutt'altro che sicura e si perde nel folklore popolare (cfr. Banagale 2005).

## TESTI

*Descrizione del codice*

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 1117(già Plut. XI 256).

Cart. e membr., mm 198 × 132, ante 1479, legatura mod. in pelle rossa, di cc. I (membr. di mm. 136 × 112), 107 (membr. le cc. 20-21, 32, 58, 64, 74, 85, 96, 107), più sette guardie cart. mod. anteriori (precedute da un ritaglio di carta di mm 60 × 106) e altrettante in chiusura; numerazione mod. a lapis nel margine inferiore destro 1-107 (saltuaria: sono numerate solo le cc. 1, 10, 20, 30, 40, 50, 70, 80, 90, 100, 107), che qui si segue, in sostituzione di una ant. nel margine superiore destro 12-130, affiancata a partire dal n° 70 da un'altra numerazione mod. a lapis (con discrepanze a causa della caduta di cc. e della ripetizione del n° 72 nella numerazione mod.). Il cod. è acefalo e privo di numerose cc.: stando alla numerazione ant., sono cadute le cc. 1-10, 22-24, 47, 59, 70-71, 83 e 93, 95, 107, 119. Sono mancanti di una porzione inferiore, restaurate con rappezzo, le cc. 14, 61, 67, 71, della 71 solo il margine inferiore, delle altre circa un quarto. Sono bianche le cc. 32v e 43v. Interamente compilato da Felice Feliciano alternando inchiostro nero, rosso e blu. Iniziali a intreccio a piena giustezza nel *recto* della c. iniziale non numerata e a c. 21r. Diverse rubriche cancellate con pesanti tratti di inchiostro rosso. Nel ritaglio di carta iniziale si legge, nel *recto*, di mano del sec. XV, un indice di opere in latino, nel *verso*, di mano mod., «Humanist[...] Poesie V. Maffei Verona Illustrata parte II c. 133».

Il cod., appartenuto alla Biblioteca Saibante di Verona (ms. 494), fu acquistato da Gianfrancesco de Rossi, la cui biblioteca venne donata alla Compagnia di Gesù. Il cospicuo lascito costituì poi il Fondo Rossi della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Contiene 121 sonetti, 83 strambotti, 3 canzoni, 2 serventesi e 2 capitoli ternari (dai *Trionfi* di Petrarca, della Pudicizia e della Morte). I testi sono tutti adespoti tranne uno, preceduto dalle iniziali *C. L. M.*, che Andrea Comboni (Comboni 1995, 169) suggerisce di interpretare *Cantio* o *Carmen Leonardi Montanee*. Rime di Dante, Petrarca, Cecco d'Ascoli, Fazio degli Uberti, Bartolomeo di Castel della Pieve, Giusto de' Conti, Leonardo Giustinian, Alessandro Sforza, Giorgio Sommariva e altri. Ampio spazio è dato alle rime di Sommariva.

*Stanote a le cinque hore e' m'insoniai* a c. 65r

*Quand'è la note sul maggior possare* a c. 65r

*Tutta la note non resto chiamare* a c. 65v

Bibl.: riconoscimento della mano di Feliciano, descrizione e ricostruzione della storia del ms. in Comboni 1995 (ma il manoscritto era stato precedentemente segnalato dallo stesso in Comboni 1989, 19-27). Descrizione in: De Robertis 2002, 779-780; Lorenzi 2013, 117-118. Il manoscritto è citato in: Quaquarelli 1991, 180-181; Rossi 1993, 252, n. 7; Montecchi 1995, 272, n. 1; Daniele 2005, 105-108; Montagnani 2006, 24; Comboni 2014.

#### *Criteri editoriali*

Si seguono criteri di trascrizione conservativi, limitando gli interventi ai seguenti casi: scioglimento delle abbreviazioni, divisione delle parole, inserimento dell'interpunzione e dei segni paragrafematici, distinzione tra maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno e distinzione di *u* da *v*. L'unica emendazione è segnalata in apparato, dove all'abbreviazione *ms.* segue la lezione originale. Non si registrano le varianti di altri testimoni.

## I

Stanote a le cinque hore e' m'insoniai  
 star abrazato col mio dolce amore;  
 e tanto quelli labri li çiçai,  
 che la me disse: "non far traditore!".  
 E stando un pezo, poi me risvegliai,  
 quasi che non fu' morto di dolore.  
 O somnio rïo che ingani la zente,  
 strinsi li braçi e non trovai nïente!

---

I. Con alcune varianti e un distico finale differente in Morpurgo 1882, 109, n° 52 (Appendice, V). I versi 7-8 sono pressoché identici ai versi finali di D'Ancona 1906, 520, n° LVI (Appendice, VII) e ai versi 5-6 di Ferrari 1882, 86, n° XXIII (Appendice I).

1. *a le cinque hore*: 'alle cinque della mattina'. *insoniai*: forma con prefisso illativo; la mancata palatalizzazione è probabilmente latineggiante.

2. *abrazato* presenta l'esito assibilato tipico settentrionale (cfr. Mengaldo 1963, 92 e Rohlfs 1966-69, § 231).

3. Cfr. *Sta note minsuniai che te dizea*, v. 6: «zuzavati li lapri piu de una ora» (Rossi 1930, 453, qui in Appendice, VIII). *çiçai*: 'succhiai'. Qui, come nel successivo *braçi* (v. 8), <ç> rappresenta l'affricata dentale. *Zizzare*, letteralmente 'tettare, succhiare il latte dal seno materno' deriva da *zizza* 'tetta, mammella', voce appartenente a molti dialetti, tanto del Nord quanto del Sud Italia (cfr. *GDLI*, s. v. *zizza*), e presente anche nell'italiano antico, ad esempio in Boccaccio, *Amorosa visione*, canto X, vv. 67-69: «ed ancor quivi nella sua figura / palida, si vedeano i due serpenti / alle sue zizze dar crudel morsa» (Branca 1974, 50).

4. L'ammonizione della donna va intesa: 'non lasciarmi un segno rivelatore'; come in un altro strambotto trascritto nel Vaticano Rossiano 1117 a c. 72v, dove un succhiotto sul collo della ragazza tradisce l'amore segreto: «Çuçastime dal canto de la golla, / Oimè, che ci lassasti lo signale. / Intorno m'involtai una tua giolla, / Per dare a intender che ce avesse male. / Mia madre mi trova in camera, sola, / Tuta scoperta avanti lo specchio. / Vede lo segno et havelo suspeto: / Tuta infiamata mi bateva el peto!». *la me disse*: sull'uso del pronome soggetto (*la*), obbligatorio in posizione proclitica in molti dialetti settentrionali, cfr. Rohlfs 1966-69, §§ 444-448.

5. *risvegliai*: la forma presenta uno dei due possibili esiti settentrionali del nesso -GL- (cfr. Rohlfs 1966-69, § 250 e Bertolotti 2005, 175-176). Secondo Roberta Cella, però, la voce italiana del verbo *svegliarsi* è da ascrivere alla mediazione del francese antico *esveillier* (cfr. Cella 2003, 61-63).

7-8. *somnio* è forma latineggiante. *Zente*: l'affricata dentale di contro alla palatale toscana e letteraria è settentrionale (cfr. Mengaldo 1963, 92 e Rohlfs 1966-69, § 156).

## II

Quand'è la note sul maggior possare,  
 in sonio tu mi vien, viso rosato,  
 in sonio tu mi vien a favelare,  
 e mi prometi di farmi beato;  
 tu me ti acosti e lassiti toccare,  
 quasi ch'io moro standoti dallato.  
 O sogno vano che inganato mi hai,  
 ch'io non mi trovo con chi m'insoniai!

---

II. Con alcune varianti e un distico finale differente in Morpurgo 1882, 118, n° 84 (Appendice, VI). I versi 7-8 sono affini ai versi finali di Morpurgo 1882, 109, n° 52 (Appendice, V).

1. *sul maggior possare*: 'nel momento di maggior quiete' o 'sul finire'. *Posare*: 'trovare pace, quiete', 'finire, terminare' (*GDLI*, s. v.).

2. *viso rosato*: sintagma diffuso nella lirica del Quattrocento, si trova, ad esempio, in L. B. Alberti, *Tyrsis*, v. 20 (Gorni 1975, 66) e in Boiardo, *Orlando innamorato*, libro II, canto V, ott. 27, v. 4 (Tissoni Benvenuti - Montagnani 1999, 945).

5 *lassiti*: l'esito di X latino in sibilante sorda è settentrionale (cfr. Rohlfs 1966-69, § 225 e Mengaldo 1963, 93).

## III

Tutta la note non resto chiamare:  
 el tuo bel nome fito m'è nel cuore.  
 E quando stancho son di te chiamare,  
 el sono m'entra in gli ochi per dolore.  
 Possa, nel sonio, parmeti guardare  
 che dolcemente rasoni d'amore.  
 Poi mi risveglio e guardomi d'intorno,  
 et io non trovo il tuo bel viso adorno.

---

III. Con alcune varianti e un distico finale differente in Morpurgo 1882, 105-106, n° 39 (Appendice, IV). Il sintagma *viso adorno* chiude anche l'ottavo verso, corrotto, di Morpurgo 1882, 118, n° 84 (Appendice, VI).

1-2 Cfr. Poliziano, *Rime*, XCIII, vv. 1-4 (Delcorno Branca 1990, 89): «Passo senza dormir le notti tutte / mentre te, donna, sospirando chiamo, / né ho del pianto sospirando mai le luci asciutte / perch'io lascio i begli occhi ch'i' tanto amo»; cfr. anche Lorenzo de' Medici, *Selve*, I, ott. 8, vv. 1-2 (Orvieto 1992, vol. I, 543): «Io pur sospiro, e i sospir' vanno in vento; / io chiamo il tuo bel nome, e non risponde». *non resto chiamare*: 'non smetto di invocarti'. *bel nome* è sintagma di larga diffusione; cfr. Cino da Pistoia, *Lo gran disio, che mi stringe cotanto*, v. 39 (Marti 1969, 703), Petrarca, *Rvf* 187, v. 13 e 297, v. 13 (Santagata 2000, 812 e 1158) e *Triumphus Mortis* II, v. 130 (Pacca - Paolino 1996, 334) e Boccaccio, *Amorosa visione*, XLIII, v. 73 e XLV, v. 14 (Branca 1974, 254 e 258); nella lirica quattrocentesca è, ad esempio, in Giusto de' Conti, *La bella mano*, I, v. 13; XXVI, v. 12; XLIII, v. 14 (Gigli 1916, 15, 35, 49). *fitto*: 'conficcato, penetrato'. Il nome dell'amata risiede nel cuore del poeta: questa è un'immagine ricorrente fin da *Rvf* 5, v. 2: «e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore» (Santagata 2000, 26).

3. Rima identica al v. 1.

4. in gli] *ms.*: negli; *emendato per ragioni metriche*.

5-6. Cfr. Ferrari 1882, 92, n° VI (Appendice, II), vv. 3-4: «eparmi star(e) con-techo aragionare / onde perquesto ne prendo diletto». *Possa*: 'poscia, poi'; con esito settentrionale del nesso -ST- (cfr. Rohlfs 1966-69, § 266 e Mengaldo 1963, 93-94). *Rasoni*: 'ragioni'; forma con assibilazione settentrionale (cfr. Rohlfs 1966-69, § 290).

8. *viso adorno*: in clausola, è sintagma diffuso in tutta la tradizione, a partire dai duecentisti Cino da Pistoia, *Come non è con voi a questa festa*, v. 2 (Marti 1969, 445) e Cenne dalla Chitarra, *Io vi doto, del mese di gennaio*, v. 13 (Contini 1960, tomo II, 423); poi, in tre luoghi dei *Rvf* 85, v. 7; 122, v. 13; e 251, v. 10 (Santagata 2000, 427, 564, 1010); quattro nel *Ninfale fiesolano* di Boccaccio ott. 274, v. 3; ott. 287, v. 8; ott. 352, v. 3 e ott. 396, v. 4 (Branca 1974, 366, 369, 387, 400); due in Giusto de' Conti, *La bella mano*, CXI, v. 5 e CL, v. 59 (Gigli 1916, 97 e 143); due nella *Nencia*, Testo V, ott. 12, v. 4 e ott. 37, v. 1 (Bessi 1982, 147 e 161), due in Lorenzo de' Medici, *Selve*, I, ott. 1, v. 2 e ott. 30, v. 6 (Orvieto 1992, vol. I, 541 e 550) ecc.



## APPENDICE

## I

Ferrari 1882, 86, n° XXIII. Già in Alvisi 1880, n° XXII.

Stanotte minsogna quello che sia  
 Stanotte mi sognai quello che fusse  
 Chio ero trallebraccia della dama mia  
 Chio ero tralle rose bianche erosse  
 O sonno vano che inghanni lagente  
 Strinsi le braccia e non trouai niente  
 O sonno vano che lagente inghanni  
 Strinsi le braccia etrouai fra panni

## II

Ferrari 1882, 92, n° VI. Già in Carducci 1863, CXV.

Tutta lanotte dinanzi mapare  
 Langielica figura elbel aspetto  
 Eparmi star(e) contecho aragionare  
 Onde perquesto ne prendo diletto  
 Ome cheio non mi uorre disuegliare  
 Giglii euiuuole parmi auer nelletto  
 Home chio (n)ebbi tanta consolatione  
 O gentil donna ditua uisione

## III

Ferrari 1882, 100, n° VIII. Già in Carducci 1863, CXVII.

Stanotte lo songnai chquello chefusse  
 Stanotte lo songnai quello chefia  
 Chiero fralle rose bianche e rosse  
 Chiero inbraccio della manza mia  
 O songnio vano chenganni lagiente  
 Strinsi lebraccia e nontrovai niente

## IV

Morpurgo 1882, 105-6, n° 39.

Tutta llanotte non ston de chiamare  
 Quel bel ttuo nome fitto nel mio chore

Equando stancho son ditte chiamare  
El sono alliochj mettra dedollore  
Allora permette in sono védere  
Edollze mente raxonare damore  
Esj piattoxa dona allor ttiuezo  
Challchor tteuigniera demj meschino

V

Morpurgo 1882, 109, n° 52.

Sttanotte alle diezore jominsiogniay  
Chio era abrazatto con lladona mia  
Echottanto quelli suo llapri lli zugaj  
Che llame dise non far ttradittore  
Edin quel sono jome rixguelliaj  
Quaxi chenon fumortto didollore  
Hosono ttradittor chemai inganatto  
Chio non mj ttrouo con chj moinsogniatto

VI

Morpurgo 1882, 118, n° 84.

Quando llanotte sul mior posare  
Insono vezo elttuo vixo roxatto  
In sono ttume vienj afauillare  
Eme promettj difarme beatto  
Ttume ttachostj ellasatti ttochare  
Quaxj chio moro standottj dallatto  
...  
Se ma vidise el ttuo bellvixo adorno

VII

D'Ancona 1906, 520, n° LVI.

Odi che fa l'insognio traditore  
La notte poi che sono addormentato:  
fammi venire in sogno lo mio amore,  
tutta la notte me lo sogno allato.  
Poi mi risveglio con grave dolore,  
trovo l'insognio ched e' m'ha ingannato:  
sogno traditor che inganni la gente!  
Strinsi le braccia e non trovai niente.

VIII

Rossi 1930, 453.

Sta note minsuniai che te dizea  
quando contento me farai signiora  
tu me dizevi quando piaze a tea  
non voglio che la pena tua dimora  
cum questo spaso et questa fantaxia  
zuzavati li lapri piu de una ora  
poi risvegliato e altro non vedea  
salvo lo leto la caxa e le mura.

## Bibliografia

- F. Ageno (ed.), L. Pulci, *Morgante*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955.
- E. Alvisi, *Rispetti del secolo XV*, Civelli, Ancona 1880.
- R.R. Banagale, *You are my sunshine. The recorded lineage of an American folk song*, «Musicological exploration», 6 (2005), pp. 7-24.
- S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)* UTET, Torino 1961-.
- N. Bertoletti, *Testi veronesi dell'età scaligera. Edizione, commento linguistico e glossario*, Esedra, Padova 2005.
- R. Bessi (ed.), *La Nencia da Barberino*, Salerno Editrice, Roma 1982.
- G. Billanovich, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, «Giornale storico della letteratura italiana», 110 (1937), pp. 197-252.
- V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1974, vol. III.
- G.B. Bronzini, *Fasi e condizioni di ascesa e discesa della poesia popolare*, in Id., *Il mito della poesia popolare*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966, pp. 45-85.
- G. Carducci (ed.), *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da G. Carducci, Barbera, Firenze 1863.
- R. Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec XIV)*, Accademia della Crusca, Firenze 2003.

- A.M. Cirese, *Gli strambotti dalle origini romanze alla tradizione popolare moderna*, in Id., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988, pp. 35-153 [ristampa con alcune varianti di A. M. Cirese, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, «Giornale storico della letteratura italiana», 144 (1967), pp. 1-54 e pp. 491-566].
- A. Comboni, *Dittico «villanesco»*, in *Studi in onore di Ugo Vaglia*, Geroldi, Brescia 1989, pp. 19-27.
- A. Comboni, *Una nuova antologia poetica del Feliciano*, in A. Contò e L. Quaquarelli (eds.), *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.
- A. Comboni, *Testi in pavano e in veronese rustico nelle antologie di Feliciano: proposte per una nuova edizione*, in I. Paccagnella e E. Gregori (eds.), *Lingue testi culture: l'eredità di Folena vent'anni dopo*, Atti del XL Convegno interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), Esedra editrice, Padova 2014, pp. 385-394.
- G. Contini (ed.), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960 (2 tomi).
- A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Raffaello Giusti Editore, Livorno 1906<sup>2</sup>.
- A. Daniele, *Le lingue del Petrarca*, Forum, Udine 2005.
- D. Delcorno Branca (ed.), A. Poliziano, *Rime*, Marsilio, Venezia 1990.
- D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 119-138.
- De Robertis (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, Le Lettere, Firenze 2002 (3 voll. in 5 tomi), vol. I.

- S. Ferrari, *Una raccolta di Strambotti e Rispetti dei secoli XIV e XV*, «Biblioteca di letteratura popolare», 1 (1882), pp. 67-114.
- G. Gigli (ed.), *La bella mano di Giusto de' Conti*, Carabba, Lanciano 1916.
- G. Gorni (ed.), L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.
- F. Lecoy (éd.), Guillaume de Lorris - Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Librairie Honoré Champion Éditeur, Paris 1983 (3 tomes).
- M. Liborio, S. De Laude (eds.), Guillaume de Lorris - Jean de Meun, *Romanzo della Rosa. Testo francese antico a fronte*, traduzione di M. Liborio, Einaudi, Torino 2014.
- G. La Face Bianconi (ed.), *Gli strambotti del codice estense α.F. 9.9*, Olschki, Firenze 1990.
- G. La Face Bianconi, A. Rossi (eds.), *Sulla diffusione del repertorio strambottistico di fine Quattro - inizio Cinquecento: premesse e bibliografia*, «Schifanoia», 10 (1990), pp. 129-160.
- C. Lorenzi (ed.), Fazio degli Uberti, *Rime*, Edizioni ETS, Pisa 2013.
- R. Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XII secolo*, Mucchi Editore, Modena 2008.
- M. Marti (ed.), Cino da Pistoia, *Poesie*, in *Poeti del dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze 1969, pp. 421-923.
- P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze 1963.
- C. Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Bulzoni, Roma 2006.
- G. Montecchi, *Lo spazio del testo scritto nella pagina del Feliciano*, in A. Contò L. Quaquarelli (eds.), *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.

- S. Morpurgo, *Canzonette e strambotti in un codice veneto del secolo XV (Marciano it. CL. IX 346)*, «Biblioteca di letteratura popolare», 2 (1882), pp. 1-130
- P. Orvieto (ed.), Lorenzo de' Medici, *Selve*, in Id. (ed.), *Tutte le opere*, Salerno Editrice, Roma 1992, vol. I, pp. 533-599.
- V. Pacca, L. Paolino (eds.), F. Petrarca, *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, Mondadori, Milano 1996.
- E. Pasquini, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna 1991.
- L. Quaquarelli, «Intendendo di poeticamente parlare»: la Bella mano di Giusto de Conti tra i libri di Feliciano, «La Bibliofilia», 93 (1991), pp. 177-200.
- G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino 1966-1969 (3 voll.).
- V. Rossi, *Uno strambotto del Quattrocento*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 14 (1895), pp. 69-75.
- V. Rossi, *Uno strambotto del Quattrocento*, in Id., *Studi di critica letteraria*, Sansoni, Firenze 1930 (3 voll.), vol. II, pp. 453-461.
- A. Rossi, «Prima ch'i die principio a' mie strambotti», in P. Di Stefano, S. Gabai (eds.), *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1993, pp. 251-264.
- E. Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Barbera, Firenze 1877.
- T. Saffioti, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Xenia, Milano 1990.
- M. Santagata (ed.), F. Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano 2000 [1<sup>a</sup> ed. I Meridiani 1996].
- G. Savino, *Il piccolo canzoniere di Paolo Lanfranchi da Pistoia*, «Filologia e critica», 7 (1982), pp. 68-95.
- A. Saviotti, *Comunicazioni ed appunti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 19 (1892), pp. 446-453.

- A. Tisconi Benvenuti, C. Montagnani (eds.), M.M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, Ricciardi, Milano-Napoli 1999.
- P. Toschi, *Il canto lirico monostrofico popolare in Italia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1954.
- P. Vecchi Galli (ed.), *Strambotti anonimi quattrocenteschi da un codice della Colombina di Siviglia*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Boni, Bologna 1980, pp. 173-193.





MARCO MAROGLI

APPUNTI PER LA SCELTA DEI CRITERI D'EDIZIONE  
DELLA POESIA CORTIGIANA PER MUSICA

L'intervento che si propone nelle pagine seguenti si basa sugli studi compiuti per la preparazione di un'edizione critica dei testi inediti del ms. 4 della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova (d'ora in poi Mn): le conclusioni raggiunte, pertanto, non potranno avere pretese di esaustività rispetto all'argomento trattato. Tuttavia, il lavoro intrapreso su Mn ha evidenziato problematiche che si possono riscontrare anche in altri testi della stessa natura. Questo articolo vuole essere quindi una raccolta di appunti, uno strumento di riflessione metodologica per gli studiosi che affronteranno questo medesimo percorso.

Mn è un manoscritto cartaceo di piccole dimensioni, databile ai primi anni del XVI sec. e contenente 374 poesie per musica, tutte adespote, suddivise tra 72 sonetti, 128 strambotti, 45 traodi e canzonette, 83 frottole, 37 barzellette, 1 predica d'amore, 8 capitoli ternari e una canzone.<sup>1</sup>

Ho definito, non a caso, le rime del manoscritto con la dicitura di *poesia per musica*, adottando una definizione introdotta da Claudio Vela: nell'approcciarsi allo studio dei diversi rapporti tra poesia e musica, infatti, Vela istituisce una distinzione tra poesia *in* musica, cioè quella poesia nata indipendentemente dalla musica ma musicabile, e poesia *per* musica. Entro questa seconda categoria distingue ulteriormente fra testi che si tramandano solo in manoscritti musicali e testi che al contrario

---

<sup>1</sup> Una scheda catalografica dettagliata del manoscritto si trova in Perini 2012, 54.

vengono accolti anche in codici di carattere letterario; in questo secondo caso possiamo provare che fossero accompagnati dalla musica grazie a prove indirette o alla presenza di marche di musicalità.<sup>2</sup> I testi che si prendono in considerazione in questo lavoro appartengono a quest'ultima specie.

Queste distinzioni influiscono anche sulle scelte da operare in sede di edizione critica. Infatti, mentre per la poesia in musica esiste una tradizione e, soprattutto, una fruizione dei testi letterari in quanto tali, ciò non accade nella poesia per musica; pertanto, se è d'uopo fornire per la prima un'edizione che restituisca l'ultima volontà dell'autore del testo letterario, per i testi che non hanno avuto una propria fortuna se non quella legata al canto, questo genere di edizione risulterebbe la ricostruzione di un testo mai fruito da un pubblico. Nell'affrontare l'edizione di poesia per musica, per queste ragioni, ritengo sia quindi più proficuo il tentativo di ricostruzione della lezione musicata.

Questo è stato lo scopo che mi sono prefissato nella preparazione dell'edizione dei testi inediti di Mn: ricostruire, per quanto possibile, il testo cantato nella corte mantovana, che è al tempo stesso il luogo nel quale il codice è stato compilato e quello da cui arrivano le fonti dei testi contenuti.

Essendo questa l'intenzione, considerando in aggiunta che il manoscritto mantovano è anche il testimone unico di questi inediti, è necessario prendere in considerazione le sue numerosissime anomalie – per lo più irregolarità di metro o di rima, versi dalla sintassi sconnessa o di difficile comprensione – con un occhio di particolare riguardo. L'irregolarità di un verso all'interno della forma metrica del componimento in cui è inserito, ad esempio, può essere dovuto a un errore del copista, ma anche essere frutto della rielaborazione del compositore musicale per esigenze melodiche, e sarà quindi da mantenere in sede di edizione. Perfino una sezione di testo il cui senso sia poco chiaro o addirittura assente potrebbe essere, volendo mantenere il testo

---

<sup>2</sup> Vela 2006, 123.

musicato, 'originale': «Il sospetto, che a volte è certezza, è che in molti casi la lettura e la comprensione del testo da parte del musicista trascorressero dalle unità discrete di ogni singolo verso al 'tono' generale, senza la precisione del raccordo».<sup>3</sup> Così si esprime Claudio Vela a proposito, e ancora più esplicito risulta Carlo Caruso che, nel suo saggio sulla vulgata nella tradizione dei testi per musica, riporta questa riflessione:

Sembra insomma prevalere, in casi di questo genere, una nozione di senso, per così dire 'sufficiente': magari non interamente perspicuo, e tuttavia sostenuto da tutte quelle altre componenti legate alla notazione e all'esecuzione – melodia, armonia, accenti [...] – che rendono la parola, almeno in certi frangenti, di secondaria importanza, se non addirittura superflua.<sup>4</sup>

Questo è proprio quello che sembra accadere nel sonetto riportato in Mn a c. 15v:

- 1        Se sol dal lampo e coruscante ragio  
           del tuo bel volto e del sacro aspecto  
           depende ogni mia luce, ogni mio obieto,  
           pensa se me destruge el to viaggio.  
 5        Io starò qua como in loco silvagio,  
           sempre avampando sospiri dal peto  
           che haran più forza che borea e dispeto  
           sinché verai, faciando fiorire magio.  
 9        Il cor te sequirà per mio conforto,  
           <che> te dirà come son d'ogni ben privo  
           a ciò che a me returni in tempo corto.  
 12       †Ma s'io che 'l tuo viso adorno e divo  
           spero vedere†, che in breve sarò morto,  
           che senza un core il corpo non sta vivo.

---

13 sarò] sara.

Non possiamo purtroppo verificare che il senso fosse sostenuto dalla musica, come afferma Caruso, perché il codice non presenta notazione musicale, ma è evidente che la sezione tra

---

<sup>3</sup> Vela 2006, 132.

<sup>4</sup> Caruso 2006, 83.

*cruces* risulta sconnessa rispetto al resto del componimento ed è verosimile supporre che la sconnessione si sia generata nel processo di musicazione. Rimane intuibile, come dall'ipotesi di Caruso, almeno il senso generale: il mio cuore ti seguirà nel tuo viaggio, riferendoti la mia misera condizione in modo da farti tornare in breve tempo (vv. 9-11); e poiché il corpo non può vivere senza il cuore, spero di poterti rivedere presto e riavere il mio cuore, altrimenti morirò (vv. 12-14). In questo caso, seppure sia d'obbligo segnalare la problematica, si ritiene preferibile mantenere la lezione del codice senza proporre congetture, poiché probabilmente riflette il rimaneggiamento del compositore.

Una lezione apparentemente corrotta che si trovi in un testimone come Mn, dunque, può non essere dovuta ad un banale errore del copista, ma essere il risultato dell'adattamento per musica che si intende mantenere in sede di edizione. Ancora, potrebbe essere il frutto di contaminazione tra una fonte letteraria e una fonte musicale. Nell'ottica di restituire, in sede di edizione, la lezione della realizzazione musicale del testo, inoltre, alcuni strumenti tradizionali della filologia testuale, come il criterio della *lectio difficilior*, si rivelano meno efficaci: in questo contesto, infatti, non è raro che il compositore banalizzi una lezione difficile, così come non sono infrequenti riferimenti a semplici canti di origine popolare.<sup>5</sup> Questo panorama già basterebbe a rendere incerto, se non aleatorio, qualsiasi tentativo di *emendatio*. A rendere la situazione ancora più nebulosa interviene anche l'interessante suggestione proposta da Stanley Boorman, il quale suggerisce, in breve, che la performance dal vivo di un brano debba considerarsi come un ramo della tradizione che può aver generato varianti, cioè come un ulteriore elemento che può aver introdotto innovazioni sia nella lezione musicale sia in quella letteraria.<sup>6</sup> E queste, non razionalizzabili

---

<sup>5</sup> Si veda in proposito il repertorio allestito da Claudio Gallico: Gallico 1996.

<sup>6</sup> Boorman 1995.

sul piano stemmatico, non fanno che aggiungere un ulteriore velo di incertezza sul testo da restituire. Analoghe difficoltà si presentano nella restituzione della veste linguistica: in questi casi essa è solitamente il risultato di una sovrapposizione di stratificazioni di tipi linguistici diversi, da quello dell'autore del testo, a quello del compositore, fino a quello del copista del testimone in esame, passando per tutti gli intermediari che il caso specifico può far supporre. Per quel che concerne Mn, volendo restituire il testo musicato presso la corte di Isabella d'Este a Mantova, si è scelto di mantenere le forme regionali e locali, mantenendo un atteggiamento conservativo anche sotto questo aspetto.

Il quadro esposto finora non deve, chiaramente, indurre a credere che non sia possibile intervenire sul testo trådito attraverso congetture. Vanno senz'altro considerate erronee le anomalie in posizione di rima, tenendo presente, però, che possono essere originali anche alcune rime imperfette o assonanze.<sup>7</sup> Da individuare ed emendare sono anche quelle lezioni che siano senza dubbio frutto di un banale errore di copia. Ne è un esempio evidente quello che si trova al v. 3 di questo sonetto di cui si riporta la prima quartina:

Se'io adoro te più de hora in hora,  
et se 'l tuo sacro nome nel mio core  
scolpito e fermo sta cum summo odore,  
et se mia Alma sempre più te honora<sup>8</sup>

È evidente che il cuore resta saldo con sommo *onore*, non *odore*. Si possono reputare verosimilmente erronee, in mancanza di una ulteriore tradizione come nel caso di Mn, anche alcune ipermetrie e ipometrie. Alcuni casi semplici si hanno dove basti supporre una pronuncia con una sinalefe inconsueta, con dieresi

---

<sup>7</sup> Trovato 2001, 267-68.

<sup>8</sup> Ms. Mn, c. 21r.

o dialefe. Il canto, infatti, e il ritmo della melodia possono indurre questi fenomeni anche dove usualmente non si trovano.<sup>9</sup>

Il fatto stesso che questi testi siano nati per il canto, inoltre, rende possibile emendarli grazie all'elemento ritmico insito nella successione di sillabe toniche e atone. Nel caso specifico dei testi di Mn si ritrova un *pattern*, uno schema ripetitivo giambico, che alterna una sillaba atona ad una tonica, in modo costante nei settenari delle odi.<sup>10</sup> Alla stessa maniera, gli ottonari di frottole e barzellette presentano quasi esclusivamente versi costruiti su uno schema trocaico, presentando un'alternanza di sillaba tonica, poi atona. Questa regolarità ritmica può essere utilizzata per l'individuazione di lezioni non corrette e deve essere restituita nel momento in cui si introduce una congettura. Si prenda ad esempio la strofa di questa frottola:

5        Tu m'hai preso con tòi sguardi  
           e nel foco m'ai gitato  
           perché vòì che sia inganato  
           chi te`ama di bon cor[e].  
           Io non so magior dolore  
           quanto è [grande] il mio languire.<sup>11</sup>

Nella lezione del testimone l'ultimo verso della strofa è ipometro, più breve di addirittura due sillabe rispetto all'ottonario che si dovrebbe trovare. Una prima possibilità potrebbe essere quella di congetturare la caduta di una parola. L'integrazione proposta a testo ha il merito di rendere il verso un ottonario regolare e restituisce inoltre la corretta alternanza tonica-atona, presente nel resto della strofa e nell'intero componimento. Un'altra congettura valida, per quanto metricamente inconsueta, potrebbe essere quella di supporre la scansione del verso con

<sup>9</sup> A proposito dell'elisione e della la sinalefe nelle stampe musicali cfr. La Face Bianconi 1994, 7-10.

<sup>10</sup> Per *oda* si intende qui il particolare genere metrico per musica sviluppatosi nel tardo Quattrocento, descritto in Vela 1984, 67-81 e, molto brevemente, qui più sotto.

<sup>11</sup> Ms. Mn, c. 157v.

due dialefi: «Quanto ~ è il mio languire». Anche questa soluzione restituisce la misura versale corretta e il ritmo trocaico tipico delle frottole di questo testimone. Per stabilire quale delle due soluzioni sia preferibile, quindi, bisognerà tenere in considerazione la sintassi e il senso del periodo, oltre che la plausibilità del fenomeno proposto in relazione all'*usus* degli altri componimenti del testimone. Nel caso sopra riportato, si è ritenuto di adottare la prima soluzione poiché il 'grande languire' è un *topos* usatissimo in tutta la lirica amorosa del periodo e la caduta dell'aggettivo risulta quindi più probabile dell'anomala scelta metrica.

Risulta chiaro, da quanto illustrato finora, che per affrontare con piena competenza questo genere di poesia per musica il filologo dovrebbe farsi trovare armato degli strumenti della filologia testuale e della linguistica, ma anche della filologia musicale. Aver nozione delle tecniche compositive di questi testi e della concreta prassi esecutiva dei generi musicali corrispondenti<sup>12</sup> è la chiave fondamentale per dipanare almeno una parte di quella nebbia d'incertezza che questi appunti hanno voluto brevemente mettere in luce.

Se si conosce, ad esempio, la struttura musicale tipica dello strambotto, che in genere si compone di due sole frasi melodiche che si ripetono, ognuna corrispondente alla lunghezza di un verso, si può supporre che i versi che sono costruiti sulla stessa melodia abbiano una struttura ritmica simile. Se così non è, si può presumere come verosimile la presenza di una lezione emendabile. L'apporto che il possesso di competenze musicologiche può dare, in sede di edizione, è apprezzabile anche nel caso dell'oda per musica. Si tratta di un componimento la cui strofa è composta generalmente di due settenari e una coppia di emistichi che insieme formano un endecasillabo *a maiore*,

---

<sup>12</sup> Un'introduzione sufficientemente dettagliata alla descrizione musicale dei generi frottolistici e comprendente anche una prima bibliografia in merito si trova in Harrán 1981.



usando uno schema riconducibile a ab(b)C. Le strofe sono poi tra loro correlate attraverso un meccanismo del tutto simile a quello delle *coblas capcaudadas*, ovvero tramite la ripetizione dell'ultima rima di una strofa all'inizio della seguente. Tale forma poetica potrebbe essere descritta, quindi, come una terzina. La musica composta per le ode, tuttavia, nella stragrande maggioranza dei casi presenta quattro frasi melodiche. Musicalmente, infatti, sono due le soluzioni più comuni: la scrittura di una frase melodica per ogni verso (ABCD), poi ripetute uguali per le strofe seguenti, oppure la disposizione dei quattro versi su tre frasi musicali, nel qual caso la seconda viene ripetuta (ABBC).<sup>13</sup> Ciò porta a dedurre che il componimento venisse sentito come basato su strofe tetrastiche, non tristiche, *abbc*<sub>4/5</sub> e come tale dovrà essere presentato anche nell'edizione.

Tirando, infine, le somme di questi brevi appunti, la poesia cortigiana per musica presenta delle caratteristiche peculiari, dovute alla presenza di elementi popolari e, soprattutto, alla sua destinazione per il canto, che ne rendono l'edizione un esercizio non banale. Una valida proposta per affrontare la complessità e l'incertezza che comportano altrimenti questi componimenti è l'analisi e la restituzione di testi secondo un testimone significativo, eleggendo, cioè, uno stadio della tradizione come quello da restaurare, cercando, quando possibile, di prendere a fondamento un testimone con notazione musicale, capace di fornire indizi utili su come sia stato trattato il testo in fase di intonazione. Sembra consigliabile, in generale, mantenere un atteggiamento conservativo, limitandosi a intervenire solo laddove si abbia la relativa certezza che il passo emendato sia corrotto, e tenendo presente quanto illustrato sopra. Un commento metrico specifico per ogni testo potrebbe rivelarsi inoltre opportuno per discutere le eventuali irregolarità metriche, e per dare conto delle scelte via via compiute dall'editore.

---

<sup>13</sup> Harrán 1981, 870. Cfr. anche Vela 1984, 69.

## Bibliografia

- S. Boorman, *Composition – Copying: Performance – Recreation: The matrix of stemmatic problems for early music*, in r. Borghi, p. Zappalà (eds.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del Convegno Internazionale (Cremona 4-8 Ottobre 1992), Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995, pp. 45-55.
- R. Borghi, P. Zappalà (eds.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno Internazionale (Cremona 4-8 Ottobre 1992), Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995.
- C. Caruso, *La vulgata nella tradizione dei testi per musica*, «Filologia Italiana», 3 (2006), pp. 77-95.
- C. Gallico, *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996.
- D. Harràn, *Frottola*. Voce del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mcmillan, London 1981, vol. VI, pp. 867-73.
- G. La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», 66 (1994), fasc. I, pp. 1-21.
- R. Perini (ed.), *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, 113, Olschki, Firenze 2012, p. 54.
- P. Trovato, *In margine alle edizioni critiche del Corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici e metrici*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 Ottobre 2001), Edizioni Fondazione Levi, Venezia 2001, pp. 253-276.
- C. Vela, *Tre Studi sulla Poesia per Musica*, Aurora Edizioni, Pavia 1984.

- C. Vela, *Poesia e Musica tra Duecento e Cinquecento*, in R. Castellana, A. Baldini (eds.), *Le forme della poesia*. Atti dell'VIII congresso dell'Adi, Associazione degli Italianisti italiani (Siena, 22-25 settembre 2004), Università degli Studi di Siena, Siena 2006, vol. I, pp. 123-137.

STEFANO CASSINI

PRIMA DEGLI *OPUSCULA*: UN ANTECEDENTE MANOSCRITTO  
DEL *PROCESSUS ORDINE IUDICIARIO* DI LIDIO CATTI

1. *La natura composita degli Opuscula*

L'ormai innegabile natura composita degli *Opuscula* del poeta e giurista ravennate Bernardino Lidio Catti,<sup>1</sup> dedicati al neoeletto doge Leonardo Loredan e pubblicati da Tacuino nel 1502 sotto l'egida di Girolamo Avanzi,<sup>2</sup> porta inevitabilmente a chiedersi quale sia stata la storia delle singole opere che li compongono. La struttura stessa di questa antologia di stravaganze poetiche, suddivisa in sei sezioni elencate a c. A1r, palesa la ricchezza di esperimenti arditi e di inediti incontri tra volgare e latino, lasciando intravedere il compiacimento del poeta, intento a erigere un monumento alla sua abilità.

---

Questo articolo è una 'costola' dello studio che ho condotto in occasione della mia tesi di laurea magistrale *Bernardino Lidio Catti di Ravenna. Versi editi e inediti tra manoscritti e stampa*, relatore prof. G. Frasso, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a. a. 2015/2016. Le mie ricerche sul poeta stanno procedendo col mio progetto di dottorato *Gli Opuscula di Lidio Catti: poesia latina e volgare tra Venezia e la Romagna*, sotto la supervisione dei professori Tiziano Zanato e Luca Mondin (Università Ca' Foscari Venezia).

<sup>1</sup> Sulla figura di Bernardino Lidio Catti, vissuto tra XV e XVI secolo: Ginanni 1769, 129-136; Muratori 1910, 124-131. Per la produzione sperimentale del ravennate: Pozzi 1981, 186, 198, 283, 286; Pozzi 1984, 16, 66, 131, 140; Comboni 1996, 74-75; Duso 2004, XXII, XXVIII-XXIX, XLI-XLVIII, LXXX-LXXXI, XCIV, XCVI, CV, CIX, CXV-CXVI, 47-53, 107.

<sup>2</sup> *Lydii Catti Ravennatis Opuscula, quae in hoc libello continentur sunt infrascripta*. [...], Giovanni Tacuino, Venezia 1502 (Edit16 10350; USTC 819801). Sull'Avanzi, importante editore di edizioni latine per conto, tra gli altri, di Aldo Manuzio, si vedano almeno Maffei 1825, 282-283 e Mazzuchelli 1753, 1226-1227.

Gli *Opuscula* sono suddivisi in:

- i) *Pastoralis aegloga et quaedam alia in laudem Leonardi Laurodani serenissimi Venetiarum principis.*  
 cc. A6r-B2r:  
 un'ecloga sul modello della prima virgiliana, in cui i pastori Mopso e Silvio sono convinti da Lidio a celebrare l'elezione del doge Loredan e l'età dell'oro da lui inaugurata.  
 METRI: terzine alternate a ritornelli in ottonari, seguite da otto ottave.  
 cc. B2v-B5r:  
 un trionfo-*pronosticon* sull'elezione a doge del Loredan, all'epoca podestà di Padova, rievocante il viaggio di Dante nel Paradiso Terrestre e la profezia di Beatrice (Pg. XXXIII, 31-51).  
 METRI: terzine dantesche.  
 c. B5v:  
*carmen* latino dedicato a Lorenzo e Girolamo Loredan, figli del doge Leonardo.  
 METRI: distici elegiaci.
- ii) *Latina quaedam et materna singularia carmina a nullo alio tali genere forte composita.*  
 cc. B6r-C7r:  
 raccolta di componimenti sperimentali in latino e volgare.  
 METRI: *carmen anguineum*, versi reticolati,<sup>3</sup> *carmina Sotadica*,<sup>4</sup> terzine dantesche in esametri latini, sestine e quartine in

---

<sup>3</sup> La complicata modalità di lettura del *carmen anguineum* (cc. B6r e C8v) è spiegata in Fulin 1880, 131-134. Un mio intervento su questo esperimento del Catti e sulla sua tradizione sarà presto pubblicato negli atti del convegno *18. Neulateinisches Symposium NeoLatina. Neulateinische Metrik*, Freiburg i. Br., 17-18 giugno 2016. I versi reticolati (c. B7v) sono un artificio che verte su una rigida e complicata disposizione delle parole. Il componimento comprende sei versi di sei parole ciascuno, cosicché la seconda parola del primo verso sia identica alla prima del secondo, la terza alla seconda e così via. Le uniche parole a non ripetersi sono quelle sulla linea trasversale (la prima del primo verso, la seconda del secondo, ecc.). Il Catti non è il solo ad adottare questo artificio: lo fece già Eberardo Alemanno nel suo *Laborintus* (vv. 811-

esametri latini,<sup>5</sup> distici elegiaci, un sonetto in volgare (*maternus rhythmus*) poi tradotto in latino (*latinus rhythmus*), sonetti semilatini, un componimento formato da esametro-endecasillabo-esametro con schema ABA, una stanza con schema ABBAABBACddC, una *sestina insolita* senza *retrogradatio* canonica,<sup>6</sup> un'ottava siciliana (ABABABAB) in cui B è parola-rima «fede», una *Cantio* le cui strofe hanno lo schema ABBAAccADD.

iii) *Processus ordine iudiciario inter Lydium de suo corde et amicam Lydiam latinis et maternis verbis actitatus*.

cc. C7v-K2v:

fittizio processo polimetrico alternante latino e volgare, intentato dal poeta contro la propria amata accusata di avergli rubato il cuore.

METRI: distici elegiaci, endecasillabi faleci, strofe saffiche minori, asclepiadei minori, esametri, gliconei, *carmen anguineum*, sonetti, canzoni, terze rime (anche in un'ecloga), sestina e terzina lirica.<sup>7</sup>

iv) *Lex edita Codice de edendo carminibus repetita*.

cc. K3r-L7v:

---

816) e si hanno altre attestazioni fino al Seicento, tra cui anche il milanese Lancino Curti. Nella sua *Metametrical* del 1663 (§§ 345ss.), Juan Caramuel cita numerosi esempi di questo artificio sotto il titolo di «Apollo quadrangularis». Sui versi reticolati, si veda Pozzi 1981, 370-371 e Pozzi 1984, 130-132. Sul contributo di Caramuel e della sua cerchia alla poesia artificiosa ed enigmistica si vedano Pozzi 1981, 242-275 e Bartezzaghi 2012, 127-138.

<sup>4</sup> I versi sotadici, dal nome del loro presunto inventore Sotade (III secolo a.C.) sono costituiti da due o più vocaboli che, se letti da destra a sinistra o viceversa, hanno sempre senso (Pozzi 1981, 370; Pozzi 1984, 136-137).

<sup>5</sup> Esistono anche altri esempi di sestina in latino. Per esempio, nella *Xandra* di Cristoforo Landino compaiono alcuni «seni senarii ad imitationem Petrarcae», nei quali però in sede di rima è ammesso il cambio della desinenza mantenendo gli stessi rimanti (Menichetti 1993, 582).

<sup>6</sup> Per questi sonetti e la sestina si vedano rispettivamente i già citati Duso 2004 e Comboni 1996.

<sup>7</sup> Sulla terzina lirica si vedano Carrai 1983-1984, pp. 34-45 (in particolare le pp. 39-41) e Menichetti 1993, p. 582.

disputa in cui il Catti ribatte agli argomenti dei discepoli, fittamente commentata ai margini.

METRI: soprattutto distici elegiaci, ma anche un sonetto latino e uno in volgare, nonché altri *carmina* sperimentali già usati nella terza sezione.

v) *Unus epigrammaton libellus*.

cc. L8r-N4r:

raccolta di epigrammi latini.

METRI: distici elegiaci, endecasillabi faleci e un'ecloga pastorale.

vi) *Nonnulli alii materni rhythmici*.

cc. N4v-O5v:

Raccolta di componimenti in latino e in volgare (tra i quali uno in romagnolo).<sup>8</sup>

METRI: sestina, distici elegiaci, endecasillabi faleci, sonetto, sonetto caudato.

Ma quale circolazione ebbero le singole opere raccolte?

Alcuni elementi interni agli *Opuscula* possono già di per sé dare alcuni indizi: le numerose dediche interne che inframezzano la raccolta e la loro cronologia irregolare sono forse la prova più lampante di una precedente circolazione autonoma dei rispettivi componimenti.

Già nella lettera dedicatoria d'apertura, per esempio, il Catti ricorda al Loredan di aver predetto la sua elezione ben quindici anni prima: «Illum vero triumphum quo te praedixi futurum principem, et quem ad te iterum lustris iam tribus misi».<sup>9</sup> Se il «triumphum» cui fa riferimento è il secondo testo degli *Opuscula* (cc. B2v-B5r), ancor più interessante è la seconda informazione fornita dal poeta: «quem ad te iterum lustris iam tribus

<sup>8</sup> Si veda Muratori 1910, 124-131.

<sup>9</sup> *Opuscula*, c. A5r-v. Questa rivendicazione ricorre anche nell'ecloga pastorale che apre gli *Opuscula*: «Vaticinai palese in chiar scriptura / già son tri lustris a li beati campi / ducal diadema a sua diva figura» (c. A8v, vv. 156-158).

misi». Quest'ultima dichiarazione, infatti, conferma l'idea che le dediche di Lidio corrispondano effettivamente all'invio dell'opera all'interessato, o comunque a una sua diffusione indipendente.

Non manca inoltre una prova esterna e pressoché coeva agli *Opuscula*: i *Diari* di Marin Sanudo. Come rilevato dal Fulin in un suo breve articolo,<sup>10</sup> in chiusura del mese di maggio 1500 (perciò due anni prima della pubblicazione degli *Opuscula*), il Sanudo trascrisse il *carmen anguineum* sugli Sforza che comparirà poi alla c. B6r della raccolta a stampa. Oltre alla differente datazione, la versione riportata dal Sanudo presenta alcune varianti testuali rispetto agli *Opuscula* ed è seguita da un *carmen* in versi reticolati che, come si vedrà in seguito, ha un forte legame con i due *carmina* reticolati a c. B7v.<sup>11</sup> La trama si infittisce, ma urgono nuove prove per poterla districare.

In assenza di opere a stampa del Catti anteriori al 1502, la ricerca andrà rivolta ai manoscritti a lui collegati da Kristeller.<sup>12</sup> Tra il modesto numero di questi ultimi, due in particolare potrebbero essere la possibile chiave per risolvere il dilemma della genesi degli *Opuscula*: il Marc. Lat. XI, 30 (= 4429) a Venezia e il Ms. VI/50 della Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi" di Forlì.

VENEZIA, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, MARC. LAT. XI, 30  
(= 4429)<sup>13</sup>

Membr., 1502 (Italia settentrionale), VI (cart.) + 25 + VI' (cart.), ff. 1r, 2r, 9r, 14 e 25 bianchi, cartulazione posteriore in numeri arabi a matita sul *recto* dei ff. 1, 9, 17 e 24. 182 x 124 mm (f. 2), 20 righe in una sola colonna. Fasc.: 1<sup>2</sup> (f. 1 incollato al piatto), 2<sup>4</sup>, 3<sup>10-2</sup> (ff. 9-10 tagliati), 4<sup>8</sup>, 5<sup>10-1</sup> (f. 1 tagliato), 6<sup>4</sup>, 7<sup>2</sup> (f. 2 incollato al piatto). Affrontamento regolare dei lati pelo/carne della pergamena. Rigatura verticale e orizzontale a piombo. Inchiostro bruno, blu, rosso, viola e ocre. *Scrittura e mani*: corsiva umanistica databile tra XV *ex.* e XVI *in.*; un'unica mano ha vergato il testo e applicato qualche correzione.

<sup>10</sup> Fulin 1880, 131-134.

<sup>11</sup> Sui *carmina* reticolati e la loro soluzione, si veda Pozzi 1984, 130-132.

<sup>12</sup> Kristeller 1963, 43, 59, 232; Kristeller 1967, 233, 253, 261, 274, 280.

<sup>13</sup> Il codice è descritto anche in Zorzanello 1980, pp. 461-462.



*Miniature*: al f. 1v, epigrafe incorniciata di verde con citazione virgiliana in lettere maiuscole bianche su fondo rosso «SI FOETURA GREGEM || SVPPLEVERIT || AVREVS ESTO»,<sup>14</sup> al f. 2v, all'interno d'una cornice rettangolare blu con sfondo sfumato d'azzurro, stemma araldico del doge Loredan<sup>15</sup> con parti gialle in foglia d'oro su fondo rosso filigranato, inserito in una cornice circolare formata da due vasi su colonnine alle estremità uniti da una pianta con foglie; al f. 9v, poeta in paesaggio campestre che canta e suona una viella all'ombra di un albero, il tutto all'interno d'una cornice in foglia d'oro. Capilettera miniati in foglia d'oro su fondo blu o rosso filigranato ai ff. 3r, 8v, 10r, 18r, 22v; capilettera in sola foglia d'oro al f. 23v.

*Legatura*: in pelle marrone (190 x 130 mm) con cornice decorativa in oro e dorso suddiviso in cinque compartimenti dalla nervatura evidenziata in oro; nel secondo compartimento dall'alto, tassello rosso scuro con scritto in oro «LYDI CATTI»; guardia e controguardia marmorizzate; tagli rossi.

*Note e segni di possesso*: sul dorso, etichetta della biblioteca con collocazione; sulla guardia anteriore, *ex libris* cartaceo di Amedeo Svajer ed etichetta della biblioteca indicante classe, provenienza («Svajer Amedeo || 1202») e collocazione attuale; sulla controguardia anteriore *ex libris* cartaceo della Biblioteca Marciana; al f. 11r, collocazioni scritte da tre mani diverse; timbri della biblioteca ai ff. 1r, 2r, 9r, 24v.

*Conservazione*: buono. Rari camminamenti di tarlo, macchie e sbavature di inchiostro; legatura presentante segni d'uso.

*Testi*:

ff. 3r-8r: LIDIO CATTI, *Leonardo Laurodano serenissimo Venetiarum principis Lydius Cattus Ravennas plurimam salutem*.

inc.: «Sunt qui putant illustrissime ac sapientissime...»; expl. «...meque, ut soles, ama».

f. 8v: LIDIO CATTI, *Ad Senatam Venetum*.

inc.: «O triumphante, excelso, alto senato...»; expl.: «...e dato gli ha il Barison di sancta sede?».

ff. 10r-16v: LIDIO CATTI, *Ad illustrissimum sapientissimumque Leonardum Laurodanum serenissimum Venetiarum principem, de divina eius creatione Lydii Catti Ravennatis pastoralis aegloga. Silvanus, Mopsus et Lydius interlocutores amici*.

inc.: «Silvano, o socio mio, chi è quel pastore...»; expl.: «...altra gratia dal ciel più non impetro».

ff. 18r-22r: LIDIO CATTI, *Ad Leonardum Laurodanum equestris ordinis virum clarissimum Patavinae urbis praetorem dignissimum atque*

<sup>14</sup> Verg. *Buc.* VII 36.

<sup>15</sup> Troncato d'oro e d'azzurro alle tre rose dell'uno nell'altro, le tre in capo ordinate in fascia, le tre in punta 2 e 1. Lo scudo è cimato da un elmo in maestà legato alla decorazione floreale.

*iustissimum Lydii Catti Ravennatis triumphus ac de ipso in Venetiarum principem evasuro pronostichon.*

inc.: «Partito Apollo e gionta la sorella...»; expl.: «Et io da li occhi il sonno che mi spiacque».

ff. 22v-23r: LIDIO CATTI, *Ad magnificos et illustres viros Leonardi principis filios Laurentium atque Hieronymum Lydii Catti Ravennatis carmen.*

inc.: «Principe Laurenti duce nate Hieronyme tanto...»; expl.: «...dum cupio ad tanti principis ire pedes».

f. 23v: LIDIO CATTI, *Ad Leonardum Laurodanum divinum Venetiarum principem Lydii Catti Ravennatis anguineum carmen.*

inc.: «Sfortia, Franciscus, Ludovicus, vertitur, ergo...»; expl.: «Firmat, quingentis, capitur, dominantur, aquarum».

f. 24r: LIDIO CATTI, *Ad eundem principem.*

inc.: «Occidat Italie mors, Christi belva Turchus...»; expl.: «...Turchus iniquus, Ditis amicus, perdat in armis».

f. 24r: LIDIO CATTI, *Ad eundem principem.*

inc.: «Vivat et Italiae spes, Christi gloria Marcus...»; expl.: «...Marcus amicus, Martis alumnus, vincat in armis».

f. 24r: LIDIO CATTI, *Ad Turchum.*

inc.: «Trojugenum tua rex pugnando moenia facta...»; expl.: «...vincere te Marcum quam bene consuluit».

f. 24r: LIDIO CATTI, *Ad eundem.*

inc.: «Est tua digna fides et regnum pergere retro...»; expl.: «...Carmina sunt verso missa legenda gradu».

FORLÌ, BIBLIOTECA COMUNALE "AURELIO SAFFI" (SEZIONE PIANCASTELLI), MS. VI/50<sup>16</sup>

Cart., *post* agosto 1487 (Italia settentrionale), I (cart.) + 13, cartulazione posteriore in numeri arabi a matita. 200 x 140 mm (f. 1), 23 linee in una colonna. Fasc.: 16<sup>-2</sup> (ff. 15-16 tagliati). Rigatura verticale a secco. Inchiostro bruno, rosso e blu.

*Scrittura e mani*: corsiva umanistica databile tra XV *ex.* e XVI *in.*; unica mano, identica a quella che compilò il manoscritto marciano.

*Miniature*: a piè del f. 1r, stemma dei Loredan senza elmo con la metà superiore dello scudo in foglia d'oro.

*Altre illustrazioni*: volti disegnati a penna nei capilettera al f. 1v; disegno a penna di un serpente al f. 13r.

*Legatura*: in cartoncino marrone (200 x 140 mm).

*Note e segni di possesso*: sul piatto anteriore, nota a matita «(12) || 792» ed etichetta cartacea «FORLÌ || BIBLIOTECA PIANCASTELLI || SALA

<sup>16</sup> Un ringraziamento va alla responsabile dell'Unità Fondi antichi Antonella Imolesi e ai suoi collaboratori.

O || Manoscritti || VI/50»; sul *verso* del medesimo piatto, nota a matita «423.»; al f. 1r, nota a matita «(Catti Bernardino)», etichetta uguale a quella sul piatto, nota più antica in inchiostro bruno «Quint(um)»; timbro «BIBLIOTECA || PIANCASTELLI» ai ff. 1r, 2r, 8r, 13v.

*Conservazione*: buono. Brunitura delle carte e macchie per l'uso; sul f. 2v, alone della preparazione stesa per la foglia d'oro dello stemma sul *recto*; ampie gore d'acqua sul lato esterno del piatto anteriore.

*Testi*:

ff. 1r-13v: LIDIO CATTI, *Processus*.

inc.: «Omne virtutum decus et columna...»; expl.: «...quam colo, quam veneror patris honorem domum».

Questi manoscritti, databili tra i secoli XV *ex.* e XVI *in.*, furono compilati dalla stessa mano con un uso simile degli inchiostri, con esiti di elevata finezza nel manoscritto marciano. Entrambi trasmettono opere del Catti dedicate al Loredan e aperte dal suo stemma miniato. I testi in questione sono contenuti anche negli *Opuscula* ma con varianti testuali importanti, tali da aprire finalmente nuove strade allo studio della tradizione cattiana.

## 2. Un dono al doge?

Se si prende dapprima in considerazione il manoscritto marciano, più sontuoso e prezioso, il suo apparato decorativo e il ricco alternarsi di inchiostri diversi fanno inevitabilmente pensare a una destinazione importante del codice. A questa altezza cronologica, tali elementi richiamano quei «libri “cortesi” in pergamena» di cui parla Petrucci.<sup>17</sup> Si tratta di codici di lusso tipici dell'ultimo quarto del XV secolo, in genere membranacei, di piccolo formato, in umanistica posata o corsiva e generosamente decorati o miniati. Nonostante sia inevitabile notare come nel manoscritto marciano ricorrano puntualmente tutte queste caratteristiche codicologiche, un'altra tipologia di codici potrebbe nondimeno confarsi maggiormente a quest'ultimo, an-

---

<sup>17</sup> Petrucci 1983, 523-524.

ch'essa molto vicina a quelli cortesi, con i quali condivide la forma e la destinazione d'uso.

La dedica iniziale del manoscritto marciano è propria infatti della consuetudine umanistica del dono dell'opera al patrono, solennizzato dal lussuoso veicolo (appunto un prezioso manoscritto) con cui lo scrittore si vuole assicurare la gratitudine del dedicante.<sup>18</sup> In sostanza, il Marc. Lat. XI, 30 avrebbe tutte le carte in regola per essere un *exemplar* di dedica al neoeletto doge Loredan, manifesto patrono del Catti. Lo stesso apparato iconografico esorta a muoversi in questa direzione: lo stemma araldico a fianco della dedica è un elemento tipico quattrocentesco del genere, poi confluito nella tradizione tipografica.<sup>19</sup>

Parlando del contenuto, a un qualsiasi lettore degli *Opuscula* non sfuggirà che i testi del manoscritto sono i medesimi delle cc. A3r-B7v della raccolta stampata dal Tacuino: la lettera dedicatoria al Loredan, il sonetto al Senato veneziano, l'ecloga pastorale, il trionfo-*pronosticon* scritto quando il Loredan era ancora *Patavinae urbis praetor* e menzionato nella dedica, il *carmen* ai figli del doge, il *carmen anguineum* sugli Sforza, i due *carmina* reticolati e il *carmen Sotadicum* contro i Turchi. Il manoscritto contiene praticamente la prima sezione degli *Opuscula* più i quattro *carmina* che dovrebbero aprire la seconda, con l'esclusione dei testi non dell'autore, ossia la prefazione dell'Avanzi e la lettera del Bindi.

A una prima collazione del codice e della stampa, si nota d'altronde che tra i due testimoni esistono divergenze testuali in pressoché ogni testo, da varianti puntuali a salti di frasi, fino alla presenza, nel manoscritto, di ben dieci versi in più nel *carmen* dedicato ai figli del doge Loredan (ff. 22v-23r).

Sommando tutti questi elementi, la tipologia della scrittura e lo stile delle miniature (già *demodé* nel 1502), è possibile escludere una datazione dell'esemplare che sia posteriore a quella

---

<sup>18</sup> Paoli 2009, 16.

<sup>19</sup> Per l'uso dello stemma nelle dediche nelle opere a stampa, si veda Paoli 2009, 109-118.

della stampa del Tacuino. Tuttavia, sebbene le evidenze testuali siano forti, esse sono ancora insufficienti per confermare con tutta sicurezza l'identità di *exemplar* di dedica e di redazione originale della prima sezione degli *Opuscula*.

In questo frangente occorre in nostro aiuto l'altro manoscritto succitato, quello forlivese, finora sconosciuto alla critica che si è occupata del Catti, ma imprescindibile per la storia della sua opera più peculiare e articolata: la sezione intitolata *Processus ordine iudiciario*.<sup>20</sup>

### 3. *Il Processus e il manoscritto di Forlì*

Il *Processus* degli *Opuscula* (cc. C7v-K2v) è ambientato nel 1487, quando Leonardo Loredan era ancora podestà di Padova e il Catti studiava giurisprudenza presso l'Ateneo patavino. Il contenuto dell'opera è quanto mai curioso: il poeta-giurista intenta un processo contro la sua amata Lidia per il furto del proprio cuore, a lei prestato senza ottenere alcunché in cambio. A queste accuse, la fanciulla ribatte sostenendo di aver ricevuto il cuore come pegno d'amore e che, sebbene ella avesse ricambiato, il poeta l'avrebbe comunque accusata di infedeltà in alcune poesie. Ascoltati alcuni testimoni di entrambe le parti, la difesa presenta come prova un fatidico libretto di poesie di cui il Catti è costretto ad ammettere la paternità. In queste poesie egli scrive di donare il cuore all'amata. Viene scelto un consultore tra i nomi indicati dalle parti e si giunge a una sentenza definitiva: i due amanti si scambino i cuori e vivano per sempre uniti.

---

<sup>20</sup> Per l'unico studio completo del *Processus* negli *Opuscula* si veda Regolini 2017. Al suo interno, l'autrice ha menzionato anche questo mio lavoro sul ms. VI/50. Il *Processus* dovette godere di una certa fama anche presso i suoi contemporanei. Accennando alle opere del Catti il contemporaneo Girolamo Rossi infatti scrive: «Dall'altra parte ai giovani [rispetto ad altre opere del poeta] piacciono di più carmi latini di vario genere, nei quali dice di volere che l'amatissima Lidia gli dia indietro il cuore e le intenta un processo vero e proprio, senza nulla tralasciare di quanto causidici e avvocati sono soliti dire nelle cause giudiziarie» (Rossi 1996, 659).

Dopo una lettera di dedica al Loredan e la sintesi del contenuto del processo (cc. C7v-C8r), l'azione giudiziaria si svolge in poco più di due mesi, tra febbraio e aprile, seguendo fedelmente la complicata articolazione dell'*actio* giudiziaria. Nel testo, i titoli segnalati da piè di mosca introducono ogni componimento, indicandone la funzione nel sistema, mentre numerose didascalie in distici elegiaci inframezzano e chiarificano lo svolgimento del processo. Quella che a prima vista sembra una congerie eterogenea di *carmina* è in realtà un mosaico, una narrazione coerente benché frammentata in più di 123 componimenti.

La continuità della causa giudiziaria, di cui non manca nessun procedimento, subisce un'unica sospensione tra le carte E6v e H4r, dove viene presentata alla corte la raccolta di componimenti che il Catti avrebbe donato a Lidia. La successione delle 38 poesie in volgare, in un'arguta *mise en abyme*, forma un vero e proprio canzoniere volgare del poeta dedicato alla sua amata. L'inventiva del Catti, laddove non sperimenta nuove vie metriche, costruisce una complicata cornice assolutamente inedita per uno dei generi letterari più comuni.

Finora la versione completa del *Processus* degli *Opuscula* è stata l'unica conosciuta e studiata. Alla luce tuttavia delle considerazioni sulla tradizione del Catti, il *Processus* sarà sempre circolato in questa forma dal 1487 al 1502? Il manoscritto VI/50 di Forlì potrebbe dare una risposta.

Nel suo *Iter Italicum*, Kristeller riassume il contenuto del manoscritto come «Bernardinus Cattus, carmen, to the Doge Leon. Lauretanus. s. XVI in.». La forma del codice è sicuramente meno preziosa della controparte marciana, ciononostante, una volta aperto il *libellum*, due elementi già menzionati confermano subito la sua importanza. La scrittura del testo innanzitutto è la medesima del Marc. Lat. XI, 30, mentre un piccolo stemma della famiglia Loredan miniato in foglia d'oro compare a piè del f. 1r, lo stesso in cui è presente la dedica al *praetor* di Padova Leonardo Loredan. Questa caratteristica, come è già stato detto per il manoscritto marciano, è propria degli esemplari di dedica.

Procedendo oltre l'aspetto formale del codice, si può passare all'esame del contenuto. Il manoscritto trasmette una serie di ventinove componimenti latini, a eccezione di uno semilatino e di due in volgare, nel seguente ordine:

- f. 1r:** *Ad Magnificum et iustissimum dominum Leonardum Lauredano, patritium Venetum praestantissimum, Antenoreumque praetorem optimum Lydii Catti Ravennatis carmen:* tre strofe saffiche minori;
- f. 1v:** *Tenor libelli:* sonetto caudato semilatino;
- ff. 1v-2r:** *Die prima Augusti 1487:* endecasillabi faleci;
- ff. 2r-3v:** *Die secunda Augusti 1487. Expositio causae per Lydium:* carmen in distici elegiaci;
- ff. 3v-5r:** *Eadem die Lydiae Puellae responsio:* carmen in distici elegiaci;
- ff. 5r-5v:** *Eadem die per Lydiam rhythmorum praesentatio. Eorum tenor infra sequitur. Latinus rhythmus. Auctoris nomen in primordiis:* sonetto latino con acrostico;
- ff. 5v-6r:** *De syllaba in syllabam sequitur vulgaris. Auctoris nomen in primordiis:* sonetto in volgare con acrostico;
- f. 6r:** *Eadem die assignatio termini:* endecasillabi faleci;
- ff. 6r-8v:** *Die tertia Augusti. Allegationes in causa per Lydium:* carmen in distici elegiaci;
- f. 8r:** *Eadem die et hora capitulum Lydii:* carmen in distici elegiaci;
- ff. 8r-8v:** *Eadem die capitulum Lydae puellae:* carmen in distici elegiaci;
- f. 8v:** *Eadem die capitulorum petitio:* carmen in distici elegiaci;
- f. 8v:** *Die quarta Augusti. Interrogatoria Lydii:* carmen in distici elegiaci;
- ff. 8v-9r:** *Interrogatoria partis adversae:* endecasillabi faleci;
- f. 9r:** *Eadem die prima citatio:* un distico elegiaco;
- f. 9r:** *Citatio secunda eadem hora:* endecasillabi faleci;
- ff. 9r-9v:** *Eadem hora citatio tertia:* un distico elegiaco;
- f. 9v:** *Eadem die citatio ultima:* endecasillabi faleci;
- ff. 9v-10r:** *Testis ex parte Lydii:* carmen in distici elegiaci;
- ff. 10v-11r:** *Testis pro parte Lydae puellae:* carmen in endecasillabi faleci;
- f. 11r:** *Ad eundem dominum praetorem ut sententiam ferat:* carmen in distici elegiaci;
- f. 11r:** *Versus qui et transverso tramite leguntur. Ad eundem:* versi reticolati;
- ff. 11v-12r:** *Ad eundem. Tertia rima, primordiis et ad quem et mittentis nomen demonstrantibus:* terza rima in latino con acrostico;
- ff. 12r-13r:** *Ad eundem. Sextina:* sestina in latino;

- f. 13r:** *Ad eundem*: terzina ABA formata da esametro + endecasillabo + esametro;  
**ff. 13r-13v:** *Ad eundem dominum praetorem. Commendatio causae*: sonetto in volgare;  
**f. 13v:** *Summariū processus. Versus Anguinei: carmen anguineum*;  
**f. 13v:** *Constructio*: un esametro;  
**f. 13v:** *Ad eundem: carmen* in distici elegiaci.

Già a un primo sguardo, la ricorrenza dell'anno 1487, la dedica al Loredan ancora *praetor*, i titoli dei componimenti e la stessa struttura del testo non possono che rieccheggiare quel *Processus ordine iudiciario* contenuto nella raccolta stampata nel 1502.

Questo processo manoscritto si presenta come una forma più breve (quattro giorni d'agosto contro i due mesi tra febbraio e marzo) e priva del canzoniere, ma non meno giuridicamente accurata e metricamente interessante.<sup>21</sup> Prima di sostenere qualunque parentela tra i due testi, si deve affrontare la possibilità che il Catti abbia utilizzato il *topos* del processo in più occasioni. Durante il mandato del Loredan a Padova, il poeta era uno studente universitario immerso nel mondo del diritto, dei tribunali e del linguaggio tecnico giuridico: sarebbe verosimile pensare che egli possa aver più volte sfruttato questa realtà per i suoi lavori letterari.

Ciononostante, la collazione testuale tra manoscritto e stampa smentisce una simile ipotesi già dal primo componimento. Le tre strofe saffiche che aprono il processo manoscritto sono infatti inequivocabilmente imparentate con le tre che aprono, dopo la dedica e la sintesi, il testo vero e proprio del processo degli *Opuscula*.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Nella mia tesi di laurea sono inclusi anche uno studio della metrica e un'edizione critica commentata del testo trasmesso dal manoscritto forlivese VI/50.

<sup>22</sup> Per facilitare la lettura, nei testi citati sono stati modernizzati grafia, punteggiatura (eccetto per il *carmen anguineum*) e segni diacritici, è stata introdotta la distinzione moderna *u/v* e *il/j*, sono state normalizzate le maiuscole



Ms., f. 1r:		<i>Opuscula</i> , c. D1r:
Omne virtutum decus et columna		Grande <i>virtutum decus</i> atque lumen
stirpe qui in terris bene Lauredana		<i>stirpe qui</i> natus tribuente laurum
vivi antiquae monumenta chartae		diceris diae dare secla vitae
tempore in isto,	4	<i>tempore</i> nostro,
sive tu quicquid petis est quaterni		<i>sive tu quicquid petis est</i> parentis
fontis, in toto potiora seculo		maximi divum Iovis atque Phoebi,
dona, seu quicquid placidi aut benigni		sive tu poscis Sophiae Minervae
pectoris extat.	8	quicquid habetur.
Accipe humanis manibus Thalia		<i>Accipe humanis manibus</i> Ravennas
nostra quod praebet tibi et istud ore		quod tibi munus facit atque, semper
quo soles miti nimis atque laeto		ut <i>soles</i> , nostrum facie serena
perlege carmen.	12	<i>perlege carmen</i> .

È evidente come entrambi gli elogi al protettore del poeta siano collegati. Nella prima strofa della versione a stampa il passaggio *stirpe...Lauredana* > *stirpe...tribuente laurum* mostra maggiore finezza, occultando il cognome del destinatario tramite la sua etimologia e attribuendogli la facoltà di incoronare i poeti. La seconda strofa condivide nelle due versioni solo l'*incipit*, mentre nella stampa si introducono le divinità classiche. Nella terza strofa a stampa, il *munus* non è più offerto dalla Musa Talia, bensì dal ravennate stesso. L'invito finale rimane invece inalterato.

Il secondo componimento del manoscritto è il sonetto semi-latino *Tenor libelli*, ossia un sonetto costituito da esametri nei quali sono inserite parole volgari senza adattamento morfologico (a differenza del macaronico). Anche in questo caso i versi non sono privi di riscontro nel *Processus* a stampa, dove ricorrono col titolo *Libellus Catti Latino rhythmico* e con la medesima funzione:

Ms., f. 1v:		<i>Opuscula</i> , cc. D1v-D2r:
Comparet Catto et coram se presenta		Te coram Patavi regente lata,
vobis et vestro officio rectore,		praetor, moenia Cattu ex dolore
et exponendo petit el so core,		heu compareo, postulo et furore

---

(eccetto quando indicanti acrostico), sciolte le abbreviazioni e separate le parole in *scriptio continua*.

pignus datum di cui per amor stenta.	4	reddat Lydia corda commodata.
Lyda puella cum la mente fenta		Et dico ut tulit haec dolis creata
negat, ma dicit ben in gran furore		scriptis munera finge Catte, amore
quod huius cordis quel fo donatore,		te dono penitus meo, calore
ergo in reddendo cor vol esser lenta.	8	tanto littera sic fuit notata.
Quare peto a vobis cum iustitia		Ergo tradere cum velit puella
quod condemnetur illa darmi el mio		neutrum, restituat duo reposco
offerens me <i>provar se fia bisogno</i> .	11	semper quae fuerint probans necesse.
Et quia fovet causam cum nequitia,		Protestor, fovet haec iniqua bella,
quod haec <i>expensas</i> vinta senza oblio		de <i>expensis</i> mihi quae feruntur esse
solvat pro lite le qual già ripogno.	14	factae et quas fieri decere nosco.
Et si forte menzogno		E perché anchor cognosco
sum in <i>libello</i> , io dico salvo et coetera		formam <i>libelli</i> io dico salvo et coetera
<i>addendi et minuendi a questa lettera</i> .	17	<i>addendi et minuendi a questa lettera</i> .

A prima vista i due componimenti parrebbero assimilabili soltanto per essere sonetti. Le ricorrenze testuali sono assai sporadiche, il primo sonetto è in endecasillabi e il secondo in endecasillabi faleci, il primo è costituito da versi per metà latini e per metà volgari, mentre il secondo relega il volgare nella coda. Ciononostante, la comunione del tema e della coda gettano una luce differente sui due componimenti, entrambi concepiti come introduzione al processo. Il sonetto a stampa, così come nel caso precedente, si presenta come una versione più raffinata ed elaborata della controparte manoscritta. Quest'ultimo è meno complicato prosodicamente, giacché gli inserti volgari a fine verso permettono di evitare rime latine; il sonetto a stampa è semilatino solo in virtù della coda e adotta l'endecasillabo falecio, un metro molto amato dagli umanisti e molto usato proprio in questo tipo di produzione.<sup>23</sup>

Il manoscritto a questo punto procede con il carme *Die prima Augusti 1487*, nel quale ha inizio il processo e fa il suo ingresso l'imputata Lidia. Andando a recuperare il *carmen* che negli *Opuscula* ha la medesima funzione, si noterà come anche in questo caso esista un legame:

---

<sup>23</sup> Duso 2004, CVII-CIX.

Ms., ff. 1v-2r:		<i>Opuscula</i> , c. D1v:
Praefata officio dieque et anno		Hac dicta officio dieque et anno
Lydam nomine Lydii, sedentis		Catti nomine Lydiam sedentis
prima iudicis ut veniret hora		prima iudicis ut veniret hora
et respondeat ad petenda, vere	4	et respondeat ad petenda, vere
personaliter ore cum fideli		personaliter ore cum fideli
preco rettulit Arfus, inter ipsos		praeco rettulit Arphus, inter ipsos
in causa quam agitant simul, citasse.		in causa quam agitant simul, citasse.

Anche senza l'uso del corsivo, è palese come questi due componimenti siano in sostanza identici. Il metro che adottano è il falecio e il soggetto che trattano è lo stesso, condividendo anche il nome del *praeco* Arfo, il banditore del tribunale. Due sono le differenze degne di nota: la prima è la variante *Lyda* per *Lydia* (comunque presente nel manoscritto); la seconda è la differente posizione del *carmen* negli *Opuscula*, dove precede anziché seguire il sonetto semilattino. Le ricorrenze nel manoscritto non rispecchiano perciò l'ordine della stampa, sebbene possano dividerne la funzione giuridico-narrativa.

Il quarto componimento del manoscritto, intitolato *Die secunda Augusti 1487. Expositio Causae per Lydium* condivide l'*explicit* con le *Replicationes Catti exceptionibus Lydiae* degli *Opuscula*:

Ms., ff. 2r-3v:		<i>Opuscula</i> , cc. D5v-D7v:
[...]		[...]
Si petit ut reddam tribuit quae bina puella	77	Si petit ut reddam tribuit quae bina puella
oscula, pro binis reddere mille volo.		basia, pro binis reddere mille volo.

Il quinto componimento, *Eadem die Lydiae puellae responsio*, condivide invece l'*incipit* con le *Exceptiones Lydiae libello Catti* degli *Opuscula*:

Ms., ff. 3v-5r:		<i>Opuscula</i> , cc. D2r-D4r:
Quae tua sola micat penitus super aethera,		<i>Quae tua summa volat Patavi super aethera,</i>
praetor,		<i>praetor,</i>
iustitia et pietas in genus omne potens.	2	<i>iustitia et pietas in genus omne potens.</i>
Non sinit ut pro me capiam qui iure superbus		<i>Non sinit ut pro me capiam qui iure superbus</i>
advocet et totum misceat ille forum.	4	<i>advocet et totum misceat usque forum.</i>
Sed quod sola humili <i>confidam</i> foemina verbo		<i>Sed facit ut possim nostro confidere versu</i>
[...]		[...]

