

QUADERNI DELLA RASSEGNA

232.

«NEL DOLCE TEMPO DE LA PRIMA ETADE»

**Petrarchismo e affetti
tra Quattrocento e Cinquecento**

**A cura di
Bernhard Huss e Nicolas Longinotti**



Franco Cesati Editore

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Cluster EXC2020 e realizzato in cooperazione con l'Italienzentrum della Freie Universität Berlin.

TEMPORAL
COMMUNITIES
DOING LITERATURE IN A GLOBAL PERSPECTIVE
CLUSTER OF EXCELLENCE

italien|zentrum

Freie Universität  Berlin

ISBN 979-12-5496-112-4

© 2023 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

In copertina: [Anonimo], *Franciscus Petrarca Italarum* (1570-1650), London,
The British Museum.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Bernhard Huss, Nicolas Longinotti, <i>Introduzione</i>	p. 9
Paolo Rigo, « <i>Solitudine gaudere</i> »: <i>Petrarca, Alberti, la malinconia e la società civile</i>	» 21
Nicolas Longinotti, <i>Liuti, lutti e dissimulazioni. Comunità emotive nei commenti quattrocenteschi ai Rerum vulgarium fragmenta</i>	» 63
Giacomo Comiati, <i>La nascita del sentimento amoroso di Petrarca al vaglio degli esegeti rinascimentali: l'innamoramento tra necessità, scelta, colpa e «translatione del mancamento»</i>	» 87
Laura Banella, <i>Riscrivere Petrarca come poeta d'amore nel Quattrocento veneto tra Sicco Polenton e Bartolomeo da Valdezocco</i>	» 107
Muriel Maria Stella Barbero, <i>Riuso e rifunzionalizzazione di motivi petrarcheschi in Michelangelo</i>	» 131
Mikaël Romanato, <i>Le Stanze di diversi illustri poeti: indagini sugli affetti nei poemetti in ottava rima</i>	» 145
Ilaria Paltrinieri, <i>Petrarca "burlesco" negli scritti giovanili di Giovan Battista Marino</i>	» 181
Bibliografia generale	» 197
Indice dei nomi	» 225

INTRODUZIONE*

Nam ut sileam reliquos motus, velle, nolle, amare, odisse, blandiri, minari, irridere, fallere, fingere, iocari, flere, misereri, parcere, irasci, placari, labi, deici, attolli, titubare, subsistere, progredi, retroverti, inchoare, desinere, dubitare, errare, falli, nescire, discere, oblivisci, meminisse, invidere, contemnere, mirari, fastidire, despiciere simulquesuspiciere et que sunt eiusmodi, quibus utique nichil incertius fingi potest, quibusve sine ulla reque ab ingressu usque ad exitum fluctuat vita mortalis.

De remediis, Secundus incipit, 34

Il presente volume è il risultato del convegno *Nel dolce tempo de la prima etade: petrarchismo e affetti fra Quattro e Cinquecento* tenutosi a Berlino a settembre 2022 nel contesto dei lavori del progetto *Petrarchan Worlds* al *Cluster of Excellence "Temporal Communities"*. Il progetto si è rivolto a diversi aspetti del *community-building* intorno all'opera di Petrarca nella prima età moderna attraverso convegni dedicati non soltanto al petrarchismo lirico ma anche a immagini e paratesti, ai commenti ai *Rerum vulgarium fragmenta* e, infine, al ruolo delle emozioni¹. Mentre la ricerca

* This volume presents research funded by the *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy in the context of the Cluster of Excellence "Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective" – EXC 2020 – Project ID 3900608380.

¹ Per le linee di ricerca del progetto e il rapporto tra testi e comunità, cfr. BERNHARD HUSS, NICOLAS LONGINOTTI, *Petrarchan temporalities under construction*, in *Literatures, communities, worlds: Competing notions of the global*, a cura di FRANK KELLETER *et al.*, Würzburg, Königshausen&Neumann, in corso di pubblicazione; IID., *Petrarchan contradictions and communities*, in *Living handbook of temporal communities*, a cura di FRANK KELLETER *et al.*, in corso di stampa. Per i convegni, si rimanda ai rispettivi atti: *Petrarchism, paratexts, pictures. Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel rinascimento*, a cura di BERNHARD HUSS e FEDERICA PICH, Firenze, Cesati, 2022; *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di BERNHARD HUSS e SABRINA STROPPA, Berlin, Freie Uni-

sulle emozioni petrarchesche per la futura costituzione di comunità emotive si era finora concentrata sul ruolo delle emozioni nell'opera di Petrarca, il presente volume intende proseguire su una simile linea di indagine concentrandosi in prospettiva storica sulla ricezione delle emozioni petrarchesche tra Quattro e Cinquecento².

Facendo il punto sullo stato degli studi sulle emozioni nel Rinascimento italiano Barbara Rosenwein osservava come tali studi per la prima età moderna in Italia latitassero³. Effettivamente, senza nessuna pretesa di esaustività, si può ricordare la portata di un progetto come quello intorno al lessico delle emozioni nella lirica dei trovatori con i lavori che l'hanno preceduto e successivi esiti⁴, come si possono anche ricordare la tradizione di studi sulle emozioni nella letteratura tardomedie-

versität Berlin, Schriften des Italienzentrums, VII, 2022; *Petrarchan passions: affects and community-formation in the Renaissance world*, a cura di BERNHARD HUSS e TIMOTHY KIRCHER-GUR ZAK, Berlin, Freie Universität Berlin, Schriften des Italienzentrums, VIII, 2022.

² Per quanto riguarda l'uso dei termini *emozioni*, *affetti* e sinonimi è ancora attuale la premessa di Antonelli: «Nelle scienze sociali e comportamentali non c'è accordo circa la definizione del concetto di emozione, il numero delle emozioni, le differenze rispetto ad altri fenomeni affettivi [...], né esiste una tassonomia universalmente condivisa, neppure in relazione alle cosiddette *basic emotions*», ROBERTO ANTONELLI, ROBERTO REA, *Il progetto*, in *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma, Accademia nazionale dei lincei, 2011, pp. 3-12, a p. 7. In questo senso, i saggi raccolti nel volume si permettono una certa flessibilità nell'uso del termine, pur rimanendo consapevoli dei rischi legati all'utilizzo di un termine moderno per coprire una serie di fenomeni che dispongono di un proprio vocabolario tecnico storicamente stratificato, cfr. BERNHARD HUSS, TIMOTHY KIRCHER, GUR ZAK, *Introduction*, in *Petrarchan passions*, cit., pp. 3-7, a p. 2 e relativa bibliografia.

³ Discutendo i diversi approcci alla storia delle emozioni in relazione al Rinascimento italiano, Rosenwein osserva «The Italian Renaissance continues to hold an important place in historians' periodization of Western history. Yet Renaissance Italy plays an oddly small role in most histories of emotion. This holds true in two ways: first, in discussions of the history of theories of emotion; and second, in discussions that touch on the history of felt – or at any rate, expressed – emotions. This situation is, however, beginning to change», BARBARA ROSENWEIN, *The place of Renaissance Italy in the history of emotions*, in *Emotions, passions, and power in Renaissance Italy*, a cura di FABRIZIO RICCIARDELLI-ANDREA ZORZI, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 15-30, a p. 15.

⁴ Cfr. MIRA V. MOCAN, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale*, Roma, Bagatto, 2004; *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, a cura di SIMONETTA BIANCHINI, Roma, Bagatto, 2005; *Sensi, sensazioni e sentimenti*, numero speciale di «Critica del testo», VIII (2005), 1; VALENTINA PIOVANI, *La "speranza" dei trovatori*, in «Critica del testo», VIII (2005), 1, pp. 333-349; SILVIA CONTE, *Amanti lussuriosi esemplari: semantica e morfologia di un vettore tematico*, Roma, Bagatto, 2007; ROBERTO REA, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008; GAIA GUBBINI, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Nuova Cultura, 2009; VALENTINA ATTURO, *Il Paradiso dei sensi. Per una metaforologia sinestetica in Dante*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2, pp. 425-464; *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, a cura di MERCEDES BREA LÓPEZ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015; «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di ALESSIO DECARIA e LINO LEONARDI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015; *Le emozioni nel romanzo medievale in versi*, a cura di ROBERTO ANTONELLI, ANATOLE P. FUKSAS e GIOIA PARADISI, numero speciale di «Critica del testo», XIX (2016), 3.

vale⁵ o, anche se in misura minore, nel Barocco⁶, così anche su specifici aspetti come la malinconia⁷ e la compassione⁸. E tuttavia gli affetti durante il Quattro e

⁵ La bibliografia sulla storia delle emozioni nel Medioevo negli ultimi vent'anni è particolarmente ampia, cfr. *Anger's past: the social uses of an emotion in the Middle Ages*, a cura di BARBARA ROSENWEIN, Ithaca, Cornell University Press, 1998; *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di INGRID KASTEN *et al.*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002; BARBARA ROSENWEIN, *Emotional communities in the early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007; CARLA CASAGRANDE, SILVANA VECCHIO, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015; DAMIEN BOUQUET, PIROSKA NAGY, *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015; *Emotions, communities, and difference in medieval Europe: essays in honor of Barbara H. Rosenwein*, a cura di MAUREEN C. MILLER e EDWARD WHEATLEY, London-New York, Routledge, 2017; *A cultural history of the emotions in the Late Medieval, Reformation, and Renaissance Age*, a cura di ANDREW LYNCH e SUSAN BROOMHALL, London, Bloomsbury, 2019; CLAIRE MONAGLE, JUAN RUYS, *A Cultural history of the emotions in the Medieval Age*, London, Bloomsbury, 2021; RITA COPELAND, *Emotion and the history of rhetoric in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

⁶ SIMONA MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XI Congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani (ADI) (Sapienza Università di Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di CLIZIA GURRIERI, ANGELA MARIA JACOPINO e AMEDEO QUONDAM, 2009, pp. 1-17, www.italianisti.it; EAD., *Passions as Limits and Resources in 17th century Italian Literature: Giovambattista Marino's Adone (1623)*, in *The human and its limits*, a cura di MARGARETH HAGEN, RANDI KOPPEN e MARGERY VIBE SKAGEN, Oslo, Scandivian Academic Press, 2009, pp. 255-272; EAD., *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primosecenteschi*, in «Lettere italiane», LXIII (2011), 4, pp. 505-534; GIOVANNI CARERI, *The making of the affetti. Torquato Tasso's «Jerusalem Delivered» from the Carracci to Tiepolo*, London, Brepols, 2022; CHRISTINE OTT, *Terribile meraviglia. Animismo artistico, empatia ed ekplexis nella poesia di Giovan Battista Marino*, in «Modern Language Notes», CXXX (2015), 1, pp. 63-85.

⁷ A partire dai lavori sulla malinconia in Petrarca di SIEGFRID WENZEL, *Petrarch's Accidia*, in «Studies in the Renaissance», VIII (1960), pp. 36-48; ID., *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967. Per una ripresa recente dell'interesse si veda: ROBERTO GIGLIUCCI, *La melanconia: dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, Milano, Rizzoli, 2009; SONIA GENTILI, *La malinconia nel Medioevo: dal «Problema» 30.1 di Aristotele a «Donna me prega» di Cavalcanti al son. 35 di Petrarca*, in «Bollettino di italianistica», VII (2010) 2, pp. 156-170; NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015; ECKART GOEBEL, *Melancholie in der Frühen Neuzeit*, in *Handbuch Literatur & Emotionen*, a cura di MARTIN VON KOPPENFELS e CORNELIA ZUMBUSCH, Berlin-Boston, de Gruyter, 2016, pp. 275-289; e infine, proprio relativamente alla ricezione di Petrarca, MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido: divagazioni su Filelfo, Petrarca e la malinconia*, in «Petrarchesca», X (2022), pp. 49-78, a cui rimandiamo per una bibliografia più estesa, pp. 51-52.

⁸ Cfr. SARAH MCNAMER, *Affective meditation and the invention of medieval compassion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010; GUR ZAK, *The ethics and poetics of consolation in Petrarca's Bucolicum carmen*, in «Speculum», XCI (2016), 1, pp. 36-62; KATIE BARCLAY, *Caritas: neighbourly love and the early modern self*, Oxford, Oxford University Press, 2021; GUR ZAK, *Sharing in suffering: Petrarchan humanism and the history of compassion*, in *Petrarchan passions*, cit., pp. 101-113; *Compassion in early modern literature and culture: feeling and practice*, a cura di KATHERINE IBBETT e KRISTINE STEENBERGH, Cambridge-New York, Cambridge University Press,

Cinquecento in Italia sembrano non avere ancora ricevuto l'attenzione che meritano. A questo periodo storico, con alcune digressioni nei secoli limitrofi, si dedica il volume con una prassi prevalentemente storica e testuale che, attraverso lo studio degli affetti e delle comunità culturali⁹, intende rivelare dinamiche di canonizzazione, circolazione e ricezione della prima età moderna, somiglianze e divergenze nel petrarchismo lirico e nella storia dell'Umanesimo latino e volgare.