Nonostante le loro differenze, in entrambi questi componimenti Lidia parla approfonditamente della poesia del Catti e di quei versi con cui egli ammetterebbe di averle donato *sua sponte* il proprio cuore. La differenza principale è che nel primo caso Lidia parafrasa quelli che saranno i due componimenti che di lì a poco presenterà, mentre negli *Opuscula* fornisce un importante – e forse unico – manifesto poetico del Catti e del suo sperimentalismo.

Così nel manoscritto vengono introdotte le prove della colpevolezza di Lidio. Qui però è il Catti a costringere Lidia a mostrare i suoi scritti a lei dedicati, non viceversa, e al posto del lungo canzoniere volgare, ci si limita a due componimenti legati tra loro in uno degli esperimenti del nostro poeta. È infatti portato come prova il sonetto latino rubricato *Eadem die per Lydam rhythmorum praesentatio. Eorum tenor infra sequitur. Latinus rhythmus. Auctoris nomen in primordiis*, seguito subito dal sonetto in volgare *De syllaba in syllabam sequitur vulgaris. Auctoris nomen in primordiis*, il quale altro non è che la traduzione letterale del primo.

Il fatto che questo esperimento non ricorra nel *Processus* a stampa porterebbe a pensare che la presenza ingombrante del canzoniere abbia escluso questo artificio poetico. Per la logica del *Processus* l'ipotesi può essere corretta, ma è altrettanto vero che il doppio sonetto ricorre comunque negli *Opuscula*. Semplicemente non si trova nel *Processus*.

Se si sfoglia infatti la seconda sezione della raccolta,<sup>24</sup> interamente dedicata agli esperimenti e alle acrobazie poetiche del ravennate, balzeranno all'occhio uno dopo l'altro proprio i due sonetti del manoscritto alle cc. C3v-C4r.<sup>25</sup> Anche qui essi sono posti in successione, divisi dalla rubrica *Maternus Rhythmus ut latinus et lege Plautina imitatione primordia*. Al di là di qualche differenza nella seconda quartina e nelle terzine, rimangono inalterati soggetto, contrapposizione tra testo latino e volgarizzamento, nonché l'acrostico «Bernardin Catto».

I due sonetti non sono d'altro canto gli unici componimenti del manoscritto che ricorrono in un'altra sezione degli *Opuscula*. Ai ff. 11r-13v, condividono la medesima sorte tre *carmina* con i quali il poeta, terminato il processo, tesse le lodi del *praetor* perché gli sia favorevole nel giudizio. Questi sono un *carmen* in versi reticolati, un *carmen* in terzine latine e una sestina in latino. Così come i sonetti, queste poesie esprimono appieno l'attitudine sperimentale di Lidio Catti e, in quanto tali, non ricorrono nel *Processus* degli *Opuscula* (il cui finale è molto più articolato di quello manoscritto), ma tra gli esperimenti della prima e della seconda sezione della raccolta.

In particolare, il *carmen reticulatum* vive una situazione privilegiata: se consideriamo il manoscritto anteriore alla stampa e lo incrociamo con la già menzionata pagina dei diari del Sanudo datata 11 maggio 1500,<sup>26</sup> sarà difatti possibile ricostruire la genesi del componimento.

La versione del manoscritto forlivese è la seguente:

Vivat	iustitiae	spes,	lumen,	gloria	praetor,
Iustitiae	splendor,	legum	dux,	dulcis	amicus,
Spes	legum,	exemplar	virtutum,	copia	grandis,

<sup>24</sup> *Opuscula*, c. A1r: «Latina quaedam et materna singularia carmina a nullo alio tali genere forte composita».

<sup>25</sup> I due sonetti si possono leggere, secondo la versione degli *Opuscula*, in Duso 2004, pp. 48-49.

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, p. 4.

Lumen,	dux,	virtutum	primus,	iuris	amator,
Gloria	dulcis,	copia	iuris,	pectore	Brutus,
Praetor	amicus,	grandis	amator,	Brutus	et alter.

La chiave del *carmen* è sempre quella suggerita da Pozzi,<sup>27</sup> per cui la lettura può avvenire indifferentemente sia da sinistra a destra sia dall'alto verso il basso. Questo effetto è ottenuto ripetendo ciascuna parola nei versi successivi, attorno a un verso in diagonale «Vivat splendor, exemplar primus, pectore et alter» escluso da tale ripetizione.

Una seconda versione di questo componimento è riportata dal Sanudo col titolo *De divo Marco*, dopo la sua trascrizione del *carmen anguineum* sugli Sforza. Come avviene per quest'ultimo, anche i versi reticolati trasmessi nel diario presentano numerose varianti:

<i>Vivat.</i>	bellorum.	flos.	<i>lumen.</i>	<i>gloria.</i>	Marcus.
Bellorum.	<i>splendor.</i>	lumen.	<i>dux.</i>	fortis.	in armis.
Flos.	lumen.	sedes.	<i>virtutum.</i>	<i>copia.</i>	Martis.
<i>Lumen.</i>	<i>dux.</i>	<i>virtutum.</i>	<i>primus.</i>	iuris.	amicus.
<i>Gloria.</i>	fortis.	<i>copia.</i>	iuris.	carmine.	vivat.
Marcus.	in armis.	Martis.	amicus.	vivat.	in aevum.

Le parole comuni segnalate in corsivo dimostrano la parentela tra i due *carmina*. Il soggetto non è più il *praetor* di Padova ma Venezia («Marcus»), e pertanto alcuni epiteti sono stati riadattati, come la *iustitia* che diventa *bella* o *dulcis* che diventa *fortis*. D'altronde il contesto è ormai quello della guerra turco-veneziana del 1499-1503, a cui il Catti stesso dimostra di essere interessato tramite gli epiteti attribuiti al doge Loredan nella prima lettera di dedica e alcuni suoi componimenti, primo fra tutti il *Sotadicum carmen in Turchum* al f. 24r del manoscritto marciano e quindi a c. B7v degli *Opuscula*. Non sarà perciò un caso che il poeta riproponga nella medesima sede l'ultima rivisitazione del *carmen reticulatum*, ormai pienamente rivolto alla guerra contro l'impero ottomano. Negli *Opuscula* il carne al di-

---

<sup>27</sup> Pozzi 1984, 130-132.

*vus Marcus* è soggetto a sdoppiamento antitetico, cosicché, dopo esser stato ancora rimaneggiato con parti della prima e della seconda versione, gli viene anteposto un nuovo *carmen reticulatum* contro il Turco, in una perfetta antitesi *verbatim*:

Occidat	Italiae	mors,	Christi	belva	Turchus
Italiae	terror,	fidei	hostis,	tristis,	iniquus,
Mors	fidei,	pacis	destructor,	gloria	Ditis,
Christi	hostis,	destructor	pacis,	Ditis	amicus,
Belva	tristis,	gloria	Ditis,	milite	perdat,
Turchus	iniquus,	Ditis	amicus,	perdat	in armis.
<u>Vivat</u> et	Italiae	<u>spes</u> ,	Christi	<u>gloria</u>	<u>Marcus</u>
Italiae	tutor,	fidei	<u>dux</u> ,	grandis	<u>amicus</u> ,
<u>Spes</u>	fidei,	pacis	servator,	<u>copia</u>	<u>Martis</u> ,
Christi	<u>dux</u> ,	servator	pacis,	Martis	alumnus,
<u>Gloria</u>	grandis,	<u>copia</u>	Martis,	milite	vincat,
<u>Marcus</u>	<u>amicus</u> ,	<u>Martis</u>	alumnus,	vincat	in armis.

Analizzando il secondo componimento, oltre ad alcuni elementi già presenti nella versione trasmessa dal Sanudo (segnalati con sottolineature), ricompaiono anche lezioni proprie della sola prima versione (segnalate in corsivo). Innanzitutto, *iustitia* e *bella* sono sostituiti dall'Italia di cui Venezia diventa *spes*, con un sostantivo recuperato della prima versione, e *tutor*. Il *lumen* delle versioni precedenti e le *leges* della prima diventano *Christus* e *fides*, perché la guerra contro gli Ottomani è anche una guerra tra due religioni. In questa prospettiva, se Venezia è «Christi gloria», «Italiae tutor», «fidei dux» «spes fidei» e «pacis servator», il Turco sarà «Christi belva», «Italiae terror», «fidei hostis», mors fidei», «pacis destructor» e così via. Dato il contesto bellico, aumenta la presenza di Marte rispetto alla seconda versione, contrapposto a Dite per gli Ottomani, mentre Marco da semplice *amicus* del dio della guerra diviene *alumnus*. Sulla scia di questo slittamento semantico, le immagini topiche dell'elogio poetico «carmine vivat» e «vivat in aevum» diventano «milite vincat» e «vincat in armis», contrapposte ovviamente al «perdat» del componimento precedente.

Tutto ciò conferma la maggior preoccupazione del Catti per gli avvenimenti della guerra contro i Turchi in occasione dell'elezione del doge, testimoniata dapprima dal manoscritto marciano e infine confermata dalle aggiunte alla lettera dedicatoria inserita negli *Opuscula*.

Dopo il *carmen reticulatum*, nel manoscritto forlivese segue un componimento intitolato *Ad eundem. Tertia rima, primordiis et ad quem et mittentis nomen demonstrantibus*, ossia un componimento terzinato in esametri con acrostico «Leonardo Lauredano Lidius Ravennas». Anche quest'uso della terzina dantesca in latino ricorre negli *Opuscula*, ma a c. B8r in apertura della seconda sezione, la stessa dei due sonetti.

Ms., ff. 11v-12r:		<i>Opuscula</i> , c. B8r-v:
Lunarde, haec postquam poscis mea carmina, vires		Lux urbis Venetae, mitto quae carmina servus
Et gratę ingenii tibi sunt cum pectore tanto		Excipe, plura dare est animus cum pectore tanto
Ore tene, iam plura dabo si plura requires.	3	Ore minus quaerat sitibundo ut flumina cervus
Namque erit ut semper, tenui quod Pallade canto,		Nam tenui Musa toto quod tempore canto
Alta domus capiet sibi Lauredana, decorem		Alta domus capiat sibi Laurodana, decorem
Rara fovet similem, veneratur culmine quanto!	6	Rara tenet similem, veneratur culmine quanto.
Dicere seu cupiam quem Lydia pulchra colorem		Dicere seu cupiam quem Lydia culta colorem
Omnem habet, illius seu sint Mavortia bella,	9	Omnem habet, illius seu sint Mavortia bella
Laudibus extollam patriae decus omne vigorem.		Laudibus extollet multis mea Pallas honorem.
Aurea dicetur dives modo carmine cella		Aurea dicatur dives modo carmine cella
Veraque iustitiae cultrix, haec mater honesti	12	Veraque iustitiae nutrix, haec mater honesti
Reddetur semper pietatis dulcia mella.		Reddatu semper pietatis dulcia mella.
Esse igitur vates ullo nil tempore mesti		O vates igitur nihil ullo tempore mesti
Dicito, nam priscus Moecoenas alter habetur	15	Dicito, nam priscus Moecenas alter habetur
Aegrae qui tribuat mentis medicamina pesti.		Aegrae qui tribuat mentis medicamina pesti.
Num foelix hoc vita tua est? Num grata feretur		Num foelix hoc vita tua est? Num grata feretur
Orta sibi, quae ingrata fuit prius ante? quiescet	18	Orta sibi, quae ingrata fuit nimis ante? Quiescet
luce per humanum tempus placidaque canetur.		Luce per humanum tempus placidaque canetur.
Interea tamen haec animo mea Musa nitescet,		Interea tamen haec animo mea Musa nitescet,
Dum nova, quae petiit, servet fidumque	21	Dum nova, quae sua sunt, servet fidumque
clientem]		clientem]
Is foveat, claro sub cuius rore virescet.		Is foveat, Lauri sub cuius fronde virescet.
Vera lege, o praeses, nec dedignere canentem	24	Vera lege, o praeses, nec dedignere canentem
Suscipere: haec toto tradit qui corpore, flores.		Suscipere: haec toto tradit qui corpore, flores
Robur et ingenii, totam tibi denique mentem.		Robur et ingenii, totam tibi denique mentem.
Artibus his aderunt nostri quicumque furores	27	Artibus his nostri venient qui saepe calores
Undique magna tuae laudis vexilla poeta.		Undique magna tuae laudis vexilla poeta.
Extemplo et multos cantabo praetor honores.		Extemplo et meritos cantabo praetor honores.
Numquam Parca neget mitis tua tempora laeta,	30	Nunquam Parca neget nobis tua tempora laeta,



Nulla petam suplex invisio abrumpere fato,  
Ad coelum ut possis divina scandere meta.  
Sis foelix, et vive, vale, me semper amato.

*Nulla precor superos invisio abrumpere fato,  
Ad coelum ut possis divina scandere meta.  
Sis foelix, et vive, vale, me semper amato.*

Anche qui sono state evidenziate in corsivo le parti che il *carmen* a stampa condivide con quello manoscritto. Queste costituiscono la maggior parte del componimento, tenendo conto anche della tendenza del poeta a trasformare i futuri semplici in congiuntivi presenti. L'acrostico è il medesimo, l'*incipit* è stato adattato per dar risalto al nuovo ruolo del Loredan nell'*urbs Veneta*, ossia Venezia, ma il componimento è indubbiamente lo stesso.

E così accade anche per il successivo di questa sezione del manoscritto. La sestina in latino dedicata al Loredan segue il *carmen* in terzine sia nel *Processus* di Forlì sia negli *Oposcula*, dove è introdotto dalla rubrica *Ad eundem exasticum carmen quod vulgo sextina dicitur*:

Ms., ff. 12r-13v:

Vatibus, ut legi, Musas iubet altus Apollo  
esse suis regno solas pro divite praetor.  
Divitiis careat si quis vult forte poetam  
se facere, aurato calamo non condere carmen  
huic licet, at, tenui semper dictante Camoena,  
versibus ingenti reddit pro munere grates.  
Hac nos sorte damus, toto sed pectore, grates  
grandibus officiis: posset non pauper Apollo  
plus dare plusque omnis Parnasi ex fonte  
Camoena.]  
Vasa igitur praestent alii nunc aurea, praetor,  
innumeras sine fine et opes! Tibi tradere carmen  
vix Cattus potero, postquam iuvat esse poetam.  
Cum dabitur fati Loethoeum annare poetam  
potare et fluvium, tunc immemor addere grates,  
heu, canet in nullo laudum plus ordine carmen!  
Ergo dum terris vatium dicitur Apollo  
esse pater princepsque sua cum Pallade, praetor,  
debita persolvat fert quae debere Camoena.  
Parvula dum molli spirabit ab ore Camoena,  
devinctum tota reddet cum mente poetam.  
Quot tenet at coelum splendentia sidera, praetor,  
tot tibi dat Cattus praesenti carmine grates  
perpetuoque orat placidus quo dicitur Apollo  
desinat ut numquam Leonardo mittere carmen.

*Oposcula*, cc. B8v-C1r:

Vatibus, ut legi, Musas iubet altus Apollo  
esse suis regno solas pro divite praetor.  
3 Divitiis careat si quis vult forte poetam  
se facere, aurato calamo non condere carmen  
huic licet, at, tenui semper dictante Camoena,  
6 versibus ingenti reddit pro munere grates.  
Hac nos sorte damus, toto sed pectore, grates  
grandibus officiis: posset non pauper Apollo  
plus dare plusque omnis Parnasi ex fonte  
9 Camoena.]  
Vasa igitur praestent alii nunc aurea, praetor,  
innumeras sine fine et opes! Tibi tradere carmen  
12 vix Cattus potero, postquam iuvat esse poetam.  
Cum dabitur fati Loethoeum annare poetam  
potare et fluvium, tunc immemor addere grates,  
15 heu, canet in nullo laudum plus ordine carmen!  
Ergo dum terris vatium dicitur Apollo  
esse pater princepsque sua cum Pallade, praetor,  
18 Debita persolvat fert quae debere Camoena.  
Parvula dum molli spirabit ab ore Camoena,  
addictum tota reddat cum mente poetam.  
21 Quot tenet ad coelum radiantia sidera, praetor,  
Tot tibi dat Cattus praesenti carmine grates  
perpetuoque rogat placidus quo dicitur Apollo  
24 desinat ut numquam Leonardo mittere carmen.

Dum quoque Virgilii cantabit grandia carmen facta Phrygum et memoret Nasonem culta Camoena]		Dum quoque Virgilii cantabit grandia carmen facta <u>ducum</u> et memoret Nasonem culta Camoena]	
omnibus egregium facili modulamine, Apollo	27	omnibus egregium facili modulamine, Apollo	
tempora dum cinget mirtho viridante poetam		tempora dum cinget <u>myrtho</u> viridante poetam	
ore creans, toto, quas possit, tempore grates		ore creans, toto, quas possit, tempore grates	
Musa tibi officii det magnis Lydia, praetor.	30	Musa tibi officii det magnis Lydia, praetor.	
Si post fata meae sortis quoque solvere, praetor,		Si post fata meae sortis quoque solvere, praetor,	
tum potero, exiguis et nostrum ludere carmen		tum potero, exiguis et nostrum ludere carmen	
artibus, antiquae Lordanae ad nomina grates	33	<u>fontibus</u> , antiquae Lordanae ad nomina grates	
ipse domus, quaecumque aderit praebente Camoena,]		ipse domus, quaecumque aderit praebente Camoena,]	
transmittam et Ditis Cattum tibi sede poetam		transmittam, <u>Elysia</u> Cattum tibi sede poetam	
debitor impellet quo sit quoque pulcher Apollo.	36	debitor impellet quo sit quoque pulcher Apollo.	
Hoc quod Apollo prius vult: laeto pectore, praetor,		Hoc quod Apollo prius vult: laeto pectore, praetor,	
luce poetam omni famulum capem cordeque carmen,		luce poetam omni famulum cape cordeque carmen,	
quasque Camoena tibi defert post, condito grates.	39	quasque Camoena tibi defert post, condito grates.	

In questo caso le varianti sono talmente poche e per lo più leggere, che è forse preferibile limitarsi a segnalare le divergenze (tramite le sottolineature) piuttosto che le concordanze. A parte qualche variante grafica, comunque non imputabile con sicurezza all'autore, si registrano scambi sinonimici, il passaggio da futuro semplice a congiuntivo presente di *reddet* > *reddat* (v. 20), solidale con quelli avvenuti nel componimento precedente, e il passaggio *Phrygum* > *ducum* (v. 26) e *Ditis* > *Elysia* (v. 35). La decisione di cambiare l'oggetto del canto di Virgilio potrebbe essere dovuta al suddetto inasprimento del Catti nei confronti del nemico ottomano: meglio sostenere che Virgilio cantasse i *facta* di più generici *duces* che quelli dei futuri Turchi. Così anche il passaggio *Ditis* > *Elysia*, oltre a essere forse un innalzamento del luogo poetico, può ricollegarsi al «Ditis amicus» riferito al nemico ottomano nel *carmen reticulatum* a c. B7v, perciò non riproponibile rivolgendosi al Loredan. Detto ciò, anche le due sestine, escluse le esigue varianti, sono identiche e quindi necessariamente imparentate.

Manca tuttavia un ultimo componimento che, pur inserito nel *Processus* manoscritto, andrà poi ad alimentare la schiera degli espressioni della seconda sezione degli *Opuscula*, ossia il brevissimo *carmen* intitolato *Ad eundem* al f. 13r:

Ms., f. 13r:		<i>Opuscula</i> , c. C3r	
Candida quae fulget cunctis tua maxima, rector,		Hoc mihi concessum dederat tua maxima, rector,	
humanità mi avrà sempre so pegno,	2	humanità per cui serò to <i>pegno</i> ,	
dum Maro carminibus vivet, dum viribus Hector.		dum Maro carminibus vivat, dum viribus Hector.	

Il metro di questo componimento è davvero curioso. Si tratta di una terzina semilatina, composta da un esametro latino, un endecasillabo volgare e un ultimo esametro latino con rima ABA. L'alternanza regolare di versi latini e volgari nacque già nel Medioevo ed è alla base del fenomeno letterario dei sonetti semilatini, di cui sopra si è dato un esempio invece più incline alla mescolazione in sede di verso.<sup>28</sup> Le concordanze segnalate in corsivo confermano la parentela tra i due *carmina*, così come l'ormai noto passaggio da futuro semplice a congiuntivo presente *vivet* > *vivat* rientra nei passaggi tipici tra versione manoscritta e stampa.

Conclusa questa parentesi sui componimenti fuoriusciti dai confini del *Processus*, si può tornare in aula e riprendere così la successione dei *carmina* momentaneamente sospesa.

Il componimento successivo ai sonetti *Eadem die assignatio termini* (f. 6r) non trova riscontro negli *Opuscula*, mentre la situazione del *Die tertia Augusti. Allegationis in causa per Lydium* (ff. 6r-8v) è ben più complessa. Questo lungo componimento è infatti ripreso nell'*Allegationes Catti quibus contractus cordis simulatus fuisse probatur* degli *Opuscula*, ma in modo assai saltuario e talora non rispettoso dell'ordine originale dei versi:

Ms., ff. 6r-8r:		<i>Opuscula</i> , cc. H6v-H7v:	
Maxima qui totum fulges vexilla per orbem		Maxima qui tutum fulges vexilla per orbem	
iustitiae, prisci candidiora Numae,	2	iustitiae, prisci candidiora Numae,	2
aspice quis nostri causa est firmata columnis		aspice quis Catti causa est firmata columnis	
iuris et est viva qua ratione potens.	4	iuris et est viva qua ratione potens.	4
Contractum imprimis hunc pignoris esse probabo		Contractum, o praetor, simulatum hunc esse probabo	
et non ut veri muneris ista refert.	6	non doni, ut nobis Lydia falsa refert.	6
Arguo, ut ostendam, quod coniectura – loquemur		Arguo, ut ostendam, quod coniectura – loquemur	
iuristae – hunc fictum sola probata facit.	8	legibus – hunc fictum sola probata facit.	8

<sup>28</sup> Per la nascita di questa alternanza latino-volgare si legga la ricca *Introduzione* in Duso 2004.

Inditium probat hoc solum: vult Paulus in octo <i>de Castro</i> decies sic sibi <i>consilio</i> .	10		
Est ratio: facili nam quae non teste probantur, haec praesumpta probant, credito, signa, mihi.]	12	Est ratio: facili nam quae non teste probantur, haec praesumpta probant dantque probata fidem.]	10
Hoc dicit Baldus, dum de te auctentica fatur ultima "Sacro san." Codice "de ec." titulo.	14	Sic tercenteno terdeno et consulit ille <i>de Castro</i> iuris gloria <i>consilio</i> .	12
Cum multis probat hoc divino Bartolus ore lege dolum posita Codice "de" que "dolo".	16	<i>Cum multis</i> notat hoc divino <i>Bartholus ore</i> <i>lege dolum</i> titulo Codice "de" que "dolo".	14
Quam multa in nostro concurrunt aspice casu inditia, his placido versibus ore lege.	18	Optima quae in nostro concurrunt aspice casu <i>inditia et placido talibus ore lege</i> .	16
Cor ego cum petii simul et mea charta petita est, cum corde est nobis charta negata simul.	20	[...]	
Qui negat hoc, victus perdit quae munera praebent iura nec hic legum se iuvat auxiliis.	22		
Digestis glosa est legis quae «Regula nemo» incipit, in titulo "Regula iuris" ubi est.	24		
Dic, rogo, si donum est, nobis cur scripta negasset, cor non monstrasset qua ratione meum?	26		
Inditium est aliud: posita est quia causa, secuta quae non est, actus robora nulla tenet.	28		
Digestis prima "De dona." lege probatur huncque sequens titulus Codicis sic probat hoc.]	30		
Hoc instituta rubrica fertur eadem in parapho est aliud fineque principii.	32	[...]	
Si donaturus, Digestis lex probat istud "De" titulo "causa conditione data".	34	<i>Si donaturus, Digestis lex probat istud</i> <i>"De causa" titulo "conditione data"</i> .	32
Fert tamen illa dedi quod libera dona, negatur: illa probet dicens, non solet ista negans!	36	[...]	
Clarius hoc Phoebus de brocca in lege secunda Digestis titulo "De proba." textus ait.	38		
Coniectura potens alia est, qua creditus una contractus ficto nomine factus erit.	40		
Regula legalis fatur: «Praesumitur ille fictus quem solitus fecerit ullus homo».	42		
Lex argumento non omnes, insita "De re mili." sub octavo est clausola quae parapho.	44		
Lex qui semisses "De usuris" carmine primo Digestis sancta cum ratione probat.	46	[...] <i>Digestis sancta cum ratione probat.</i>	
Glosae et doctores extra "De pignore" textu illo vos: uno pectore fantur idem.	48	<i>Glosae et doctores extra "De pignore" textu</i> <i>illo vos: una talia mente ferunt.</i>	22
Sic modo nunc: alias quod pignora coepit iniqua, alterius claro lumine testis erit.	50	Nunc modo sic: alium quod tali luserit arte [...]	24
Pignus habet nec vult cor pignus reddere namque tum pacta in simili conditione fuit.	52		
Omnia iam faciam iam iam, iustissime praetor, te coram medio lucidiora die.	54		
Et quia poscit amor, praeses clarissime, posco. Et quia poscit amor, non nisi iusta peto.	56	[...]	

Hoc peto crudelem damnari carmine Lydam ut reddat vati corda misella suo,	58	<i>His puto te, praetor, saevam damnare puellam ut reddat Catto cor scelerata mihi</i>	34
vel mihi quod prestat corde est quod dulcius ipso promissum (pro quo, iura, valete!) meum.	60	et placida ut praestet, quod nostro est carius ipso, promissum, o cordi corda liganda meo.	36
Si nullum, damna cor victam reddere nostrum et solvat poenam, magne Cupido, tuam.	62		
Sic alios nullo plus tempore perdere facta audebit tali doctior arte sua!	64		
Coetera ab exemplo turba et scelerata cavebit, terrebit socias haec nova poena malas.	66		
Digestis titulo "De penis" lexque si quis fertur ut in simili multaque iura notant.	68		
Ast ego, qui pauper Patavo mea tempora duco gymnasio externis nunc sine corde locis,	70		
iura sequar, leges animo durasque sereno amplectar summa pro pietate tua.	72		
Si quid et in patria legum splendoris habebo, unica tu laudis causa ferere meae.	74		
At modo te exhortor penitus, mea turba, puellas spemito, foemineos spemito, tuta, dolos.	76		

I tre *carmina* successivi, *Eadem die et hora capitulum Lydii*, *Eadem die capitulum Lydae puellae* ed *Eadem die capitulorum petitio* (f. 8r-v) non trovano riscontri negli *Opuscula*. Le concordanze ricominciano invece al f. 8v con il *carmen* rubricato *Die quarta Augusti. Interrogatoria Lydii*. Anche in questo caso tuttavia il primo *carmen*, più breve, non ricorre se non in pochi versi del secondo, intitolato *Interrogatoria Catti*:

Ms., f. 8v:		<i>Opuscula</i> , c. E5v:	
Iam vidi, o praetor, quaerit quod Lyda <i>probare</i> poscatur tali testis et ore volo:	2	Omnibus his, <i>praetor</i> , quae tentat falsa <i>probare</i> [...]	
scilicet ut tempus quibus et praesentibus et quo dona loco inter nos facta fuere ferat.	4	<i>scilicet ut tempus quibus et praesentibus et quo</i> <i>dona loco inter nos facta fuere petas.</i>	6
Si sunt affines, extant si debita vel si quod mihi suspectum reddere possit habet.	8	<i>Si sunt affines</i> , facias reddatur at omnibus [...]	

Le riprese evidenti, nonché la medesima funzione che i due componimenti svolgono nelle rispettive narrazioni, permettono di supporre come il primo *carmen* sia stato lo scheletro, il punto di partenza di quello successivo.

E così avviene anche per la controparte, l'*Interrogatoria partis adversae* (ff. 8v-9r) che segue subito quella appena analizzata. Anche in questo caso, il componimento manoscritto è più

breve di quello stampato, ma ne costituisce senza dubbio la base di partenza:

Ms., ff. 8v-9r:		<i>Opuscula</i> , cc. E2r-E2v:	
Praetor magnifice, hoc peto puella		<i>Praetor magnanime, hoc puella posco</i>	
Lyda, ut tempore, sic quibus renarret	2	[...] Et quo tempore, <i>sic quibus renarret</i>	2
tunc praesentibus et loco petendus		<i>tunc praesentibus et loco locique</i>	
[...]		[...]	
affines quoque, debitor si et alter		<i>Affines quoque, debitor si et alter</i>	
sit nunc alterius malignus, oro		<i>sit nunc alterius petitus atque</i>	12
et siquid latet ut queat moveri	8	[...] <i>et si quid latet ut queat moveri</i>	
suspectus bene saepius requiras.		<i>suspectus bene saepius requiras.</i>	

Agli *interrogatoria* seguono nel manoscritto le quattro *citationes* dei testimoni. Di queste, la prima e la terza, rispettivamente rubricate *Eadem die prima citatio* (f. 9r) ed *Eadem hora citatio tertia* (f. 9r-v), ricorrono pressoché identiche nel *Processus* stampato, entrambe con il titolo *Citatio testis ad iurandum*:

Ms., f. 9r:		<i>Opuscula</i> , c. E1v:	
In personam Arfus fido se ex ore Sabellum		Arphus Alexandrum praesenti luce fidelis	
pro nunc ut iuret praeco citasse tulit.	2	nunc ad iurandum <i>praeco citasse tulit.</i>	2
Ms., f. 9r-v:		<i>Opuscula</i> , c. E5r:	
Rettulit idem Arfus per se quod Paula citata est		<i>Rettulit idem Arphus quod per se Paula citata est</i>	
praesenti ut iuret testis habenda die.	2	<i>praesenti ut iuret testis habenda die.</i>	2

La *Citatio secunda eadem hora* (f. 9r) e la *Eadem die citatio ultima* (f. 9v), invece, non ricorrono in modo così pedissequo negli *Opuscula*. Ciononostante, esse si intravedono entrambe nel medesimo componimento, la *Relatio citationis factae Catto ad videndum iurare testem Lydiae* (c. E5r). Le due *citationes* manoscritte sono le seguenti:

Ms., f. 9r:		Ms., f. 9v:	
Catti nomine rettulit pudicam		Lydae nomine rettulitque Cattum	
personaliter Arfus ille, testem		<i>personaliter alteramque partem,</i>	
iurare egregium virum Sabellum		<i>iurantem dominam videre Paulam</i>	
pro nunc ut videat, citasse Lydam.	4	<i>pro nunc ut velint, Arfus hic citasse.</i>	

Tra l'una e l'altra ricorrono termini simili, legati all'*iter* processuale e segnalati nella seconda in corsivo. Ora si confrontino con la suddetta *citatio* degli *Opuscula*:

*Opuscula*, c. E5r:

Praedicti officio die suprema  
 mensis nomine rettulit puellae  
 personaliter Arphus ille, testem  
 iurantem dominam videre Paulam 4  
 ut iamiam properet, citasse Cattum.

Nonostante questa *citatio* sia tematicamente collegata alla *citatio* del f. 9v, perché rivolta alla testimone *Paula*, si noterà non solo che il componimento possiede elementi di entrambe le *citationes* manoscritte in esame, ma anche che i versi 3 e 4 ripetono parola per parola il secondo verso della *citatio* al f. 9r e il terzo di quella del f. 9v. Queste somiglianze collocano il legame tra i *carmina* oltre la semplice formularità giuridica, segnalando i primi due come fonti del terzo.

In aggiunta, questi componimenti permettono di verificare un altro fatto. Se il banditore di entrambi i processi si chiama Arfo, l'identità dei testimoni, o meglio del testimone di Lidio, non corrisponde: la testimone di Lidia è sempre *Paula*, mentre quello di Lidio si chiama *Sabellus* nel manoscritto e *Alexander* negli *Opuscula*. Ciò che conferisce ulteriore interesse a questa divergenza è il fatto che, quasi di conseguenza, la testimonianza di Sabellico (ff. 9v-10r) non trova corrispondenze in quella di *Alexander* (cc. E2v-E4r). Al contrario, la testimonianza di *Paula*, rubricata *Testis pro parte Lydae puellae*, conta numerosi *loci paralleli* nella testimonianza che la stessa darà negli *Opuscula*:

Ms., ff. 10v-11r:

Producta haec fuit et citata Paula  
 a Lyda, atque eadem vidente parte  
 iurata et, super hoc nimis petita  
  
 quid scit, sic loquitur: «Diserte, iudex,  
 hoc anno, ut memini, fuitque mense  
 Maio inque suam domum vocavit

*Opuscula*, c. E6r-v:

[...] *Producta illa fuit citata Paula*  
 quae supra, atque eadem vidente Catto  
 iurata et, super hoc rogata quarto 4  
 quod me, principio suo incohante,  
 ommissis aliis ferentis ore  
 quid scit, sic loquitur: «Diserte, praetor,  
 hoc anno, ut memini, fuitque Iano 8  
 de mense, in laribus reae puellae  
 cum sola fueram loquente sola,

et dixit mihi Lyda: "Paula, munus quod pulchrum, soror, est datum, videto.	8	<i>dixit Lydia: "Cara Paula, munus quod pulchrum, soror, est datum, videto.</i>	12
Monstravit iuvenis parum miselli cor totum: "Hoc sibi Lydius Ravennas videbat, precibus quidem puelle donavit mihi fatus: 'Hoc amore portabis penitus, tenella, Catti Huius dimidium dies per omnis, Lyda, et spes animae meae relicte'.	12	<i>Monstravit iuvenis quidem miselli cor totum: "Hoc sibi Lydius Ravennas vivebat, modo liberalis ille donavit mihi fatus: 'Hoc amore, o virgo teneas amata Catti'.</i>	16
His dictis subito tulit notantem chartam munera clariora Phoebos". Hoc est quod scio». Partis et retenta adversae super omne quo rogavit hanc posci, se aliud puella dixit nescire, est nisi quod prius locuta.	16	<i>His dictis subito tulit notantem chartam munera clariora Phoebos". Hoc est quod scio». Partis et retenta adversae super omne quo rogavit scitari, se aliud puella dixit nescire, est nisi quod prius locuta.</i>	20
Et supra generalibus profecto respondit nimium petita recte.	20	<i>Et supra generalibus profecto respondit nimis haec petita recte.</i>	24

Conclude le testimonianze, a differenza del *Processus* a stampa dove viene eletto un consultore e ci si ritira per deliberare, nel manoscritto il poeta affida tutto al *praetor* tramite un componimento assente nella stampa e rubricato *Ad eundem dominum praetorem ut sententiam ferat* (f. 11r). Seguono poi le già trattate composizioni sperimentali in onore del Loredan e un sonetto volgare con cui il Catti raccomanda apertamente al *praetor* la causa. Quest'ultimo, rubricato *Ad eundem dominum praetorem. Commendatio causae*, ricorre anche nel *Processus* a stampa durante l'elezione del consultore, rivestendo la medesima funzione:

Ms., f. 13r-v: Alto stendardo e albergo di iustitia, gloria et honor dil veneto Senato, tra li sette Atheniensi un sol chiamato il primo, fonte pien d'ogni peritia.		O, c. 11r-v: Alto stendardo e di iustitia albergo, gloria et honor dil veneto Senato, tra li septe di Athene il fior chiamato, in cui per imparar mi specchio e tergo.	4
Fior de' costumi et odio di nequitia, ai nepoti Troiani e al so gran stato, dal vero Iove in terra qui mandato per novar l'aurea aetade in sua monditia.		I' veggio te, se al ver superno pergo, a l'antenorea stirpe e al so bel stato, dal summo Giove in terra esser mandato per far che l'aurea età non stia più a tergo.	8
Fautor sol de virtù, fidel sostegno, speme, ricorso et un placato porto, un chiaro sido ale quassate nave e levator d'ogni debile ingegno		Fautor dil nostro Apol, fidel sustegno, speme, ricorso et un placato porto, un chiar sido a le quassate navi e levator d'ogni debil ingegno,	11
prego ti presti a me iusto e suave, che contra Lyda non patisca el torto.		per le to gran virtù famose e gravi hor ti fa prego la rason al torto.	14



L'ultima ricorrenza tra manoscritto e stampa è il *carmen* successivo al sonetto, il *Summarium processus. Versus anguinei*. Questo *carmen anguineum*, della stessa stregua di quello sugli Sforza analizzato nel precedente capitolo, dà qui una sintesi del processo e ne rivela la conclusione:

Praetor:	vir:	mulier:	Leonardus:	Lyda:	Ravennas:
Cantat:	deluget:	dat:	dicit:	postulat:	audit:
Ius:	cordis:	munus:	quaesitum:	dona:	regentem:
Carminibus:	lacrimis:	vati:	fore:	pignora:	coram.

Ordinando il *carmen* seguendo la regola dei versi anguinei si otterrà:

Praetor audit ius coram.  
 Vir postulat cordis pignora.  
 Mulier dicit munus fore.  
 Leonardus dat quaesitum vati.                    4  
 Lyda deluget dona lacrimis.  
 Ravennas cantat regentem carminibus.

La raccomandazione del Catti al *praetor* alla fine dunque dà i suoi frutti: Leonardo consegna al poeta quanto richiesto, ribaltando l'esito del *Processus* degli *Opuscula*. A ogni modo, il *carmen anguineum* ritorna anche nel *Processus* a stampa, però all'inizio a mo' d'anticipazione degli argomenti trattati:

Vir:	mulier:	praetor:	fiunt:	committitur:	illud:
Scriptum:	lis:	cuncti:	concerni:	munera:	poscit:
Commoda:	fert:	producta:	actus:	sapientis:	apertum:
Extat:	consilio:	causae:	omnia:	tradita:	cordis.

Il *carmen* ordinato diventa:

Vir poscit commoda cordis.  
 Mulier munera fert tradita.  
 Praetor concerni producta omnia  
 fiunt cuncti actus causae.                    4  
 Committitur lis sapientis consilio.  
 Illud scriptum apertum extat.

Sebbene il tema sia affine, per il resto i *carmina* sono molto diversi. Inoltre nel manoscritto un verso isolato suggerisce la soluzione dell'enigma: «Finge anguem cursuque anguis lege carmina praetor», accompagnato dall'immagine del serpente stesso, disegnato a lato del *carmen anguineum*. Questi suggerimenti sono assenti nella stampa, anche perché negli *Opuscula* questi versi anguinei sono preceduti dal *carmen* dedicato agli Sforza, al quale segue un epigramma simile al verso-suggerimento del manoscritto. Il lettore pertanto dovrebbe arrivare al *Processus* conoscendo già tale artificio.

Il manoscritto si chiude infine con un componimento assente negli *Opuscula*:

Qui genere et longo fulgent qui sanguine, fama,	
quique fide et vera nobilitate micant.	2
Ex Barisoneis laribus, quis stamina duco,	
quam colo, quam veneror, patris honore domum!	4

Al di là delle differenze, la parentela tra i due 'processi' è innegabile. La natura del manoscritto, la rielaborazione del contenuto, la dislocazione di alcune sue parti in altre sezioni degli *Opuscula*, sono tutti indizi di una redazione precedente del testo, più semplice e più vicina alla data in cui è ambientato. Inoltre, l'estrema varietà metrica rende questo manoscritto non solo una redazione precedente del *Processus*, ma anche una specie di embrione degli *Opuscula*, laddove il poeta dà testimonianza delle proprie abilità poetiche sperimentali.

Infine, poiché la mano che ha confezionato il manoscritto forlivese è la medesima del manoscritto marciano, si rafforza l'ipotesi che anche quest'ultimo possa essere una redazione anteriore, o comunque autonoma, dei *carmina* poi confluiti nella raccolta a stampa.

Sicuramente il capitolo sulla storia della tradizione dell'opera del Catti *ante-Opuscula* rimane aperto: altri manoscritti o nuove fonti potrebbero far capolino e gettar luce sulla circolazione dei versi stravaganti di un autore tra i più singolari della sua epoca.

## Bibliografia

- S. Bartezzaghi, *Metametrica ed enigmistica: Caramuel letto da Padre Pozzi*, in D. Sabaino, P.C. Pissavino (eds.), *Un'altra modernità. Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*, ETS, Pisa 2012, pp. 127-138.
- S. Carrai, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, «Interpres», V (1983-1984), pp. 34-45.
- S. Cassini, *Il carmen anguineum di Lidio Catto: poesia enigmatica ed enigmistica tra stampe e manoscritti*, in S. Tilg, B. Harter (Hrsg.), *Neulateinische Metrik*, Narr, Tübingen, in stampa.
- A. Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, «AnticoModerno», 2 (1996), pp. 67-77.
- E.M. Duso, *Il sonetto latino e semilatino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Antenore, Roma-Padova 2004 (Miscellanea erudita, 69).
- Edit16 - *Censimento nazionale delle edizioni del XVI secolo*, [http://edit16.iccu.snb.it/web\\_iccu/imin.htm](http://edit16.iccu.snb.it/web_iccu/imin.htm)
- R. Fulin, *Difficiles nugae*, «Archivio Veneto», 10 (1880), pp. 131-134.
- P.P. Ginanni, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Gioseffantonio Archi, Faenza 1769, vol. I.
- P.O. Kristeller (ed.), *Iter Italicum: a Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1963, vol. I (*Italy: Agre-gento to Novara*).
- P.O. Kristeller (ed.), *Iter Italicum: a Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1967, vol. II (*Italy: Orvieto to Volterra [and] Vatican City*).

- S. Maffei, *Verona illustrata*, Società tip. dei classici italiani, Milano 1825, vol. II/2.
- G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Giambatista Bossini, Brescia 1753, vol. I/2.
- A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993 (Medioevo e Umanesimo, 83).
- S. Muratori, *Da Bernardino Catti a Giandomenico Michilesi*, «La Romagna», 7 (1910), pp. 124-153.
- M. Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2009.
- A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, direzione di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, pp. 499-524, vol. II (*Produzione e consumo*).
- G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.
- G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, il Mulino, Bologna 1984.
- A. Regolini, *Bernardino Lidio Catti*, in A. Comboni, T. Zanato (eds.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 200-206.
- G. Rossi, *Storie ravennati*, trad. e cura di M. Pierpaoli, Longo Editore, Ravenna 1996.
- USTC - *Universal Short Title Catalogue*, <https://www.ustc.ac.uk>
- P. Zorzanello, *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia non compresi nel catalogo di G. Valentinelli, I: Fondo antico / Classi I-X / Classe XI, Codd. I-100*, Editrice Etimar, Trezzano sul Naviglio 1980.



MATTEO LARGAIOLLI

ESPERIMENTI METRICI IN UN CANZONIERE  
DI INIZIO CINQUECENTO:  
IL *PROTHOCINIO* DI FILIPPO BALDACCHINI (1525)

Il *Prothocinio* di Filippo Baldacchini è un canzoniere edito a stampa in due libri nel 1525. L'interesse che può suscitare quest'opera dimenticata risiede soprattutto in alcuni esperimenti metrici tentati da Baldacchini. Mi concentrerò quindi soprattutto sugli schemi metrici dell'operetta, ma meriterebbero un approfondimento anche la lingua del testo, di cui qui non parlo, e la costruzione a canzoniere del testo, a cui dedicherò alcuni accenni.

1. *Testimone*<sup>1</sup>

La raccolta è organizzata in due libri, ciascuno diviso in sette parti. I due libri riportano due diverse data di stampa (8 settembre 1525 e 21 ottobre 1525), anche se verosimilmente sono stati pensati in termini unitari, non soltanto nei contenuti, ma anche negli aspetti materiali di edizione.

---

<sup>1</sup> Descrivo la copia della Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Capponi VI.161. Nella trascrizione dei testi modernizzo la grafia: riporto gli apostrofi come nell'originale; cerco di adeguare la punteggiatura all'originale; sciolgo senza segnalarle le abbreviazioni (rare e limitate quasi soltanto alla nasale; riporto & ad *et*); distinguo *u* da *v*; unifico *s* e *s* lunga; adatto maiuscole e accenti all'uso moderno. Nella stampa sono utilizzati apostrofi, che trascrivo anche se l'uso non coincide con l'uso moderno; compaiono inoltre punti, barre verticali e due punti, con funzione assimilabile di solito alla nostra virgola, oltre che punti di domanda e punti esclamativi (che a volte sembrano tra loro alternativi).

PROTHOCINIO / DE MESSER PHI- / LIPPO BAL- / DACHI- / NO / Coritano.  
 Nel quale se contiene / § Stato de Amore. / § Preghe de Amore. / § So-  
 specto de Amore. / § Querele de Amore. / § Speranza de Amore. / §  
 Inco(n)stantia de Amore. / § Ingiurie de Amore. / Nouamente Compo-  
 sto. / A COMO BRIANZA.

A c. 95v:

Finito el primo Libro del Prothocinio. Impresso in Perusia per Baldassarre de Francesco Cartolaio. A di octo de Settembre. M.D.XXV.

Segue quindi il secondo libro:

LIBRO / Secondo del Prothocinio / Nouame(n)te Co(m)posto / per  
 Messer Phil. / Baldachino / Cori- / tano. Nel quale se contiene / § Ini-  
 micitie de Amore. / § Timore de Amore. / § Guerra de Amore. / §  
 Triegua de Amore. / § Pace de Amore. / § Infamia de Amore. / Et Mu-  
 tatione de Stato / de Amore.

A c. 190v:

Impresso in Perusia per Baldassarre de Francesco Cartolaio. A di XXI.  
 de Octobre. M.D.XXV.

L'impostazione grafica dei frontespizi del primo e del secondo libro è simile, ma non identica: in entrambi i casi una cornice a grottesche racchiude il titolo, che descrive anche le sette parti in cui è articolato ciascuno dei due libri. Nel primo libro, inoltre, la cornice racchiude un piccolo quadro con Amore alato e la faretra legata a un albero.

Baldassarre Cartolari stampa anche, sempre a Perugia, altre opere di Baldacchini: il *Dyalogo de patientia* (1525), e *Fortuna* (31 agosto 1526; l'edizione ha lo stesso frontespizio del primo libro del *Prothocinio*) – oltre che alcune opere di Caio Baldassarre Olimpo Alessandri (cfr. Capaccioni 1996, 43-44). Meno chiaro il riferimento a Como e alla Brianza per una stampa che si colloca, per autore e per tipografo, in Italia centrale; ma anche un'altra opera di Baldacchini, *Fortuna* (1522), è stampata in Nord Italia, “in Thoscolano apresso il Laco Benacense nelle case d'Alessandro Paganino”.

La segnatura delle pagine segue un doppio criterio: oltre alle sigle alfabetiche di fascicolo in basso a destra (Ai, Aii, ecc.), ogni carta è numerata sul lato *recto* in alto a destra, in numeri arabi (nelle citazioni seguono questa numerazione più moderna). La numerazione delle pagine del *Libro secondo* prosegue quella del primo. Inoltre, il sonetto di apertura, dichiaratamente allestito per descrivere l'«ordine» del *Prothocinio*,<sup>2</sup> ha anche la funzione paratestuale di indice: a lato di ogni verso sono indicate con numeri romani da I a XIV le quattordici parti tematiche del canzoniere e con un numero arabo il numero di pagina in cui ciascuna di queste parti inizia.

Messer Philipppo Baldachino Coritano in l'ordine del suo Prothocinio.

- i. Amor con varii effecti 'l stato regge.
- ii. Preghe son l'arme prime in la sua rocca.
- iii. Sospecto in ogni parte 'l preme e tocca.
- iiii. Querele insegna al suo disperso gregge.
- v. Speranza in gran dolor ciascun corregge.
- vi. Inconstantia a voltar tutto trabocca.
- vii. Ingiurie d'ogni canto porge e sbocca.
- viii. Inimicitie son sue chiare legge.
- ix. Timor continuo a chi più 'l seque dona.
- x. Guerra accende tra doi cruda e mortale.
- xi. Triegua con poca fè per tutto sona.
- xii. Pace dà breve, in cui fidar non vale.
- xiii. Infamia larga, dov' ogn'hom ragiona.
- xiiii. Stato mutar conuiense con prest'ale.

Il sonetto-indice, quindi, comprende primo e secondo libro, con la paginazione completa e progressiva. Anche il secondo libro stampato, in base alle note tipografiche, un mese e mezzo dopo il primo libro, è stato evidentemente concepito in continuità con il primo; il primo fascicolo con il sonetto può essere stato stampato per ultimo, o integrato alla fine con il sonetto-indice, quando era disponibile la paginazione dell'intera opera.

---

<sup>2</sup> Cfr. c. Aiv: «Messer Philipppo Baldachino Coritano in l'ordine del suo Prothocinio». Vedi sotto, § 3.



## 2. *Cenni su Filippo Baldacchini*

Filippo Baldacchini, nipote del cardinale Silvio Passerini, datario di Leone X, nacque a Cortona negli ultimi decenni del XV secolo. Grazie all'influenza dello zio nella corte pontificia, ottenne incarichi dai papi Giulio II e Clemente VII; fu nominato vescovo di Assisi (1526) e governatore di Todi (1527), ma rifiutò le cariche. Alla morte del cardinal Passerini (1529), Filippo tornò a Cortona e prese moglie. Fu tra gli ostaggi richiesti dal principe di Orange, di parte papalina, quando Cortona, alleata fiorentina, capitolò (1530). Morì non ancora cinquantenne, ucciso da un domestico licenziato.<sup>3</sup>

Questa vita oscillante tra carriera ecclesiastica e vita secolare sembra riflettersi anche nella sua produzione letteraria (ne ricostruisce alcuni aspetti Dooley 2016, 47-50). Oltre che del *Prothocinio*, Baldacchini è autore di una "predica d'Amore" (*Nox illuminata*, 1519), dedicata allo zio Silvio Passerini, di un prosimetro allegorico morale (*Fortuna*, Toscolano 1522, e Perugia 1526), di un dialogo moraleggiante tra Spirito e Carne (*Dyalogo de patientia*, Perugia 1525), di un *Lamento di Cortona* sugli eventi politici che videro la città legata alla Firenze dei Medici tra il 1527 e il 1530.

A Filippo Baldacchini «Protenotario [*sic*] Apostolico de Peroscia» Vincenzo Puzio di Perugia dedica la sua *Plebana*, stampata dallo stesso Cartolari del *Prothocinio*, sempre nel 1525.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Informazioni biografiche su Baldacchini in Mancini 1922, 60ss., Guglielmi 1963 (che stronca il *Prothocinio*, e in generale tutta la produzione di Baldacchini: «estremamente scadente il tono generale, anche per la volontà chiaramente manifestata dal B. di sorprendere il lettore con fredde e stucchevoli stravaganze stilistiche che a lungo andare generano monotonia»). Certo: il valore è quello che è; ma anche la stravaganza e lo stucchevole non sono mai culturalmente neutri.

<sup>4</sup> Come mi è stato segnalato da Andrea Comboni. Dati di stampa: *Plebana. Opera nova intitulata Plebana, ove se contengono acchademice lettere, strambotti, canzone, sestine, sonetti et capituli, composti per Maestro Vincenzio Putio Perusino*, in Perosia per Baldassarre de Francesco Cartholaro, ne l'anno del nostro Signore 1525 adi 22 de luglio.

Baldacchini vi è evocato più volte: come dedicatario di alcuni testi, con il titolo già citato di protonotario a c. H<sub>ii</sub>r, e come «suo patrone, et benefattore unico» (c. A<sub>ii</sub>v). Le allusioni alle virtù e all'eccellenza del dedicatario restano però piuttosto generiche, e non offrono informazioni di rilievo sulla sua vita.

### 3. Descrizione del libro

Il canzoniere è articolato in 14 parti, diligentemente indicizzate nel citato sonetto che si legge sul *recto* del frontespizio, prima del privilegio di stampa, e che riprende, come è naturale, la ripartizione del testo in sezioni già annunciata nei frontespizi; ogni verso del sonetto descrive uno dei quattordici temi che saranno trattati, e ne riporta l'etichetta, a mo' di titolo. Già in apertura il *Prothocinio* dimostra in tal modo l'artificiosità della sua struttura. Le 14 parti coincidono con i 14 versi del sonetto, ma non va dimenticato che il libro è diviso, in realtà, in due libri di sette parti ciascuno; la ripartizione in due metà è per certi aspetti obbligata da motivi di convenienza tipografica, ma è anche di tradizione: sette erano sia le allegrezze, sia i dolori di Amore (per quanto le 14 parti non siano esattamente divise a metà, in positive e negative).

Ognuna delle 14 parti è a sua volta divisa in 5 sezioni, organizzate per metro, di estensione tendenzialmente simile, ma con alcune variazioni, più e meno accentuate a seconda delle sezioni. In ogni parte si presentano quindi, nello stesso ordine, strambotti, sonetti, barzellette, canzoni, capitoli (come se ciascuna delle 14 parti fosse in sé un 'mini-canzoniere'). Nell'intera opera compare quindi un totale di 337 strambotti, 230 sonetti, 34 barzellette, 36 canzoni, 29 capitoli (di cui 10 egloghe).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Questa distribuzione dei testi non sembra del tutto casuale. I sonetti ad esempio, oscillano tra i 16 e i 18 per parte, ma come si vede nella Tabella 1 il loro numero segue tendenzialmente un ordine: 16-16-17, 16-16-17 sonetti nelle parti 1-6 e 9-14, con una variazione nelle due parti centrali (parti 7 e 8). Una sequenza di base ternaria si ritrova anche nelle barzellette, organizzate su

	strambotti	sonetti	barzellette	canzoni	capitoli (egloghe)	
1 <i>Amore</i>	24	16	2	3	4	49
2 <i>Pregghi</i>	24	16	2	2	2 (1)	46
3 <i>Sospecto</i>	24	17	3	3	2 (1)	49
4 <i>Querele</i>	24	16	2	2	3 (1)	47
5 <i>Speranza</i>	24	16	2	4	2 (1)	48
6 <i>Inconstantia</i>	25	17	2	2	4	50
7 <i>Ingiurie</i>	24	18	2	3	1 (1)	48
8 <i>Inimicitie</i>	24	16	2	2	2	46
9 <i>Timore</i>	24	16	3	2	1 (1)	46
10 <i>Guerra</i>	24	16	2	2	2 (1)	46
11 <i>Tregua</i>	24	17	2	3	1 (1)	46
12 <i>Pace</i>	24	16	2	4	2 (1)	48
13 <i>Infamia</i>	24	16	6	1	1 (1)	48
14 <i>Mutar stato</i>	24	17	2	3	2	48
	<b>337</b>	<b>230</b>	<b>34</b>	<b>36</b>	<b>29 (10)</b>	<b>666</b>

Tabella 1 *Forme metriche di Baldacchini, Prothocinio*

La ripartizione per metri riprende la scansione comune per le raccolte poetiche, sia a stampa, sia manoscritte, allestite tra XV e XVI secolo (cfr. ad es. Rossi 1988, 125); la ripetizione del criterio di accorpamento metrico all'interno di ogni sezione tematica movimentata, in parte, questa scansione, perché alla lettura continua dell'intero libro i metri finiscono per trovarsi alternati. Pur con la significativa presenza di un buon numero di canzoni, in linea di massima un metro raro nei canzonieri del XV secolo

---

serie di 2-2-3 / 2-2-2 / 2-2-3 / 2-2-2 testi nelle parti 1-12, più una chiusa con 6 + 2 testi (parti 13 e 14). Per quanto riguarda i capitoli, il secondo libro, dalla parte 8 alla parte 14, li ripartisce in modo molto ordinato: 2-1-2-1-2-1-2; il primo libro è lievemente più disorganico. All'interno dei capitoli compaiono anche le egloghe; nel primo libro (parti da 1 a 7), le egloghe compaiono nelle parti centrali (2-3-4-5) e nella 7; le due parti senza egloghe (1 e 5) sono le più lunghe, con 4 capitoli ciascuna. In totale le egloghe sono 10, secondo la tradizione virgiliana, e ripartite qui tra le due metà del canzoniere (5 nella prima, 5 nella seconda).

(più avanti recuperato, ad esempio, da Britonio o da Trissino), il *Prothocinio* rinvia alla tradizione quattrocentesca per la presenza cospicua di strambotti (che superano per numero i sonetti), di barzellette e di capitoli.

L'intero canzoniere è quindi costruito su una doppia griglia: per metri e per temi, e tanto il suo repertorio metrico quanto quello tematico, in gran parte relativo al macrotema erotico, si presentano come una selezione di forme e di *tòpoi* propri della poesia d'amore. Una costruzione simile si trova anche nel canzoniere del veronese Gregorio Riccardi, stampato a Perugia nel 1539 da Ippolito Ferrarese: *Varii pensier amorosi de Gregorio Riccardi veronese, intitolato Pretiosa margarita, doue si contengono sonetti, capitoli, egloghe, dialoghi, pistole, strambotti, e barzelette*: un prosimetro diviso in otto sezioni (Pensier, Amor, Tormento, Disio, Gelosia, Speranza, Trasgressione, Dissolatione). Non siamo molto lontani dal gusto compendiaro che guida anche la compilazione dei cataloghi petrarcheschi, che sono uno dei frutti dell'affermazione della codificazione metrica e grammaticale cinquecentesca (al 1532 data la stampa degli epiteti raccolti da Fausto da Longiano, in appendice al suo commento a Petrarca). Ma la stessa attitudine elencatoria in *incipit*, per quanto con esiti diversi, guida anche alcune esperienze cortigiane quattrocentesche: di Ariosto, se nel "canzoniere" testimoniato dal Vaticano Rossiano 633 il primo sonetto della raccolta (n. XXII ed. Fatini, cfr. Bozzetti 1985 e Vela 2000), *O messaggi del cor, sospiri ardenti*, può ordinare nei primi sette versi *sospiri, lacrime, prieghi, lamenti, pensieri, desir e speranze*, e di Bembo, nel poi rifiutato capitolo *Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno*.

Il titolo latino-grecizzante *Prothocinio* non è del tutto trasparente. Dooley 2016, 48 propone di interpretarlo come 'difesa (vicino quindi a 'patrocinium'). Non ci sono dichiarazioni programmatiche di Baldacchini al riguardo, ma il primo elemento (*protho-*) sembra alludere al gr. *protos*, e in relazione alla natura elencatoria e compendiaro del testo potrebbe indicare proprio la

volontà di costruire un repertorio generale di primi rudimenti per esercizi poetici, un canovaccio di temi e situazioni, ma anche di forme metriche disponibili per l'uso; non è da escludere inoltre un gioco di parole con il titolo ecclesiastico dell'autore, *protonotario* apostolico, con allusione al "primato", alla superiorità dei "primi notari" dell'ufficio papale. Per il suffissoide *-cinium*, non sarà estranea al composto la suggestione esercitata dal *Tyrocinio de le cose vulgari* di Diomede Guidalotti, a stampa a Bologna nel 1504, di cui il *Prothocinio* ricalca in parte la divisione per metri (normale però a quest'altezza di tempo), e con cui può condividere l'idea di un testo di 'esercitazione' poetica.<sup>6</sup>

Le parti in cui è scandito il canzoniere, indicate nel titolo e nel sonetto-indice, seguono l'ordine tipico e prevedibile di un difficile rapporto d'amore: subito dopo l'innamoramento, l'amante invoca la donna perché ceda, si dispera di fronte all'infedeltà di lei, incontra ostacoli vari, intraprende una guerra contro Amore e contro la stessa donna, che suscita in lui timori, poi superati. La penultima parte, che arriva dopo la *pace* finalmente compiuta con l'amata, ne comunica anche la morte. Dalla morte della donna, salita in Paradiso, derivano il finale abbandono della follia amorosa, con il distacco dal mondo e dal canto, la conversione a Dio, che è il vero Amore, il pentimento per l'errore

---

<sup>6</sup> *Tyrocinio de le cose vulgari de Diomede Guidalotto bolognese cioe: sonetti, canzoni, sestine, strammotti, barzellette, capituli, egloghe e prosa*, Impresso ne l'alma et inclyta citta di Bologna, per me Caligula di Bazaleri cittadino bolognese, 1504 adi xv de aprile. Le "canzoni" in realtà sono madrigali (cfr. Dionisotti 1974, 100); in Baldacchini l'ordine di successione dei metri è diverso (strambotti, sonetti, barzellette, canzoni, capitoli con egloghe), e non ci sono parti in prosa. Se c'è stato un influsso è stato più forte nell'aspetto lessicale del titolo. Su *tirocinio* cfr. Cresti, *Stage e tirocinio*: «La parola tirocinio ha fatto la sua comparsa nella letteratura italiana portando con sé fin dall'inizio una rosa di accezioni piuttosto ampia, dominata dall'idea dell'inesperienza e della necessità di acquisire padronanza e competenze. Alla fine del XV secolo viene utilizzata nell'*Hypnerotomachia Poliphili* [...] Poco più tardi (1504) Diomede Guidalotti pubblica il suo *Tyrocinio de le cose vulgari*, indicando con la parola l'acquisizione dei primi, fondamentali elementi di una disciplina'».

commesso e il proposito di cambiare vita, la richiesta di perdono, l'assunzione della donna beata come guida: motivi già adombrati fin dall'inizio in alcuni testi e che fondono tradizione petrarchesca e dantesca. La donna amata è una figura piuttosto evanescente, ma di lei si dice che è sposata.

Accanto ai testi che definiscono questa esile trama, entrano alcuni caratteristici temi cortigiani: i pegni d'amore, Amore spennacchiato, giochi di acrobati, il malparliere. Più interessanti sono però alcuni testi di polemica contro la ricchezza della Chiesa e le invettive contro alcuni alti ecclesiastici, in cui si possono vedere riflessi le vicende biografiche di Baldacchini, che sembra vittima di qualche abuso di potere e di qualche forma di nepotismo. Nel testo manca un vero e proprio sonetto proemiale, ma è l'intera prima sezione, *Amore*, che svolge la funzione di apertura sui tipici temi incipitari dei canzonieri quattro-cinquecenteschi, *Amore e le Muse* (Gorni 1993, 196-198) – anche se in realtà Baldacchini invoca non le Muse, ma gli dèi ispiratori Giove, Apollo e Amore. Il finale con conversione, anticipata da accenni sparsi lungo tutto il libro, è in nome della Trinità e in forma di parafrasi del *Credo*; la conclusione spirituale del libro di rime di solito non ha per protagonista la Vergine, come in Petrarca, ma Dio o Gesù (Gorni 1993, 199-200).<sup>7</sup> Molti testi sono in sequenze tra loro collegate per nuclei tematici, anche limitate per estensione (due o tre testi): il modello del canzoniere petrarchesco, del resto, funziona bene anche nella costruzione di sequenze brevi (Balduino 1995, 237). Gli esempi al riguardo sono piuttosto numerosi: ritorni di rime, strambotti

---

<sup>7</sup> Simile in questo a Panfilo Sasso, che chiude i suoi *Sonetti e capitoli* (Misinta, Brescia 1500) con tre capitoli, dedicati alla Trinità, alla Vergine, e a una parafrasi del *Credo*. Cfr. ad es. Signorini 2008, 54-55. Questo slittamento di prospettiva importa anche la rarità della ripresa della canzone *Rvf* 366; non stupisce più di tanto che anche nel *Prothocinio* l'ultima canzone di una certa estensione (la penultima che si legge, seguita da una stanza isolata, che è un madrigale antico, ABA CBC DEDE), che descrive un dibattito a tre personaggi, fra il poeta, Amore e una donna (Ragione), non su quella sia esemplata, ma su *Rvf* 360.

con connessione *capfinidas*, testi in coppie tematiche. In molti casi Baldacchini applica alcune delle strategie retoriche e metriche che costituiscono il repertorio tipico della produzione cortigiana e primo cinquecentesca (cfr. Rossi 1998, 140-144): ad es. anafora insistita, bisticci, tautogrammi, dialoghi, testi ecoici, capitoli semileggerati.

Rare sono le indicazioni cronologiche: compaiono però la data di morte della donna (1507, in *Infamia*, son. 14, c. 170r) e alcune allusioni all'età giovanile. Alcuni versi dell'egloga *Pregghi* (tre terzine a c. 25v) sono citati dallo stesso Baldacchini nella sua *Nox illuminata*, a stampa nel 1519, che si pone come termine *ante quem* almeno per il capitolo in questione.

Non stupisce più di tanto la citazione letterale, o con minime variazioni, di Petrarca, anche per interi versi, ad esempio da luoghi particolarmente artificiosi del modello. Così, il sonetto *Infamia* 2, c. 167v si apre (v. 1) su una citazione variata del verso *Rvf* 303, 5: «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soave», che viene proposto con l'esclusione del sintagma lauriano per eccellenza (*aure*), forse troppo legato all'ipotesto, e viene riformulato interamente su sostantivi, senza aggettivo: «Fior', fronde, piante, herbe, ombre, antri, onde, scogli». La citazione può avvenire anche con rovesciamento (*Inconstantia*, Strambotto 6, c. 67r: «BiaSTEMMO Amor crudel, biaSTEMMO il loco»); alla fine del canzoniere Baldacchini descrive la sua conversione a Dio (*Mutar de stato*, Sonetto 9, c. 181v, vv. 9-10): «Così me pento dei perduti giorni, / et al miglior (si ben tardo) m'appiglio», in cui non soltanto i *perduti giorni* derivano da *Rvf* 62, 1, ma anche il v. 10 ricalca la chiusa, quasi proverbiale, di *Rvf* 264, 136: «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio», rovesciandone i termini.

#### 4. *Forme metriche*

L'organizzazione del testo per metri, con l'abbondanza di strambotti, barzellette e capitoli (sui quali capitoli agisce il pre-

cedente dell'egloga e dei capitoli artificiosi quattrocenteschi più che il modello dei *Trionfi*), colloca il *Prothocinio* nella tradizione della poesia cortigiana, che dal tardo Quattrocento resiste fino a Cinquecento inoltrato:<sup>8</sup> il contesto è lo stesso in cui fioriscono le innumerevoli ristampe delle opere di Notturmo Napolitano o di Baldassarre Olimpo di Sassoferrato.

La ripartizione per metro si adegua a una prassi consolidata e insieme imposta l'organizzazione formale del macrotesto. I metri compaiono nelle 14 sezioni sempre nello stesso ordine: è una logica compositiva automatica e ripetitiva, esteriore, che tende a limitare le funzioni strutturali che questi metri avrebbero potuto avere, e che avevano nel canzoniere petrarchesco (Pulsoni 1999, 251). Il petrarchismo di Baldacchini non assimila dal modello la funzione dei metri – metri che proprio per la costante azione variantistica a cui sono sottoposti, diventano manifestazioni di virtuosismo, di esercizio meccanico. Tuttavia, anche in Baldacchini la scelta delle forme metriche non è neutra.

Dal punto di vista del rapporto fra metro e contenuti non c'è una corrispondenza funzionale netta; ma i sonetti, le barzellette e gli strambotti sembrano in linea di massima destinati a descrivere alcune situazioni tipiche del rapporto d'amore; i capitoli tendono ad ampliare i concetti e i *topoi* in forma discorsiva (la centralità del metro nel sistema è confermata dalla funzione di chiusura di sezione che gli è conferita); alle egloghe è affidato il ruolo di spiegare i deboli movimenti della vicenda: amori, tradimenti, sospetti. Le canzoni rappresentano, come per la poesia cortigiana rilevava già Dionisotti, il versante più impegnato e

---

<sup>8</sup> Nel «delta di quella torbida e piena corrente di poesia volgare del Quattrocento che in realtà occupa anche i primi decenni del Cinquecento e solo fra il 1520 e il 1530 può considerarsi definitivamente arginata e repressa nel sottosuolo anonimo delle stampe popolari» (Dionisotti 1947, 22). Per il repertorio metrico cfr. *ivi*, p. 30: «la lirica cortigiana del secondo Quattrocento [...] sul sonetto fa perno e alle due ali riserva la canzone per le sue prove più ambiziose e la frottola o barzelletta per quelle di più agile mondanità».



riflessivo, che però spesso cede alla mera rappresentazione convenzionale di immagini e situazioni tipiche.<sup>9</sup>

Rare sono le affermazioni esplicite di poetica, e di solito si leggono nelle egloghe, in cui il dialogo tra pastori, immagine del canto, facilita le dichiarazioni al riguardo, che rimangono però generiche. Ad esempio, nell'egloga *Sospecto* (cc. 37r-39v), interlocutori Nicanio, Mauro e Melitio, i tre pastori si danno al canto (c. 39r), e Melitio intona una «cosa nova», una strofa assimilabile a quello che oggi definiremmo un madrigale: (a<sub>5</sub>)BC(a<sub>3</sub>)ca(a<sub>5</sub>)BdEd(a<sub>9</sub>)E. L'espressione *cosa nova*, così comune nei titoli delle stampe cinquecentesche, suona quasi come una frase fatta; tuttavia, anche se la suggestione è estremamente esile, si può pensare che indichi una qualche consapevolezza della novità formale del testo: siamo negli anni in cui il madrigale “cinquecentesco” comincia a definirsi in una forma identificabile (senza contare che qui lo schema madrigalesco compare in un'ambientazione pastorale, tradizionalmente associata, per l'appunto, alla forma del *mandrialis*):

Nicanio	Poi che la cetra, Maur, qui se trova voglio sonar; tu la sampogna piglia: dirà Melitio qualche cosa nova.
Melitio	Vermiglio fior – de tanta meraviglia, come esser pò ch'ella non te receva? Men color – l'altro haveva, già secco, et manco odore. Dimmi, s'Amore – a questo la consiglia? Che fie del mio suspecto? Farammi mai quel altro un fructo acerbo? Renfrescandoti aspecto il fin del tutto, et fin alhor – te serbo.

---

<sup>9</sup> Spesso anche i congedi continuano, con minime variazioni, il discorso intrapreso nel testo. Non sempre si rivolgono alla canzone.

## Repertorio degli schemi metrici

Per quanto riguarda la ripartizione per metri, come si diceva, nel *Prothocinio* si trovano strambotti, sonetti, barzellette, canzoni e capitoli. Si deve però tenere presente che fra i sonetti e fra le canzoni compaiono nove ballate, e che fra le canzoni sono accolti quattro madrigali antichi, su schema petrarchesco (come vedremo, Baldacchini tende al recupero di numerosi metri petrarcheschi, anche di alcuni *unica*).

## 4.1. Ballate e madrigali

Le ballate e i madrigali non formano nel *Prothocinio* sezioni metriche a sé stanti: la ballate compaiono distribuite tra le canzoni o i sonetti; i madrigali appaiono tra le canzoni; in due sezioni, *Speranza* e *Pace*, i madrigali compaiono insieme alle ballate.

Sette ballate compaiono nella sezione *Canzoni*, due nella sezione *Sonetti*. Baldacchini deriva da Petrarca sette schemi delle sue ballate;<sup>10</sup> otto ballate del *Prothocinio* sono quindi di derivazione petrarchesca (lo schema di *Rvf* 63 è usato due volte), e come nel modello, sono tutte monostrofiche, tranne *Speranza* 3 (su *Rvf* 55) e *Pace* 3 (su *Rvf* 59), di due strofe. Soltanto in un caso, *Sospecto*, Canz. 2 (c. 35r) lo schema, per altro regolare, non è ripreso da Petrarca: XYY ABCABC CYY.

Schema	Fonte <i>Rvf</i>	
XYY ABAB BYY (2 stanze)	<i>Rvf</i> 55	<i>Speranza</i> , canz. 3 (61r-v)
XyYAbAb ByY (2 stanze)	<i>Rvf</i> 59	<i>Pace</i> , canz. 3 (157v)
xYY AbCBaC cYY	<i>Rvf</i> 324	<i>Pace</i> , canz. 4 (157v-158r)

<sup>10</sup> La derivazione agisce anche sul testo nel caso di *Pace*, Canzone 1 (una ballata, su schema *Rvf* 149), la cui apertura: «De giorno in giorno meno irosa viene / quella che tenne et tiene – 'l mio cor seco», ricalca anche testualmente il modello *Rvf* 149, 1-2: «Di tempo in tempo mi si dà men dura / l'angelica figura» (il v. *Rvf* 149, 13: «né però trovo anchor guerra finita» è particolarmente adatto a una parte del *Prothocinio* che celebra la fine della guerra).

XyYX ABCBAC CdDX	Rvf 11	<i>Speranza</i> , canz. 2 (61r)
XYyX ABCBAC CDdX <sup>11</sup>	Rvf 14	<i>Amore</i> , canz. 1 (8v)
X(x)YyX AbbCAbbc CDdX	Rvf 149	<i>Pace</i> , canz. 1 (157r-v)
XYY ABCABC CYY	-	<i>Sospecto</i> , canz. 2 (35r)
XYYX ABCBAC CDDX	Rvf 63	<i>Guerra</i> , son. 11 (127v) <i>Infamia</i> , son. 4 (168r)

Tabella 2 Schemi delle ballate di Baldacchini, *Prothocinio*

La considerazione delle ballate come canzoni è propria anche della tradizione precedente a Baldacchini: non soltanto in Petrarca stesso, che postillava la ballata Rvf 324, *Amor quando fioria* (che in Baldacchini è il modello per *Pace*, Canzone 4) con «hoc est principium unius plebeie cantionis», ma anche nella trattatistica, come in da Antonio da Tempo, per cui le *ballatae* «possunt appellari et vulgariter appellantur cantiones» (da Tempo, *Summa*, ed. Andrews 1977, 49; cfr. Pulsoni 1999, 252).

Più originale, ma non eccezionale, l'inserzione di testi sullo schema della ballata Rvf 63 (XYYX ABCBAC CDDX), per due volte, fra i *sonetti*. L'assimilazione della ballata ai sonetti è favorita dal fatto che lo schema conta 14 versi, e soprattutto 14 versi tutti endecasillabi: anche gli schemi delle ballate petrarchesche Rvf 11 e Rvf 14 sono di 14 versi, ma con settenari nella ripresa e nella volta, e sono collocati da Baldacchini tra le *canzoni* (*Amore* 1 e *Speranza* 2). Uno scambio fra sonetto e ballata si trova anche nel commento a Petrarca di Filelfo, a proposito di Rvf 11;<sup>12</sup> e anche Trissino avvicina ballata e sonetto in ragione della loro struttura bipartita.<sup>13</sup> Baldacchini, quindi, quando si

<sup>11</sup> In realtà, la disposizione grafica della stampa segue il *lay-out* tipico del sonetto, con la ripartizione in due quartine e due terzine: XYyX ABCB ACC DdX.

<sup>12</sup> Per Rvf 11: «il dicto sonetto ha circa le rima forma dissimile da gli altri» (cit. in Dionisotti 1974, 83).

<sup>13</sup> «Le ballate sono canzoni che anticamente si ballavano, come dimostra il nome loro, le quali, quantunque si componano di due combinazioni come i

tratta di decidere lo statuto da attribuire a una forma, e di scegliere per la ballata petrarchesca l'inserimento tra i sonetti o le canzoni, considera *sonetto* uno schema di *ballata* soltanto quando questo condivide con quello due tratti (14 versi; endecasillabi); in mancanza di questi due tratti gli schemi delle ballate petrarchesche entrano nelle sezioni di *canzoni* – anche in un macrocontesto di sperimentazione in cui, come vedremo, Baldacchini non lesina sonetti eterosillabici.

Sul numero totale dei testi presenti nel *Prothocinio*, otto ballate e quattro madrigali, tanto più contati fra le canzoni, sono pochi: ma sono numeri aderenti alla presenza di questi metri in Petrarca, che ne determina la limitata fortuna e la «non più che [...] mediocre rappresentanza nelle raccolte poetiche d'imitazione petrarchesca» (Gorni 1993, 85). Una ballata, inoltre, su schema *Rvf* 14, apre la sezione delle canzoni della prima parte, *Amore*. La prima “canzone” che si incontra nel *Prothocinio* è cioè una ballata: come una ballata è il primo metro diverso dal sonetto che si trova nel modello petrarchesco, *Rvf* 11 (su schema affine a quello di *Rvf* 14).

Il modello petrarchesco agisce anche nell'imitazione dei madrigali (antichi), annoverati fra le canzoni:<sup>14</sup>

---

sonetti, nientedimeno hanno assai più di larghezza di loro» (Trissino, *La Poetica*, ed. Weinberg 1970, I, 106; cfr. anche Milan 1981, 50-51).