Il saggio di Paolo Rigo si occupa di approfondire il rapporto tra Petrarca e Alberti alla luce dei rimedi proposti contro la malinconia. Pur tenendo in conto la poliedricità dei due autori, Rigo definisce i termini del confronto tra i due umanisti ridiscutendo l'opposizione tra *solitarius* e *occupatus* per dimostrare che «Petrarca operò una stabile e organica influenza sull'ideologia di Alberti e la operò in termini di struttura, di stile e di concezione sociale» (p. 27 in particolar modo attraverso il *De remediis utriusque fortune*, pur tenendo in conto quella «assunzione parcellizzata»¹⁰ propria della ricezione di Petrarca nella prima età moderna.

Pur consapevole delle diversità di tradizioni e generi, Rigo opera un confronto a tutto campo. In primo luogo, lo studio si occupa della teorizzazione albertiana sul diletto procurato dalle immagini nel *De Pictura* con passaggi in cui Petrarca sottolinea il «valore emotivo» dell'arte (per esempio in *Itinerarium* 16, *Fam.* XVI 11; *Sen.* IV 3, oltre a *RVF* 77 e 78). Successivamente, la ricerca si concentra su alcune selezionate polemiche sollevate dai due umanisti. Nel *De commodis* (IV, 149-154) Alberti colpisce prima i medici e poi gli uomini di legge con modalità che ricordano da vicino rispettivamente la petrarchesca *Invectiva contra medicum* (II 325-326, oltre a *Fam.* V 19) e la *Familiare* XX 4. Allo stesso modo, la critica di Alberti ai pedanti negli *Intercenales* nel prologo al quarto libro è paragonata a quella di Petrarca al «gregge dei letterati» nel secondo libro del *Secretum*.

Seguendo le linee di analisi dimostrate da questi esempi selezionati, Rigo si dedica poi alla concettualizzazione etica della *solitudo* nei due autori. L'ultima parte del saggio mostra come Petrarca descriva i pericoli della solitudine nel *De otio* e nel *De vita religiosa* ed evidenzi invece la necessità di un contorno civile e sociale

2021; GUR ZAK, «Soft heart»: *virtue, vulnerability, and community in Petrarch's letter-collections*, in «Petrarchesca», IX (2021), pp. 125-136.

⁹ *Ibid.* Per descrivere le comunità ci rifacciamo a una definizione generale che andrà poi concretizzata caso per caso: «I will define communities as aggregates of people who share common activities and/or beliefs and who are bound together principally by relations of affect, loyalty, common values, and/or personal concern», STEVEN BRINT, 'Gemeinschaft' revisited: *A Critique and Reconstruction of the Community Concept*, in «Sociological Theory», XIX (2001), 1, pp. 1-23, alle pp. 8-9. Per il ruolo delle emozioni nella creazione di comunità si veda invece BARBARA ROSENWEIN, *Emotional communities in the early Middle Ages*, cit. e la discussione che ne fornisce Longinotti nel saggio nel presente volume.

¹⁰ ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento. Memorie private di Niccolò Machiavelli*, in I «Triumphs» di Francesco Petrarca. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 429-485, a p. 431.

(*Epyst.* III 1, 4 e 5; *Fam.* III 19) dove creare una «imaginaria solitudo» (*De vita solitaria* I 4). In questo modo, la solitudine assume anche il significato di una possibile risposta alla mercificazione del sapere degli intellettuali, come esposto da Alberti nel *De Commodis* (IV 155-159) e da Petrarca nella lettera prefatoria al *De vita solitaria*. In conclusione, Rigo si concentra sul legame tra solitudine e malinconia (*De vita solitaria*, p. 18). Anche in questo caso, attraverso una selezione di passaggi dagli albertiani *Theogenius* e *Profugiorum libri* confrontati con i petrarcheschi *De remediis* e *Rerum memorandarum libri* Rigo dimostra come i due autori offrano risposte affini contro i pericoli della malinconia: l'accettazione della fortuna, lo stoico abbandono dei desideri e, non ultimo, l'esercizio quotidiano, tanto fisico quanto intellettuale.

Dopo aver evidenziato la continuità nella rappresentazione della malinconia e della solitudine con un confronto tra due specifici autori nel saggio di Paolo Rigo, i due contributi successivi si dedicano alle modalità con le quali il sistema emotivo petrarchesco esposto nei *Rerum vulgarium fragmenta* venga ripreso e modificato dai successivi lettori attraverso i commenti al Canzoniere. Il saggio di Nicolas Longinotti si occupa dell'esegesi quattrocenteschi e analizza il *corpus* testuale attraverso il dibattito teorico sulle comunità emotive. Dopo aver riassunto le specificità dei commenti di Francesco Filelfo, Antonio da Tempo, Francesco Acciapaccia e Francesco Patrizi, il saggio si dedica a confrontare due recenti approcci ai commenti storici per evidenziare come l'esegesi sia «pratica culturale e sociale insieme» che «presuppone e allo stesso tempo costituisce una comunità»¹¹.

Alla luce di questa modalità d'analisi, volta a indagare il potenziale dell'esegesi di fondare comunità, Longinotti riporta al centro del discorso le emozioni attraverso la definizione di comunità emotiva¹². In questo modo, il saggio si concentra sulla coesistenza di due comunità emotive opposte nell'opera petrarchesca: da un lato, una comunità basata sulla virtù e sull'ideale stoico della ragione di individui autonomi che controllano le proprie emozioni; dall'altro, una comunità che riconosce l'inevitabile vulnerabilità dei suoi membri, uniti dal comune vincolo della compassione¹³. Lavorando dunque su diffrazioni minime nel *corpus* esegetico, la ricerca si rivolge al sonetto *RVF 102 Cesare poi che 'l traditor d'Egitto* per indagare quali comunità emotive vengano attivate dai commentatori e offrire una categorizzazione più ampia rispetto alla generale etichetta di interpretazione «letterale e aneddotica» attribuita al *corpus* esegetico quattrocentesco¹⁴.

¹¹ SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»: il commento di Alessandro Velutello al Petrarca volgare*, in «Lectura Petrarce», XXXIX (2020), pp. 101-125, alle pp. 101-102

¹² BARBARA ROSENWEIN et al., *The history of emotions: an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*, in «History and Theory», II (2010), 49, pp. 237-265, alle pp. 252-253.

¹³ GUR ZAK, «Soft hearts»: *virtue, vulnerability, and community*, cit., p. 127.

¹⁴ LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza. Biografia sentimentale e allegoria morale*

L'indagine si è concentrata sulle diffrazioni generate dall'identificazione del contesto di composizione, del destinatario, delle ragioni del pianto e di quelle della dissimulazione. Così, sono state distinte all'interno del *corpus* esegetico due figure petrarchesche principali: da un lato, il poeta che piange per un lutto familiare, in Filelfo e Patrizi; dall'altro, il poeta che piange per amore in da Tempo e in Acciapaccia. A loro volta, queste due figure petrarchesche sono poi state ulteriormente suddivise a seconda delle ragioni della dissimulazione: se atta a stemperare il sentimento di malinconia in Patrizi e Acciapaccia, a ridurre la passione amorosa o a mostrare il controllo delle emozioni proprio dei saggi in da Tempo e Filelfo. Quest'ultima suddivisione mostra poi nell'analisi di Longinotti come nel *corpus* esegetico quattrocentesco le comunità "empatica" e "razionale" coesistano e i diversi codici emotivi possano venire attivati secondo il tipo di comunità a cui i commentatori rispondevano e che, insieme, ambivano di fondare.

Se il saggio di Longinotti si occupava di analizzare la ricezione delle emozioni petrarchesche in prospettiva pressoché sincronica nei commenti quattrocenteschi, la ricerca di Giacomo Comiati è volta invece ad analizzare come la ricezione dell'innamoramento petrarchesco sia cambiata nell'arco di due secoli di lavoro esegetico sul testo delle rime. Comiati osserva come la codificazione del sentimento amoroso nei sonetti iniziali dei *RVF* si presti a diverse interpretazioni etiche e morali relative all'innamoramento, presentato a tratti come necessità e a tratti come scelta con conseguente attribuzione di colpa al poeta. Due interpretazioni opposte che si prestano a letture filosofiche e religiose più ampie, come la tradizione esegetica dimostra fin dai suoi albori.

A partire dal commento di Francesco Filelfo e da quello poco successivo di Antonio da Tempo, Comiati mostra come l'innamoramento venga presentato come una colpa giustificabile in virtù delle particolari circostanze in cui il poeta è caduto vittima di Amore (Da Tempo) e degli esempi illustri dalla Bibbia e dal mondo classico di uomini che hanno sofferto in simili circostanze (Filelfo). Nel Cinquecento, Vellutello e Silvano da Venafro accentuano l'elemento della colpa petrarchesca che tuttavia dovrebbe essere scusata dai lettori in virtù della consapevolezza del poeta e della particolare crudeltà di Amore. Questa modalità di discutere la natura dell'innamoramento di Petrarca, ancora importante con i commenti di Fausto da Longiano e Gesualdo, pur spostando l'accento sulla possibilità che il poeta venga perdonato, già negli anni Quaranta perde importanza. In questi anni, Bernardino Daniello così come Antonio Brucioli presentano l'innamoramento come un semplice avvenimento che mette in moto il nucleo tematico centrale della raccolta. Dopo il progressivo affievolimento dell'interesse per la possibile colpa di Petrarca

nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca, in «Italianistica», XXXIII (2004), pp. 153-177, poi in Id., *Petrarca platonico: studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, pp. 173-198, a p. 173.

e della conseguente necessità di difendere il poeta, dalla seconda metà del secolo emergono invece nuovi aspetti: per esempio, Lucantonio Ridolfi e Alessandro Tassoni tra gli altri si concentrano sulla data calendariale dell'innamoramento e sul significato della sovrapposizione con la festività religiosa, affrontando così una questione rimasta centrale fino alla critica contemporanea.

Se Ludovico Castelvetro sembra invece riprendere il tema della *excusatio*, apparentemente sopito nella tradizione esegetica, le ragioni sono però da ricondurre a una contraddizione semantico-narrativa individuata tra *RVF* 2 e 3 già da Fausto da Longiano, e poi sempre ripresa e ridiscussa dagli esegeti successivi. Tuttavia, Castelvetro non sente la necessità di risolvere l'aporia ma, al contrario, la motiva attraverso ragioni contestuali dell'opera. Allo stesso modo, Comiati dimostra come l'esegeta riveli le diverse interpretazioni dell'innamoramento fornite dallo stesso Petrarca nel corso della raccolta e le presenti come una spia a livello compositivo dell'emozionalità instabile dovuta proprio al sentimento amoroso. Alla luce di questa evoluzione dell'interesse per determinate *cruces* tematiche nella *longue durée* della tradizione esegetica, Comiati propone di definire la modalità analizzata dei commenti storici come «per addenda», senza però per questo immaginare uno sviluppo lineare della tradizione che infatti si presta sempre a riprese e riproposizioni. Proprio queste riprese sono dimostrate dalla discussione nel tardo Cinquecento da parte di un altro esegeta, Pietro Pagano, che rinnova l'interesse per l'*excusatio* petrarchesca proponendo però un'interpretazione non ancora praticata: secondo Pagano la soluzione risiederebbe in una supposta imitazione dell'*Ippolito* di Euripide e nell'applicazione del principio giuridico di «translatione del mancamento»¹⁵.

Dopo aver esplorato i diversi modi in cui l'emotività della lirica petrarchesca venga condivisa, tollerata oppure ridiscussa e colpevolizzata dai successivi lettori tra comunità empatiche e razionali, e tra innamoramento come libera scelta oppure necessità nella *longue durée* dell'esegesi, il saggio di Laura Banella esplora invece alcune dinamiche della canonizzazione del Canzoniere in Veneto fra Quattro e Cinquecento. A partire dagli scambi tra Pietro Bembo e Alessandro Vellutello sull'edizione dei *Fragmenta*, Banella si interroga sulle circostanze che hanno portato Petrarca a diventare un *exemplum* anche nella sfera vernacolare, lirica e amorosa. Una tendenza che si manifesta attraverso un crescente interesse per la sua figura del poeta: l'edizione del Canzoniere di Bartolomeo da Valdezocco nel 1472; la biografia di Siccio Polenton; e, infine, un gruppo di manoscritti recanti le liriche con l'aggiunta di altri testi petrarcheschi.