<sup>14</sup> Anche in questo caso l'assimilazione è di tradizione: cfr. ad. es. il commento di Filelfo a *Rvf* 52: «questa è l'octava canzone overo una sola stanza della octava canzone, la qual o finita non fu o per aventura non fu ritrovata» (in Dionisotti 1974, 85). Come già per le ballate, anche per i madrigali la ripresa metrica si può accompagnare a riprese retoriche e lessicali. Ad esempio, in *Pace* 2, v. 8: «de lui [= Amore] son'io o sia pur morto o vivo» riprende l'idea del madrigale modello, *Rvf* 121, 7: «l' son pregion» (ma di Laura); così, la «nova angeletta» che «scese dal cielo» di *Rvf* 106 può aver contribuito a decidere per l'immagine, per altri versi topica, di *Tregua*, Canzone 2, v. 5: «et, stando in terra, gusto il paradiso». È debole, invece, la persistenza del motivo pastorale, caratterizzante per i testi di Petrarca: un riflesso evidente si trova nella canzone *Speranza* 1, che è su schema di *Rvf* 52, ma riprende da *Rvf* 10 la parola in rima, ultima del madrigale, *giorno* (v. 7, penultimo, in Baldacchini), e soprattutto deriva il v. 5: «sotto quell'ombra c'ha tre

ABA BCB CC	madrigale	<i>Rvf</i> 52	<i>Speranza</i> 1 (60v-61r)
ABA CBC DE DE	madrigale	<i>Rvf</i> 54	<i>Mutar stato</i> 3 (188r)
ABB ACC CDD	madrigale	<i>Rvf</i> 121	<i>Pace</i> 2 (157v)
ABC ABC DD	madrigale	<i>Rvf</i> 106	<i>Tregua</i> 2 (144v-145r)

Tabella 3 Schemi dei madrigali di Baldacchini, *Prothocinio*

Se metricamente le ballate di Baldacchini ripropongono lo schema della tradizione petrarchesca, dal punto di vista logico e sintattico partecipano di quel processo di avvicinamento al madrigale (cinquecentesco), che si manifesta testualmente soprattutto nella mancata coincidenza, nel *Prothocinio*, tra metro e sintassi, fino a dissolvere l'originario equilibrio tra parti proprio della ballata. Questa discrepanza si trova ad esempio nella ballata pluristrofica *Pace* 3, su schema *Rvf* 59, in cui la struttura logica e sintattica non collima con la ripartizione metrica: le due stanze non sono logicamente né sintatticamente autonome e tra ripresa e stanza (prima volta) non c'è soluzione di continuità sintattica e di contenuti.<sup>15</sup> Così, anche nella canzone *Pace* 1, su schema ripreso da *Rvf* 149, i vv. 12-13, di snodo tra la seconda mutazione e la ripresa, sono in forte *enjambement*, come mai in Petrarca, ed evidentemente coesi (vv. 11-13):

Qual fu più tristo in terra  
al tempo andato, et chi le più secure

de mie vie vede? Il tutto se mesure.

Lo schema della ballata è cioè concepito come una progressione unitaria di versi, in cui viene meno la distinzione propria dell'assetto primitivo tra ripresa e volta, e tra mutazioni e ripresa. Lo svolgimento logico-sintattico procede quindi indipenden-

---

rose attorno», da *Rvf* 54, 7: «allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio», con la tipica situazione bucolica del riposo.

<sup>15</sup> Dato lo schema XyY AbAb ByY, il terzo verso della ripresa e il primo verso della strofa sono qui strettamente legati (vv. 1-5): «Tacer non posso l'alegreza nuova / che dentro al mio cor sento. / Vivo a mercè d'Amor, lieto et contento, // né mover me saprei dal dolce nodo / ov'hora ei m'ha refermo.»

temente dalla ripartizione metrica, e come nel madrigale cinquecentesco non è determinato da una sequenza fissa di versi.<sup>16</sup>

La strutturazione per strofe, più che dalla ballata di tradizione petrarchesca, è ormai assunta dalla barzelletta, che nel *Prothocinio* presenta sempre una precisa ripartizione tra stanza e ritornello, sul modello delle ballate in ottonari quattrocentesche (ad esempio, di Poliziano).

#### 4.2. Strambotti, barzellette e capitoli

a) Nell'organismo macrostrutturale del *Prothocinio* gli strambotti costituiscono le sezioni più regolari per numero di testi, con una minima escursione quantitativa: tutte le 14 sezioni contano infatti 24 strambotti (25 nella sezione *Inconstantia*). Costruiti sullo schema tradizionale ABABABCC, gli strambotti non presentano caratteristiche di rilievo.

Si trovano così testi che mettono in campo le diverse varietà metriche e retoriche che lo strambotto comunemente ammette. La struttura logico-sintattica prevalente è la ripartizione dei versi a coppie (2+2+2+2), e in subordine a sequenze di 4+2+2 o 4+4 versi: l'unità strutturale di fondo è il distico, nelle sue diverse combinazioni, ma spesso ogni verso è un'unità logico-sintattica in sé compiuta. Molto frequenti sono versi proverbiali e sentenziosi, spesso isolati sintatticamente, che aderiscono al tono popolare proprio del metro e funzionano da zeppa; Baldacchini ne rivendica la natura gnomica: «Quest'è proverbio ver, lo sa ciascuno» (*Pregghi*, Strambotto 14, v. 3; c. 14v), ma sono anche indizi della difficoltà nel costruire testure sintattiche complesse.

Alcuni strambotti sono pensati in sequenze e collegati in forma di *coblas capfinidas* (con la ripresa integrale dell'ultimo verso come verso iniziale dello strambotto che segue): così si

---

<sup>16</sup> In una prospettiva per cui «in genere, nelle realizzazioni musicali di età premonteverdiana, la forma metrica del testo viene a essere a tal punto 'riasorbata' che di essa finiscono per perdere evidenza le peculiari articolazioni interne» (Balduino 1995, 271).

collegano gli strambotti da *Amore* 9 a *Amore* 16, e da *Inconstantia* 7 a *Inconstantia* 16.

b) Le barzellette sono quasi tutte in ottonari, con ritornello di quattro versi e stanze tra i cinque e i dieci versi; gli schemi delle rime variano, ma sono tutti regolari, modellati per lo più sulla struttura delle ballate quattrocentesche (di Poliziano, dei canti carnascialeschi ecc.). Le strofe possono essere di 5 versi (es. *Pace*, Barzelletta 1, cc. 155v-156v, su schema ababx), di 6 versi (es. *Sospecto*, Barzelletta 1, cc. 32v-33r, su schema ababax), di 7 versi (es. *Sospecto*, Barzelletta 2, cc. 33r-v, su schema ababbax; *Speranza*, Barzelletta 1, cc. 59r-60r: abbcacx), di 8 versi (es. *Speranza*, Barzelletta 2, cc. 60r-v: ababbccx), di 10 versi (es. *Ingiurie*, Barzelletta 2, cc. 89v-90r: abbabacxcx). Il ritornello è normalmente di 4 versi (ma 2 versi in *Ingiurie*, Barzelletta 2, che ha la strofa lunga, di 10 versi). L'ultimo ritornello, alla fine della barzelletta, ripete di solito i quattro versi del ritornello iniziale ma invertendone l'ordine a distici.

Di solito ogni parte contiene due barzellette; soltanto in *Infamia* le barzellette sono ben sei, alcune delle quali su schemi più originali: *Infamia*, Barz. 3 è composta da sette quartine formate da una terzina di ottonari monorimi chiusa da un verso ritornello sempre uguale (nella prima quartina, il primo verso imposta la rima del ritornello): xaax bbbx cccx... Simile è *Infamia*, Barz. 5, con sei quartine di ottonari in cui ritornelli sono il primo e il quarto verso, entrambi chiusi dalla parola *tempo* («Egli è de morir tempo», «del passato mio tempo»; solo l'ultimo verso, x, varia: «così questo altro tempo»): xaax xbbx xccx xddx xeex xffx. *Infamia*, Barz. 6, invece, non deriva il suo schema dalla canzone a ballo, ma dalla forma, a quella affine, della zingaresca (Magnani 1988), in sei quartine di settenari, con chiusa in quadrisillabo o quinario che può formare un endecasillabo con il terzo verso: a<sub>7</sub>b<sub>7</sub>b<sub>7</sub>c<sub>4/5</sub> c<sub>7</sub>d<sub>7</sub>d<sub>7</sub>e<sub>4/5</sub>... La prima e la ultima stanza sono identiche. Tra l'altro, la struttura con adonio tipica della zingaresca si estende anche al testo che segue la Barzelletta, la

Canz. 1, che riprende, variandola, la forma del serventese in endecasillabi e quinari:  $ABBC_5$   $BCCd_5$   $CDDe_5$  ecc. Un breve inserto in forma di ripresa di barzelletta si legge anche nell'egloga *Pace*, c. 162r, introdotta da una breve nota che la colloca nella poesia musicale:

Diphilo:	Casten mi par sentir con la sampogna, ch'un poco suona, un poco versi decta.
Casteno:	Stentar troppo non bisogna chi Fortuna amica vede; ella gratia assai concede a chi sol d'haver ben sogna.

c) Nelle sezioni dei capitoli si trovano sia capitoli in terza rima, sia egloghe composte in gran parte nello stesso metro.<sup>17</sup> Come si accennava, i capitoli seguono spesso, stilisticamente, il gusto artificioso quattrocentesco e sono spesso costruiti con tecniche retoriche come anafore, anadiplosi, parallelismi; in due casi (*Inconstantia*, Capitolo 3, cc. 80r-v, e *Pace*, Capitolo 1, cc. 158r-v) l'ultimo verso di ogni terzina è in latino, di solito citazione biblica. Meno evidenti, invece, sono i riferimenti ai generi in cui si era specializzato il capitolo nel Quattrocento (epistola, lamento, disperata, ecc.), con l'eccezione dell'egloga.

Limitata è l'azione variantistica che si può attivare sul metro – a differenza, come vedremo, di quello che accade con i sonetti. Si registra un capitolo in cui il verso centrale di ogni terzina è settenario (*Mutar de stato*, Capitolo 1, cc. 188r-189r; è il penultimo capitolo, e il penultimo componimento, del libro).

Anche le dieci egloghe (cinque nel primo libro, cinque nel secondo), dialogate tra due o tre attori e di impianto tendenzialmente narrativo, sono per lo più in terza rima, spesso su rime sdrucceole, di chiara marca bucolica.<sup>18</sup> Come da tradizione,

<sup>17</sup> Ogni sezione è chiusa con i capitoli in terza rima: si può ricordare che anche nella tradizione del *corpus* petrarchesco i *Trionfi* seguono il canzoniere, stabilendo un modello per la sequenza dei metri.

<sup>18</sup> Questo un rapido regesto delle strutture metriche delle egloghe: *Pregghi*, cc. 23r-25v (interlocutori Tirrena, Fortunato, Fausto): terzine (versi piani e sdrucceoli; bisticcio: 2 terzine a c. 24v «Prava prova d'amor, chi'io



ammettono artifici che variano la terzina e inserti in altri metri, di solito circoscritti nello spazio e nelle funzioni (battute di uno degli attori): madrigali, ottave (*Sospecto*, c. 39v; Pace, c. 162r), barzellette (Pace, c. 162v), terzine frottolate e terzine con anadiplosi (a marcare le voci di due diversi protagonisti in dialogo: *Ingiurie*, cc. 93v-94v), eco (Pace, cc. 161v-162r).

#### 4.3. Sonetti

Le variazioni che agiscono sui sonetti ne toccano due elementi fondamentali:

a) lo schema delle rime, su cui Baldacchini interviene con la moltiplicazione dei rimanti (il che comporta a tratti una riorganizzazione strofica, logica e sintattica rispetto alla forma tradizionale del sonetto ripartito su due quartine e due terzine); e

b) la misura dei versi, con la sostituzione parziale degli endecasillabi con settenari; anche nelle sue varianti di sonetto, Baldacchini si muove sempre nel solco della tradizione che accorda una posizione di privilegio, tra tutti i metri, a endecasillabo e settenario: le altre misure versali sono riservate ad altre forme metriche (ad esempio, gli ottonari per le barzellette).

---

veggio privo»); due ottave (lamento di Fortunato), tre ottave, di dialogo serrato tra Fortunato e Fausto (ogni interlocutore pronuncia un distico); *Sospecto*, cc. 37r-39v (Nicanio, Mauro, Melitio): terzine; madrigale (c. 39r, battuta di Melitio); ottave (c. 39r-v, battuta di Nicanio e di Mauro); *Querele*, cc. 50v-52v (Fortunato, Fausto): terzine sdrucciole; *Speranza*, cc. 62v-66r (Liceno, Molento): terzine; *Ingiurie*, cc. 93v-95v (Teargo, Silvano): terzine; inserti di endecasillabi frottolati (battute di Teargo) e di endecasillabi con anadiplosi (battute di Silvano); *Timore*, cc. 119v-122r (Phiterco, Silote): terzine; *Guerra*, cc. 133r-135v (Meandro, Organio): terzine; *Tregua*, cc. 146v-149r (Archadio, Lampiro): terzine; *Pace*, cc. 158r-164r (Torrano, Diphilo, Casteno, Maga, Vela nimpha): terzine; ottava (c. 162r), ripresa di barzelletta (c. 162v); *Infamia* cc. 174r-176v (Andronico, Silvano, Risarco): terzine (versi piani e sdruccioli).

Ulteriori possibilità di variazione derivano dalla combinazione di queste due direttrici fondamentali. Si possono riconoscere così, in base alle variazioni, alcuni gruppi principali di sonetti:

- A. sonetti tradizionali, senza variazioni innovative (le uniche variazioni sono negli accostamenti tra vari schemi tradizionali di quartine e terzine);
- B. sonetti in cui è sempre riconoscibile la struttura tradizionale ripartita tra due quartine e due terzine, ma con variazioni
  1. nella misura dei versi;
  2. nello schema delle rime, con quartine articolate su tre o quattro rime;
  3. sia nella misura del verso, sia nello schema delle quartine;
- C. sonetti con variazioni che coinvolgono la ripartizione tradizionale dello schema, in cui non è più riconoscibile la struttura divisa in quartine e terzine.

È particolarmente interessante, quindi, verificare le possibilità di variazione offerte da un metro come il sonetto, che di solito non si presta a innovazioni morfologiche dirompenti: «forma più sperimentata e stereotipa», «costante nella figura», «rigorosa nella morfologia» (Gorni 1993, p. 63-64), «di norma ben poco propizia a esiti caratterizzanti» (Balduino 1995, 253): tanto più significativi, quindi, i tentativi di esperimento, riusciti o falliti.

#### A. Sonetti tradizionali

La fedeltà al modello petrarchesco, che sarà più evidente, anche se non esclusiva, nella scelta dei metri per le canzoni, si rivela nella preferenza accordata da Baldacchini alle forme di sonetto ABBA ABBA CDE CDE e ABBA ABBA CDC DCD, le più comuni in *Rvf* e in generale nella tradizione lirica.<sup>19</sup> Ma an-

---

<sup>19</sup> La formula CDE CDE è la prassi in Giusto de' Conti; che per contro, come non farà Baldacchini, limita fortemente la formula CDC DCD, con un distacco consapevole dalla tradizione petrarchista: «in Giusto la volontà di

che il terzo schema nell'ordine di frequenza in Petrarca, ABBA ABBA CDE DCE, è tra i più usati da Baldacchini, che non si allontana, quindi, dalla consuetudine.

*Schemi petrarcheschi.* In media, per quanto riguarda gli schemi dominanti ripresi da Petrarca, Baldacchini si allinea al modello anche per la distribuzione quantitativa dei testi (cfr. Tab. 5 in Appendice).<sup>20</sup>

Tra i sonetti predominano i due schemi petrarcheschi per eccellenza (ABBA ABBA CDC DCD: 63 occorrenze, 40,1% dei sonetti; ABBA ABBA CDE CDE: 50, 32,3%), che sono tra i più frequentati anche dagli altri autori; in Petrarca i due schemi sono distribuiti in termini quasi omogenei, con una lieve prevalenza di CDE CDE: prevalenza che si fa marcata in Boiardo (ma anche in Nuvoloni e più tardi in Della Casa), e marcatissima in Canzoniere Costabili (44% vs 2,74%) e Giusto de' Conti (51% vs 3%), oltre che in Lorenzo de' Medici, che non adotta il primo dei due, in Tebaldeo (il 95%), Chariteo, Sannazaro. L'oscillazione è a favore dello schema con le terzine su due rime in Cornazano (67% vs 15%), Ariosto (50% vs 10%), Bembo (38% vs 16,5%). Al loro confronto, in Baldacchini non si registra una prevalenza così netta: come se preferisse restare più vicino al modello petrarchesco, evitando le scelte così marcate dei poeti tardo quattrocenteschi.

Significativa la riduzione delle presenze rispetto al modello dei *Rvf* dello schema ABBA ABBA CDE DCE (7 occorrenze, 4,5%), che in Petrarca conta 65 esemplari (il 20% circa dei so-

---

opposizione è radicata al punto da spingerlo a svincolarsi dalle linee di tendenza segnate da Petrarca» (Bartolomeo 1992, 29). Cfr. anche Biadene 1977 [1888], 34.

<sup>20</sup> Desumo i dati da Afribo 2002, Tieghi 2005, Baldassari 2015, Comboni e Zanato 2017 (schede dei singoli autori), *AMI* oltre che dalle edizioni degli autori citati. Riporto soltanto i dati relativi agli schemi che si trovano in Baldacchini. Le percentuali si riferiscono al numero di sonetti dei canzonieri (ad es. 317 in Petrarca, *Rvf*), non al totale dei componimenti. Le percentuali dei sonetti di Baldacchini sono calcolate sui sonetti canonici (155), non sul totale dei sonetti (230).

netti) ed è ampiamente praticato da Giusto de' Conti (41,5%), dal Canzoniere Costabili (28,5%), da Nuvoloni (che distribuisce piuttosto uniformemente i suoi schemi prediletti), e non è ignorato da Bembo (23 esemplari, 14,5%). Baldacchini si allinea all'uso di Boiardo, Cornazano, Ariosto che sembrano più restii ad adottarlo.

Tra i sonetti di schema petrarchesco, Baldacchini adotta anche alcuni *unica* che hanno anche altre occorrenze, ma sempre in basse percentuali, come nel modello. Uno scarto significativo è con lo schema ABBA ABBA CDE DEC che, *hapax* in *Rvf* 95, ha 8 occorrenze in Baldacchini: questa presenza è paragonabile all'uso di Boiardo e di Bembo, e in parte del Canzoniere Costabili (mentre seguono la bassa frequenza petrarchesca Cornazano, Ariosto, Sannazaro).

Gli schemi unici di Petrarca (*Rvf* 79, 93, 95, 210, 260, 279, 295) sono quasi tutti recuperati da Baldacchini, tranne ABAB BAAB CDE CDE (*Rvf* 295). Il recupero è limitato, dal punto di vista quantitativo: lo schema di *Rvf* 93 (ABBA ABBA CDE EDC) è presente 3 volte (un'occorrenza in Boiardo, *Amorum libri* III, 15; quattro in Ariosto, *Rime*); quelli di *Rvf* 260 (ABAB BABA CDE CDE) e *Rvf* 279 (ABAB BABA CDC DCD) compaiono 2 volte; quelli di *Rvf* 79 (ABAB ABAB CDE DCE) e di *Rvf* 210 (ABAB BAAB CDC DCD) una volta sola, come nel modello. Come si accennava, tra gli altri schemi petrarcheschi più rari, lo schema di *Rvf* 95 compare in Baldacchini per 7 volte, dopo le 2 occorrenze in Giusto de' Conti e le 9 occorrenze in Boiardo, *Amorum libri* (è il terzo, per diffusione, in Boiardo: cfr. Zanato, *comm.* a Boiardo, *Amorum libri* I, 16), segno di una sua progressiva diffusione, dopo l'*unicum* dei *Rvf*. Nella scelta dei metri petrarcheschi rari, Baldacchini si colloca nella linea di Boiardo (e Canzoniere Costabili), Ariosto, Bembo.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> In generale, sull'aumento della varietà degli schemi metrici che possono essere tentati cfr. Bartolomeo 2001, 57 (per il caso particolare delle sirme di Galeazzo di Tarsia: Tieghi 2006, 104).

Due, quindi, sono gli schemi di Petrarca, sui 15 presenti in *Rvf*, che Baldacchini non adotta: ABAB ABAB CDC CDC (*Rvf* 56, 280, 311) e ABAB BAAB CDE CDE (*Rvf* 295, un *unicum*).

*Schemi non petrarcheschi.* Tra gli schemi in endecasillabi e che mantengono, secondo la norma, due rime nelle quartine e due o tre rime nelle terzine (per costruire i quali, quindi, si agisce soltanto sulla combinazione delle rime, non sulla misura versale), Baldacchini adotta otto schemi di sonetti che non si trovano in Petrarca (per altre varianti si veda oltre). In tutti i casi si tratta di occorrenze uniche nel *Prothocinio*:

ABAB ABAB CCD EED	<i>Mutar stato</i> 12
ABAB BABA CDC CDD	<i>Inimicitie</i> 10
ABAB BABA CDC DEE	<i>Tregua</i> 9
ABAB BABA CDE EDC	<i>Guerra</i> 14
ABBA ABBA CDD CDD	<i>Amore</i> 11
ABBA BAAB CDC DCD	<i>Ingiurie</i> 16
ABBA BAAB CDD CCD	<i>Speranza</i> 9
ABBA BAAB CDE DEC	<i>Pace</i> 9

Come si nota, in un caso Baldacchini varia su schema con quartine arcaiche, a rime alternate (ABAB ABAB), e con quartine a rima incrociata (ABBA ABBA); in tre casi con schema su quartine speculari ABAB BABA; e in tre casi su schema con quartine simmetriche nei distici ABBA BAAB: tutti schemi di quartine già petrarcheschi (Pelosi 2003). A proposito dell'ultimo (ABBA BAAB), si può ricordare che è presente in due casi in Petrarca, che sembra esserne stato l'inventore (Pulsoni 1999, 254): *Rvf* 295 (ABAB BAAB CDE CDE) e *Rvf* 210 (ABAB BAAB CDC DCD), ma Baldacchini riprende integralmente solo lo schema di *Rvf* 210.

L'azione variantistica si esercita soprattutto associando strutture di quartine tra le meno comuni<sup>22</sup> come ABAB BABA e ABBA BAAB, più rare rispetto a ABBA ABBA ma pur sempre

---

<sup>22</sup> Il che non è ovvio: Trissino, ad esempio, pur variando nella gamma delle terzine, conserva costantemente le quartine ABBA ABBA.

di tradizione, e schemi vari e non sempre comuni di terzine, su due o su tre rime,<sup>23</sup> che sono sempre state più flessibili e variabili nella loro struttura rispetto alle quartine (Beltrami 1994, § 200) – anche Bembo, *Prose* II, 11 lascia ampia libertà, ammettendo che «nell'ordine delle rime poi, e in parte di loro nel numero, non s'usa più certa regola che il piacere».

A parte gli schemi CDC DCD e CDE CDE, Baldacchini tende a usare terzine o su schema speculare CDE EDC (come in *Rvf* 93, ma è uno schema piuttosto raro: si trova ad esempio in Cavalcanti, e, nel Cinquecento, in Luigi da Porto, *Rime* I, e in Trissino, *Rime* 15 e 46); o accostando le rime in coppie bacciate sia con due rime: CDC CDD; CDD CCD; CDD CDD;<sup>24</sup> sia con tre rime: CCD EED; CDC DEE:<sup>25</sup> – scelta piuttosto rara in Petrarca, che ha soltanto CDD DCC (ABBA ABBA CDD DCC in *Rvf* 13, 94, 166, 326),<sup>26</sup> ma anche nel XIV-XV secolo quando «le rime bacciate sono evitate» (Beltrami 1994, 200, n. 54).

Tra questi schemi non petrarcheschi, alcuni si dimostrano estremamente rari. Attestazioni ci sono, per esempio, per lo

<sup>23</sup> Le terzine su tre rime (del tipo CDE CDE, CDE DCE) sono privilegiate anche dalla corrente che fa riferimento a Giusto de' Conti, secondo una tendenza seguita da «quasi tutti i rimatori feltresco-romagnoli» (Santagata 1984, 86; Bartolomeo 1992, 29). La preferenza accordata nel Cinquecento alle terzine costruite su tre rime si spiega anche come volontario distacco dalla prassi quattrocentesca, che privilegiava le terzine a due rime; in ogni caso, schemi come CDC DCD e CDE CDE sono anche pienamente petrarcheschi, e adottati ampiamente da Bembo, che li sfrutta per compensare *gravitas* e piacevolezza: riflessioni sulla prassi sonettistica del XVI secolo in Bartolomeo 2001, 43-76.

<sup>24</sup> CDC CDD ad esempio in Cavalcanti e in Antonio da Ferrara; CDD CCD in Cecco Angiolieri e Dino Frescobaldi; CDD CDD in Cino da Pistoia (Biadene 1977, 37-38).

<sup>25</sup> CCD EED in un anonimo segnalato da Biadene 1977, 40; CDC DEE è più frequente: si trova ad esempio in Serdini (Beltrami 1994, § 200, n. 54), in Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara, Niccolò de Rossi, e in molti poeti perugini (Biadene 1977, 40): ricordo che Baldacchini fu Protonotario Apostolico di Perugia.

<sup>26</sup> Uno schema che Baldacchini recupera due volte in tutta la sua interezza: lo schema di terzine CDD DCC compare soltanto nelle due riprese integrali dello schema, non tra i sonetti che innovano

schema doppiamente speculare ABAB BABA CDE EDC in Antonio Brocardo, *La intera fede, il desiar cotanto e Non mi vedete, hoimè, di pianger lasso*;<sup>27</sup> ABBA BAAB CDC DCD in Giacomo Mocenigo, *Tu, pur con la alma tua, serena luce e Deh, ferma le ali, intento alle mie pene*.<sup>28</sup> Ma in linea di massima le quartine ABBA BAAB, e le terzine con rime bacciate (CDC DEE; CDD CCD; CDD DCC) sembrano inibire la scelta, e rendono Baldacchini piuttosto isolato nella sua ricerca di soluzioni inedite.

Per quanto riguarda i sonetti in endecasillabi e con le quartine costruite su due rime, Baldacchini innova, quindi, nel solco della tradizione; applica, cioè, una strategia di variazione che agisce per combinazione di schemi di quartine e terzine relativamente comuni e certo non eccezionali.<sup>29</sup> È anche vero, però, che la scelta di Baldacchini di usare terzine con rime bacciate si distingue dalla tradizione quattrocentesca più comune, ma un suo eventuale intento di consapevole distacco da quella tradizione deve essere giudicato (e temperato) sulla base delle numerose occorrenze, al contrario, di schemi petrarcheschi e privi di rime bacciate, che non sono mai rinnegati: più che una presa di posizione polemica, la sua è una scelta di gusto onnivoro ed eclettico, che accanto a spinte innovative dimostra forti istanze di fedeltà al modello e tentativi di muoversi all'interno di esso.

---

<sup>27</sup> *Il secondo volume delle rime scelte da diuersi eccellenti autori, nouamente mandato in luce*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1564, p. 585 (fonte: *Lyra*).

<sup>28</sup> *Il sesto libro delle rime*, Giovan Maria Bonelli, Venezia 1553, cc. 213r e 214r (fonte: *Lyra*).

<sup>29</sup> Per le terzine, ad esempio, «si possono considerare legittime tutte le combinazioni possibili di 2 o 3 rime che non lascino versi irrelati» (Beltrami 1994, § 200), che è il caso di Baldacchini.

## B.1. Sonetti ripartiti in quartine e terzine, con variazione nella misura dei versi

Lo schema del sonetto può essere variato giocando sulla misura dei versi, con la sostituzione di alcuni endecasillabi con settenari. L'associazione di settenari e endecasillabi era propria anche del sonetto rinterzato, ma qui il procedimento è diverso: Baldacchini non inserisce settenari tra gli endecasillabi, ma sostituisce alcuni endecasillabi con un settenario. Anche in questo caso, il procedimento non è isolato nella tradizione. La forma è vicina a quello che Antonio da Tempo aveva descritto come *sonetus communis* (*Summa* xxxii), costruito sull'alternanza di endecasillabi e settenari, del tipo AbbA AbbA cDc DcD: schema non immediatamente sovrapponibile agli esemplari di Baldacchini (non se ne trova uno identico nel *Prothocinio*), ma certo assimilabile per procedimento.<sup>30</sup>

Limitandosi, per intanto, soltanto ai sonetti comuni (chiamiamo così anche per Baldacchini i sonetti con alternanza di settenari e endecasillabi) che presentano soltanto due rime (A, B) nelle quartine, la situazione che si prospetta è questa:

aBaB bAbA cDe EdC	<i>Speranza</i> 14 (58v)
AbaB BabA CdE DeC	<i>Timore</i> 15 (115v)
AbbA AbbA CdE CdE	<i>Sospecto</i> 7 (30r)

<sup>30</sup> Vicini alle sperimentazioni di Baldacchini sono anche due "sonetti comuni" di Cino da Pistoia, *Deh, piacciavi donare al mio cor vita*, AbBa AbBa cDc DcD, e *Io prego, donna mia*, aBbA aBbA CdC DcD (Elwert 1973, 130; Beltrami § 203, nota 61). Ma l'interesse per il sonetto comune è attestato anche a inizio '500, se nel trattatello metrico attribuito a Sebastiano Giannozzo (?) che si legge nel cod. II.ii.28 della Nazionale di Firenze si trova ancora un sonetto, *Principe liberale in chui natura*, di schema tale e quale a quello di Antonio da Tempo, AbbA AbbA cDc DcD; il trattatello, composto probabilmente alla corte di Mantova, è copiato nel 1518 (su tutto: Dionisotti 1947, 21ss.). Il trattato di Antonio da Tempo è a stampa nel 1509.

Un'anomalia metrica che agisce sulla misura dei versi si trova nella canzone di Ariosto, *Anima eletta, che nel mondo folle*, in cui il dodicesimo verso delle ultime tre stanze e il quarto del congedo sono settenari, anziché endecasillabi come nelle stanze che precedono (cfr. Fedi 1976, 300-301; Fedi 1990, 112, n. 37).



AbBA AbBA CdC DcD	<i>Amore</i> 6 (5r), <i>Pregghi</i> 15 (19v)
ABbA ABbA CdE CdE	<i>Amore</i> 4
ABbA ABbA CdC DcD	<i>Pregghi</i> 3, <i>Pregghi</i> 9, <i>Pregghi</i> 11
ABbA ABbA CDE CDE	<i>Pregghi</i> 8
ABbA ABbA CdC DcD	<i>Pregghi</i> 3 (16v-r), <i>Pregghi</i> 9 (17v), <i>Pregghi</i> 11 (18r), <i>Querele</i> 2 (43r), <i>Inconstantia</i> 2 (69v-70r), <i>Inconstantia</i> 3 (70r) [rime tronche], <i>Ingiurie</i> 5 (85v-86r), <i>Inimicitie</i> 1 (99r), <i>Guerra</i> 2 (125v), <i>Tregua</i> 12 (141r-v), <i>Mutar stato</i> 10 (181v-182r)
ABbA ABbA CdE CdE	<i>Amore</i> 4 (4v), <i>Amore</i> 14 (6v), <i>Speranza</i> 7 (57r), <i>Inconstantia</i> 4 (70r), <i>Timore</i> 2 (112v) [ <i>d</i> tronca], <i>Infamia</i> 8 (169r)
ABbA ABbA CDE CDE	<i>Pregghi</i> 8 (17v), <i>Pace</i> 16 (155v)
ABbA ABbA CDC DCD	<i>Querele</i> 6 (44r)

Innanzitutto si nota che soltanto in un caso Baldacchini apre il sonetto e le terzine con un settenario: la norma è l'apertura in endecasillabo. Inoltre, soltanto in due casi le quartine hanno due versi settenari, centrali (AbaB BabA; AbbA AbbA, come in Antonio da Tempo): di solito è soltanto un verso per quartina a essere ridotto a settenario. Lo schema più comune per le quartine è quindi ABbA: con le rime incrociate |abba|,<sup>31</sup> che sono anche le più frequenti nei sonetti tradizionali di Baldacchini. La variazione, quindi, agisce anche in questo caso soprattutto su forme ben consolidate, come è evidente per l'appunto nella maggioranza di sonetti su schema ABbA ABbA CdC DcD, derivato dallo schema in assoluto più usato da Baldacchini, e dalla tradizione. A tal proposito è da notare che le terzine di questi sonetti comuni non hanno mai le rime bacciate (con l'eccezione della terzina speculare cDe EdC), e dominano in essi gli schemi |cdc dcd| e |cde cde|, tra i più usati da Baldacchini (ma anche gli schemi |cde edc| e |cde dec| si trovano negli altri suoi sonetti): l'autore non si distacca dall'uso medio ancora quattrocentesco, e nella sua sperimentazione si muove soltanto su una direttrice alla volta (in questi casi, nella riduzione di alcuni versi a settena-

<sup>31</sup> Segnalo tra sbarre verticali i 'valori assoluti' dello schema di rime, indipendentemente dalla misura del verso.

rio), associando raramente più ordini di variazione, che interessino ad esempio le forme più rare come le rime bacciate.

B.2. Sonetti ripartiti in quartine e terzine, con variazioni nello schema di rime

Suonano più originali, rispetto alla variazione nella misura del verso, le variazioni che comportano il moltiplicarsi delle rime nelle quartine: non più soltanto due rime per quartina (A, B), ma tre (A, B, C) o quattro (A, B, C, D). In alcuni casi alla variazione rimica si associa anche la variazione nella misura versale (settenario in luogo di endecasillabo). È chiaro che in questi casi viene messa in crisi la definizione stessa di “sonetto” e l’attribuzione al genere è dettata dalla loro presenza nelle sezioni, per l’appunto, di sonetti.

Tra i sonetti che moltiplicano le rime si può distinguere tra sonetti che mantengono una ripartizione in quartine, segnalata anche dalla disposizione del testo sulla pagina, e sonetti che prevedono, invece, una diversa sequenza strofica, altrettanto tipograficamente segnalata, con i versi associati in sequenze di 5+5+4, 6+6+2, 7+7 (per cui vedi oltre, § C). Un caso particolare, già ricordato, è quello di *Guerra*, Sonetto 11 e *Infamia*, Sonetto 4 (ABBA CDEDCE EFFA), inseriti tra i sonetti, ma che sono in realtà riprese dello schema della ballata *Rvf* 63 (XYYX ABCBAC CDDX).

Tra i sonetti con quartine riconoscibili, alcuni hanno tre rime per quartina, altri quattro.

Nei sonetti con tre rime per quartina, prevale la struttura ABCA ABCA con ripetizione dello schema tra le due quartine; la ripetizione agisce anche in altri schemi, come in ABBC ABBC, ABCB ABCB; in altri casi le due quartine sono speculari (ABAC CABA; ABBC CBBA; ABCA ACBA; anche con variazione metrica, con settenario: AbCB BaCB). Non simmetrico lo schema ABCA BCCB (*Speranza* 12; a meno di non pensarlo ABC ABC CB). In linea di massima, quindi, Baldacchini cerca

un equilibrio tra le parti dell'ottava del sonetto, tramite l'applicazione di criteri di ripetizione e di simmetria.

Le terzine di solito hanno rime distinte dalle quartine, tranne nel caso di *Tregua* 16, in cui la prima rima delle terzine riprende la rima B delle quartine: ABCA ABCA BDE BDE, in una sorta di sonetto continuato. Rare, nelle terzine, sono le rime bacciate (DEE DDE, *Mutar stato* 15): la struttura più comune è a tre rime, variamente combinate, ma sempre su sequenze di tradizione, non eccezionali.

AbCA AbCA DeF DeF	<i>Querele</i> 14 (45v)
AbCB BaCB DeF EfD	<i>Timore</i> 10 (114r-v)
ABAC CABA DEF EFD	<i>Tregua</i> 6 (140r)
ABBC ABBC DEF DEF	<i>Infamia</i> 13 (170r)
ABBC CBBA DED EDE	<i>Inimicitie</i> 12 (101r-v)
ABBC CBBA DEF FED	<i>Mutar stato</i> 13 (182v); <i>Pace</i> 14 (155r)
ABc'A ABc'A DeD EdE	<i>Pregghi</i> 14 (18v)
ABCA ABCA BDE BDE	<i>Tregua</i> 16 (142r)
ABCA ABCA DEF DEF	<i>Querele</i> 15 (46r), <i>Speranza</i> 8 (57r), <i>Infamia</i> 14 (170r), <i>Infamia</i> 16 (170v)
ABCA ABCA DEF DFE	<i>Timore</i> 13 (115r)
ABCA ABCA DEF EFD	<i>Guerra</i> 16 (128r)
ABCA ABCA DEF FED	<i>Sospecto</i> 16 (32r)
ABCA ACBA DED EDE	<i>Pace</i> 7 (153v)
ABCA ACBA DEE DDE	<i>Mutar stato</i> 15 (182v-183r)
ABCA BCCB DEF DFE	<i>Speranza</i> 12 (58r-v)
ABCB ABCB DEF DEF	<i>Ingiurie</i> 4 (85v), <i>Timore</i> 6 (113v)
ABCB ABCB DEF EDF	<i>Tregua</i> 5 (139v-140r)

I sonetti con quartine su quattro rime presentano tutti una quartina iniziale, pressoché obbligata, ABCD (o con variazione di misura di verso, ABcD), che presenta tutte e quattro le rime.

ABCD ABCD EFG GFE	<i>Mutar stato</i> 17 (183r-v)
ABcD ABcD EfE FeF	<i>Inconstantia</i> 1 (69v)
ABcD AEfG BcD EfG	<i>Ingiurie</i> 6 (86r)
ABCD ABCD EfG EfG	<i>Speranza</i> 2 (56r)
ABCD ABCD EFG EFG	<i>Amore</i> 13 (6v), <i>Pregghi</i> 13 (18v), <i>Speranza</i> 6 (57r), <i>Guerra</i> 9 (127r), <i>Tregua</i> 17 (142r-v), <i>Infamia</i> 10 (169r-v)
ABCD ABCD EFG GFE	<i>Tregua</i> 15 (142r)
ABCD BCAD EFG GFE	<i>Pace</i> 8 (154r)

ABCD BCDA EFE FEF	<i>Inimicitie</i> 14 (101v)
ABCD DCBA EFG EFG	<i>Pace</i> 11 (154v)
ABCD DCBA EFG GFE	<i>Mutar stato</i> 8 (181v), <i>Pace</i> 15 (155v) [v. 11 legge luce ma: lume]

La variazione interviene nella seconda quartina, che può o ripetere lo schema della prima quartina, come avviene nello schema più comune (ABCD ABCD), che con la sua ripetizione armonica delle rime è forse lo schema più naturale, istintivo; ovvero modificare lo schema, in vari modi. Nel caso più semplice, il cambiamento si ottiene per simmetria speculare, con retrogradazione (ABCD DCBA); in due casi con movimenti più complicati: ABCD BCDA, con lo slittamento che sposta A in fondo: 1-2-3-4 → 2-3-4-1; e ABCD BCAD, che tiene fermo D, e in cui la seconda quartina è l'esito di una progressione incrociata a partire da B (2-3-1-4).<sup>32</sup>

Le terzine sono costruite in prevalenza su tre rime, di solito replicate (EFG EFG), o speculari (EFG GFE), anche con variazione di misura versale: e si possono variamente combinare con le quartine (ad esempio, con quartine speculari ABCD DCBA compaiono sia le terzine speculari EFG GFE, in *Mutar stato* 8 e *Pace* 15, sia le terzine simmetriche replicate EFG EFG, in *Pace* 11).

Una volta stabilito il principio, Baldacchini lo applica in modo coerente. Il modello principale da cui Baldacchini ha derivato la sua *ratio* di variazione, soprattutto nelle quartine su tre rime, sembra essere quello della stanza di canzone, con la sua flessibilità nella formazione dei piedi; alcune variazioni però possono essere state suggerite dalla ballata.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ovvero, l'inversione del risultato di una *retrogradatio*: la *retrogradatio cruciata* di ABCD avrebbe dato DACB, di cui BCAD è l'esito speculare (una, per così dire, *retrogradatio cruciata inversa*).

<sup>33</sup> Nel terzo libro delle *Rime et prose del sig. Antonio Minturno, nuouamente mandate in luce* (Venezia, Francesco Rampazetto, 1559), una sezione (pp. 191-207) è interamente dedicata alle ballate, che in genere seguono le forme della tradizione. Alla fine della sezione compaiono cinque testi che presentano alcune caratteristiche di rilievo per la storia delle variazioni metri-

### C. Sonetti con variazioni che coinvolgono la ripartizione tradizionale dello schema

Accanto ai sonetti in cui è ancora riconoscibile la formula “due quartine più due terzine”, ci sono alcuni esempi di sonetto in cui la ripartizione tradizionale viene meno. Questi sonetti sono stampati con i versi divisi in strofe corrispondenti graficamente alla formula rimica: la loro interpretazione come schemi innovativi è quindi esplicitamente segnalata dal testimone a stampa.

Interlocutorio sembra il sonetto *Ingiurie* 6, in cui le terzine riprendono i 3 versi finali delle quartine, che a loro volta sono costruite su sette rime: ABcD AEfG BcD EfG; sonetto, che pur nella sua stravaganza madrigalesca e da ballata, si lascia ancora ricondurre a un principio di ordinamento 4+4+3+3, ma con un proliferare di rime che va oltre la media dei sonetti già ricordati con variazione nello schema di rime; si tratta di una variazione a cui potrebbe non essere estranea la pratica musicale (una linea

---

che; anche se sono inseriti nella sezione delle ballate, non presentano infatti volte e riprese, ed è invece riconoscibilissima la struttura del sonetto: 14 versi endecasillabi ripartiti in due quartine e due terzine, omogenee dal punto di vista rimico e sintattico, oltre che per composizione tipografica. I cinque schemi sono tra loro simili, ma non identici; la vicinanza nel libro e la compattezza del sottocorpus dimostrano che Minturno ne percepiva la coerenza interna. Sono testi che della ballata hanno poco e sono vicini piuttosto alla stanza di canzone, pur se *sui generis*, priva di ogni forma di *concatenatio*, o al madrigale: p. 205: *Già fiammeggiava in Oriente Apollo*, ABBA CDCD EFE GFG; p. 206: *Son canti, ò incanti que' beati accenti?* ABBA CDDC EFE GFG; p. 206: *Ecco, ch'à le tue fresche, e placid'onde* ABBA CDDC EFG GFE; p. 207: *Chi vuol veder le rade, e pellegrine*, ABAB CDDC EFE GFG; p. 207: *Eran le Gratie tre care sorelle*, ABBA ACCA DEE EDD. Schemi di quartina su tre rime |abbc| (ma in Baldacchini in endecasillabi), derivati dalle mutazioni della ballata *Rvf* 149 (AbbC AbbC) sono ad esempio nelle ballate di Trissino: aBbC aBbC (*Rime* XIX) e AbbC AbbC (*Rime* XL; come nel sonetto *Infamia* 13), e AbbC CbbA (*Rime* LXVI; come nei sonetti *Inimicitie* 12, *Mutar stato* 13, *Pace* 14).

di indagine, questa, che meriterebbe un ulteriore approfondimento).<sup>34</sup>

Alcuni sonetti ampliano i piedi iniziali, su due, tre o quattro rime, fino a farli diventare, da quartine, gruppi di cinque o sei versi, con conseguente riduzione dei versi della ripartizione strofica finale, ridotta a quartina o a distico, per restare nel limite dei 14 versi:

ABBAAB ABBAAB CC	<i>Guerra</i> 12 (127v-128r) [stampato in gruppi 6+6+2] <sup>35</sup>
ABBCA ABBCA DEDE	<i>Pace</i> 6 (153v) [stampato in gruppi 5+5+4]
ABDCD ABCDC EFFE	<i>Ingiurie</i> 11 (87r) [stampato in gruppi 5+5+4]
ABABC BABAC DEDE	<i>Ingiurie</i> 12 (87r-v) [stampato in gruppi 5+5+4]
ABCBA ABCBA DCCD	<i>Ingiurie</i> 14 (87v) [stampato in gruppi 5+5+4]

In questi casi è evidente la ricerca della simmetria, con la ripetizione della stessa formula nei due gruppi iniziali; una variazione interviene in *Ingiurie* 12, con l'inversione tra le rime A e B: ma *Ingiurie* 12 segue a un sonetto elaborato sullo stesso principio variantistico dei gruppi a 5 versi, simmetrico per ripetizione; per una coppia di testi attigui Baldacchini ha cercato un elemento di cambiamento, per evitare la replica ravvicinata di una stessa norma.

Altri sonetti sono ancora più movimentati.

<sup>34</sup> Ad esempio, «l'abitudine dei compositori di riferirsi allo schema metrico della Ballata, come quello che per tradizione più apparteneva alla musica, è convalidata dal fatto che la ripetizione dei primi versi del testo, a modo di ripresa, fu applicata persino al Sonetto, come fece Verdelot nelle due quartine stralciate al Sonetto "Non po' far morte", che in luogo delle terzine originali riceverettero, come chiusa, i due primi versi della prima quartina» (Cesari 1912, 22). La situazione non è la stessa di questo sonetto: ma dimostra che erano possibili ripetizioni di versi delle quartine in luogo delle terzine.

<sup>35</sup> Il sonetto potrebbe essere letto anche come ABBA ABAB BAAB CC, con tre quartine, ma questa scansione non risponde né alla struttura logica e sintattica del testo (che pure, come si è già avuto modo di osservare, non è determinante nella lettura dei testi di Baldacchini), né al *layout* della cinquecentina.

ABCDEF ABCDEF GG	<i>Pace</i> 5 (153r-v) [stampato in gruppi 3+3+3+3+2]
ABCDEFG ABCDEFG	<i>Sospecto</i> 8 (30v) [stampato in 7+7]
ABCDeFG GFEDcBA	<i>Guerra</i> 10 (127r-v) [stampato in 7+7]

Come *Guerra* 12, anche *Pace* 5 è articolato in tre gruppi (6+6+2; anche se *Pace* 5 è stampata in gruppi 3+3+3+3+2), i primi dei quali tra loro identici, ma su sei rime: ABCDEF ABCDEF GG. Questa moltiplicazione di rime, che ricorda le stanze *unissonans* delle canzoni, è ancora più estrema in altri due sonetti, ripartiti in due metà di sette versi ciascuna, con sette rime diverse: e con struttura di rima ripetuta identica in un caso (*Sospecto* 8: ABCDEFG ABCDEFG), speculare nell'altro, con variazione sillabica di settenario in quinta sede (*Guerra* 10: ABCDeFG GFEDcBA).

In tutti questi casi, del sonetto rimane soltanto il numero di versi: le strutture ricordano piuttosto le stanze di canzone, per quanto *sui generis* (prive, ad esempio, di ogni forma di *concatenatio*); o come nel caso di *Guerra* 12, movenze madrigalesche (del madrigale petrarchesco, con la chiusa endecasillabica).

Le variazioni possono agire su sonetti contigui. Ad esempio, *Inconstantia* 1, 2, 3 e 4 sono elaborati su schemi simili, eterosillabici: in tutti e quattro i sonetti, i vv. 3, 7, 10, 13 (vale a dire, il terzo verso delle quartine e il secondo verso delle terzine) sono settenari; la differenza dall'uno all'altro sonetto è data dai diversi schemi di rima che li toccano, e, per il sonetto 3, dall'uso di rime tronche (come poi nei sonetti, tutti in endecasillabi, *Inconstantia* 5 e 7).

La ripartizione dettata dalle rime e riflessa nell'impaginazione tipografica non rimane esteriore: anche logica e sintassi si adeguano alla variazione. È evidente, ad esempio, nel caso del sonetto *Guerra* 12, in cui la scansione in 6+6+2, fondata sullo schema di rime, ha anche una giustificazione sintattica: il v. 7, primo del secondo membro, si apre con un *Dunque*, che inaugura un nuovo periodo, mentre il v. 13 apre il distico finale con un vocativo, *Amor*. Lo stesso vale anche per gli altri sonetti, in cui la ripartizione grafica è coerente con il contenuto e con la sin-

tassi dei testi (come non sempre accade, invece, nelle ballate: vedi sopra § 4.1); nelle varianti dello schema del sonetto, quindi, Baldacchini non applica meccanicamente una variazione che rimane estrinseca al dettato testuale, ma cerca di adeguare strutture metriche e discorso.

Riassumendo, la variazione nei sonetti agisce su due direttrici: la misura del verso e lo schema delle rime. La variazione nella misura del verso si limita all'inserimento di un settenario in luogo dell'endecasillabo; non si danno casi di versi che esulano, per le variazioni dei sonetti, dalla tradizione petrarchesca delle canzoni, ma ci sono soltanto endecasillabi e settenari.<sup>36</sup>

Accanto alle innovazioni, importa quindi anche quanto c'è di tradizionale: la variazione di Baldacchini agisce in un campo di forze strutturato, che prevede un limite nel numero dei versi (14) e un uso canonico di settenari e endecasillabi, che non può essere violato da misure versali extravaganti – come potrebbero essere gli ottonari che Baldacchini impiega costantemente, e regolarmente, nelle barzellette, come il metro legittimava a fare. Ogni principio di eterodossia deve quindi fare i conti con una norma di misura da cui non si può prescindere: la sperimentazione metrica non può, a inizio Cinquecento, procedere oltre.

Nei suoi sonetti, quindi, Baldacchini adotta sia soluzioni del tutto tradizionali, petrarchesche; sia innovazioni che partono di solito dagli schemi più comuni. Siamo di fronte a tentativi di sperimentazione che in alcuni casi procedono fino alla dissoluzione dello schema del sonetto. Spesso si tratta di casi unici, ma i casi unici si associano in gruppi definibili sulla base di altri criteri, come la ripartizione dei versi (ad esempio, 5+5+4); quando testi con schemi simili, ma non identici, sono affiancati in serie (ad es. *Ingiurie* 11, 12 e 14), si ha una conferma che l'azione sugli schemi metrici è meditata e non casuale. Gli esperimenti di Baldacchini non sono quindi estemporanei: quando

---

<sup>36</sup> Ovviamente anche Petrarca, quando varia gli schemi, lo fa con l'alternanza di settenari e endecasillabi sia nelle ballate, sia nelle canzoni (come nelle canzoni 125, 126, 129, o 323 e 331: cfr. Pulsoni 1999, 260-261).



varia, Baldacchini applica più volte gli stessi principi, e proprio questa possibilità di riprodurli su più esemplari li rende in qualche modo “grammaticali”. Anche nella ricerca di variazione c’è la necessità di una norma.

#### 4.4. Canzoni

Le sezioni delle *canzoni* contano 36 testi in tutto. Dodici schemi sono ripresi dalle canzoni di Petrarca (*Rvf* 23, 29, 37, 50, 70, 71, 72, 73, 125, 126, 129, 135, 206, 360), seguiti con fedeltà anche nel numero delle stanze. Sei schemi sono innovativi e non sembrano altrimenti attestati. Tra le canzoni sono presenti anche sette sestine, alcune canoniche, altre con variazioni. A queste si sommano i 10 casi di ballate e madrigali contati fra le canzoni: come si è già ricordato, si trovano quattro madrigali su schemi petrarcheschi (*Rvf* 52, 54, 106, 121); e sette ballate: una di schema non petrarchesco, e sei derivate dai *Rvf* (11, 14, 55, 59, 149, 324); la ballata 63 è assunta tra i *sonetti*, per due volte (*Guerra* 11 e *Infamia* 4).<sup>37</sup>

Prescindendo per ora dalle sestine (vedi oltre, § 4.5), le canzoni del *Prothocinio* di derivazione petrarchesca sono le seguenti (tra parentesi, alla fine degli schemi, lo schema del congedo, quando c’è):

AbC(d <sub>3</sub> )EF(g <sub>5</sub> )Hi (g <sub>5</sub> )Hi	8 stanze unissonanti	<i>Rvf</i> 29	<i>Inconstantia</i> 1 (75r- v)
ABBAAcccA (CbbA(a <sub>7</sub> )C)	6 <i>coblas do- blas</i> unissonanti	<i>Rvf</i> 206 <sup>38</sup>	<i>Timore</i> 2 (119r- 120r)
ABBA AccA DD	5 stanze	<i>Rvf</i> 70	<i>Sospecto</i> 3 (35r- 36r)

<sup>37</sup> Madrigali e ballate di Petrarca offrono, soprattutto, gli schemi di due gruppi di *canzoni* (*Speranza* e *Pace*) e sono da Baldacchini percepiti come schemi affini, da poter essere affiancati.

<sup>38</sup> Sono *coblas doblas* unissonanti con *retrogradatio*. Rispetto al modello c’è una lieve variazione nel congedo, che nei *Rvf* è Cbba(a<sub>5</sub>)C; rime: A –ente, B –ato, C –arte.

abC abC cdeeDff (Abb)	6 stanze	Rvf 125	<i>Timore</i> 1 (117v-119r)
abCabC cdeeDff (AbB)	5 stanze	Rvf 126	<i>Tregua</i> 1 (143v-144v)
ABCABC cDEeDFF (aBCcBDD)	5 stanze	Rvf 129	<i>Guerra</i> 2 (131r-132r)
ABC BAC cddEEFeF (abbCCDcD)	5 stanze	Rvf 50	<i>Ingiurie</i> 2 (92r-93r)
ABbCBAAc (AbbCcDD)	10 stanze	Rvf 360	<i>Mutar stato</i> 2 (185v-188r)
aBbCcDdAaBEeBF(f <sub>3</sub> )A (abCcBD(d <sub>3</sub> )A)	6 stanze	Rvf 135	<i>Inimicitie</i> 2 (105r-106v)
aBC bAC CDEeDfDFF (ABB)	7 stanze	Rvf 71, 72, 73	<i>Tregua</i> 3 (145r-146v)
AbbC BaaC cddEeDFF (abbCcBDD)	7 stanze	Rvf 37	<i>Ingiurie</i> 1 (90r-92r)
ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (ABCCBAADD)	8 stanze	Rvf 23	<i>Inconstantia</i> 2 (76r-78r)

Tabella 4 Schemi delle canzoni di Baldacchini, *Prothocinio*

In alcuni casi l'accostamento di due schemi derivati da Petrarca non sembra casuale. Ad esempio, *Inconstantia* 1 e 2 sono esemplate, rispettivamente, su Rvf 29 e Rvf 23: si tratta delle uniche due canzoni petrarchesche in otto stanze (e otto stanze contano anche in Baldacchini), e non è probabilmente un caso che siano qui avvicinate – anche se è difficile cogliere una ragione di questo accostamento che vada al di là della mera affinità formale. Non sembra che ci siano, ad esempio, solide ragioni di ordine contenutistico, e anche le citazioni dal testo modello che si trovano in *Inconstantia* 2 sono inserite in un diverso discorso, in una derivazione meccanica:<sup>39</sup> Baldacchini ripete, in

<sup>39</sup> Es., v. 29: «ma da me piglieranse mill'exempli», su Rvf 23, 9: «di ch'io son facto a molta gente exemplo»; v. 41: «In repensar che sonno et quel che fui», Rvf 23, 30: «Lasso, che son! che fui!»; ma anche v. 96: «Lachrime han gli occhi, in pecto il foco è chiuso», Rvf 23, 27: «Lagrime anchor non mi bagnava il petto»; o da altri luoghi, come v. 61: «Che me consigli, Amor? che debb'io fare?», su Rvf 268, 1: «Che debb'io far? che mi consigli, Amore?».

modi ossessivi, il suo oscillare tra devozione alla donna e pentimento per un amore che causa soltanto dolore (l'*incostanza*, come vuole il titolo di sezione: «s'incostante fui teco, hor sarò saldo», v. 168 e penultimo della canzone).

L'adozione di uno schema di solito non implica un riferimento di contenuti al modello: le canzoni sono piuttosto ripetitive e svolgono il tema della loro parte, senza entrare in dialogo con il testo petrarchesco. Più facile, invece, trovare citazioni testuali e lessicali circoscritte, più e meno significative, come nella canzone *Inimicitie 2*, costruita su *Rvf 135*, da cui deriva anche l'impostazione retorica del congedo:<sup>40</sup>

Baldacchini (c. 106v)

*Rvf 135*, 91-94

S'advien ch'alcun dimande,  
canzone, quel ch'io fo, et dove io vi-  
 vo,  
 dicete: "Ei se sta lieto et in speranza,  
 et quel tempo ch'avanza  
 pensa che de pensier vadi più privo;  
sta de tre rose sotto la dolce ombra,  
ché doglia sgombra et specta altri  
 comande.

Chi spiasse, canzone,  
quel ch'i' fo, tu pòi dir: *Sotto un gran*  
*sasso*  
*in una chiusa valle*, ond'esce Sorga,  
si sta; né chi lo scorga  
 v'è se no Amor, che mai nol lascia  
 un passo,  
 et l'immagine d'una che lo strugge,  
ché per sé fugge tutt'altre persone.

L'adesione al modello, almeno esteriormente se non nei contenuti, è perfetta, e anzi iperpetrarchista, in *Tregua 1*, costruita sullo schema di *Rvf 126*, che inizia con la citazione dei sintagmi più caratterizzanti (vv. 1-3): «Chiare, fresche et dolci acque / che per la bianca mano / nel mio acceso volto fusti sparte», e si conclude, circolarmente, con un'ulteriore ampliamento (vv. 66-68): «Chiare, fresche et dolci acque et liquid'onde, / prego la bianca mano / che più spesso vi sparghi et men lontano». Un caso in cui, invece, Baldacchini adotta anche la struttura retorica

<sup>40</sup> Cfr. anche il congedo di *Timore 2*, elaborata su *Rvf 125*, che riprende dal modello la definizione poetica rusticale, contrassegnata dalla rozzezza: i versi finali («Roze parole mie, timor vi scusi: / chi ben teme, mal canta: / Amor tal arbor pianta») riecheggiano *Rvf 125*, 79-81: «O poverella mia, come se' rozza! / Crede che tel conoschi: / rimanti in questi boschi».

del modello è nella canzone *Mutar de stato 2*, esemplata su *Rvf 360*. La dimensione rappresentativa evidente in Petrarca, che descrive il contraddittorio tra Amore e il poeta di fronte alla Ragione, è accolta anche da Baldacchini.

Molte riprese entrano nella media della derivazione petrarchesca più comune, ma Baldacchini adotta anche alcuni schemi di *Rvf* più rari. Degno di nota è il recupero, in *Timore 2*, di *Rvf 206*, *S'i' 'l dissi mai*: ABBA AcccA, congedo: CbbA(a<sub>7</sub>)C, con lieve variazione rispetto al modello che ha CbbA(a<sub>5</sub>)C: canzone che con la sua formula di rotazione delle rime è una di quelle prove «virtuosistiche» del Petrarca incline alla «artificiosità metrica» e allo «sperimentalismo formale» (Bausi e Martelli 1996, 93), che «non ha seguito nella tradizione italiana» (Gorni 1993, 51), se non in qualche rara ripresa.<sup>41</sup> Lo schema di *Rvf 206* prevede la permutazione di tre rime (nel modello: *-ella, -ei, -ia*; in Baldacchini: *-ente, -ato, -arte*) con *retrogradatio* applicata a coppie, ed è adottato fedelmente da Baldacchini, con l'unica variante nel congedo, per cui la rima al mezzo che in Petrarca definiva un quinario, in Baldacchini cade sul sesto ictus; dal punto di vista retorico, invece, Baldacchini non adotta la struttura anaforica di Petrarca, che prevedeva, come nelle *coblas capdenals*, la ripetizione lievemente variata del sintagma *S'i' 'l dissi*.

Indicativa dell'interesse per schemi metrici caratterizzati, è anche la ripresa di una struttura piuttosto originale come quella

---

<sup>41</sup> Cfr. Gorni, *REMCI* 09.017 che segnala Pietro Barignano, *S'altro amor seguo, i' prego il ciel che mai*; Angelo di Costanzo, *S'io 'l dissi per turbar quel sacro e chiaro*; Giulio Poggi, *Se mai più l'amoroso e cieco ardore*; Jacopo Zane, *S'i' 'l dissi mai, che 'l Ciel empio e rubello*; in tutti i casi il metro importa, almeno nell'*incipit*, anche la struttura retorica petrarchesca, con ipotetica: ma non in Baldacchini, *Grido sempre pietà, ciascuno il sente*. Gorni 1993, 188 nota che la variante di Bembo (*Rime 72, Gioia m'abonda*), su schema ABBA ACcDD è imitata da Ariosto (*Canzoni III, Dopo mio lungo amor, mia lunga fede*), e da Trissino (*Rime 72*) – e da Muzio e Guidiccioni: cfr. Gorni *REMCI* 09.019. Ma lo schema ABBA ACcDD può essere una variante di *Rvf 70* (ABBA AccADD): anche perché né in Bembo, né in Ariosto si registra la ripetizione unissonante delle stesse rime: il che renderebbe ancora più evidente l'isolamento di *Rvf 206*.

di *Rvf* 135, in *Inimicitie* 2, con la fronte indivisa, la ripetizione nella sirma di due rime della fronte (A, B), la chiusura sulla rima iniziale di stanza: aBbCcDdA aBEeBF(f<sub>5</sub>)A + aB-CcBD(d<sub>5</sub>)A. Come nel modello, la canzone conta 6 stanze; anche la rima *-ita*, che in questa canzone Baldacchini impiega due volte<sup>42</sup> (rima C della prima stanza, rima A della terza), deriva da *Rvf* (rima A della seconda stanza; *vita* di Baldacchini, ai vv. 4 e 33, è anche in *Rvf* 135, 23). Lo schema, non molto frequentato rispetto ad altri esempi petrarcheschi,<sup>43</sup> non è troppo distante («per certi aspetti analogo»: Bausi e Martelli 1996, 128) da uno di Lorenzo de' Medici, *Quando raggio di sole* (*Canzoniere* 165: abBCBc CDdEfEfAGGA): non è escluso che la possibilità di chiusura circolare della stanza sia un'idea maturata nel cortonese Baldacchini grazie alla frequentazione della tradizione toscana, tanto più che il suo protettore, cardinale Passerini, era legato ai papi de' Medici (Brunelli 2014).

I testi che compaiono nelle sezioni di *Canzoni* e che non derivano dal modello petrarchesco sono sei. In due casi si tratta in realtà di variazione su schemi di terzina (*Amore* 2; in ogni terzina, il secondo verso è irrelato, tranne che nell'ultima terzina, in cui la rima del verso centrale è ripresa per la conclusione) e sirventese (*Infamia* 1), potenzialmente ampliabili *ad libitum*; la variazione sulla terzina è significativa perché il ternario è uno schema relativamente stabile e poco soggetto all'innovazione o,

---

<sup>42</sup> Tornano anche le rime *-ede* (E della I st.; C della III st.), e *-orno* (F nella I st.; E nella V st.). Baldacchini non segue la norma dell'unicità della rima all'interno di un singolo componimento: sintomo di una certa difficoltà a gestire strutture ampie, come quella della canzone; non sarà un caso, allora, che nelle canzoni su schemi elaborati *ex novo* Baldacchini prediliga le ripetizioni unissonanti di rime, che gli evitano il problema della ricerca di nuovi rimanti.

<sup>43</sup> Gorni, *REMCI* 15.090 conta 7 riprese, di Niccolò da Correggio, Giulio Poggi, Lodovico Martelli, Petronio Barbati, Tasso, Alamanni e Molza.

se innova, è perché riduce un verso a settenario o combina con altri metri come nella tradizione bucolica.<sup>44</sup>

AWA BXB CYC ... GZG Z *Amore* 2 (8v)  
 ABBc<sub>5</sub> BCCd<sub>5</sub> CDDe<sub>5</sub> DEEf<sub>5</sub> EFFg<sub>5</sub> FGGh<sub>5</sub> GHHa<sub>5</sub> *Infamia* 1 (173v-  
 HAA 174r)

Negli altri casi si tratta di schemi unissonanti e ciclici, fondati su progressione e retrogradazione, con ricombinazione, di stanza in stanza, delle stesse rime, più vicini idealmente alla setina che alla canzone di impianto tradizionale.<sup>45</sup>

AbCD CaDB DcBA BdAC AbCD *Querele* 2 (48v-49r)

Le cinque stanze sono costruite su 4 rime ricorrenti (A: *-ecto*, B: *-olse*; C: *-enti*; D: *-ona*); il secondo verso di ogni stanza, indipendentemente dalla rima che lo occupa, è settenario. Il principio di formazione delle stanze è una specie di *retrogradatio* che parte dalla terza rima della stanza (posta la sequenza iniziale 1-2-3-4, la ricombinazione porta i versi alla sequenza 3-1-4-2), fino a ottenere di nuovo la sequenza iniziale.

AbCdE CeAdB AbCdE *Pregli* 1 (21r-v)

Le tre stanze contano 5 rime di cui due tronche (A: *-orta*; B: *-ede*; C: *-i*; D: *-amo*; E: *-ù*). La rotazione delle 5 rime partendo dal terzo verso centrale di una strofa (1-2-3-4-5 → 3-5-1-4-2), per due volte, riporta già nella terza stanza alla sequenza iniziale; la quarta sede (rima *d*) resta fissa. Il secondo e il quarto verso sono sempre settenari. Un'altra lettura: la rima *d* resta ferma in quarta sede, mentre le altre rime ruotano nella seconda stanza con l'inversione tra A e C, e tra B e E; la stessa inversione tra

<sup>44</sup> Nel Quattrocento «il ternario si configura come un metro a sé stante, espositivo e narrativo, non lirico, non passabile di variazione» (Dionisotti 1947, 30; a proposito dell'esclusione del ternario nel trattatello di Peppi).

<sup>45</sup> E che ricordano alcune "forme continue" di Bernardo Tasso (Barucci 2007, 61).

seconda e terza stanza riporta l'ordine della prima. Si tratta, quindi, dell'alternanza di due serie di rime (A-C, e B-E).

AbCdeF BdFacE DaEbfC AbCdeF

Speranza 4 (61v)

Le quattro stanze sono articolate su 6 rime (A: *-ano*, B: *-orza*, C: *-ensa*, D: *-oglia*, E: *-iva*, F: *-morte*); gli schemi delle stanze sono determinati dallo spostamento delle rime: le rime 2-4-6 di una stanza diventano rispettivamente la 1-2-3 rima della stanza successiva; e la 1-3-5 diventano la 4-5-6 – fermo restando che in prima, terza e sesta sede il verso è un endecasillabo, in seconda, quarta e quinta un settenario, indipendentemente dalla rima. Le stanze sono quattro (con la quarta che ripete la struttura della prima), perché la permutazione agisce per tre volte su due serie di tre versi, e non su tutte e sei le rime. In altri termini: ci sono due serie di rime: |abd| e |cef|, che si combinano sempre nelle stesse sedi: 1-2-4: Abd Bda Dab Abd; 3-5-6: CeF FcE Efc CeF. La presenza di due serie di rime che si intrecciano è il principio che regge anche *Pregghi 1* (con serie di 2 rime), e, con un'ulteriore complicazione, anche *Pregghi 2*.

AbCDeFgH AcHFbGdE AhEGcDfB AeBDhFgC Pregghi 2 (21v-22r)  
AbCFeGdH AA

La struttura della canzone è particolarmente artificiosa (5 stanze, su 7 rime, più congedo). Il procedimento di ricombinazione delle rime è simile, ma portato al parossismo, a quello della canzone immediatamente precedente, *Pregghi 1*. Le rime sono unissonanti (A: *-orni*, B: *-orso*, C: *-olto*, D: *-esta*, E: *-ova*, F: *-osco*, G: *-ole*, H: *-ovo*) e legate da forti legami fonici (quasi tutte in *o* tonica). I vv. 2, 5, 7 sono sempre settenari. A parte una rima fissa per il verso iniziale di ogni stanza (A) intervengono, come in *Pregghi 1* e in *Speranza 4*, due serie di rime, |dfg| e |bceh|, ricombinate in modo indipendente l'una dall'altra: le quattro rime dei versi 2-3-5-8: bCeH, cHbE, hEcB, eBhC, bCeH prevedono una costante di rotazione secondo il principio 1-2-3-4 → 2-4-1-3; le tre rime dei versi 4-6-7: DFg, FGd, GDf, DFg, FGd preve-

dono uno slittamento progressivo: 1-2-3 → 2-3-1. Per completare il quadro di circolarità, inoltre, il distico finale riprende il v. 1 e il primo verso della quinta, e ultima, stanza. Le stanze sono cinque, perché in tal modo (attraverso quattro applicazioni del principio combinatorio) la serie di rime su 4 rimanti (bCeH) ritorna, nella quinta stanza, uguale all'ordine della prima stanza. Ovviamente, l'altra serie di rime, a tre, ritorna uguale all'ordine iniziale già nella quarta stanza: e nella quinta procede con un'ulteriore movimento, che la fa uguale alla sequenza della seconda stanza.

Per le canzoni, Baldacchini è in gran parte dipendente metricamente da Petrarca. Tuttavia questa dipendenza non è esclusiva. La canzone del Cinquecento si sviluppa con caratteri di «bifrontismo» (Gorni 1993, 53), fra tradizione e innovazione.<sup>46</sup> In questa prospettiva, la ricerca di novità metriche associata alla fedeltà alla tradizione non è eccezionale (Guidolin 2010, 91). Baldacchini segue per molti aspetti un petrarchismo metrico ortodosso, ma cerca anche soluzioni alternative: ancora nel Cinquecento, «il petrarchismo metrico [...] non è mai stato un programma rigido» (Gorni 1993, 187), e si potevano affiancare esperienze di continuità a momenti di allontanamento dal modello. Baldacchini si adegua in gran parte alla prassi: riprende alcuni degli schemi petrarcheschi più frequentati (come quello di *Rvf* 126); ma cerca anche schemi meno comunemente replicati (come quello di *Rvf* 206), e elabora schemi nuovi.

A parte le 6 canzoni su schemi innovativi, Baldacchini deriva 12 canzoni da Petrarca (a cui si aggiungono i 10 tra madrigali e ballate). Si differenzia in questo, ad esempio, da Bembo, che su 18 canzoni delle *Rime* adotta soltanto 3 schemi integralmente petrarcheschi ed è più vicino alle esperienze meridionali, di un

---

<sup>46</sup> Baldacchini segue linee di ricerca proprie dei toscani (Braccesi, Lorenzo de' Medici). Ma anche negli *Asolani* di Bembo, oltre a schemi di diretta derivazione petrarchesca, non mancano schemi che «derivano visibilmente da altre forme (ad es. sonetto e ballata), oppure [...] sono del tutto nuovi» (De Rosa e Sangirardi 1996, 200); ma per Bembo cfr. Guidolin 2010, 78.



petrarchismo metrico più rigoroso come quello di Sannazaro (Balduino 1995, 244-245; Guidolin 2010). Quando Baldacchini non cerca soluzioni nuove, non si allontana dal modello dominante ma si muove su direttrici privilegiate: non rielabora schemi di canzone petrarcheschi ma predilige forme metriche circolari,<sup>47</sup> combinatorie, con il ritorno unissonante delle stesse rime in schemi di permutazione costantemente ripetuta di stanza in stanza: più vicino in questo all'impianto delle sestine, che delle canzoni.

In questi tentativi di costruire schemi metrici su permutazione si può anche leggere un tentativo di allargare lo sguardo rispetto alla tradizione metrica petrarchesca, che aveva due sole canzoni con stanze *unissonans*. L'interesse di Baldacchini per gli schemi elaborati su stanze unissonanti e combinatorie si vede nel già ricordato recupero di *Rvf* 206, *S'i' l' dissi mai* (*Timore* 2, anche se con una leggera variazione nel congedo). La riproposta di una canzone così poco frequentata si dimostra originale in sé, ma è anche segno della volontà di Baldacchini di essere fedele a Petrarca nelle sue prove più rare – e di differenziarsi dalla diffidenza mostrata dai suoi contemporanei nei confronti dei versanti più artificiosi del modello petrarchesco, che godono di poca fortuna nel panorama bembesco. Inoltre, si può ricordare come la canzone *Rvf* 29, *unissonans*, è ripresa anche nell'operetta già nominata di Puzio, *Plebana*, alle cc. A<sub>ii</sub>v-[A<sub>iii</sub>]r: indizio di un'attenzione per questo schema nell'ambiente di formazione di Baldacchini.

Può essere significativa, in questo contesto di ricerca metrica, l'assenza di uno schema come quello della canzone frottola *Rvf* 105. L'accumulo delle rime della canzone frottolata sembra, in effetti, in contraddizione con la scelta di Baldacchini di elaborare schemi unissonanti, che tendono evidentemente alla riduzione dei rimanti (tanto più che, come si è visto, Baldacchini

---

<sup>47</sup> A questa esigenza di circolarità e chiusura si allinea la ricordata canzone *Inimicitie* 2, modellata su *Rvf* 135, con stanza che si chiude con la ripresa della rima iniziale.

non riesce sempre a evitare la ripetizione delle rime nella stessa canzone).

L'originalità di Baldacchini nella costruzione delle sue canzoni consiste nell'aver elaborato schemi non derivati per variazione da schemi di canzone già definiti (non varia cioè gli schemi di Petrarca). L'innovazione agisce come possibilità di movimento all'interno della tradizione, come annessione di elementi nuovi a una tradizione che non viene negata. Questo "nuovo" si manifesta per lo più nelle forme del virtuosismo, della variazione sulle forme più artificiali. Lo schema delle canzoni con permutazione di rime, inoltre, prevede il ritorno circolare e la chiusura della forma. Anche la regolare alternanza, di strofa in strofa, della stessa successione di endecasillabi e settenari è un indizio della tendenza a organizzare razionalmente gli schemi.

#### 4.5. Sestine<sup>48</sup>

Baldacchini applica lo schema della sestina in termini del tutto canonici nella canzone *Sospecto* 1 (34v-35r); le parole rima sono tutte bisillabiche e in parte derivate dalle sestine petrarchesche: *alma* (Rvf 239), *tempo* (Rvf 142), *anni* (Rvf 30), *fructo*, *volge*, *pianto* (Rvf 332); si stacca dall'uso petrarchesco, ma non dalla pratica quattrocentesca, la presenza di una parola rima verbale (*volge*). Il congedo presenta tutte e sei le parole rima, nell'ordine *alma*, *tempo*, *fructo*, *anni*, *pianto*, *volge* (le 3 parole

---

<sup>48</sup> Baldacchini non definisce mai questi testi "sestina": quindi, a rigore, si deve ammettere che soprattutto i testi eterosillabici potrebbero essere da lui pensati semplicemente come canzoni, e non come sestine. Tuttavia, la tradizione riserva la *retrogradatio cruciata* su sei versi esclusivamente alla sestina: ogni testo che a questo principio guarda non può perciò che essere pensato come sestina, o come sua variazione. Inoltre, la presenza della sestina nella sezione delle *canzoni* è coerente con l'uso quattro-cinquecentesco; in tutta la tradizione è rarissimo trovare l'esplicita menzione del nome "sestina" all'interno dei testi (Comboni 1999, 75-76 ricorda il caso di Luca Valenziano): di solito, quando nei congedi gli autori delle sestine si rivolgono al loro testo lo chiamano *canzone* (Comboni 1999, 76).

rima che cadono all'interno del verso non sono tutte nella stessa sede). Spesso le parole rima entrano in sintagmi ripetuti: il verbo *volge* è in realtà quasi sempre riflessivo e compare nella forma *se volge* in cinque versi (a cui si aggiunge il v. 19: «...*se tramuta et volge*»); ai vv. 11, 24 e 25 (ma il v. 25 riprende il v. 24) *fructo* è nel sintagma *avere fructo*; ai vv. 14 e 22, il sintagma è *il tristo pianto*; ai vv. 20 e 35 *molt' anni*.

In linea di massima questa tendenza alla ripetizione dei sintagmi, più che delle rime, suona non tanto come strategia di messa in rilievo, ma come un indizio di difficoltà nella gestione dell'artificio metrico. Anche la struttura sintattica, prevalentemente paratattica (come in molti testi del *Prothocinio*, del resto), indica che Baldacchini non riesce a elaborare un discorso di una certa ampiezza.

Io prego et non impetro, o miser' alma,  
et stato sonno in aspectar gran tempo.  
Cresce Amore et suspecto, et passan gli anni,  
et forse 'l mio servir fie senza fructo.  
Ella il pietoso sguardo ad altrui volge,  
onde renforza il mio angoscioso pianto. 6

Convien ch'io viva in guai, sospiri et pianto:  
tu m'acompagnerai, infelice alma!  
Io chiamo et ella m'ode, et non se volge,  
et forse fie più dura ad altro tempo.  
Altr1 de mia fatiga haverà fructo,  
et perdarò il servire, i preghi et gli anni. 12

Non son' hore, ma giorni, mesi et anni  
ch'io vidi incominciare il tristo pianto.  
Pur mentre veggio mal, spero bon fructo,  
che forse harà pietà quella dolce alma;  
et quel che non vien' hor, verrà per tempo,  
si l'aspra mia fortuna mai se volge. 18

So ch'ogni stato se tramuta et volge,  
et muta suoi costumi poi molt'anni:  
così, dubbioso, specto a qualche tempo  
voltare in lieto riso il tristo pianto;  
et escirà d'affanno la stanca alma,

si vera fede merta haver bon fructo. 24

Ma tanto Amor non merta haver tal fructo,  
né giustamente l'occhio altroe se volge:  
tu sai, che spesso me ne parli, o alma,  
et dubiti esser peggio negli altri anni.  
Amor, suspecto et tu mi date pianto,  
da durar forse de mia vita il tempo. 30

Amando et suspicando perdo tempo,  
né de mille pensier veggio un sol fructo.  
Dubito che fie longo questo pianto,  
poi ch'ella da sua impresa non se volge.  
Sia quel che vole: aspectarem' molt'anni,  
s'ella a pietà se move, o mia chara alma. 36

Però, alma, te prego: qualche tempo  
spectiamo il fructo de li passati anni:  
finirà il pianto, s'ella a noi se volge. 39

Il principio base di organizzazione sintattica e logica della sestina, al di là delle sei stanze, è il distico (come negli strambotti: vedi sopra), in cui spesso il secondo membro è coordinato (*et*: vv. 1-2, 3-4, 9-10, 11-12, 19-20, 27-28), o in opposizione (con il *né*: vv. 25-26, 31-32), o esprime una conseguenza (*onde*: v. 6, *così*: v. 21, *poi ch'ella*: v. 34); spesso tra i due versi c'è un cambio di soggetto (ad esempio, con le oscillazioni basilari dei vv. 7-8 *io / tu*, e del v. 9 *io / ella*, che si riflette anche sul v. 10; ma anche ai vv. 3-4, 13-14, 15-16, 17-18 ecc.). La struttura sintattica è quindi frammentaria e ripetitiva: Baldacchini sembra dominare soltanto il distico, con alcune configurazioni privilegiate, come la coordinazione, o come l'ipotetica che segue la principale e chiude il ragionamento e diventa così strumento di chiusura delle stanze (e della sestina), ai vv. 17-18, 23-24, 35-36, 39; rare sono quindi le arcate sintattiche ampie e rari gli *enjambements*: l'unica forte inarcatura è tra i vv. 21-22, che tra l'altro compongono un distico in sé chiuso: «così, dubbioso, specto a qualche tempo / voltare in lieto riso il tristo pianto».