L'edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Valdezocco, pubblicata a Padova nel 1472, si basa fedelmente sull'autografo petrarchesco, come dichiarato dallo stesso editore, e include anche i *Trionfi* e la *Vita di Petrarca* di Leonardo Bruni,

¹⁵ PIETRO PAGANO, *Discorso di messere Pietro Pagano sopra il secondo sonetto del Petrarca*, London, British Library, MS Additional 33470, cc. 5r-5v.

composta in volgare come il resto del volume. Dalla produzione editoriale di Valdezocco tra il 1472 e il 1476 emergono i variegati interessi della comunità culturale riunita attorno all'Università di Padova. L'editore copre non solo un'ampia serie di temi che si indirizzano a un tipo di pubblico specializzato ma anche opere letterarie che, da un lato, sembrano preludere alle teorie linguistiche bembesche concentrate sui modelli toscani di Boccaccio come modello di prosa e Petrarca come modello per la poesia e, dall'altro, rivelano un interesse particolare per testi d'argomento amoroso, come l'edizione dei *RVF* dimostra.

Una simile porosità tra la sfera letteraria latina e quella volgare emerge anche nella *Vita di Petrarca* di Sicco Polenton. In un confronto tra le due redazioni, Banella mostra come Polenton conclude la seconda redazione degli *Scriptorum illustrium Latinae linguae libri XVIII* includendo le biografie di tre poeti moderni: Mussato, Dante e Petrarca. Attraverso l'inclusione dei tre autori Polenton propone una riunificazione dei campi letterari in un momento in cui invece a prevalere erano competizione e ostilità. Nella biografia di Petrarca, Polenton ne sottolinea lo studio approfondito sui modelli latini facendone corrispondere l'educazione al coevo curriculum di studi per i letterati quattrocenteschi e presentandolo come il primo autore ad aver finalmente compiuto la rinascita culturale dopo mille anni di assopimento. Infine, Polenton include l'elenco delle opere volgari.

Se per questioni linguistiche l'opera però non è stata inclusa nell'edizione di Valdezocco dei *RVF*, la *Vita* ha avuto tuttavia un'ampia circolazione autonoma ed è stata ripresa in un ampio gruppo di manoscritti recanti le opere volgari di Petrarca con altri testi, come la nota obituaria di Laura, che ne legano l'opera poetica alla biografia. Gli allestitori dei codici sono probabilmente interessati alla presentazione di Petrarca come figura centrale del suo tempo e prototipo dell'umanista moderno. In virtù di queste caratteristiche, anche la stessa biografia di Petrarca assume valore esemplare, come si vede per esempio dal ms. Canon. Ital. 70 di Oxford dove vengono evidenziati i riferimenti cronologici nella lirica nel tentativo di collegare l'opera poetica alla narrazione biografica e, quindi, di unire il Petrarca umanista al Petrarca lirico e innamorato in quella compenetrazione degli spazi letterari e delle comunità culturali che Banella dimostra essere propria del Veneto nel secondo Quattrocento.

Dopo aver quindi analizzato la ricezione del codice emotivo dei *Fragmenta* nelle comunità quattro e cinquecentesche nei saggi di Longinotti e Comiati e come l'emotività lirica di Petrarca ne influenzi la ricezione della sua autorialità attraverso la circolazione autonoma della vita composta da Sicco Polenton nel saggio di Banella, il saggio di Muriel Maria Stella Barbero si occupa di ripresa e cambiamento del sistema emotivo petrarchesco nella tradizione lirica in volgare. Attraverso alcuni componimenti esemplari di Michelangelo particolarmente marcati in senso autobiografico, la studiosa indaga la ricezione delle metafore artistiche di Petrarca nella lirica di un autore apparentemente distante che, attraverso la ripresa di queste tessere, ridiscute la concezione amorosa dei *Fragmenta*.

Analizzando il sonetto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* Barbero dimostra come Michelangelo ricorra a tessere petrarchesche per esprimere il senso di impotenza artistica di cui tratta il componimento. Tuttavia, mentre in *RVF 20* il fallimento dell'io lirico petrarchesco è attribuito all'irraggiungibilità dell'oggetto desiderato, Michelangelo sembra presentare ogni desiderio come raggiungibile per l'amante e ogni concetto rappresentabile per l'artista. In questo modo, Michelangelo si allontanerebbe dall'atteggiamento "perottiniano" descritto da Bembo ne *Gli Asolani*¹⁶, come nota Benedetto Varchi – che sembra discutere l'*excusatio* per l'io lirico petrarchesco che indaga il saggio di Comiati: «[Michelangelo] non fa come molti, e anticamente, e modernamente hanno fatto, e fanno, i quali per iscusare se medesimi, o per non conoscere per avventura la verità, ne danno la colpa (come si disse) chi all'Amore; chi alle cose amate; chi alla Fortuna»¹⁷.

Barbero nota che un simile atteggiamento basato sull'attribuzione della responsabilità della propria sofferenza ad Amore o ad altri fattori esterni sia invece consueto nei *Fragmenta*, come si vede nel sonetto *RVF 171 Giunto m'è Amor fra belle et crude braccia* che, con le sue metafore scultoree legate al cuore della donna (*RVF 171, 9-11*), opera una particolare influenza sul michelangiotesco *Non ha l'ottimo artista*. Tuttavia Barbero dimostra come, in Michelangelo, la sofferenza amorosa non è attribuita alla petrosità della donna amata (*G 151, 9-11*) e le metafore legate all'atto dello scolpire si slegano dalla figura femminile per alludere invece all'atto della creazione artistica. Successivamente, il saggio mostra come la metafora petrarchesca del «levare» e «torre» che l'io lirico tenta di applicare per lasciare il proprio segno sul cuore della figura femminile venga capovolta in Michelangelo. Come nel sonetto *G 90 I' mi son caro assai più ch'i' non soglio* accennato precedentemente, Michelangelo ricorre all'immagine della sottrazione scultorea invertendo però i ruoli e presentando l'amante come l'agente attivo che imprime la propria impronta sul poeta.

Infine, Barbero si concentra sull'oggettivazione dell'io lirico di fronte alla figura femminile, come presentata in *G 152* e in *G 23*. Il saggio dimostra la ripresa e ricombinazione di tessere lessicali, sintagmatiche e metaforiche da *RVF 71 (91-105)*, con il ricorso a verbi legati allo svelamento e la tensione tra immortalità e caducità, da *RVF 364* e da *Triumphus Mortis II*, nella descrizione della volontà didattica e pedagogica della figura femminile verso il poeta. In questo modo, il saggio di Barbero individua un gruppo di testi uniti dalla figura della donna-artefice, forse dedicati a Vittoria Colonna, che dimostrano come Michelangelo ricorra coscientemente a una filigrana petrarchesca, allontanandosi però dal motivo dell'amante "perottiniano" e modificando gerarchia, direzionalità e oggettivizzazione nella relazione amorosa tra io e figura amata.

¹⁶ PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di GIORGIO DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 53.

¹⁷ BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze, Torrentino, 1549, p. 15.

Proprio la discussione del sistema emotivo proposto da *Gli Asolani* è un filo conduttore importante anche del saggio di Mikaël Romanato che si occupa dell'antologizzazione – e della «consacrazione editoriale»¹⁸ – dei poemetti in ottava rima nelle *Stanze di diversi illustri poeti*, curate da Lodovico Dolce e pubblicate nel 1553 a Venezia presso Giolito de' Ferrari. La raccolta, che godrà di una quindicina di ristampe, si concentra su materiali che erano già in circolazione sia di autori di grande fama (come Aretino e Bernardo Tasso) che di autori meno noti con l'obiettivo dichiarato, tra gli altri, di offrire un modello agli studiosi di lingua toscana. Inoltre, infrangendo il criterio cronologico, la raccolta si apre con le *Stanze* di Pietro Bembo. Romanato quindi dimostra l'influenza della concezione amorosa sostenuta nel prosimetro da Gismondo sulle *Stanze* e si interroga sul tipo di lente interpretativa che possano offrire per leggere la raccolta giolitiana.

Il saggio prosegue poi concentrandosi sul dolore amoroso come espresso attraverso l'immaginario naturalistico e, successivamente, analizza alcuni momenti topici della relazione amorosa, tenendo sullo sfondo prima i discorsi di Gismondo e Perottino (*Asolani* I-II) e, poi, quelli di Lavinello e dell'eremita (*Asolani* III). L'immaginario naturalistico è studiato relativamente al campo metaforico dell'*orto*, ripreso da Luigi Tansillo nel *Vendemmiatore* e utilizzato sia per esprimere un invito rivolto al pubblico femminile alla fruizione di un amore sensuale che come luogo per l'espressione del dolore. Romanato confronta le ottave attribuite ad Alamanni e quelle di Vincenzo Querini nel modo di annunciare la tematica cupa della poesia, nell'invocazione del destinatario e nel modo dell'io lirico di rivolgersi alle ninfe. Successivamente, tenendo sullo sfondo i modelli di Petrarca e Bembo, senza dimenticare Boccaccio e Poliziano, lo studioso si dedica all'immagine topica dell'innamoramento come inizio del cammino in un sentiero con tonalità venatorie e finali tragici più o meno accentuati nelle ottave del Molza, di Alamanni e in quelle erroneamente attribuite a Egidio da Viterbo.

Il saggio si occupa infine dell'amore contemplativo che trova diverse lodi nelle varie stanze dedicate a figure femminili di prestigio accolte nelle *Stanze*. Dell'amore casto Romanato considera ancora momenti topici: il momento dell'innamoramento fra gioia e pena in Alamanni e Ercole Bentivoglio, la gioia amorosa in Aretino e la contemplazione della figura femminile, quasi in una dimensione paradisiaca dell'amore, in Girolamo Benivieni e Claudio Tolomei tra gli altri, confrontati con le ottave di Poliziano e Bembo. In questo modo, Romanato dimostra come la raccolta operi una ricontestualizzazione del genere in ottava rima che, se prima aveva una forte connotazione popolare, acquisisce ora un'altra dimensione. Così l'antologia si presenta come un atto performativo che fa dialogare autori provenienti

¹⁸ GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico. Per una storia del Petrarchismo lirico*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, dir. da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1983, pp. 439-518, ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 104.

da diversi ambienti, testi e teorie amoroze contemporanee proponendo modelli letterari ed emotivi diversi nell'esperienza del sentimento amoroso.

Proprio la discussione del codice amoroso è al centro del saggio di Ilaria Paltrinieri che, con una modalità simile a quella utilizzata da Muriel Maria Stella Barbero, si occupa del «filtro petrarchesco»¹⁹ nella *Murtoleide* e nel *Melone*, alcuni scritti giovanili di Giovan Battista Marino – o a lui attribuiti. Le opere sono caratterizzate da una rottura con il modello petrarchesco soprattutto relativamente alla rappresentazione degli affetti. In primo luogo, Paltrinieri dimostra le modalità della rottura attraverso un'analisi delle rappresentazioni licenziose dell'amore ne *L'Adone* (ad esempio VIII, 6) in passaggi che capovolgono il sistema di vergogna e scandalo petrarchesco. Inoltre, Paltrinieri dimostra come questa ridiscussione non sia fine a sé stessa ma sia invece programmatica di una propria poetica degli affetti che Marino espone performativamente nel poema.

Attraverso il confronto tra Marino e Petrarca, Paltrinieri dimostra come la questione degli affetti può aprire una nuova prospettiva per la comprensione del Seicento letterario²⁰. A questo scopo, il saggio distingue i diversi significati del termine *affetto* per constatare come ne *L'Adone* si assista a un cambiamento sul piano semantico degli affetti petrarcheschi che coinvolge direttamente anche il piano etico connesso. Questo cambiamento modifica anche l'effetto pragmatico suscitato sul pubblico attraverso la «ricollocazione delle tessere petrarchesche “in senso [...] diverso o contrario”»²¹. Simile ricollocazione è ancora più evidente nel *Melone* e nella *Murtoleide* che attuano un recupero degli affetti lirici petrarcheschi su piani semantici e pragmatici lontani dalle modalità parodiche de *L'Adone*. Nel capitolo in terza rima, lo pseudo Marino contrappone il fico, cioè alludendo all'apparato genitale femminile, e il melone, alludendo invece ai glutei e specificamente all'ano, per dichiarare la propria preferenza per quest'ultimo. In questo contesto burlesco, la descrizione del giardino paradisiaco dove si trova il melone si rifà però a modelli petrarcheschi (ad esempio *RVF* 303, 5). Paltrinieri si interroga quindi sul significato pragmatico del recupero tra gli estremi di degradazione parodica e riuso opportunistico di quella che si presenterebbe quindi come una singola tessera disponibile per il riuso disimpegnato.