Anche la sestina *Guerra 1* (130v-131r) è regolare nell'applicazione della *retrogradatio cruciata*; presenta però una parola

rima trisillaba<sup>49</sup> e tre verbi: *securο*, *crude*, *vita*, *chiamo*, *speri*, *volse*; nel congedo compaiono soltanto tre parole rima: *speri*, *chiamo*, *crude* (nell'ordine, le prime parole rima delle ultime tre stanze).

Fuggir non posso, et star non è securο tra fiere in selva fameliche e crude.	
Chi pò, così dispon tuca mia vita.	3
A forza mia nimica 'amica' chiamo, non perché pace haver da lei sperì, ma così vòle Amor, ch'el resto volse.	6

Ma anche in questo caso, come in *Sospecto* 1, le parole rima entrano in sintagmi ripetuti, come è chiaro con *mia vita* (vv. 3, 13, 20, 28, e con variazione v. 35: «la mia bassa vita»); nelle cinque occorrenze *mia vita* ha funzione sintattica, rispettivamente, di oggetto, soggetto, oggetto, modificatore, oggetto); più sottile la ripetizione che tocca la parola rima *securο*: nelle prime tre stanze l'aggettivo è associato alla famiglia lessicale di *stare*: «et star non è securο» (v. 1), «'l stato più securο» (v. 8), «non sto securο» (v. 16); anche *chiamo* è ripetuto in sintagmi solo lievemente variati («aiuto chiamo», v. 11, e «succurso chiamo», v. 15; e cfr. v. 18: «aiuto sperì»). Anche la parola rima *volse* entra in strutture parallele: nelle stanze I, II e III soggetto del verbo è *Amore* («quel cieco», v. 14); nelle stanze IV e V è «il ciel» (ripetuto anche nel congedo, in cui non compare la parola rima *volse*, ma il sintagma è quasi sinonimico: «il ciel ne fu cagion»); nella stanza VI il passo (v. 33) è guastato da una caduta di caratteri, ma si può restituire «...al d[io] che 'l mio mal volse», con un'ulteriore riferimento ad Amore.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Ma tra '400 e '500 «la norma dantesca e petrarchesca che prevedeva l'impiego di bisillabi» per le parole rima è spesso violata (Comboni 1999, 74).

<sup>50</sup> La scelta di parole rima verbali non è priva di conseguenze sul piano logico: la presenza del verbo *volse* al passato remoto (in opposizione al presente di *chiamo* e *speri*), apre alla possibilità di una dimensione temporale e narrativa, con un'oscillazione di piani che caratterizza tutta la sestina. Ad esempio, la stanza I descrive lo stato presente del poeta, e il passato remoto

Particolarmente artificiosa è la sestina *Ingiurie 3 (93r-v)*: canonica nell'applicazione della *retrogradatio cruciata*, presenta tre parole rima sillabiche e due bisillabiche: *tiene, caccia, consente, verde, m'ascolti, travagli*, in cui si notano due verbi (*consente* e *m'ascolti*; *caccia* e *travagli* sono sempre sostantivi), e una "parola" rima che in realtà è un sintagma (*m'ascolti*).

Ma oltre alle parole rima in punta di verso, anche la prima parola d'ogni verso si ripete costantemente, dislocata in schema con la regola della *retrogradatio cruciata*: nell'ordine della prima stanza *voglia, prova, canto, tempo, stento, morte* (tutti bisillabi). Poiché la regola della *retrogradatio* si applica sia alla parola rima sia alla parola iniziale, quella che si ripete è la copia di parole impostata dalla prima stanza (parola iniziale – pa-

---

(v. 6) è limitato ad un inciso; la stanza II descrive le azioni passate di Amore (v. 7: «Acecarme per compagnia sua volse»), con l'ultimo distico riservato allo stato presente del poeta; stesso ordine nella stanza III, con il passaggio dal passato al presente, chiaro nella determinazione temporale dei primi due distici (che si aprono in parallelo, ai vv. 13: «Da indi in qua...» e 15: «invan da indi in qua...»), e con la chiusa rivolta al poeta; tra passato e presente è giocata anche la stanza IV, che narra come si è venuta a creare la condizione in cui si trova il poeta, e che è elaborata perciò su verbi al passato remoto (v. 19: «non sepp'io», v. 21: «fuoro», v. 22: «volse»), con scarto finale al presente (v. 24: «hora»); dedicate al presente, infine, le stanze V e VI, in cui *volse* compare per dimostrare le ripercussioni sul presente (v. 29), o in un inciso parentetico (v. 33), estraneo al discorso vero e proprio. Anche il congedo, infine, ripete l'alternanza di piani verbali: *pigliai / convien* (v. 37), *fu / chiamo* (v. 38), stabilendo il legame tra passato e presente. La sintassi, anche in questo caso, come in *Sospecto 1*, procede in parte per distici, (vv. 1-2, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20), che possono essere sottolineati da strutture anaforiche (vv. 13-15). Alcune arcate sintattiche sono più ampie, con *enjambements* ai vv. 19-20, 32-33 (forte, tra verbo e oggetto: «io chiamo / me stesso»), 34-35; ma dominano i versi isolati o autonomi, che suonano come incisi o come riflessioni gnomiche (v. 30) e che si legano soltanto per logica, ma non sintatticamente, ai versi di contesto (vv. 3, 21, 30). Ad esempio, i vv. 4-6 costruiscono un unico periodo, in cui ogni verso è in sé compiuto (principale, secondaria, disgiuntiva). Una linea sintattica più ampia è nella sesta stanza, in cui un'enumerazione che inizia al v. 31 è sostenuta dal verbo *veggo* del v. 36, è interrotta da due incisi fortemente coesi (in *enjambement*: vv. 32-33, 34-35); ma l'enumerazione, in quanto tale, procede paratticamente.

rola rima): *voglia – tiene, prova – caccia, canto – consente, tempo – verde, stento – m’ascolti, morte – travagli.*

Nel congedo compaiono tutte e dodici le parole interessate, quattro per verso: le prime due parole di ogni verso fanno parte della serie di parole iniziali; la terza e la quarta (che è anche la parola rima) sono riprese dalle parole rima: v. 37: *prova, tempo / caccia, verde*; v. 38: *morte, stento / travagli, m’ascolti*; v. 39: *canto, voglia / consente, tiene*. L’ordine non è casuale, ma riprende, sia per le parole iniziali (*prova, tempo, morte, stento, canto, voglia*), sia per le parole rima (*caccia, verde, travagli, m’ascolti, consente, tiene*) l’ordine di apparizione delle parole nella sesta stanza, mantenendo così anche nel congedo le coppie dei versi, con incrocio delle parole iniziali e finali.

Ingiurie 3 (93r-v)

Voglia me sprona, la ragion me tiene:  
 prova fa forza de sequir la caccia.  
 Canto piangendo: Amor questo consente.  
 Tempo trapassa: la mia voglia è verde.  
 Stento chiamando: non è chi m’ascolti.  
 Morte, tu puoi quietar tanti travagli! 6

Morte, pur vedi miei gravi travagli:  
 voglia suo sdegno ben fondato tiene.  
 Stento in miei pianti: cruda non m’ascolti.  
 Prova sequir la dispietata caccia.  
 Tempo è s’abassi mia speranza verde:  
 canto non se convien: tu no’l consente. 12

Canto qual Cigno che morir consente;  
 Morte poi sorda me tiene in travagli.  
 Tempo fu già con mio disegno verde.  
 Voglia d’altri pensier carco me tiene.  
 Prova fu sciocca in l’amorosa caccia,  
 stento per premio. Amor, tu non m’ascolti! 18

Stento con torto: perché non m’ascolti?  
 Canto per forza: da te se consente.  
 Prova mi manca nel finir la caccia.  
 Morte cavar me pò de miei travagli.  
 Voglia non ha, ma in dolor me tiene.

Tempo de reposarse è hormai al verde.	24
Tempo mi manca a mia speranza verde. Stento m'avanza: non so chi m'ascolti. Voglia de morte più ferma me tiene. Canto più fare Amor non mi consente. Morte, per non venir, cresce travagli. Prova fo de slacciarme a questa caccia.	30
Prova non giova: senza speme è caccia. Tempo fu già de solazarse al verde. Morte non vòl cavarme de travagli. Stento piangendo: o ciel, si tu m'ascolti! Canto non dimandar, non ben consente Voglia ch'io dichi quel che el cor non tiene.	36
Prova con tempo Amor la caccia verde. Morte, stento: travagli dir m'ascolti. Canto: voglia consente, et non lo tiene.	39

La volontà di mantenere sempre le stesse coppie implica una spiccata fissità sintattica: quasi ogni verso è in sé compiuto, e non entra in connessione con gli altri, ma si pone come una sentenza autonoma, spesso bipartita (con una prima parte del verso che dipende dalla prima parola ricorrente, e una seconda parte che dipende dalla parola rima: vv. 1, 3, 4, 5, ecc.); un caso di forte *enjambement* è tra i vv. 35-36 («non ben consente / voglia»). Inoltre, le coppie fisse producono ripetizioni, come è evidente ai vv. 22-33 (e ai vv. 3-28), ma anche, coinvolgendo più elementi ricorsivi ai vv. 3, «Canto piangendo» e 34, «Stento piangendo». Le variazioni di significato agiscono sull'equivoco (anche se in alcuni casi è ambiguo decidere se si tratta di sostantivo o verbo): *canto* è verbo ai vv. 3, 13, 20, 39 e sostantivo ai vv. 12, 28, 35; *stento* è verbo ai vv. 5, 9, 19, 34, 38 e sostantivo al v. 26, e probabilmente al v. 18. La necessità di compendiare nel breve giro di tre versi tutte e dodici le parole rende poi il congedo di non immediata comprensione.

Questa forma di sestina ricorda, per la presenza di una doppia serie di parole ricorrenti (iniziali e in rima), un esempio, ancora più complesso, di sestina articolata per l'appunto su due se-



rie di parole rima (12 in tutto), una in punta di verso e una interna (sempre con accento in sesta sede), documentato per il pieno Cinquecento in un sestina politica, *Se intorno a questi scogli e a questo mare*, di ambito genovese (Comboni 1996, 75-78, con una proposta di attribuzione a Giovambattista Riccio Grimaldi). Si tratta, in realtà, di uno schema diverso da *Ingiurie 3*: nella sestina genovese, le due serie di parole rima si alternano di stanza in stanza tra la punta di verso e la sede infraversale. In Baldacchini, invece, le due serie restano distinte: una, sempre esterna; l'altra, sempre a inizio di verso. Moltiplicazioni di rimanti nello stesso verso come quelle qui registrate sono rare, ma possono ricordare artifici simili che si trovano nei sonetti retrogradi, nei quali necessariamente si devono stabilire rime anche per le parole iniziali (la rima viene «così intensificata da occupare in due serie la parola iniziale e la parola finale del verso»: Pozzi 1984, 114; fino agli esperimenti di Luigi Groto, che inserisce nei versi quattro parole in rima).

Le parole rima, utili per giudicare l'aderenza alla tradizione e per individuare possibili processi di derivazione e di influsso (Comboni 1999, 74), non derivano tutte da sestine petrarchesche:

<i>Suspecto 1</i>	alma ( <i>Rvf 239</i> ), tempo ( <i>Rvf 142</i> ), anni ( <i>Rvf 30</i> ), fructo, volge, pianto ( <i>Rvf 332</i> )
<i>Guerra 1</i>	securò, crude, vita ( <i>Rvf 80</i> ), chiamo, spero, volse
<i>Ingiurie 3</i>	tiene, caccia, consente, verde (Dante, <i>Al poco giorno</i> ), m'ascolti, travagli, voglia, prova, canto, tempo ( <i>Rvf 142</i> ), stento, morte ( <i>Rvf 332</i> )

Come spesso accade, anche le parole che non sono parole rima di sestina in Petrarca, sono però petrarchesche: *frutto* è più volte in punta di verso (mentre *volge* non è mai usato in rima da Petrarca); *securò*, trisillabo, non è nelle sestine, ma è in rima a *Rvf 270, 90*; *crude* in 360, 152; il sostantivo *travaglio* non è petrarchesco (ma lo è il verbo *travagliare*, *Rvf 22, 3*, e in participio

passato *Rvf* 53, 61; 81, 10; 126, 61).<sup>51</sup> Delle sestine di Baldacchini, quindi, *Sospecto* 1 suona come la più aderente alla linea tradizionale petrarchesca, e la meno innovativa (c'è anche un verbo, *volge*, ma si tratta di una presenza già attestata nel XV secolo: cfr. ad es. Frasca 1992, 314). Le altre due sestine canoniche sono meno osservanti: «nel Cinquecento [...] a seguito dell'affermazione del petrarchismo lirico, è in atto una sorta di *rappel à l'ordre*», per cui la tendenza è quella di usare parole rima bisillabiche, ma «anche a reimpiegare le parole rima del modello petrarchesco» (Comboni 1999, 75). Baldacchini si muove su un terreno di transizione: accanto a forme evidentemente implicate, almeno al livello superficiale del lessico, al modello petrarchesco, non rinuncia a soluzioni più personali e meno fedeli.

Accanto alle sestine canoniche, e alla variazione con la ripetizione delle parole a inizio verso, ci sono anche i casi in cui Baldacchini applica la *retrogradatio cruciata* non alle parole rima ma alle rime, e in cui modifica, con un'ulteriore variazione, la misura di alcuni versi, riducendoli da endecasillabi a settenari. È da notare che Baldacchini non innova mai alterando la rigida sequenza imposta dalla *retrogradatio cruciata*, a differenza di quanto è attestato, in misura più o meno massiccia, per altri esempi del metro (Comboni 1999, 77; Comboni 1996, 69); quando modifica lo schema, agisce soltanto sull'elemento metrico interessato dalla regola della *retrogradatio cruciata* (che viene applicata alla rima, e non alla parola rima), e, come già per i sonetti, sulle misure versali.

Tra le sestine con variazione, la canzone *Inimicitie* 1 (104v-105r) è elaborata con la *retrogradatio cruciata* applicata solo alle rime, non alle parole rima (*-este*, *-inge*, *-ore*, *-irse*, *-ate*, *-anni*); nel congedo compaiono solo le tre rime in punta di verso: *-ate*, *-irse*, *-inge*. Una sestina costruita su rime, e non su pa-

---

<sup>51</sup> Parole rima «inusitate ed inattese» (Comboni 1999, 74) si trovano nelle applicazioni pastorali della sestina, e anzi sono «il segnale più evidente» del «processo che fa della sestina un metro disponibile ai più diversi usi» (*ivi*).

role rima, è attestata anche prima di Baldacchini. Non si tratta di un caso simile a quello di Perleoni o Caracciolo (su cui Comboni 1996, 69-74), in cui alcune parole rima rimano tra loro;<sup>52</sup> ma di un caso del tutto assimilabile alla «sestina insolita» che si legge nella silloge delle opere latine e volgari di Bernardino Catti, poeta ravennate (a stampa a Venezia nel 1502), noto anche per alcune sestine del tutto regolari, e per una sestina in latino (che si legge anche in Riesz 1971): «le parole rima non esistono più dal momento che cambiano ad ogni stanza; la *retrogradatio cruciata* si applica soltanto alle sei rime» (Comboni 1996, 74).

In realtà, l'identità non è del tutto perfetta: mentre in Catti il congedo riprende tutte e sei le rime – secondo la norma della *retrogradatio cruciata* stabilita sull'ultima stanza, così che l'ordine delle rime ritorni quello della prima stanza, naturalmente con alternanza di rima interna e rima esterna: (a)B (c)D (e)F – Baldacchini costruisce un congedo usando soltanto tre rime, in punta di verso: nell'ordine, la rima del primo verso delle stanze IV, V, VI.

Si può comunque notare che Baldacchini condivide con Catti una rima, *-ore*, che genera i comuni *amore*, *fuore/fore*, e, speculari, le *breve hore* del v. 28 di Baldacchini e il v. 18 di Catti: «nel vederti, Madonna, in sì longhore»;<sup>53</sup> in un altro caso, la differenza è puramente morfologica: *-ate* in Baldacchini, *-ato* in Catto. Certo, l'identità della rima, tanto più in parole così poco caratterizzanti come *amore* e *fuore*, non è così probante come sarebbe l'identità di parole rima in una sestina canonica; ma an-

---

<sup>52</sup> Come da tradizione e da norma, nelle sestine di Baldacchini non compare la rima all'interno della stanza: le parole rima, in alcuni casi sono unite da assonanze (ad esempio, *Ingiurie* 3: *tiene / consente / verde, voglia / prova, tempo / stento*), ma in linea di massima non sembra che ci sia una ricerca fonica di particolare significato.

<sup>53</sup> Inoltre, non in punta di verso, ma pur sempre fonicamente significativo come rima interna, in Catti si trova *dolor* (v. 13: «Mandati siamo per dolor immenso»), come in Baldacchini, v. 20 («et altro empiastro date al gran dolore»).

che in ragione dell'identico procedimento di violazione dello schema, non è escluso che Baldacchini abbia potuto conoscere l'opera di Catti (o un esemplare affine): si potrebbe così pensare a una, per quanto esile, tradizione di sestine "eterodosse", che tenderebbe dei fili più intricati di quanto si pensi nella produzione poetica primo cinquecentesca, con legami tra poeti che non guardano soltanto a modelli consacrati, ma entrano in dialoghi a distanza spesso difficili, per noi, da ricostruire con certezza.

Questo il testo di Baldacchini, *Inimicitie*, Canzoni 1 (104v-105r):

Pensier miei caldi, de gelata veste fingete che sia quel che più vi stringe: tempo verrà ch'a un puncto ogn'altro errore	3
dal primo passo harà da discoprirse. Vivete lieti, et voi da voi scacciate, ch'un giorno strengerà seco molt'anni.	6
Una memoria cresce mille affanni: basta sol dunque che l'imagin reste. Ben se sfoga chi lieto e'; in pace pate,	9
et più che gli altri curre chi ben finge. Longa experientia e poco a gli altri aprirse non sa chi al volto e al cor dà un sol colore.	12
Dentro vivete et vada chi vòl fuore: ad altri el cor se veggia, a voi i panni. D'antica offerta effecto ha da odirse	15
et fine alhora andrà l'acerba peste. Quel ch'a furia indrieto hoggi se spinge ai primi sdegni harà l'arme rotate.	18
Un passeggiar più grave hora ordinate: et altro empiastro date al gran dolore. Vi mova un riso, s'altri arme se cinge,	21
perché non sa d'altrui tutti gl'inganni. Debil vedrete quelle incontra a queste, si mai del dur confin potrà escirse.	24
Longa tela a un sdegno debba ordirse, et le fuggite cure harem più grate.	

Convien ch'in sul dur sasso amor ci deste, nel qual spatio ci de' de si breve hore colei ch'in vita sol ci serba damni	27
et nel più grato star partir constringe.	30
S'ardita voglia e iroso sdegno impinge alcun de noi da suo voler fuggirse, qual prima il passo move, se condanni	33
et voi, caldi pensier, bando gli date: quel vi retenghi che fu primo amore, dato in sostegno de mie voglie meste.	36
Su, pensier', dunque: il foco ralentate! Duro è troppo vivendo de morirse, et più in un puncto ch'in mill'hor s'astringe.	39

L'idea della sestina ligia alla norma della *retrogradatio cruciata* soltanto per la rima, e non per le parole rima, può derivare a Baldacchini da Catti (o viceversa, o da qualche fonte intermedia o comune a noi ignota). Baldacchini però va oltre e riutilizza lo stesso artificio (la *retrogradatio cruciata* applicata alle rime e non alle parole-rima) associandola ad un'ulteriore cambiamento, nei modi di variazione a lui cari anche nei sonetti: vale a dire, giocando anche sulla misura versale e riducendo alcuni versi da endecasillabo a settenario. Sono casi in cui l'unico criterio che permette di considerare queste *canzoni* delle sestine è dato dall'applicazione della *retrogradatio cruciata*. In tutti e tre i casi – ed è un'ulteriore segnale di allontanamento dal canone – il congedo è di sei versi e si configura quindi come una settima stanza che riproduce la sequenza di rime della prima stanza. Il che può mettere in dubbio l'opportunità di considerare questi schemi “sestina”: si tratterebbe, a rigore, di canzoni che applicano la *retrogradatio cruciata*, ma è evidente che agiscono come variazione di uno schema consolidato.

Le canzoni *Amore* 3 (9r-v) e *Mutar stato* 1 (185r-v) riprendono infatti il principio della *retrogradatio cruciata* delle sole rime, e non delle parole rima, come *Ingiurie* 3, ma variando la misura dei versi, per cui il primo e il sesto verso endecasillabi incorniciano quattro versi centrali settenari, secondo lo schema

AbcdeF FaebdC CfdabE EcbfaD Deacfb BdfecA AbcdeF. Entrambe le sestine contano 7 stanze, l'ultima delle quali ripropone, circolarmente, lo schema iniziale.

*Amore 3 (9r-v)*, vv. 1-6

Sona nel pecto mio tanta dolceza  
 ch'io non credo altro stato  
 esser tanto felice:  
 spesso me veggio et trovo  
 sopra del ciel volare,  
 ch'altro non cerca l'hom che star contento. 6

*Mutar stato 1 (185r-v)*, vv. 1-6

La mia verde speranza hormai s'abassi,  
 manche ogni antica impresa,  
 perdase il ben servire,  
 fugghesi 'l van desegno,  
 non se dia ad altri fede,  
 che fidar non se pò l'hom de se stesso. 6

Simile è lo schema di *Querele 1 (48r-v)*, in cui però ogni stanza conta tre versi endecasillabi e tre settenari, perché anche ogni quarto verso di stanza è endecasillabo: AbcDeF FaeBdC CfdAbE EcbFaD DeaCfB BdfEcA AbcDeF. La misura del verso è quindi definita dalla posizione del verso della strofa, non dalla rima.

*Querele 1 (48r-v)*, vv. 1-6

Nel recordar de li miei primi affanni,  
 s'accende et cresce 'l foco.  
 Provo lo star confuso,  
 veggio in cambio a pietà darse sol riso:  
 né me posso pentire,  
 che vecchia è hormai la piaga del mio pecto. 6

La riduzione di due versi (il secondo e il sesto) della sestina da endecasillabi a settenari sarà operata, più tardi, anche da Bernardino Baldi, in quella che definisce «sestina spezzata», *Giovi-*

*netto cultor d'Attiche frondi*<sup>54</sup> (Frasca 1992, 316); ma la sestina di Baldi rispetta la *retrogradatio cruciata* delle parole rima, non soltanto delle rime, come in Baldacchini.

La sestina sembra un metro particolarmente adatto a «innovazioni e [...] scarti dalla norma [...] L'artificiosissima forma della sestina lirica ha costituito per diversi autori un irresistibile stimolo ad allontanarsi dall'ortodossia, variando, infrangendo o sovvertendo la legge di questo metro» (Comboni 1999a, 76; Comboni 1996, 67). Baldacchini, come si è visto, non varia nel *Prothocinio* soltanto lo schema della sestina, ma anche dei sonetti: tuttavia, questo suo interesse alla variazione non è indipendente da una tradizione che vedeva nella sestina un campo privilegiato di esperimenti metrici.

Come nei sonetti, la variazione delle sestine è attuata con la riduzione della misura di alcuni versi, da endecasillabi a settenari. Nei sonetti, però, la variazione non agisce sulla dimensione dei testi, che contano sempre 14 versi, per quanto organizzati in modi altri rispetto alla canonica scansione di quartine e terzine. Per le sestine, invece, il discorso è lievemente più articolato: le sestine endecasillabiche contano i canonici 39 versi (36+congedo), mentre le sestine eterosillabiche, in endecasillabi e settenari, ne contano 42, con una settima stanza identica per schema alla prima: una sorta di “congedo espanso”, per cui tutte e sei le rime, anziché compresse in tre versi, sono distribuite su sei versi. Variato lo schema sillabico, Baldacchini cerca una forma di compensazione alla diminuzione, e la trova nella pienezza, nella circolarità del testo garantita dalla ripetizione dello schema della prima stanza.

In ogni caso, in tutte le sestine, al di là del passaggio delle parole rima ai rimanti, e al di là delle riduzioni nella misura versale, non viene mai meno la norma della *retrogradatio cruciata*, che resta pertanto il vero principio ordinatore dei testi, l'elemento esposto percepito come caratterizzante, invariabile, e più forte degli altri formanti metrici (parola rima, misura dei versi),

---

<sup>54</sup> A stampa in Bernardino Baldi, *Il Lauro. Scherzo giovanile*, in Pavia, per li Bartoli, 1600.

che sono gli elementi su cui invece la variazione può agire senza compromettere la percezione del testo come *sestina*.

### 5. Sguardo di insieme

Le forme per certi aspetti così caratteristiche di Baldacchini possono essere collocate nel solco della ricerca metrica cinquecentesca, che se da un lato tenta di variare le forme tradizionali, dall'altro si muove per ricomporre forme a loro modo chiuse.<sup>55</sup>

Indicativa del rapporto che Baldacchini intrattiene con la tradizione è la variazione nei sonetti: variazione che ha un limite sostanziale nell'accettazione dei 14 versi, assunti quindi come unico e vero principio per definire l'identità della forma "sonetto". L'innovazione sembra più libera nelle canzoni, che non sono vincolate a un numero fisso di versi. Eppure, anche nelle canzoni Baldacchini non è del tutto autonomo, ma dipende in gran parte da Petrarca: fatti salvi gli schemi proposti *ex-novo*, quando Baldacchini adotta gli schemi di canzone di Petrarca non li rielabora – se non per particolare minori, come il cambio di sede della rimalmezzo. Nel campo delle canzoni, l'inventiva di Baldacchini non si esercita quindi sui modelli petrarcheschi, che sono ripresi con modifiche minime (come la sede della rimalmezzo), né nell'elaborazione di nuovi schemi di canzoni tradizionali articolate in fronte e sirma, ma solo su schemi costruiti sulla permutazione delle rime. Al contrario, nel campo dei sonetti, anche se gli schemi più frequenti sono petrarcheschi, l'innovazione, fatto salvo il limite dei 14 versi, è molto più incisiva.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> «Al progressivo, anche se discontinuo, processo di dissoluzione delle strutture, pare in effetti accompagnarsi la ricerca, a quando a quando quasi ossessiva, di sempre più complesse e inedite strutturazioni» (Martelli 1984, 519).

<sup>56</sup> Nel preambolo al suo canzoniere, Giuliano Perleoni (che a differenza di Baldacchini, e nella linea del petrarchismo napoletano, non accoglie né strambotti, né barzellette) cita Petrarca «quale insuperato maestro di canzoni, sestine e terze rime, non di sonetti» (Dionisotti 1974, 98): la fedeltà a Petrarca poteva quindi allentarsi di fronte al sonetto, che una tradizione ricchissima, anche cortigiana, aveva eletto a metro d'uso comune. La fedeltà metrica a Pe-



La *curiositas* metrica di Baldacchini trova espressione nella scelta di adottare alcuni tra gli schemi meno comuni di canzone dei *Rvf* (per quanto anche qui si deve distinguere: Baldacchini non riprende, ad esempio, la canzone frottola *Rvf* 105); ma trova espressione anche nell'uso innovativo di uno degli schemi fissi più rigidi, come è la sestina. La sestina, con i suoi principi di ripetizione e permutazione era probabilmente congeniale a Baldacchini, che anche nelle canzoni elabora schemi unissonanti e con meccanismi di ricombinazione; ed era un attraente terreno di sfida per la sperimentazione metrica.<sup>57</sup>

Nella sua ricerca di nuove possibilità di schema elaborate su forme della tradizione, in Baldacchini agiscono due spinte: l'affermazione di alcuni tratti di riferimento fondamentali anche nella variazione (i 14 versi del sonetto, la *retrogradatio cruciata* delle sestine), e la dissoluzione delle forme: nel sonetto le rime si moltiplicano e viene meno la ripartizione in quartine e terzine; la sestina perde la parola rima, i versi possono ridursi fino a diventare settenari, il congedo si amplia fino a sei versi; la canzone porta all'estremo la permutazione delle rime.<sup>58</sup> Gli anni di Baldacchini sono anni in cui lo sperimentalismo metrico, già quattrocentesco, trova nuove applicazioni, «muovendosi su due principali e antinomiche direttrici [...]: da una parte la spinta verso la forma 'aperta', verso l'allentamento delle strutture tradizionali [...]; dall'altra, l'opposta aspirazione a creare strutture formali che, sia pur inedite e frutto di esperimenti originali, presentino in misura talora superiore agli stessi metri 'chiusi' tradi-

---

trarca propria dei napoletani non agisce in modi così integrali su Baldacchini, e perché di altro ambiente, centro italiano, e perché Baldacchini arriva dopo il rinvigorito successo di strambotti e metri popolareschi favorito dall'esperienza poetica, ad esempio, di Serafino Aquilano.

<sup>57</sup> Quando si riprende la sestina, «rigido e complicato congegno» metrico, può intervenire anche «una ben precisa volontà di esibizione di virtuosismo metrico» (Comboni 2001, 210).

<sup>58</sup> Come nell'elaborazione degli "artifici", «lo schema costituito con le sue apparenze artificiose si rifà ad altri schemi compositivi collaudati, per rapporto ai quali l'estremismo che lo contraddistingue rappresenta non tanto un'intensificazione dei dati di base quanto una loro decomposizione» (Pozzi 1984, 7).

zionali, caratteri di coerente, rigorosa strutturazione interna» (Bausi e Martelli 1996, 147).

La creazione di forme nuove, all'interno del *Prothocinio*, non è episodica: le variazioni che mettono in discussione gli schemi tradizionali, sia nei sonetti, sia nelle canzoni, rispondono a criteri di organicità, sono proposte più volte per creare testi diversi. Questa tensione verso il nuovo non si limita soltanto alla variazione negli schemi; lo stesso principio ispira l'ordinamento macrotestuale del *Prothocinio*: il canzoniere tende a dissolversi nei formanti lirici minimi, a musealizzare una tradizione di temi e *topoi*. Nell'imporre al suo testo un'architettura rigorosa<sup>59</sup> e ricercate strutture parallele, Baldacchini tenta di chiudere il cerchio, di definire una compagine testuale a suo modo stabile, ordinata in griglie definite, endocentrica e enciclopedica.

Nella morfologia di canzonieri e libre di rime, come aveva indicato ad esempio Dionisotti, da un lato si riconoscono canzonieri, come quelli dei napoletani (Caracciolo, Cariteo, Sannazaro), che tendono a escludere i metri popolareschi e esibiscono canzoni e sestine; dall'altro, si trovano canzonieri che limitano, invece, la presenza delle canzoni: come i *Rithimi* monometrici di Gaspare Visconti, o i *Sonetti e capitoli* di Tebaldeo, e le raccolte di Panfilo Sasso, Serafino Aquilano, Marcello Filosseno «che rappresentano una moda valida per tutta l'Italia centro settentrionale» (Dionisotti 1974, 100). Anche l'«eccezione» del *Tyrocinio* di Guidalotti, in cui pure dovrebbero comparire, come da frontespizio, *canzoni*, in realtà eccezione non è, perché le *canzoni* sono stanze isolate: di fatto, madrigali. Baldacchini, a distanza di pochi anni, e in nome di un tentativo onnivoro di raccolta del poetabile, può introdurre sia canzoni, su modello petrarchesco ma anche con innovazioni, sia metri alieni alla tradizione petrarchesca più osservante. Un parallelo parziale per il nostro poeta cortonese, se si può trovare, è allora sempre in ambito toscano (fiorentino), nei *Sonecti, capituli, canzone, sextine*,

---

<sup>59</sup> La «tensione all'organismo unitario», garanzia di liricità, è già nelle raccolte quattrocentesche, e sarà perfezionato nel senso del *libro* da Bembo (Fedi 1990, 74), che supererà il momento del petrarchismo 'debole' (Santagata 1979, 15).

*stanze e strambocti* di Francesco Cei (Firenze, 1503), in cui due barzellette e una ballata sono contate fra le canzoni, mentre le canzoni predicate dal titolo sono «senza riscontro nella metrica tradizionale».<sup>60</sup>

L'eclittismo di Baldacchini cresce nello stesso terreno di quel petrarchismo in cui trovano spazio sia la deviazione dai metri consolidati, sia la fedeltà al modello (Balduino 1995, 242). È in azione, nel libro di Baldacchini, una doppia spinta non sconosciuta alla lirica primo cinquecentesca: accanto all'ortodossia metrica (evidente, ad esempio, nella tradizione meridionale), Baldacchini si riserva quella libertà di *variatio* (propria per altro anche di Bembo; Balduino 1995, 248), che di solito però non agisce sul sonetto (e raramente sulla sestina), e che lui invece, isolato, applica anche a questo metro, che gli è evidentemente congeniale per sperimentare nuove forme combinatorie.

Il *Prothocinio* appare in anni in cui resistono le forme della poesia cortigiana e quattrocentesca, e in cui si stanno definendo le opzioni letterarie, petrarchiste, per gli anni a venire. Baldacchini, ancora legato a quelle, è ancora estraneo a queste. Fino agli anni Trenta, il pubblico predilige la poesia cortigiana che gli è più familiare.<sup>61</sup> L'opera di Baldacchini, che a quanto pare è apparsa in un'unica edizione, senza ristampe, non sembra avere avuto il successo editoriale che arride ad altre esperienze più o meno coeve;<sup>62</sup> non si rivolge a un pubblico vasto e indifferenziato, ma si colloca in un circolo ristretto, come sembrano indi-

---

<sup>60</sup> Dionisotti 1974, 105. Cei «conferma la regola del precipitoso declino in quegli anni della canzone, in ispecie della canzone morale [...] La canzone amorosa cedeva alla crescente fortuna e alla legittimazione artistica dei metri popolari, barzelletta e strambotto» (*ibidem*).

<sup>61</sup> E si rivolge agli «esponenti della vecchia poesia 'cortigiana', il che fra l'altro anche rivela che il lettore-medio resta quasi in esclusiva [...] un consumatore di strambotti, capitoli e sonetti» (Balduino 1995, 277).

<sup>62</sup> Come l'antologia *Opera nova* del 1502, poi confluita nel *Compendio di cose nuove* più volte ristampato dopo il 1507 (Rossi 1989); o come le varie stampe di Panfilo Sasso e Baldassarro Olimpo da Sassoferrato, ma anche di un poeta decisamente minore come Marco Rosiglia, più volte edito tra 1510 e 1525.

care alcuni riferimenti reciproci tra opere, come la celebrazione di Silvio Passerini in stampe di Baldacchini, o di Baldacchini nella *Plebana* di Puzio;<sup>63</sup> ma anche l'autocitazione che Baldacchini fa di alcuni versi dell'egloga *Preghi*, c. 25v, nella sua *Nox illuminata*, depone a favore di una produzione letteraria coesa e di rapporti intertestuali facilmente ricostruibili da sodali che frequentavano opere a loro note: circolazione d'ambiente, integrata, in una società dai tratti ben definiti e condivisi, in cui ci si poteva aspettare l'approvazione per esperimenti metrici virtuosistici, un microcosmo, formato da autori ma anche da stampatori, che crea al suo interno i suoi miti e i suoi riti.

Anche la differenza fra una data dichiarata nel testo (1507) e la data di stampa (1525) si può spiegare ammettendo una circolazione iniziale manoscritta, già in forma di raccolta, o ancora alla spicciolata, verosimile se si ammette che a inizio Cinquecento la pubblicazione a stampa dei lirici contemporanei non era scontata. In linea di massima, i primi autori editi furono autori legati ai livelli medi di cultura, come Baldassarre Olimpo, Cei, Calmeta; altri, ai vertici della società letteraria, come Bembo o Sannazaro, ma anche Trissino, affidarono le loro rime alla stampa soltanto dopo più decenni di circolazione manoscritta. Il periodo in cui si intensificano le edizioni a stampa di autori contemporanei che prima erano trasmessi soltanto in manoscritti è quello degli anni intorno al 1530.<sup>64</sup> Baldacchini, che si colloca a un livello evidentemente inferiore rispetto a Sannazaro o a Bembo, adotta il nuovo mezzo sull'onda del successo degli autori più stampati e, in un probabile contesto di circolazione

---

<sup>63</sup> Contatti, influssi e scambi sono attestati per altre aree, come tra Visconti, Correggio, Fregoso, Prestinari (cfr. Vecchi Galli 1982, 111). Sui diversi livelli di pubblico e di autori nel petrarchismo, e sull'identità autore/lettore cfr. anche Quondam 1991, 127-129, 137.

<sup>64</sup> Osservazioni interessanti in Bullock 1940, 222: «living poets whose lyrics saw the light of type in the early decades of the century were comparatively few, and these emphatically popular in tone (even if occasionally aristocratic in social position) rather than seriously literary: 'l'Altissimo', del Carretto, Cei, Filosseno, Olimpo, Sasso, and such others. Only towards mid-century did printing come to be normal and expected». Sulla fortuna delle prime edizioni a stampa cfr. anche Rossi 1988, 151-152.

d'ambiente, intorno agli anni Venti: le sue opere a stampa datano al 1519 (la *Nox illuminata*),<sup>65</sup> 1522 (*Fortuna*, ristampata nel 1526), 1525 (*Prothocinio e Dyalogo de patientia*).

Il *Prothocinio* si pone come collettore di temi, di metri, di tradizioni e di esperienze. Al di là della sua eterogeneità, la griglia metrica e tematica che Baldacchini impone al libro è un sintomo della necessità primo-cinquecentesca di dare ordine e trovare dei paradigmi di scrittura – di stabilire una grammatica poetica, organizzata su cellule e formanti riproducibili (come temi e metri). Sintomo, ma non soluzione: Baldacchini è attento più alle mosse psicologiche e narrative, concrete del modello, che ai tratti stilistici (Carrai 2006, 84). L'accumulo di temi e di variazioni che propone non regge di fronte alla «astrazione» (Fedi 1990, 37) su cui si fonda la nuova lirica. Vero è che Baldacchini incarna un versante del campo letterario alternativo al dominante e vittorioso bembismo: ma, di fronte alla certezza della norma che offrirà Bembo, Baldacchini è ancora oscillante fra la ricerca di una struttura salda e la realizzazione inattesa. In decenni di transizione di fase tra la multiforme, magmatica tradizione quattrocentesca con le sue possibilità ancora aperte, non codificate in una grammatica, e la tradizione regolata da Bembo e dai petrarchisti, si colloca la complessità.<sup>66</sup>

Baldacchini, con la sua scrittura finita in un vicolo cieco, aiuta a comprendere, in negativo, la forza delle proposte vincenti. Il *Prothocinio* non è estraneo al sistema letterario, come non sono a questo estranee le cause del suo fallimento. L'origine del 'problema' Baldacchini, cioè del suo tentativo di innovazione, che è un esperimento problematico in quanto fallito e dimenticato, non è soltanto nel suo autore, ma è nel sistema letterario della sua epoca, che è sì sperimentatore e aperto alla possibilità di

---

<sup>65</sup> Una "predica d'amore", che era già stata oggetto di una probabilmente precedente edizione non autorizzata. Nella stampa 'ufficiale', più completa, l'opera è introdotta da una lettera in latino al cardinal Passerini.

<sup>66</sup> «Proprio in mezzo, proprio vicino alla transizione di fase, proprio ai confini del caos, possono verificarsi i comportamenti più complessi: abbastanza ordinati da assicurare una stabilità, ma pieni di flessibilità e sorprese» (Kauffman 2001, 122, ma a titolo puramente analogico).

tentare nuove strade, ma è anche un sistema che censura i tentativi di innovazione che non rispondono in modo organico alle sue esigenze.<sup>67</sup>

Per quanto se ne sa, tutto l'impegno profuso da Baldacchini resta confinato nelle sue pagine. A Baldacchini mancano due fattori determinanti per potersi imporre: autorevolezza e esemplarità;<sup>68</sup> non è in grado di offrire una soluzione di successo, sia perché la sua proposta non trova un corrispettivo teorico sufficientemente persuasivo e efficace (deficit di autorevolezza); sia perché (deficit di esemplarità) la sua operazione non riesce a collimare con le esigenze del sistema letterario, che procede verso la grammatica, che limita la varianza e fissa il paradigma in combinazioni privilegiate o esclusive, e non verso il proliferare dell'eccezione, né verso il riconoscimento di un'innovazione individuale fine a se stessa. Se ci saranno possibilità per soluzioni formali originali, andranno cercate altrove: ad esempio, in una raccolta che vuole insieme recuperare e presentare modelli morfologici come è la *Giuntina di rime antiche*, uscita solo due anni dopo la stampa del *Prothocinio*, e che si pone sotto il duplice segno della tradizione illustre e dell'innovazione di Bembo.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Baldacchini non è un intruso nel sistema, ma un rivelatore di possibilità: «il patologico (il comportamento deviante di alcuni elementi) è il sintomo del normale, un indicatore di ciò che è sbagliato nella struttura, che è continuamente minacciata da esplosioni “patologiche”»: Žižek 2009, 348.

<sup>68</sup> Mutuo le categorie individuate per la trasmissione del *tòpos* da Pozzi 1984, 417ss., per cui nell'equilibrio tra conservatorismo e innovazione «il *tòpos* si trasmette perché la formulazione che precede funziona come modello per la seguente [...] L'accettazione vicendevole non si basa però né solo sul fatto compiuto, né solo sull'autorità di chi l'abbia compiuto, ma anche sulla forza d'esemplarità che conservano le soluzioni impostesi» (417-418). In questa prospettiva l'esemplarità è da intendersi come aderenza alle proprietà del sistema, l'autorevolezza come intervento risolutore nel sistema e «infrazione contro un'abitudine instauratasi» (429). Di «riduzione esemplare» parla a proposito di Bembo anche Guidolin 2010, 93.

<sup>69</sup> La *Giuntina*, che «non è avversa alle teorie del Bembo, corredando di esempi rari le *Prose* di lui, pare confermarsi come un autorevole modello di singolarità formali nel Cinquecento bembista»: Gorni *REMCI*, 25, che evoca, per l'appunto, le categorie di “autorevolezza” e di “esemplarità” (*modello*).

Tabella 5. Sonetti tradizionali di Baldacchini, Prothocino, a confronto con altri autori quattro-cinquecenteschi (cfr. § 4.3.A)

	Baldacchini <i>Prothocino</i>		Petarca <i>RVP</i>		Giusto de' Conti		Canzoniere Costabili		Boiardo		Cornazano		Nuvoloni		Lorenzo <i>Sonetti</i>		Ariosto		Bernbo <i>Rime</i>		Tarsia		Della Casa	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
ABBA ABBA CDC DCD	63	40,65	109	34,38	4	2,96	13	2,74	55	36,67	102	67,55	25	22,73	19	50	52	35,37	9	19,57	15	20,55		
ABBA ABBA CDE CDE	50	32,26	116	36,59	69	51,11	209	44,09	67	44,67	23	15,23	28	25,45	4	10,53	27	18,37	8	17,39	20	27,40		
ABBA ABBA CDE DEC	8	5,16	1	0,31	2	1,48	13	2,74	9	6,00	1	0,66	1	0,91	5	3,33	14	9,52	5	10,87	5	6,85		
ABBA ABBA CDE DCE	7	4,52	65	20,50	56	41,48	135	28,48	4	2,67	24	15,89	28	25,45	6	4,00	23	15,65	8	17,39	12	16,44		
ABAB ABAB CDC DCD	6	3,87	3	0,95					5	3,33			3	2,73										
ABBA ABBA CDE EDC	3	1,94	1	0,31					1	0,67					8	5,33	4	10,53	1	0,68	2	4,35	4	5,48
ABAB ABBA CDC DCD	2	1,29	1	0,31					1	0,67														
ABAB ABBA CDE CDE	2	1,29	1	0,31																				
ABBA ABBA CDD DCC	2	1,29	4	1,26																				
ABBB ABBB CDD CDD	1	0,65																						
ABAB ABAB CDD EED	1	0,65																						
ABAB ABAB CDE CDE	1	0,65	3	0,95			2	0,42	1	0,67														
ABAB ABAB CDE DCE	1	0,65	1	0,31			3	0,63																
ABAB ABAB CDC DCD	1	0,65	1	0,31																				
ABAB ABBA CDC CDC	1	0,65							1	0,67													1	1,37
ABAB ABBA CDC DEE	1	0,65																						
ABAB ABBA CDE EDC	1	0,65																						
ABBA ABAB CDC DCD	1	0,65																						
ABBA ABAB CDD CDD	1	0,65																						
ABBA ABAB CDD DCC	1	0,65																						
ABBA ABAB CDE CDE	1	0,65																				1	2,17	

## Bibliografia

- A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2002.
- Archivio Metrico Italiano. Biblioteca Italiana Digitale (AMI)*, a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php> (ultimo accesso 22/05/2018).
- L. Baldacci (a cura di), *Lirici del Cinquecento*, Longanesi, Milano 1975 [Salani 1957<sup>1</sup>].
- G. Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, «Musica e Storia», 3 (1995), pp. 227-278.
- F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1996.
- B. Bartolomeo, *Le forme metriche della 'Bella Mano' di Giusto de' Conti*, «Interpres», 12 (1992), pp. 7-56.
- B. Bartolomeo, *Notizie su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo» (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545)*, in M. Bianco ed E. Strada (eds.), «I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 43-76.
- G. Barucci, *Appunti per la ricerca metrica di Bernardo Tasso: il sonetto*, in C. Milanini e S. Morgana (eds.), *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana* ("Quaderni di Acme" 94), Cisalpino, Milano 2007, pp. 161-172.
- P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1994.
- L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli xiii-xiv*, Le Lettere, Firenze 1977; rist. dell'ediz. orig. da «Studi di filologia romanza», 4/10 (1888).
- M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Einaudi, Torino 1998.



- C. Bozzetti, *Notizie sulle Rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno Editrice, Roma 1985, vol. I, pp. 83-118.
- G. Brunelli, *Passerini, Silvio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2014, vol. 81.
- W.Ll. Bullock, *Some Notes on the Circulation of Lyric Poems in Sixteenth-Century Italy*, in *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York University Press, New York 1940, pp. 220-241.
- A. Capaccioni, *Lineamenti di storia dell'editoria umbra: il Quattrocento e il Cinquecento*, Perugia, Volumnia 1996.
- S. Carrai, *Petrarchismo veneziano prebembesco*, in Id., *L'usignolo del Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Carocci, Roma 2006, pp. 67-84.
- G. Cesari, *Le origini del Madrigale cinquecentesco*, Forni, Bologna 1976 [rist. anastatica da «Rivista Musicale Italiana» (19), 1912].
- A. Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 67-79.
- A. Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996), L'Harmattan, Paris-Montréal 1999a, pp. 71-83.
- A. Comboni, *La danza delle parola-rima*, «Anticomoderno», 4 (1999b), pp. 153-157.
- A. Comboni, *Notizia di tre odi oraziane tradotte in sestina lirica a fine Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), p. 207-222.
- A. Comboni, T. Zanato (eds.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Edizione Nazionale «I Canzonieri della lirica italiana delle origini», SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.

- S. Cresti, *Stage e tirocinio*, in «Accademia della Crusca. Consulenza linguistica», 23 gennaio 2012, <http://www.accademia.dellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/stage-tirocinio> (ultimo accesso 22/05/2018).
- A. da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.
- F. De Rosa, G. Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansone, Milano 1996.
- C. Dionisotti, *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 124 (1947), pp. 1-34.
- C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia Medievale e Umanistica», 17 (1974), pp. 61-113.
- B. Dooley, *Angelica's Book and the World of Reading in Late Renaissance Italy*, Bloomsbury, London-New York 2016.
- W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973.
- R. Fedi, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in C. Segre (ed.), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 283-302.
- R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma 1990.
- G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992.
- G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1984, vol. III/1. *Le forme del testo. Testo e poesia*, pp. 439-518; poi in Gorni 1993, pp. 13-134 (da cui si cita).
- Gorni 1993 = G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993.
- G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*. Censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di M. Malinverni, Franco Cesati Editore, Firenze 2008.

- G. Guglielmi, *Baldacchini, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1963, vol. V, p. 434.
- G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2010.
- S. Kauffman, *At Home in the Universe. The Search for the Laws of Self-Organization and Complexity*, Oxford University Press, New York 1995, trad. it. *A casa nell'universo. Le leggi del caos e della complessità*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Lyra*: <http://lyra.unil.ch/>, Université de Lausanne (ultimo accesso 22/05/2018).
- F. Magnani, *La zingaresca: storia e testi di una forma*, Zara, Parma 1988.
- G. Mancini, *Contributo dei cortonesi alla coltura italiana*, R. Deputazione Toscana di Storia patria, Firenze 1922<sup>2</sup>.
- M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1984, vol. III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, pp. 519-620.
- G. Milan, *Nota metrica*, in G.G. Trissino, *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 43-61.
- A. Pelosi, *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in M. Praloran (ed.), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore 2003 («Studi sul Petrarca», 29), pp. 505-530.
- G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, il Mulino, Bologna 1984a.
- G. Pozzi, *Temî, τόποι, stereotipi*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1984b, vol. III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, pp. 391-436.
- C. Pulsoni, *Strutture metriche del Canzoniere di Petrarca*, in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996), L'Harmattan, Paris-Montréal 1999, pp. 251-276.

- A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, ISR Ferrara – Panini, Modena 1991.
- J. Riesz, *Die Sestine*, Fink, München 1971.
- A. Rossi, *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta (eds.), *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Antenore, Padova 1988, pp. 123-157.
- A. Rossi, *Opera noua composta per diversi auctori. Un'antologia del 1502*, in M. Santagata, A. Quondam (eds.), *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (Ferrara, 29-31 maggio 1987), Modena, Panini 1989, pp. 157-176.
- F. Petrarca, *Canzoniere (Rvf)*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004.
- M. Santagata, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di letteratura italiana», 2 (1984), pp. 53-106.
- M. Santagata, S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Franco Angeli, Milano 1993.
- S. Signorini, *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526)*, ETS, Pisa 2008.
- L. Tieghi, *La rima di Galeazzo di Tarsia*, «Stilistica e Metrica», 5 (2005), pp. 67-94.
- P. Vecchi Galli, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, «Lettere Italiane», 34 (1982), pp. 95-141.
- C. Vela, *Gli studi di Cesare Bozzetti sulle Rime dell'Ariosto*, in C. Berra (ed.), *Fra satire e rime ariostesche*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999), Cisalpino, Milano 2000, pp. 207-290.
- B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza 1970.
- S. Žižek, *In difesa delle cause perse. Materiali per la rivoluzione globale*, Ponte alle Grazie, Milano 2009.



MATTEO FADINI

UN COPISTA PER PASSIONE E LA RISCrittURA CREATIVA  
DI UN CANZONIERE: STUDIO DEL MS. BART. 45  
(UDINE, BIBLIOTECA BARTOLINIANA)

1. *Introduzione*

Quando ci si occupa di autori minori del Cinquecento, può accadere di avere a che fare con studi monografici approntati da studiosi conterranei dei poeti e con edizioni di rimatori allestite sotto gli auspici di qualche ente intenzionato a coltivare le glorie locali. Questi prodotti editoriali vantano una nobile tradizione, basti citare la *Biblioteca modenese* di Tiraboschi, comasco di nascita ma si potrebbe dire modenese di adozione, oppure – per tornare a Como – il *Dizionario ragionato* di Giovanni Battista Giovio; più di recente, lo studio di Castoldi sulle rime di Girolamo Verità. Non sempre, però, il livello e l'accuratezza di questo tipo di prodotti è all'altezza degli esempi appena riportati.<sup>1</sup>

Nel 1988 esce a Udine il volume *Canzoniere petrarchesco del XVI secolo*, a cura di Ermes Dorigo,<sup>2</sup> nel quale si può leggere l'edizione integrale del ms. 286 della Biblioteca comunale "Joppi" di Udine, attribuito da Dorigo a un anonimo poeta di Tolmezzo. Questa silloge venne parzialmente o integralmente

---

<sup>1</sup> Questo studio prende le mosse dal censimento dei manoscritti contenenti rime di B. Castiglione e C. Gonzaga effettuato in vista della stesura della tesi di laurea specialistica dal titolo *Per l'edizione critica delle rime di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga* (relatore Andrea Comboni, correlatore Nello Bertolotti), discussa nel luglio del 2010 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Trento, poi parzialmente pubblicata in Fadini 2014. Sui casi citati, si veda Tiraboschi 1781-1786, Giovio 1784, Castoldi 2000.

<sup>2</sup> Anonimo 1988.

edita quattro volte prima dell'edizione del 1988.<sup>3</sup> Nel caso dell'edizione integrale del 1901 e di quella parziale del 1961, i curatori attribuiscono i testi a Giuseppe Cillenio sulla base di alcune note autografe di Domenico Ongaro e di Giovanni Antonio Bartolini presenti nel ms. 45 della Biblioteca Bartoliniana di Udine. È opportuno fin d'ora segnalare che si tratta di una miscellanea e non di una raccolta d'autore, come si avrà modo di vedere nel corso del testo.

I manoscritti latori di questa silloge sono in effetti due, ma già a un primo esame si nota che il ms. 286 della Comunale è una copia diretta del Bartoliniano, poiché il primo manoscritto (secolo XVIII) presenta gli stessi testi e nel medesimo ordine del secondo (secolo XVI), e a c. 1r ha la seguente nota: «Copia del Codicetto cartaceo che era posseduto dall'Eruditissimo Ab. Ongaro».

Il Bartoliniano ha questa lunga nota introduttiva (c. IIIrv):

Questo piccolo, ma elegante Canzoniere è stato acquistato quest'anno 1771 in Tolmezzo dall'Amico D. Francesco Floreani, dal quale lo ha avuto in dono mio fratello. Debb'essere di un Poeta Tulmetino, buon seguace del Petrarca e leggiadrissimo Poeta del secolo XVI. Almeno Egli ci fa intendere che scriveva in Tolmezzo, come può osservarsi e nella 2. st. della prima Canzone e nei due sonetti che s'incontrano in fine della p. 21 e della 47; e da Tolmezzo era pur la sua Donna siccome c'insegna il p[ri]mo degli allegati Sonetti.

Com'è pulitamente scritto, così fu legato pulitamente per que' tempi in pelle rossa con contorni dorati, e dorate pur furon le carte: cosicché vuoi supporre fatto copiar dall'Autore (che scrivendolo di sua mano l'avria scritto più corretto) per presentarlo alla Sua Donna. Infatti nel dritto della coperta stava impresso a lettere d'oro il Nome della medesima e fors'anche nella sigla che s'incontra appié di quello dell'Autore.

L'iscrizione, impressa nel campo che restava tra i contorni, divisa da una immagine della Fortuna è questa repplicata nella coperta rovescia, senza quella, era disposta così

---

<sup>3</sup> Si veda il relativo elenco in Anonimo 1988, 8; in particolare si segnala Cillenio 1961.

A LA  
BELLISSIMA  
S.  
(Fig. della Fortuna)  
FIAMETTA  
FI.  
[quadrifoglio]

.I.

Alla p. 1 nomina il Querengo  
Alla 10 t. dice la S.D. di chiaro sangue e gentile  
Alla pag. 14 il Sonetto secondo bellissimo, così il secondo alla 21 e  
22; il primo alle 27, 28, 34.  
Domenico Ongaro

Alle cc. Ir-IIr c'è un'altra nota:

Manoscritto acquistato per non lieve prezzo.  
Il presente inedito Canzoniere, attribuito a Giuseppe Cillenio di Tolmezzo dal Tribunale incoruttibile de' Sapienti uomini venne giudicato bellissimo, Petrarchesco e degno, per la purità ed eleganza dello stile, di aver luogo tra' testi di Lingua Italiana.  
Di tutto ciò convinto il Chiarissimo Professore Ab. Daniele Francesconi, ottenutane licenza dal proprietario di allora e profittando d'un'occasione di Nozze, trasse da questo stesso MS. una dozzina circa tra Sonetti e Canzoni, che escirono a luce colle stampe di Padova 1819. Quindi furon essi di molto applauditi dagli Amatori di classiche Poesie; i quali non cessano di palesar desiderio che dell'intero Manoscritto se ne faccia un gradito dono alla pubblica lodevole impazienza. Commendator Bartolini.

[Mano diversa]  
Venne stampato per intero nel 1901, mese di febbraio XIV, in occasione nozze in Tolmezzo De Marchi-Ciani.

In queste note c'è quasi tutta la storia di questo 'canzoniere': il manoscritto venne acquistato a Tolmezzo nel 1771 da Francesco Floreani, poi passò al fratello di Domenico Ongaro, quindi ad Ongaro, infine a Bartolini. L'abate Francesconi, prima del 1819, pensò di riconoscere in Giuseppe Cillenio l'autore della silloge.



In realtà Giuseppe Cillenio è poco più che un fantasma, quasi solo un nome. I tentativi di Dorigo per individuare questo autore sono infruttuosi tanto che lo stesso curatore afferma:

A questo punto è provata solo l'esistenza di un Giuseppe Cillenio, che perde la consistenza fantomatica cui accennavo all'inizio. Infatti, con questa documentazione non è possibile affermare che Josepho Cillenio sia il "maestro de humanità" e che questi sia l'autore del *Canzoniere*: l'attribuzione a lui sarebbe probabile ma non *probata*. Quindi, il Curatore opta per l'*Anonimo da Tulmegio*.<sup>4</sup>

Il tentativo di individuare altrove citazioni di Giuseppe Cillenio è stata infruttuosa: *Iter Italicum*, Edit16, gli indici del «Giornale storico della letteratura italiana» e degli «Studi di Filologia italiana», le moderne storie letterarie e finanche Google Books non forniscono nessun risultato. Giuseppe Cillenio è esistito, ma le uniche tracce certe di una sua attività letteraria sono il suo coinvolgimento in una rielaborazione di una modesta opera storica.

Appurato che la silloge in questione non è da attribuire al Cillenio, veniamo al contenuto. Si tratta di una raccolta di 142 testi (in realtà 143, ma un sonetto è ripetuto), in prevalenza sonetti, ma si possono leggere anche canzoni, madrigali, capitoli ternari, ottave, ballate e una sestina. Anche a una rapidissima scorsa si comprende che si ha a che fare con una antologia di poeti del Cinquecento; solo due esempi: a c. 14r si legge *Ben che 'l martir sia periglioso e grave* di Ariosto, alle cc. 23r-24r si leggono di seguito 5 testi di Bembo e dei più noti (*Io che di viver sciolto avea pensato; Moderati desiri, immenso ardore; Son questi quei begli occhi, in cui mirando; L'alta Cagion, che da principio diede; Cantai un tempo e, se fu dolce il canto*). Conse-

---

<sup>4</sup> Anonimo 1988, 10. Si vedano le pp. 8-10 per i tentativi di individuare un nome d'autore, mentre la 'documentazione' si riduce a tre citazioni: la prima in un processo celebrato a Tolmezzo nel 1546 dove è nominato un «Cillenio ch'era maestro de humanità» (senza il nome proprio, però), le altre due in relazione alla rassetatura di un'opera storica (*De antiquitatibus Carneae* di Ermacora) che sarebbe stata operata da «Josepho Cillenio de Angelis».

guentemente, troviamo citato questo manoscritto nelle note al testo di edizioni critiche di molti poeti.<sup>5</sup>

Si tratta, quindi, di una miscellanea di lirici, adespota e anepigrafa e per di più mutila poiché l'attuale prima carta del manoscritto Bartoliniano, dopo quelle di guardie più recenti contenenti le note riportate sopra, presenta una sezione dell'indice del manoscritto che comincia con la lettera C, mancando il resto.

L'interesse per questo manoscritto, dopo aver rettificato l'errata attribuzione dei testi, non si esaurisce né rimane circoscritta alla storia o alla fortuna degli autori antologizzati. Nella nota di Ongaro sopra riportata, si è visto che una delle cause che portarono all'attribuzione della silloge a Cillenio o a un Anonimo di Tolmezzo è la presenza di toponimi dell'area tolmetina in alcune liriche. Nelle poesie *originali*<sup>6</sup> queste indicazioni geografiche sono differenti e si riferiscono ad altri luoghi.

Anticipando il risultato delle analisi che seguiranno, si può dire che il manoscritto in questione rappresenti il risultato del lavoro di riscrittura operato da un anonimo copista-autore che, a partire da un gruppo di testi sparsi senza particolari legami reciproci, ha inteso attualizzarne il contenuto adattandolo alla propria realtà geografica e alla strategia tesa a fabbricare un canzoniere in lode di Fiammetta.

Non abbiamo a che fare con un falsario: mancano infatti prove positive della volontà di usurpare testi altrui e la stessa notorietà di molti degli autori antologizzati avrebbe reso difficile la sottrazione delle relative poesie. Il manoscritto in questione è il prodotto di un copista per passione che ha voluto utilizzare il materiale poetico a lui noto per costruire un organismo testuale nuovo, adattandolo alle proprie esigenze poetiche ed estetiche tramite opportuni selezioni e rifacimenti.

---

<sup>5</sup> Un esempio su tutti: Bembo 2008, vol. II, 632-633.

<sup>6</sup> Con il termine *originali* mi riferisco alle poesie degli autori che l'anonimo curatore della silloge copiò, modificandole, nell'attuale ms. 45 della Bartoliniana di Udine.

Nel presente lavoro fornisco, inizialmente, la tavola del manoscritto con le attribuzioni ai legittimi creatori dei testi-modello; in un secondo momento avanderò delle ipotesi per tentare di individuare le fonti utilizzate dal copista; infine cercherò di analizzare la strategia che guida la riscrittura.

## 2. Tavola del ms. 45 della Biblioteca Bartoliniana di Udine

Di seguito si fornisce la tavola del manoscritto con la seriazione dei testi, l'indicazione della carta, l'incipit, il metro (C=canzone; S=sonetto; M=madrigale; O=ottave; B=ballata; Cap=capitolo ternario; Sest=sestina lirica) e, infine, l'agnizione del nome dell'autore. Nei numerosi casi di testi con incipit modificato rispetto all'originale, si segnala la questione in nota.

n°	carta	incipit	metro	autore
1	3v	Amor, poi ch'hai desio	C	Bernardo Cappello
2	5r	Amor, che vivi e alberghi entro al mio petto <sup>7</sup>	C	Luigi Tansillo
3	7r	Sorgete, o Nimphe for de le bell'onde	S	Antonio Giacomo Corso
4		Non vedete, o divina alta beltate	S	Antonio Giacomo Corso
5	7v	Questa donna gentil, in cui Natura	S	Lelio Capilupi
6		Begli occhi, ove Amor regna et onde tira	S	Andrea Navagero
7	8r	Nel bel sol, che dagli occhi vostri move	S	Giovanni Battista Amalteo
8		Ecco, ch'a voi ritorno, occhi lucenti	S	“
9	8v	S'aveste fede alla bellezza eguale	S	“
10		S'io v'osassi a dir quel che piangendo	M	Giovanni Muzzarelli
11	9r	Ben che 'l martir sia periglioso e grave	S	Ludovico Ariosto
12		Se v'accorgeste del fuggir de l'hore	S	Baldassarre Stampa
13	9v	Sotto forma mortal altera et rara	S	Francesco Maria Guglia
14		Moro con riso, ché in tal fuoco affino	M	<b>Non identificato (“Satiro”)</b>

<sup>7</sup> Normalmente con incipit *Amor, ch'alberghi e vivi entro 'l mio petto*.

15	10r	Quando prima i crini d'oro e la dolcezza	S	Ludovico Ariosto
16		Altri han lodato il viso, altri le chiome <sup>8</sup>	S	Ludovico Ariosto
17	10v	Questa immagine mia celeste e pura	S	Antonio Giacomo Corso
18		Con le vostre bellezze al mondo sole	S	“
19	11r	Donna, la cui beltà pur non paregia	S	Baldassarre Stampa
20		Sotto forma mortal altera e rara <sup>9</sup>	S	Francesco Maria Guglia
21	11v	Felice cor, che vinto del desio	S	Baldassarre Stampa
22		Crespe chiome d'or fin, serena fronte	S	Niccolò Tiepolo
23	12r	Vaghi dui begl'occhi, accorti giri <sup>10</sup>	S	“
24		Giunti con infinita liggiadria	S	“
25	12v	La bella donna mia d'un sì bel fuoco	M	Nicolò Amanio <sup>11</sup>
26		Non vi renda superba, e non ve inganni <sup>12</sup>	O	Bernardo Accolti
27	13r	Non perché mille volte al giorno pera <sup>13</sup>	S	Bernardo Cappello
28		Così viva nel cor io tengo epressa <sup>14</sup>	S	Domenico Michele
29	13v	Lasso, ben so che 'l mio crudel martire	S	Baldassarre Stampa
30		Donna crudel, qual ria cagion vi move <sup>15</sup>	S	“
31	14r	Con gli occhi sacri e con le luce sante	S	Pietro Aretino
32		Deh, che far voti a Idio che di salire	S	<b>Non identificato</b>
33	14v	Non per vedermi aperte onde di pianto	S	Domenico Michele
34		Diva, quel bel ch'altrui parte e divide	S	<b>Non identificato</b>
35	15r	Non so mirar se non vostra bellezza	S	Girolamo Britonio
36		Quando dagli occhi vostri honesti e santi	S	Felice Figliucci
37	15v	Bella Donna gentil, alma et gradita	B	Girolamo Parabosco

<sup>8</sup> Normalmente con incipit *Altri loderà, altri le chiome*.

<sup>9</sup> Testo identico a quello presente a c. 9v (13).

<sup>10</sup> Normalmente con incipit *Vaghi di due begli occhi accorti giri*.

<sup>11</sup> Madrigale spesso attribuito a L. Ariosto, ma del cremonese; cfr. Chittolina 1967; informazione desunta Finazzi 2003.

<sup>12</sup> Normalmente con incipit *Non ti renda superba e non ti inganni*.

<sup>13</sup> Normalmente con incipit *Né perché mille volte al giorno pera*.

<sup>14</sup> Normalmente con incipit *Sì vera, Venier mio, io tengo espressa*.

<sup>15</sup> Normalmente con incipit *Dolce mio ben, deh qual cagion vi move*.

38		Vostro fui, vostro son e sarò vostro <sup>16</sup>	O	Bernardo Tasso
39	16r	Per fuggir la mia morte, alma mia speme	S	Giovanni Muzzarelli
40		La viva neve e le vermiglie rose	S	Giovanni Battista Amalteo
41	16v	Quanto mai di valor e di beltade	S	Lelio Capilupi
42		Questa è la bella Donna, ove s'asside <sup>17</sup>	S	Giovanni Guidiccioni
43	17r	Beltà, ch'altrove non si vide uguale	S	Ugolino Martelli
44		Occhi, se voi pur sete occhi mortali	S	Giovanni Paolo Amanio
45	17v	Satio sarò di voi, Donna, qualhora	S	Bernardino Tomitano
46		Volto di serenar mille Orizzonti	S	Francesco Conterno
47	18r	Chi è questa, che con gli occhi e con la fronte	S	Gandolfo Porrino
48		Io che di viver sciolto avea pensato	S	Pietro Bembo
49	18v	Moderati disiri, immenso ardore	S	“
50		Son questi quei begli occhi, in cui mirando	S	“
51	19r	L'alta Cagion, che da principio diede	S	“
52		Cantai un tempo et, se fu dolce il canto	S	“
53	19v	Occhi, face d'Amor accese et belle	M	Girolamo Parabosco
54		Lasso me, che più m'arde e strugge Amore <sup>18</sup>	O	Gandolfo Porrino
55	20r	Quando 'l mio sol, del qual invidia prende	S	Pietro Bembo
56		Amor, che vedi i più chiusi pensieri	S	“
57	20v	Dite, Donna crudel, credete voi	S	Girolamo Parabosco
58		Se mille volte v'ho, Madonna, mostro	S	“
59	21r	Alma non pianger più, che non ci vale	S	“
60		Voi non credete, ahimé dunque, mia diva	Cap.	“
61	22v	Se quei crudi martir, che mandon fuore	S	“
62		Canta l'alta beltà, che preso il tiene	S	“

<sup>16</sup> Si tratta della XI ottava del componimento *Se ben di sette stelle ardenti e belle*.

<sup>17</sup> Normalmente con incipit *Perdoninmi i begli occhi, ove s'asside*.

<sup>18</sup> Prima ottava di un componimento originariamente composto da 13 strofe.

63	23r	O di beltà, d'ogni costume santo	S	“
64		Dite, voi stelle, se sovente i rai	S	“
65	23v	Tant'ha in me forza un vostro dolce sguardo	M	“
66	24r	Ben sarian dolci appar d'ogni liquore	S	“
67		Che val perché, piangendo, il mio martiro	S	“
68	24v	Chi vol prova di sé far contra Amore	S	“
69		Qual di sua pace il primo alto Mottore <sup>19</sup>	C	“
70	25r	Dunque, Donna crudel, potrai soffrire <sup>20</sup>	S	“
71		Il sol, che solo agli occhi miei fa giorno	S	Pietro Barignano
72	25v	Quante lagrime il dì, quanti sospiri	S	Pietro Barignano
73		Qual empio mio distin, qual cruda voglia	S	Giovanni Andrea Gesualdo
74	26r	Occhi, che fulminate fiamme e strali	S	Giulio Camillo Delminio
75		Un mover sol de' begli occhi lucenti	S	Niccolò Amanio
76	26v	Occhi, non v'accorgete	M	“
77		Dopo lungo servir senza mercede	S	Giovanni Muzzarelli
78	27r	Misero, che agghiacciando avampo et ardo	S	Baldassarre Stampa
79		Io giuro, Amor, per la tua face eterna	S	Giovanni Guidiccioni
80	27v	Spargete, O Nimphe d'Amor, arabi odori <sup>21</sup>	S	“
81		Questa che gli occhi abbaglia et l'alma accende <sup>22</sup>	S	“
82	28r	Ne l'Ocean più scuro et più profondo	S	Ercole Bentivoglio
83		Presago del mio male, anzi che sia	S	Fortunio Spira
84	28v	Chi sapesse l'ascoso mio martire	Cap.	Girolamo Parabosco
85	29v	Amor, se'l ver ne suoi begli occhi ho scorto	B	“
86	30r	Donna, per acquetar vostro desire	S	Bartolomeo Gottifredi

<sup>19</sup> Il componimento in questo ms. è formalmente una stanza isolata di canzone, ma in realtà è la II stanza della canzone *Donna felice, che dal ciel partendo*.

<sup>20</sup> Normalmente con incipit *Dunque Selvaggio mio potrai soffrire*.

<sup>21</sup> Normalmente con incipit *Spargete, O Nimphe d'Ardo, arabi odori*.

<sup>22</sup> Normalmente con incipit *Questi che gli occhi abbaglia e l'alma accende*.

87		Poiché sola tra nui portate il vanto	S	
88	30v	Luce, di cui il mondo hoggi si adorno	S	Girolamo Parabosco
89		S'una sincera fe', s'un puro core	S	Anton Francesco Doni
90	31r	L'alta catena, Amor, la fiamma ardente	S	Baldassarre Castiglione
91		Se nel vostro bel lume altiero et pio	S	<b>Non identificato</b>
92	31v	Pace con voi non trovan gli occhi miei	S	<b>Non identificato</b>
93		Ben fu d'ogni beltà, d'ogni valore	S	<b>Non identificato</b>
94	32r	Per voi, Nipha gentil, lietto e giocondo	S	<b>Non identificato</b>
95		O nata, s'io non erro, in grembo a Giove	S	<b>Non identificato</b>
96	32v	Dunque, lasso, degg'io di vita uscire	B	Girolamo Parabosco
97		Ben mi credeti già d'esser felice <sup>23</sup>	O	Vincenzo Querini
98	33r	Simile al chiaro et vero Sol eterno	S	G. Andrea dell'Anguillara
99		Crin d'oro crespi, innanellati et tersi	S	Girolamo Volpe
100	33v	Vero albergo d'Amor, occhi lucenti	S	Veronica Gambara
101		Chi vol veder raccolto in un soggetto	S	Ludovico Dolce
102	34r	Donna piena di seno e d'honestade <sup>24</sup>	S	“
103		Tutto il Bel, che giamai natura et arte	S	Lelio Capilupi
104	34v	Occhi miei vaghi, a che tenete il freno	S	Luigi Cassola
105		La donna bella, a cui si larga parte <sup>25</sup>	O	Annibale Tosco
106	39r	Donna nel cui splendor chiaro et divino	S	Francesco Maria Molza
107		Né giglio posto in un bel rio vicino	S	“
108	39v	Se da begl'occhi vostri, in cui si mira	S	Antonio Francesco Raineri
109		Le prime nevi e i gigli anchor non colti	S	“
110	40r	Chiari celesti lumi il nostro Polo	S	“
111		Già disfatte a le nevi intorno il sole	Sest	“
112	41r	Stelle che più che 'l Sole a mezzo die	S	Bernardino Tomitano

<sup>23</sup> Si tratta della VII ottava del componimento con incipit *Or che nell'oceano il sol s'asconde*.

<sup>24</sup> Normalmente con incipit *Stella, che degna ben vi dimostrate*.

<sup>25</sup> Normalmente con incipit *L'alma mia fiamma a cui si larga parte*, componimento di 25 ottave; il ms. ne riporta 24.

113		L'alto chiaro immortal vivo splendore	S	“	
114	41v	Occhi leggiadri, onde Amor temprà e move	S	“	
115		Viva neve son io, che in caldo foco	S	“	
116	42r	Donna, del mondo oriental Phenice	O	“	
117	42v	Aspra guera d'Amor sempre mi fanno	S	“	
118		Da le vostre leggiadre e nove stelle	S		Antonio Vignali
119	43r	Se senza fin son le cagion ch'io v'ami	S		Ludovico Ariosto
120		Così potess'io fisso	M		Girolamo Parabosco
121	43v	Di così chiara et così ardente luce	S		Ugolino Martelli
122		Occhi fermate i due correnti fiumi	S		Giovanni Armonio
123	44r	Occhi leggiadri, che sì dolcemente	S		Carlo Zancarolo
124		Donna ne' cui begli occhi alberga et regna	S	“	
125	44v	Con purissima face arde il mio core	S		Bartolomeo Gottifredi
126		La divina bellezza et l'honestade	S		Vincenzo Querini
127	45r	Il non vedervi mi conduce a morte	M		Baldassarre Stampa
128		Si dolce m'è per voi pena soffrire	M		Girolamo Parabosco
129	45v	O desir di quest'occhi, almo mio sole	Cap		Francesco Maria Molza
130	46r	Donna, a cui vostr'immensa alta beltade	S		Alessandro Piccolomini
131		Vorei pur dirvi in qual stato, in qual forma	S		Bernardo Accolti
132	46v	O bella man, che in me il gran foco occulto <sup>26</sup>	S		Francesco Maria Molza
133		Se mille et mille al di rompesse Amore	S		Girolamo Parabosco
134	47r	Ceri robusti, mirti, cedri e palme	S		Autore Incerto
135		Hanno ben gli occhi l'altre donne anco elle	S		Bernardo Accolti
136	47v	Donna, qual sempre fui, tal esser voglio <sup>27</sup>	Cap		Ludovico Ariosto
137	48v	O delizie d'Amor, lustro bel crine	S		Antonio Broccardo
138		Se tahor, dove i bei vostr'occhi fanno	S		Girolamo Mentovato
139	49r	Deh, firmatevi al suon di queste voci	Cap		Domenico Michele

<sup>26</sup> Normalmente con incipit *O bella man, che in me il gran foco occulto*.

<sup>27</sup> Normalmente con incipit *Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*.



---

140	50v	Que' begli occhi, più chiari assai che 'l Sole	S	Lelio Capilupi
141		Si dolce il lagrimar degli occhi miei	S	“
142	51r	Donna gentil, tant'è il favor che piove	C	Gandolfo Porrino
143	53r	O d'ogni riverenza e d'honor degna	S	“

---

### 3. *Fonti dell'anonimo*

La silloge ospita 142 rime (143, considerando anche il testo ripetuto) di 50 autori:

23 testi di Girolamo Parabosco;

7 componimenti di Pietro Bembo, Baldassarre Stampa, Bernardino Tomitano;

5 liriche di Lelio Capilupi e di Ludovico Ariosto;

4 poesie di Giovanni Battista Amalteo, Giovanni Guidiccioni, Francesco Maria Molza, Gandolfo Porrino, Antonio Francesco Raineri;

3 testi di Bernardo Accolti, Niccolò Amanio, Antonio Giacomo Corso, Bartolomeo Gottifredi, Domenico Michele, Giovanni Muzzarelli, Niccolò Tiepolo;

2 di: Pietro Barignano, Bernardo Cappello, Ludovico Dolce, Francesco Maria Guglia, Ugolino Martelli, Vincenzo Querini, Carlo Zancarolo;

i seguenti autori sono rappresentati da un solo pezzo: Giovanni Paolo Amanio, Pietro Aretino, Giovanni Armonio, Ercole Bentivoglio, Girolamo Britonio, Antonio Broccardo, Luigi Cassola, Baldassarre Castiglione, Francesco Conterno, Anton Francesco Doni, Giulio Camillo Delminio, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Felice Figliucci, Veronica Gambarà, Giovanni Andrea Gesualdo, Girolamo Mentovato, Andrea Navagero, Alessandro Piccolomini, Fortunio Spira, Luigi Tansillo, Bernardo Tasso, Annibale Tosco, Antonio Vignali, Girolamo Volpe.

Si può affermare che lo spazio riservato a ciascun autore non è rappresentativo della fortuna che lo stesso aveva presso i contemporanei: se è vero che Parabosco è autore che ha al suo attivo 89 pubblicazioni nel corso del Cinquecento, è altrettanto vero che non doveva la sua fortuna alle rime bensì alle lettere o alle opere teatrali; Gandolfo Porrino, presente nella silloge con lo stesso numero di liriche di Molza o di Guidiccioni, ha sì una raccolta a stampa, ma nelle miscellanee poetiche cinquecentesche sono attestati solo 18 componimenti suoi contro i 183 e 102 testi dei nominati Molza e Guidiccioni. Se poi si osserva da vicino la lista dei 24 autori di cui la silloge inserisce un solo testo, se ne potrà notare l'estrema eterogeneità.

Tra i minimi presenti, basta citare Annibale Tosco e Francesco Conterno; del primo le antologie del Cinquecento tramandano solo il testo 105 e il Crescimbeni aggiunge questa notizia:

Annibale Tosco da Cesena del quale abbiám vedute molte rime sparse per le raccolte del secolo XVI e particolarmente nella prima parte delle *Stanze di diversi* raccolte dal Dolce [sic], vien lodato dal Betussi nelle *Immagini* e da Cesare Brissio nella *Relazione della Città di Cesena* stampata in Ferrara l'anno 1598 [...]. Annibale Tosco ha rime dietro a quelle del Massolo della edizione dei Firenze del 1564 in 8° ed è un sonetto a cui il Massolo rispose con un altro suo. Nel Canzoniero di questo Autore vi sono alcuni sonetti in lode del Tosco [...].<sup>28</sup>

La prima parte delle *Stanze di diversi* del Dolce trasmette solo il testo 105,<sup>29</sup> per cui sembra di poter affermare che Annibale Tosco sia stato autore di una serie di ottave e di un sonetto, citato almeno tre volte in opere altrui, ma nulla più di questo. Francesco Conterno è praticamente un puro nome: il testo 46 è

---

<sup>28</sup> Crescimbeni 1702-1711, vol. 4, 105-106. Queste notizie sono da integrare con le informazioni presenti nella scheda biografica presente in Tomasi, Zaja 2001 448-449, nella quale è esaminato il rapporto tra Tosco e Giuseppe Betussi, fatto che è indicato da Tomasi come probabile motivazione della presenza dei componimenti di Tosco nelle *Stanze* curate da Lodovico Dolce.

<sup>29</sup> Dolce 1563. Questa raccolta è stata ristampata nel corso del Cinquecento 10 volte, sempre dai Giolito. Il testo in questione si trova a p. 349 e seguenti nell'edizione del 1570 e in quella del 1580, le due che ho controllato.

l'unico a lui attribuito nelle miscellanee del periodo, non risulta essere autore di nessuna stampa e nelle storie letterarie erudite del Settecento è menzionato senza alcuna informazione ulteriore. L'unica altra attestazione e che mi è stato possibile reperire si trova negli *Archivi della storia d'Italia* del Mazzatinti, dal cui primo volume apprendo che nell'Archivio dei Conti Brandolini Dall'Aste di Forlì, scaffale B, busta 40 è presente una orazione funebre per Federico Gonzaga composta appunto da Francesco Conterno.<sup>30</sup>

### 3.1. Le fonti dell'anonimo: le miscellanee

Per un gruppo di dieci autori non è possibile rintracciare edizioni a stampa esplicitamente attribuite loro; nello specifico si tratta di: Baldassarre Stampa, Niccolò Tiepolo, Niccolò Amanio, Francesco Maria Guglia, Girolamo Volpe, Giovanni Paolo Amanio, Francesco Conterno, Annibale Tosco, Fortunio Spira, Girolamo Mentovato, Domenico Michele. A questi si potrebbe aggiungere un altro gruppo di nove autori, noti però per opere a stampa di testi non poetici.<sup>31</sup>

Abbiamo a che fare con una miscellanea che contiene molti autori famosi accanto a poeti noti unicamente grazie alle antologie loro contemporanee; molti di quegli stessi autori non risultano essere attestati da manoscritti oppure si hanno sparse notizie di una tradizione di loro liriche, ma talmente esigua e dispersa che, nel complesso, pare difficile ipotizzare una derivazione del manoscritto di Udine da altri codici.

È possibile immaginare, salvo contraria prova, che il copista della raccolta abbia tratto i testi da alcune stampe miscellanee, probabilmente non moltissime. Per l'analisi che segue mi sono servito di *Lyra*,<sup>32</sup> prosecuzione di *AliRasta Antologie della Liri-*

<sup>30</sup> Mazzatinti 1897-1915, vol. I, 48.

<sup>31</sup> Si tratta dei seguenti autori: Bernardino Tomitano, Bartolomeo Gottifredi, Ugolino Martelli, Vincenzo Querini, Carlo Zancarolo, Giovanni Armonio, Antonio Vignali, Felice Figliucci, Giovanni Andrea Gesualdo.

<sup>32</sup> Il database è raggiungibile al seguente link <http://lyra.unil.ch/>.

*ca Italiana - Raccolte a stampa*, progetto digitale di descrizione dettagliata di raccolte poetiche a stampa edite nei secoli XVI-XVIII: benché tale database non sia completo e manchino alcune raccolte apparse nel periodo, nondimeno contempla le maggiori e più fortunate antologie.

Si riprenda il caso di Annibale Tosco sopra nominato: il testo 105, *La donna bella, a cui si larga parte*, è presente con incipit *La alma mia fiamma, a cui si larga parte* nel primo volume edito dai Giolito nel 1545 alle pp. 259-267,<sup>33</sup> vale a dire il capostipite delle raccolte di rime, e lo si ritrova anche nelle due ristampe della miscellanea uscite, rispettivamente, nel 1546 e nel 1549.<sup>34</sup> Sfolgiando l'intera antologia si nota che questa stampa condivide con il manoscritto udinese 24 liriche, nello specifico i testi 71-83, 86, 87, 97-105. Queste poesie non hanno altra attestazione all'interno delle antologie del Cinquecento, fatta eccezione per 9 testi (71, 74, 77, 79, 80-83, 100) presenti anche in due altre raccolte. Si tratta di *Rime di diversi, et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi* del 1556 e di *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli* del 1558; entrambe le stampe rappresentano delle meta-antologie: raccolte a stampa che presentano una selezione di liriche tratte da precedenti florilegi.<sup>35</sup>

Si può ipotizzare che i 24 testi siano effettivamente stati tratti da *I-1545* o da una delle ristampe; due sono gli indizi che spingono in questa direzione: da una parte la presenza di testi di autori che non hanno raccolte a stampa a loro nome e che sono noti quasi esclusivamente per il tramite delle antologie nominate (Tosco, Volpe, Spira), dall'altra l'ordinamento dei testi.<sup>36</sup> Que-

<sup>33</sup> RimeI 1545, d'ora in poi sarà citato a testo nella forma *I-1545*.

<sup>34</sup> RimeI 1546, pp. 282-290, RimeI 1549, pp. 282-290.

<sup>35</sup> Dolce 1556; Ruscelli 1558. Su Ruscelli, si vedano gli atti di convegno pubblicati in Marini, Procaccioli 2012.

<sup>36</sup> Sulla "filologia delle strutture", il rimando è al canonico saggio di De Robertis 1985. Più di recente Paolo Divizia si è a più riprese occupato della questione: si veda da ultimo Divizia 2017, anche per la rassegna bibliografica pregressa.

sto gruppo di 24 componimenti ha, sia nel manoscritto sia in *I-1545*, una analoga seriazione: il testo 71 si trova a p. 25 della stampa, il testo 72 a p. 29, 73 a p. 32 e via di seguito fino al testo 104 che si legge a p. 352 della giolitina. Ci sono solo tre eccezioni: il testo 74 è presente a p. 66 (il 73 a p. 32, il 75 a p. 41), la poesia 97 si legge a p. 182 (l'87 a p. 235, il 98 a p. 242) e, infine, il 105 che come si è detto è presente alle pp. 259-60 (mentre il testo 104 si trova a p. 352). Di più: la coppia 75-76 è presente nello stesso ordine a p. 41 di *I-1545* e i testi 86-87 sono entrambi presenti a p. 235 dell'antologia a stampa, anche se con ordine invertito.

Pare abbastanza trasparente la modalità del lavoro del copista del manoscritto: avendo davanti agli occhi *I-1545*, ha selezionato alcuni testi trascrivendoli man mano che sfogliava le pagine della stampa.

Fino a questo punto si è citato solo *I-1545* e non le ristampe poiché è molto probabile che l'anonimo copista abbia tenuto conto proprio della *princeps* dal momento che il testo 104 (*Occhi miei vaghi, a che tenete il freno*, Cassola) è presente solo nella giolitina del 1545 e non nelle edizioni successive.

Il secondo volume delle antologie dei Giolito, uscito nel 1547 e ristampato con modifiche l'anno successivo,<sup>37</sup> trasmette 28 dei 142 testi presenti nel manoscritto udinese. Si veda la tabella che segue:

N° d'ordine nel ms.	Incipit	Autore	Posizione in 2-1547
13	Sotto forma mortal altera e rara	F. M. Guglia	c. 147v
20	Sotto forma mortal altera e rara	F. M. Guglia	c. 147v
106	Donna nel cui splendor chiaro e divino	F. M. Molza	c. 8r
107	Né giglio posto in un bel rio vicino	“	c. 11v

<sup>37</sup> RimeII 1547 (di seguito 2-1547 nel corpo del testo); RimeII 1548.

108	Se da begli occhi vostri, in cui si mira	A. F. Raineri	c. 20r
109	Le prime nevi et i gigli ancor non colti	“	c. 20v
110	Chiari celesti lumi il nostro Polo	“	c. 27r
111	Già disfatte a le nevi intorno il sole	“	c. 30r-v
112	Stelle che più che 'l Sole a mezzo die	B. Tomitano	c. 38v
113	L'alto chiaro immortal vivo splendore	“	c. 39v
114	Occhi leggiadri, onde Amor temprà e move	“	c. 42v
115	Viva neve son io, che in caldo foco	“	c. 42v
116	Donna, del mondo oriental Fenice	“	c. 43r
117	Aspra guerra d'Amor sempre mi fanno	“	c. 46r
118	Dalle vostre leggiadre e nove stelle	A. Vignali	c. 46v
119	Se senza fin son le cagion ch'io v'ami	L. Ariosto	c. 47r
121	Di così chiara et ardente luce	U. Martelli	c. 50v
122	Occhi fermate i due correnti fiumi	G. Armonio	c. 52v
123	Occhi leggiadri, che sì dolcemente	C. Zancaruolo	c. 58v
124	Donna ne' cui begli occhi alberga e regna	“	c. 59r
125	Con purissima face arde il mio core	B. Gottifreddi	c. 82r
126	La divina bellezza e l'onestade	V. Querini	c. 120r
127	Il non vedervi mi coduce a morte	B. Stampa	c. 145v
131	Vorrei pur dirvi in qual stato, in qual forma	B. Accolti	c. 172v
132	O bella man, che in me il gran foco occulto	F.M. Molza	c. 173v
134	Cerri robusti, mirti, cedri e palme	Autore Incerto	c. 136v
135	Anno ben gli occhi l'altre donne anch'elle	B. Accolti	c. 168v
137	O delizie d'Amor, lustro bel crine	A. Broccardo	c. 166v

Come nel caso del primo gruppo di testi, anche queste 28 poesie hanno un analogo ordinamento sia nel manoscritto che nella stampa, le eccezioni sono rappresentate dai primi due testi e dagli ultimi tre del gruppo. In particolare si può osservare che i testi 19 e 20 si presentano appaiati anche in *2-1547*, così come il manipolo 114-116 e, più in generale, gli altri testi contigui nel manoscritto si leggono nella stampa a breve distanza. Solo otto di queste liriche hanno altre attestazioni a stampa oltre a *2-1547* e alla ristampa e, come nel caso sopra analizzato, si tratta delle meta-antologie del 1556 e del 1558; questo fatto unito alla presenza di autori come Guglia, non noti altrimenti come poeti, e all'analisi della seriazione, fa ipotizzare la derivazione di tutti questi componimenti da *2-1547*. Infine, l'assenza dei testi 123, 124, 132 e 137 nella ristampa del 1548 sembra suggerire che la fonte sia stata la *princeps* e non la seconda edizione di questa antologia.

Nel 1550 esce a Venezia il *Libro Terzo*.<sup>38</sup> In questa stampa si possono leggere 40 testi presenti nell'Udinese, nello specifico: 1, 2, 5-10, 12, 19, 21-24, 26-31, 33, 35, 36, 38-47, 54, 138-143. In sintesi questi sono gli indizi che possono far ritenere questa stampa la fonte dell'Anonimo:

1. 27 dei 40 testi in questione sembrano essere attestati, relativamente alle antologie, solo da questa miscellanea;
2. 11 dei 13 testi con altre testimonianze sono presenti in "meta-antologie" che traggono i testi da precedenti miscellanee;<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> RimeIII 1550.

<sup>39</sup> Ruscelli 1558 (3 ristampe: 1569, 1579 e 1586); Dolce 1556; *Il primo [-secondo] volume delle rime scelte da diversi autori, di nuovo corrette, et ristampate*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1563 (ristampato sei volte: 1564, 1565, 1586, 1587, 1588, 1590).

3. il testo 46 (*Volto di serenar mille Orizonti*) pare essere l'unica attestazione a stampa di un testo di Francesco Conterno e il testo 36 (*Quando dagli occhi vostri onesti e santi*) è uno dei due soli testi noti a stampa di Felice Figliucci;
4. in quattro casi si può notare che sia la stampa sia il manoscritto presentano dei testi con lo stesso ordine: i testi 8 e 9 si leggono di seguito a c. 88v della stampa, i testi 22-24 si trovano alle cc. 36v-37r, le coppie 140-141 e 142-143 si leggono, rispettivamente, a c. 108v e 125v-127v della cinquecentina.

Differentemente dai due casi sopra riportati nei quali si è potuto osservare che gruppi coesi di testi del manoscritto si leggono in analogo ordine nei primi due volumi giolitinici, sembra che il *Terzo* volume sia stato utilizzato a intermittenza: i primi due testi del manoscritto e gli ultimi sei dovrebbero derivare da quella stampa, e altri 32 testi sparsi in tutto il corso della raccolta.

### 3.2. Le fonti dell'anonimo: i libri di rime di singoli autori

I sette testi di Bembo (48-52, 55, 56) sono con ogni probabilità derivanti dalla giolitina del 1548 (G per Donnini).<sup>40</sup> La consultazione dell'apparato critico dell'edizione Donnini sembra garantire questo fatto: l'editore considera il manoscritto come un derivato dalla stampa dal momento che ha una lezione sempre analoga alla giolitina e poiché in almeno un caso (componimento 56, v. 6) l'Udinese ha un errore (*alla mia Donna spiacce*) possibile solo a partire dalla lezione *alla mia donna piace* esistente solo nella citata stampa (gli altri testimoni presentano diverse varianti, ma la parola in rima è sempre *fallace*).<sup>41</sup>

Antonio Giacomo Corso è autore di 4 sonetti presenti nel ms. in questione: si tratta dei testi 3, 4, 17, 18. Il secondo di questi

---

<sup>40</sup> Bembo 1548.

<sup>41</sup> Bembo 2008, II vol., 1239-1240.



sonetti, *Non vedete, o divina alta beltate* non sembra essere attestato da alcuna antologia del XVI né da altri codici ad eccezione dell'Udinese, mentre gli altri tre sonetti sono presenti in una delle ultime miscellanee giolitine.<sup>42</sup> Nell'edizione del 1550 delle rime di Corso<sup>43</sup> si leggono tutti e quattro i sonetti, rispettivamente alle cc. 5v, 36v, 37r (i due testi sono contigui) e 46v: anche in questo caso il manoscritto e la stampa d'autore presentano analoga seriazione dei testi. Nella successiva edizione del 1553<sup>44</sup> non si può leggere il testo 18 e l'insieme dei fatti appena descritti porta a ritenere che i quattro sonetti provengano dall'edizione d'autore del 1550, tanto più che il testo 17 del ms. presenta due lezioni caratteristiche, anche se in sé non probanti, dell'edizione del 1550, mentre il testo di 1553 presenta due varianti (*angioli / angeli*, v. 5; *fronde / frondi*, v. 10).

Nel codice si possono leggere 23 componimenti di Girolamo Parabosco; si tratta dei testi 37, 53, 57-70, 84, 85, 88, 96, 120, 128 e 133. Di questi, la ballata 37 si legge nel volume delle *Lettere amoroze*, opera fortunatissima, che conta almeno 41 edizioni a partire dalla *princeps* giolitina del 1545, per arrivare all'edizione trevigiana del 1599.<sup>45</sup> Collazionando il testo della ballata della prima edizione e dell'ultima si nota che non ci sono varianti significative, se non piccole discrepanze formali, per cui non è possibile indicare con precisione di quale edizione si sia servito il nostro copista per trascrivere questo testo, ma è sicuramente una delle *Lettere*, poiché nelle altre opere di Parabosco (*Rime*, nelle varie edizioni, e *Madrigali* del 1551) non c'è traccia di questo testo.<sup>46</sup> Il testo 53 è presente anch'esso nelle *Lettere*, ma successivamente si legge anche nel volume delle

---

<sup>42</sup> *Il primo [-secondo] volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori, novamente mandato in luce*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1564.

<sup>43</sup> Corso 1550.

<sup>44</sup> Castiglione 1553.

<sup>45</sup> Parabosco 1545; Parabosco 1599.

<sup>46</sup> Per l'analisi della provenienza dei testi di Parabosco, sono debitore delle indicazioni presenti in Parabosco 1987, pp. 282-290ss.

*Rime* del 1547 alle c. 48v-49r<sup>47</sup> e nei *Madrigali* del 1551 (testo 42).<sup>48</sup> Pur senza una prova decisiva, si può notare che il testo del ms. presenta alcune lezioni del testo delle *Lettere*, mentre le *Rime* e i *Madrigali* presentano, solidalmente, alcune varianti: *che più che assenzio m'è la vita amara / che più che assenzio è la mia vita amara*, v. 10; *di ciò lasciarò... / di ciò lascerò...*, v. 15. Conseguentemente, si può ritenere che anche il testo 53 sia estratto dalle *Lettere*, e occorre notare che i testi 18 e 53 si trovano nel medesimo ordine alle cc. 19v e 21r della *princeps*. I rimanenti 21 testi hanno una situazione molto diversificata quanto a testimonianze a stampa: per quasi la metà dei casi i testi sono traditi solo dalla citata edizione del 1547 delle *Rime*, nei rimanenti i testimoni variano molto, ma l'edizione del 1547 è la sola che li trasmette tutti. Benché ci siano un gruppo di testi di Parabosco in serie compatta nel ms. (57-70), la corrispondente seriazione delle *Rime* del 1547 non lo è altrettanto. In ogni caso si avanza l'ipotesi che tutti e questi 21 testi provengano da quella edizione delle *Rime* di Parabosco.

I testi di Ariosto sono 5, ma del sonetto *Se senza fin son le cagion ch'io v'ami* (119 dell'Udinese) abbiamo già discusso sopra, dal momento che con ogni probabilità deriva da 2-1547; rimangono 4 liriche (11, 15, 16, 136) alle quali affianchiamo per un momento il testo 119, di Niccolò Amanio ma per lungo tempo attribuito ad Ariosto. Il madrigale in questione non ha una fortuna molto ampia, dal momento che non pare attestato nelle miscellanee del XVI secolo, ma è presente nell'edizione del 1546 delle rime di Ariosto.<sup>49</sup> Quella stessa edizione presenta i 5 testi nel medesimo ordine: 11 a c. 9r, 15 a c. 9v, 16 a c. 10r (è contiguo al precedente tanto nel codice quanto nella stampa), 119 cc. 20v-21r, 136 cc. 35r-36r. Questa stampa è il solo testi-

---

<sup>47</sup> Parabosco 1547.

<sup>48</sup> Parabosco 1551. Leggo il testo dei madrigali dall'edizione critica citata *supra* (noto solo che l'editore moderno ritiene il secondo volume di quest'opera una edizione a sé e non, come in effetti è, la seconda parte di un'opera in due tomi).

<sup>49</sup> Ariosto 1546.

mone a trasmettere tutti e 5 questi testi accanto al manoscritto Pallastrelli 230 della Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza, che in ogni caso è un collaterale della stampa, derivando entrambi probabilmente da carte autografe di Ariosto raccolte dagli eredi dopo la morte.<sup>50</sup> Il copista dell'Udinese avrà con ogni probabilità estratto questi 5 testi dall'edizione del 1546 delle rime di Ariosto, non essendoci particolari ragioni di ritenere probabile una derivazione dal codice ora a Piacenza, esemplato da un «emiliano, forse piacentino»<sup>51</sup> e a quanto pare manoscritto senza discendenza diretta.

### 3.3 Le altre fonti dell'anonimo

Si può così riassumere le probabili fonte a stampe per 130 dei 142 testi presenti nel ms.:

1. Bembo 1548: 48-52, 55, 56 (7 testi);
2. RimeII 1547: 13 (=20), 106-127, 131, 132, 134, 135, 137 (27 testi);
3. RimeI 1545: 71-83, 86, 87, 97-105 (24 testi);
4. RimeIII 1550: 1, 2, 5-10, 12, 19, 21-24, 26-31, 33, 35, 36, 38-47, 54, 138-143 (40 testi)
5. Corso 1550: 3, 4, 17, 18
6. Ariosto 1546: 11, 15, 16, 119 (ma Amanio), 136.
7. Parabosco 1545: 37 e 53; Parabosco 1547: 57-70, 84, 85, 88, 96, 120, 128 e 133 (23)

Nel complesso, 2 antologie e 5 edizioni d'autore. Rimangono 12 testi, nello specifico:

1. Moro con riso, ché in tal fuoco affino (14)
2. Deh, che far voti a Iddio che di salire (32)

---

<sup>50</sup> Informazione in Finazzi 2003, 143, anche sulla base di Bozzetti 1985, 114-117.

<sup>51</sup> Finazzi 2003, 80.

3. Diva, quel bel ch'altrui parte e divide (34)
4. S'una sincera fe', s'un puro core (89)
5. L'alta catena, Amor, la fiamma ardente (90)
6. Se nel vostro bel lume altiero e pio (91)
7. Pace con voi non trovan gli occhi miei (92)
8. Ben fu d'ogni beltà, d'ogni valore (93)
9. Per voi, Ninfa gentil, lieto e giocondo (94)
10. O nata, s'io non erro, in grembo a Giove (95)
11. O desir di quest'occhi, almo mio sole (129)
12. Donna, a cui vostr'immensa alta beltade (130)

Si può dire fin da subito che i testi 32, 34 e 91-95 non sembrano altrove attestati, né in manoscritti né in edizioni a stampa.

Il testo 14, invece, non è inedito, dal momento che si trova in coda al V libro dell'opera di Equicola *Libro de natura de amore*.<sup>52</sup> Questo madrigale si trova anche a c. 104r nel manoscritto Magl. VII. 373 della Nazionale di Firenze e da qui è stato pubblicato da Trucchi.<sup>53</sup> Sia nell'edizione di Equicola, sia nel codice fiorentino il testo in questione è attribuito a "Satiro" (pseudonimo che non riesco a decifrare), e in entrambi la lezione è differente. Il testo dell'Udinese è molto più vicino a quello trasmesso dal *Libro* di Equicola (in particolare v. 9: «legommi» di contro a «m'accese»), benché poi presenti una banalizzazione al v. 5, isolandosi in questo punto dagli altri due testimoni. Prudenzialmente, si può ipotizzare che questo testo sia derivato da una delle edizioni del *Libro de natura de amore* di Equicola, volume usufruito dall'anonimo solo per questo componimento.

---

<sup>52</sup> La *princeps* è del 1525 (Equicola 1525) e sarà più volte ristampato. Paolo Cherchi, curatore della voce di Equicola per il DBI, «conosce quattordici edizioni (l'ultima del 1607)» (Cherchi 1993), ma è possibile segnalarne ancora una più tarda: Venezia, Lucio Spineda, 1626 (edizione piuttosto rara: un esemplare alla Bartoliniana di Venezia e uno alla Consorziale di Viterbo, più due copie all'estero – Paris, Bibliothèque nationale de France; London, British Library). La redazione manoscritta (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. N.III.10) non presenta il testo poetico: cfr. Equicola 1999.

<sup>53</sup> Trucchi 1846-1847, vol. III, 294.

Il sonetto 89 ha una tradizione a stampa, ma molto particolare, trovandosi a c. 23v del *Dialogo della musica* di A.F. Doni,<sup>54</sup> questo sonetto è poi stato musicato dallo spagnolo Mateo Flecha e si trova alle cc. A2v-A3r dei suoi *Madrigali*.<sup>55</sup> Collazionando il testo del ms. con il *Dialogo* di Doni si nota che la lezione dei due testimoni diverge, mentre la stampa musicale di Flecha presenta un testo del tutto simile a quello dell'Udinese. L'unica conclusione che pare potersi dare al riguardo è che questo sonetto ebbe una certa circolazione, in almeno due diverse stesure, e che venne stampato almeno due volte. Non pare economico pensare che l'anonomo abbia tratto il testo 89 dalla stampa musicale del 1568, forse da un altro testimone al momento non reperito, ma collaterale a quello; sicuramente non lo può aver derivato da Doni.

Il seguente sonetto 90 è di Baldassarre Castiglione. Il censimento delle rime castiglionesche registra solo due testimoni cinquecenteschi per questo testo: *Sesto libro delle rime*, stampato nel 1553<sup>56</sup> e il manoscritto in questione,<sup>57</sup> e la collazione tra i due non permette di dimostrare la derivazione certa del codice dalla stampa. Si è quindi costretti a immaginare che l'anonomo sia intervenuto su questo sonetto, copiandolo dalla miscellanea a stampa del 1553, unica altra attestazione del testo.

Infine i testi 129 e 130 presentano dei problemi: il primo, *O desir di quest'occhio, almo mio solo*, è un capitolo ternario di testo di Francesco Maria Molza (incipit identico a un fortunato sonetto di Muzzarelli), il secondo, *Donna a cui vostr'immensa alta beltade*, è un sonetto di Alessandro Piccolomini. Ebbene, del primo non sono riuscito a trovare altra testimonianza a stampa se non una stampa musicale,<sup>58</sup> nella quale però si legge

---

<sup>54</sup> Doni 1544.

<sup>55</sup> Flecha 1568.

<sup>56</sup> RimeVI 1553.

<sup>57</sup> Per il censimento delle rime castiglionesche rimando al mio studio Fadini 2014; la recente edizione critica delle rime di Castiglione non cita il manoscritto udinese (Castiglione 2015).

<sup>58</sup> Ruffo 1555.

solo in parte il capitolo in questione: gli altri 3 testi Molza presenti nel manoscritto sono tratti da 2-1547. Il sonetto di Piccolomini è incluso nella sua fortunata opera *Cento sonetti*, e lo si può leggere al numero LXXV.<sup>59</sup> Anche in questo caso o si ammette che l'anonimo abbia attinto all'edizione piccolominiana solo per questo testo oppure si deve concludere che per questo sonetto e per il capitolo di Molza non è stato possibile reperire con ragionevole certezza la fonte dalla quale è stato tratto.

Benché permangano alcune incertezze nell'individuare l'apografo di un manipolo di testi e benché per sette di questi non si siano reperiti né la fonte né l'autore, rimane il fatto che per la stragrande maggioranza dei componimenti si è identificato autore e derivazione, e si è così potuto entrare nell'officina dell'anonimo e capire come ha lavorato e di quali fonti si è servito.

I sette testi non altrove attestati (32, 34 e 91-95) saranno pubblicati in appendice in edizione critica: è possibile che queste liriche siano da attribuire all'artefice del manoscritto, ma l'assenza di dati positivi e le imperfette conoscenze impediscono al momento qualsiasi ulteriore ipotesi.

#### 4. Strategie di riscrittura

Dopo aver cercato di riconoscere le fonti dalle quali l'anonimo ha attinto le liriche che andava trascrivendo, si può finalmente analizzare l'aspetto più interessante del lavoro del copista: la riscrittura cui sottopone i testi. Fino a questo punto si è citato, alternativamente, come 'anonimo' e come 'copista' l'ignoto artefice del progetto di 'canzoniere' oggetto di studio, ma occorre precisare meglio la questione. È possibile che il creatore di questo complesso sistema di trasformazioni poetiche sia anche la medesima persona che ha materialmente scritto il

---

<sup>59</sup> Piccolomini 1549; si veda al riguardo la recente edizione critica: Piccolomini 2015.

codice che oggi si conserva alla Biblioteca Bartoliniana di Udine, ma può darsi che il manoscritto sopravvissuto sia la copia di un originale perduto e che il copista non coincida con l'autore del canzoniere, autore – s'intende – *secondario*, come sotto si dimostra. In altre parole, la sostanza testuale che oggi leggiamo potrebbe essere il frutto di una doppia serie di interventi: quelli sicuramente volontari dell'artefice del progetto di riscrittura; quelli, ipotetici e probabilmente non consci, dell'eventuale amanuense, nel caso in cui il ms. Bart. 45 sia una copia trascritta da una seconda persona. Poiché la questione è insolubile, si attribuiranno all'autore della riscrittura quegli interventi nei quali è possibile vedere una precisa volontà di trasformazione del corpo delle poesie, mentre rimane in sospeso il giudizio sulla paternità dei sicuri errori di copia. Per praticità, però, con i termini *anonimo* e *copista* si farà riferimento tanto all'ideatore del canzoniere tanto all'amanuense del codice, postulando siano la medesima persona, ma appunto per economia di discorso, non perché ci siano prove positive al riguardo.

Come si è accennato e si avrà modo di dimostrare, il nostro anonimo non si è limitato a confezionare una raccolta di testi poetici attingendoli da un manipolo di edizioni d'autore e di miscellanee a stampa coeve. La selezione e la trascrizione dei 142 testi rappresenta solo la prima fase del suo lavoro, vale a dire il reperimento del materiale sul quale l'anonimo è poi intervenuto per creare nuovi testi e un originale insieme testuale. In poche parole, l'anonimo ha selezionato nel panorama poetico a lui noto un gruppo di testi tra loro sostanzialmente irrelati e poi ha cercato di *attualizzarne* il dettato poetico intervenendo con varianti e modifiche di vario ordine per ricreare un nuovo testo (una nuova serie di testi) e una nuova struttura poetica (un canzoniere). Utilizzando la terminologia genettiana: l'anonimo aveva davanti a sé un gruppo di *ipotesti*<sup>60</sup> tratti da diverse fonti e ha

---

<sup>60</sup> Genette 1997, 7-8: «designo con questo termine [*ipertestualità*] ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A

proceduto a una trasformazione degli stessi: questa operazione ha prodotto degli *ipertesti* che, singolarmente, hanno realizzato una *trasformazione in regime serio*<sup>61</sup> degli *ipotesti* corrispondenti. Si tratta di trasformazione e non di imitazione poiché il copista non ha imitato un testo o uno stile poetico, bensì si è appropriato di alcuni testi e li ha trasformati, in parte riscrivendoli; e si tratta di una operazione *seria* nel senso che non abbiamo a che fare con una riscrittura parodica o un travestimento poetico.

Questi palinsesti, trasformati, sono stati collocati dall'anonimo in un nuovo contesto, in una struttura poetica che è al contempo la causa e il risultato della trasformazione poetico-testuale: un canzoniere. Gli *ipotesti* di partenza si trovavano all'interno di altre strutture poetiche: nella maggioranza dei casi si leggevano in miscelanee poetiche, in altre occasioni facevano parte di raccolte d'autore. In entrambe le situazioni, però, le liriche intrattenevano rapporti con l'intera silloge e con gli altri testi, contigui e lontani, presenti in quei volumi. L'ultima operazione dell'anonimo, il montaggio di un canzoniere, è la trasformazione poetica postrema: poesie di vari autori, una volta modificate, entrano in un organismo testuale all'interno del quale si creano nuovi tipi di legami e di rapporti con gli altri componenti.

È giunto il momento di analizzare questo tipo di pratiche riscrittorie. Le trasformazioni che si osservano nel canzoniere udinese possono essere inserite in alcuni gruppi:

1. vi sono due modifiche tipologiche: un *ipotesto* originariamente indirizzato a un amico viene trasformato in un *ipertesto* per la donna amata; in un secondo caso un testo in lode di una donna diviene un testo amoroso;
2. un nutrito gruppo di trasformazioni modifica (o elimina) i riferimenti onomastici, geografici e storici dei testi di par-

---

(che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in maniera che non è quella del commento».

<sup>61</sup> Ivi, 32-33.



tenza per adattarli al contesto geografico e poetico dell'anonimo;

3. infine ci sono interventi che si possono definire volontari che sembrano avere come fine un innalzamento poetico: il nostro copista-autore deve aver sentito l'esigenza di intervenire per migliorare i testi che stava riscrivendo.

Questo complesso lavoro di trasformazione è *anche* un'operazione di copia: il manoscritto che trasmette i risultati di questo sforzo è soggetto ai normali accidenti che è possibile rintracciare nei manoscritti: errori, banalizzazioni e varianti adiafore.

Di seguito si mettono a confronto i *loci* testuali oggetto di trasformazione: a sinistra si trovano le porzioni degli *ipotesti* secondo la lezione delle probabili fonti dell'anonimo, a destra la lezione del manoscritto.<sup>62</sup>

#### 4.1 Modifiche tipologiche

(i) 28, vv. 1-2

Sì vera, Venier mio, io tengo espressa	Così viva nel cor io tengo espressa
l'imagin di colei ch'adoro in terra	la imagin vostra qual adoro in terra

In questo primo caso, un limitato intervento modifica l'emistichio del primo verso e trasforma l'intero componimento: un sonetto di corrispondenza nel quale il poeta parla della sua donna a un amico diviene in un testo indirizzato direttamente all'amata.

Il secondo caso è molto diverso: il testo 105 è una serie di ottave che in *I-1545*, la fonte dell'anonimo, ha la seguente rubrica: «Di m. Annibal Tosco per la s. Donna Silvia Somma Contessa da Bagno».<sup>63</sup> Si tratta di una poesia in lode di una donna,

---

<sup>62</sup> Normalizzo l'impiego delle maiuscole e delle minuscole, separo la *u* dalla *v*, intervengo sulla punteggiatura, gli apostrofi e gli accenti.

<sup>63</sup> Questo testo ha anche una seconda trasformazione: l'anonimo elimina una ottava poiché molto ricca di riferimenti topografici e onomastici: si veda *infra* per la discussione.

non di una poesia amorosa, e l'anonimo si limita a intervenire in tre punti, apportando minime varianti.<sup>64</sup> Il risultato è notevole, tanto da modificare lo statuto stesso del componimento facendolo diventare un testo amoroso. Più che i tre interventi appena nominati, però, è il contesto entro cui la serie di ottave si trova a essere inserito che permettere questa modifica tipologica: il linguaggio poetico *latu sensu* petrarchista con cui Tosco confeziona la poesia di lode è costitutivamente ambiguo, essendo una lingua poetica nata per componimenti amorosi. Così il medesimo testo – al netto dei tre piccoli interventi già citati – trasmette due significati diversi a seconda che ci sia una rubrica a indirizzare il lettore oppure che non ci sia e che lo stesso testo sia inserito in un canzoniere amoroso. Insomma: anche in assenza di varianti testuali significative, la struttura entro cui un testo viene collocato genera una modifica del senso della medesima poesia.

#### 4.2 Modifica dei riferimenti onomastici, geografici e storici

(i) 1, strofa II, vv. 1-5

Ma tu, beato choro, che lungo il bel Cefiso di lei soavemente vai cantando hor il terso e cresp'oro, hor l'angelico riso <sup>65</sup>	che lungo al bel Tulumegio    hor l'angelico fregio
--	---

(ii) 1, strofa VII, vv. 6-7

e l'onda d'Adria procellosa, amara rende soave e chiara	e l'onda obscura procellosa, amara
--	------------------------------------

(iii) 3, vv. 13-14

lungo il Sile, al ciel fissando gli oc- chi	canto il Querengo, al ciel fissando gli occhi,
--	---

---

<sup>64</sup> *L'alma mia fiamma* → *La Dona bella* (ottava i, v. 1); *sente far del suo cuor alta rapina* → *sente far del suo cuor aspra rapina* (ottava vi [vii], v. 4); *che per indegno affetto altrui destina* → *che per indegno affetto il cor destina* (ottava x [xi], v. 6).

<sup>65</sup> La variante al v. 2 (la modifica *Cefiso-Tulumegio*) implica la variante al v. 5.

cantò Damon la vostra alma beltade.	la vostra immensa e rarra [sic] alma beltade.
(iv) 13, v. 3 il ciel quell'Angioletta al mondo diede	il ciel questa Madonna al mondo diede <sup>66</sup>
(v) 47, v.13 e fia solo Lavinia alto soggetto	e fia solo Fiameta alto soggetto
(vi) 79, vv. 12-13 Arno, puoi ben portar tra gli altri fiumi superbo il corno, et le tue nimphe belle	Tulmegio, tu puoi ben di sui costumi andar altiero, et le tue donne belle
(vii) 80, vv. 1 e 10 Spargete, o Nimphe d'Arno, arabi odori [...] ne l'età giovinetta s'incoroni	Spargete, o Nimphe d'Amor, arabi odori ne l'età sua fiorita si coroni <sup>67</sup>
(viii) 101, v. 4 miri de la mia Lidia il vago aspetto	miri di voi il vago et divo aspetto
(ix) 102, vv. 1-2 Stella che degna ben vi dimostrate del nome che sì dolce e altero suona	Donna piena di Seno e d'Honestade, et di Gratia et Valor salda collonna
(x) 103, v. 7 ne l'alta Ema leggiadra, honesta e bella	di voi Donna gentil, honesta e bella <sup>68</sup>
(xi) 140, v. 14 e transformato in lagrimosa Riva.	e transformato in pura fiamma viva. <sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Il testo è copiato due volte nel manoscritto (13 e 20) e in entrambi i casi presenta questa variante.

<sup>67</sup> Si assiste all'eliminazione del toponimo al v. 1 e alla modifica riguardante l'età anagrafica dell'amata del v. 10.

<sup>68</sup> L'anonimo elimina il nome *Ema* inserendo il non connotato *Donna*, ma nel far questo non si preoccupa della ripetizione che si introduce col v. 9 *di mortal donna non son l'auree et bionde*, lezione analoga sia nella stampa sia nel manoscritto.

(xii) 143, vv. 9-13

Del tuo <b>bel</b> nome il grido al Gange e al Tile sonar s'udria, s'a le mie rime il cielo	Del <b>vostro</b> nome il grido al Gange e al Tile haria fato sonar s'a le mie rime il cie- lo
dato havesse favor quant'è in <b>te</b> lu- me.	dato havese favor quant'è in <b>voi</b> lu- me
Udranlo adunque almen, tra fiamme e gelo, di Roma i setti colli, e 'l suo gran fiume	il <b>bel</b> Tulumegio ogni sua riva e fiume

In quest'ultimo esempio si osserva che oltre alla modifica *Roma->Tulumegio* ci sono altre trasformazioni, le più significative sono quelle al v. 9 e 11 (*bel->vostro*; *te->voi*) che fanno sistema con alcune presenti in altri luoghi:

(i) 15, v. 7

pensai che maggior fusse la bellezza    pensai fusse maggior vostra bellezza

(ii) 26, vv. 1 e 5

Non ti renda superba, e non t'inganni    Non vi renda superba e non ve inganni  
[...]  
però da' tregua o pace a tanti affanni    però omai truga [sic] datte a tanti affanni<sup>70</sup>

Per concludere questo secondo gruppo comprendente le trasformazioni riguardanti il nome dell'amata, i toponimi e i riferimenti storici, si sottolinea che in due casi l'anonimo elimina una stanza degli ipotesti poiché entrambe le strofe sono intessute di riferimenti che sarebbe stato oneroso trasformare. Il testo 105 è una serie di 25 ottave in *1-1545*, mentre nel canzoniere udinese ne conta 24, essendo stata eliminata l'ottava vi; il testo 142, la canzone *Donna gentil, tanto è il favor che piove*, è composta da 9 stanze nell'ipotesto mentre nel canzoniere dell'anonimo ne conta 8: è stata eliminata la stanza viii, ricca di riferi-

<sup>69</sup> Il nome dell'amata scelto dall'anonimo è Fiammetta (si veda il testo 47, esempio alla pagina precedente).

<sup>70</sup> Le modifiche al v. 5 sono rese necessarie dalla trasformazione della persona.

menti storico-geografici. Di entrambi i testi si riporta di seguito la stanza caduta:

105, ottava vi

Poi ch'a le membra gloriose et dive  
 con tal favor del ciel l'alma s'avinse,  
 corse latte il Sebetho, et le sue rive  
 copri smeraldo e in bei color dipinse,  
 et le sue fiamme eternamente vive  
 Somma a tanto valor subito estinse,  
 e Antiniana a un tempo e Mergilina  
 Silvia alternar con voce alta et divina.

142, stanza viii

Alza, Tebro superbo, alza la chioma  
 da le tue rapid'onde, e di corona  
 cingiti l'honorata altera fronte,  
 che se pur vide ogni tuo sacro monte  
 già d'Istro tiomphar, e di Garonna,  
 vinta la Francia, e la Germania doma,  
 hor va superba Roma  
 e di tanta beltà lieta si vanta,  
 tornata a i pregi et a la gloria antica,  
 e par ch'allegra dica:  
 "Non fu per tempo alcun mia gloria tanta,  
 che se 'l mondo co 'l ferro altri ha conquiso,  
 questa terra, e 'l ciel, co 'l suo bel viso".

Nel processo di trasformazione operato dall'anonimo riguardo ai toponimi si nota la sopravvivenza nel manoscritto udinese di uno che non rimanda al contesto geografico di Tolmezzo e dintorni: al v. 35 del testo 111 nel manoscritto si legge *e tutto l'Appenin piegarsi a l'aure*, verso identico rispetto al testo presente in 2-1547. La ragione della mancata modifica di questo luogo, in apparente disaccordo con il movimento di riscrittura osservato, risiede nella struttura metrica del componimento: si tratta della sestina *Già disfatte ha le nevi intorno il sole* di Raineri e la stessa particolarità della sestina avrebbe reso molto difficile modificare il verso senza alterare lo schema della *retrogradatio cruciata*.

### 4.3 Errori di copia

Infine ci sono gli errori che si riscontrano nel manoscritto udinese che, come si diceva all'inizio di questa sezione, potrebbero non dipendere dall'ideatore del canzoniere, ma dall'amanuense responsabile della copia. Di seguito se ne fornisce il catalogo:

1, st. VII v. 13 sarai, mentr'ella havrà qua giù ricetto	sarai, mentr'ella havrà qua giù tra noi ricetto <sup>71</sup>
2, st. II, v. 7-10 [Bellezze, soggetto] si nove ch'io farei agghiacciar gli Etiopi, arder gli Scithi, u' i vostri honor graditi sarian forse in parti al Sol ignote	sarian in parte forse al Sol ignote <sup>72</sup>
2, st. V, v. 13 Prima che nascess'io nacque il mio foco	Prima ch'io nascess'io nacque il mio foco <sup>73</sup>
8, v. 11 Sassel' Amor, cui nulla ascondo o taccio	Sassel' Amor, con cui sovente io parlo <sup>74</sup>
13, v. 4 c'hor spegne ogn'altra gloria antica et chiara	c'hor spinge ogn'altra gloria antica et chiara] <sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Verso ipermetro.

<sup>72</sup> Il manoscritto contiene una banalizzazione, poiché le *parti* sono appunto i luoghi esotici.

<sup>73</sup> Errore di anticipo del pronome personale.

<sup>74</sup> Il verso, con la variante dell'Udinese, risulta irrelato; il verso 14 termina con *ghiaccio* (: *taccio*).

<sup>75</sup> Questo testo è copiato due volte, l'altra occorrenza (testo 20) non presenta questo errore

17, vv. 10-11 quanto / diè lor di vivo e d'animato Iddio	quanto / diè lor di vivo e innanimato Dio <sup>76</sup>
18, vv. 8-9 il dolce suon de le vostre parole si acceso d'un honesto alto ardor santo	il dolce riso ch'honorar vi suole si acceso d'un honesto ardor santo <sup>77</sup>
22, v. 10 Ch'a tempo aprono e chiudon le pa- role	ch'a tempo aprono e chiudono le pa- role <sup>78</sup>
23, v. 1 Vaghi di dui begli occhi accorti giri	Vaghi dui begli occhi accorti giri <sup>79</sup>
31, vv. 2 la donna, c'ha qual Dea nel mondo honore	la donna che qual Dea nel mondo ho- nore
33, v. 9-11 che mi vale haver speso i miglior anni in voi servir, se 'l premio ingiusto orgoglio mi niega et alma ingorda a l'altrui morte?	che mi giova haver speso i miglior anni mi niega et alma ingorda a l'altrui voglie? <sup>80</sup>
35, v. 10 e più ho gioia quanto ho maggior pianti	e più ho gioia <b>quando</b> maggior pian- ti <sup>81</sup>
45, v. 11 come fia grave a cavallier trafitto	chome <b>sia</b> grave a cavallier trafitto <sup>82</sup>

---

<sup>76</sup> Variante che introduce un errore di concetto.

<sup>77</sup> Il verso 8 presenta una variante, mentre il verso 9 risulta ipometro.

<sup>78</sup> Verso ipometro.

<sup>79</sup> Verso ipometro.

<sup>80</sup> Tralasciando la variante adiafora al v. 9, il v. 11 risulta irrelato dovendo rimare con *forte*.

<sup>81</sup> Errore forse motivato dalla presenza di 'quando' al v. precedente (*Allor io godo quando agghiaccio et ardo*).

<sup>82</sup> Probabile errore di lettura del copista-autore del manoscritto.

72, v. 4 sassel' Amor, con cui vuol che m'adiri	sassel' Amor, con vuol che m'adiri <sup>83</sup>
73, v. 9 è questa al mio servir degna mercede?	è questo al mio servir degna mercede? <sup>84</sup>
78, v.11 faccio gli sensi a la ragione scorte	faccio li sensi et le ragione scorte <sup>85</sup>
81, v. 14 Amor, che pace eterna, et che contento	Amor, che pace eterna, e che contento <sup>86</sup>
86, v. 8 lagrimar per pietà de la mia morte	lagrimar per pietà del mio morire <sup>87</sup>
98, v. 4 e 13 alluma questo altrui d'un lume interno ... questo da suoi bei lumi un lume infonde	alluma questo altrui d'un lume eterno <sup>88</sup> ... questo dei sui bei lumi un lume infonde
106, v. 1 Donna, nel cui splendor chiaro et divino	Donna, nel cui splendore [sic] chiaro e divino
115, vv. 4 e 13 benché la Donna mia sel prenda a gioco ... che ben po' Amor, un'alma se gli piace	ben che 'l bel Sole mio sel prenda a gioco ... che po' Amor un'alma se gli piace <sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Verso ipometro.

<sup>84</sup> Probabile errore di anticipo, dal momento che il verso successivo legge *è questo il pregio e l'aspettato bene?*

<sup>85</sup> Banalizzazione.

<sup>86</sup> Errore di ripetizione del termine in rima al v. 10.

<sup>87</sup> Errore di anticipo dell'ultima parola rima.

<sup>88</sup> Errore di ripetizione della parola rima del primo verso.

<sup>89</sup> Verso ipometro.



116, iii ottava v. 3

onde il casto pensier che vi governa      onde i casti pensier che vi governa

#### 4.4 Varianti non erronee – costruzione di un nuovo canzoniere

Tra il testo del codice e le fonti dell'anonimo ci sono moltissime varianti che non si possono spiegare come incidenti di copia, sembrando invece dei coscienti interventi dell'artefice. Per fare un solo esempio, l'incipit del testo 30 nella fonte dell'anonimo recita *Dolce mio ben, deh, qual cagion vi move*, mentre nel manoscritto si legge *Donna crudel, qual ria cagion vi move*. Senza dubbio la variante non è casuale, ma non è semplicissimo ipotizzare i motivi di tale intervento. Questo sonetto di Baldasare Stampa è stato tratto, come si è detto, dal *Terzo libro* del 1550, nel quale si trova a c. 24r: forse il fatto che questo testo sia preceduto, nella medesima carta, dal sonetto *Crudel Sirena mia, poi ch'è pur vero* potrebbe aver suggerito la variante in questione.

Per cercare di comprendere il senso dei molti interventi simili a quello appena discusso potrebbe essere produttivo valutare non i singoli luoghi testuali ma l'intero organismo rappresentato dal ms. bart. 45. Il codice è ora composto da 4 carte di guardia con le note di Ongaro, cui segue una parte dell'originario incipitario vergato dalla stessa mano responsabile della trascrizione dei testi e poi dalla trascrizione dei componimenti 1 e 2. Queste porzioni testuali si trovano su carte non numerate (numerazione moderna a matita), mentre i testi 3-143 si trovano su carte numerate a penna dalla stessa mano principale e i relativi fascicoli hanno la segnatura a registro sulla prima carta del fascicolo e il richiamo sul verso dell'ultima; queste particolarità sono invece assenti dal fascicolo che contiene l'incipitario e le prime due canzoni. L'insieme di questi fatti, unito al testo del sonetto 3, il primo presente sulla carta numerata '1' e segnata 'A', fanno ritenere che il *canzoniere* inizi proprio col testo 3, dal momento che quest'ultimo è considerabile come una sorta di protasi, giusta l'invocazione alle Ninfe e alle altre creature di accompagna-

re il poeta nell'onorare la donna amata. L'intelaiatura di un nuovo macrotesto passa attraverso svariati espedienti: il collegamento capfinido tra i sonetti 3 e 4 (l'ultimo verso di 3 termina con *beltade*, parola che si trova in rima al primo verso di 4), la presenza di 4 testi incentrati sugli occhi della donna (5-8), oppure la struttura e il contenuto delle ultime terzine di due sonetti contigui che si richiamano (31 e 32 – si ricordi che quest'ultimo pare non altrove attestato): *in tanta rifulgentia il mortal nume / sparge dai cigli, castamente gai, / pace, innocentia, amor, gratia e costume* (31, vv. 12-14); *se i sguardi vostri sono et i costumi, / gli atti, l'alte parole e i modi bei / gratia, seno, valor et honostade* (32, vv. 12-14); gli ultimi versi richiamo anche i primi due versi del testo 102 (*Donna piena di Seno e d'Honestade, / et di Gratia et Valor salda collonna*) che, come si è visto sopra, sono interessati da una variante rispetto al testo-fonte.

Tornando per un attimo al testo 30, le cui varianti abbiamo citato sopra, e leggendolo nella serie testuale nella quale è inserito, ci accorgiamo che anche il testo 29 tratta della crudeltà del servizio d'amore: entrambi i testi sono di Baldassarre Stampa e tutti e due derivano dal *Terzo libro* del 1550, ma lì i due testi non si trovano contigui (il primo è a c. 21v, il secondo a c. 24r). Anche in questo caso la scelta operata dell'anonimo è tesa alla costruzione di nessi e richiami tra i testi del manoscritto.

Una seconda sequenza incentrata sugli occhi si ritrova nei testi 122-124, estratti da *2-1547*, ma lì presenti in carte diverse (52v, 58v, e 59r, ma tra gli ultimi due, nell'opera stampa, è inserito un altro testo).

Altre sequenze potrebbero essere elencate, ma, nel complesso, la strategia dell'anonimo artefice del manoscritto è piuttosto semplice e ripetitiva: i testi, originariamente scritti da autori diversi e spesso inseriti da questi in tessuti testuali complessivi differenti, sono accostati per cercare di ottenere una serie di richiami e una coerenza complessiva impossibile da raggiungere. Mancano, ad esempio, testi di anniversario e testi di pentimenti che avrebbero potuto disegnare una storia della vicenda amoro-

sa-poetica. Si nota, in ogni caso, la presenza dell'ultimo testo che, pur non essendo un canonico testo conclusivo di canzoniere, rappresenta un tentativo di fornire una chiusura, specie nelle terzine, e grazie soprattutto a una serie di varianti operate sul testo-modello (a sinistra il testo del manoscritto, a destra quello che si legge nel *Terzo libro* del 1550, c. 125v):

Del vostro nome il grido al Gan-  
ge e al Tile  
haria fato sonar, s'a le mie rime  
il cielo  
dato havese favor, quant'è in voi  
lume:  
udranlo adunque almen tra  
fiamme e gelo  
il bel Tulumegio, ogni sua riva e  
fiume  
poi che tanto non pò mio basso  
stile.

Del tuo bel nome il grido al  
Gange e al Tile  
sonar s'udria, s'a le mie rime il  
cielo  
dato havese favor, quant'è in te  
lume:  
udranlo adunque almen tra  
fiamme e gelo  
di Roma i sette colli, e 'l suo  
gran fiume  
poi che tanto non pò mio basso  
stile.

#### 6. Appendice - edizione critica dei testi non altrove attestati

A seguire si fornisce l'edizione dei sette componimenti non altrove attestati e per i quali non è stato possibile individuare l'autore. Si segnala che la precedente edizione curata da Dorigo, fondandosi sul *descriptus* ms. 286 della Biblioteca comunale "Joppi" di Udine, contiene errori e banalizzazioni.

32, c. 14r; sonetto ABBA ABBA CDE DCE.

Deh, ché far voti a Idio che di salire al ciel ne sian dat'ali per mirare Lui, poi quel splendor, ond'illustrare vediam lo mondo, il sol e 'l giorn' aprire,	4
se la divina luce, ond'ei suol ire illuminando il ciel, la terra e 'l mare, gli date voi da quelle ciglia chiare, che fann', ovunque son, l'ombre fugire?	8
E che porgerli incensi et preghi ch'ei ci mostri il ver honor e 'l vero lume	

delle virtute angeliche et beate,  
se i sguardi vostri sono et i costumi, 12  
gli atti, l'alte parole e i modi bei,  
gratia, seno, valor et honestade?

34, c. 14v; sonetto ABAB ABAB CDC DCD.

Diva, quel bel ch'altrui parte e divide,  
raccolse intiero in voi coi raggi soi  
Venere, e le tre compagne fide 4  
v'abbracciar sì che non vi lasciâr poi.  
Per lor ogni attion vostra e gesto ride,  
ogni parola, ogni atto ha gratia in voi:  
da lor nasce 'l valor col qual ancide,  
vostra immensa beltà, l'arbitrio a noi. 8

Ride 'l bel volto ognihor ch'altrui sereno  
mostrar si vuole e, se talhor s'adira,  
quel liggiadro rossor ride non meno.  
Se com'amor, così lo sdegno e l'ira 12  
han gratia in voi, beato adunque a pieno  
chi nel vostro bel fuoco arde e sospira.

91, c. 31r; sonetto ABBA ABBA CDE CED

Se nel vostro bel lume altiero et pio  
vivo, quant'io mi vivo, e 'n spatio corto  
senza i vostri begl'occhi sarei morto,  
ché quei sono il mio sole e 'l distin mio; 4  
se nel mio stato sì dolente et rio  
altro non chiedo mai, Donna, conforto,  
che gl'occhi bei, ch'hor mi negate a torto;  
se in lor mirar finisse il mio disio, 8  
perché non vedo homai scoprirsi in voi  
tanta pietà, che del bel viso santo  
il mio tanto martir trovi quiete?

Non più crudel ver me tardi fia puoi, 12  
se 'l bel sereno alhor mi scoprirete,  
ché consumato harò le luci in pianto.

92, c. 31v; sonetto ABBA ABBA CDE CED<sup>90</sup>

Pace con voi non trovan gli occhi miei, che 'l giorno stansi al vostro viso intenti, bevendo il dolce assenzo di tormenti, che m'arma di sospir, hor grati, hor rei.	4
La nocte, puoi, che chiuder li dovrei, del diurno piacer non ben contenti, trovan nova caggion ch'io mi lamenti, legendo rime, spron di tanti 'hoimei'.	8
Così non cessa unquanco, giorno o nocte, la domestica febre del mio cuore, di voi tradito, o lumi disiosi.	
Lasso, quant'animali han selve o grotte, col sonno han pace, et ch'io mai non riposi, caggion voi sola, et d'ogni mio dolore.	12

93, c. 31v; sonetto ABBA ABBA CDE CDE

Ben fu d'ogni beltà, d'ogni valore e d'ogni gratia il ciel si largo a voi ch'a forza advien ch'anchora egli tra nui humilmente s'inchine a farvi honore.	4
Non han, non han le stelle ugual splendore al vostro, né fa il sol coi raggi suoi si bel sereno come i vostri doi lumi beati, che m'han tolto il core.	8
Dunque, s'io dolcemente mi disfaccio a l'amorose sue fiammelle ardenti, gloriar più che tutt'altri non deggio? Chi fia che 'l creda? Fra i maggior contenti che sian qua giù – né li superni taccio – esser l'amarvi, immortal dona, veggio.	12

94, c. 32r; sonetto ABBA ABBA CDE CDE

Per voi, ninpha gentil, lietto e giocondo si vede il secol nostro al par al paro d'ogn'altro che mai fusse e asai più chiaro, ornando di beltà, di gloria il mondo.	4
--	---

---

<sup>90</sup> I versi 5-8 di questo sonetto sono citati da Carrai 1990, p. 131n (che li deriva da Anonimo 1988), in relazione al contrasto tra libro e sonno.

Per voi – dico – si mostra il ciel fecondo  
 di nove gratie e del suo bel più raro:  
 voi rischiarate a un sguardo altero e caro  
 qual centro di vil voglia e più profondo. 8

Per voi convien che in più di mille carte  
 scrivan le lingue, tal che l'Arno ancora  
 tinto d'invidia il corso altrove volga.

Amor, che i miei pensir vosco comparte, 12  
 vuol che col dir che di lontan v'honora  
 a Lethe anch'io, qual io mi sia, vi tolga.

95, c. 33r; sonetto ABBA ABBA CDC DCD

O nata, s'io non erro, in grembo a Giove,  
 da le Grazie nodrita al ricco petto,  
 d'Amor vestita, cinta dal Diletto,  
 di cui sol Maestade il passo move, 4

chi potrà tanto dir, che più non trove  
 del vostro saggio angelico intelletto?  
 Dil' tu, Amor, che 'l scrivesti, et io l'ho letto:  
 Virtù e Beltà fatt'han l'ultime prove. 8

Vengano ovunque è Amor da tutti i venti,  
 Madonna, a reverirvi, et dirne poi  
 quest'alta mariviglia a l'altre gente,  
 che quanto l'aurea etade agl'almi heroi, 12  
 tanto la nostra deve agl'ornamenti  
 che l'antiqua eccellenza lasciò in voi.

## Bibliografia

- Anonimo Da Tulmegio, *Canzoniere petrarchesco del XVI secolo*, a cura di E. Dorigo, Campanotto, Udine 1988.
- L. Ariosto, *Le Rime di m. Lodovico Ariosto non più viste, & nuovamente stampate a instantia di Iacopo Modanese, cioè sonetti. Madrigali. Canzoni. Stanze. Capitoli*, Iacopo Coppa, Venezia 1546 (USTC 810638, Edit16 2643).
- P. Bembo, *Delle rime di m. Pietro Bembo. Terza et ultima impressione tratta dall'esemplare corretto di sua mano tra le quali ce ne sono molte non più stampate*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1548 (USTC 813412, Edit16 5027).

- P. Bembo, *Le rime*, a cura di A. Donnini, 2 voll., Salerno, Roma 2008.
- C. Bozzetti, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma 1985, vol. I, pp. 83-118.
- S. Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padova 1990.
- B. Castiglione, *Stanze pastorali, del conte Baldesar Castiglione, et del signor Cesare Gonzaga, con le rime di Anton Giacomo Corso*, eredi Aldo Manuzio il vecchio, Venezia 1553 (USTC 819515, Edit16 10082).
- B. Castiglione, C. Gonzaga, *Rime e Tirsi*, a cura di G. Vagni, i libri di Emil, Bologna 2015.
- M. Castoldi, *Per il testo critico delle rime di Girolamo Verità*, Biblioteca civica, Verona 2000.
- P. Cherchi, *Mario Equicola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1993, vol. XLIII.
- R. Chittolina, *Sulle rime dell'Ariosto. Problemi di attribuzione*, «Studia Ghisleriana», II s., III (1967), pp. 296-311.
- A.G. Corso, *Le Rime di m. Anton Giacomo Corso*, al segno della Cognizione, Venezia 1550 (USTC 824241, Edit16 13557).
- G. Cillenio, *Canzoniere*, a cura di G. D'Aronco, Del Bianco, Udine 1961.
- G.M. Crescimbeni, *Comentari di Gio. Mario de' Crescimbeni collega dell'imperiale Accademia Leopoldina e custode d'Arcadia intorno alla sua istoria della volgar poesia*, 5 voll., Antonio de' Rossi, Roma 1702-1711.
- D. De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno Editrice, Roma 1985, pp. 383-401.

- P. Divizia, *Testo, microtesto, macrotesto e supertesto: per una filologia dei manoscritti miscellanei*, in *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), ATILF, Nancy 2017, pp. 105-114.
- L. Dolce, *Rime di diversi, et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, di nuovo ricorrette e ristampate*, Gabriel Giolito De Ferrari e fratelli, Venezia 1556 (USTC 803814, Edit16 27343).
- L. Dolce, *Prima parte delle stanze di diversi illust. poeti raccolte da m. Lodovico Dolce, a commodità, et utile de gli studiosi della lingua thoscana. Nuovamente ristampate, et con diligentia reviste et corrette*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1563 (USTC 827115, Edit16 17380).
- A.F. Doni, *Dialogo della musica di m. Antonfrancesco Doni fiorentino*, Girolamo Scotto, Venezia 1544 (USTC 827601, Edit16 43313).
- Edit16 – *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm).
- M. Equicola, *Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario del illustrissimo s. Federico II Gonzaga marchese di Mantua*, Lorenzo Lorio, Venezia 1525 (USTC 828207, Edit16 18187).
- M. Equicola, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di Laura Ricci, Bulzoni, Roma 1999.
- M. Fadini, *Per l'edizione critica delle rime di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga. Censimento e questioni attributive*, «Quaderni d'Italianistica», XXXV/2 (2014), pp. 5-62.
- M. Finazzi, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, tesi di dottorato in Filologia moderna, (XVI ciclo), Università degli studi di Pavia, a.a. 2002-2003.



- M. Flecha, *Di f. Matheo Fleccia carmelita capelano de la imperatrice nostra signora et musico de la m. cesarea il primo libro de madrigali a quatro et cinque voci con uno sesto et un dialogo a otto novamente da lui composti et per Antonio Gardano stampati et dati in luce*, Antonio Gardane, Venezia 1568 (USTC 830025, Edit16 43595).
- G.B. Giovio, *Gli uomini della comasca diocesi antichi, e moderni nelle arti, e nelle lettere illustri. Dizionario ragionato del conte Giovanni Battista Giovio*, Società tipografica, Modena 1784 [Ristampa anastatica: Forni, Bologna 1975].
- G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- Il primo [-secondo] volume delle rime scelte da diversi autori, di nuovo corrette, et ristampate*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1563 (USTC 804294, Edit16 26444).
- Il primo [-secondo] volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori, novamente mandato in luce*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1564 (USTC 804360, Edit16 47508).
- P. Marini, P. Procaccioli (eds.), *Girolamo Ruscelli dall'Accademia alla corte alla tipografia*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), 2 voll., Vecchiarelli, Manziana 2012.
- G. Mazzatinti (ed.), *Gli archivi della storia d'Italia*, continuati da G. Degli Azzi, 9 voll., Cappelli, Rocca S. Casciano 1897-1915.
- G. Mazzantini et al. (eds.), *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (IMBI) Bordandini (poi Olschki, Firenze), Forlì 1890-.
- Lyra*, progetto digitale di descrizione dettagliata di raccolte poetiche a stampa edite nei secoli XVI-XVIII (<http://lyra.unil.ch/>).
- G. Parabosco, *Lettere amoroze di m. Girolamo Parabosco*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1545 (USTC 762672, Edit16 54666).

- G. Parabosco, *Rime di m. Girolamo Parabosco*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1547 (USTC 762212, Edit16 26060).
- G. Parabosco, *Il primo libro delle lettere famigliari di m. Girolamo Parabosco. Et il primo libro de' suoi madrigali nuovamente posti in luce*, Giovanni Griffio, Venezia 1551 (USTC 846716, Edit16 47248).
- G. Parabosco, *Quattro libri delle lettere amoroze di Girolamo Parabosco. Di nuovo ordinatamente accomodate, ampliate, & ricorrette per Thomaso Porcacchi*, Evangelista Deuchino, Treviso 1599 (USTC 846782, Edit16 30636).
- G. Parabosco, *Il primo libro dei madrigali 1551*, a cura di N. Longo, Bulzoni, Roma 1987.
- A. Piccolomini, *Cento sonetti. Di m. Alisandro Piccolomini*, Roma, Vincenzo Valgrisi, 1549 (USTC 848298, Edit16 36080).
- A. Piccolomini, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015.
- Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte. Libro primo*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1545 (USTC 803146, Edit16 26043) [RimeI 1545].
- Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte. Libro primo, con nuova additione ristampato*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1546 (USTC 803205, Edit16 26052) [RimeI 1546].
- Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte. Libro primo con nuova additione ristampato*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1549 (USTC 803371, Edit16 26156) [RimeI 1549].
- Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1547 (USTC 803262, Edit16 26070) [RimeII 1547].
- Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Nuouamente ristampate. Libro secondo*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1548 (USTC 803283, Edit16 16619) [RimeII 1548].

*Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuouamente raccolte*, Venezia, al segno del Pozzo, 1550 (USTC 803440, Edit16 24114) [RimeIII 1550].

*Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuouamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, Venezia, al segno del Pozzo, 1553 (USTC 803627, Edit16 29540) [RimeVI 1553].

V. Ruffo, *Secondo libro di madrigali a quattro voci, novamente da lui composto, et da Antonio Gardano, con somma diligentia stampato, et dato in luce*, Antonio Gardane, Venezia 1555 (USTC 853779, Edit16 45706).

G. Ruscelli, *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze o per le regole et precetti della lingua, et dell'ornamento*, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, Venezia 1558 (USTC 853890, Edit16 29864).

G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, 6 voll., Società tipografica, Modena 1781-1786.

F. Tomasi, P. Zaja (eds.), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, Res, Torino 2001.

F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, 3 voll., Ranieri Giusti, Prato 1846-1847.

USTC - Universal Short Title Catalogue, <https://www.ustc.ac.uk>

MARCO LIMONGELLI

IL *RABADAN* DELLA MILANO MODERNA E D'ALLORA:  
DELIO TESSA SULLA LINEA LOMBARDA

1. Il destino del poeta Delio Tessa, non diverso da quello di numerosi artisti di ogni epoca, ripropone il *cliché* – trito e ritrito – dello scrittore ignorato in vita e rivalutato *post mortem*. Nessuna novità, dunque. Fu sostanzialmente trascurato dalla critica a lui contemporanea, se si esclude il plauso affettuoso e devoto di uno sparuto manipolo di sodali e discepoli (tra i quali spiccano Carlo Linati, Fortunato Rosti, Luigi Rusca, Gustavo Botta, Giosafatte Rotondi e Franco Antonicelli); né poté colmare quel vuoto il pur autorevole gradimento di Benedetto Croce, che per lui nel 1933 spese parole benevole su «La Critica».<sup>1</sup> In anni di

---

<sup>1</sup> Stando a Linati, Croce rimase profondamente impressionato dal «canto mirabile» di *Caporetto 1917*, pronunciato da Tessa in occasione di un simposio conviviale presso il Boeucc, lo storico ristorante milanese di via Borgogna presso il quale, con cadenza quindicinale, si radunavano letterati e artisti lombardi; proprio in seguito a quell'ascolto rivelatore il critico avrebbe deciso di recensire *L'è el di di mort, a legher!* (Linati 1943, 71; cfr. Novelli 2003, 105-106). Pare, tuttavia, che l'entusiasmo per quell'emotiva declamazione non fosse stato l'unico impulso alla recensione. Nell'epistolario crociano è conservata una lettera del 2 settembre 1932 del Tessa: questi, dopo aver fatto recapitare al senatore una copia del libro di liriche, gli chiedeva di recensire su «La Critica» quel suo «tentativo di portare la lirica milanese un pochino più in su da quel basso livello in cui oggi è caduta» (Gianmattei 2009, 55). Croce acconsentì: non sappiamo se rispose alla missiva, ma poco dopo scrisse una nota intitolata *Poesia dialettale* in una delle *Notizie ed osservazioni* pubblicate sulla rivista (Croce 1933; il fascicolo contenente la recensione reca la data del 20 marzo). In una seconda lettera del 24 febbraio, Tessa – che lesse la recensione in anteprima, grazie all'intermediazione del Rusca – espresse a Croce il suo commosso ringraziamento (Gianmattei 2009, 56).

politiche ostili ai vernacoli (si pensi alla lettera dello stesso anno con cui Margherita Sarfatti, amante di Mussolini e autrice della biografia *Dux*, consigliava caldamente al poeta di rinnovarsi, abbandonando le nostalgie meneghine e il dialetto, «che oramai è cosa morta»),<sup>2</sup> la voce del Tessa finì per essere sommariamente assimilata al groviglio informe, eterogeneo e marginale di esercizi dialettali.

Fredda fu anche l'accoglienza del pubblico. La prosa giornalistica e l'attività di organizzatore culturale presso la Radio Svizzera Italiana costituirono un discreto sollievo dall'invisa occupazione avvocatizia;<sup>3</sup> amaro, però, fu il fiasco di *L'è el di di mort, alegher!*, la prima – e, lui vivente, unica – raccolta di saggi lirici pubblicata da Mondadori nel 1932 con una tiratura di 1500 copie commerciali (e cento non venali), molte delle quali furono smaltite in allegato al più noto settimanale enigmistico italiano. Tracce di questa frustrazione resteranno a lungo, testimoniate nei pezzi per il «Radioprogramma» ticinese («Le mie poesiette familiari son li purtroppo a ricordarmi un doppio fiasco. Quello della vita e quello dell'arte») e per «L'Ambrosiano», in cui confessava «la tristezza in cui verso da anni nel sapere che quasi tutta l'edizione è rimasta nel gobbo della Mondadori»;<sup>4</sup> e così in altre prose tessiane, spesso intrise del lancinante avvillimento per un successo e una fama mancati.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> La lettera è stata parzialmente trascritta in Martignoni 1986, 74ss.; cfr. Stella 1997, 173; Novelli 2003, 108.

<sup>3</sup> Sulla collaborazione del Tessa alla RSI si veda il capitolo *L'epoca Tessa* in Valsangiacomo 2015, 40-50. Che la carriera legale non fosse il sogno del Tessa fu chiaro sin dagli anni di Giurisprudenza a Pavia (1906-1911), dove si evidenziarono le sue «debolezze, o trascuratezze, di stampo scolastico-accademico» recentemente verificate sui registri dell'archivio storico dell'Università pavese (Pisani 2014).

<sup>4</sup> Da «Radioprogramma» (*Autopresentazione a Radio Monteceneri*), del 21 dicembre 1935, in *Critiche contro vento*, 15; e *Il buon gobbetto* (14 ottobre 1937), in *Ore di città*, 101; cfr. Novelli 2003, 101 e n. 1.

<sup>5</sup> *Le "vite" dei professionisti* («L'Ambrosiano», 18 maggio 1937) contiene una riflessione sulla ragione ultima della scrittura, «la spinta che moltissimi hanno verso la letteratura, il miraggio della fama o più precisamente della popolarità che li induce a comperare quel numero della lotteria che è appunto

Il poeta non si arrese, e anzi tentò di veder pubblicata una seconda raccolta di liriche, ma in attesa di quell'affermazione tanto agognata morì, il 21 settembre 1939, pressoché dimenticato dalla grande critica novecentesca e commemorato quasi esclusivamente da periodici locali, lombardi o ticinesi («L'Ambrosiano», «Il Corriere del Ticino», «Il Corriere Padano», «L'Educa-

---

il dar un libro alle stampe. Uscirà il mio numero? Riuscirò a eternarmi? Parliamo piuttosto di sopravvivenza che sarà più prudente. L'uomo tende a questa. Non vuol morire e ha dei figli, non vuol morire e scrive, non vuol morire e crede in Dio» (*La rava e la fava*, 154). Interessante l'omaggio tributato all'amico Arturo Toscanini in un pezzo radiofonico del 1938, in occasione del cinquantesimo anniversario della prima direzione d'orchestra del maestro, destinato a entrare nella leggenda; qui, nella morale vagamente pascoliana (si pensi all'«Or vedo: era pur grande!» dei passanti alla vista dell'albero steso a terra in *La quercia caduta*, poesia presa a modello da Tessa per *La pobbia de cà Colonetta*) s'intravede tutta l'amarezza autoreferenziale di fondo: «L'umanità non vive di soli scritti, di sole opere sensibili. I suoi santi, i suoi eroi, i suoi artisti li venera anche nel solo ricordo. [...]. La loro fama dura e splende dopo la morte ed io sostengo che la posterità finisce immaginando col dar loro di più di quello che avevano. Ed è grande giustizia perché raggiungono così in morte quella perfezione che perseguirono inutilmente vivendo» (*La rava e la fava*, 100). Similare il tono dell'attacco di *L'uomo dei moccolotti* («L'Ambrosiano», 29 giugno 1938), in cui immagina che sarà ricordato dai posteri unicamente per essere stato amico e locatario di un talentuoso artista, il pittore bellunese Fiorenzo Tomea («Quando avrò chiuso definitivamente gli occhi e avrò cessato di guardare, se non di vedere, le cose che da tanti anni mi annoiano, che diranno di me? Nient'altro che questo: "È stato il padrone di casa del pittore Tomea". Merito non già, ma fortuna! Non mi sarà toccata miglior sorte nella vita. [...]. Io so queste cose ed altre ancora e metterei la mia vita all'incanto pur sapendo che l'asta andrebbe deserta» (*Ore di città*, 122-124); e in *La prima della «Butterfly»*, una conversazione (trasmessa a Radio Monteceneri il 30 marzo 1939 e trascritta *post mortem* il 6 gennaio 1940 in «Radioprogramma») in cui emerge tutto lo scetticismo del Tessa per il giudizio del pubblico, nel quale Arturo Toscanini ripone invece una fiducia totale: «"Il pubblico ha sempre ragione". "Sempre?" – osservai – "Non direi, e quando prende delle cantonate e condanna opere che poi sono giudicate capolavori?" "Qualcosa che indispettisce il pubblico non può mancare se l'insuccesso c'è. Bisogna preveder tutto, non dimenticare nulla"» (*La rava e la fava*, 89).

tore della Svizzera Italiana», «La Martinella di Milano», «Almanacco della Famiglia Meneghina», etc.).<sup>6</sup>

In soccorso sopraggiunse Dante Isella,<sup>7</sup> al quale la fortuna di Delio Tessa resterà per sempre legata e le cui fatiche – cominciate trent'anni dopo la scomparsa – culmineranno nel 1985, a ridosso del centenario della nascita, nella prima edizione critica e commentata di tutti i saggi lirici per Einaudi; un'impresa che coronava la pluriennale fedeltà del filologo ossolano (debitrice anche dei primi sistematici studi prodotti, dalla seconda metà degli anni Settanta in poi, da Franco Fortini, Pier Vincenzo Mengaldo, Franco Brevini e altri), e che in seguito fu perfezionata con una seconda stampa riveduta e aggiornata (1988) e con la pubblicazione della raccolta delle prose *Ore di città*, in cui confluivano testi editi precedentemente.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Nel silenzio della critica spicca l'apprezzamento di Pasolini, che sintetizzerà per Tessa l'etichetta di poeta espressionista e decadente nell'introduzione all'antologia *Poesia dialettale del Novecento* (in cui include *I deslipp di Camol* e *La Poesia della Olga*: Dell'Arco, Pasolini 1952 [1995], LXXVIII e ss., 161-180; cfr. Pasolini 1947). Per una bibliografia di scritti sul Tessa vd. (in ordine cronologico) Anceschi 1990a, 194-212; Novelli 2001, 237-246; Anceschi 2002; Novelli 2011, 123-134.

<sup>7</sup> L'esordio del lungo studio dell'ossolano è segnato dal saggio sulla relazione tra *La pobbia de cà Colonetta*, lirica incipitaria della raccolta del 1932, e il modello di *La quercia caduta*, uno dei *Primi poemetti* pascoliani (Isella 1969); le tappe della sua ricerca su Tessa sono ricostruite in Castellani 2009. Tra le iniziative concepite per il decennale della morte del filologo varesino (2007), una bibliografia dei suoi scritti: De Marchi, Pedrojetta 2017.