La *Murtoleide* è costituita invece da componimenti raccolti per attaccare il rivale Gaspare Murtola, autore di un poema sacro sul modello tassiano. Criticandone il vantato eruditismo e lo stile maldestro, Marino lo accusa di rivolgersi a temi

¹⁹ ALESSANDRO MARTINI, *Marino postpetrarchista*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», VII (1985), pp. 15-36, a p. 16.

²⁰ Cfr. SIMONA MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, cit., p. 13.

²¹ MYRIAM CHIARLA, *In stile e concetti burleschi: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di FRANCESCA CASTELLANO *et al.*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 592-600, a p. 598.

in realtà ben più bassi: «Murtola, quando canti il porro, e 'l cavolo» (*Fischiata* XIII 1) e, per criticarne la dubbia creatività, Marino ricorre allo stesso verso petrarchesco visto prima nel *Melone*, modificandone il secondo emistichio in accordo con la descrizione dei temi propri del rivale: «In tanto egli dicea, con modi arguti, / Di mamma, e tata in vece, e cucco, e cacca. / Fior, fronde, herb' ombre, e cavoli fronzuti» (*Fischiata* XI 12-14). In questo modo, attraverso lo svuotamento semantico funzionale dell'originale petrarchesco, Marino replica le catalogazioni sterili proprie del Murtola che è il vero oggetto dell'attacco. Per questi casi, Paltrinieri conclude proponendo la nozione di neutralizzazione degli affetti che si presenta come il risultato di un procedimento triangolare di utilizzo delle fonti: in questi casi non si tratta infatti di rispettare o rovesciare la lezione petrarchesca ma di una distorsione rivolta all'attacco di un terzo soggetto. Una prassi scrittoria che, come mostra la studiosa, sfugge alle tradizionali etichette di petrarchismo e antipetrarchismo.

Analizzando la ricezione del sistema emotivo petrarchesco il volume si interroga sul ruolo delle biografie e della circolazione materiale nelle dinamiche di canonicizzazione; sull'intertestualità nel petrarchismo lirico cinquecentesco, sulla definizione di imitazione e parodia e sul ruolo della mediazione bembesca; sull'eredità petrarchesca in un autore poliedrico come Alberti; sulla capacità della lirica petrarchesca di creare comunità nel Quattrocento e su come la ricezione lirica muti nella *longue durée*. D'altra parte, discutere queste dinamiche letterarie significa interrogarsi sugli effetti a livello performativo e pragmatico di un testo per indagarne la capacità di influenzare la realtà extraletteraria. Significa chiedersi, tra le altre cose, quali siano i rimedi contro la malinconia, quali siano i momenti topici del sentimento amoroso e come ne possa cambiare l'esperienza, quale sia il ruolo del libero arbitrio nell'innamoramento, fino a che punto ci si possa lasciare modellare dai sentimenti, che tipo di gerarchia si instauri nei rapporti umani e a quale comunità emotiva si intende partecipare. Insomma, occuparsi di affetti in letteratura può offrire un punto di vista privilegiato per conoscere il volere e il non volere, l'amare e l'odiare, il blandire e il minacciare, l'irridere, e tutti gli altri moti dell'animo da cui Petrarca metteva in guardia i suoi lettori nella seconda prefazione al *De remediis*, e che tengono in continua agitazione la vita dei mortali.

BERNHARD HUSS, NICOLAS LONGINOTTI

PAOLO RIGO

«SOLITUDINE GAUDERE»: PETRARCA, ALBERTI,
LA MALINCONIA E LA SOCIETÀ CIVILE

Nel terzo capitolo del *De commodis litterarum atque incommotis*¹, in un passo dedicato alla *voluptas*, Leon Battista Alberti traccia una fortissima linea di demarcazione tra la sua ideologia e quella degli intellettuali moderni. Per Alberti, l'umanista vive, o dovrebbe vivere, in una sottilissima zona d'ombra: impegnato ma non invischiato nella politica.

Se, almeno nel confine di questo trattato, sembra rifiutare l'impostazione ciceroniana secondo cui l'intellettuale avrebbe il diritto-dovere di praticare un'esistenza attiva in senso sociale², d'altro canto è negata – e con molta e altrettanta

¹ L'edizione di riferimento è LEONIS BAPTISTE ALBERTI *De commodis litterarum atque incommotis*, I-II, a cura di MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2021. Le opere volgari di Alberti sono invece citate dall'edizione *Opere volgari*, II. *Rime e trattati morali*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1966 (dalla quale riporto sempre e solo il numero di pagina).

² Come noto, Cicerone ragiona molto spesso sul problema del rapporto tra *negotium* e *otium*; arrivando, poi, a teorizzare l'*otium honestum*, con la cultura filosofica al servizio dello stato. Esempio il ritratto di Scipione nel *De officiis*, III 1-4, dove Cicerone, rimettendosi a Catone, ricorda che i momenti di riposo del condottiero erano sempre dedicati alle preoccupazioni per lo stato. Il tema è presente anche in altre opere ciceroniane, come noto. Secondo JEAN-MARIE ANDRÉ, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle Romaine (des origines à l'époque augustéenne)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 309, «la conscience romaine, dans le *De Oratore*, exige que l'*otium* appelle la culture, et non la culture l'*otium*: tel est l'arrangement que concluent, en cette sorte de pause avant de nouveaux combats, un esprit hellénisé et une âme romaine». Basando la sua filosofia su Cicerone e su Agostino, che rifiuta l'ascetismo di marca orientale (cfr., almeno, *De civitate Dei*, XIX 19, «Quamobrem otium sanctum quaerit caritas veritatis; negotium iustum suscipit necessitas caritatis. Quam sarcinam si nullus imponit, percipiendae atque intuendae vacandum est veritati; si autem imponitur, suscipienda est propter caritatis necessitatem; sed nec sic omni modo veritatis delectatio deserenda est, ne subtrahatur illa suavitas et opprimat ista necessitas»), Petrarca nelle opere latine non repelle il mondo sociale e politico. I suoi *specula principis* – mi riferisco alla *Fam.*, XII 2, e alla *Sen.*, XIV 1, furono largamente letti nel Quattrocento. Sulla fortuna di Petrarca in questo particolare genere si vedano, almeno: il saggio di FRANCESCO D'ALESSANDRO, *Il Principe di Machia-*

forza – un'ideologia improntata alla solitudine esclusiva, che reputi la conoscenza quale unica, vera gioia, quale solo obiettivo della vita terrena. Secondo Alberti, la conoscenza, infatti, non è sempre positiva e potrebbe portare l'uomo a condurre un'esistenza negativa, con l'io costantemente soggiogato da una *voluptas* negativa e futile³. Quando si verifica un caso così sciagurato, la particolare forma di piacere derivata dalla sapienza – oggi il processo sarebbe collocato sotto un'etichetta non tanto dissimile all'"autocompiacimento" – può sfociare nell'egoismo e nella *hybris*: perfino le armi proprie dei letterati, astratte e non, come la libreria, la scrittura, la lettura, sono riconosciute quali nemiche, in quanto elementi che possono rendere il loro possessore vulnerabile agli attacchi della solitudine e della malinconia. Il passo a cui mi riferisco è il seguente:

Denique si animi causa rus petere (non dico extremas provincias discursitare) volueris, illico te inde incepta professio detorquet ad libros et litteras, apud quas, nisi sese multo opere et vigilia excultissima, multam infamiam non defunturam littere ipse minitantur. Adde his quod grata atque dulcissima suorum civium familiaritate privari, solitudine gaudere, sermones fugere omnes, preter eos qui disciplinam ac senilem tristitiam quandam sapiant, litteraris necesse est. *Prescriptum tempus litteratis ad amicos consalutandos, prescripta inambulandi loca, prescripte amicorum copie sunt; alias lectitandi,*

velli e la lezione delle Familiars di Francesco Petrarca, in «Aevum», LXXX (2006), 3, pp. 641-669, a p. 644, secondo cui la produzione latina di Petrarca era vista «come fonte sorgiva di una serie di ammaestramenti relativi al comportamento, ed estesi pertanto dall'etica alla politica, dalla filosofia alla storia»; e di GUIDO CAPPELLI, *Petrarca e l'umanesimo politico del Quattrocento*, in «Verbum», VII (2005), pp. 153-175. Sul particolare rapporto di Petrarca con il potere si è scritto molto, soprattutto negli ultimi anni: essendo il tema lontano da quello centrale di questo contributo, si rimanda sufficientemente al saggio di ENRICO FENZI, *L'intellettuale e il potere. Il potere dell'intellettuale*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 5-10 dicembre 2004), a cura di DONATELLA COPPINI e MICHELE FEO, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 169-229. Segnalo, infine, che l'edizione delle *Familiars* da me impiegata è quella contenuta nelle *Opere*, a cura di MARIO MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1975, mentre per le *Seniles* ho utilizzato quella a cura di SILVIA RIZZO e MONICA BERTÉ, I-V, Firenze, Le Lettere, 2004-2018.

³ Mi preme specificare che in questo contesto la *voluptas* coincide con il piacere derivato dalle passioni. In realtà, per Alberti il termine non ha sempre una connotazione negativa, esso può essere inteso anche come una bellezza sconvolgente che porta alla contemplazione ed essere, quindi, riferito alla natura. Questo accade nel *De re aedificatoria*, VI 2, dove il concetto è impiegato per descrivere la straordinaria bellezza dei fiori e il senso di appagamento che la loro vista trasmette all'osservatore: «Deos certe spectato caelo et mirificis eorum operibus miramur magis, quod pulchra illa quidem videmus, quam quod esse utilissima sentiamus. Aut quid ista prosequar? Ipsa rerum natura, quod passim videre licet, nimia pulchritudinum voluptate sublascivire in dies non desistit, omitto caetera, et pingendis floribus». Per questo concetto di piacere nella natura e nelle opere architettoniche, cfr. ALBERTO G. CASSANI, *Et flores quidem negligitis: saxa admirabimur? Sul conflitto natura-architettura in L.B. Alberti*, in «Albertiana», VIII (2005), pp. 57-83; e AMEDEO QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 245 sgg.

alias audiendi horas, paucissimas dispatiandi [habent], ut ferme nulle ad plenas voluptates oppetendas relinquuntur. En igitur maximas voluptates! In quibus palam est non licere litteraris ullos quibus adstricti sint labores dimittere aut interlaxare, quibusve obnoxii aliorum arbitrio vivere, iuventutis munera, etatis dulcedinem, vite florem, omneque evum inter chartas et moruas pecudes (ut sic libros noncupem) habere sepultum oporteat, ac veluti perpetuo carcere illic contineri ipsique nature nunquam non adversari necessitas cogat⁴.

Nel brano citato, tutta la maieutica della vita solitaria, quasi riassunta nella formula *perpetuo carcere*, viene praticamente ribaltata: chi sceglie di vivere da solo nella campagna per una spinta interiore, di spirito (*animi causa*), rischia di dimenticare i piaceri della vita civile finendo per essere nulla più che un eremita.

1. Alberti contro Petrarca: un problema di metodo?

Prima di proseguire oltre con l'analisi, è importante affrontare alcune questioni preliminari: il passaggio che ho proposto è stato riconosciuto quale asse portante di una polemica – secondo gli interpreti neanche troppo velata⁵ – che Alberti rinfaccerebbe alla generazione di Petrarca e di Boccaccio e che, per estensione, coinvolgerebbe anche quella di Dante: questi sarebbero i moderni a cui l'autore si rivolge⁶. Anzi, stando a questa linea di studi, che ha in Roberto Cardini il suo più importante assertore, sebbene tutte e tre le Corone, in un modo o nell'altro, e basandosi comunemente sul celeberrimo insegnamento di Seneca (*Epist. ad Luc.*,

⁴ *De commodis*, III 57-60. Corsivi nostri dove non altrimenti specificato. Il passo è importante, certo; ma seppur vi è manifesta una certa distanza da Petrarca, essa potrebbe – o dovrebbe – essere contestualizzata in termini diacronici. Basterà rammentare che nel *De Iciarchia* tra i vari consigli del personaggio di Battista vi è quello di studiare e leggere: «Giovani, sequirete essercitandovi, leggendo, udendo e' precettori, ragionate insieme e con gli altri studiosi delle cose lodate e utili a vivere bene e beato» (p. 217). I due brani sono in contraddizione? Solo se si accetta che il pensiero di un autore è desumibile da una sola occorrenza e che quell'occorrenza è serrata a chiusura stagna.