<sup>8</sup> Nella seconda edizione delle poesie (Isella 1988<sup>2</sup>, riproposta in edizione tascabile nel 1999, in due volumi) Isella escludeva la *Pregghiera*, precedentemente inserita a chiusura della terza sezione (*Altre liriche* XXXIX: Isella 1985, 503-506) e sostituita, nell'aggiornamento, da alcune immagini (tre del poeta e una dell'*incipit* autografo di *De là del mur*). Rinvenuto fra le carte dell'amica pittrice Elisabetta Keller, il testo recava in calce l'annotazione «18.6.1940 partendo» ma Isella pensò a una svista per '39, anno della morte del poeta; e lesse nella *Pregghiera* il segno dell'ultimo sconforto tessiano dopo l'entrata in guerra dell'Italia (10 giugno 1939) a fianco della Germania di Hitler. Più tardi, allertato da una scettica recensione (Bonora 1986, 436-437), si rese conto che il testo, col titolo *Nach Western* e la data del giugno 1940, faceva parte della raccolta poetica *'Sti mè versari* (Moneta, Milano 1946) di Giosafatte Rotondi, amico ed epigono del Tessa (cfr. Castellani 2009, 299-

Delio Tessa, dunque, rivisse attraverso un lento processo di riscatto, il cui merito è in gran parte da attribuire alle fatiche iselliane, promotrici di una più florida stagione degli studi sul poeta e prosatore meneghino. Dopo il 1985 si moltiplicarono gli articoli e le recensioni, e Tessa fu finalmente considerato uno dei più grandi poeti italiani del Novecento. L'impegno di Isella non si arrestò con l'edizione (nel 2004 ripubblicava la sceneggiatura *Vecchia Europa* ed un inedito repertorio dialettale del poeta, *Frasi e modi di dire del dialetto milanese*),<sup>9</sup> ma finalmente altri validi studiosi gli si affiancarono nell'affrontare varie questioni nodali della produzione del Tessa, e così fino ai tempi più recenti, in cui si continua a indagare sull'uso del dialetto, la struttura delle raccolte, i metri, la musicalità e la *performance* orale, i rapporti con la cultura e la tradizione letteraria lombarda, la rappresentazione di Milano e su tanti altri temi.<sup>10</sup>

2. L'attenzione della critica, sia in passato che in tempi più recenti, si è ovviamente addensata intorno a *Caporetto 1917*,

---

300). In *Ore di città* (Isella 1988) confluivano prose giornalistiche già edite in Isella 1979, 1984a e 1987.

<sup>9</sup> Isella 2004a (la sceneggiatura era stata precedentemente pubblicata in Sacchi 1986); Isella 2004b.

<sup>10</sup> Tra questi vanno segnalati soprattutto Giuseppe Anceschi e Mauro Novelli, a lungo attivi nello studio del Tessa. Anceschi nel 1990 pubblicava il primo profilo biografico e letterario del poeta, raccogliendo cinque saggi scritti precedentemente (Anceschi 1990a), e nello stesso anno curava l'edizione delle cosiddette 'pagine ticinesi' (*Critiche contro vento*: Anceschi 1990b). Novelli, da anni impegnato nella rivalutazione della produzione tessiana, è autore della monografia *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, a coronamento di una prima fase dei suoi studi (Novelli 2001); a ciò si aggiunge il recupero di quaderni d'abbozzi e fogli inediti dalle carte superstiti del Fondo Rosti-Guicciardi (Novelli 2011) e di prose disperse in periodici lombardi e ticinesi (Novelli 2014) e il contributo di vari articoli (Novelli 2003; Novelli 2006; Novelli 2007; Novelli 2012). Si segnalano, inoltre, i recenti studi di Elena Maiolini (sulla Milano di Tessa, Franco Loi e Giovanni Battista Angioletti: Maiolini 2012), di Massimiliano Mancini sulla Milano moderna in Tessa (Mancini 2012) e, a cura di Mauro Bignamini, le concordanze dei saggi lirici (Bignamini 2013) e un'analisi della struttura della prima raccolta (Bignamini 2014).



scritto nella primavera del 1919;<sup>11</sup> in questa sede, però, esamineremo una fase precedente all'incipimento bellico, più placida e spensierata per il poeta. Di questa epoca fanno parte i due saggi lirici al centro del nostro studio, *El cavall de bara* e *L'asen*, scritti a circa una settimana di distanza (gli autografi del Fondo Rosti sono datati rispettivamente 6-8 gennaio e 15 gennaio 1912). Dovevano probabilmente far parte della sezione *I Besti*; nel dicembre 1935, presentando una dizione di *Lirichette familiari* presso la Radio Svizzera Italiana, Tessa affermava che essi appartenevano «a un ciclo tranquillo che non è mai stato concluso», un tempo in cui riusciva ancora a «goder delle cose semplici e pure», prima di essere travolto dai «gorghi dell'umanità in tempesta».<sup>12</sup> Protagonisti dei due saggi in questione, entrambi in quartine, sono l'osservatore Tessa e un equino (un cavallo da tiro nel primo, un asino nel secondo), accomunati dalla stessa incapacità di adattarsi al mondo che li circonda: testardi, lenti e all'antica, i tre minacciano di inceppare gli ingranaggi del frenetico ritmo moderno in cui si ritrovano, loro malgrado, costretti a muoversi.

---

<sup>11</sup> Ricordiamo, oltre alla scheda di Gibellini 2010, alcuni recenti studi che indagano sulla percezione della disfatta militare in Tessa (Novelli 2006; Vercesi 2013; Vercesi 2015), e il raffronto tra il fresco ricordo tessiano della Grande Guerra e la più tarda meditazione di un altro poeta dialettale milanese, Enrico Bertini (Giardini 2015). Proprio quando questo volume si avvia alle stampe il Centro Nazionale Studi Manzoni presenta un'iniziativa editoriale ideata per il centenario della battaglia: la pubblicazione in facsimile dell'elegante autografo del poemetto donato dall'autore alla Keller (Stella, Novelli, Pitscheider 2017), fulcro della mostra bibliografica «La parabola della sconfitta» tenutasi presso la Casa Manzoni (23 ottobre-19 novembre 2017).

<sup>12</sup> *Autopresentazione a Radio Monteceneri*, in *Critiche contro vento*, 15; cfr. Isella 1988<sup>2</sup>, 26. Il piano editoriale dell'anteguerra prevedeva un libretto formato da tre sezioni: *I Fioeu*, *i Piant*, *I Besti*; il progetto fu poi abbandonato. *El cavall de bara* entrò nella raccolta *L'è el dì di mort, aлегher!* (III: ivi, 27-36), dopo *La pobbia de cà Colonetta* (I) e *Sui Scal* (II). Morto il Tessa, la prima stampa dell'inedito *L'Asen* (poi accolto tra le *Altre liriche*, XXV: ivi, 375-380) apparve nella «Martinella di Milano», XIV, 7-8 (luglio-agosto 1960), promossa da Fortunato Rosti ed Emilio Guicciardi.

*El cavall de bara* si apre sull'angosciante traffico milanese dell'ora di punta («Andà a torna per Milan / a cert'or, l'è on testament! / car, vicciur, on rabadan / de tramvaj, gent sora gent, / rebuttònen, pesten caj, / “aj! ch'el guarda in dove el va!”), vv. 1-6).<sup>13</sup> Il *rabadan* della grande città è un tema ricorrente degli scritti tessiani, nei quali i tram sono elevati a simbolo della bolla urbana: con tinte più serene (così in una giornata di sole in *Primavera*: «gent che va... / ... tramm che passa...», vv. 201-202) o con quelle più fosche dei convogli stipati di passeggeri vestiti a lutto in *Caporetto 1917* («passen i tramm ch'hin negher», v. 11; «...tramm negher, / gent sora gent, alegher!», vv. 327-328), fino al racconto dinamico – suggestionato, in certe pennellate onomatopeiche di velocità meccanica in chiave parodica («Clàxon... uuuh... / (tran sù!) / pett... pett... (caghen adess!»), vv. 66-69), dal paroliberismo marinettiano –<sup>14</sup> delle spericolate manovre automobilistiche con cui Gabriele Bertoglio, pittore dandy amico del poeta, si districa negli ingorghi in *El bell Maghetta* («– Camiòn, reclam, / motociclett e tramm – / [...] / e on fiumm, on fiumm / de gent... on fiumm!»), vv. 63-

<sup>13</sup> «A girare per Milano in certe ore è un affar serio! carri, vetture, una confusione di tram, gente su gente, urtano, pestano calli, “ahi! ma guardi dove va!”»; qui e di seguito si ripropone – ove necessario – la traduzione in lingua dell'edizione di Isella, che per la raccolta del 1932 ricorse liberamente («non proibendoci, cioè, di mutarla dovunque sembrasse necessario o preferibile»: Isella 1988<sup>2</sup>, 518) alla traduzione che accompagnava i testi nella stampa curata nel 1960 da Fortunato Rosti (D. Tessa, *L'è el di di Mort, alegher!*, nove saggi lirici in dialetto milanese con testo esplicativo in lingua a cura di Fortunato Rosti e una nota di Emilio Guicciardi, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1960).

<sup>14</sup> «Claxon... uuuh... (vomitano) pett... pett... (cacano adesso»); cfr. Mancini 2012, 240-242. Non sappiamo come Tessa valutasse l'esperienza futurista; nondimeno, in una recensione («Il Commento», II, 2 [novembre 1922], 11-13) a *Il romanzo di Moscardino* di Enrico Pea (Treves, Milano 1922) egli esprimeva un parere negativo su una pubblicazione del Marinetti, di cui però non cita il titolo (forse il romanzo marinettiano *Gli indomabili*, pubblicato quello stesso anno per le Edizioni Futuriste di Poesia?): «Il signor F.T. Marinetti, banditore del verbo futurista, ci ha dato un libro detestabile» (*La rava e la fava*, 187).

64, 70-71). Tessa insiste sull'argomento anche in alcuni articoli pubblicati su «L'Ambrosiano», in cui osserva il traffico automobilistico urbano, un crogiuolo di *scatolette* guidate da conducenti nevrastenici («Nere scatolette precipitose rinserrano ometti nervosi. S'immergono le scatolette nella bianca cortina e gli ometti si agitano impazienti, impediti nella loro corsa. C'è uno che alle dieci dev'essere assolutamente in Cordusio, c'è un altro... ma no, emergono finalmente dalla nebbia, riprendono lo slancio, passano, saettano verso la città») che finisce per fondersi in un'onda di carne umana e lamiera e anche qui, come nei versi sopraccitati, si respira la frenesia generata dall'accostamento martellante degli elementi che quest'onda compongono, pur diluiti nella descrizione più posata della prosa: «Otto tram e un autobus passano, s'intersecano su questa piazza. *Gente, gente, auto, moto e gente...* il mare in tumulto della città s'infrange al lido di questo marciapiede...» (mio il corsivo).<sup>15</sup>

In questi convulsi e assordanti imbottigliamenti Tessa si sente un oggetto estraneo, pavido com'è e poveramente assistito da una vista piuttosto fiacca, il che acuisce – se fosse necessario – le sue già debilitanti insicurezze (*El cavall* 9-11: «Mi che son già de natura / spauresg e, minga assee, / son tobis anca, segura!»);<sup>16</sup> con tali premesse, un semplice attraversamento pedonale

<sup>15</sup> I due articoli sono *Ingresso ad una villa* (cito da *Ore di città*, 23) e *Canta Shipa* (ivi, 25), entrambi del 18 dicembre 1936.

<sup>16</sup> «Io che sono già per natura pauroso e, non bastasse, sono anche debole di vista, sicuro!». La conferma giunge da Guido Calgari, scrittore e cronista ticinese che conobbe personalmente Tessa alla RSI: «Non ci vedeva, o quasi, malgrado le lenti; per istrada, teneva costantemente il braccio dell'amico, e bisognava avvertirlo degli scalini del marciapiede; dimenticandolo, capitava di sentirlo d'un tratto fare un salto, ricomporsi... e sorrideva senza tacere un istante. Teneva la testa un poco inclinata e il mento in fuori, proprio come i ciechi» (Calgari 1959, 72). Nell'album di famiglia *Brutte fotografie di un bel mondo* lo stesso Tessa confessa: «Da piccolo avevo paura di tutto ed anche oggi non mi distinguo per eccessivo coraggio. Ultimamente – lo confesso – ho rotto il puntale dell'ombrello per difendermi da un farfallone della luce elettrica» (*Ore di città*, 212); e potrebbe non essere un caso che egli descrivesse sé stesso con il medesimo aggettivo – *spauresg*, 'fifone' – con cui Cataneo definì l'indole del Manzoni (riferendosi al suo scarso patriottismo), se-

si converte in un'impresa titanica, rallentata dalla ridicola titubanza («guardi innanz, de part, de dree, / slonghi el coll de chi e de là / come i ors in di gabbiott», vv. 12-14) e finalmente intrapresa solo col conforto della protezione divina («disi on pàter e poeu... sott! / ciappi el slanz e me troo là», vv. 15-16).<sup>17</sup> Sventuratamente il balzo decisivo viene a coincidere con il passaggio di un camion a tutta velocità («me ven contra on cariagg / automobil de volada», vv. 18-19), che ricaccia immediatamente sul marciapiede un terrorizzato Tessa («- aj, aj, aj – Gesù, che scagg!», v. 20),<sup>18</sup> già pronto alla sbeffeggiatura dei *capellon* (i vigili urbani) che assistono alla scena. Pare quasi di leggere un

---

condo quanto racconta Carlo Dossi nelle *Note azzurre* («l'è un spauresg»: Dossi 2010, 4801).

<sup>17</sup> «Guardo innanzi, ai lati, dietro, allungo il collo di qua e di là come gli orsi nelle gabbie, dico un *Pater* e poi... sotto! prendo lo slancio e mi butto a capofitto». La goffaggine di un pedone tra semafori, tram, taxi e autobus è ritratta anche nel dialogo con *Mi Omo* (*Il legatore di libri*, «L'Ambrosiano», 29 marzo 1937), un legatore di libri toscano cui Tessa affida i propri fascicoli di giurisprudenza e trattati di diritto: «“Attento, attento, è diventato giallo in questo momento, non si fidi...”». Ocché! Si slancia e, arrancando, attraversa... Ma in mezzo alla strada il fagotto verde si snoda e giù libri, riviste fascicoli... e mentre *Mi Omo*, svelto, si china per... trach!... Il semaforo diventa rosso! Il tram 22 me lo toglie alla vista. Riappare con un grosso volume sotto il braccio e sempre curvo con una mano a terra per raccogliere... Ma no, un tassì gli è sopra e *Mi Omo* balza indietro e il libro gli scivola via. L'autobus O passa sferragliando e tira sotto una mezza annata di giurisprudenza. L'altra metà è un po' dappertutto. Ma quando quel maledetto semaforo si deciderà a diventar verde? Oh, finalmente!» (*Ore di città*, 38).

<sup>18</sup> *Scagg* è 'spavento', anche nell'esito *scaggett* dei versi successivi: «de tratt in tratt, ciappi sù on scaggett / che me fa andà via el latt!», vv. 26-28 (“di tanto in tanto, mi prendo uno spavento che mi fa rientrare il latte!”). La reazione del poeta ricorda lo «scaggett puccianna» causato da un mancamento per strada, raccontato all'inizio del secondo movimento de *La mort della Gussona*: «Tas, che on pelo incoeu e creppi / come on can, li per la strada! / Óo tolt sù ona bicoccada, / no gh'óo visi pu... tas che creppi! / borli giò, crincio, tegnimmi! / Óo perduu la tramontana, / m'è saltaa on scaggett puccianna, / óo buttaa là on brasc a stimm / e me sont rancaa a ona mura!», II 1-9 (“Taci che oggi sono stato a un pelo dal crepare come un cane, li, per strada! Mi è venuto un capogiro, non ci ho più visto... taci che crepo! cado, accidenti, tenetemi! Ho perso la tramontana, mi ha preso una paura maledetta, ho allungato un braccio a caso e mi sono aggrappato a un muro!”).

frammento di una sceneggiatura in versi – di scrittura per il cinema e di critica cinematografica Tessa non era digiuno – che ha per protagonista uno Charlot meneghino impaurito e barcollante, maschera novecentesca dell'uomo all'antica nei tempi moderni;<sup>19</sup> scena che in fondo, pur vista dalla prospettiva opposta, è la medesima del *Dialogo del Poeta e del Consigliere Delegato* – introduzione in prosa alla raccolta *De là del mur* – in cui un cinico imprenditore investe un povero diavolo, lo trascina per alcuni metri e, di fronte alle timide proteste del poeta (il Tessa stesso, ovviamente), esclama con prepotenza: «È possibile? Se non me ne ero neppure accorto! Questi stupidi di pedoni si lasciano schiacciare come formiche! Tu Poeta va giù e vedi cosa è rimasto di quell'imbecille!». <sup>20</sup>

Spesso accade che una passeggiata per le strade di città ispiri in Tessa nuovi spunti: «Cammino e mulino con la testa», riconosceva egli stesso su «L'Ambrosiano»,<sup>21</sup> sintetizzando così l'affioramento di ricordi, nostalgie, fantasticherie, divagazioni

---

<sup>19</sup> Tessa accolse con entusiasmo il personaggio creato da Charlie Chaplin: ne apprezzò le pellicole che, al pari dei grandi kolossal a soggetto evangelico, conducevano lo spettatore «nel regno degli umili» (*Films*, «Il Boccadoro», 15 gennaio 1934: *La rava e la fava*, 108) e lodò l'invenzione della maschera Charlot: «Che sia una maschera, Charlot? È forse l'unica maschera creata del secolo XX, la maschera dell'internazionale miseria, il viso intento, attonito e ridicolo dell'uomo povero e felice» (*Cavalli di ritorno. «Tempi moderni»*, «L'Ambrosiano», 7 giugno 1938: *La rava e la fava*, 139); altrove, recensendo la memoria di Chaplin offerta da Enrico Piceni in *Il mio amico Charlot* (Mondadori, 1935) ne accostò il personaggio – «dinocolato, privo quasi di un centro di gravità» – ai caratteri messi in scena da Edoardo Ferravilla, celebre attore teatrale in dialetto (*Elogio di Charlot e di un libro*, «Corriere del Ticino», 17 aprile 1937: *Critiche contro vento*, 105).

<sup>20</sup> *De là del mur*, 149.

<sup>21</sup> *Passo passo verso casa*, 7 settembre 1937: *Ore di città*, 87. Motivo frequente nella letteratura milanese, la passeggiata tra i luoghi caratteristici della città (il Duomo, la Galleria, la Scala, i caffè, le librerie, etc.) spesso offre un ritratto della vita civile e culturale meneghina; si pensi alle *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri, del 1816; o alla più recente *passeggiata letteraria* di Isella (tra i testi raccolti in Buccellati, Grandi 1987, 25-70; ora in Isella 2017).

che improvvisamente assalivano la sua mente e la sua penna.<sup>22</sup> Nel caso specifico, sulla sospensione derivante dallo spavento di *El cavall de bara* s'innesta la riflessione del poeta, che confessa la propria invidia nei confronti di chi gode di un'indole impenetrabile a turbamenti quali quello appena vissuto («Benedett qui pantalon / che se cascen nanca on poo / e scarlighen via quiett... / [...] / e ghe n'è de sti pan poss / che se tiren mai de banda / e s'impipen de l'Olanda, / che ghe poden borlà adoss / i colonn de San Lorenz / e no fan on pass in là», vv. 23-25, 29-34);<sup>23</sup> acque chete come l'amico Antonio Galbarini al quale è dedicato il saggio nell'autografo, definito «melenz» (v. 35, "melenso") e «mostafà / en poltrona» (vv. 36-37, chiaro riferimento ai suoi baffi), o come il cavallo da tiro resosi protagonista, giusto il giorno prima, di un gustoso aneddoto («on demoni / d'on cavall de bara!», vv. 40-41; «come quell cavall de bara / che passava in via Turin», vv. 50-51). L'associazione di pensieri corre dunque sul tema dell'impassibilità: quella che sarebbe servita al Tessa

---

<sup>22</sup> Questa fervida immaginazione del Tessa, che fulminea scaturisce dall'osservazione della realtà che lo circonda, è la chiave della sua ispirazione creativa: così, a passeggio tra i locali della Fiera Campionaria milanese, «ecco – d'un subito – per uno di quei voli di fantasia che fanno di me un uomo irrimediabilmente distratto, vedo disegnarsi nel cielo... una bilancia!» (*Imbonimento*, «L'Ambrosiano», 23 aprile 1937: *La rava e la fava*, 43-44). Fa da contraltare a questo talento immaginativo l'amara constatazione di un'esistenza vissuta sì da grande osservatore, ma mai da partecipante; nei ricordi d'infanzia di *Brutte fotografie di un bel mondo* egli ricorda le mattine ai Giardini Pubblici con la madre: «Là non facevo niente. Seduto su una panchina seguivo con l'occhio distratto le ombre delle piante, mobili sulla sabbia. [...]. Non ho mai fatto niente nella vita, ho sempre guardato gli altri a muoversi» (IV, 213).

<sup>23</sup> «Benedetti quei paciocconi che se la prendon comoda e se ne vanno via tranquilli [...] e ce ne sono di questi posapiano che non si scansano mai e se ne impippano dell'Olanda, che possono cascare loro addosso le colonne di San Lorenzo e non fanno un passo in là». L'espressione *impipassen de l'Olanda*, riportata dai vocabolari ottocenteschi (Cherubini, *Vocabolario* I, 285; Arrighi, *Dizionario*, 320), ricorre anche in lingua nei *Racconti storici e morali* di Cesare Cantù (*Un uomo pacifico in guerra*: «me n'impippavo dell'Olanda»: Cantù 1869, VII, 24).

per risparmiarsi lo *scagg* per lo sfiorato investimento e che invece, per contrasto, è sovrabbondante in altri esseri viventi.

L'equino in questione è un *turlurù*, sempliciotto e bonaccione ma estremamente testardo al punto da sopportare stoicamente le sferzate pur di non piegarsi al volere del carrettiere («qui pòver turlurù / che se lassen pestà sù, / pamposson né frecc né cald, / ma zucconi, cristianin!», vv. 46-49).<sup>24</sup> Tessa immagina che il cavallo, impegnato a trasportare le canne per l'organo nuovo a una chiesa della città, prenda la parola («me pareva ch'el disess», v. 54): la cocciuta riluttanza si converte così in un lungo monologo (vv. 52-88). Nel bel mezzo del traffico l'equino rallenta il passo, sfiancato dalla sgobbata giornaliera («poeu son stracch, no poss pu dacch!», v. 56; «son mazzaa... gh'óo nanca famm... / [...] / vedi l'ora de butamm / là! son mort! hin trenta mja / con stà carega de cann / in sul goeubb», vv. 66-71),<sup>25</sup> ma non è soltanto per la fatica che ignora le proteste dei sempre più incolleriti e concitati umani; l'animale infila un serrato *climax* di pretesti, che va dall'inutilità di un maggior sforzo («Anca a cor per mi l'è istess...», v. 55; «tant, quand gh'è giò 'l so' l'è sira!», v. 59) alle insidie del clima e del terreno sdrucchiolevole («cicch e ciacch e pioeuv e pioeuv... / su sti prej quand l'è bagna / borlà giò l'è subit faa...», vv. 61-63; «cicc e ciacch... [...] / che slusciat! Son mazzaraa...», vv. 78-79; «su sti prej / se fa prest, adess ch'el pioeuv, a ciappà ona scarlighetta!», vv. 116-118), fino a prendere coscienza della quotidiana condanna *ad vitam* alla fatica, unico vero accenno di amarezza in un testo dal tono per lo più giocoso («e inanz tutt l'ann / con sta vita: trenta mja / come incoeu... doman des mja, / postdoman, magara, nient, /

<sup>24</sup> «Quei poveri semplicioni che si lascian pestare, bonaccioni indifferenti, ma cocciuti, vivaddio!»; *turlurù* significa letteralmente 'allodola' (Cherubini, *Vocabolario*, IV, 457), anche nell'italiano antico (cfr. DEI, s.v. *turlulù*); qui vale 'alocco, babbeo, bietolone'.

<sup>25</sup> «Poi sono stanco, non ne posso più!»; «sono sfinito... non ho neppure fame [...] non vedo l'ora di buttarmi giù! son morto! sono trenta miglia con questo carico di canne sul groppone».

poeu anmò des... quindes... e via!», vv. 71-75).<sup>26</sup> Il carico di giustificazioni addotte dovrebbe legittimare l'indolenza del cavallo, noncurante delle lagnanze dei frettolosi e delle scudisciate del vetturino («Tutt sta gent la gh'à magara / pressa, e mi coss'óo de facch?», vv. 52-53; «mi voo pian: ti pesta pur!», v. 60; «picca pur che mi voo pian», v. 67),<sup>27</sup> poco dopo però, indispettito dal rimbombo del clacson azionato da un tranviere, l'equino converte la testardaggine in ripicca e al molesto segnale acustico replica occupando le rotaie («sona! / sfoghet pur! ... voo sui rotaj / per fatt cicca... varda! Sona, / sona pur che no me moeuvì!...», vv. 82-85) e, in spregio, fermandosi a orinare: «anzi... tè, me fermi; ciappa! / l'è già on poo che la me scappa... / vuj pissà, segura, proeuvì!», vv. 86-88.<sup>28</sup>

Qui il Tessa, sinora tacito spettatore, pare non credere ai propri occhi. Sorpreso dall'intempestiva (e copiosa) minzione e, allo stesso tempo, incantato dalla bonaria sfrontatezza con cui l'animale sfida il caos circostante, interrompe il soliloquio equino, quasi a comprovare la veridicità della scena a cui sta assistendo: «E li, saldo! el s'è inciodaa, / e in del mezz li della strada, / slarga i gamb! el gh'à mollaa / on slavesg d'ona pissada!», vv. 89-92.<sup>29</sup> Lo stacco di pochi versi lascia in sospeso le prevedibilissime reazioni di collera, e accresce così la deflagrazione del successivo improprio («Va t'impicca!», v. 93); sembra quasi che il vetturino, allibito quanto il poeta, abbia avuto biso-

<sup>26</sup> «Anche a correre per me è lo stesso [...] tanto e tanto quando cala il sole è sera!»; «Cicch e ciacch, e piove e piove... su queste pietre quando è bagnato si fa presto a cadere [...] cicch e ciacch [...] che rovesci! Son tutto fradicio [...] su queste pietre si fa presto, ora che piove, a fare uno sdruciolone!»; «E avanti tutto l'anno con questa vita: trenta miglia oggi... domani dieci miglia, posdomani magari niente, poi ancora dieci... quindici... e via!».

<sup>27</sup> «Tutta questa gente magari ha fretta, ma che ci posso fare io? [...] io vado piano: pesta pure! [...] io vado piano: tu pesta pure!».

<sup>28</sup> «Suona! sfogati pure! ... vado sulle rotaie per farti dispetto... guarda! suona suona pure che tanto non mi muovo!»; «Anzi toh! mi fermo; prendi su! È già da un po' che mi scappa... voglio pisciare, proprio, provo!».

<sup>29</sup> «E li, fermo! si è piantato e in mezzo alla strada, ecco allarga le gambe!, ha lasciato andare un diluvio d'una pisciata!».



gno di qualche istante per ruminare la propria replica bestemmante.

I versi successivi vedono il conducente del carro, impegnato su due fronti, inveire contro il ronzino («vèdet nò / che gh'è el tramm denanz?», vv. 93-94; «Maladetta ciolla! / [...] / T'ee finii de svojà l'olla? / porscell vacca... uuh... mò giusta / chì fermass! propi chinsci, / malarbetto, sui rotaj!», vv. 97-102), che nel frattempo tenta di smuovere a suon di frustate («e giò / bott! giò [...] / giò col manech della frusta!», vv. 96-98) e spinte («forza, daj, / poggia... tira... forza», vv. 103-104),<sup>30</sup> e contemporaneamente di placare il tranviere («va là! / uuh... va là! ... no 'l pò speccià / on moment? che pressa!», vv. 94-96; «oeuh che furia!», vv. 103).<sup>31</sup> Tessa riprende la parola, stavolta per deridere i vani sforzi del cocchiere («oh sì! / oh dess! nanca pinco! l'eva / saldo li, e nanca on sgris / l'à poduu fall moeuv; pareva / che l'avess miss giò i radis!», vv. 104-108) di fronte alla cocciutaggine del cavallo, che solo dopo aver pigramente soddisfatto la propria necessità fisiologica riprende lemme lemme la marcia, scuotendo il capo («Finalment, dopo on bell poo... / quand l'à avuu finii i so coss, / quell beato requia-poss / l'è andaa là scorlend el coo / lu e la bara», vv. 109-113), incapace di comprendere le ragioni di tanta premura e di tali scalmanate proteste.<sup>32</sup>

Il secondo saggio lirico qui in esame si intitola *L'asen*, per il quale Tessa pare recuperare dalla propria memoria un'istantanea – quella dei compassati asini elvetici – dei lieti giorni di villeg-

---

<sup>30</sup> «Non vedi che c'è il tram davanti?... [...] Maledetto bischero! [...] Hai finito di svuotare l'olla porco vacca!... uuh!... proprio qui fermarsi! proprio qui, maledetto, sulle rotaie!...!»; «E giù botte! giù [...] giù col manico della frusta!»; «forza, daj, poggia... tira... forza...».

<sup>31</sup> «Va' là! uuh... va' là!... non può aspettare un momento? che fretta! [...] Oh! che furia!».

<sup>32</sup> «Oh sì! macché! manco il diavolo! era fermo lì e neppure di un pelo ha potuto smuoverlo! pareva che avesse messo le radici! Finalmente, dopo un bel po'... quando ebbe terminato le proprie faccende, quel beato pantalone si è avviato crollando la testa lui e la bara».

giatura in Svizzera. In apertura egli contesta l'abituale uso epitetico del termine («Mi so no perchè la gent / la se offend – a dagh dell'asen?!»), vv. 1-2) ed esprime la propria ammirazione per questa specie, di cui loda la compassata serenità («A vedè quj bei asnoni / svizzerott con quj oreggioni / penseros, andà lott, lott... / dondignant cont el cozzon / bass», vv. 6-10).<sup>33</sup> Il miraggio di quella placidità flemmatica, tuttavia, s'infrange quando lo sguardo passa dalla cavalcatura al cavaliere, uno di quei grassi turisti tedeschi («e su a cavall magara / on tremendo petascion / d'on croatt! oh cara cara / quj todisch col canoccial / col pancion badial», vv. 10-14) canzonato attraverso uno dei suoi abituali *pastiche* linguistici («“Gut morghen, / oh ser schön!” Va a dà via l'orghen! / “Matterhorn, ia..., Colossal!”»), vv. 14-16).<sup>34</sup> Il poeta e la bestia da soma sono accomunati dalla medesima e misera sorte («Pover besti», v. 17) di dover sopportare con sfiabrata rassegnazione il peso di una vita assoggettata («Son tò fradell / anca mi, voeuja o no voeuja; / gh'óo el me bast sul goeubb», vv. 23-25) e di un mestiere odioso per sbarcare il lunario;<sup>35</sup> entrambi abbassano la testa e si inchinano a chi di dovere («oh sì! / me bisogna tirà adree / adree al mur... anch mi me tocca / dagh on taj de trà de matt / mett giò el coo, fà l'avocatt...

<sup>33</sup> «Non so perché la gente si offenda a darle dell'asino»; «Vederli quei begli asinoni svizzerotti, orecchiuti, penserosi andar lemme lemme... dondolandolo il testone penzoloni». Per l'immagine della Svizzera in Tessa, cfr. Soldini 1991, 201-206.

<sup>34</sup> «E su in groppa, se si dà il caso, un tremendo trippone d'un "croato"! Oh cari, cari, quei tedeschi con il canocchiale, con il pancione badiale: “Guten morgen! oh sehr schön!” Va' a farti fottere! “Matterhorn, ja... Kolossal!”». La voce *croatt* (letteralmente 'croato') sin dall'Ottocento valeva in senso dispregiativo 'tedesco' (forse per il fatto che le truppe leggere più agguerrite dell'esercito asburgico erano formate in gran parte da soldati croati; cfr. Angiolini, *Vocabolario*, 250: «Per noi divenne voce spregiativa a indicare ostinato, zotico, rozzo, e altre simili cattive qualità in segno della avversione nostra alla dominazione austriaca»), attestato anche nella forma *crovatt* (che in Porta identifica i soldati volontari della Guardia Nazionale: XX 16; cfr. Arrighi, *Dizionario*, 168). *Matterhorn* è il nome tedesco del Cervino.

<sup>35</sup> «Sono tuo fratello anch'io, mi piaccia o no; ho il mio basto sul groppone».

/ lavorà per mett in bocca, / come ti pover boricch / che te sudet el to pan / a rampà su per i bricch i pattan», vv. 27-35).<sup>36</sup> Non vi è possibilità di fuga, è un destino odioso ma ineludibile; Tessa, proprio come l'asino, deve continuare a camminare: «eppur bisogna andà», v. 38.

3. Questo breve riassunto dei due saggi lirici consente già di evidenziare una serie di convergenze con il Porta. Il concetto dell'ineluttabilità del «bast sul goeubb», ad esempio, richiama alla mente le considerazioni espresse nel sonetto *Marcanagg i politegh secca ball* (XLV), composto nel maggio 1815, quando il dibattito sul giogo francese o asburgico era molto vivo nella Milano della Restaurazione; qui il *poetta ambrosian* dichiara vane le discussioni dei politici locali e ricorre alla metafora dell'equino da soma (pur senza nominarlo) affinché ci si rassegni al fatto che l'Italia sarà sempre sotto il giogo di una dominazione straniera, motivo per cui è meglio non cambiare padrone con frequenza: «Già on bast infin di facc boeugna portall, / e l'è inutel pensà de fà el patron; / e quand sto bast ghe l'emmm d'avè suj spall / eternament e senza remission / cossa ne importa a nun ch'el sia d'on gall, / d'on'aquila, d'on'oca, o d'on cappon», vv. 3-8.<sup>37</sup> Anche nel sonetto portiano, dunque, come in *El cavall de*

---

<sup>36</sup> «Oh sì! devo tirare diritto, accosto al muro... anche a me tocca di dare un taglio alle matterie, di metter giù la testa, di fare l'avvocato... lavorare per mettere in bocca, come te povero ciuco che sudi per il pane a trascinare su per le balze i tedescotti». In *Brutte fotografie di un bel mondo*, parlando di un'escursione a Barzio con la famiglia Tessa ricorda che asini e muli venivano abitualmente utilizzati per trasportare i turisti in gita: «Per le gite in montagna c'era *el Tal e Qual* coi suoi asini. Le signore e le signorine allora non camminavano molto; per andare in su ci volevano le cavalcature. Quelle poche volte che in questi ultimi anni ho lasciato Milano d'estate per Macugnaga, per Solda o per Valtournanche, mi sono accorto che asini e muli come aiuti nelle gite sono passati di moda. Credo che le signore si vergognerebbero a farsi trovare adagiate in sella. Una volta era il contrario; quasi quasi si vergognavano a camminare», II, 193.

<sup>37</sup> «Già un basto alla fine dei fatti bisogna portarlo, ed è inutile pensare di fare il padrone; e quando questo basto l'abbiamo d'avere sulle spalle eternamente e senza remissione, che cosa importa a noi che sia di un gallo, di

*bara* e *L'asen*, l'uomo e la bestia sono accomunati dal medesimo destino di schiavitù. Così pure il tema incipitario di *El cavall* – l'insidioso traffico urbano – si ritrova in Porta, che descrive corse sfrenate e scontri tra carrozze per le strade milanesi, il cui trambusto, nella versione in dialetto del canto VII dell'*Inferno*, è superato solo dall'urto delle anime dannate di prodighi e avari, che nel quarto cerchio spingono col petto enormi macigni («e se incontren fors manca furios / i nost carrocc de sira par i straa, / de quell che sbragaland a tutta vos / se incontren lor mitaa contra mitaa, / borland coj oss del stomegh zerti prej»), CXVIII 35-39),<sup>38</sup> e, del resto, già nell'*Altra favola per i carocchie e fiacaree* il poeta bacchetta i fiaccherai, che conducono imprudentemente le pubbliche carrozze («Fiacarista e vicciuritt / che vee foeura de manera», LXI 13-14) e si distinguono per le loro imprecazioni (superate solo dagli accidenti rivolti a Dio dai

---

un'aquila, di un'oca o di un cappone» (qui e in seguito le *Poesie* del Porta sono citate dall'edizione Porta 2000). Il ciuco è una figura spesso presente nel Porta: in senso denigratorio, l'epiteto ingiurioso è rivolto a Gian Giacomo Medici, marchese di Marignano («on asnon come l'è lu», XLVI 14) e da Giovannin Bonge a un corpulento tamburino della ronda notturna («sto asnon porch del Monferaa», XX 21); altrove il termine è associato al *tópos* dell'ottusità («Se nol fudess che soo coss'hin in asen, / besti goff, incapazz de riflessione, / che no san perché raggen, perché tasen», XCIX 9-11: «Se non fosse che so cosa sono gli asini, bestie goffe, incapaci di riflessione, che non sanno perché ragliano, perché tacciono») o al comune impiego come animale da soma: basti pensare al somaro spellacchiato («on asen mezz spellaa», XLIV 6) che trasporta un infermo (con la conclusione che «var pù on asen viv che on dottor mort», v. 14) o al preludio alle disgrazie di Giovannin che torna a casa, dopo una dura giornata di lavoro, «sloff e stracch come on asen de bottia» (XX 6, «fiacco e stracco come un asino da bottega»). Sul Porta e la tradizione ambrosiana cfr. gli atti raccolti in Isella 1973; AA.VV. 1976; Gibellini 1994; Novelli 2013.

<sup>38</sup> «E s'incontrano forse meno furiose le nostre carrozze di sera per le strade di quanto, berciando a tutta voce, s'incontran esse, metà contro metà, rotolando con le ossa del petto certe pietre». A scontri tra cocchi – di due signori – accennava già il Parini nella *Notte* (ed. Parini 1996), ai vv. 78-82: «Ahimè, tolgalo il ciel, forse il tuo cocchio, / ove il varco è più angusto, il cocchio altrui / incontrò violento: e qual de i duo / retroceder convegna; e qual star forte, / dispütano gli aurighi alto gridando...».

lussuriosi investiti dalla bufera nel secondo cerchio: «Ghe disen robba contra lu e i soeu sant / che on fiacaree nol ne po' di oltertant», CXVII 47-48).<sup>39</sup> Una pur vaga affinità si potrebbe scorgere anche nella strampalata gestualità ed eccessiva circospezione con cui Tessa attende il momento giusto per attraversare in *El cavall de bara* («guardi innanz, de part, de dree, / slonghi el coll de chi e de là», vv. 12-13) e Marchionn, travestitosi da turco al veglione alla Canobbiana, tenta di cogliere in flagrante la moglie adultera («E sù e giò, innanz indree, gira, regira / [...] / varda gent, varda pagn, / scolta vos, spiona andann, tira, bestira», LXV 657-660).<sup>40</sup>

In *El cavall de bara* si rilevano anche riprese lessicali dal Porta, sin dalle immagini incipitarie del caos urbano e della folla strepitante cui si accennava poc'anzi, così tipiche del Tessa abilissimo nel ritrarre plasticamente la folla in movimento (in mezzo alla quale più acute sono le sensazioni di straniamento e solitudine):<sup>41</sup> così «on rabadan» (v. 3) richiama alla mente il clamore delle oscure parole di Plutone nella traduzione portiana del

---

<sup>39</sup> «Gli dicono roba, contro lui e i suoi santi, che un fiaccheraio non ne può dire altrettanto». In precedenza Carl'Antonio Tanzi, in un encomio delle osterie (Tanzi 2016, VII) pronunciato presso l'Accademia dei Trasformati in replica all'elogio pronunciato da Domenico Balestrieri (*Per l'Accademia sora l'ostaria. A Carl'Antoni Tanz, che s'era lassaa intend da vorrella biasimà*: Balestrieri 2001, XXIX), segnalava il turpiloquio di vetturini, bestemmiatori incalliti e frequentatori abituali di tali bettole: «Chi pù spess che in cà vosta / sentirii i mee santocc a minzonà / el nomm de Dia e di sant, parché el gh'è dent / in di bestemm che insci da spess se trà / dai vicciurin e simel sort de gent», vv. 140-144 («Qui più spesso che in casa vostra, cari i miei bacchettoni, sentirete menzionare il nome di Dio e dei santi, perché entra nelle bestemmie che tanto spesso si tirano da parte dei vetturini e simile sorta di gente»).

<sup>40</sup> «E su e giù, avanti indietro, gira rigira [...] guarda gente, guarda abiti, ascolta voci, spia andature, dagli e ridagli».

<sup>41</sup> E a questo talento il Tessa oppone l'incapacità dei contemporanei cineasti italiani, i cui film contengono «scene di folla così piene di gente e così prive di "movimento"», come egli stesso commenta nell'articolo *La tragedia della cinematografia italiana* («Il Boccadoro», II, 2, 31 gennaio 1934: *La rava e la fava*, 111) a proposito di *Villafranca*, pellicola del 1934 diretta da Giovacchino Forzano.

settimo canto dell'*Inferno* dantesco («ch'el fava on rabadan del trenta para», CXVIII 3: «che faceva un baccano del demonio»), che a sua volta è un calco dalla *Gerusalemme liberata milanese* di Domenico Balestrieri («li se fa on rabadan del trenta pari», V XXVIII 5);<sup>42</sup> e anche la raffigurazione densamente tessiana della «gent sora gent» (*El cavall de bara* 4), della calca di persone ammassate che urtano, spingono e pestano i piedi, pare riprendere l'espressione con cui il Porta ritrae la scia di cadaveri ammassati lasciata dai *Paracar* francesi durante l'occupazione della città, nel sonetto per il ritorno degli Austriaci a Milano del 28 aprile 1814: «Ma n'avii faa mò tant violter balloss / col ladrann e coppann gent sora gent», XXII 9-10.<sup>43</sup> Una formula particolarmente gradita al Tessa, che più tardi la recupererà in senso più tragico – e, pertanto, più vicino alla fonte portiana – nel *refrain* sopraccitato che in *Caporetto 1917* ritrae il passaggio dei tramvia gremiti di passeggeri di ritorno dal cimitero («Passen i tramm ch'hin negher / gent sora gent...», vv. 11-12; «...tramm negher, / gent sora gent, alegher!», vv. 327-328). Analogamente l'occorrenza di *rebuttònen* (*El cavall de bara* 5, 'spingono'), verbo utilizzato dal Tessa anche per descrivere i concitati affollamenti di *Caporetto 1917* («li insci denanz / del Campari... gh'è ressa... / pienna la Galleria... / gent che rebutta...», vv. 100-103) e del terzo movimento de *La poesia della Olga* («la dà gent, / la tira gent in gir... ghe se fan sott... / [...] / la rebuttonen... gh'hin a doss... in crott!...», III 323-330),<sup>44</sup> richiama alla mente la colluttazione portiana tra Giovannin Bongee e un sol-

<sup>42</sup> Ripreso anche da Francesco Pertusati (Pertusati 1817, VII 3-4: «...se sent on cattanaaj / del trenta pari, on rabadan de piazza»).

<sup>43</sup> «Ma ne avete fatte mo' tante, voialtri furfanti, col ladroneggiarci e accopparci gente su gente»; il cupo quadro offerto dal Porta rievoca i tumulti scoppiati in città in quei giorni (che culminarono con il celebre episodio del linciaggio di Giuseppe Prina, Ministro delle Finanze del Regno Italico), che misero in fuga i Francesi, macchiatisi di delitti e ruberie nei confronti dei Lombardi.

<sup>44</sup> «Lì davanti al Campari... c'è ressa... zeppa la Galleria... gente che si urta»; «Chiama gente, attira gente intorno... le si fanno sotto [...] la spintonano, le sono addosso... a terra!».

dato al ballo del *Prometeo* alla Scala («E lu el giudee rebutto-  
nandem sù», XXXVIII 159) e le manovre operate dalla *Tetton* e  
dalla madre per sviare i sospetti di Marchionn da un ennesimo  
tradimento che, di nuovo, coinvolge una divisa («E li intrattant  
che i donn me rebuttaven / de tutt i part per tiramm dent in cà»,  
LXV 441-442).<sup>45</sup>

Accanto ad alcune forme meno caratterizzanti presenti in *El  
cavall de bara* – come *capellon* (v. 22), *s'impipen* (v. 31) e *ma-  
larbetto* (v. 102), esiti piuttosto comuni nella poesia dialettale  
milanese dei secc. XVIII e XIX – si potrebbe inoltre menzionare  
il racconto tessiano della copiosa orinata dell'equino («el gh'à  
mollaa / on slavesg d'ona pissada», vv. 91-92), che ricorda quel-  
la delle Ninfe nel *Sonettin col covon* («Ninf pisson capazz se la  
ven fada / de fà on deluvi cont ona pissada», LXXI 28-29), testo  
in cui Porta rifiuta l'etichetta di romantico e si dichiara profon-  
damente classicista;<sup>46</sup> o i termini in cui, in *El cavall de bara*,  
Tessa definisce l'indole serena e pacata dell'animale – *pampos-  
son*, v. 48 e *requia-poss*, v. 111 – che rimandano alla definizio-  
ne portiana di don Beroaldo, don Gian Paolo Maria e don Lu-  
crezio, tre curati ghiottoni e paciosi, nella *Guerra di pret* («Hin  
trii panpossonon né frecc né cald», CVIII 51) e al *requiepposs*  
del *Fraa Zenever* (XLIII 13), da cui forse Tessa riprende anche  
la locuzione «L'eva / saldo li» (*El cavall de bara*, vv. 105-106;  
*Fraa Zenever*, v. 61: «el gh'eva saldo li»).<sup>47</sup>

4. Ampliando il raggio e ripercorrendo *à rebours* la 'linea  
lombarda' ci imbattiamo in analogie con altri autori oltre al Por-  
ta. Poc'anzi si accennava alla traduzione milanese della *Gerusa-*

<sup>45</sup> «E lui, il giudeo, spintonandomi di qua e di là»; «E li, intanto che le  
donne mi spintonavano da tutte le parti per tirarmi dentro in casa».

<sup>46</sup> «Ninfe piscione, capaci, se occorre, di fare un diluvio con una pisciata.

<sup>47</sup> A proposito del v. 106 di *El cavall de bara*, va rilevato che il Tessa nel  
fascicolo autografo R annota su *saldo* la variante alternativa *franco* (Isella  
1988<sup>2</sup>, 524): l'opzione – poi scartata nella stampa del 1932 – intendeva forse  
stemperare il debito con l'onnipresente modello portiano? Per *pamposson* cfr.  
Cherubini, *Vocabolario*, III, 257; Arrighi, *Dizionario*, 501; *requiepposs* – re-  
gistrato in Cherubini, *Vocabolario*, IV, 35 – in Porta vale 'riposo'.

*lemme liberata* allestita da Domenico Balestrieri (1714-1780), prolifico autore di versi in lingua e in dialetto (avviato, come circa un secolo e mezzo più tardi il Tessa, alla carriera legale ma più interessato a trascorrere il proprio tempo «tra i liber e i scricciur»),<sup>48</sup> nonché promotore – insieme al conte Giuseppe Maria Imbonati e a Carl'Antonio Tanzi – della rifondazione dell'Accademia dei Trasformati. Tra le sue rime (raccolte nei sei volumi di *Rime toscane, e milanesi* pubblicati tra 1774 e 1779) si conserva un intermezzo moraleggiante in due atti intitolato *Var pu i bonn che i cattiv*, che mette in scena il contrasto tra lo spilorcio Ironem Lesna e il figlio Ercole – un *viveur* dedito «ai falsi amici, all'ozio, ed al buontempo» – risolto dall'intervento riconciliatore di Ambrogio Buonapasta, cognato del padre e zio del giovane. Nell'ultima scena (II XI) il servitore Marchionn Gambus («Melchiorre babbeo», ispiratore del *Marchionn di gamb avert* portiano), rallegrandosi per la lieta conclusione della vicenda, constata con quale facilità sia possibile ricondurre sulla retta via un giovane e, per chiarire meglio il concetto, paragona la sregolatezza umana alle bizze dei cavalli; in tarda età gli uomini sono irrecuperabili proprio come quegli smunti cavalli da tiro, capricciosi e recalcitranti che, malgrado ogni tentativo del vetturino, cocciutamente mantengono la stessa andatura: «gh'è

---

<sup>48</sup> «Tra i libri e gli scrittoi»; è il v. 68 del *Memorial in vers con l'esibizion della dedicataria della Gerusalemme Liberada del Tass* (in Balestrieri 1779, VI, 55-65), in cui Balestrieri confessa a Carlo Conte di Firmian, ministro plenipotenziario d'Austria e dedicataro della traduzione milanese del poema del Tasso (Balestrieri 1772), che dall'impiego come Cancelliere dell'Annona presso la Regia Ducal Camera – svolto dal marzo 1746 – ha ricavato giusto lo stretto necessario per sopravvivere («n'ho cavaa appenna tant da tirà là»: *Memorial*, v. 11) e dedicarsi agli studi letterari («E tutt i mee premur / n'hin né de gioegh, né d'olter, ma puttost / da studià dopò i faccend del post», vv. 69-71; cfr. Balestrieri 2001, XCIX). Per il Balestrieri si rimanda agli studi sulla traduzione milanese della *Gerusalemme liberata* (Milani 1976; cfr. Mari 1994), sui rapporti col Parini (Milani 2000; cfr. Milani 2011) e col cardinale Angelo Maria Durini, dedicataro di tre dei sei volumi delle *Rime toscane, e milanesi* (Milani 2013), e sulla sua parafrasi dialettale in sestine della parabola del *Figliuol prodigo* (Milani 2014); e ai contributi raccolti (insieme a quest'ultimo) in Bellio 2014 per il tricentenario della nascita del poeta.



cert rozz sbalossent de vicciurin, / caprizios e restin, / che frusta, e batt, e spong, e tocca, e daj, / no se scomoden mai de quell sò trot», XI 25-28.<sup>49</sup> Forte è la somiglianza dell'immagine con la scena tessiana del *requia-poss*, e ancor più se si visualizza la sequenza di azioni del postiglione nell'intermezzo balestrieriano («frusta, e batt, e spong, e tocca, e daj») e in *El cavall de bara* («forza, daj, / poggia... tira... forza...», vv. 103-104).

Non si limitano a questo le analogie tra i due autori. Nel *cavall* pensante tessiano – ma anche nelle considerazioni del poeta sulla sorte de *L'Asen* – potrebbe intravedersi una pur vaga reminiscenza della disputa messa in scena dal Balestrieri tra un equino e un suino nella *Fævela d'on porch e d'on cavall* in endecasillabi e settenari: qui la scintilla che trasforma la controversia verbale in zuffa è il vaticinio del porco sull'ingloriosa sorte degli equini da tiro o da soma, destinati a girare intorno a una macina o a trainare un carretto o una barca, consumati dalla fatica, dalle piaghe e dagli insetti e, dopo questo lungo calvario, a stramazze in un fosso per essere divorati dai parassiti.<sup>50</sup>

Di cavalli da tiro e carrozze Balestrieri discorre più diffusamente in una poesia intitolata *Quartinn contra i carocc*, recitata presso l'Accademia dei Trasformati e pubblicata nel 1744 tra le

<sup>49</sup> «Ci sono certi ronzini da tiro, capricciosi e recalcitranti, che per quanto frusti, e percuoti, e spingi, e tocchi, e dai, non si schiodano mai da quel suo trotto» (l'intermezzo è in Balestrieri 1778, IV, 83-134); d'altro canto – prosegue Marchionn Gambus – i puledri bizzosi ma lesti di comprendonio, se ben curati e alimentati, imparano rapidamente a seguire il buon cammino senza necessità di ricorrere alla frusta: «a l'inconter gh'è certi polledrott / bizzarr e spiritos, lest e intender, / che a tegnij ben de cunt, luster e grass, / se fan buttà piasever, / e se fan tirà drizz e de bon pass, / e marcià semper su la bona strada, / senza gnanch fa s'giaccà la scuriada».

<sup>50</sup> La favola è tra le *Rimm milanes* (Balestrieri 1744, 63-73); il triste epiloogo prospettato dal porco ai vv. 201-208: «E dopò avè on bell pezz tiræ, e tiræ, / con dommà pell, e oss, / no podend pù stà in pee, / fa dent in d'on quæi foss / l'ultima stravasciæda; / e là fatt peluccà, tæl quæl te see, / daj vezzon de pajee, / daj gamber, e i scorbatt» («E dopo aver tirato e tirato per un bel pezzo, con addosso ormai solo pelle e ossa, non potendo più reggerti in piedi, fai l'ultima stramazza in uno di quei fossi; e là ti fai divorare, così come sei, dai cani da pagliaio, dai gamberi e dai corvi»).

*Rimm milanes*,<sup>51</sup> con la quale intende illustrare cosa lo stizzisce, cosa gli provoca «rabbia e contragenj» (v. 7). Ebbene, oggetto del suo sdegno sono le fiacchere («Mi l'hoo contra i carocc», v. 9), primariamente per l'invidia che egli prova nei confronti di chi può permettersi questo lusso. Tali privilegiati («quij che va in caroccia e fa da scior», v. 14), che viaggiano seduti comodamente senza stancarsi ed evitano di camminare su strade scomode, sconnesse o infangate, spesso non paghi di ciò ostentano il loro altolocato *status* con un borioso atteggiamento di superiorità nei confronti del popolo appiedito, costretto a ritirarsi sul ciglio della strada al passaggio delle vetture («E stà su drizza e guardà d'alt in bass / aj personn, che dan loeugh tiræ adree al mur», vv. 19-20),<sup>52</sup> critica avanzata anche nelle sestine *sora l'aria* («G'hin sti superbi, sti ommen invanii, / che per avegh caroccia al sò comand / e barattaa i pagn sbris in bej vestii, / se faan ridiquel con pù faan del grand», vv. 67-70).<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Balestrieri 1744, 104-110; poi Balestrieri 2001, IV.

<sup>52</sup> «Quelli che vanno in carrozza e fanno i signori; [...] e [è ben comodo] stare impettiti e guardare d'alto in basso le persone che cedono il passo, ritraendosi lungo il muro». Balestrieri ritorna più volte sull'argomento nelle ottave pubblicate tra le *Rime toscane, e milanesi*: in *Su la desuguaglianza di stat di ommen* (Balestrieri 1776, II, 133-143) chiarisce che ciò che davvero lo contraria, soprattutto ora che non è più in giovane età ed accusa maggiormente la fatica, è sentirsi escluso da certi agi («Sentend vari carocc peù tutt el dì / a passà inanz indree, disi: "Comè, / sont fioeu de la serva, che anca mi / de sti comoditaa ne 'n poss avè?»), III 1-4), e qualcosa di analogo allega nelle ottave per l'onomastico del marchese Giovanni Corrado Olivera, presidente del Senato di Milano («Insci fuss staa mi franch de mett caroccia», III 1: ivi, 27-33) e nella dedica al marchese Antonio Luigi Recalcati del quinto tomo della raccolta («e l'hoo anch mi per bon / l'avegh caroccia senza mantegnilla», II 2-3: Balestrieri 1779, V, 7-16): in entrambi i testi recrimina di non poter godere dei privilegi derivanti da cariche pubbliche, titoli nobiliari e patrimonio.

<sup>53</sup> Balestrieri 2001, XXXI («Ci sono questi superbi, questi uomini invaniti i quali, perché hanno carrozza al loro comando e hanno barattato i panni miseri in bei vestiti, si rendono ridicoli quanto più fanno i signori»). È un argomento già toccato dal Parini, che nel *Mattino* ritrae lo snobismo delle gentildonne nei confronti della plebaglia («e le matrone / che da i sublimi cocchi alto disdegnano / chinare lo sguardo a la pedestre turba», vv. 584-586; cfr. *Mattino* [1763], 1307-1310: «Troppo da voi diverse esse ne vanno / ritte negli

Non solo all'invidia è tuttavia da ricondurre il malanimo del Balestrieri: di certo la stanchezza, il caldo e l'aggravante zavorra del suo pancione rendono odioso scarpinare per la città (*Quartinn* 21-24: «Ma intant par mi l'è pur la gran deslippa / quell girà lasagent par tutt Milan / e portà a voeulta sto boccon de trippa, / tabaccand con sto soffegh a pescian»),<sup>54</sup> ma cruccio ancor maggiore è il costante pericolo che le carrozze costituiscono per i pedoni, spunto già del *Giorno*, che metteva in guardia la *pedestre turba* dall'intralcio delle corse spericolate degli aristocratici cocchi per non esserne travolta e smembrata (*Mattino* 1161-1166: «Temi il non mai da legge o verga o fune / domabil cocchier: temi le rote / che già più volte le tue membra in giro / avvolser seco, e del tuo impuro sangue / corser macchiate, e il suol di lunga striscia, / spettacol miserabile! segnàro»).<sup>55</sup>

---

alti cocchi alteramente; / e a la turba volgare che si prostra / non badan punto»), tenuta ad agevolare l'accesso del Giovin Signore alla propria carrozza («Apriti o vulgo / e cedi il passo al trono ove s'asside / il mio signore. Ahi te meschin s'ei perde / un sol per te de' preziosi istanti!», *Mattino*, vv. 1157-1160).

<sup>54</sup> «Ma intanto per me è veramente una gran disdetta quel dover girare senza forze per tutta Milano, e portare attorno questo po' di pancia, affrettandomi a piedi con quest'afa».

<sup>55</sup> Cantù, che biasimava questa moda dei *dandy* che con le loro carrozze corrono «a fiaccacollo per le vie: onde più sinistri avvennero di pedestri schiacciati», cita una delle numerose grida furono pubblicate per porvi riparo, del 21 gennaio 1763: «Non senza grave indignazione ha il serenissimo amministratore inteso ed osservato che [...] sia risorto l'atroce abuso di correre impetuosamente per la città e di giorno e più di notte colle carrozze ed attiragli, rinnovandosi le abbominevoli emulazioni e gare di corso, e con esse le tragiche scene già detestate e corrette con pubbliche dimostrazioni e con le pene più risentite. E volendo S.A.S. assolutamente e determinatamente tola una sì inumana riprovevole corruttela, fa seriamente incaricate il regio capitano di giustizia, il regio suo vicario, il podestà di Milano, li giudici del gallo e del cavallo e li regj vicarj generali, che, raddoppiando le loro veglie e ronde, ed instruendo opportunamente le loro rispettive famiglie di giustizia all'esatto adempimento dell'ordinato, e disposto in detta grida, non cessino dalle più oculate e vigorose pratiche per far detenere qualunque cocchiere, vetturale o condottiere, che sia colto in attuale corso smoderato; o indiziato ed imputato d'inosservanza della grida, facendo indilatamente subire a' contravventori la

Come il Tessa di *El cavall de bara*, anche Balestrieri nel traffico urbano – e soprattutto lungo i corsi e durante le feste cittadine – mostra grande circospezione (*Quartinn* 38-40: «se ne stoo pù che all'erta in attenzion / dovè gh'è fest o cors, tel digh mi Rocch, / pæsri la calamitta di timon»),<sup>56</sup> ulteriormente allarmato dalle grida dei cocchieri: «Alto, solta da chì, solta da lì, / la vitta, el pass, su sciori, inanz, indree», vv. 41-42.<sup>57</sup> Analoghe urla di conducenti di carrozze o carretti (già nel *Corso delle Dame* di Carlo Maria Maggi: «Va pian, ten su, dà loeugh, ferma de dré, / sterza, moeuvet, innanz; No 'l tocca a mì; / Dà in dré; Siora no poss parché hin poleder», XXIV 93-95)<sup>58</sup> torneranno in *Caporetto 1917*, saggio interamente costruito sull'oscillazione tra le immagini della festa e della guerra. Passeggiando tra i banchi della fiera, il racconto della baldoria milanese s'intreccia con le tristi vicende del fronte nella mente del Tessa il quale, di ritorno dal cimitero in mezzo alla teppaglia bisboccicante, ode gli avvisi urlati dai carrettieri: «La vita, / – passa on carell – La vita sciori!», vv. 334-336. Interessante considerare pure l'evoluzione del brano negli autografi: la richiesta del vetturino di liberare il passo, nel fascicolo del Fondo Rosti, era ai vv. 85-86 («eop! la vita / passa on carell! la vita!») e aveva la funzione – insieme alle voci dei venditori di caldarroste – di riportare il narratore, a spasso tra i banchi della fiera ma assorto nei suoi pensieri, al presente. In seguito sull'autografo si assiste al taglio del grido del vetturino (sostituito con la lezione poi passata alla stampa

---

comminata pena di tre pubblici tratti di corda, procedendo in seguito per le ulteriori a norma della detta grida» (Cantù 1854, n. 354).

<sup>56</sup> «Se non sto attento e più che all'erta, dove ci sono feste o corsi, te lo raccomando! sembro la calamita dei timoni».

<sup>57</sup> «Alto là, salta di qui, salta di lì, la vita il passo, su signori, avanti, indietro!»; avvisi spesso comunicati troppo tardi, quando la collisione è già avvenuta: «Ma el pesg l'è quand fan prima el mæ e dopò visen la gent che guarden i fatt soeu», vv. 45-46 («Ma il peggio è quando prima fanno il male, poi avvisano la gente perché faccia attenzione»).

<sup>58</sup> «Va piano, scosta, dà il passo, fermo di dietro, sterza, muoviti, va avanti; Non tocca a me; Da' indietro; Signora non posso perché sono puledri» (ed. Maggi 1994).

del 1932: «... rogn, deslippa / e generaj de pippa!...»),<sup>59</sup> differito ai vv. 334-36 («La vita, / – passa on carell – La vita / sciori!»), senza l'interiezione *eop* e con l'aggiunta di *sciori*: modifiche che paiono avvicinare lievemente il brano al possibile modello balestrieriano.

A questo punto Balestrieri ricorda un episodio, accaduto qualche tempo prima, che lo aveva terribilmente irritato («sont vegnuu verd de rabbia, comè on ghezz», v. 50):<sup>60</sup> camminando lungo un vicolo, si era improvvisamente visto piombare addosso due carrozze («Tutt in d'on bott me vedi a toeù de mira / da dò carocc, che m'han tiræ de mezz», vv. 51-52) e solo per miracolo – proprio come il Tessa in *El cavall* – aveva evitato l'incidente («N'incontri voeuna e foo par retiramm, / gh'è subet l'oltra che me riva adoss, / se no gh'eva ona porta da salvamm, / a st'ora parlarevv col Duca Boss», vv. 53-56).<sup>61</sup> Il poeta giunge così a una perentoria conclusione: i cocchieri, salvo rarissime eccezioni, sono bestie («Sti carrocciee, lassanden pocch de part, / coj cavai hin trè bestj decciaræ; / anzi, a fà el cunt pù giust, de quatter part / el ghe n'han cinqu de bestialità», vv. 61-64),<sup>62</sup> tanto da

---

<sup>59</sup> «Rogne, sfortuna e generali da pipa». Il trittico, quasi un sunto delle miserie italiane (e perciò fatalmente ribadito, con un'inversione, quando Tessa si immerge tra gli impropri dei Milanesi accalcati in Galleria: «... deslippa, / rogn, generaj de pippa», vv. 189-191), potrebbe essere ispirato al trinomio portiano «i torber, i guaj, la deslippa» del brindisi di Meneghino (Porta 2000: LVIII 149), con cui *Caporetto* condivide la rima *deslippa: pippa*; ma *deslippa* è anche nel brano poc'anzi citato delle *Quartinn* del Balestrieri: «Ma intant par mi l'è pur la gran deslippa / quell girà lasagnent par tutt Milan», vv. 21-22; e la rima *deslippa: pippa* è nelle quartine balestrieriane *Ai mee compagn de conversazion in ca d'ona vedovin*, vv. 17, 20 (Balestrieri 1778, IV, 62-68) e *Sogno amoroso*, vv. 97, 99 (in Cherubini 1816, V, 512-515).

<sup>60</sup> «Sono diventato verde di rabbia, come un ramarro».

<sup>61</sup> «Mi vedo di colpo fatto bersaglio di due carrozze, che mi hanno preso in mezzo: ne incontro una e faccio per tirarmi da parte, ecco subito l'altra che mi arriva addosso; se non ci fosse stata una porta per mettermi in salvo, a quest'ora sarei all'altro mondo».

<sup>62</sup> «Questi cocchieri, eccettuandone pochi, sono con i cavalli tre bestie dichiarate; anzi, per fare il conto più giusto, su quattro parti ne hanno cinque di bestialità».

dare la precedenza ai bisogni fisiologici dei cavalli – e qui compare il fatto che diverrà centrale in *El cavall de bara* – invece che al passaggio dei galantuomini: «Se 'l sarà da fermass, parchè i cavai / voebbien pissà, se fermeran de slanz, / ma, se on quæi galantomm el criass mai / ferma, sta sald, mæi dè tirer inanz», vv. 65-68.<sup>63</sup>

I motivi per lamentarsi dei cocchieri non terminano qui: le rimostranze del Balestrieri riguardano anche la prepotenza con cui schizzano di fango i passanti, il baccano provocato dall'alta velocità e le liti in strada. Egli individua l'origine del problema nel fatto che il mondo è «tutt pien de boria» (v. 96); è dunque per pura ostentazione che, persino per percorrere tragitti brevissimi, si ricorre alla carrozza («ma quell fà taccà sott par fass tirà / lontan trii o quatter pass, con che reson?», vv. 99-100),<sup>64</sup> mezzo di trasporto non più riservato solo ai gentiluomini ma utilizzato pure per portare a spasso le sgraziate e sciocche mogli dei vetturini: «e se ved in caroccia ona missoeulta / de musì asquæs gnanch degn da stægh dedree», vv. 115-116; «certi strangosser, certi turlurù», v. 118.<sup>65</sup> Due lemmi qui sono di particolare interesse: il primo è *missoeulta* 'accozzaglia' (letteralmente carne o pesce conservati sotto sale in un barile), termine appartenente a una sfera semantica particolarmente gradita al Tessa, che in *Caporetto 1917* lo userà (insieme ai sinonimi *someneri*, *mis-masc*, *vivee*, per i quali i materiali autografi mostrano una fluida intercambiabilità) per alludere a una folla indistinta e caotica: la massa degli scapestrati tra le bancarelle della fiera («e giò con sta missolta / de locch che a brigadella / canta alla-loibella», vv. 36-38; «adree con sto mis-masc / de ciocch che se balanza...»),

<sup>63</sup> «Se occorrerà fermarsi per far pisciare i cavalli, si fermeranno di botto; ma se un galantuomo dovesse mai gridare: "Arrestati, sta' fermo", Dio ne scampi! proseguono la corsa».

<sup>64</sup> «Ma che ragione c'è di far attaccare i cavalli per essere trasportati alla distanza di tre o quattro passi?».

<sup>65</sup> «E si vede in carrozza una quantità di grugni, quasi neppure degni di starvi dietro»; «certe vecchie grinzose, certe scimunitè».

vv. 51-52),<sup>66</sup> o l'esodo dei Milanesi all'ingresso in città delle truppe austriache («on mis-masc, / on mes'cioss, mucch de strasc, / gent stremida, sbiottada», vv. 226-228; «che vivee! che missolta! / [...] / on mes'cioss, on bodegg», vv. 299-301).<sup>67</sup> Il secondo lemma è *turlurù* 'sempliciotto', con cui Tessa, nel passo già menzionato di *El cavall de bara*, definisce l'indole candida, bonaria e un po' grulla dell'equino («qui pòver turlurù / che se lassen pestà sù», vv. 46-47) e che ricorre anche, in un sonetto portiano, tra i taglienti giudizi di un signore francese sui Milanesi («e che nun Milanese semm turlurù», I 4).

La polemica balestrieriana si estende anche ad altre opere: nella *Gerusalemme liberata* in dialetto milanese, per definire l'inarrestabile marcia dell'esercito cristiano verso Gerusalemme egli la paragona alle acque ingrossate di un torrente o alla corsa

<sup>66</sup> «E via, con questa accozzaglia di giovinastrì che a brigatelle cantano spavaldamente»; «E via con questa baraonda di barcollanti ubriachi». Il sostantivo *missolta* (letteralmente 'carne sotto sale', usato metaforicamente per 'folla': Cherubini, *Vocabolario*, III, 115-116; Arrighi, *Dizionario*, 442; Angiolini, *Vocabolario*, 492) ricorre in un paio di casi anche nel Porta, a designare l'ammasso di dannati nell'abisso infernale: «ona missoeulta d'anem condanna» nella visione delle terzine in morte del Consigliere di Stato Stanislao Bovara, di vaga ispirazione dantesca (XXIII 27) e, nella traduzione del primo canto dell'*Inferno*, «di anem trist ona missoeulta» (L 159), l'orda di anime imploranti una seconda morte. *Mis-masc* è anglicismo da *mishmash*, 'miscuglio, confusione' (Cherubini, *Vocabolario*, III, 115; Arrighi, *Dizionario*, 441; Angiolini, *Vocabolario*, 492).

<sup>67</sup> «Una confusione, una mescolanza, mucchi di stracci, gente atterrita, senza nulla»; «Che folla! che calca! [...] una confusione, un subbuglio». Nel *Brindes* il Meneghino portiano, amante dei vini autoctoni, rifiuta i *mes'cioss* (o *mes'ciozz*, 'miscuglio': Cherubini, *Vocabolario*, III, 90; Arrighi, *Dizionario*, 431; Angiolini, *Vocabolario*, 482), gli intrugli etilici stranieri: «Che Toccaj, che Alicant, che Sciampagn, / che pacciugh, che mes'ciozz forester!», LVIII 93-94. *Vivee* è il vivaio stipato di pesci (Cherubini, *Vocabolario*, IV, 529; Arrighi, *Dizionario*, 812; Angiolini, *Vocabolario*, 920). Per *bodegg* (o *bodesg*, 'chiasso'; «Affollarsi per far grassa cucina, essere tutt'in faccende per far di molte e piuttosto grosse che squisite vivande»: Cherubini, *Vocabolario*, I, 119; cfr. Angiolini, *Vocabolario*, 115), cfr. il *Meneghin boroeu* del Porta: «Ma el bordell, el boesg, el diavoleri», LXXXIX 55; e per l'uso dei vari sinonimi, cfr. la sequenza portiana «Ona motta, on vivee, on mucch, on brovett», LXVIII<sup>12</sup> 88.

dei cocchieri che travolge gli sventurati passanti («vitturin quand voeuren strascinà / on pover galantomm dent in don foss», III II 5-6); nel capitolo in terzine in lingua *Sopra me stesso* il poeta confessa uno dei motivi di tale astio nei confronti della categoria: «ch'un di costor mi fece un brutto giuco: / fé sì, che un osso mi slogassi, e quello / del collo a sorte mel lasciò a suo loco», vv. 115-117,<sup>68</sup> e in risposta a un capitolo dell'amico e accademico Trasformato Gian Carlo Passeroni, col quale condivide il medesimo livore nei confronti dei vetturini, egli dichiara loro guerra: «Io fui sì spesso ribaltato, o a terra, / o in qualche fosso, che in versi a' cocchieri, / a' vetturini, a' postiglion fo guerra», vv. 106-108.<sup>69</sup>

5. Noto soprattutto per il poema *Il Cicerone* (stampato in sei volumi a Milano presso Antonio Agnelli tra il 1755 e il 1774), Gian Carlo Passeroni – sacerdote nizzardo di nascita, milanese d'adozione – in più occasioni dissemina nella sua opera attacchi affini a quelli del Balestrieri. Anch'egli, costretto ad andare a piedi per la città, è animato da un sentimento d'invidia nei confronti dei proprietari di vetture, carri e carrozze, bersaglio dei suoi strali («è in me cosa ordinaria / l'andar di e notte per Milano a piede, / e pur proposto avea già meco stesso / d'andar sempre in carrozza, o almeno spesso», I v XXIII 5-8). Gli argomenti con cui corrobora la sua avversione sono pressoché gli stessi enunciati dall'amico nelle *Quartinn*: i rischi per i pedoni (se diminuisse il numero delle carrozze, «io non andrei / a rischio, come andato son già spesso, / di finir malamente i giorni miei / sotto una ruota, o due, senza processo», II xv LXXXV 1-4); il fracasso – tema ricorrente anche nel *Giorno* – che lo perseguita anche quando si rinchiude in casa («dove sarei felice, se il romore / de' cocchi non sentissi a tutte le ore. // Il terremoto, la bombarda, il tuono / tanto rombazzo e strepito non fanno, /

---

<sup>68</sup> Balestrieri 1774, I, 2-7.

<sup>69</sup> Ivi, 186-192: *Risposta ad un gentilissimo capitolo inviatomi dall'abate Giancarlo Passeroni quando soggiornava in Colonia*.



quanto fracasso e strepito e frastuono / fan le carrozze, con tal furia or vanno», LXXXV 7-LXXXVI 4);<sup>70</sup> il dissesto delle strade («a tal tempesta, della quale io sono / *testis de auditu*, andrieno in men d'un anno / in malora le strade, e in ciò non erro, / se lastricate fossero di ferro», LXXXVI 5-8), con le conseguenti ingenti spese di manutenzione, iniquamente a carico dell'intera cittadinanza sebbene massimi responsabili del danneggiamento siano i possessori di carrozze («Se si scemasse anch'oggi giorno un poco / delle carrozze il numero infinito, / io non vedrei le strade in primo loco / ridotte così tosto a mal partito», LXXXIV 1-4; cfr. Balestrieri, *Quartinn* 101-104: «Se 'l stass a mi vorrevv fa conscià i stræ / dommà a spesa de quij, che va in caroccia: / lor i guasten, l'è giust, se fan el mæ, / che 'n pæghen lor la pena de saccoccia»);<sup>71</sup> e infine gli onerosi costi di mantenimento,

<sup>70</sup> Nel *Giorno* si passa dallo splendido boato delle ruote dei cocchi nobiliari (*Mattino* 36-39: «in aureo cocchio col fragor di calde / precipitose rote e il calpestio / di volanti corsier lunge agitasti / il queto aere notturno...»); *Mezzogiorno* 1221-1222: «e di mille che là volano rote / rimbombano le vie») al rozzo frastuono delle vecchie carrozze malandate in *Meriggio* («gli scommessi cocchi / forte assordanti per stridente ferro / le piazze e i tetti», vv. 614-616); più in generale, sulle affinità tra il *Cicerone* (Passeroni 1755-1774) e il poema pariniano cfr. Giani 1904. Sul Passeroni, autore anche delle *Favole esopiane* in sette volumi (1779-1788), cfr. Paggi 1912; Rossi 1912; Sberlati 2002; e il recente contributo di Maria Chiara Tarsi dal titolo «*E perché son con Socrate d'avviso, / che 'l rider giovi spesso alle persone*»: la satira di costume nel «*Cicerone*» di Giancarlo Passeroni, presentato al XXI congresso ADI *Le forme del comico* (6-9 settembre 2017), all'interno del panel *Satirici, eroicomici, burleschi: i poemi del Settecento e il comico*.

<sup>71</sup> «Se dipendesse da me, vorrei far aggiustare le strade solo a spesa di quelli vanno in carrozza: loro le danneggiano ed è giusto, se fanno il male, che ne paghino la pena di tasca loro». Passeroni loda la tassa imposta da Cicerone per la manutenzione delle strade, il cui onere pesava per buona parte sui cocchieri («le vie romane per due terzi interi / furon selciate a spese de' cocchieri»: Passeroni 1768, p. II t. 3, xv LXXXII 7-8); grazie a quella tassa i pochi cocchieri rimasti a Roma «più non vanno a precipizio», LXXXVII 4; chi correva troppo è stato severamente punito («e colla corda io so, ch'egli a quest'ora / a più d'un matto ha fatto far giudizio: / buono è 'l rimedio, colla fune in fatti / vanno curati, miei signori, i matti», LXXXVII 5-8) e ciò serve ancor oggi di monito ai cittadini dell'Urbe, ben diversamente da quanto accade nelle altre città («Memori d'un tal fatto anch'oggiorno / i romani coc-

causa d'indebitamento per molti possessori di cocchi («e tanta gente non vedrei tampoco / tutto l'anno col viso scolorito, / e più danari avrebber tanti e tanti, / che scritti son sui libri de' mercanti», LXXXIV 5-8; cfr. Balestrieri, *Quartinn* 125-128: «Quanci ghe n'è / sbris comè l'ass de picc, che no ponn fall, / pur coj danee de quij che van a pè / tant e tant la mantegnen in sul sciall»).<sup>72</sup> Tutti questi argomenti, tra l'altro, vengono ribaditi dal Passeroni anche altrove: nell'ultimo dei quattro *Capitoli* scritti durante il soggiorno a Colonia e indirizzati all'abate e letterato veronese Paolo Patuzzi, egli constata con entusiasmo il numero ridotto di carrozze per la città, che implica una notevole diminuzione dei pericoli per i passanti («Se non ci son carrozze in copia magna, / meglio per me, che correr non mi fanno, / né me le sento sempre alle calcagna», vv. 73-75; e in un altro capitolo: «E il cocchier dammi il salutar avviso / che vado a rischio d'essere arrotato, / la frusta soffregandomi sul viso») e del baccano delle ruote sul terreno («Io so per prova che fastidio danno / i cocchi a un pover uomo, al qual conviene / battere i sassi tutto quanto l'anno. / Il non vederne io l'ho per un gran bene; / che ove non son carrette, i sonni suoi / dorme non interrotti un uom dabbene», vv. 76-81).<sup>73</sup>

---

chier vanno a rilente, / con gran prosopopeia vanno attorno, / né corron sì precipitevolmente, / come corrono altrove e notte, e giorno / con danno delle strade, e della gente», LXXXVIII 1-6).

<sup>72</sup> «Quante ce ne sono, povere in canna, che non possono permetterselo, eppure né più meno mantengono lussuosamente la carrozza». A tal proposito si confrontino le sestine di Giuseppe Bertani, altro accademico Trasformato che in *I Effet de l'Immaginazion. Recitato in un'Accademia sull'Immaginazione* (Cherubini 1816, X, 230-235) chiama in causa debiti accumulati per mantenere la carrozza che mai verranno saldati («che tegnen la caroccia e van a spass, / anch che no sien in cas de podell fà; / e con speranza moeuren se l'occor, / pagand con la speranza i creditor», vv. 45-48: «che tengono la carrozza e vanno a spasso, anche se non hanno le possibilità di farlo; e muoiono con la speranza di pagare, e quella speranza sarà l'unica retribuzione per i creditor»).

<sup>73</sup> I quattro *Capitoli al signor abate Patuzzi* sono tra le *Rime giocose, satiriche, e morali* del Passeroni (1776: si cita dal capitolo IV, 73-75); il secondo

6. Ma torniamo all'accostamento tra le *Quartinn* del Balestrieri e *El cavall de bara* del Tessa. I due testi presentano non solo lo stesso metro, una cospicua convergenza lessicale (del resto non esclusiva, come chiarito sopra evidenziando le occorrenze portiane), ma condividono anche il tono comico-realistico, il registro descrittivo-narrativo, l'effetto scenico e una serie di situazioni (l'eccessiva prudenza dell'autore nel traffico urbano; l'affiorare della memoria di un aneddoto durante la narrazione; l'investimento sfiorato; la *pisciada* del cavallo in strada, con conseguente blocco della carrozza) la cui portata complessiva pare degna di essere sottolineata. Al di là dell'occasionale affinità, interessa rilevare che Tessa, smisuratamente appiattito sul modello portiano dalla critica (anzitutto quella amica, e basti al riguardo una rilettura dell'appassionata memoria linatiana delle *performance*: «Tessa, un po' di Porta!»),<sup>74</sup> ripercorre una serie di temi ben noti alla letteratura lombarda in lingua e in dialetto: un ingente patrimonio milanese di *tópoi*, polemiche, immagini e invettive, entrato nel bagaglio del poeta-avvocato e reinterpretato in chiave primonovecentesca, nostalgica e antimoderna. Insomma, nel costruire i suoi saggi lirici Tessa in qualche modo ripercorre, recupera e rielabora molti dei punti che compongono quella linea lombarda oggetto della prolungata indagine di Dan-

---

capitolo citato è invece tra le *Rime* (1775-1802, IV [1790], 93ss.). Da segnalare inoltre le quartine di Girolamo Birago (1691-1773), poeta, giudice, avvocato e accademico Trasformato, al conte Carlo Parravicini capitano di giustizia (*Al sur cont Carlo Pravesin, capitani de giustizia* in Cherubini 1816, IV, 166-169), sbalzato dalla propria carrozza a causa di due cavalli bizzosi («On scior de gran portada, on scior tant bon, / per avegh duu cavaj tropp spiritos, / soltà giò in caroccin del bastion!», vv. 10-12); il Birago si rallegra di non correre rischi del genere: «Perché voo a pè, quell ch'è success a lu / nol po' succed a mì», vv. 21-22.

<sup>74</sup> Era il primo invito rivolto al Tessa nei salotti e riportato da Linati nell'articolo *Serata con Tessa* («L'Ambrosiano», 15 aprile 1936: Novelli 2001, 229-231), in cui la fama di fine dicitore pare costantemente oscurare quella di poeta.

te Isella.<sup>75</sup> Sarà opportuno, pertanto, che la critica allenti lo schiacciamento sul Porta per restituire Delio Tessa al contesto più pertinente della tradizione – la ‘linea’ – cui pienamente appartiene.

Gli abbozzi di *rush hour* urbana di *El cavall de bara* sono l'ennesima prova dell'intolleranza tessiana nei confronti della Milano industriale, convulsa, assordante e insidiosa. La campagna, la dimensione arcadica, l'antimetropoli idealizzata dagli autori sette e ottocenteschi sono ormai definitivamente scomparse, e non resta che guardare con nostalgia al passato rurale meneghino, al rassicurante focolare del *Milanin* demarchiano, «quell Milanin de Carlunbroeus, grand o piscinin, el stava intorna al Domm come ona famiglia che se scalda al camin».<sup>76</sup> Lontano pare ormai l'ottimismo borghese di Carlo Porta, il suo sguardo fiducioso sulla Milano a cavallo tra Sette e Ottocento, tra Napoleone e la Restaurazione, che accarezzava le idee moderne e post-rivoluzionarie di libertà e uguaglianza dando voce a diseredati come Giovannin Bongee e alle loro disavventure, denunciando le ingiustizie perpetrate dalle istituzioni nei loro confronti. Quella Milano, nel frattempo sempre più somigliante alla Parigi di Balzac e Baudelaire o alla Londra di Dickens, non esiste più; ed è molto diversa anche rispetto alla città raccontata più di mezzo secolo dopo da Fogazzaro in *Malombra* (1881), che pure adombrava già alcuni elementi negativamente ‘moderni’.<sup>77</sup> Sede dell'Esposizione nazionale delle arti e delle industrie

---

<sup>75</sup> Per averne un'idea basterà sfogliare i saggi contenuti in Isella 1984b; Isella 2005; Isella 2009; e la rassegna di Isella 1999 (incrementata ora da Danzi, Milani 2010).

<sup>76</sup> «Quella Milanino di Carlambrogio fosse grande o piccina stava intorno al Duomo come una famiglia che si scalda al camino...» (De Marchi 1978, 694).

<sup>77</sup> Si pensi, nel capitolo *In aprile*, alla folla rumorosa («E due lunghi rivi neri di gente [...] scendevano a destra e a sinistra del Corso con un gran rombo confuso di passi e di voci, come due lunghe striscie di stoffa pesante, trascinate pei marciapiedi fuori dal fitto ombroso della città») che assiste alla sfilata di carrozze e di cocchieri: «la folla saliva tuttavia densa al viale di sinistra, e, al di sopra de' cappelli si vedevano sfilare lentamente nel viale di mez-

nel 1881, la «città più città d'Italia» (così la definiva Giovanni Verga nel ritratto *I dintorni di Milano*, incluso nella miscellanea *Milano 1881*)<sup>78</sup> aveva già piena coscienza delle sue contraddizioni sociali e, con le sue realtà popolari, entrava per la prima volta in un romanzo con le sue sembianze moderne in *Demetrio Pianelli* del De Marchi. Dal secondo Ottocento in poi essa fluttuerà costantemente tra moderno e antico. Da un lato l'orgoglio della capitale morale, il mito ambrosiano dell'operosità (*labor omnia vincit* era il motto dell'esposizione, inaugurata il 5 maggio 1881), il culto dei valori liberali e borghesi e del dinamismo economico e culturale consacrati nell'autocelebrativa fiera nazionale; sull'altro versante il disorientamento derivante dal contrasto tra le due anime della città, che si traduce nel rimpianto – di cui proprio De Marchi si farà portavoce in *Milano Milanon* –<sup>79</sup> di uno stato naturale smarrito, fatto di valori antichi e di una saggezza popolare, quel piccolo mondo medio già dell'idillio maggesco, poi portiano (il mito dei Milanesi bonaccioni e senza malizia: «gent senza pretes e bon vivan», LXVIII<sup>6</sup> 7) e demarcano della Milano di una volta, emblema di un'Italia che – per usare le parole del Tessa – «stremata di forze, viveva di niente per rifarsi, e si rifece a poco a poco».<sup>80</sup>

E non è forse un caso che a Milano, pochi mesi prima che Tessa scrivesse *El cavall de bara e L'asen*, alla *Mostra d'arte libera* – inaugurata il 30 aprile 1912 al Padiglione Ricordi – fos-

---

zo, facendo il giro, cocchieri pettoruti, cocchieri umili, cocchieri appaiati a staffieri, cocchieri solitari, cocchieri soddisfatti, cocchieri rassegnati, cocchieri scuri, cocchieri gialli, rossi, azzurri e verdi» (Fogazzaro 1982, III 1).

<sup>78</sup> Definizione ripresa nel titolo (*La «città più città d'Italia». Il primato di Milano negli scrittori italiani dall'età napoleonica al primo fascismo*) di una densa panoramica sull'immagine della città dalla Repubblica Cisalpina sino alle soglie del secondo conflitto mondiale: Gotti 2014 (su Tessa, 310-337).

<sup>79</sup> Ma anche in alcuni saggi inclusi nella miscellanea *Milano e i suoi dintorni* (AA.VV. 1881b), altra iniziativa editoriale promossa per l'esposizione del 1881 e stampata da Civelli, di cui De Marchi fu ispiratore: in particolare vd. il saggio di Ludovico Corio, *Milano antica e Milano nuova*, 24-28.

<sup>80</sup> *La rava e la fava*, 219 (*Emilio De Marchi e il suo mondo*, «Le vie d'Italia», giugno 1938).

se stata esposta al pubblico per la prima volta la tela *La città che sale* (1910-1911), in cui Umberto Boccioni declinava il culto ambrosiano della laboriosità (il titolo originale dell'opera era appunto *Il lavoro*) e che tra i vari simboli – le periferie della città, le fabbriche, i tram elettrici, le ciminiere, le impalcature, gli operai – proprio dei cavalli imbizzarriti si stagliavano in primo piano e sullo sfondo; quei cavalli che, nel mito del dinamismo boccioniano simboleggiavano impetuosamente il movimento, la velocità, il progresso, la crescita urbana ed economica e in Tessa assunsero la placida valenza opposta, di resistenza alla modernità e alla schiavitù sociale.

Tessa ritrae la perenne fermentazione della nuova Milano primonovecentesca, quella del rinnovamento edilizio, dei piani regolatori e della costruzione speculativa, nei cui nuovi edifici mancano il calore umano, il lento soffio e lo spazio vitali: «Le grandi costruzioni razionali dalle gelide facciate a vetri non sono case ma ricetti di conglomerati umani che mangiano in fretta, dormono in fretta, lavorano in fretta, e anch'essi, i cubici fabbricati, invecchiano velocemente».<sup>81</sup> Immersa in quest'atmosfera tetra, glaciale, bodleriana deambula la moltitudine meneghina, che senza partecipare si accalca (e la memoria corre alla pariniana «tumultuosa, ignuda, atroce folla»: *Mezzogiorno* 1057) e si fonde nell'indifferenza e nell'anonimato (i mucchi di *facce* che si convertono in incubo ossessionante delle visioni tessiane),<sup>82</sup> in quel moto perpetuo e frenetico del *Milanon* già descrit-

---

<sup>81</sup> *Ore di città*, 131 (*Neve*, «L'Ambrosiano», 29 dicembre 1938). Qualcosa di analogo in Linati, che ripensa alla città scapigliata che, «poca e rada di case, lasciava qua e là di molti respiri d'orti e di giardini e di sentieri», e la compara con quella affamata di case, «tutta di folla e di cemento [...] dall' 80 in su, quando Milano si mise a terribilmente fabbricare e trafficare» (Linati 1975, 39-40).

<sup>82</sup> *Facce s'intitola* un pezzo pubblicato su «L'Ambrosiano» (4 maggio 1937) in cui Tessa svela: «Per chi come me ha lo stupido vizio di ammirar la città e di viverci dentro come in una fogna non vede sassi, ma facce, facce, facce. Che cosa terribile e ossessionante! Le vedi... (molte ne vedi) per una volta, una sola volta in tutta la tua vita. Lampeggiano... ognuna per te nasce e muore in un attimo» (*Ore di città*, 46); e un simile panorama gli si presenta in

to con pregevole densità da De Marchi («gh'è gent che va, che cor, che tas, che boffa, su e giò per i tranvaj, su e giò per i vapor, de dì, de nott [...], quì strad tutt pulver e sò, con quell su e giò de brùmm, de tramm, de câr, de gent, de sabet gras hin nancà bèi de vedè e de andà a spass») e riproposto nelle immagini tessiane del traffico angosciante citate sopra,<sup>83</sup> e la corsa alienante talvolta si converte in zuffa, come nell'apice funereo di *Caporetto 1917*, la cui folla ammassata in Galleria per la lettura del Bollettino militare («li inscì denanz / del Campari... gh'è ressa... / pienna la Galleria... / gent che rebutta», vv. 100-103) potrebbe essere accostata convenientemente alla traboccante colluttazione davanti al Caffè Campari di un'altra tela di Boccioni, *Rissa in Galleria* (1910).

In Tessa, dunque, costretto a vivere in un tempo da cui sono esclusi il silenzio, la meditazione, la poesia (sono tempi di letteratura imborghesita, facile, destinata a un consumo rapido e superficiale) si rivede lo spirito passatista di De Marchi, che guarda con nostalgia alla campagna, ai portinai, alle lavandaie, agli emarginati, ai vetusti mezzi di trasporto (si pensi all'elogio all'*Omnibus*, la carrozza pubblica trainata da cavalli, contrapposto al moderno tram).<sup>84</sup> Contemplando le sgranate fotografie

---

un cinema in cui si proietta *La buona terra* (1937) di Sidney Franklin: «Un mare di facce! Righe bianche davanti e laggiù, verso gli ingressi... facce... facce... facce... confuse in un'atmosfera cinerognola» (*I silenzi di Olan*, «L'Ambrosiano», 10 febbraio 1938: *La rava e la fava*, 117).

<sup>83</sup> «C'è gente che va, che corre, che tace, che soffia, su e giù per i tram, per i treni, di giorno e di notte [...], quelle strade tutta polvere e sole, con quel su e giù di carrozze, di tram, di carri, di gente, di sabato grasso, non sono neanche belle da vedere e andare a spasso» (De Marchi 1978, 692-693). Questa folla metropolitana e autorigenerante è ritratta anche nel saggio *Galleria Vittorio Emanuele* (incluso nella miscellanea *Milano* 1881: AA.VV. 1881a, 409-417) di Luigi Capuana: «S'incrocia, si mescola come in un alveare immenso, entra nei negozi, esce dai caffè, diffondendo sotto la grande volta un mormorio confuso di voci, di passi, di fruscii, che dall'alto sembra lo scorrere uguale e continuo delle acque d'un fiume» (ivi, 412).

<sup>84</sup> Nel saggio *L'Omnibus* (in *Milano e i suoi dintorni*, 130-137) De Marchi sottolinea come l'avanzamento tecnologico – dall'*Omnibus* al tram elettrico – coincida con la perdita dell'idea di comunità: «L'*Omnibus* è democratico:

della sua infanzia, egli fa rivivere un passato lento e spensierato fatto di «polvere, odori, vecchie tinte, rimasugli e vecchiumi della già vecchia Milano» (è la celebre enunciazione dell'amico Linati),<sup>85</sup> in fuga dalla realtà contemporanea che ormai ha invaso anche i luoghi dell'antica quiete: persino le strade su cui si affaccia l'appartamento di villeggiatura a Moltrasio, affittato per anni da varie generazioni della famiglia Tessa «finché la vita vi divenne impossibile per colpa di quelle maledette automobili».<sup>86</sup> Il poeta («un Milanese dei tempi modesti», riciclando l'autodefinizione di Giovanni Battista Angioletti in *Milano*),<sup>87</sup> se da un lato è quasi morbosamente avvinghiato ai suoi rinfrancanti ricordi («Sono un povero uomo seduto su una panchina del *quai* di Lugano che rimpiange la felicità perduta»),<sup>88</sup> dall'altro è alla continua ricerca, nelle sue passeggiate, di rare schegge di serenità e innocenza urbana. Per questo indugia su anziani, donne, bambini, animali e natura, ed è così che, camminando verso casa per vie meno trafficate, gode della vista ristoratrice di un vecchietto con un carretto di vimini trainato da un asinello,<sup>89</sup> allo stesso modo in cui è rasserenato dal *cavall de bara* o dall'*asen*. Sono gli ultimi vessilli di un piccolo mondo in via di estinzione: «el noster Milanin / vecc» dei bastioni e dei Navigli

---

riunisce e assorella le diverse classi sociali, mentre il tram, nel suo pigia pigia, nella sua fretta mi ha qualche cosa di torbido, di americano che non mi piace. In Omnibus si è come in famiglia e per poco che la strada sia lunga si stringono delle amicizie, si mangiano delle castagne, ed è un peccato, un vero peccato che abbia a scomparire anche lui» (ivi, 130).

<sup>85</sup> Linati 1943, 54.

<sup>86</sup> *Brutte fotografie di un bel mondo*, I 179.

<sup>87</sup> Angioletti 1931, 10.

<sup>88</sup> *Brutte fotografie di un bel mondo*, III, 197.

<sup>89</sup> «A pacificarmi del tutto incontro, come spesso mi capita, uno strano equipaggio. È una carrozzella di vimini tirata al piccolo trotto da un asinello bigio. Un vecchietto arzillo incita il ciucciariello: "Hop... hop... hop!". Sempre a quest'ora la carrozzella fa un giro menando a spasso il vecchietto. Evita i corsi, segue un itinerario di vie semideserte: "Hop... hop... hop!". È l'unica voce umana da San Calimero al Viale» (*Passo passo verso casa*, «L'Ambrosiano», 7 settembre 1937: *Ore di città*, 87).



non ancora ricoperti di cemento,<sup>90</sup> godereccio, campagnolo, gioviale, *buseccon*, candido, sano, pudico, dialettale, vitale nei suoi giardini, cortili, portinerie e cicalecci sui pianerottoli, artigianato e antichi mestieri, Ballo della Scala, poeti impiegati della Cassa di Risparmio, lazzi e spensieratezza scapigliata, vecchie costruzioni fatiscenti ma calde e vive, pratici pisciatoi senza marmi, pitture e stucchi.<sup>91</sup> Prima della resa in Tessa vi è ancora una flebile speranza, o almeno uno scatto vitale che gli consente di immaginare una via di fuga verso una vita lieta, non prona: e così fantastica di trovare quel coraggio ostentato dal *cavall de bara*, che si è opposto per qualche minuto a un destino di fatica e morte, al tragico e ineluttabile epilogo invece incontrato, ad esempio, dal mulo protagonista del racconto breve di Emilio De Marchi *La gente che lavora. Paternoster*.<sup>92</sup> E se cade anche quella illusione, rimane comunque la consolazione di condividere la medesima sorte dell'asino svizzerotto, che è comunque un frammento dell'infanzia felice e spensierata. Seguirà

---

<sup>90</sup> Tessa, *Navili (Altre liriche: XXX)*, vv. 30-31; sul prosciugamento dei navigli, dei canali e delle rogge di Milano cfr. *Mastro Piccone* («L'Ambrosiano», 26 agosto 1937: *Ore di città*, 79-81), in cui la scomparsa dell'acqua è paragonata alla sottrazione della corte a un sovrano.

<sup>91</sup> La stessa Milano (un «piccolo mondo raccolto e pudico che aveva la casa per tempio e che si ancorava all'ufficio e al libretto della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde»: *Emilio De Marchi e il suo mondo: La rava e la fava*, 221) che rimpiangono Carlo Linati in *Milano d'allora* (Linati 1975) e il genovese Franco Loi, giunto in città nel 1937, a sette anni, nelle poesie e in *Milano. Lo sguardo di Delio Tessa* (Loi 2003; cfr. Maiolini 2012).

<sup>92</sup> Nel racconto (nella sezione «Pagine Milanesi» delle *Opere* [De Marchi 1978, 679-683]) l'armonica simbiosi collaborativa tra il carrettiere (Paternoster, che trasporta carichi tra Lecco e Monza) e l'animale si infrange un tragico sabato in cui un uragano sorprende i due 'compagni'; la fievole resistenza opposta dall'equino viene presto superata dall'insistenza del padrone («Il mulo non voleva infilare la strada fra i due argini del ponte, dove la bufera era più scatenata. Allora Paternoster si schiacciò il cappello alla nuca, si attaccò colle due mani alla stanga e allungando i muscoli del collo, storcendo la bocca ad un urlo feroce: "Ih! Ih! Pindoro... va là... va là... sacram... ento!"»), che lo spingerà così all'azzoppamento e alla morte: «Lasciò il carretto in terra e colla bestia che zoppicava di due gambe andò a cercare chi volesse ammazzarla del tutto» (ivi, 682-683).

un graduale incupimento, accompagnato dall'intuizione che l'umanità abbia ormai raggiunto una cruciale «pienezza di tempi»,<sup>93</sup> ma prima della Grande Guerra Tessa culla ancora il sogno di abbandonare il caos di una Milano che non gli appartiene più. Lo confessa, un paio di mesi dopo aver scritto *El cavall de bara* e *L'asen*, nel quarto saggio della raccolta del 1932, *Primavera* (che reca la data «Marzo 1912»), ai vv. 81-101:

Ciappi el luster, voo via,  
via de chi che son stuff  
de sto tanf, de sto muff  
de saraa... via... via...

de sti mur, de sti prej... 85  
via de tutt sti dannaa  
che se usmen el fiaa  
e che per quatter ghej

làssen giò i pantalon  
e se scalden la pissa... 90  
Dio ve stramaledissa  
con sti voster preson

dove par che se moeura  
on ciccin tutt i di!...  
via de chi... via de chi... 95  
ciappi el luster... voo foeura

in campagna, là giò  
cont i besti vuj stà,  
el viran mi vuj fà,  
pensacch pu, se se po, 100

dacch on taj!<sup>94</sup>

<sup>93</sup> *La rava e la fava*, 105 (*Io sono un evaso*, «Il Boccadoro», 13 dicembre 1933).

<sup>94</sup> «Prendo il largo, vado via, via di qui che sono stanco di questo tanfo, di questo puzzo di chiuso... via... via... da questi muri, da queste pietre... via da tutti questi dannati che si annusano il fiato e che per quattro soldi calano i pantaloni e si riscaldano il piscio... Dio stramaledica voi con queste vostre galere dove par di morire un pochino ogni giorno! ... via di qui... via di

L'idea della fuga è assillante, come certifica l'anafora di «Ciappi el luster» (vv. 81 e 96) e la ripresa ossessiva di *via* nel giro di pochi versi (vv. 81-82, 84, 86, 95): Tessa non tollera più l'ingombrante propinquità delle anime dannate («sti dannaa», v. 86) di cui la città trabocca, disposte a svendere la propria dignità per pochi spiccioli (vv. 88-89) e a vegetare rinchiusi in una quotidiana, servile ed iracunda agonia (vv. 92-94). La soluzione che gli si prospetta è dunque il ritorno all'antico, alla vita rustica, libera e felice con *i besti* (e sorge allora il sospetto che anche *Primavera* potesse far parte, nei progetti del poeta, della sezione omonima cui si accennava sopra) e con i tempi rallentati della Natura: un ritiro georgico come quelli accarezzati dal notaio Cesare Candiani ne *I deslipp di Càmol* («quant a mi ghe ne doo on taj / de chì on poo, voo a stà a Gaggian», vv. 47-49) e dall'avvocato Catullo Frigerio nel primo movimento di *De là del mur* («zappà patati... quell / magari l'à da fa! / Torna come el Frigeri / alla scimma di scimm, / [...] ai someneri / torna!», vv. 63-69).<sup>95</sup> Un quarto di secolo più tardi, sopravvissuto a un conflitto

---

qui... prendo il largo... vado fuori in campagna, laggiù colle bestie voglio stare, il bifolco voglio fare, non pensarci più se è possibile, finirla!». L'espressione *se scalden la pissa* (“vanno in collera”, vd. Cherubini, *Vocabolario*, III, 359; Arrighi, *Dizionario*, 538) è presente anche in altre aree della penisola, per esempio nei sonetti del Belli (cfr. Vigolo 1952, LII 11: «ch'edè che mmó vv'ariscallate er pisscio?»).

<sup>95</sup> Si tratta di versi composti all'incirca negli stessi anni. Ne *I deslipp di Càmol* (il cui autografo reca la data «Pasqua 1911») il sogno del ritiro dorato in campagna del Candiani (“quanto a me, di qui a un po' gli do un taglio, vado a vivere a Gaggiano”), che condivide con *Primavera* l'idea di ‘dare un taglio’ alla prigionia urbana, s'infrange quando la figlia Settimia viene abbandonata del fidanzato, con effetto devastante non solo sull'equilibrio psichico dei membri della famiglia ma persino sulla tenuta campestre: «Sto sacrament / l'à striaa fin la campagna, / l'à malefizaa la terra! / Scavezzaa i pobbì, i vidor / e i moron paren staa in guerra / tant ch'hin biott, secch, stremii! Lor / tutt'i ann gh'han on quaj ciappa- / daj, on quaj rebell! El ciôs / l'è pelaa come la crappa / del nodar Bertolli, i rôs / no gh'han foeura on butt... ma vaa... / la par nanca primavera! / Che brughera! Tutt malaa, squinternai in sta cà Bongera!», vv. 119-132 (“Quel maledetto ha stregato persino la campagna, ha fatto il malefizio alla terra! Scapezzati i pioppi, le viti e i gelsi sembrano stati in

mondiale e alle soglie di un secondo, Tessa accarezzerà ancora quel proposito, convertitosi nel frattempo in nostalgico vagheggiamento («Vita beata di quel piccolo mondo che nulla possiede e nulla chiede! Colonia Libera che si accampa coi gatti randagi, coi vasetti di fiori, coi canarini delle gabbie al di sopra dei tetti in transito fra la terra e il cielo! I grandi avvenimenti che sommuovono i popoli non turbano la pace degli umili»),<sup>96</sup> e nel frattempo si godrà brevi fughe dal vortice moderno quando, svuotato nel periodo di villeggiatura estiva, potrà riassaporare l'amato *Milanin* («Mi delizio di solitudine, mi beo di silenzio»),<sup>97</sup> e lancerà gli ultimi disperati appelli a decelerare, destinati a cadere nel vuoto: «Modifichiamo i nostri costumi, rallentiamo – se ancora si può – il ritmo della vita».<sup>98</sup>

---

guerra, tanto sono spogli, secchi, striminziti! Loro, tutti gli anni hanno qualche parapiglia, qualche rovescio! L'orto è pelato come il cranio del notaio Bertoglio, le rose non hanno fuori una gemma... ma guarda... non sembra neanche primavera! Che sterpaglia! Tutto ammalato, squinternato, in questa casa Bongeri!»). Per quanto riguarda *De là del mur*, la prima parte (fino al v. 75) fu scritta prima del 1915 (Isella 1988<sup>2</sup>, 224); sul trasferimento dell'avvocato Frigerio, rimasto senza clienti, nelle campagne del Varesotto («zappar patate... quello magari è da fare! Ritorna, come il Frigerio, alla cima delle cime, [...] ritorna alle sementi!»), Tessa si sofferma anche in *Siamo 2089!*: «Mi ricordo così di un collega che ormai si è ritirato in campagna e buona notte» («L'Ambrosiano», 7 gennaio 1937: *La rava e la fava*, 149).

<sup>96</sup> *Ore di città*, 89 (*Abbaini*, «L'Ambrosiano», 14 settembre 1937).

<sup>97</sup> *Ore di città*, 69 (*I miei mesi*, «L'Ambrosiano», 7 agosto 1937).

<sup>98</sup> *La rava e la fava*, 40 (*L'arte della cucina*, «L'Ambrosiano», 2 febbraio 1937).

## Bibliografia

## TESTI DI DELIO TESSA

- L'è el dì di Mort, alegher!* = Isella 1988<sup>2</sup>, pp. 3-143.  
*De là del mur* = Isella 1988<sup>2</sup>, 45-327.  
*Altre liriche* = Isella 1988<sup>2</sup>, pp. 329-506.  
*Ore di città* = Isella 1988, pp. 1-169.  
*Brutte fotografie di un bel mondo* = Isella 1988, pp. 171-220.  
*Critiche contro vento* = Anceschi 1990b.  
*La rava e la fava* = Novelli 2014.

- AA.VV., *Milano 1881*, Ottino, Milano 1881a.  
 AA.VV., *Milano e i suoi dintorni*, Civelli, Milano 1881b.  
 AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Atti del Convegno di Studi organizzato dalla Regione Lombardia, Milano (16-17-18 ottobre 1975), Feltrinelli, Milano 1976.  
 G. Anceschi, *Delio Tessa: profilo di un poeta*, Casagrande, Lugano (tiratura in Italia: Marcos y Marcos, Milano) 1990a.  
 G. Anceschi (ed.), D. Tessa, *Critiche contro vento. Pagine «Ticinesi» 1934-1939*, con una nota di G. Orelli, Casagrande, Lugano 1990b.  
 G. Anceschi, *Bibliografia degli scritti su Delio Tessa. Integrazioni e aggiunte*, «Otto/ Novecento», 2 (2002), pp. 171-186.  
 G.B. Angioletti, *Milano*, Nemi, Firenze 1931.  
 F. Angiolini, *Vocabolario milanese-italiano coi segni per la pronuncia preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano-milanese*, Paravia, Milano 1897.  
 C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese*, Hoepli, Milano 1896.  
 D. Balestrieri, *Rimm milanes de Meneghin Balestreri Accademch Transformæ*, Donæ Ghisolf, Milano 1744.

- D. Balestrieri, *La Gerusalemme liberata travestita in lingua milanese*, Bianchi, Milano 1772 (ed. in 8° in 4 voll., in folio in 1 vol.).
- D. Balestrieri, *Rime toscane, e milanesi*, Milano 1774-1779, 6 voll.
- D. Balestrieri, *Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma 2001.
- A. Bellio (ed.), *Per Domenico Balestrieri (1714-2014)*, introduzione di F. Milani, Serra, Pisa-Roma 2014 («Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista Internazionale di Italianistica», IX).
- M. Bignamini (ed.), D. Tessa, «*L'è el dì di mort, aлегher!*»; «*De là del mur*». *Concordanze*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.
- M. Bignamini, *Tessa e il libro di poesia. Considerazioni sulla struttura di «L'è el dì di mort, aлегher!»*, «Strumenti Critici», n.s., 29 (2014), pp. 149-165.
- E. Bonora, rec. a Isella 1985, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 163 (1986), pp. 431-446.
- G. Buccellati, A. Grandi (eds.), *Milano sull'acqua. I Navigli perduti*, testi di R. Bossaglia, G. Guadalupi, D. Isella, G. Lopez, introduzione di L. Belgiojoso, Ricci, Milano 1987.
- G. Calgari, *Ricordo di Delio Tessa*, conversazione tenuta alla Radio Svizzera Italiana il 24 novembre 1959 (poi in F. Calgari Intra, *Guido Calgari. Un uomo e il suo paese*, Dadò, Locarno 1990, pp. 71-73).
- C. Cantù, *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato: studj*, Gnocchi, Milano 1854.
- C. Cantù, *Racconti storici e morali*, Carrara, Milano 1868.
- G. Castellani, *Per Delio Tessa espressionista esistenziale*, «Strumenti Critici», n.s., 24 (2009), pp. 291-303.
- F. Cherubini (ed.), *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, Pirotta, Milano 1816-1817, 12 voll.

- F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 2<sup>a</sup> ed. in 4 voll., con una sezione finale di *Giunte*, 1839-43; vol. V (*Supplemento*), Imp. Regia Stamperia, Milano 1856.
- B. Croce, *La poesia dialettale*, «La Critica», 31 (1933), pp. 156-158 (poi in Id., *Pagine sparse*, Laterza, Bari 1960, vol. III: *Postille – Osservazioni sui libri nuovi*, pp. 90-94).
- L. Danzi, F. Milani (eds.), «*Rezipe i rimm del Porta*». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, Biblioteca Nazionale Braidense-Metamorfofi Editore, Milano 2010.
- M. Dell'Arco, P.P. Pasolini (eds.), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Modena 1952 [ristampa con prefazione di G. Tesio, Einaudi, Torino 1995].
- E. De Marchi, *Opere*, a cura di G. De Rienzo, UTET, Torino 1978.
- P. De Marchi, G. Pedrojetta (eds.), *Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.
- C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, con un saggio di N. Reverdini, Adelphi, Milano 2010.
- A. Fogazzaro, *Malombra*, introduzione e note di V. Branca, Rizzoli, Milano 1982.
- A.M. Giani, *Di Gian Carlo Passeroni e di alcuni riscontri fra il «Cicerone» e «Il Giorno»*, Rossi, Tortona 1904.
- E. Gianmattei, *I dintorni di Croce. Tra figure e corrispondenze*, Guida, Napoli 2009.
- A. Giardini, *La Caporetto di Delio Tessa*, in *Rappresentazioni della Grande Guerra*, Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex (15-20 settembre 2014), Lexis, Torino 2015, pp. 216-223.
- P. Gibellini, *La poesia milanese di Carlo Porta*, Mucchi, Modena 1994.
- P. Gibellini, *Delio Tessa*, in Danzi, Milani 2010, pp. 160-168.
- C. Gotti, *La «città più città d'Italia». Il primato di Milano negli scrittori italiani dall'età napoleonica al primo fascismo*, Aracne, Roma 2014.

- D. Isella, *La quercia e il pioppo*, «Strumenti critici», 3 (1969), pp. 25-29 (poi in Isella 2009, pp. 443-448).
- D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Pizzi, Milano 1973.
- D. Isella (ed.), D. Tessa, *Piazza Vetra (la vecchia) e altre pagine ambrosiane*, con un ritratto del Tessa di C. Linati e una bibliografia di D. Isella, Tip. Allegretti di Campi, Milano 1979.
- D. Isella (ed.), D. Tessa, *Ore di città*, Scheiwiller, Milano 1984a.
- D. Isella, *I Lombardi in rivolta: da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi 1984b.
- D. Isella (ed.), D. Tessa, «L'è el dì di Mort, aлегher!», «De là del mur» e altre liriche, Einaudi, Torino 1985 (1988<sup>2</sup>, 1999<sup>3</sup>).
- D. Isella (ed.), D. Tessa, *Color Manzoni. 60 prose ambrosiane*, Scheiwiller, Milano 1987.
- D. Isella (ed.), D. Tessa, *Ore di città*, Einaudi, Torino 1988.
- D. Isella (ed.), *Bibliografia delle opere a stampa della letteratura in lingua milanese*, Biblioteca nazionale Braidense, Milano 1999.
- D. Isella (ed.), D. Tessa, *Vecchia Europa*, Archinto, Milano 2004a.
- D. Isella (ed.), D. Tessa, *Frase e modi di dire del dialetto milanese*, con sette linoleum di F. Rognoni, Centro di dialettologia e di etnografia, Bellinzona 2004b.
- D. Isella, *Lombardia stravagante: testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Einaudi, Torino 2005.
- D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Einaudi, Torino 2009.
- D. Isella, *La Milano dei Navigli. Passeggiata letteraria*, prefazione di G. Agosti, Officina Libreria, Milano 2017.
- C. Linati, *El Tessa*, «Sette Giorni», 7 marzo 1943 [poi in Isella 1979, pp. 7-16; e in C. Linati, *Il bel Guido e altri ritratti*, a cura di G. Lavezzi e A. Modena, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1982, pp. 66-77].



- C. Linati, *Milano d'allora. Memorie e vignette principio di secolo*, Domus, Milano 1946 (si cita dalla nuova edizione, con introduzione di A. Vigevani, Longanesi, Milano 1975).
- F. Loi, *Milano. Lo sguardo di Delio Tessa*, Unicopli, Milano 2003.
- C.M. Maggi, *Le rime milanesi*, a cura di D. Isella, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma 1994.
- E. Maiolini, «Noi gente di strada». *Milano nello sguardo di Tessa, Angioletti e Loi*, «Letteratura e Dialetti», 5 (2012), pp. 53-67.
- M. Mancini, *L'immagine della «città moderna» nei testi di Delio Tessa*, in M. Barengi, G. Langella, G. Turchetta (eds.), *La città e l'esperienza del moderno*, ETS, Pisa 2012, t. III, pp. 237-247.
- M. Mari, *La «Gerusalemme liberata» milanese di Domenico Balestrieri*, in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1994, pp. 47-112.
- C. Martignoni, *Delio Tessa: itinerario biografico e letterario*, in A. Stella (ed.), *Delio Tessa, immagini e documenti nel Centenario della nascita*, Torchio dei Ricci, Pavia 1986, pp. 53-84.
- F. Milani, *Balestrieri e Porta traduttori*, in AA.VV. 1976, pp. 119-127.
- F. Milani, *Parini e Balestrieri*, in G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca (eds.), *L'Amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, I, *Letteratura e società*, Cisalpino, Milano 2000, pp. 637-648.
- F. Milani, *Parini e i trasformati*, «Studi Ambrosiani di Italianistica», 2 (2011), pp. 61-74.
- F. Milani, *Durini e Balestrieri*, in C. Geddo (ed.), *Omaggio al cardinale Angelo Maria Durini mecenate di lettere ed arti*, Atti dell'incontro alla Biblioteca Nazionale Braidense, Poligrafica Moderna, Novara 2013, pp. 43-51.

- F. Milani, *Il Figliuol Prodigio di Domenico Balestrieri*, in Bellio 2014, pp. 15-33.
- M. Novelli, *I saggi lirici di Delio Tessa*, LED, Milano 2001.
- M. Novelli, *Linati, Tessa e la Milano d'allora*, «Otto/Novecento», 27 (2003), pp. 101-110.
- M. Novelli, *Il sacco di Milano. Delio Tessa, «Caporetto 1917»*, in B. Peroni (ed.), *Milano da leggere. Leggere la guerra*, Atti del convegno ADI-SD (Milano, 15-16 dicembre 2005), Ufficio Scolastico per la Lombardia, Milano 2006, pp. 53-59.
- M. Novelli, *Il dialetto internazionale di Delio Tessa*, «Wuz», 6 (2007), pp. 10-14.
- M. Novelli (ed.), D. Tessa, *Abbozzi e inediti. Con un aggiornamento bibliografico*, Biblioteca di Palazzo Sormani, Milano 2011.
- M. Novelli, *Un inedito di Delio Tessa*, «Il 996. Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli», 10 (2012), pp. 41-45.
- M. Novelli, *Divora il tuo cuore, Milano: Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Il Saggiatore, Milano 2013.
- M. Novelli (ed.), D. Tessa, *La rava e la fava: 50 prose disperse*, a cura di M. Novelli, Casagrande, Lugano-Milano 2014.
- S. Paggi, *Il «Cicerone» di G. Passeroni*, Lapi, Città di Castello 1912.
- G. Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di D. Isella, commento di M. Tizi, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore [Milano-Parma] 1996, 2 voll.
- P.P. Pasolini, *Per Delio Tessa*, postilla a *Sulla poesia dialettale*, «Poesia. Quaderni internazionali», 8 (ottobre 1947), pp. 118-119.
- G.C. Passeroni, *Il Cicerone*, Agnelli, Milano 1755-1774, 6 voll.
- G.C. Passeroni, *Rime*, Agnelli, Milano 1775-1802, 10 voll.
- G.C. Passeroni, *Rime giocose, satiriche, e morali*, Repetto, Milano-Genova 1776.
- F. Pertusati, *Rime milanesi del conte Francesco Pertusati ciambelano di S. M. I. R. A.*, Pirrotta, Milano 1817.

- M. Pisani, *Delio Tessa studente all'Università di Pavia*, «Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche», 148 (2014), pp. 133-139.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, nuova edizione rivista e accresciuta, Mondadori, Milano 2000.
- G. Rossi, *Appunti sulla composizione e pubblicazione del «Cicerone». Da lettere inedite di G.C. Passeroni*, in Id., *Varietà letterarie*, Zanichelli, Bologna 1912, pp. 187-279.
- C. Sacchi (ed.), D. Tessa, *Vecchia Europa*, premessa di A. Stella, Bompiani, Milano 1986.
- F. Sberlati, *Geltrude nel «Fermo e Lucia»*, «Intersezioni», 22 (2002), pp. 33-60.
- F. Soldini, *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli Svizzeri nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Marsilio, Venezia 1991.
- A. Stella, *La punta della lingua*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1997.
- A. Stella, M. Novelli, G. Pitscheider (eds.), D. Tessa, *Caporetto 1917*, Casa del Manzoni, Milano 2017.
- C.A. Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma 2016.
- N. Valsangiacomo, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Casagrande, Bellinzona 2015.
- M. Vercesi, *La Grande Guerra in milanese. «Caporetto 1917» di Delio Tessa*, in P. Piredda (ed.), *The Great War in Italy. Representation and Interpretation*, Troubador, Leicester 2013, pp. 70-80.
- M. Vercesi, *Codici della frammentazione. Lingua, tempo e paesaggio nella poesia italiana della Grande Guerra*, in P. Piredda, G. Cinelli (eds.), *Etica e letteratura della Grande Guerra. Rappresentazioni della crisi* (Giornata di studi, 28/04/2014, Goethe-Universität, Francoforte), Marchese, Grumo Nevano (Na) 2015, pp. 27-46.

G. Vigolo (ed.), *I Sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, edizione integrale fatta sugli autografi, Mondadori, Milano 1952, 3 voll.



MADDALENA NESLER

IL LAVORO E LA POESIA CONTEMPORANEA: UN CAMMINO  
VERSO L'AZIENDA E DENTRO DI SÉ. UNA PROPOSTA DI UNITÀ  
DI APPRENDIMENTO PER LA SCUOLA PROFESSIONALE

1. *Premessa di senso*

L'unità di apprendimento che qui propongo è tratta dall'elaborato finale del Percorso Abilitante Speciale che ho concluso il 31 maggio 2016 presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia di Trento ed è pensata per una classe terza di un istituto professionale. Dal 2010 insegno presso l'Istituto di Formazione Professionale Alberghiero di Levico Terme e perciò ho deciso di ideare un percorso letterario capace di incontrare gli interessi dei miei studenti e al contempo adeguato a realizzare le finalità dell'insegnamento letterario, che consistono, tra le altre, nell'acquisizione del piacere della lettura e nel fare esperienza di sé nell'esperienza dell'altro.<sup>1</sup>

La classe terza per gli studenti degli istituti professionali è un trampolino verso il mondo del lavoro. Nel corso dell'anno i ragazzi hanno modo di frequentare uno *stage* formativo, che per molti di loro costituisce la prima esperienza lavorativa in un contesto reale; alla fine del percorso formativo, gli esami di qualifica per tutti segnano il momento della scelta tra continuare gli studi accedendo a un quarto anno professionalizzante oppure – ed è la scelta della maggior parte dei ragazzi – cercare un lavoro in azienda. Durante le ore di Comunicazione – come si chiama Italiano in terza, in quanto all'insegnante di materie letterarie è affidato il compito di fornire ai ragazzi gli strumenti per comu-

---

<sup>1</sup> Armellini 2008, 130.

nicare verso e nel contesto lavorativo –, gli studenti imparano a scrivere il curriculum e la lettera di presentazione, la lettera commerciale, il verbale, la relazione, si esercitano a sostenere un colloquio di lavoro, una conversazione con i clienti, vengono educati alla variabilità linguistica, in modo che sappiano utilizzare la bussola della funzionalità comunicativa di un testo parlato o scritto<sup>2</sup> a seconda degli interlocutori cui effettivamente lo vogliono destinare.

Per questi motivi ho voluto ideare un'unità di apprendimento che collegasse la letteratura al mondo del lavoro verso il quale gli studenti sono immediatamente proiettati, presentando ai ragazzi alcuni testi, soprattutto in poesia, di scrittori che hanno fatto del lavoro il soggetto delle loro opere. Tutti i testi sono stati selezionati come volano per compiti di riflessione sull'identità.

La preferenza accordata alla proposta di testi soprattutto in versi può essere considerata una sfida in un istituto professionale. Molti miei alunni infatti considerano la poesia una forma di espressione lontana dalla loro vita, la associano a qualcosa di ostico se non di noioso, e credono che il testo poetico sia accompagnato necessariamente da esercizi difficili o allo studio di parti a memoria.

Proponendo la presente unità di apprendimento intendo scardinare queste convinzioni e mostrare ai ragazzi che la poesia si occupa di tematiche legate strettamente alla loro esperienza, e che leggerle può essere piacevole e può permettere di crescere nella consapevolezza di sé.

---

<sup>2</sup> L'espressione è mutuata dalle *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* del Giscel (Gruppo di intervento e studio nel campo dell'educazione linguistica). <http://www.giscel.it/?q=content/dieci-tesi-leducazione-linguistica-democratica>.

## 2. Inquadramento del tema dal punto di vista scientifico

Tutti i testi che ho deciso di proporre agli studenti sono stati scritti da autori del panorama letterario contemporaneo, che hanno scelto di trattare il tema del lavoro.

In Italia la stagione più intensa per quanto riguarda il dibattito intellettuale su questo argomento è quella a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, con scritti che collegano la letteratura soprattutto all'industria. L'imprenditore Adriano Olivetti fu attento a integrare il mondo industriale e la dimensione socioculturale, e nella sua azienda assunse diversi intellettuali come Fortini, Giudici, Ottieri, Volponi. Le sue idee di mediazione tra le opposte tendenze del socialismo e del capitalismo, da realizzare attraverso la solidarietà tra imprenditore e lavoratore, si rivelarono utopistiche, ma il suo pensiero e la fondazione delle *Edizioni di Comunità*<sup>3</sup> avviarono un incontro tra intellettuali e fabbrica e contribuirono alla formazione della letteratura industriale. Nello stesso periodo, Vittorini fondò «Il Menabò», che avrebbe dovuto «decifrare i segni del mondo contemporaneo e rappresentarli criticamente».<sup>4</sup>

Il quarto numero della rivista, del 1961, affrontò proprio il rapporto tra società industriale e letteratura. Qui Vittorini osservò che la letteratura era in ritardo rispetto al contesto socioeconomico e al processo di industrializzazione, quando invece avrebbe dovuto mostrare gli sconvolgimenti del presente e assumere tematiche nuove, cambiando al contempo i modi e il linguaggio della rappresentazione.<sup>5</sup> Ottieri nel suo *Taccuino industriale* pubblicato sullo stesso numero del «Menabò» attribuiva questa difficoltà all'esperienza difettosa e superficiale che lo

---

<sup>3</sup> <http://www.edizionidicomunita.it/>.

<sup>4</sup> [http://www.vittorininet.it/supporto/elio/menabo\\_presentazione.htm](http://www.vittorininet.it/supporto/elio/menabo_presentazione.htm).

<sup>5</sup> Per il dibattito culturale su industria e cultura apparso sulle pagine del *Menabò* e in particolare sulla lettura del poemetto *Una visita in fabbrica* di Vittorini, si veda l'intervento di Schiavone (Schiavone 2006).



scrittore si trovava ad avere della fabbrica. Secondo Vittorini, però,

poco importa che il mondo delle fabbriche sia un mondo chiuso. La verità industriale risiede nella catena degli affetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. E lo scrittore, tratti o no della vita in fabbrica, sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanze di appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene.<sup>6</sup>

Italo Calvino, condirettore del «Menabò», nel numero successivo sosteneva invece la «sfida al labirinto, ovvero la necessità di proporre risposte diverse al labirinto dell'industrializzazione, scegliendo nella sua produzione letteraria la mediazione della favola, dell'umorismo e dell'ironia».<sup>7</sup>

In quel periodo o in anni immediatamente successivi, diversi autori scrissero romanzi in prosa dedicati al tema del lavoro, soprattutto legati al contesto industriale. Tra tutti, vanno menzionati Paolo Volponi con *Memoriale* (1962) e *Le mosche del capitale* (1989), Ottiero Ottieri con *Tempi stretti* (1964), Lucio Mastronardi con *La trilogia di Vigevano* (1962-64), Primo Levi con *La chiave a stella* (1978) e Nanni Balestrini con *Vogliamo tutto* (1971).

Negli ultimi anni nel nostro Paese la narrativa, spesso di esordienti, mette al centro il lavoro, soprattutto quello precario, spesso con trasposizioni cinematografiche. Tra tutti, si ricordano *Generazione mille euro* (2006) di Antonio Incorvaia e Alessandro Rimassa, *Cordiali saluti* (2005) di Andrea Bajani, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese* (2006) di Aldo Nove e *Racconti sul lavoro* (2009), una raccolta di storie scritte da sei autori, tra cui Andrea Camilleri.

Meno numerose, e non tutte ugualmente celebri, sono le esperienze in poesia che trattano di lavoro; tra le più note ricordiamo la raccolta *Lavorare stanca* di Cesare Pavese, *La visita in*

---

<sup>6</sup> Vittorini 1961, 20.

<sup>7</sup> Calvino 1962, 85-99.

*fabbrica* di Vittorio Sereni e il poemetto *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani. Manca però in ambito italiano una letteratura scientifica che si sia occupata del tema del lavoro nella poesia contemporanea.

Sul tema del rapporto tra letteratura e lavoro si possono comunque segnalare gli atti del XV Congresso dell'Associazione Internazionale Studi di Lingua e Letteratura Italiana, intitolato *Letteratura e Industria*, pubblicati da Olschki,<sup>8</sup> il volume di Chirumbolo *Letteratura e lavoro*,<sup>9</sup> e quello di Bigatti e Lupo *Fabbrica di carta*.<sup>10</sup>

### 3. Informazioni di contesto

L'unità di apprendimento *Il lavoro e la poesia italiana contemporanea: un cammino verso l'azienda e verso di sé* viene proposta a una classe terza dell'Istituto Alberghiero di Levico Terme, sezione Cucina, composta da venti studenti, di cui tre con disturbi specifici dell'apprendimento, un alunno con bisogni educativi speciali con certificazione 104/92 a qualifica e tre stranieri di remota immigrazione. La classe dimostra di essere abbastanza coesa e abituata a lavorare in gruppo. Il comportamento dei ragazzi è spesso vivace ed è necessario variare i metodi di insegnamento per riuscire a mantenere l'attenzione.

Gli alunni generalmente sono più motivati a seguire le lezioni delle materie professionali che di quelle teoriche; nell'insegnamento dell'italiano è quindi importante cercare argomenti che abbiano un aggancio con la pratica e possano incuriosire i ragazzi suscitando in loro il desiderio di conoscere. Ho individuato i testi per la presente unità, pensando innanzitutto che per il contenuto potessero risultare interessanti per gli studenti e tenendo conto che non risultassero troppo difficili da comprendeere-

---

<sup>8</sup> Barberi Squarotti e Ossola 1997, in particolare il volume II dedicato al XX secolo.

<sup>9</sup> Chirumbolo 2010.

<sup>10</sup> Bigatti e Lupo 2013.

re per i ragazzi stranieri. Ho cercato brani che potessero stimolare nei ragazzi il piacere per la lettura, portarli a sviluppare competenze disciplinari e trasversali, fornendo stimoli atti a farli riflettere sulla loro identità, nella consapevolezza che «l'insegnamento letterario non è solo una trasmissione di conoscenze e di competenze, è soprattutto una scommessa sulla capacità della letteratura di parlare ai ragazzi e alle ragazze di oggi».<sup>11</sup>

Nella pratica didattica ho scelto di mettere al centro dello studio i testi, favorendo la cooperazione tra immaginazione dell'autore e interpretazione del lettore, e lasciando ampio spazio all'interpretazione personale e al confronto con l'esperienza di ciascuno.

Al fine di coinvolgere tutti gli alunni, anche quelli con bisogni educativi speciali, ho ideato lezioni il più possibile inclusive, utilizzando strategie di *cooperative learning* e ho utilizzato – accanto ai testi scritti – fotografie, video, riproduzioni di opere d'arte.

Ho cercato di insegnare una disciplina, ma soprattutto con la disciplina, considerando la classe una comunità ermeneutica, nella quale deve essere promossa una cooperazione emotiva e immaginativa.

---

<sup>11</sup> Armellini 2008, 150.

4. Definizione degli obiettivi di apprendimento<sup>12</sup>

Competenze da promuovere	
<p><b>Competenza di riferimento</b></p> <p>Leggere, comprendere e interpretare testi scritti di diverso tipo, cogliendone le implicazioni e interpretandone lo specifico significato.</p> <p><b>Altre competenze</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Utilizzare gli strumenti adeguati, anche multimediali, per una fruizione consapevole del patrimonio letterario e artistico.</li> <li>• Fruire in modo consapevole del patrimonio letterario e artistico italiano.</li> </ul>	<p><b>Competenze chiave di cittadinanza</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Imparare ad imparare</li> <li>• Comunicare</li> <li>• Collaborare e partecipare</li> <li>• Individuare collegamenti e relazioni</li> <li>• Acquisire e interpretare l'informazione</li> </ul>

Conoscenze e Abilità	
<p><b>Conoscenze</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Autori e opere significative della letteratura contemporanea, scelte in relazione alla progettazione didattica del Consiglio di Classe.</li> <li>• Metodologie essenziali per l'analisi e la comprensione di un testo poetico.</li> </ul>	<p><b>Abilità</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Leggere, analizzare e interpretare testi significativi o parti di essi, riferiti alla letteratura contemporanea.</li> <li>• Mettere in rapporto testi letterari con prodotti artistici.</li> </ul>

## 5. Declinazione dei contenuti e loro sviluppo

La presente unità di apprendimento prende lo spunto iniziale dal curriculum vitae che gli studenti hanno imparato a redigere nel corso delle lezioni di Comunicazione. La prima poesia che viene loro presentata è, per analogia di tema, *Scrivere il curriculum*<sup>13</sup> di Wislawa Szymborska, poetessa polacca premio Nobel per la letteratura.

<sup>12</sup> Adotto le Linee guida per l'Istruzione e Formazione professionale della Provincia Autonoma di Trento.

<sup>13</sup> Szymborska 2009.

Successivamente viene proposto ai ragazzi di riflettere sull'itinerario esteriore, ma anche interiore, che compiono ogni giorno per andare a scuola e che presto percorreranno per andare al lavoro, attraverso la lettura della poesia *Disciplina*<sup>14</sup> di Cesare Pavese.

Quindi gli alunni vengono invitati a entrare, condotti dalla poesia, negli ambienti lavorativi che più caratterizzano la nostra epoca: la fabbrica e l'ufficio.

Rappresentativa del primo ambiente è la poesia *Visita in fabbrica*<sup>15</sup> di Vittorio Sereni. Accanto a questa vengono proposte, per affinità di contenuto, le riproduzioni di alcune opere pittoriche appartenenti alla collezione Verzocchi, che riunisce quadri dedicati al tema del lavoro, e un brano in prosa tratto dal romanzo *Tempi stretti*<sup>16</sup> di Ottiero Ottieri, al fine di promuovere collegamenti tra diverse forme dell'esperienza estetica.

Emblematico del secondo contesto lavorativo è invece il poemetto *La ragazza Carla*<sup>17</sup> di Elio Pagliarani.

Infine vengono presentate agli studenti due poesie di Giovanni Giudici: *Cambiare ditta* e *La mia compagna di lavoro*<sup>18</sup> (una selezione di versi). La prima è lo spunto per considerare come entrare in un nuovo contesto, scolastico o lavorativo, comportamenti dei cambiamenti; la seconda invece vuole far riflettere i ragazzi sull'importanza delle relazioni sociali sia in classe che sul lavoro. La poesia *La mia compagna di lavoro* viene utilizzata come testo sul quale costruire la verifica finale.

## 6. Scelte metodologico/didattiche

La costruzione di significati avviene più facilmente in interazione con gli altri ed è motivo di stimolo il ragionare collabora-

---

<sup>14</sup> Pavese 1964, 63.

<sup>15</sup> Sereni 1965, 25-28.

<sup>16</sup> Ottieri 1964, 30-34.

<sup>17</sup> Pagliarani 1972.

<sup>18</sup> Giudici 2000, 57 e 107.

tivo: con questa consapevolezza scelgo una didattica laboratoriale, proponendo lezioni di tipo partecipato, strutture cooperative, come ad esempio il *jigsaw*,<sup>19</sup> e attività in coppia, accanto ai necessari momenti di lavoro individuale e di lezione frontale. In questo modo infatti è più facile ottenere la partecipazione attiva di tutti gli alunni, anche di quelli con bisogni educativi speciali, valorizzandone le risorse. Condivido su *Fidemia*<sup>20</sup> tutti i materiali forniti a lezione, in modo che gli studenti possano riutilizzarli con facilità.

In ogni situazione di apprendimento e nel momento dell'attività di verifica mi pongo come facilitatrice, mi assicuro che tutti abbiano ben chiaro il compito, giro tra i banchi per guidare il lavoro degli alunni, cerco di favorire la metacognizione, affinché gli studenti facciano proprie nuove conoscenze, procedure, competenze.

Nel momento della valutazione faccio riferimento a rubriche valutative note agli allievi.

Ho cura di utilizzare un linguaggio chiaro e semplice, in modo da essere compresa anche dagli alunni che conoscono l'italiano come seconda lingua, e pongo particolare attenzione nel somministrare i materiali agli studenti con Disturbi Specifici dell'Apprendimento (DSA), garantendo loro strumenti compensativi e dispensativi.

---

<sup>19</sup> La struttura cooperativa del *jigsaw* consiste nel dividere gli studenti in gruppi, assegnando a ciascuno un segmento di lezione, successivamente nel far riunire e confrontare tra loro gli studenti che condividono lo stesso obiettivo e infine nell'incoraggiarli a presentare ai compagni del gruppo iniziale i risultati ottenuti durante la discussione nel gruppo di 'esperti'.

<sup>20</sup> Fidemia è una piattaforma digitale dedicata al mondo della scuola, nella quale i docenti trovano strumenti per le loro attività didattiche e per comunicare agevolmente con gli studenti e le loro famiglie. <http://fidemia.com>.

### 7. Descrizione delle attività

#### Fase 1. Il curriculum vitae (1 ora)

L'unità di apprendimento prende lo spunto iniziale dal curriculum, che gli studenti hanno steso in formato europeo in vista del loro primo stage in azienda. L'insegnante invita due ragazzi a leggere a voce alta il loro curriculum e poi chiede alla classe se da quei documenti emergono con chiarezza le caratteristiche peculiari dei compagni; quindi invita ciascun alunno a scrivere, servendosi di *Padlet*<sup>21</sup>, quali informazioni mancano in un curriculum per descrivere una persona.

A quel punto, proietta con la LIM (Lavagna Interattiva Multimediale) la fotografia della poetessa polacca, premio Nobel per la letteratura, Wislawa Szymborska e accanto la sua poesia dal titolo *Scrivere il curriculum*. Il testo è una sorta di conversazione con giovani amici che desiderano proporsi per un lavoro e chiedono consigli all'autrice. L'insegnante la sceglie al fine di mostrare ai ragazzi che la poesia si interessa anche di temi legati alla loro futura vita professionale.

La docente legge i versi, avendo cura di chiarire i termini o i passi di più difficile comprensione. Quindi sollecita gli studenti a sottolineare nel testo le regole relative alla compilazione del curriculum, che hanno seguito nel momento della redazione del loro documento. Fa poi lavorare gli alunni a coppie e chiede di cercare nel testo poetico le strategie retoriche utilizzate dalla poetessa per dilatare i significati dei messaggi e sollecitare la loro intuizione da parte del lettore (ironia, paradosso, giochi di parole).

Infine propone ai ragazzi di iniziare a scrivere un curriculum vitae 'alternativo' in cui, seguendo i consigli di Szymborska, presentano il loro percorso formativo, le loro esperienze profes-

---

<sup>21</sup> *Padlet* è un'applicazione per pc, tablet e smartphone, una sorta di muro virtuale che permette di appuntare e assemblare idee in modo condiviso. <https://padlet.com>.

sionali e i loro interessi, eventualmente anche scegliendo un registro scherzoso. Nel compito, che termineranno a casa, gli studenti sono chiamati a usare alcuni degli spunti emersi dal lavoro iniziale su Padlet, inserire qualche verso della poesia letta in classe e ad accompagnare il loro scritto con immagini di oggetti che li rappresentano.

#### Fase 2. Andare al lavoro (1 ora)

In questa fase la docente intende far riflettere gli studenti sul percorso che essi compiono per andare a scuola e che, a breve, percorreranno per recarsi al lavoro nel periodo di stage. A questo scopo propone loro la poesia di Cesare Pavese dal titolo *Disciplina*, inserita nella raccolta *Lavorare stanca*, nella sezione *Città in campagna*. La poesia scelta è una sorta di racconto in rapporto diretto con una situazione quotidiana, basata su immagini essenziali, caratterizzata da chiarezza e semplicità, come del resto le altre poesie della raccolta.

Gli studenti hanno modo di conoscere la figura di Pavese leggendo una scheda biografica che l'insegnante ha preparato rielaborando alcuni testi scolastici.<sup>22</sup>

Un alunno viene chiamato a leggere la poesia a voce alta alla classe, in modo da agevolare anche i compagni con DSA. Poi ai ragazzi viene lasciato qualche minuto per rileggere in modo silenzioso il testo. Successivamente l'insegnante fa lavorare gli studenti a coppie, invitandoli a cercare quali parole sono ripetute in modo identico o sotto forma di sinonimi all'interno della lirica, cercando di cogliere il significato di tale scelta da parte dell'autore, e a raffrontare i momenti in cui l'io protagonista è solo con sé stesso e quando si trova insieme agli altri. Poi li invita a capire quale scelta metrica è stata fatta dal poeta e quale risultato ha ottenuto. Dopo aver confrontato i risultati in modo partecipato, sempre a coppie, gli studenti sono chiamati a sinte-

---

<sup>22</sup> Ferroni 1992; Biglia, Manfredi, Terrile 2014, Panebianco, Gineprini, Seminara 2011.



tizzare il contenuto della poesia e a commentarla, inserendo le considerazioni emerse.

Questa prima parte del lavoro verrà poi integrata, a casa, con delle considerazioni personali: i ragazzi dovranno ripercorrere la poesia, riflettendo, in un testo di circa tre mezzi fogli di protocollo, sulle sensazioni e i pensieri che provano appena alzati e su come cambiano nel corso della giornata incontrando i compagni, sui sogni che li distraggono dagli impegni quotidiani e sul significato degli ultimi due versi nella loro vita; infine cercheranno di immaginare le emozioni che proveranno andando a lavorare in azienda.

### Fase 3. Una visita in fabbrica (3 ore)

Nella presente fase e nella successiva gli studenti vengono accompagnati dalla poesia a entrare negli ambienti lavorativi che caratterizzano il nostro tempo: la fabbrica e l'ufficio. La proposta di un testo poetico sulla fabbrica parte da un'esperienza reale. Gli alunni infatti, nello stesso periodo in cui viene presentata la presente unità di apprendimento, hanno avuto l'occasione di visitare, insieme ai professori delle discipline pratiche, l'azienda Menz & Gasser di Novaledo. L'insegnante di italiano li invita ora a riportare in classe i ricordi di tale uscita didattica, ricostruendo in particolare le sensazioni uditive e visive che hanno provato e l'idea di lavoro che hanno avuto.

Poi propone la lettura di due brani, uno in poesia e uno in prosa. Il testo poetico scelto è *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni. Per avvicinare gli alunni all'autore e favorire la ricostruzione della sua biografia e della sua personalità, l'insegnante proietta con la LIM un'intervista a Sereni.<sup>23</sup> Gli studenti sono chiamati a prendere appunti sulla biografia del poeta completando una scheda che viene loro fornita.

---

<sup>23</sup> <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/vittorio-sereni-si-racconta/8386/default.aspx>.

*Una visita in fabbrica* non è di immediata comprensione, soprattutto per i ragazzi che non sono di madrelingua italiana, ma anche per quelli che provengono da situazioni di disagio sociale. L'insegnante quindi legge il poemetto alla classe, chiarendo le parti che i ragazzi potrebbero considerare difficili.

Divide poi i ragazzi in gruppi da quattro e utilizza la struttura cooperativa del *jigsaw*. Gli studenti si incontrano come gruppo-base e a ogni gruppo viene affidato il compito di sintetizzare i contenuti del poemetto in circa venti righe; ciascun componente del gruppo, al quale viene attribuito un numero da 1 a 4, ha in particolare il compito specifico di individuare il nucleo tematico di una sezione del poemetto e di comprendere bene i relativi versi. A questo punto si riuniscono gli elementi dei diversi gruppi che hanno lo stesso numero, affinché si confrontino sul significato della sezione della poesia loro affidata, in modo che sappiano poi esporla ai compagni. Gli studenti tornano quindi al gruppo base e ognuno comunica la propria parte di conoscenza. Infine ogni gruppo esegue il compito assegnato inizialmente e sintetizza i contenuti del poemetto.

Successivamente, al fine di favorire l'immaginazione, l'insegnante mostra alla classe con la LIM le riproduzioni di alcuni quadri appartenenti alla Collezione Verzocchi<sup>24</sup> sul tema del lavoro in fabbrica (ad esempio Fortunato Depero, *Tornio e telaio*, Gino Severini, *Simboli del lavoro*, Emilio Vedova, *Interno di fabbrica*) e chiede ai vari gruppi di scegliere un quadro tra quelli mostrati che potrebbe essere proposto alla casa editrice di un libro scolastico per illustrare il poemetto *Una visita in fabbrica*, dando ragione della loro scelta in un testo di circa 15 righe.

Infine, propone un testo in prosa tratto dal romanzo *Tempi stretti* di Ottiero Ottieri. Il brano, l'unico in prosa all'interno di

---

<sup>24</sup> La collezione Verzocchi, *Il lavoro nella pittura contemporanea* è una raccolta di quadri conservata presso Palazzo Romagnoli a Forlì. Tale raccolta si deve all'idea dell'imprenditore Giuseppe Verzocchi di assegnare, negli anni 1949-1950, a oltre settanta pittori italiani opere sul tema del lavoro, che coniugassero l'arte contemporanea e l'industria. L'esposizione a Roma nel 2004 ha portato alla pubblicazione del catalogo Lux, Prati, Pace, Nicosia 2004.

una selezione di poesie, viene scelto per la stretta attinenza di contenuti e immagini con la poesia *Una visita in fabbrica*. Il romanzo racconta la storia di Emma, una giovane operaia, addetta alla catena di montaggio, che vive con grande disagio gli stretti ritmi della giornata lavorativa. Nel brano selezionato è evidente l'impatto della protagonista con la fabbrica e con i ritmi alienanti del lavoro imposti dalle macchine. Il racconto viene fornito in fotocopia: gli studenti lo leggono, alternandosi nella lettura al cambio di capoverso. Come compito per casa sono poi invitati a calarsi nel personaggio di Emma e a scrivere una pagina di diario nella quale la ragazza racconta in prima persona la propria esperienza nella fabbrica.

#### Fase 4. Storia di una giovane impiegata (2 ore)

Come testo poetico rappresentativo del lavoro impiegatizio viene scelto *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani. Dopo una presentazione dell'autore da parte dell'insegnante, che si serve di foto che lo ritraggono e di una sintetica scheda biografica, la docente propone alcuni passi della prima e della seconda sezione del poemetto (I, 7; II,1-2). I versi selezionati sono quelli che introducono la giovane protagonista alle prese dapprima con la scuola serale e lo studio del manuale di dattilografia, e poi con l'impiego di stenodattilografa presso una società di import-export di Milano. Il testo è caratterizzato da una narrazione mossa, frantumata, per la continua alternanza di punti di vista e registri linguistici (narratore, protagonista, manuale, familiari, colleghi di lavoro) liberamente accostati e assemblati secondo una tecnica che è tipica della Neoavanguardia. Per sostenere gli studenti nella comprensione del testo, la docente propone la lettura dei brani da parte dell'attrice Carla Chiarelli.<sup>25</sup> Fa evidenziare con colori diversi le parole pronunciate dai diversi personaggi che mescolano le loro voci nel poemetto e successivamen-

---

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dHDhKIi-dLk>.

te chiede ad alcuni ragazzi di provare a recitare i versi, alternando le voci a seconda del personaggio che li pronuncia.

Infine chiede agli studenti di ideare, a coppie, un'intervista a Carla (domande e risposte). Le risposte della ragazza dovranno essere ricavate dal testo proposto.

#### Fase 5. Compagni di lavoro (1 ora)

L'ultimo poeta che viene presentato agli studenti è Giovanni Giudici. Gli alunni, come compito per casa, sono stati invitati a conoscere il profilo biografico dell'autore guardando un video che la docente ha realizzato con *Edpuzzle*.<sup>26</sup> La comprensione di quanto hanno ascoltato e visto è stata stimolata dalle domande chiuse e aperte che in determinati punti interrompono il video. In classe l'insegnante riprende la figura dell'autore con un *brainstorming*.

La prima poesia di Giudici che viene proposta ai ragazzi è *Cambiare ditta*. Gli studenti, a coppie, devono individuare il tema attorno al quale ruota il testo, e le parole che il poeta ripete per evidenziare il messaggio che intende trasmettere; poi provano a riformulare i contenuti della poesia. La poesia termina con l'incipit di una lettera che lo scrittore invia a dei conoscenti per metterli al corrente del fatto che ha cambiato lavoro. Gli studenti sono chiamati a proseguire la lettera, immaginando di inviarla a un amico che non vedono da molto tempo. Riprendendo il messaggio della poesia, spiegheranno all'amico che cosa può comportare cambiare percorso di scuola e/o di lavoro e come deve modificarsi l'atteggiamento personale per adattarsi a un nuovo ambiente, affinché si determini un cambiamento positivo.

---

<sup>26</sup> *Edpuzzle* è un'applicazione per il web per la realizzazione di lezioni video interattive e personalizzate.

### 8. Modalità di verifica e valutazione

#### Accertamento degli apprendimenti e osservazioni di processo

La valutazione dei compiti da svolgere in classe e a casa, gli interventi fatti a lezione e le risposte a domande poste dall'insegnante concorrono all'accertamento degli apprendimenti. I rilievi vengono segnati su griglie per l'osservazione di processo.

Per i lavori a coppie o in gruppo gli indicatori sono la collaborazione, la partecipazione, l'impegno, il comportamento, il rispetto dei tempi.

#### Verifica di conoscenze, abilità e competenze

FINE FASE 3. Gli studenti sono chiamati a confrontare le descrizioni del lavoro in fabbrica presenti nel poemetto *Una visita in fabbrica* di Sereni e nel brano tratto da *Tempi stretti* di Ottieri, rispondendo a domande chiuse e aperte relative soprattutto alle sensazioni uditive, visive e agli atteggiamenti dei personaggi principali. Poi espongono, in un testo di circa trenta righe, analogie e differenze con il lavoro in fabbrica di oggi, basandosi anche sull'esperienza di visita in azienda organizzata dalla scuola. Tempo previsto: 1 ora.

FINE FASE 5. Come verifica sommativa, i ragazzi sono invitati a lavorare su una selezione di versi (i primi 25) della poesia *La mia compagna di lavoro* di Giudici. Dopo aver ascoltato la lettura della poesia da parte dell'insegnante e aver chiarito i passi di più difficile comprensione, confrontano i diversi sentimenti che legano i personaggi di questo testo con quelli che caratterizzano i protagonisti della poesia di Sereni e del poemetto di Pagliarani proposti nel corso dell'unità di apprendimento, rispondendo a domande legittime e illegittime.<sup>27</sup> Poi scrivono un

---

<sup>27</sup> Domande illegittime sono quelle di cui si conosce la risposta (per esempio chiedere agli alunni la data di nascita di un autore), domande legittime sono viceversa quelle di cui non si conosce la risposta (per esempio do-

articolo di circa tre mezze facciate di foglio di protocollo, da pubblicare sul giornalino della scuola, nel quale accostano le poesie lette in classe alla loro esperienza personale, evidenziando l'importanza di avere buoni rapporti con i compagni di classe e in ambito lavorativo; per questo, i ragazzi fanno riferimento anche alla loro esperienza di lavoro in brigata nelle cucine della scuola. Tempo previsto: 2 ore.

Per la valutazione si utilizza una griglia che considera come indicatori la correttezza ortografica, sintattica, la coesione e la coerenza testuale, la pertinenza alla consegna, la disponibilità a entrare in risonanza con il testo.

### Metacognizione

In conclusione dell'unità di apprendimento, al fine di testare il gradimento dell'attività da parte degli studenti e favorire una riflessione metacognitiva, l'insegnante propone ai ragazzi di rispondere a un test preparato con *Moduli Google*,<sup>28</sup> che prevede la risposta a domande chiuse e aperte.

### 9. Considerazioni conclusive

Nell'unità di lavoro ho messo al centro delle mie scelte gli studenti. Per questo ho selezionato testi che potessero rispondere ai loro interessi, sollecitare riflessioni legate alle loro esperienze e farli maturare nella consapevolezza di sé, prestando attenzione al fatto che i materiali fossero accessibili a tutti attraverso lavori di tipo cooperativo. Nell'assegnazione dei compiti, ho cercato di far sperimentare ai ragazzi che i testi letterari richiedono, per essere compresi, la cooperazione tra immagina-

---

mandare agli studenti cosa avrebbero fatto nei panni di un personaggio di una novella letta in classe), secondo la definizione di Heinz von Foerster (Foerster von 1987, 200).

<sup>28</sup> *Moduli Google* è uno strumento di *Google Drive*, che permette di creare questionari online.

zione dell'autore e interpretazione del lettore. Sono infatti consapevole che «insegnare letteratura non significa solo e tanto trasmettere un repertorio codificato di conoscenze, competenze, capacità, quanto creare le condizioni perché i ragazzi e le ragazze di oggi siano in grado di riempire con la loro intelligenza e con la loro immaginazione quegli 'spazi bianchi' che ogni opera letteraria lascia aperti per il lettore. Che cosa diventa un'opera letteraria quando entra in classe? Nessuno, nemmeno l'insegnante più preparato, può saperlo prima che avvenga l'incontro. Ma proprio questo carattere imprevedibile può rendere appassionante l'insegnamento letterario: non semplice trasmissione di un sapere dato, ma elaborazione cooperativa di un sapere nuovo».<sup>29</sup>

#### Bibliografia

- G. Armellini, *La letteratura in classe. L'educazione letteraria e il mestiere dell'insegnante*, Edizioni Unicopli, Milano 2008.
- G. Barberi Squarotti, C. Ossola (eds.), *Letteratura e industria, Atti del XV Congresso AISLLI* (Torino, 15-19 maggio 1994), Leo Olschki Editore, Firenze 1997.
- G. Bigatti, G. Lupo, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- P. Biglia, P. Manfredi, A. Terrile, *Il più bello dei mari*, Pearson Italia, Milano-Torino 2014.
- I. Calvino, *La sfida al labirinto*, «Menabò», 5 (1962), pp. 85-99.
- P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro*, Rubettino, Soveria Mannelli 2010.
- G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi scuola, Mondadori, Milano 1992.
- H. von Foerster, *Sistemi che osservano*, Astrolabio, Roma 1987.
- G. Giudici, *I versi della vita*, Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2000.

---

<sup>29</sup> Armellini 2008, pp. 18-19.

- S. Lux, L. Prati, V. Pace, A. Nicosia (eds.), *Arte e lavoro. La collezione Verzocchi*, Palombi, Roma 2004.
- O. Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1964.
- E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in A. Giuliani (ed.), *Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino 1972.
- B. Panebianco, M. Gineprini, S. Seminara, *LetterAutori. Percorsi ed esperienze letterarie. Contemporaneità e Postmoderno*, Zanichelli, Bologna 2011.
- C. Pavese, *Poesie*, Einaudi, Torino 1964.
- O. Schiavone, *Lettura di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni*, «Italianistica», 35, 3 (2006), pp. 99-119.
- V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965.
- W. Szymborska, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie*, trad. it. di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009.
- E. Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4 (1961), p. 20.

#### SITOGRAFIA

<http://www.edizionidicomunita.it/>.

[http://europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc44\\_en.htm](http://europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc44_en.htm).

<http://www.giscel.it/?q=content/dieci-tesi-leducazione-linguistica-democratica>

<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/vittorio-sereni-si-racconta/8386/default.aspx>.

<https://www.youtube.com/watch?v=dHDhKIi-dLk>.

[http://www.vittorininet.it/supporto/elio/menabo\\_presentazione.htm](http://www.vittorininet.it/supporto/elio/menabo_presentazione.htm).



## APPENDICE: I TESTI

*Scrivere il curriculum*

Cos'è necessario?

È necessario scrivere una domanda,  
e alla domanda allegare il curriculum.

A prescindere da quanto si è vissuto  
il curriculum dovrebbe essere breve.

È d'obbligo concisione e selezione dei fatti.  
Cambiare paesaggi in indirizzi  
e ricordi incerti in date fisse.

Di tutti gli amori basta quello coniugale,  
e dei bambini solo quelli nati.

Conta di più chi ti conosce di chi conosci tu.  
I viaggi solo se all'estero.  
L'appartenenza a un che, ma senza un perché.  
Onorificenze senza motivazione.

Scrivi come se non parlassi mai con te stesso  
e ti evitassi.

Sorvola su cani gatti e uccelli,  
cianfrusaglie del passato, amici e sogni.

Meglio il prezzo che il valore  
e il titolo che il contenuto.

Meglio il numero di scarpa,  
che non dove va  
colui per cui ti scambiano.

Aggiungi una foto con l'orecchio scoperto.  
È la sua forma che conta, non ciò che sente.