⁵ Attenzione, però, a un particolare: nel brano Alberti rammenta anche il valore del viaggio, perfino in luoghi sperduti e solitari («non dico extremas provincias discursitare»); ebbene, questa concettualizzazione positiva si riscontra anche in Petrarca. Mi permetto di rimandare alla voce *Peregrinatio* da me composta per il *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 223-235.

⁶ Dante viene raffigurato da Giovanni Boccaccio come un «malinconico e pensoso» nel suo *Trattatello in lode di Dante* (II red., IX 68). Se tra prima e seconda redazione il capitoletto relativo al breve ritratto subisce alcune modifiche in merito all'aspetto esteriore del suo autore, soffermandosi sul carattere, sull'interiorità, Boccaccio non apporta alcun cambiamento e riconduce il suo autore all'immaginario topico in questione. Cito l'opera dall'edizione *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. Le vite di Dante dal XIV al XIV secolo. Iconografia dantesca*, a cura di MONICA BERTÉ et al., Roma, Salerno Editrice, 2017.

LXXXII, 1)⁷, avevano ribadito il valore della solitudine e attribuito a quella dei filosofi un carattere distintivo, proprio del letterato⁸, gli strali di Alberti avrebbero più che altro il loro bersaglio principale in Petrarca (il quale addirittura arrivò a indentificarsi con Seneca: ma questa è un'altra storia)⁹. Secondo lo studioso, tra Alberti e Petrarca vi fu una grande distanza, con il primo che

mai [...] condivise la religiosità profonda e l'umanesimo cristiano, la concezione tutta letteraria dell'intellettuale, il mito delle *rinatae litterae*, e la raccolta degli antichi codici, *quel* rapporto con la "città" e con gli uomini "meccanici". Dalla vita solitaria e contemplativa talora si sentì invece attratto, anche se non fu questa la sua vera scelta. E se certamente e sempre amò conversare, in solitudine, con i libri, non risulta però che questa conversazione sia stata per lui, come per Petrarca, un eccellente surrogato della conversazione con i viventi, giustificato dal fatto, come appunto si legge nel *De vita solitaria*, che davvero vivi non sono i contemporanei, ombre effimere che ci ammorzano con il loro alito [...]. Se tutti questi *distinguo* sono fondati [...] non autorizza [...] in nessun modo, a definire petrarchesca [...] l'ideologia dell'Alberti¹⁰.

⁷ Riporto in nota una parte del paragrafo: «otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura. Quid deinde prodest secessisse? Tamquam non trans maria nos sollicitudinum causae persequantur. Quae latebra est in quam non intret metus mortis? Quae tam emunita et in altum subducta vitae quies quam non dolor territet? Quaecumque te abdideris, mala humana circumstrepent. Multa extra sunt quae circumeunt nos quo aut fallant aut urgeant, multa intus quae in media solitudine exaestuunt. Philosophia circumdanda est, inexpugnabilis murus, quem fortuna multis machinis lacessimus non transit» (cito dall'edizione a cura di MARIO SCAFFIDI ABBATE, contenuta in *Tutte le opere*, a cura di MARIO SCAFFIDI ABBATE e ETTORE PARATORE, Roma, Newton Compton, 2015). Sul rapporto Petrarca-Seneca, si vedano, almeno, UGO DOTTI, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 129-138 e CARLA MARIA MONTI, *Seneca «preceptor morum incomparabilis»? La posizione di Petrarca* (Fam. XXIV 5), in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 189-228.

⁸ In particolar modo, Petrarca è spesso riconosciuto quale rigeneratore del mito malinconico. Così è percepito anche su un piano più divulgativo, cfr. MARIO LUZI, *Dante e Leopardi, o Della modernità*, a cura di STEFANO VERDINO, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 36. Luzi, per esempio, scrive che è proprio Petrarca colui che «ha magnificamente offerto il patrocinio della sua malinconia come emblema e come segno: divenendo con questo nome tutelare e capro espiatorio di una realtà già presente e operante». Ancora, in una bella pagina di filosofia moderna RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* [1964], Torino, Einaudi, 1983, p. 234, sintetizzano perfettamente lo stato spesso fluttuante di Petrarca, il quale «conosceva però benissimo quello stato di vuota depressione e di cupo dolore che gli faceva "vedere tutta la vita in nero", e quella tristezza che lo trascina va dalla compagnia alla solitudine e di nuovo dalla solitudine alla compagnia».

⁹ L'interpretazione di Alberti avversario di Petrarca è in ROBERTO CARDINI, *Alberti e i libri*, in «Moderni e Antichi», II-III (2004-2005), pp. 101-136, in particolar modo, si vedano le pp. 115-122.

¹⁰ Ivi, pp. 119-120.

Non è che i *distinguo* teorizzati e individuati da Cardini non siano fondati, soltanto che essi sono limitati a una parte della produzione di Petrarca: il *De vita solitaria* e pochi altri scritti. Si tratta di casi specifici che non possono (o non dovrebbero essere) considerati quali elementi portatori dell'ideologia strutturale di Petrarca. Questo fu (ed è) un autore complesso e pieno di contraddizioni, la cui dottrina non è facilmente riducibile a un'etichetta univoca (e questo è un aspetto che ha in comune con l'ancora più poliedrico Alberti). Se la cosmologia del *De vita solitaria* può essere negata da altre pagine filosofiche e morali, come quelle del *De remediis* per esempio (su cui tornerò), perfino alcuni aspetti propri del trattato dedicato alla solitudine vanno contestualizzati.

Le *ombre effimere* con cui Cardini identifica i vivi per Petrarca, per esempio, rimandano evidentemente al protagonista della storia contenuta nella lettera prefatoria del trattato: mi riferisco all'*occupatus* e alla sua compagnia. Ebbene, il punto è proprio questo: quando Petrarca rampogna gli uomini "vivi e veri", non sta criticando l'umanità, piuttosto si scaglia solo contro una specifica tipologia della società, quella rappresentata dal personaggio tutto negativo e dai suoi amici che non sono da meno (II 1); ma l'*occupatus*, che pure assomiglierà ai lenoni e ai mercanti con cui Petrarca ebbe a che fare in vita, è pur sempre una figura letteraria, retorica e, almeno in parte, iperbolica ed esagerata¹¹. Questo aspetto è stato ben compreso dalla critica: per esempio, Ilaria Tufano ha spiegato come «la *syncrisis* tra i due opposti personaggi che dà inizio al *De vita solitaria* assolve» una funzione retorica, quella di «emblemizzare un sistema speculare di valori, mostrando un parallelismo quasi visivo tra il modo di vivere dei due protagonisti. All'altro capo del polo tutto positivo del *solitarius*, l'*occupatus* è contraddistinto dalla totale negatività: non solo egli è lontano dalla *solitudo* e dall'*otium*, ma i suoi impegni sono

¹¹ Riporto in nota il brano di apertura del paragrafo dedicato alla descrizione del personaggio (l'edizione consultata è *De vita solitaria*, a cura di MARCO NOCE, introduzione di GIORGIO FICARA, Milano, Mondadori, 1992): «Surgit occupatus infelix habitator urbium nocte media, somno vel suis curis vel clientium vocibus interrupto; sepe etiam lucis metu, sepe nocturnis visis exterritus. Mox infelici scamno corpus applicat, animum mendaciis: in illis est totus, seu ille mercibus precium facere, seu sotium, seu pupillum fallere, seu vicini coniugem pudicitia armatam expugnare blanditiis, seu litigio iniusto iustitie velum fando pretendere, seu denique publici privatique aliquid corrumpere meditatur. Nunc ira preceps, nunc ardens desiderio, nunc desperatione gelatus: ita pessimus artifex ante lucem diurni telam negotii orditur, qua se se atque alios involvat». Tra l'altro FRANCESCO TATEO, *Nota su Petrarca e l'Umanesimo volgare*, in «Italianistica», XXXIII (2004), 2, pp. 179-184, a p. 180, ricorda come Alberti nei «libri della *Famiglia*» mette «al primo posto non l'uomo di governo politico, degli 'Stati', ma il massaiolo della vita familiare in cui rivive in un'ottica economica la solitudine celebrata su un piano etico dal Petrarca [...] il pensiero va, direttamente, al libro sulla *Vita solitaria* di Petrarca. [...] Che in Petrarca non si trattasse di residuo [...] medievale, di astratto moralismo, e che fosse invece segno di modernità, lo indica proprio il fatto che quella rigida impostazione etica sarebbe stata tradotta nei termini addirittura economici da un uomo di genio come l'Alberti».

interamente volti al male»¹². Non diversamente, ragionando sulla rappresentazione dell'*otium* nel *De vita solitaria* e in altre opere, Marco Ariani si è accorto di come la concettualizzazione data da Petrarca assomma varie sfaccettature e risponda a istanze proprie di un «tormentato equilibrio»¹³. Un equilibrio che può portare a diverse letture, alcune anche piuttosto inedite¹⁴.

¹² ILARIA TUFANO, *Petrarca e il tempo della chiesa nel De vita solitaria*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia: studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di CARLA CHIUMMO e ANATOLE PIERRE FUKSAS, Cassino, Laboratorio di comparatistica, Dipartimento di linguistica e letterature comparate-Università di Cassino, 2005, pp. 1-16, a p. 1. Una contrapposizione non dissimile da quella proposta da Petrarca è presente anche nel *De Iciarchia*: «per la bontà l'omo costituisce e afferma in sé vera e perpetua tranquillità e quietudine dell'animo, e vive a sé libero e, quanto sia in sé, utile agli altri, contento de' pensieri suoi, vacuo d'ogni perturbazione» (p. 220); e «l'omo, contro, non buono, dato alle voluttà e ozio, desidioso, inerte e pieno di cupidità, vive tedioso in sé, negletto, abietto, svilito dagli altri» (p. 221).

¹³ MARCO ARIANI, *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 132. Dopotutto, nella seconda prefazione al *De remediis*, Petrarca scrive che nelle campagne e nelle città la lotta è sempre presente e viva (§ 21). Il *De remediis utriusque fortune* è consultato e citato dall'edizione di Bernhard Huss in due volumi uscita per i tipi di Anton Hiersemann (Stuttgart, 2021-2022).

¹⁴ Secondo JULIA CONAWAY BONDANELLA, *Petrarch's Rereading of "Otium" in De vita solitaria*, in «Comparative Literature», LX (2008), 1, pp. 14-28, a p. 27, la rappresentazione dell'*otium* nel trattato destinato ai compagni monaci di Gherardo sarebbe praticamente inedita e potrebbe essere intesa come una sorta di elogio della natura; in tal senso, secondo la studiosa, sarebbe stato percepito dai successori di Petrarca: «the goal of Petrarchan *otium* is not simply self-reliance, it passes along a spirit of individualism and naturalism to Petrarch's humanist successors and to Renaissance». Se così fosse, sarebbe una strada interessante da esplorare in rapporto ad Alberti. Rammento che Cardini è seguito con molta attenzione dalla Regoliosi nel suo commento al passo sopra riportato e, anche, altrove; riporto, per esempio, un breve paragrafo relativo a una concezione della «forma mentis albertiana», ritenuta «prismatica e problematica» e, quindi, considerata distante da quella di Petrarca (ma in realtà le parole della studiosa potrebbero benissimo essere applicate al *De remediis*): «l'Alberti sa cogliere, e rivelare senza ipocrisie, tutti gli aspetti del reale, facendo emergere ciò che di equivoco può esistere, e di fatto esiste, nelle umane cose e nell'umana natura, così come sa sviscerare fino in fondo le diverse 'facce' di ogni questione, mai univoca, in una sorta di permanente controcanto o disputa *in utramque partem*. E quindi anche gli studi tanto amati ed idealizzati, rivelano la faccia oscura: fatica, dolore, delusione, sacrificio, e perfino disgusto, quando il *labor* diventa insostenibile, trasformano i libri in *mortuas pecudes* e lo studiolo in *perpetuo carcere*, e quando la necessità preme, trasformando l'alto mestiere del letterato in quello, umiliante, di pedagogo di bambini. Una visione drammatica che, nessun umanista, e tanto meno il Petrarca, avrebbero mai condiviso (cfr. CARDINI, *Alberti e i libri*, pp. 29-30)» (cito da II, pp. 457-458). Ora, è così solo all'apparenza, tanto per restare sul problema della professione e, in specie, del ruolo dell'educatore e delle sue frustrazioni, senza considerare che lo stesso Petrarca svolse quel mestiere almeno per Agapito di Sciarra Colonna (e forse anche per altri rampolli della famiglia romana) si confrontino le riflessioni della Regoliosi con le tremende battute del dialogo I 81, 5 sgg., del *De remediis* dedicato ai discepoli: «G. Magni discipuli curam gero. R. Triformi congrederis Chimere: hinc ut puero prosis, hinc ut parentibus placeas, illinc autem ut reipublice rationem reddas, quam de tuis manibus exiget rudemque illum tibi creditum eruditum repetet. G. Pueri nobilis michi cura commissa est. R. Suspecta est etas et suspecta nobilitas: illa spondet immemorem, hec superbum. G. Puer michi creditus me revertur. R. Quid dices dum te despiciet adolescens, vir fortasse vix

Restando ancorato all'idea di un Petrarca solitario, ombroso e spirituale, Cardini, nel corso di vari interventi, non ha solo messo in dubbio un possibile rapporto di affinità tra Petrarca e Alberti, ma lo ha invece profondamente negato: secondo lo studioso, infatti, «l'idea di cultura e di intellettuale che l'Alberti teorizzò e incarnò alla perfezione è remotissima da quella, tutta letteraria e dunque quasi esclusivamente basata sui libri, teorizzata e incarnata da Petrarca»¹⁵. A una conclusione tanto drastica Cardini è giunto prima riesaminando le posizioni di alcuni colleghi, principalmente Christian Bec ed Emilio Pasquini¹⁶, e poi valorizzando talune innegabili differenze tra una parte consistente della produzione albertiana – oltre al *De commodis*, le *Intercenali*, il *Momus*, il *Theogenius* e ancora i *Profugiorum ab aerumna* – e i due trattati ascetici di Petrarca, cioè il *De otio religioso* e soprattutto il *De vita solitaria* (quest'ultimo definito come «uno dei testi fondamentali della filosofia e della ideologia umanistica»)¹⁷.