Cosa si sente?

Il fragore delle macchine che trituran la carta.

*Disciplina*

I lavori cominciano all'alba. Ma noi cominciamo  
un po' prima dell'alba a incontrare noi stessi  
nella gente che va per strada. Ciascuno ricorda  
di esser solo e aver sonno, scoprendo i passanti  
radi – ognuno trasogna tra sé,  
tanto sa che nell'alba spalancherà gli occhi.  
Quando viene il mattino ci trova stupiti  
a fissare il lavoro che comincia.  
Ma non siamo più soli e nessuno ha più sonno  
e pensiamo con calma i pensieri del giorno  
fino a dare in sorrisi. Nel sole che torna  
siamo tutti convinti. Ma a volte un pensiero  
meno chiaro – un sogghigno – ci coglie improvviso  
e torniamo a guardare come prima nel sole.  
La città chiara assiste ai lavori e ai sogghigni.  
Nulla può disturbare il mattino. Ogni cosa  
può accadere e ci basta di alzare la testa  
dal lavoro e guardare. Ragazzi scappati  
che non fanno ancor nulla camminano in strada  
e qualcuno anche corre. Le foglie dei viali  
gettano ombre per strada e non manca che l'erba,  
tra le case che assistono immobili. Tanti  
sulla riva del fiume si spogliano al sole.  
La città ci permette di alzare la testa  
a pensarci, e sa bene che poi la chiniamo.

Pavese 1964, 63.

*Una visita in fabbrica*

I.

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido  
lontanissima una sirena di fabbrica.

Non dunque tutte spente erano le sirene?

Volevano i padroni un tempo tutto muto  
sui quartieri di pena:

ne hanno ora vanto della pubblica quiete.

Col silenzio che in breve va chiudendo questa calma  
mattina

prorompe in te tumultuando

quel fuoco di un dovere sul gioco interrotto,

la sirena che udivi da ragazzo

tra due ore di scuola. Riecheggia nell'ora di oggi

quel rigoglio ruggente dei pionieri:

sul secolo giovane,

ingordo di futuro dentro il suono in ascesa

la guglia del loro ardimento...

ma è voce degli altri, operaia, nella fase calante

stravolta in un rancore che minaccia abbuinandosi,

di sordo malumore che s'inquieta ogni giorno

e ogni giorno è quietato – fino a quando?

O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue

tra vibrante avvenire e tempo dissipato

o spenta musica già torreggiante e triste.

Ma questa di ora, petulante e beffarda

è una sirena artigiana, d'officina con speranze:

stenta paghe e lavoro nei dintorni.

Nell'aria amara e vuota una larva del suono

delle sirene spente, non una voce più

ma in corti fremiti in onde sempre più lente

un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica.

II.

La potenza di che inviti si cerchia

che lusinghe: di piste di campi di gioco

di molli prati di stillanti aiuole

e persino fiorirvi, cuore estivo, può superba la rosa.

Sfiora torrette, ora, passerelle

la visita da poco cominciata: s'imbuca in un fragore

come di sottoterra, che pure ha regola e centro

e qualcuno t'illustra. Che cos'è

un ciclo di lavorazione? Un cottimo

cos'è? Quel fragore. E le macchine, le trafile e calandre,

questi nomi per me presto di solo suono nel buio della  
 mente,  
 rumore che si somma a rumore e presto spavento per me  
 straniero al grande moto e da questo agganciato.  
 Eccoli al loro posto quelli che sciamavano là fuori  
 qualche momento fa: che sai di loro  
 che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro...  
 Chiusi in un ordine, compassati e svelti,  
 relegati a un filo di benessere  
 senza perdere un colpo – e su tutto implacabile  
 e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala.

III.

Dove più dice i suoi anni la fabbrica,  
 di vite trascorse qui la brezza  
 è loquace per te?

Quello che precipitò  
 nel pozzo d'infortunio e di oblio:  
 quella che tra scali e depositi in sé accolse  
 e in sé crebbe il germe d'amore  
 e tra scali e depositi lo sperse:  
 l'altro che prematuro dileguò  
 nel fuoco dell'oppressore.  
 Lavorarono qui, qui penarono  
 (E oggi il tuo pianto sulla fossa comune).

IV.

«Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno  
 sanno quello che vogliono. Non è questo,  
 non è più questo il punto».

E raffrontando e  
 rammemorando:  
 «... la sacca era chiusa per sempre  
 e nessun moto di staffette, solo un coro  
 di rondini a distesa sulla scelta tra cattura  
 e morte ...»

Ma qui non è peggio? Accerchiati da gran  
 tempo

E ancora per anni e poi anni ben sapendo che non  
 più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.  
 c'è vita, sembra, e animazione dentro  
 quest'altra sacca, uomini in grembiuli neri  
 che si passano plichi  
 uniformati al passo delle teleferiche

di trasporto giù in fabbrica.

Salta su

il più buono e il più inerme, cita:

*E di me si spendea la miglior parte*

tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati.

V.

La parte migliore? Non esiste. O è un senso

di sé sempre in regresso sul lavoro

o spento in esso, lieto dell'altrui pane

che solo a mente sveglia sa d'amaro.

Ecco. E si fa strada sul filo

cui si affida il tuo cuore, ti rigetta

alla città selvosa:

- Chiamo da fuori porta.

Dimmi subito che mi pensi e ami.

Ti richiamo sul tardi -.

Ma beffarda e febbrile tuttavia

ad altro esorta la sirena artigiana.

Insiste che conta più della speranza l'ira

e più dell'ira la chiarezza,

fila per noi proverbi di pazienza

dell'occhiuta pazienza di addentrarsi

a fondo, sempre più a fondo

sin quando il nodo spezzerà di squallore e rigurgito

un grido troppo tempo in noi represso

dal fondo di questi assetti inferni.

*Emma alla catena di montaggio*

Emma lavorava in fabbrica, in mezzo agli altri, come da sola. Non le nascevano amicizie intorno. Dentro la sua officina il rumore le impediva di parlare, almeno che non strillasse. Lo stabilimento era assai grande; si divideva in molti edifici bassi, fughe di capannoni, e occupava alcune strade, da formare un quartiere estremo della città. Questo non aiutava a conoscere la gente: entravano per le lontane portinerie, come se ogni gruppo si perdesse in uno stabilimento diverso.

Emma ogni mattina si ritrovava seduta davanti alla sua macchina, in fila con le altre. Stavano strette; dietro si ammassavano altre macchine utensili del reparto, uomini e donne; davanti c'era una corsia e la continuazione dell'officina a perdita d'occhio. Metteva un pezzo nell'attrezzo, azionava la leva, l'operazione si compiva in pochi secondi. Un altro pezzo. Così seduta passava la sua giornata. Intorno l'officina rombava col suo rumore compatto, su cui il tum tum di una grande pressa lontana batteva come un passo cadenzato, come un cuore affannato. Una pressa leggera si inseriva con un tan tan tan più acuto e frequente. Nei primi tempi Emma fu eccitata dal rumore; poi intontita; alla fine vi fece l'abitudine, diventando un po' sorda, di orecchie, di corpo e di anima. Aveva assorbito il rumore come una spugna piena. Per lei fu molto peggio abituarsi al metallo e al lubrificante: le mani vicino alla macchina le sembravano di ricotta e avevano paura dell'utensile. Questa paura non scompariva mai.

Né prima né dopo capi che cosa accadesse intorno a sé nella distesa di macchine, attraverso la bassa selva dei reparti. Certo nessuno glielo spiegò mai: l'avevano portata al suo posto di peso. Dopo alcune settimane, oltre al suo conosceva qualche altro angolo, ma per caso. Ogni macchina utensile veniva alimentata da un cavo elettrico pendente dal soffitto: quelle liane ancora di più imbrogliavano la vista, insieme all'apparente confusione della sala, oscuravano il cielo a sega e l'aria già tenebrosa. Del resto molte operaie, sedute sul seggiolino, si sentivano chiuse dopo anni in mezzo a un bosco aggrovigliato dove ognuno bada a se stesso o al massimo ai propri vicini. Benché ci rimanessero ferme otto o nove o dieci ore al giorno – per gli straordinari – correivano sempre: avevano i minuti contati. La mattina si precipitavano al posto, timbrata la cartolina. La sera scappavano. Certe operaie anziane non avrebbero saputo raccontare ciò che vedevano nel tragitto dagli spogliatoi ai loro posti, ignorando il nome delle macchine distanti dieci metri dalla loro. Durante il giorno se ne interessavano meno che mai: a che serviva? Questo era anche un modo, in quella fabbrica, di avere la coscienza tranquilla, poiché era ritenuto un merito non vedere, non sapere. Emma imitò le altre.

Superò il periodo di prova. Parecchi, come operaia meccanica, non le avrebbero dato un soldo, compreso Giovanni. Solo Aldo si sentiva sicuro. Sapeva che, alla grande serie, è forse difficile resistere alla lunga senza smaniare, ma all'inizio pensano l'organizzazione e la macchina a domare gli uomini

e le donne. Emma in più era ordinata, con le mani magre, tenace. Avrebbe imparato.

La condussero presto, dopo il tirocinio, al suo posto a produrre, con un lavoro non tanto veloce ma sicuro: doveva usare un attrezzo, una maschera che sostituiva le dita sotto l'utensile. Se no, le dita di quasi tutte le operaie della linea sfioravano il taglio dell'utensile. Eppure la vicina di Emma, quella con cui scambiò la prima parola dopo il tirocinio in cui era stata muta come una bambina, procedeva regolarmente, assorta e distratta insieme. Emma la sbirciava spesso. Aveva le mani calme e impegnate di una che fa la calza; era una vecchia operaia veloce, metodica; con l'aria spiritata, soltanto per i suoi capelli bianchi e ritti come la stoppa. Pareva un diavolo. Siccome lavorava priva di attrezzo, le sue mani erano l'attrezzo: teneva dei piccoli particolari d'acciaio sottoponendoli alla punta dell'utensile tagliente, frullante a pazza velocità, con le dita nude. Non si scomponeva. Porgeva i pezzi all'utensile rapida, senza fretta, col gesto di chi accende una candela con un fiammifero, migliaia di candele al giorno. Ma, tre posti di fianco, Emma aveva visto una ragazza con la cicatrice di mezza punta di un dito: tuttavia anch'essa proseguiva, arrischiando l'altra metà.

Per molte settimane, per qualche mese, Emma fu intontita dalla novità, quasi felice, libera a Milano, lontana dal suo triste e duro paese; prendeva con gioia le prime buste paga con il suo guadagno; scherzando la sera con Giovanni, gli raccontava le storie d'amore, gli intrighi, del suo paese.

Per lei la primavera si ruppe nell'estate troppo presto. Non si era mai bagnata e bruciata di quel caldo grigio e nebbioso della città, senza stagione, che nella fabbrica si addensava senza luce. Al ritorno dalle vacanze di agosto, Giovanni la trovò cambiata. Dalla settimana di ferie a casa sua era ricomparsa immusonita, spaventata. Non essendo Giovanni e Caterina ancora a Milano, cominciò a lamentarsi di quell'aria, la colpa di tutto, con Paolo; Paolo dovette una sera interrogarla sotto la lampada, affogata nell'afa, della camera da pranzo, dove lei la notte dormiva. – Ma che cosa hai, Emma, che cosa? – L'aria, – gli rispose soltanto, – non mi giova l'aria.

Emma pativa, si annoiava nella fabbrica; si domandava ogni quarto d'ora: rimarrò a questo posto tutta la vita?

*La ragazza Carla*

I, 7

È dalla fine estate che va a scuola  
 Guida tecnica per l'uso razionale  
 della macchina  
 la serale  
 di faccia alla Bocconi, ma già più  
 Metodo principe  
 per l'apprendimento  
 della dattilografia con tutte dieci  
 le dita  
 non capisce se è un gran bene, come pareva in casa,  
 spendere quelle duemila lire al mese  
 Vantaggi dell'autentico  
 utilità fisiologica, risultato  
 duraturo, corretta scrittura  
 velocità resistenza  
**PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO**  
 La scuola d'una volta, il suo grembiule  
 tutto di seta vera, una maestra molto bella  
 i problemi coi mattoni e le case, e già dicevano la guerra  
 Mussolini la Francia l'Inghilterra.  
 Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto  
 donne, più le due che fanno scuola  
 Nella parte centrale del carrello, solidale ad esso  
 ecco il rullo  
 C'è poca luce e il gesso va negli occhi  
 [...]

II, 1

Carla Dondi fu Ambrogio di anni  
 diciassette primo impiego stenodattilo  
 all'ombra del Duomo  
 Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro  
 sia svelta, sorrida e impari le lingue  
 le lingue qui dentro le lingue oggiogiorno  
 capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED  
 qui tutto il mondo  
 è certo che sarà orgogliosa.  
 Signorina, noi siamo abbonati  
 alle Pulizie Generali, due volte  
 la settimana, ma il Signor Praté è molto  
 esigente – amore al lavoro è amore all'ambiente – così



nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino  
sarà sua prima cura la mattina.  
UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C  
Perché non mangi? Adesso che lavori ne hai bisogno  
adesso che lavori ne hai diritto  
molto di più.  
S'è lavata nel bagno e poi nel letto  
s'è accarezzata tutta quella sera.  
Non le mancava niente, c'era tutta  
come la sera prima – pure con le mani e la bocca  
si cerca si tocca si strofina, ha una voglia  
di piangere di compatirsi  
ma senza fantasia  
come può immaginare di commuoversi?  
Tira il collo all'indietro ed ecco tutto.

Pagliarani 1972.

*Cambiare ditta*

Non puoi cambiarti, ma almeno cambia ditta,  
Il posto di lavoro è più che una metà  
(Inutilmente resisti) della tua anima:  
E quante cose per te cambieranno!

Avranno altri volti e strade le tue mattine,  
T'illuderai quasi di aver cambiato città,  
Di avere davanti una vita. Un nuovo gergo  
Imparerai nelle file dei nuovi conservi:

Ti ci vorranno due mesi per scoprirlo banale.  
E poi nuovi padroni, nuove regioni dei tuoi nervi  
In evidenza agli uffici del personale,  
Nuovi prodotti e una nuova misura

Di quel che è bene e male – ed infine te stesso  
Di cui tutti diranno che sei nuovo.  
Annuncerai ai lontani la tua novità:  
«Questa mia è per dirti che adesso mi trovo...»

*La mia compagna di lavoro*

La mia compagna di lavoro lascia  
l'ufficio per molti mesi. Io spero  
che torni (non parte per un lungo viaggio,  
ma è come se – spero dunque che torni):  
al suo partire mancano pochi giorni,  
presto saranno ultime poche ore.

Affetto abitudine chiamo questo timore  
stupore che avrò di non vederla  
qui dove scialbo bizzarro ignoto  
mi ha trovato e (io penso lei spera)  
mi troverà: pure non qui la sua vera  
vita è, né la mia – credo. Pietà

semplicemente di me stesso mi fa  
ricontare i due anni passati,  
ricordare che un altro ai suoi occhi  
dapprima fui come io pure vedo  
essi modificati: così sarà  
da ora fra molti mesi probabilmente.

La mia compagna di lavoro discretamente  
suppone i miei pensieri, prevede  
molte parole mie, il vano e il vero  
ne soppesa e distingue, non ha  
bisogno di dirmi bugie – e sincero  
anch'io posso permettermi il viso  
che ho, abbassare la guardia  
[...]

## INDICE DEI NOMI

L'indice raccoglie i nomi espliciti e i nomi allusi o ricavabili dall'aggettivo (es. *dantesco*), oltre che i titoli delle opere anonime e dei periodici. I nomi degli autori classici e latini si trovano sotto la forma latina (es. *Augustinus*, *Horatius*); gli altri nomi storici sono in italiano (es. *Ciro II*, *Romolo*).

- Accademia dei Trasformati, 272, 275-276, 297  
 Accolti, Bernardo 215, 219-220, 225  
 Afribo, Andrea 158n, 203  
 Ageno, Franca Brambilla 70n, 87  
 Agnelli, Antonio 283  
 Agosti, Giovanni 299  
 Alamanni, Luigi 176n  
 Alanus de Insulis (Alano di Lille) 11, 12  
 Alberti, Leon Battista 82n, 89, 134  
 Alessandri, Caio Baldassarre Olimpo 138, 147, 198n-199 e n.  
 Alessandro III, re di Macedonia, detto Alessandro Magno 28, 30, 32, 35  
 Alighieri, Dante 3, 104, 123, 145, 184n, 188, 273, 282n  
*Almanacco della Famiglia Meneghina*, quotidiano milanese 258  
 Altissimo vd. Cristoforo Fiorentino  
 Alvisi, Edoardo 84, 87  
 Amalteo, Giovanni Battista 214, 216, 220  
 Amanio, Giovanni Paolo 216, 220, 222  
 Amanio, Niccolò 215, 217, 220, 222, 229-230  
 Ambrogio, Giuseppe Renzo 21  
 Anceschi, Giuseppe 258n, 259n, 296  
 Andrews, Richard 150, 205  
 Angioletti, Giovanni Battista 259n, 291 e n., 296, 300  
 Angiolieri, Cecco 161n  
 Angiolini, Francesco 269n, 282n, 296  
 Anguillara, Giovanni Andrea dell' 218, 220  
 Annibale vd. Barca, Annibale  
 Antonicelli, Franco 255  
 Aragona, Alfonso d' 23, 24n  
 Aretino, Pietro 215, 220  
 Ariosto, Ludovico 143, 158, 159, 163n, 175n, 202, 204-205, 207, 212, 214-215 e n., 219-220, 225, 229 e n., 230 e n., 249-251  
 Aristoteles 27-29, 33, 45-47n  
 Armellini, Guido 305n, 309, 322 e n.  
 Armonio, Giovanni 219-220, 222n, 225  
 Arrighi, Cletto 265n, 269n, 274n, 282n, 294n, 296  
 Asor Rosa, Alberto 135, 205-206  
 Augustinus, Aurelius 11-13n, 17n  
 Avanzi, Girolamo 103 e n., 111  
 Bajani, Andrea 308  
 Baldacchini, Filippo 137-139 e n., 140-141, 143-144n, 145-147, 149, 150-151 e n., 152-153, 156-157 e n., 158 e n., 159-161 e n., 162 e n., 163 e n., 164-165, 167-168n, 169 e n., 171-172 e n., 173-175 e n., 176 e n., 179n-181 e n., 182-183, 186-190 e n., 191-192,

- 194-195 e n., 196 e n., 197-201 e n., 202, 206  
 Baldacci, Luigi 203  
 Baldassari, Gabriele 158n, 203  
 Baldassarri, Stefano Ugo 57, 58, 60-61  
 Baldi, Bernardino 193, 194 e n.  
 Balduino, Armando 145, 153n, 157, 180, 198 e n., 203  
 Balestrieri, Domenico 272n, 273, 275 e n., 276 e n., 277n, 278-280 e n., 281, 283 e n., 284-286, 296, 297, 300-301  
 Balestrini, Nanni 308  
 Ballarini, Marco 21  
 Balzac, Honoré de 287  
 Barbarisi, Gennaro 300  
 Barbatì, Petronio 176n  
 Barberi Squarotti, Giorgio 309n, 322  
 Barbiano di Belgiojoso, Ludovico 297  
 Barca, Annibale 32  
 Barengi, Mario 300  
 Barignano, Pietro 175n, 217, 220  
 Barillari, Sonia Maura 21  
 Bartezzaghi, Stefano 105n, 134  
 Bartolini, Giovanni Antonio 210-211  
 Bartolo da Sassoferrato 127  
 Bartolomeo, Beatrice 158n, 159n, 161n, 203  
 Barucci, Guglielmo 177n, 203  
 Battaglia, Salvatore 87  
 Battaglia Ricci, Lucia 7n, 20  
 Battelli, Giulio 59  
 Baudelaire, Charles 287  
 Bausi, Francesco 25n, 57, 175-176, 197, 203  
 Bayley, Charles Calvert 51n, 57  
 Bazalieri, Caligola 144n  
 Beccari, Antonio (Antonio da Ferrara) 161n  
 Beda Venerabilis 11-12  
 Belli, Gioachino 294n, 301, 303  
 Bellio, Anna 275n, 297, 301  
 Beltrami, Pietro G. 161 e n., 162n, 203  
 Bembo, Pietro 143, 158-159, 161 e n., 175n, 179 e n., 180, 197n-201 e n., 202, 204-205, 212, 213n, 216, 220, 227 e n., 230, 249-250  
 Benagale, Ryan Raul 78n, 97  
 Benci, famiglia 60  
 Bentivoglio, Ercole 217, 220  
 Berra, Claudia 207  
 Berti, Sara 58  
 Bertini, Enrico 260n  
 Bertoglio, Gabriele 261  
 Bertoletti, Nello 81n, 87, 209n  
 Besomi, Ottavio 207  
 Bessi, Rossella 83n, 87  
 Betussi, Giuseppe 221n  
 Biadene, Leandro 158n, 161n, 203  
 Bianca, Concetta 51n, 57  
 Bianco, Monica 203  
*Biblia* 13n, 20, 155; *Prov.* 5, 18-19: 10-11; *Psalms* 17, 34: 13n; 22(21): 19; 22(21), 1: 10, 13; 42(41): 10-11, 13; 104(103), 18: 13n  
 Bigatti, Giorgio 309 e n., 322  
 Biglia, Paola 315n, 322  
 Bignamini, Mauro 259n, 297  
 Billanovich, Giuseppe 63n  
 Billy, Dominique 204, 206  
 Birago, Girolamo 286n  
 Boccaccio, Giovanni 1-2, 4-7, 13, 15-17 e n., 18-22, 81n, 83n, 87  
 Boccioni, Umberto 289-290  
 Boiardo, Matteo Maria 82n, 89, 91, 158-159, 202-203  
 Bonelli, Giovanni Maria 162n  
 Bonora, Ettore 258n, 297  
 Boorman, Stanley 96 e n., 101  
 Borghi, Renato 101  
 Borsetto, Luciana 26n, 58

- Borsieri, Pietro 264n  
 Boschetto, Luca 56n, 58  
 Bossaglia, Rossana 297  
 Botta, Gustavo 255  
 Bozzetti, Cesare 143, 204, 207, 231n, 250  
 Braccesi, Alessandro 179n  
 Brambilla, Simona 58  
 Branca, Vittore 18n, 20, 81n, 83n, 87, 298  
 Brevini, Franco 258  
 Brioschi, Franco 203  
 Brissio, Cesare 221  
 Britonio, Girolamo 143, 215, 220  
 Brocardo, Antonio 162, 219-220, 225  
 Bronzini, Giovanni Battista 66n, 87  
 Brown, Carleton 204  
 Brucker, Gene 23n, 58  
 Brunelli, Giampiero 176, 204  
 Bruni, Leonardo 25-26 e n., 28-29n, 30n, 31n, 33 e n., 34 e n., 35 e n., 36 e n., 37 e n., 39-40 e n., 41-42 e n., 43 e n., 45 e n., 47n, 48n, 49 e n., 50-52, 57-58  
 Bruno Carthusianus (Bruno di Colonia) 11-12  
 Buccellati, Graziella 264n, 297  
 Bullock, Walter Llewellyn 199n, 204  
  
 Caetani, Camillo) 59  
 Cagni, Giuseppe Maria 51n, 52n, 58  
 Calgari, Guido 262n, 297  
 Calgari Intra, Fiorenza 297  
 Calmeta vd. Colli, Vincenzo  
 Calvino, Italo 308 e n., 322  
 Camilleri, Andrea 308  
 Camillo, Marco Furio 30-31, 34-35  
*Cantare di Florio e Biancifiore 2*  
 Cantù, Cesare 265n, 278n, 279n, 297  
*Canzoniere Costabili* 158-159, 202-203  
 Capaccioni, Andrea 138, 204  
 Capilupi, Lelio 214, 216, 218, 220  
 Cappello, Bernardo 214-215, 220  
 Capra, Carlo 300  
 Capuana, Luigi 290n  
 Caracciolo, Giovan Francesco 190, 197  
 Caramuel Lobkowitz, Juan 105n, 134  
 Carducci, Giosuè 84, 87  
 Caretti, Lanfranco 204, 250  
 Cariteo vd. Gareth, Benedetto  
 Carrai, Stefano 6n, 19n, 20, 105, 134, 200, 204, 207, 248n, 250  
 Cartolari, Baldassarre 138, 140 e n.  
 Caruso, Carlo 95 e n., 96, 101  
 Cassini, Stefano 104n, 134  
 Cassola, Luigi 218, 220, 224  
 Castel della Pieve, Bartolomeo di 80  
 Castellani, Giordano 258n, 297  
 Castiglione, Baldassarre, 209n, 228n, 232 e n., 250  
 Castoldi, Massimo 209 e n., 250  
 Cato, Marcus Porcius 48  
 Cattaneo, Gaetano 262n  
 Catti, Lidio (Bernardino) 103-121, 123-126, 128-135, 190 e n., 191-192  
 Cavalcanti, Guido 161 e n.  
 Cecco d'Ascoli 80  
 Cecilio Metello, Quinto 35  
 Cei, Francesco 198 e n., 199 e n.  
 Cella, Roberta 81, 87  
 Cene de la Chitarra 83n  
 Cesare, Caio Giulio 28-30, 34-35  
 Cesari, Gaetano 169n, 204  
 Chalons, Filiberto di 140  
 Chaplin, Charlie 264n

- Cherchi, Paolo 26n, 55n, 58-60, 231n, 250
- Cherubini, 265n, 266n, 274n, 280n, 282n, 285n, 286n, 294n, 297-298
- Chiarelli, Carla 318
- Chirumbolo, Paolo 309 e n., 322
- Chittolina, Roberto 215n, 250
- Chrétien de Troyes 8n, 14n, 21
- Cicero, Marcus Tullius 41, 49-50, 58, 61
- Cicero, Quintus Tullius 61
- Cillenio, Giuseppe 210 e n., 211-212 e n., 213 e n., 250
- Ciminelli, Serafino de' vd. Serafino Aquilano
- Cinelli, Gianluca 302
- Cingolani, Gabriele 21
- Cino da Pistoia 83n, 89-90, 161n, 163n
- Cirese, Alberto Mario 67n, 73n, 88
- Ciro II, re di Persia 32, 35
- Civelli, casa editrice 288n
- Clemens VII, papa 140
- Clodoveo 8-9
- Colli, Vincenzo (Calmeta) 199
- Colonna, Francesco 144n
- Comboni, Andrea 63 e n., 80, 88, 103, 105, 134-135, 140, 158n, 181n, 184n, 188-189 e n., 190, 194, 196n, 204, 209n
- Conterno, Francesco 216, 220-222, 227
- Conti, Giusto de', da Valmontone 80, 83n, 89-90, 157n-159, 161n, 202-203
- Contini, Gianfranco 83n, 88
- Contò, Agostino 87-88
- Coppa, Iacopo 249
- Corio, Ludovico 288n
- Cornazano, Antonio 158-159, 202
- Correggio, Niccolò 176n, 199n
- Corsi, Giuseppe 6n, 21
- Corso, Anton Giacomo 214-215, 220, 228n, 230, 250
- Costabili vd. *Canzoniere Costabili*
- Crescimbeni, Giovanni Mario 221 e n., 250
- Cresti, Simona 144n, 205
- Cristoforo Fiorentino (Altissimo) 199n
- Croce, Benedetto 255 e n., 298
- Curti, Lancino 105n
- D'Ancona, Alessandro 65 e n., 66-67, 73-74 e n., 81n, 85, 88
- Daniele, Antonio 80, 88
- Danzi, Luca 287n, 298
- Da Porto, Luigi 161
- Da Tempo, Antonio 150, 163 e n., 164, 205
- Davis, Jimmie 63, 78n
- Degrada, Francesco 300
- De Laude, Silvia 75n, 89
- Del Carretto, Galeotto 199n
- Delcorno Branca, Daniela 83n, 88
- Della Casa, Giovanni 158, 202
- Dell'Arco, Mario 258n, 298
- Della Rovere, Giuliano vd. Iulius II, papa
- Delminio, Giulio Camillo 217, 220
- De Marchi, Emilio 287 e n., 288 e n., 290 e n., 292 e n., 298
- De Marchi, Pietro 258
- De Marinis, Tammaro 58
- Depero, Fortunato 317
- De Robertis, Domenico 72 e n., 73, 80, 88, 223n, 250
- De Rosa, Francesco 179n, 205
- de Rossi, Gianfrancesco 79
- Dickens, Charles 287
- Di Costanzo, Angelo 175n
- Dionisotti, Carlo 144n, 147 e n., 150n, 151n, 163n, 177n, 195n, 197-198n, 205
- Di Stefano, Paolo 90

- Divizia, Paolo 223n, 251  
 Dolce, Lodovico 218, 220-221 e n., 223n, 226n, 251  
 Domokos, György 13n, 15n, 21  
 Donà, Carlo 9n, 12n, 21  
 Doni, Anton Francesco 218, 220, 232 e n., 251  
 Donnini, Andrea 227, 250  
 Dooley, Brendan 140, 143, 205  
 Dorigo, Ermes 209, 212, 246, 249  
 Dossi, Carlo 263n, 298  
 Durini, Angelo Maria 275n, 300  
 Duso, Elena Maria 103n, 105n, 117n, 120n, 126n, 134
- Edizioni di Comunità 307  
 Einaudi, casa editrice 258  
 Elwert, Wilhelm Theodor 163n, 205  
 Epaminonda 35  
 Equicola, Mario 231 e n., 250-251  
 Ermacora, Fabio Quintiliano 212n  
 Este, Isabella d' 97  
 Eustachio, santo (già Placido) 12n  
 Everardo Alemanno 104n
- Fabio Massimo, Quinto 35, 41  
 Fadini, Matteo 209n, 232n, 251  
 Fanfani, Pietro 24, 32n, 57, 59  
 Fatini, Giuseppe 143  
 Fausto, Sebastiano (Fausto da Longiano) 143  
 Fedi, Roberto 163n, 197n, 200, 205  
 Feliciano, Felice 63 e n., 79-80, 88-90  
 Ferrari, Severino 65, 67, 81n, 83n, 84, 89  
 Ferravilla, Edoardo 264n  
 Ferroni, Giulio 315n, 322  
 Ficino, Marsilio 59  
 Figliucci, Felice 215, 220, 222n, 227  
 Filelfo, Francesco 150-151  
 Filippo II, re di Macedonia 32
- Filosseno, Marcello 197, 199n  
 Finazzi, Maria 215n, 231n, 251  
 Firmian, Carlo Gottardo (conte di) 275n  
 Flecha, Mateo 232 e n., 252  
 Floreani, Francesco 210-211  
 Foerster, Heinz von 321n, 322  
 Fogazzaro, Antonio 287-288n, 298  
 Fortini, Franco 258, 307  
 Forzano, Giovacchino 272n  
 Francesconi, Daniele 211  
 Franklin, Sidney 290n  
 Frasca, Gabriele 189, 194, 205  
 Frasso, Giuseppe 21, 103n  
 Fregoso, Antonio Fileremo 15n, 199n  
 Frescobaldi, Dino 161n  
 Frescobaldi, Matteo di Dino 6-7n, 21  
 Fulin, Rinaldo 104n, 107 e n., 134
- Gabai, Samuele 90  
 Gadda, Carlo Emilio 299  
 Galbarini, Antonio 265  
 Galeazzo Di Tarsia 202, 207  
 Gallico, Claudio 96n, 101  
 Gambara, Veronica 218, 220  
 Gardane, Antonio 252, 254  
 Gareth, Benedetto (Cariteo) 158, 197  
 Geddo, Cristina 300  
 Gellius, Aulus 8 e n  
 Genette, Gérard 234 e n., 235, 252  
 Gesù, Compagnia di 79  
 Gesualdo, Giovanni Andrea 217, 220, 222n  
 Giacomo, santo 13n  
 Gianella, Giulia 207  
 Giani, Maria Angela 284n, 298  
 Gianmattei, Emma 255n, 298  
 Giannozzo, Sebastiano 163n  
 Giardini, Arianna 260n, 298



- Gibellini, Pietro 20, 260n, 271n, 298  
 Gigli, Giuseppe 83n, 89  
 Gigliucci, Roberto 26n, 59  
 Ginanni, Pietro Paolo 103n, 134  
 Gineprini, Mario 315n, 322  
 Giolito De Ferrari, Bonifacio 251  
 Giolito De Ferrari, Francesco 251  
 Giolito De Ferrari, Gabriele 162n, 221n, 223-224, 226n, 227, 228n, 249, 251-254  
 Giovanni Battista, santo 43  
 Giovio, Giovanni Battista 209 e n., 252  
 Giudici, Giovanni 307, 312 e n., 319-320, 322, 333-334  
 Giuliari, Giovanni Battista Carlo 59  
 Giulio, Proculo 47-48  
 Giustinian, Leonardo 80, 87  
 Gonzaga, Cesare 209n, 228n, 232n, 250  
 Gonzaga, Federico II di Mantova 222, 251  
 Gorni, Guglielmo 82n, 89, 145, 151, 157, 175 e n., 176n, 179, 201n, 205  
 Gotti, Carolina 288n, 298  
 Gottifredi, Bartolomeo 217-220, 222n, 225  
*Graal*, ciclo del 14  
*Graelent*, lai 14  
 Grandi, Antonio 264n, 297  
 Gregori, Elisa 88  
 Gregorius Turonensis (Gregorio di Tours) 8-9 e n.  
 Grimaldi, Giovanni Battista (Riccio) 188  
 Grossvogel, Steven 16 e n., 21  
 Groto, Luigi 188  
 Guadalupi, Gianni 297  
 Guerreau-Jalabert, Anita 8n, 21  
 Guglia, Francesco Maria 214-215, 220, 224, 226  
 Guglielmi, Grazia 140, 206  
 Guicciardi, Emilio 260n, 261n  
 Guicciardini, Francesco 57  
 Guidalotti, Diomede 144 e n., 197  
 Guidiccioni, Giovanni 175n, 216-217, 220-221  
 Guidolin, Gaia 179 e n.-180, 201n, 206  
 Guillaume de Lorris 75n, 89  
*Guingamor*, lai 14  
 Haimo Halberstadensis 11-12  
 Harf-Lancner, Laurence 14 e n., 21  
 Harrán, Don 99n, 100n, 101  
 Harter, Benjamin 134  
 Hieronymus 11-12  
 Hitler, Adolf 258n  
 Hollander, Robert 16n, 21  
 Horatius Flaccus, Quintus 204  
*Il Menabò* 307-308  
*Il Corriere del Ticino*, quotidiano svizzero 257  
*Il Corriere Padano*, quotidiano ferrarese 257  
 Imbonati, Giuseppe Maria 275  
 Imolesi, Antonella 109n  
 Incorvaia, Antonio 308  
 Iordanes Gothus (Giordane) 9 e n.  
 Ippolito da Ferrara 143  
 Isella, Dante 258 e n., 259 e n., 260n, 261n, 264n, 271n, 274n, 287 e n., 295n, 296-302  
 Isella Brusamolino, Silvia 299  
 Isidorus Hispalensis (Isidoro di Siviglia) 9 e n.  
 Iulius II, papa 140  
 Jean de Meung 75n, 89  
 Jonas Aurelianus (Giona d'Orléans) 19  
 Kauffman, Stuart 200n, 206  
 Keller, Elisabetta 258n, 260n  
 Kirkham, Victoria 21

- Kristeller, Paul Oskar 24n, 59,  
107 e n., 113, 134  
Kruger, Steven F. 5n, 22
- La Face Bianconi, Giuseppina  
64n, 70 e n., 89, 98n, 101  
*La Martinella di Milano*,  
quotidiano milanese 258  
*L'Ambrosiano*, quotidiano  
milanese 256 e n., 257 e n.,  
262, 264 e n., 265n
- Landino, Cristoforo 105  
Lanfranchi, Paolo 75, 90  
Langella, Giuseppe 300  
Lavezzi, Gianfranca 299  
Lecoy, Felix 75n, 89  
*L'Educatore della Svizzera  
Italiana*, quotidiano svizzero  
257-258
- Lenate, Marco Popilio 49  
Leo X, papa 140  
Levi, Primo 308  
Liborio, Mariantonia 75n, 89  
Linati, Carlo 255 e n., 286 e n.,  
289n, 291 e n., 292n, 299-301  
Livius, Titus 48 e n.  
Loi, Franco 259n, 292n, 300  
Longo, Nicola 253  
Loredan, famiglia 109, 113, 116  
Loredan, Girolamo 104, 109, 116  
Loredan, Leonardo 103-104, 106,  
108-115, 121, 123-125, 131-  
132  
Loredan, Lorenzo 104, 109  
Lopez, Guido 297  
Lorenzi, Cristiano 80, 89  
Lupo, Giuseppe 309, 322  
Lux, Simonetta, 317n, 322
- Machiavelli, Niccolò 57  
Macrobius, Ambrosius Aurelius  
Theodosius 5 e n.  
Maffei, Scipione 79, 103n, 135  
Maggi, Carlo Maria 279 e n., 299,  
300
- Magnani, Franca 154, 206  
Mai, Angelo 57  
Maiolini, Elena 259n, 292n, 300  
Malatesta, Sigismondo Pandolfo  
23, 24 e n., 26, 32, 37, 39, 41-  
45, 51, 53, 57, 59  
Malinverni, Massimo 205  
Mancini, Girolamo 140, 206  
Mancini, Massimiliano 259n,  
261n, 300
- Manetti, Agnolo 52, 58  
Manetti, famiglia 57  
Manetti, Giannozzo 23-24 e n., 25  
e n., 26 e n., 27n, 29-30n, 31 e  
n., 32 e n., 33 e n., 34 e n., 35  
e n., 36 e n., 37 e n., 38 e n.,  
39-40 e n., 41 e n., 42n, 43 e  
n., 44 e n., 45-47n, 48 e n.,  
49n, 50 e n., 51, 52, 54 e n.,  
55-61  
Manetti, Roberta 77n, 89  
Manfredi, Paola 315n, 322  
Manzoni, Alessandro 262n, 299  
Manuzio, Aldo 103n  
Marcello, Marco Claudio 34-35,  
41, 58  
Mari, Michele 275n, 300  
Marie de France 14  
Marinetti, Filippo Tommaso 261  
e n.  
Marini, Paolo 223n, 252  
Mario, Gaio 31, 35, 41  
Martelli, Lodovico 176n  
Martelli, Mario 25n, 35n, 52 e n.,  
53, 56n, 57, 59, 175-176,  
195n, 197, 203, 206  
Martelli, Ugolino 216, 219-220,  
222n, 225  
Marti, Mario 83n, 89  
Martignoni, Clelia 256n, 300  
Martini, Alessandro 207  
Martinoni, Renato 302  
Massolo, Pietro 221  
Mastronardi, Lucio 308

- Mazzacurati, Giancarlo 26n, 59  
 Mazzatinti, Giuseppe 222 e n.  
 Mazzocca, Francesco 300  
 Mazzucchelli, Giovanni Maria  
   103n, 135  
 Medici, Bernardo de' 24, 54  
 Medici, Cosimo de' 25, 56  
 Medici, famiglia 140, 176  
 Medici, Gian Giacomo, marchese  
   di Marignano 271n  
 Medici, Giovanni de' vd. Leo X,  
   papa  
 Medici, Giulio de' vd. Clemens  
   VII, papa  
 Medici, Lorenzo de' 83n, 90, 158,  
   176, 179n, 202  
 Melli, Grazia 20  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 81n,  
   82n, 83n, 89, 258  
 Menichetti, Aldo 105n, 135  
 Mentovato, Girolamo 217, 220,  
   222  
 Michele, Domenico 215, 219-220,  
   222  
 Michilesi, Giandomenico 135  
 Miglio, Massimo 24n, 59  
 Milan, Gabriella 151n, 206  
 Milani, Felice 275n, 287n, 297,  
   298, 300-301  
 Milanini, Claudio 203  
 Milziade 35  
 Minturno, Antonio Sebastiano  
   167n  
 Mocenigo, Giacomo 162  
 Modena, Anna 299  
 Molza, Francesco Maria 176n,  
   218-221, 224-225, 232-233  
 Mondadori, casa editrice 256  
 Mondin, Luca 103n  
 Montagnani, Cristina 80, 82n, 91  
 Montecchi, Giorgio 80, 89  
 Montemagno, Buonaccorso da, il  
   Giovane 59  
 Monteverdi, Claudio 153n  
 Morgana, Silvia 203  
 Morini, Luigina 10n  
 Morpurgo, Salomone 66, 68-69,  
   81n, 82n, 83n, 84-85, 90  
 Muratori, Santi 103n, 106n, 135  
 Mussolini, Benito 256  
 Muzio, Girolamo 175n  
 Muzzarelli, Giovanni 214, 216-  
   217, 220, 232  
 Najemy, John 23n, 59  
 Navagero, Andrea 214, 220  
 Niccolò da Tolentino 25, 29-32,  
   35, 39-41, 45, 51, 54, 58  
 Nicolaus V, papa 38, 53n, 55-57  
 Nicosia, Alessandro 317n, 322  
 Nigra, Costantino 73,  
 Notturmo Napoletano 147  
 Nove, Aldo 308  
 Novelli, Mauro 255n, 256n, 258n,  
   259n, 260n, 271n, 286n, 296,  
   301-302  
 Nuvoloni, Filippo 158-159, 202  
 Olivera, Giovanni Corrado 277n  
 Olivetti, Adriano 307  
 Ongaro, Domenico 210-211, 213,  
   244  
 Orelli, Giorgio 296  
 Orvieto, Paolo 83n, 90  
 Ossola, Carlo 309n, 322  
 Ottieri, Ottiero 307-308, 312 e n.,  
   317, 320, 322, 330  
 Ovidius Naso, Publius 16 e n.,  
   19n, 125  
 Pacca, Vinicio 83n, 90  
 Paccagnella, Ivano 88  
 Pace, Valentino 317n, 322  
 Paganino, Alessandro 138  
 Paggi, Serafino 284n, 301  
 Pagliarani, Elio 308, 312 e n.,  
   318, 320, 322, 332  
 Palmieri, Matteo 27n, 29n, 46,  
   47n, 61  
 Panebianco, Beatrice 315n, 322

- Paoli, Marco 111n, 135  
 Paolino, Laura 83n, 90  
 Paolo di Castro 127  
 Paolo, Lucio Emilio 35  
 Parabosco, Girolamo 215-221,  
 228 e n., 229 e n., 230, 252-  
 253  
 Paravicini Bagliani, Agostino 21  
 Parentucelli, Tomaso vd.  
 Nicolaus V, papa  
 Parini, Giuseppe 271n, 275n,  
 277n, 297, 300-301  
 Parravicini, Carlo 286n  
 Pascoli, Giovanni 257n, 258n  
 Pasolini, Pier Paolo 258n, 298,  
 301  
 Pasquini, Emilio 72n, 90  
 Passerini, Silvio 140, 176, 199-  
 200n, 204  
 Passeroni, Gian Carlo 283 e n.,  
 284n, 285 e n., 298, 301-302  
 Patrizi, Giorgio 60  
 Patuzzi, Paolo 285 e n.  
 Pavese, Cesare 308, 312 e n., 315,  
 322, 325  
 Pea, Enrico 261n  
 Pedrojetta, Guido 207, 258n, 298  
 Pelosi, Andrea 160, 206  
 Peppi, Guido (detto Stella) 177n  
 Perini, Raffaella 93n, 101  
 Perleoni, Giuliano 190, 195n  
 Peroni, Barbara 301  
 Pertusati, Francesco 273n, 301  
 Petrarca, Francesco 7 e n., 17n,  
 20, 80, 83n, 88, 90, 143, 145 e  
 n., 146-147, 149-152n, 153,  
 155n, 157-161, 165, 168n,  
 171n, 176, 179-181, 184n,  
 188-189, 195 e n., 196n, 197-  
 199n, 200, 202-207, 209-211,  
 237  
 Petrucci, Armando 110 e n., 135  
 Petrus Damiani (Pier Damiani)  
 11-12  
 Petrus Lombardus 11-12  
 Pezzè, Stefano 1n, 14n, 22  
 Piacentini, Angelo 17-18 e n., 22  
 Piccolomini, Alessandro 219,  
 220, 232-233 e n., 253  
 Piceni, Enrico 264n  
 Pierpaoli, Mario 135  
 Pirro, re dell'Epiro 35  
 Pisani, Mario 256, 302  
 Pissavino, Paolo C. 134  
 Pitscheider, Giovanni 260n, 302  
 Placido vd. Eustachio, santo  
 Plaisance, Michel 26n, 59  
 Plato 28-31, 46  
 Plautus, Titus Maccius 120  
 Plinius Secundus, Gaius (Plinio il  
 Vecchio) 9 e n.  
*Physiologus* 10 e n.  
 Piredda, Patrizia 302  
 Poggi, Giulio 175n, 176n  
 Poliziano, Angelo 15n, 83n, 87-  
 88, 153-154  
 Polybius 51-52  
 Porcari, Stefano 25, 27n, 32n, 46-  
 47n, 59  
 Porrino, Gandolfo 216, 220-221  
 Porta, Carlo 269n, 270-271 e n.,  
 272-273 e n., 274 e n., 275,  
 280n, 282n, 286-288, 296,  
 298-302  
 Pozzi, Giovanni 103n, 105n,  
 107n, 121 e n., 134-135, 188,  
 196n, 201n, 206-207  
 Praloran, Marco 206  
 Prati, Luciana 317n, 322  
 Prestinari, Guidotto 199n  
 Prina, Giuseppe 273n  
 Procaccioli, Paolo 223n, 252  
 Pucci, Antonio 60  
 Pulci, Luigi 70n, 87  
 Pulsoni, Carlo 147, 150, 160,  
 171n, 206  
 Puzio, Vincenzo 140, 180, 199  
 Quaglio, Antonio Enzo 20  
 Quaquarelli, Leonardo 80, 88-90

- Querini, Vincenzo 218-219, 222n, 225  
 Quondam, Amedeo 26n, 55n, 60 199n, 206-207  
  
 Rabanus Maurus 11-12, 19  
*Radioprogramma*, giornale della Radiotelevisione svizzera (RSI) 256 e n., 257n  
 Radio Svizzera Italiana 256, 260, 297, 302  
 Raineri, Antonio Francesco 218, 220, 225  
 Rajberti, Giovanni 298  
 Rampazetto, Francesco 167n  
 Recalcati, Antonio Luigi 277n  
 Regolini, Anna 112n, 135  
 Reverdini, Niccolò 298  
 Riccardi, Gregorio 143  
 Ricciardelli, Fabrizio 56n, 60  
  
 Riccini, Marco 21  
 Rici, Laura 251  
 Riesz, János 190, 207  
 Rimassa, Alessandro 308  
 Rinuccini, Alamanno 25  
 Rognoni, Franco, 299  
 Rohlf, Gerhard 81n, 82n, 83n, 90  
 Romolo, re di Roma 29, 34-35, 45-48  
 Rosiglia, Marco 198n  
 Rossi, Antonio 63n, 64n, 80, 89-90, 141, 146, 198n, 199n, 207  
 Rossi, Giorgio 284n, 302  
 Rossi, Girolamo 112n, 135  
 Rossi, Niccolò de' 161n  
 Rossi, Vittorio 66, 68, 73 e n., 74, 81n, 86, 90  
 Rosti, Fortunato 255, 259n, 260 e n., 261n, 279  
 Rotondi, Giosafatte 255, 258n  
 Rubieri, Ermolao 65 e n.  
 Ruffo, Vincenzo 232n, 254  
 Rusca, Luigi 255 e n.  
  
 Ruscelli, Girolamo 223 e n., 226n, 252, 254  
 Russo, Camilla 25n, 38n, 60  
  
 Sabaino, Daniele 134  
 Sacchi, Cristina 259n, 302  
 Saffiotti, Tito 70n, 90  
 Sallustio, Gaio Crispo 41  
 Salomone 11  
 Sangirardi, Giuseppe 179n, 205  
 Sannazaro, Jacopo 158-159, 180, 197, 199  
 Santagata, Marco 83n, 90, 161n, 197n, 207  
 Santini, Emilio 24n, 56n, 60  
 Sanudo, Marino 107, 120-122  
 Sarfatti, Margherita 256  
 Sassi, Panfilo 145n, 197-198n, 199n  
 Savino, Gianfranco 76n, 90  
 Saviotti, Alfredo 77n, 90  
 Sberlati, Francesco 284n, 302  
 Scapecchi, Piero 26n, 60  
 Scarton, Elisabetta 24n, 54n, 56n, 60  
 Schiavone, Oscar 307n, 322  
 Scipione, Publio Cornelio, l'Africano 34-35, 41  
 Segre, Cesare 205  
 Seminara, Simona 315n, 322  
 Serafino Aquilano 196n-197  
 Serdini, Simone, detto il Saviozzo 161n  
 Sereni, Vittorio 307-9, 312 e n., 316 e n., 317-318, 320, 322, 326-328  
 Sertorio, Quinto 8  
 Sessa, Giovanni Battista 254  
 Sessa, Melchiorre 254  
 Severini, Gino 317  
 Sforza, Alessandro 23, 24, 32, 80  
 Sforza, famiglia 107, 111, 121, 132-133  
 Sforza, Francesco, 23, 32  
 Signorini, Stefania 145n, 207

- Silla, Lucio Cornelio 35  
 Sipione, Marialuigia 20  
 Soldini, Fabio 269n, 302  
 Sommariva, Giorgio 80  
 Sotade 104, 105n, 111, 121  
 Spira, Fortunio 217, 220, 222  
 Stampa, Baldassarre 214-215, 217, 219-220, 222, 225, 245  
 Stella, Angelo 256n, 260n, 300, 302  
 Strada, Elena 203  
 Svajer, Amedeo 108  
 Szyborska, Wisława 311 e n., 314, 322, 324
- Tacuino, Giovanni 103 e n., 111-112  
 Tansillo, Luigi 214  
 Tanturli, Giuliano 24n, 27n, 29n, 60  
 Tanzi, Carl'Antonio 272n, 275, 302  
 Tarsi, Maria Chiara 284n  
 Tasso, Bernardo 177n, 216, 220  
 Tasso, Torquato 176n  
 Tebaldi, Antonio 158, 197  
 Temistocle 35  
 Terrile, Alessandra 315n, 322  
 Tessa, Delio 255 e n., 256 e n., 257n, 258 e n., 259 e n., 260 e n., 261 e n., 262 e n., 263 e n., 264 e n., 265 e n., 266, 267, 268, 269n, 270 e n., 272 e n., 273, 274 e n., 275, 276, 279, 280 e n., 281, 282, 286 e n., 287, 288 e n., 289 e n., 290, 291, 292 e n., 293, 294, 295 e n., 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302  
 Tieghi, Laura 158n, 159n, 207  
 Tiepoli, Niccolò 215, 220, 222  
 Tilg, Stefan 134  
 Tiraboschi, Girolamo 209 e n., 254
- Tissoni Benvenuti, Antonia 82n, 91  
 Tizi, Marco 301  
 Tomasi, Franco 221n, 253-254  
 Tomea, Fiorenzo 257n  
 Tomitano, Bernardino 216, 218-220, 222n, 225  
 Toscanini, Arturo 257n  
 Toschi, Paolo 66n, 91  
 Tosco, Annibale 218, 220-221 e n., 222-223, 236, 237  
 Traiano, Marco Ulpio Nerva, imperatore romano 34  
 Tranchedini, Nicodemo 25  
 Trissino, Gian Giorgio 143, 150-151n, 160n, 161, 168n, 175n, 199, 206  
 Trovato, Paolo 97n, 101  
 Trucchi, Francesco 231 e n., 254  
 Turchetta, Gianni 300
- Ubaldi, Baldo degli 127  
 Uberti, Fazio degli 80, 89, 161n  
 Uberto, santo 12  
 Unico Aretino vd. Accolti, Bernardo
- Vagni, Giacomo 232n, 250  
 Valentinelli, Giuseppe 135  
 Valenziano, Luca 181n  
 Valsangiacomo, Nelly 256n, 302  
 Valturio, Roberto 51  
 Van den Abeele, Baudouin 21  
 Vecchi Galli, Paola 66n, 91, 207  
 Vedova, Emilio 317  
 Vegetius Renatus, Flavius 51  
 Vela, Claudio 93-94n, 95 e n., 98n, 100n, 101-102, 143, 207  
 Velli, Giuseppe 20  
 Vercesi, Matteo 260n, 302  
 Verdelot, Philippe 169n  
 Verga, Giovanni 288  
 Vergerio, Pier Paolo 52n  
 Vergilius Maro, Publius 5n, 104, 108 e n., 125, 142n

- Verità, Girolamo 209 e n., 250  
Verzocchi, Giuseppe (*Collezione Verzocchi*) 312, 317 e n.  
Vespasiano da Bisticci 24n, 38n, 53n, 55 e n., 57-59  
Vigevani, Alberto 300  
Vignali, Antonio 219-220, 222n, 225  
Vigolo, Giorgio 294n, 303  
Visconti, Gaspare 197, 199n  
Viti, Paolo 58  
Vittorini, Elio 307-308n, 322  
Volpe, Girolamo 218, 220, 222-223  
Volponi, Paolo 307, 308  
Walahfridus Strabo (Valafrido Strabone) 11-12  
Weinberg, Bernard 151n, 207  
Wittschier, Heinz Wili 25n, 40n, 61  
Zaccaria, Raffaella 56n, 61  
Zaggia, Massimo 24n, 61  
Zaja, Paolo 221n e 254  
Zanato, Tiziano 103n, 135, 158n, 159, 203-204  
Zancarolo, Carlo 219-220, 222n, 225  
Zane, Jacopo 175n  
Zappalà, Pietro 101  
Žižek, Slavoj 201n, 207  
Zorzanello, Pietro 107n, 135

INDICE DEI CAPOVERSI

- Alma non pianger più, che non ci vale* 216  
*Alto stendardo e albergo di iustitia* 131  
*Alto stendardo e di iustitia albergo* 131  
*Altri loderà il viso, altri le chiome* 215  
*Amor, ch'alberghi e vivi entro 'l mio petto* 214  
*Amor, che vedi i più chiusi pensieri* 216  
*Amor con varii effecti 'l stato regge* 139  
*Amor, poi ch'hai desio* 214  
*Amor, se'l ver ne suoi begli occhi ho scorto* 217  
*Anima eletta, che nel mondo folle* 163n  
*Arphus Alexandrum praesenti luce fidelis* 129  
*Aspra guera d'Amor sempre mi fanno* 219, 225  
*Begli occhi, ove Amor regna et onde tira* 214  
*Bella Donna gentil, alma et gradita* 215  
*Beltà, ch'altrove non si vide uguale* 216  
*Ben che 'l martir sia periglioso e grave* 212, 214  
*Ben fu d'ogni beltà, d'ogni valore* 218, 231, 248  
*Ben sarian dolci appar d'ogni liquore* 217  
*Candida quae fulget cunctis tua maxima, rector* 126  
*Cantai un tempo et, se fu dolce il canto* 212, 216  
*Canta l'alta beltà, che preso il tiene* 216  
*Carla Dondi fu Ambrogio di anni* 331-332  
*Catti nomine rettulit pudicam* 129  
*Ceri robusti, mirti, cedri e palme* 219, 225  
*Che val perché, piangendo, il mio martiro* 217  
*Chiari celesti lumi il nostro Polo* 218, 225  
*Chi è questa, che con gli occhi e con la fronte* 216  
*Chi sapesse l'ascoso mio martire Cap. Girolamo Parabosco* 217  
*Chi vol prova di sé far contra Amore* 217  
*Chi vol veder raccolto in un soggetto* 218  
*Chi vuol veder le rade, e pellegrine* 168n  
*Comparet Catto et coram se presenta* 116  
*Con gli occhi sacri e con le luce sante* 215  
*Con le vostre bellezze al mondo sole* 215  
*Con purissima face arde il mio core* 219, 225  
*Cos'è necessario?* 324  
*Così potess'io fisso* 219  
*Crespe chiome d'or fin, serena fronte* 215  
*Crin d'oro crespi, innanellati et tersi* 218  
*Crudel Sirena mia, poi ch'è pur vero* 244  
*Da le vostre leggiadre e nove stelle,* 219, 225  
*Deh, che far voti a Idio che di salire* 215, 230, 246  
*Deh, ferma le ali, intento alle mie pene* 162



- Deh, firmatevi al suon di queste voci* 219  
*Deh, piacciavi donare al mio cor vita* 163n  
*Di così chiara et così ardente luce* 219, 225  
*Dite, Donna crudel, credete voi* 216  
*Dite, voi stelle, se sovente i rai* 217  
*Diva, quel bel ch'altrui parte e divide* 215, 231, 246  
*Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno* 143  
*Dolce mio ben, deh qual cagion vi move* 215, 244  
*Donna, a cui vostr'immensa alta beltade* 219, 231-232  
*Donna, del mondo oriental Phenice* 219, 225  
*Donna gentil, tant'è il favor che piove* 220, 239  
*Donna, la cui beltà pur non paregia* 215  
*Donna ne' cui begli occhi alberga et regna* 219, 225  
*Donna nel cui splendor chiaro et divino* 218, 224, 243  
*Donna, per acquetar vostro desire* 217  
*Dopo lungo servir senza mercede* 217  
*Dopo mio lungo amor, mia lunga fede* 175n  
*Dunque, lasso, degg'io di vita uscire* 218  
*Dunque Selvaggio mio potrai soffrire* 217  
*Ecco, ch'à le tue fresche, e placid'onde* 168n  
*Ecco, ch'a voi ritorno, occhi lucenti* 214  
*È dalla fine dell'estate che va a scuola* 331  
*Eran le Gratie tre care sorelle* 168n  
*Felice cor, che vinto del desio* 215  
*Già disfatte a le nevi intorno il sole* 218, 225, 240  
*Già fiammeggiava in Oriente Apollo* 168n  
*Gioia m'abonda* 175n  
*Giovinetto cultor d'Attiche frondi* 194  
*Giunti con infinita liggiadria* 215  
*Grande virtutum decus atque lumen* 116  
*Hac dicta officio dieque et anno* 118  
*Hanno ben gli occhi l'altre donne anco elle* 219, 225  
*Hoc mihi concessum dederat tua maxima, rector* 126  
*Iam vidi, o praetor, quaerit quod Lyda probare* 128  
*I lavori cominciano all'alba. Ma noi cominciamo* 325  
*Il non vedervi mi conduce a morte* 219, 255  
*Il sol, che solo agli occhi miei fa giorno* 217  
*In personam Arfus fido se ex ore Sabellum* 128  
*Io che di viver sciolto avea pensato* 212, 216  
*Io giuro, Amor, per la tua face eterna* 217  
*Io prego, donna mia* 163n  
*Io prego et non impetro, o miser' alma* 182-183  
*La bella donna mia d'un sì bel fuoco* 215, 223  
*La cerva bianca, che de sopra al monte* 6 e n  
*La divina bellezza et l'honestade* 219, 225

- La intera fede, il desiar cotanto* 162  
*L'alma mia fiamma a cui s'è larga parte* 218  
*L'alta Cagion, che da principio diede* 212, 216  
*L'alta catena, Amor, la fiamma ardente* 218, 231  
*L'alto chiaro immortal vivo splendore* 219, 225  
*La mia compagna di lavoro lascia* 334  
*e Lasso, ben so che 'l mio crudel martire* 215  
*Lasso me, che più m'arde e strugge Amore* 216  
*La viva neve e le vermiglie rose* 216  
*Le prime nevi e i gigli anchor non colti* 218, 225  
*Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido* 326-328  
*Luce, di cui il mondo hoggi si adorno* 218  
*Lunarde, haec postquam poscis mea carmina, vires* 123  
*Lux urbis Venetae, mitto quae carmina servus* 123  
*Lydae nomine rettulitque Cattum* 129  
*Maxima qui totum fulges vexilla per orbem* 126  
*Misero, che agghiacciando avampo et ardo* 217  
*Moderati disiri, immenso ardore* 212, 216  
*Moro con riso, ch'è in tal fuoco affino* 214, 230  
*Né giglio posto in un bel rio vicino* 218, 224  
*Nel bel sol, che dagli occhi vostri move* 214  
*Ne l'Ocean più scuro et più profondo* 217  
*Né perché mille volte al giorno pera* 215  
*Non mi vedete, hoimè, di pianger lasso* 162  
*Non per vedermi aperte onde di pianto* 215  
*Non puoi cambiarti, ma almeno cambia ditta* 333  
*Non so mirar se non vostra bellezza* 215  
*Non ti renda superba e non ti inganni* 215, 239  
*Non vedete, o divina alta beltate* 214, 228  
*O bella man, che in me il gran foco occulto* 219, 225  
*Occhi, che fulminate fiamme e strali* 217  
*Occhi, face d'Amor accese et belle* 216  
*Occhi fermate i due correnti fiumi* 219, 225  
*Occhi leggiadri, onde Amor temprà e move* 219, 225  
*Occhi leggiadri, che sì dolcemente* 219, 225  
*Occhi miei vaghi, a che tenete il freno* 218, 224  
*Occhi, non v'accorgete* 217  
*Occhi, se voi pur sete occhi mortali* 216  
*Occidat Italiae mors, Christi belva Turchus* 109 122  
*O delizie d'Amor, lustro bel crine* 219, 225  
*O desir di quest'occhi, almo mio sole* 219, 231, 232  
*O di beltà, d'ogni costume santo* 217  
*Odi che fa l'insognio traditore* 66, 67, 73n, 85  
*O d'ogni riverenza e d'honor degna* 220  
*O messaggi del cor, sospiri ardenti* 143

- Omne virtutum decus et columna* 110 116  
*Omnibus his, praetor, quae tentat falsa probare* 128  
*O nata, s'io non erro, in grembo a Giove* 218, 231, 249  
*Or che nell'oceano il sol s'asconde* 218  
*Pace con voi non trovan gli occhi miei* 218, 231, 248  
*Pensier miei caldi, de gelata veste* 191-192  
*Perdoninmi i begli occhi, ove s'asside* 216  
*Per fuggir la mia morte, alma mia speme* 216  
*Per voi, Nipha gentil, lietto e giocondo* 218, 231, 248  
*Poiché sola tra nui portate il vanto* 218  
*Praedicti officio die suprema* 130  
*Praefata officio dieque et anno* 118  
*Praetor magnanime, hoc puella posco* 129  
*Praetor magnifice, hoc peto puella* 129  
*Praetor: vir: mulier: Leonardus: Lyda: Ravennas* 132  
*Presago del mio male, anzi che sia* 217  
*Principe liberale in chui natura* 163n  
*Producta haec fuit et citata Paula* 130  
*Producta illa fuit citata Paula* 130  
*Quae tua sola micat penitus super aethera, praetor* 119  
*Quae tua summa volat Patavi super aethera, praetor* 119  
*Qual di sua pace il primo alto Mottore* 217  
*Qual empio mio distin, qual cruda voglia* 217  
*Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio* 219  
*Quand'è la note sul magior possare* 64, 68-69, 80,  
*Quando dagli occhi vostri honesti e santi* 215, 227  
*Quando llanotte sul mior posare* 66, 68 e n., 69, 85  
*Quando 'l mio sol, del qual invidia prende* 216e  
*Quando prima i crini d'oro e la dolcezza* 215  
*Quando raggio di sole* 176  
*Quante lagrime il di, quanti sospiri* 217  
*Quanto mai di valor e di beltade* 216  
*Que' begli occhi, più chiari assai che 'l Sole* 220  
*Questa donna gentil, in cui Natura* 214  
*Questa immagine mia celeste e pura* 215  
*Questi che gli occhi abbaglia e l'alma accende* 217  
*Qui genere et longo fulgent qui sanguine, fama* 133  
*Rettulit idem Arfus per se quod Paula citata est* 129  
*S'altro amor seguio, i' prego il ciel che mai* 175n  
*Satio sarò di voi, Donna, qualhora* 216  
*S'aveste fede alla bellezza eguale* 214  
*Se ben di sette stelle ardenti e belle* 216  
*Se da begl'occhi vostri, in cui si mira* 218, 225  
*Se intorno a questi scogli e a questo mare* 188  
*Se io adorro te più de hora in hora* 97

- Se mai più l'amoroso e cieco ardore* 175n  
*Se mille et mille al dì rompesse Amore* 219  
*Se mille volte v'ho, Madonna, mostro* 216  
*Se nel vostro bel lume altiero et pio* 218, 231, 247  
*Se quei crudi martir, che mandon fuore* 216  
*Se senza fin son le cagion ch'io v'ami* 219, 229  
*Se sol dal lampo e coruscante raggio* 95  
*Se tahor, dove i bei vostr'occhi fanno* 219  
*Se v'accorgete del fuggir de l'hore* 214  
*Sì dolce il lagrimar degli occhi miei* 220  
*Sì dolce m'è per voi pena soffrire* 219  
*Simile al chiaro et vero Sol eterno* 218  
*S'io 'l dissi per turbar quel sacro e chiaro* 175n  
*Sì vera, Venier mio, io tengo espressa* 215, 236  
*Son canti, ò incanti que' beati accenti?* 168n  
*Son questi quei begli occhi, in cui mirando* 212, 216  
*Sorgete, o Nimphe for de le bell'onde* 214  
*Sotto forma mortal altera e rara* 214-215, 224  
*Spargete, o Nimphe d'Ardo, arabi odori* 217  
*Stanote a le cinque hore e' m'insoniai* 67-69, 80, 81  
*Sta note minsuniai che te dicea* 66, 68, 73, 81n, 86  
*Stanotte lo songnai chquello che fusse* 65-66, 68, 73n, 84  
*Stanotte minsogna quello che sia* 65-68, 73n, 84  
*Stella, che degna ben vi dimostrate* 218  
*Stelle che più che 'l Sole a mezzo die* 218, 225  
*Sttanotte alle diezore jominsiogniay* 66, 68 e n., 69, 73n, 85  
*S'una sincera fe', s'un puro core* 218, 231  
*Tant'ha in me forza un vostro dolce sguardo* 217  
*Te coram Patavi regente lata* 116  
*Tu, pur con la alma tua, serena luce* 162  
*Tutta la note non resto chiamare,* 64, 68n, 69, 80, 83  
*Tutta lanotte dinanzi mapare* 65-66, 84  
*Tutta llanotte non ston de chiamare* 66, 68 n, 69, 84  
*Tutto il Bel, che giamai natura et arte* 218  
*Una fera gentil più ch'altra fera* 6-7n  
*Un mover sol de' begli occhi lucenti* 217  
*Vaghi di due begli occhi accorti giri* 215, 242  
*Vatibus, ut legi, Musas iubet altus Apollo* 124  
*Vero albergo d'Amor, occhi lucenti* 218  
*Vir: mulier: praetor: fiunt: committitur: illud* 132  
*Viva neve son io, che in caldo foco* 219, 225  
*Vivat. bellorum. flos. lumen. gloria. Marcus* 131  
*Vivat et Italiae spes, Christi gloria Marcus* 109 122  
*Vivat iustitiae spes, lumen, gloria praetor* 120  
*Voglia me sprona, la ragion me tiene* 186-187

*Voi non credete, ahimé dunque, mia diva* 216

*Volto di serenar mille Orizzonti* 216, 227

*Vorei pur dirvi in qual stato, in qual forma* 219, 225

INDICE DELLE STAMPE

- Ariosto, Ludovico, *Le Rime di m. Lodovico Ariosto non più viste, & nuovamente stampate a instantia di Iacopo Modanese, cioè sonetti. Madrigali. Canzoni. Stanze. Capitoli*, Iacopo Coppa, Venezia 1546: 229n, 230n, 249
- Baldacchini, Filippo, *Dyalogo de patientia*, Baldassarre Cartolari, Perugia 1525: 140, 200
- Baldacchini, Filippo, *Fortuna*, Alessandro Paganini, Toscolano 1522; Baldassarre Cartolari, 1525 Perugia 1526: 140, 200
- Baldacchini, Filippo, *Nox illuminata*, Bartolomeo Zanetti, Brescia 1519: 140, 200
- Baldacchini, Filippo, *Prothocinio*, Baldassarre Cartolari, Perugia 1525: 137-139 e n., 140 e n., 141-145n, 147, 149 e n., 150-153, 160, 163, 172-173, 182, 194, 197-198, 200-201
- Baldi, Bernardino, *Il Lauro. Scherzo giovanile*, Bartoli, Pavia, 1600: 194n
- Bembo, Pietro, *Delle rime di m. Pietro Bembo. Terza et ultima impressione tratta dall'eseplare corretto di sua mano tra le quali ce ne sono molte non più stampate*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1548: 227n, 230, 249
- Calmeta, Vincenzo, *Compendio de cose noue di Vicenzo Calmeta & altri auctori cioe sonetti capitoli epistole egloghe pastorale strambotti barzelette & vna predica damore*, Niccolò Zoppino, Venezia 1507: 198n
- Castiglione, Baldassarre, *Stanze pastorali, del conte Baldesar Castiglione, et del signor Cesare Gonzaga, con le rime di Anton Giacomo Corso*, eredi Aldo Manuzio il vecchio, Venezia 1553: 228n, 250
- Cei, Francesco, *Sonecti, capituli, canzone, sextine, stanze e strambocti*, Filippo Giunta, Firenze 1503: 198
- Corso, Anton Giacomo, *Le Rime di m. Anton Giacomo Corso*, al segno della Cognizione, Venezia 1550: 228n, 230, 250
- Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Nuouamente ristampate. Libro secondo*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1548: 224 e n., 253
- Dolce, Lodovico, *Rime di diversi, et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, di nuovo ricorrette e ristampate*, Gabriel Giolito De Ferrari e fratelli, Venezia 1556: 223n, 226n, 251
- Dolce, Ludovico, *Prima parte delle stanze di diversi illust. poeti raccolte da m. Lodovico Dolce, a commodità, et utile de gli studiosi della lingua thoscana. Nuovamente ristampate, et con diligentia reviste et corrette*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1563: 221n, 251
- Doni, Anton Francesco, *Dialogo della musica di m. Antonfrancesco Doni fiorentino*, Girolamo Scotto, Venezia 1544: 232n, 251
- Equicola, Mario *Libro de natura de amore di Mario Equicola secretario del illustrissimo s. Federico II Gonzaga marchese di Mantua*, Lorenzo Lorio, Venezia 1525: 231n, 251

- Flecha, Mateo *Di f. Matheo Fleccia carmelita capelano de la imperatrice nostra signora et musico de la m. cesarea il primo libro de madrigali a quattro et cinque voci con uno sesto et un dialogo a otto novamente da lui composti et per Antonio Gardano stampati et dati in luce*, Antonio Gardane, Venezia 1568: 232n, 252
- Guidalotti, Diomede, *Tyrocinio de le cose vulgari*, Caligola Bazalieri, Bologna 1504: 144 e n.
- Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuouamente raccolte*, Venezia, al segno del Pozzo, 1550: 226 e n., 227, 230, 254
- Opera noua composta per diuersi auctori zoe. Sonetti. Capituli. Strambotti. Et barzelette*, Giustiniano da Rubiera, Bologna 1502: 198n
- Parabosco, Girolamo *Il primo libro delle lettere famigliari di m. Girolamo Parabosco. Et il primo libro de' suoi madrigali nuouamente posti in luce*, Giovanni Griffio, Venezia 1551: 229n, 253
- Parabosco, Girolamo *Lettere amorose di m. Girolamo Parabosco*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1545: 228n, 230, 252
- Parabosco, Girolamo *Quattro libri delle lettere amorose di Girolamo Parabosco. Di nuouo ordinatamente accomodate, ampliate, & ricorrette per Thomaso Porcacchi*, Evangelista Deuchino, Treviso 1599: 228n, 253
- Parabosco, Girolamo *Rime di m. Girolamo Parabosco*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1547: 229n, 230, 253
- Piccolomini, Alessandro *Cento sonetti. Di m. Alisandro Piccolomini*, Roma, Vincenzo Valgrisi, 1549: 233n, 253
- Il primo [-secondo] volume delle rime scelte da diversi autori, di nuouo corrette, et ristampate*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1563: 226n, 252
- Il primo [-secondo] volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori, nuouamente mandato in luce*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1564: 162n, 228n, 252
- Puzio, Vincenzo, *Opera noua intitulata Plebana, oue se contengono academice lettere, strambotti, canzone, sestine, sonetti, & capituli, composti per maestro Vincentio Putio perusino*, Baldassarre Cartolari, Perugia 1525: 140 e n.
- Riccardi, Gregorio, *Varii pensier amorosi de Gregorio di Ricardi veronese, intitolato Pretiosa margarita, doue si conteneno sonetti, capitoli, egloghe, dialoghi, pistole, strambotti, e barzelette*, Ippolito da Ferrara, Peugia 1539: 143
- Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1547: 224 e n., 225-226, 229-230, 233, 240, 245, 253
- Rime diverse di molti eccellentiss. auctori nuouamente raccolte. Libro primo*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1545: 223n, 230, 253
- Rime diverse di molti eccellentiss. auctori nuouamente raccolte. Libro primo, con noua additione ristampato*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1546: 223 e n., 224, 236, 239, 253

- Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte. Libro primo con nuova additione ristampato*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1549: 223n, 253
- Ruffo, Vincenzo *Secondo libro di madrigali a quattro voci, novamente da lui composto, et da Antonio Gardano, con somma diligentia stampato, et dato in luce*, Antonio Gardane, Venezia 1555: 232n, 254
- Ruscelli, Girolamo *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze o per le regole et precetti della lingua, et dell'ornamento*, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, Venezia 1558: 223n, 226n, 254
- Sassi, Panfilo, *Sonetti e capituli del clarissimo poeta miser Pamphilo sasso modenese*, Bernardino Misinta, Brescia 1500: 145
- Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti auttori, nuovamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, Venezia, al segno del Pozzo, 1553: 162n, 232 e n., 254



## INDICE DEI MANOSCRITTI

- Cambridge (Mass.), Harvard College Library, Houghton Library, Typ. 157: 63n
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 10656: 63n
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Rossiano 633: 143
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Rossiano 1117: 63 e n., 64, 66, 67, 68 e n., 69 e n., 79-80, 81n
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi 161: 65, 73n
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XC sup. 89: 65, 73n
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.28: 163n;
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.4: 65n
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 373: 231
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1030: 66
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 1074
- Forlì, Archivio di Stato, Archivio Dall'Aste Brandolini, busta 40: 222
- Forlì, Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi", I/50: 107, 109-110, 112-121, 123-132
- Heidelberg, Universitätsbibliothek, Palatino Latino 1598: 52n
- Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 4: 93-96, 97 e n., 98 e n.
- Milano, Biblioteca Comunale, Fondo Manoscritti, M MSS 37/1-2: 259n
- Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alpha.F.9.9: 70, 71
- Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, N.III.10: 231n
- New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Mss. Library, Marston 247: 32n
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 1989: 17n
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1035: 63n
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1084: 63n
- Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, C 43: 63n, 66, 73n
- Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 306: 32n
- Piacenza, Biblioteca Comunale "Passerini-Landi", Pallastrelli 230: 230
- Udine, Biblioteca Bartoliniana, 45: 209-249
- Udine, Biblioteca Comunale "Joppi", 86: 209-210, 246
- Udine, Biblioteca Comunale "Joppi", Ottelio 10: 63n
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marciano Latino IX, 30 (=4429): 107-111, 113
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marciano Italiano IX 346 (=6323): 63n, 66, 68 e n., 69 e n., 73n

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/154/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di A. Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, *Origo. Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di G. Albertoni, 2008.

- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Giorgi, S. Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di F. de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de J. Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di C. Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.

- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da P. Gatti e C. Mordeglia, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrado, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, 2012.

- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti e A. Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. 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, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.

- 155 Sparsa colligere et integrare lacerata. *Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. 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 S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi, 2016  
 Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414> 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. I, a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez, E. Liverani; vol. II, a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzani, P. 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 A. Fambrini, F. Ferrari, M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 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.  
Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>

Il volume contiene nove studi offerti dagli allievi ad Andrea Comboni in occasione dei suoi primi vent'anni di insegnamento. Essi riguardano alcuni versanti della nostra storia letteraria: la ricerca delle tradizioni sommerse (la cerva bianca, Tessa); l'edizione e la riflessione teorica sull'edizione; l'attenzione per la materialità della nostra letteratura (le stampe, i manoscritti) e per i suoi aspetti più tecnici e misurabili (la metrica, la musica); i procedimenti di rielaborazione, i casi di riuso, i rifacimenti; le correnti esterne al *mainstream* della storia della letteratura (gli autori radicati nelle tradizioni locali); l'applicazione della letteratura a fini didattici e l'affermazione del suo valore formativo.

---

MATTEO FADINI ha conseguito il dottorato all'Università di Trento (tesi vincitrice del premio "Aldo Rossi" 2015). Collaboratore di ricerca dell'USTC di St Andrews e già docente a contratto all'Università Ca' Foscari, attualmente coordina il progetto pluriennale "Del Concilio".

MATTEO LARGAIOLLI è assegnista di ricerca nell'ambito dell'edizione digitale degli scritti di Aldo Moro (Università di Trento, FBK-Trento, Edizione Nazionale Opere di Aldo Moro); si è occupato di didattica della lingua italiana e di analisi automatica del linguaggio politico.

CAMILLA RUSSO si è addottorata all'Università di Trento, dove è cultrice della materia e ha collaborato al progetto *Per un archivio dei falsi letterari italiani*. I suoi interessi riguardano la filologia e la letteratura di epoca umanistica e rinascimentale, con qualche incursione nell'opera di Dino Buzzati.

€ 12,00