Personalmente credo nella possibilità opposta; e cioè che l'influenza di Petrarca su Alberti non sia limitata a prestiti, a riprese e a ricontestualizzazioni di *topoi* più o meno originali. Penso, invece, che Petrarca operò una stabile e organica influenza sull'ideologia di Alberti e la operò in termini di struttura, di stile e di concezione sociale: credo, addirittura, che perfino la marca distintiva di Alberti, quella «radicata e mai abbandonata *Weltanschauung*», come la definisce sempre Cardini, volta a fare il «canto e il controcanto»¹⁸ di ogni cosa o processo umano,

noverit? Nota fides pueri, nota constantia est. G. Puer michi creditus me amat. R. Inexpleto parieti imaginem impressisti: illo crescente delebitur. Firmus amor solidam poscit etatem. G. Clarus puer edocendus in sortem venit. R. Inquieta sors, eventus ambigui: quedam ingenia nullo studio eriguntur. Est ubi pater impensam, preceptor operam, puer tempus amittit: docilem doce, indocilem ne fatigbes neve illum teque simul frustra atteras. Egre vicit ars naturam. G. Discipulus tener nec indocilis obtigit. R. Etsi in lubrico stas atque in fluxo struis, age tamen fideliter commissum. Si plena etas accesserit, poterit meminisse; alioquin sua erit oblivio, fides tua. Magnum satis ipsa sibi virtus est premium; conscientia bonorum operum nichil est dulcius. Non te retrahat ab honesto desperatio premium, quia nullum etiam in hac vita recte factum premio caret, cuius, ut sapientibus placet, fructus uberrimus est fecisse atque in silentio meminisse».

¹⁵ ROBERTO CARDINI, *Alberti e i libri*, cit., p. 124. In particolar modo, lo studioso smonta l'idea che il *topos* della *solitudo cum libris*, presente nel *Theogenius* e argomento centrale dei due contributi, vada letto come un legame con Petrarca. Secondo Cardini, se Alberti può essere annoverato in un'analisi volta a elencare gli autori in cui l'immagine compare, ciò non significa che vi sia un rapporto positivo con Petrarca, al contrario, nel trattato quattrocentesco, si verificherebbe una rilettura negativa

¹⁶ Mi riferisco ai lavori di: CHRISTIAN BEC, *Dal Petrarca al Machiavelli: il dialogo tra lettore ed autore*, in «Rinascimento», seconda serie, XVI (1976), pp. 3-17, poi in Id., *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno Editrice, 1981, pp. 228-244; e di EMILIO PASQUINI, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti* (Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 305-368.

¹⁷ ROBERTO CARDINI, *Alberti e i libri*, cit., p. 119.

¹⁸ Ivi, p. 121. Secondo FRANCESCO FURLAN, *Studia Albertiana: Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*,

quell'amara ironia che riempie le finissime pagine del *Momus*, delle *Intercenali* e delle altre opere filosofiche dell'umanista quattrocentesco, abbia il precedente più prossimo e calzante proprio in Petrarca¹⁹; e, in particolar modo, ma non solo, lo ha nel pantagruelico *De remediis utriusque fortune*, dove le maschere dialoganti assumono posizioni che non rispondono al portato ideologico e biografico che, generalmente, è associato a Petrarca²⁰. Un esempio calzante può essere rappresentato

Paris, Vrin, 2003, questo controcanto si spiega con la difficoltà di muoversi tra le varie personalità e opinioni dei dialoganti albertiani nei vari trattati. Scrive Furlan che «Toute affirmation et tout point de vue y sont, partant, structurellement complémentaires des autres affirmations et des autres points de vue, et il n'y a sans doute rien de plus faux, rien de plus simpliste, que d'attribuer à l'auteur l'une ou l'autre des affirmations de ses personnages, l'un ou l'autre de leurs points de vue» (p. 113). È un tratto che si può attribuire anche a Petrarca, lo si vedrà. Secondo MARIA SOLE COSTANZO, *La lingua di Petrarca "peregrinus" tra latino e volgare*, in «Scaffale Aperto», XIII (2022), pp. 7-22, a p. 9, a cui si rimanda per la bibliografia pregressa, «la versatilità di Alberti è stata enfatizzata da numerosi studi fino a diventare un cliché impiegato per caratterizzare la sua unicità all'interno del panorama artistico italiano, trascurando il problema dell'eziologia di tale varietà di produzione e interessi». Nel corso del suo lavoro la studiosa analizza un tratto in comune tra Alberti e Petrarca, quello dell'oscillazione tra latino e volgare.

¹⁹ Sull'amara ironia del *Momus* e, in particolar modo, sulla critica alla ragione ivi contenuta e connessa al problema dell'*otium*, si veda il finissimo saggio di PHILIPPE GUÉRIN, *L'elogio de l'"erro" dans le Momus de Leon Battista Alberti ou d'un art sans art*, in *Actes des journées d'études Otium. Antisociété et anticulture* (Tours, 24 ottobre 2008), a cura di MARIA TERESA RICCI, Banca dati Nuovo Rinascimento, 2009, pp. 6-21 (disponibile sul sito: www.nuovorinascimento.org). Secondo lo studioso, la "crisi" su cui Alberti esercita il suo ingegno è operante già in Petrarca: «La crise de la raison humaniste coïncide avec ses débuts mêmes: mais déjà opérante chez Pétrarque, elle est chez ce dernier, comme chez ses successeurs et chez les contemporains d'Alberti conduit au nom d'une instance transcendante, elles est prérogative de la philosophie et de la théologie; elle se donne volontiers aussi sous la forme de l'invective», altra forma "riscoperta" da Petrarca, «comme si l'ennemi était alors extérieur, comme s'il était autre que soi-même» (p. 21).

²⁰ Non escludendo così la possibilità di ripresa del giudizio espresso dalla precedente editrice del *De commodis*, Laura Goggi Carotti. Quest'ultima aveva riconosciuto Petrarca come uno dei modelli fondamentali della produzione giovanile di Alberti (si veda l'*Introduzione* della studiosa alla sua edizione dell'opera, Firenze, Olschki, 1976; anche ROBERTO CARDINI, *Alberti e i libri*, cit., p. 119 nota 43, definisce il trattato come «certo ampiamente influenzato dal Petrarca»). Regoliosi (II, p. 457) rammenta che le differenze tra Petrarca e Alberti sono diverse e ampie: «la visione generale dell'Alberti si fonda esclusivamente sui classici ed esclusivamente da questi, dalla filosofia pagana, deriva la sua concezione dell'uomo, della vita, della fortuna e della virtù. Del tutto marginale [...] il ricorso a fonti cristiane [...], molto remota dal Cristianesimo la sua etica, basata sull'eroica e personale resistenza alla fortuna». Fortuna e complessità sono le due parole, su cui mi soffermerò nel corso del saggio con l'obiettivo di mostrare non solo come l'etica di Petrarca sia ben più articolata e ampia da quella tracciata, pur con qualche ragione, nelle citazioni riportate, ma anche come essa operi una funzione fondante nella *forma mentis* di Alberti. La somiglianza di atteggiamento nei riguardi del fato era stata già notata da GENNARO SASSO, *Qualche osservazione sul problema della virtù e della fortuna nell'Alberti*, in «Il Mulino», II (1953), pp. 600-618, a p. 614, secondo cui Alberti accetta la fortuna e i suoi casi. Sul tema si vedano anche GIOVANNI FERRIS, *Condizione dell'uomo secondo l'Intercenale albertiana Fatum et Fortuna*, in «Lettere italiane», XXII (1970), 4, pp. 549-554, e PAOLO MAROLDA, *L.B. Alberti e il problema della politica: Il Fatum et Fortuna e i Libri della Famiglia*, in «Rassegna della letteratura italiana», XC (1986), pp. 29-40.

dal seguente scambio di battute dedicato a chi possiede una grande biblioteca e si vanta astrattamente di tale tesoro:

G. Libris affluo.

R. Quam malle ingenio et eloquentia et doctrina multoque maxime innocentia et virtute! Sed hec venalia non habentur ut libri et si haberentur nescio an emptores totidem reperturi quot libri. Illi enim muros vestiunt, hec animos, qui, quoniam oculis non videntur ab hominibus, negliguntur. At profecto si librorum copia doctos faceret aut bonos, doctissimi omnium atque optimi sepe esse possent qui ditissimi, cuius sepe contrarium videmus.

G. Admicula ad discendum libros habeo.

R. Vide autem ne impedimenta sint potius: ut nonnullis ad vincendum multitudinem bellatorum, sic librorum multitudo multis ad discendum nocuit et ex copia, ut fit, inopia orta est; qui si ultro adsint non abiciendi equidem, sed sequestrandi erunt utendumque melioribus et cavendum ne qui forsitan in tempore profuturi essent intempestivi obsint.

G. Multi et varii michi sunt libri.

R. Fallit sepe viarum multiplicitas viatorem et qui uno calle certus ibat, hesit in bivio multoque maior est trivii error aut quadrivii; sic sepe qui librum unum efficaciter elegisset, inutiliter multos aperuit evolvitque. Multa sunt onerosa discentibus, doctis pauca sufficient; nimia utrisque sunt importuna, sed fortioribus humeris subvectantur agilius²¹.

Certo, non è detto che nel brano del *De remediis* la maschera di *Ratio* abbia sempre ragione, dopotutto almeno la prima obiezione di *Gaudium* sembra ragionevole (afferma di “imparare” dai libri). Se, però, le due entità allegoriche vengono intese come le due facce della stessa medaglia – l’animo o la mente del loro autore – allora, mentre è evidente che Petrarca è ben consapevole dei rischi derivati dal possedere una biblioteca troppo vasta, nel dialogo altro non si consuma che un canto e un controcanto (di pari intensità e importanza).

Le supposte distanze tra Petrarca e Alberti potrebbero venir colmate se si ragionasse in merito al grado di rifrazione tra la vita reale di Petrarca, condotta in corte e non sempre in biblioteca, e la sua autobiografia ideale: tuttavia, non è poi molto probabile che Alberti avesse una qualche contezza della distanza esistente tra la finzione messa in moto e proposta da Petrarca ai lettori, alla posterità, da una parte e la realtà storica della sua biografia dall’altra; l’eventualità opposta è difficile da sostenere. Credo, però, anche che Alberti avesse ben chiaro che l’Umanesimo di Petrarca, e soprattutto quello “militante” se si può così dire, non si fondava sui due trattati ascetici, ma piuttosto sulle raccolte epistolari, sui componimenti volgari, magari sul *De ignorantia* e, soprattutto, sulla grande opera dedicata ai casi

²¹ *De remediis*, I 43, 15-20.

della doppia fortuna (e, dunque, della vita) che il *De remediis* aduna, raccoglie e affronta. Si tratta di scritti che forniscono un'idea completamente diversa dell'intellettuale Petrarca, il cui pensiero politico

Non si riduce alle prese di posizione puntuali nei riguardi di temi generali e pur rilevanti, quali l'Impero, la Chiesa, Roma repubblicana, la *libertas* dell'Italia o la rivolta di Cola di Rienzo, problemi attuali riferentisi alla "cronaca" politica; esso ha una sua autonomia propositiva in virtù della quale pervade in profondità il pensiero umanistico anche e soprattutto nel campo della teoria, dell'educazione dell'uomo di Stato alla riproposizione di concetti e terminologie etico-politiche di lunga durata e sicuro successo. Petrarca si pone, insomma, come lo snodo centrale tra la teorizzazione ciceroniana e seneciana, la speculazione medievale, così come rappresentata da un Giovanni di Salisbury o un Egidio Colonna (ma con fili che possono giungere fino ai carolingi) e il maturo umanesimo politico, che vivrà il suo momento d'oro nella seconda metà del Quattrocento italiano²².

Spetta ad Amedeo Quondam il merito di aver ricordato che il *De remediis* era percepito in pieno Rinascimento come una sorta di manuale della formazione del cortigiano e degli intellettuali. Secondo Quondam, la fortuna di Petrarca è dovuta al suo profondo impegno nel trattare, con la sua opera, ogni possibile aspetto della vita umana:

Per quanto riguarda in particolare il suo magistero come «filosofo morale» non ho fatto altro, in realtà, che dare credito a quanto ha accompagnato, in termini sempre espliciti, lo straordinario, duraturo, pervasivo successo europeo del *De remediis utriusque fortunae*, autentico archetipo di tanti discorsi a venire. Una conferma anche questa, a ben guardare, se solo si considera come al centro di tutta la riflessione e di tutte le scritture di Petrarca, in termini continui e persino ossessivi, sia proprio la costruzione e decostruzione identitaria del soggetto, nella consapevolezza del suo essere uomo nel mondo e tra le cose del mondo (*mundanus*, come Socrate) e che di queste cose fa diretta esperienza, titolare di un corpo fragile e ingombrante e di un'anima segnata dall'inquietudine («nescio stare»: «non so stare fermo») e dai conflitti interiori, dal *tedium vitae* e dal *morbus* della «moderna» *accidia*. Nelle sue opere, e in particolare nel *De remediis*, che è il suo capolavoro da moralista [...], Petrarca cerca di realizzare la prima mappa di *terrae* davvero da troppo tempo *incognitae* nella tradizione occidentale dei discorsi intorno all'uomo dopo la loro fondazione greca e romana: è un nuovo continente quello che viene scoprendo sulle orme degli Antichi, e ne delinea in modo particolare le coordinate più difficili e strane, ne perimetra i limiti e quanto può essere

²² GUIDO CAPPELLI, *Petrarca e l'umanesimo politico*, cit., pp. 154-155.

oltre, sempre facendo tesoro più della *sapientia* classica che di quella ecclesiastica (con l'eccezione, ovviamente, della Scrittura e dei Padri: il suo Agostino), o almeno cercando la positiva sintesi tra un approccio *philosophice* e uno *catholice*. Lo strenuo impegno cartografico dispiegato da Petrarca insiste infatti sulle zone più irregolari e frante, oscure e indefinite, su picchi e burroni, su depressioni e deserti: tornando e ritornando su quanto annota e scrive, in una patologia del non finito e dell'insoddisfazione che è uno dei segni più eloquenti della modernità petrarchesca, del suo essere acuto e drammatico testimone di quanto caotica, incerta e provvisoria sia l'umana esperienza di sé e degli altri, compresa la fatica di scrivere [...]. Ragionando, in particolare, sullo statuto identitario del soggetto che si mette in gioco dicendo «io», anche per analizzare le proprie contorte velleitarie irrisolte pulsioni, i propri errori fallimenti peccati, le proprie ansie passioni malattie dell'anima [...]. Rendendo per la prima volta protagonista il corpo di questo uomo terreno: in sé e nel rapporto con gli altri corpi. È questa la prima istanza fondativa rispetto alla successiva tradizione del discorso morale europeo: da riconoscere a Petrarca, che nell'assumere il continente uomo pratica una radicale discontinuità al tempo stesso *destruens* e *construens*²³.

Nicholas Mann e Romana Brovia hanno dimostrato l'alta diffusione dei codici dell'opera, la quale fu letta assiduamente in tutta Europa almeno fino al XVIII secolo²⁴. Tra l'altro, è stato notato come, già alla fine del Trecento, il Petrarca latino, quello di alcune *Epystole*, di certe *Seniles*, dei trattati come il *De vita solitaria*, il *De remediis* e ancora il *De viris illustribus*, venisse sfogliato da mercanti e bottegai, talvolta anche senza traduzione in volgare²⁵. Un Petrarca, insomma, che a Firenze veniva considerato, come fa Leonardo Bruni nelle sue *Vite*, un grande filosofo etico e civile: tutto il quadro così frammentato si rimette a quel fenomeno di «assun-

²³ AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 258.

²⁴ Cfr. NICHOLAS MANN, *Le fortune de Pétrarque en France: recherches sur le De remediis*, in «Studi francesi», XXVII (1969), pp. 1-15; ID., *Recherches sur l'influence et la diffusion du De remediis de Pétrarque aux Pays-Bas*, in *The late Middle Ages and the dawn of Humanism outside Italy*. Proceedings of the International Conference (Louvain, 11-13 May 1970), a cura di GERARD VERBEKE-JOZEF IJSEWIJN, Leuven, The Hague-Leuven University Press, 1972, pp. 78-88; ROMANA BROVIA, *Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del De remediis utriusque fortune in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XVI)*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2013 e anche la godibile rassegna bibliografia EAD., *Per uno stato degli studi petrarcheschi: un decennio di bibliografia sul De remediis*, in «Petrarchesca», II (2014), pp. 93-116. E, infine, si vedano le interessanti riflessioni proposte da GIAN MARIO ANSELMI, *Petrarca e l'etica laica della saggezza rinascimentale*, in «Italianistica», XXXIII (2004), 2, pp. 125-131, e da JIŘÍ ŠPIČKA, *Le canonizzazioni di Petrarca*, in «Ambra», V (2005), pp. 138-154.

²⁵ Si veda il prezioso e utile lavoro di SIMONA BRAMBILLA, *I mercanti lettori del Petrarca*, in «Verbum», VII (2005), 1, pp. 185-219.

zione parcellizzata» dell'opera petrarchesca²⁶. Tornando ad Alberti, negli ultimi anni, diversi raccordi tra lui e Petrarca, e proprio nel segno del *De remediis*, sono stati portati alla luce da Timothy Kircher, da David Marsh e da Bernhard Huss²⁷. Si potrebbero citare anche altri interventi, ma il mio lavoro è limitato alla sfera filosofica²⁸; restando entro questi limiti, Marsh in particolare ha poi suggerito un altro ponte tra i due intellettuali: si tratta di un dato relativo alla biografia di Alberti. Un'informazione che mi pare sia stata molto sottovalutata: Marsh ricorda che «between 1415 and 1418, Alberti studied in Padua with Gasparino Barzizza»²⁹. Il nodo in questione è esattamente il Barzizza: questi fu un acceso ammiratore di Petrarca, possedette una copia delle *Periœchae* liviane con le note del grande umanista³⁰; e non è impossibile pensare che Gasparino, quando impartiva le lezioni

²⁶ L'espressione è ripresa da ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento. Memorie private di Niccolò Machiavelli*, in *I Triumphs of Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 429-485, a p. 431.

²⁷ Mi riferisco alla monografia di TIMOTHY KIRCHER, *Living Well in Renaissance Italy: The Virtues of Humanism and the Irony of Leon Battista Alberti*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012, in particolar modo si veda il capitolo *Humanist Literacy: Alberti, Petrarch, and the Vagaries of Textual Interpretation*, pp. 165-186; ai contributi contenuti in DAVID MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, London-New York, Routledge, 2012, e al saggio di BERNHARD HUSS, *Luciano, Alberti e... Petrarca: ekphrasis e personificazione nella tradizione testuale e nelle arti figurative*, in *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e del Cinquecento*. Atti del Convegno (Pisa, 5-6 ottobre 2017), a cura di IRENE FANTAPPIÈ e MARINA RICCUCCI, in «Italianistica», XLVII (2018), 2, pp. 67-86. TIMOTHY KIRCHER, *Living Well in Renaissance Italy*, cit., p. 166, ricorda come Alberti «distinguished himself from his contemporaries in his receptivity to Petrarch's legacy. His adaptation of the earlier humanist's work was farreaching and complex»; e non casualmente la sua annotazione poggia proprio sul problema dell'*otium*, infatti, «Alberti's thinking was often fraught with ambiguities, be they in one's choices between leisure (*otium*) and business (*negotium*), or between private and public responsibilities».

²⁸ In molti hanno scritto su paralleli e differenze tra Petrarca e Alberti, si veda il libro di MARTIN McLAUGHLIN, *Leon Battista Alberti: la vita, l'umanesimo, le opere letterarie*, Firenze, Olschki, 2016. Molto interessanti le riflessioni di STEFANO CRACOLICI, *Flirting with the Chamaleon: Alberti on Love*, in «Modern Language Notes», CXXI (2006), 1, pp. 102-129, a p. 113, sulla lirica di Alberti e sulla sua prosa in volgare, aspetti ben distanti dai propositi petrarcheschi, e con numi tutelari come Boccaccio e Ovidio: «What Alberti takes from Boccaccio, and was eventually able to verify in Ovid, amounts precisely to the gnoseological power of love literature, where the different amorous genres, employed by major and minor authors, are not simply to be organized within a formal taxonomy, but rather studied from a cognitive and functional point of view, in order to understand how emotions work and to find some practical strategies to control them. The acknowledgment of the cognitive and functional values of literary genres, which entails, in a more or less dissimulated polemic with Petrarch, a critical reevaluation of the highly variegated literary enterprise Boccaccio had undertaken in Naples and pursued in Florence, using Italian vernacular prose as no one before him had done».

²⁹ DAVID MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, cit., p. 1.

³⁰ Per un'analisi più dettagliata del rapporto tra i due cfr. ROBERTO NORBERDO, *Considerazioni intorno a Battista Alberti e Gasparino Barzizza a Padova (con un documento su Leonardo Salutati)*,

ni ai suoi allievi, seguisse pedissequamente (e così contribuiva mantenerlo vivo) il magistero di Petrarca³¹.

Una certa distanza tra Petrarca e Alberti sembrerebbe essere segnata dal diverso atteggiamento nei confronti del cristianesimo e delle fonti patristiche, si diceva: se il secondo, dopotutto, cita Alberto Magno, Petrarca, considerato, stante la visione desanctisiana poco più che un pretuncolo di campagna dagli studiosi che sono convinti dell'insormontabile distanza tra i due³², non solo nel suo *Triumphus Eternitatis* consegna quella che altro non può essere definita se non come un'ultra-visione laica e antimetafisica (o se metafisica, bisognerà ammettere che si tratta di una visione parte di un'ontologia del tutto personale, una visione che scappa a ogni guinzaglio proprio dell'ortodossia cristiana)³³, ma nelle *Seniles*, in un atto di estrema modernità, si spinge a definire le stimmate di Francesco d'Assisi come il risultato fisico di un processo esclusivamente mentale³⁴.

Del resto, la spiritualità, la problematica rappresentata dalla religione, fanno parte di un nodo storiografico molto importante relativo all'Umanesimo: credo che oggi sia opportuno cercare di superare le splendide ma limitative etichette che distinguevano tra un Umanesimo ora civile, ora religioso, ora platonico o spirituale e via dicendo. Le tensioni intellettuali, filosofiche ed etiche appaiono immutate da Petrarca ad Alberti e da Alberti al Valla fino a Erasmo e Bembo o a Martin Lutero

in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*. Atti del Convegno internazionale (Genova, 19-21 febbraio 2004), I-II, Firenze, Olschki, 2008, II, pp. 345-376. Sul Livio di Petrarca la bibliografia è vastissima, limitandomi ai soli interventi che hanno trattato della fortuna dell'operazione filologica non si può non rimandare almeno ai lavori di GIUSEPPE BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 392-393; MICHAEL D. REED, *The Transmission of Florus' Epitoma De Tito Livio and the Periochae*, in «The classical quarterly», XXXVIII (1988), 2, pp. 477-491; REMIGIO SABBADINI, *Le Periochae Liviane del Petrarca possedute dai Barzizza*, in *F. Petrarca e la Lombardia Milano con otto tavole*, Milano, Hoepli, 1904, pp. 195-201.

³¹ Più dubitativo MICHELE ROSSI, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, prefazione di FABIO FINOTTI, Venezia, Marsilio, 2016, p. 113, che ricorda come tra i suoi allievi vi fu solo «probabilmente Leon Battista Alberti». Comunque, per l'analisi della figura di Paganino, si rimanda alle pagine di Rossi (in specie, pp. 112-122) e alla bibliografia ivi segnalata.

³² FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di NICCOLÒ GALLO, introduzione di NATALINO SAPEGNO, Torino, Einaudi, 1952, in particolare cap. I, pp. 37-45. Un importante momento di svolta rispetto a giudizi di questo tipo è rappresentato, a mio parere, dai tanti lavori di ENRICO FENZI: in particolare modo, dello studioso si vedano le voci *Politica* e *Potere* contenute nel *Lessico critico petrarchesco*, cit., rispettivamente alle pp. 260-275 e 276-292, e la bibliografia ivi raccomandata.

³³ Per questa concezione si vedano, almeno, il ricco commento di Ariani all'edizione dei *Triumphus* da lui curata (Milano, Mursia, 1988) e il saggio di BERNHARD HUSS, *Il Trionfo della Morte di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*, in «Scaffale Aperto», X (2019), pp. 26-59.

³⁴ *Sen.*, VIII 3, 18: «Sed profecto Francisci stigmata hinc principium habuere, Cristi mortem tam iugi et valida meditatione complexi ut, cum eam in se iam dudum animo transtulisset et cruci affixus ipse sibi suo cum Domino videretur, tandem ab animo in corpus veram rei effigiem pia transferret opinio».

e Galileo Galilei. La differenza, semmai, la fanno i contesti sociali-storici in cui questi uomini cercarono quella «singolare armonia fondata su una norma precisa, su una *ratio* certa, che coniugando le parti con il tutto, genera la *pulchritudo*»: questa ricerca di unità nell'imo più profondo dell'uomo, comprese le sue contraddizioni, è l'Umanesimo, come ha scritto magistralmente Francisco Rico. Una bellezza risolta in «numeri, ritmi, proporzioni [...], principi che la natura applica universalmente, che si palesano nel corpo umano come nei fiori, che l'orecchio percepisce nella musica e l'occhio apprezza nelle cose belle, perché sono insiti nell'anima stessa dell'uomo»³⁵.

Non voglio però addentrarmi in un discorso troppo lungo e che rischierei di ridurre in banalità: vorrei, invece, rammentare che anche il continuo gioco di riscrittura, sospeso tra *imitatio* e *variatio*, riconosciuto proprio da Cardini nella bella etichetta di *Mosaici*³⁶ per Alberti, definito «un intellettuale multiforme»³⁷, altro non è – perché altro non può essere – che il germe dell'Umanesimo, con quelle sue contraddizioni e negazioni che si concretizzano nella pratica di lettura-scrittura e assorbimento, idealizzata proprio da Petrarca in varie epistole, come la *Fam.*, XXI 15, o, ancora, la XXII 2, entrambe dirette a Boccaccio. In quest'ultima il rapporto imitativo con chi ha preceduto è rimesso a un problema di familiarità, una familiarità così forte da divenire pedissequa, scontata e incontrollabile:

Unum nec tibi nec epistole subtrahendum credidi, michi hactenus ignortum, fateor, et nunc quoque mirabile stupendumque. Siquidem omnes nos quicumque novi aliquid scribimus, sepius fallunt que melius didicimus inque ipso scribendi actu familiaris ludunt. Certius scimus que lentius sunt mandata memorie. «Quid ais?» inquires, «non te pugnantia loqui vides? Fieri non potest ut duo simul contraria vera sint; quomodo igitur efficies ut quod scimus amplius id sciamus minus, et que pigrius hausimus ea firmitus teneamus? Que Sphinx, quod ve istud enigma est?»³⁸.

Dopo questa riflessione all'apparenza paradossale, in cui Petrarca immagina la risposta dell'interlocutore, e dopo essersi servito di un esempio materiale, quello di un padre che gestendo le cose familiari riconosce subito quelle estranee perché più lontane da sé («Neque vero non hoc itidem in rebus aliis evenit, ut et patrifamilias sepe quod diligentius abdidit, minus ad manum sit, et que sunt altius obruta, egrius

³⁵ FRANCISCO RICO, *Il sogno dell'Umanesimo: da Petrarca a Erasmo* [1993], Torino, Einaudi, 1998, p. 47.

³⁶ Tale definizione, presto famosa per gli studi albertiniani, risale al fondamentale contributo di ROBERTO CARDINI, *Mosaici. Il nemico dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990.

³⁷ Mi rimetto alla formula impiegata da GUIDO CAPPELLI, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2007, p. 306.

³⁸ *Fam.*, XXII 2, 8.

eruantur; sed hoc in rebus corporeis locum tenet; itaque non prorsus hoc intendo», § 9), eccolo rammentare i suoi due diversi modi di rapportarsi agli autori antichi:

Neu te ambagibus suspensum teneam, exemplum accipe. Legi semel apud Ennium, apud Plautum, apud Felicem Capellam, apud Apuleium, et legi rap-
tim, propere, nullam nisi ut alienis in finibus moram trahens. Sic pretereunti,
multa contigit ut viderem, pauca decerperem, pauciora reponerem, eaque ut
comunia in aperto et in ipso, ut ita dixerim, memorie vestibulo; ita ut quo-
tiens vel audire illa vel proferre contigerit, non mea esse confestim sciam, nec
me fallat cuius sint; que ab alio scilicet, et quod vere sunt, ut aliena possideo.
Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel
legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus
sum; *mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem*.
Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis
affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam
amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radici-
bus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione
continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium
obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim³⁹.

Il paradosso è, dunque, chiaro nelle sue fondamenta: mentre alcuni autori sono stati letti in tempi distanti e magari senza troppa attenzione (Ennio, Plauto, Marziano Capella, Apuleio) e proprio perché lontani ai suoi occhi e orecchie diventano subito riconoscibili, quelli più familiari – Virgilio, Orazio, Boezio e Cicerone nel passo – finiscono per confondersi con lo stesso pensiero di Petrarca. Questi scrittori poi, attraverso una metafora alimentare (sottolineata dal corsivo nel brano), sono praticamente assimilati dall'intellettuale. Il rischio che l'imitazione nei loro confronti sia scoperta è, dunque, paradossalmente più alto; tuttavia, ciò che l'umanista vuole sottolineare è che la lezione degli antichi è, attraverso l'esercizio, entrata in profondità nella mente, nel pensiero, segnandolo, dunque, al di là del riscontro testuale:

Hoc est ergo quod dicebam, notiora magis fallere, que siquando forsan ex more recursantia in memoriam redeunt, accidit ut nonnunquam occupato et in unum aliquid vehementer intento animo non tantum ut propria sed, quod miraberis, ut nova se offerant. [...] Siquid aliter inventum erit ac dico, vel in his quos non legi, similitudo facit ingeniorum, de quo epystola ad te superiore disserui, vel in aliis error aut oblivio, de quo nunc agitur. Vitam michi alienis dictis ac monitis ornare, fateor, est animus, non stilum; nisi vel prolato auctore vel mutatione insigni, ut imitatione apium e multis et variis unum fiat. *Alioquin multo malim meus michi stilus sit, incultus licet atque horridus, sed in morem toge habilis, ad mensuram ingenii mei factus, quam alienus, cultior*

³⁹ Ivi, §§ 10-14.

*ambitoso ornatu sed a maiore ingenio profectus atque undique defluens animi humilis non conveniens stature. Omnis vestis histrionem decet, sed non omnis scribentem stilus; suus cuique formandus servandusque est, ne vel difformiter alienis induti vel concursu plumas suas repetentium volucrum spoliati, cum cornicula rideamur. Et est sane cuique naturaliter, ut in vultu et gestu, sic in voce et sermone quiddam suum ac proprium, quod colere et castigare quam mutare cum facilius tum melius atque felicius sit*⁴⁰.

L'obiettivo dell'imitazione dovrebbe essere prima di tutto concettuale, afferma quindi Petrarca; ma il controllo può perdersi e il rapporto con la fonte stagliarsi su un piano stilistico, come dimostrerà, suo malgrado e a *carta viva*, da sé Petrarca riconosciuto nella stessa *Fam.*, XXII 2, quale imitatore di Virgilio e di Ovidio (§§ 23 e 25)⁴¹. Non è tanto lontano Alberti. Certo, c'è un distinguo d'uso, talvolta gli «innumerevoli testi della classicità (ma anche quelli contemporanei)», come scrive Rinaldo Rinaldi per Alberti, «servono sì a scrivere una pagina nuova», che è tesa a mascherare a volte l'originale, «ma suggeriscono anche l'idea di un messaggio non ricomposto, di una miriade di significati memorizzati, associati, collezionati e tuttavia destinati a rimanere privi di funzione»⁴². Dietro quel messaggio non ricomposto, però, vi è l'azione di uno straordinario lettore, un lettore che capì molto le, per nulla semplici, lezioni di Petrarca.

Il problema centrale relativo alla supposta crisi del legame Alberti-Petrarca, dunque, altro non è che di metodo: se si sceglie di isolare un passo o due di una qualsivoglia opera con l'intenzione di dimostrare il distacco, l'avversione, la continuità o diversamente l'affinità di pensiero tra due autori non si resterà poi tanto

⁴⁰ Ivi, 8-18.

⁴¹ Particolarmente interessante è poi quanto accade in *Fam.*, XXIII 19 dove Petrarca racconta a Boccaccio di essere stato colto in fallo quale imitatore troppo scoperto di Virgilio. A smascherare Petrarca è ora un terzo personaggio, il copista-adolescente della rubrica – in passato riconosciuto in Giovanni Malpighini ma vero e proprio fantasma di questa lettera e di altre come ha mostrato MONICA BERTÉ, *Giovanni Malpighini copista di Petrarca?*, in «Cultura neolatina», LXXV (2015), 1-2, pp. 205-216 –, che quasi irrompe nel testo, e mostra come un verso del *Bucolicum carmen* del suo padrone e maestro sia un maldestro calco dalla sesta egloga di Virgilio (§§ 15-16: «Hic ego admirans: “Siquid unquam, fili, tale meis in carminibus invenis, scito id non iudicii mei esse sed erroris. Etsi enim mille passim talia in poetis sint, ubi scilicet alter alterius verbis usus est, michi tamen nichil operosius in scribendo nichilque difficilius se offert, quam et mei ipsius et multo maxime precedentium vitare vestigia. Sed ubinam, queso, est unde hanc tibi licentiam ex me sumis?”». “Sexta” inquit, “tui Bucolici carminis egloga est, ubi, haud procul a fine, versus unus ita desinit atque intonat ore”. Obstupui; sensi enim, illo loquente, quod me scribente non senseram, finem esse virgiliani versus sexto divini operis»).

⁴² RINALDO RINALDI, *Melancholia christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2002, p. 10. Ma si veda anche MARIANGELA REGOLIOSI, “Libri” ed “esperienza”: Alberti e le “litterae”, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006), a cura di ROBERTO CARDINI, con la collaborazione di LUCIA BERTOLINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 95-99.

stupiti nel constatare che, dopotutto, il gioco riesce in entrambe le direzioni. Tralascio per un attimo il problema della solitudine da cui sono partito e su cui tornerò, basterà rammentare che tanto Petrarca quanto Alberti propongono una divisione dei saperi che non è poi così differente e che in questa divisione dei saperi se l'esperienza e la praticità costituiscono un punto nevralgico dell'ideologia albertiana⁴³, pure per Petrarca l'importanza della componente pragmatica, della conoscenza pratica e reale non sono aspetti da trascurare. Non solo nella *Fam.*, VI 4, 4, ha scritto che «preter experientia [...] certissima *magistrum* est», ma nella *Sen.*, II 3, tutta incentrata sulla scrittura, ricorda con fierezza al suo interlocutore, Francesco Bruni prossimo segretario apostolico, che l'arte tutta, secondo un celebre precetto aristotelico, è figlia dell'esperienza⁴⁴.

2. Somiglianze “ideologiche” tra Petrarca e Alberti?

Sempre restando su un livello concettuale Petrarca e Alberti si incontrano su altri piani. A fine esemplificativo, basterà confrontare opere e passi dei due tra loro senz'altro distanti per generi e tradizioni, ma dove sono proposti atteggiamenti e letture simili. Ciò avviene sia quando entrambi si lasciano andare alla polemica, sia quando devono riflettere in merito al ruolo da accordare all'arte visiva, categoria imprescindibile per Alberti. Se quest'ultimo ha dedicato interi trattati alla pittura e non solo, Petrarca, pur assumendo un atteggiamento contraddittorio, non soltanto non perde occasione per esprimere la propria ammirazione per artisti del passato e anche per quelli moderni come Giotto e Simone Martini⁴⁵, ma talvolta si spinge

⁴³ Per questo aspetto dell'ermeneutica albertiana si veda IDA MASTROROSA, *Alberti e il sapere scientifico antico: fra i meandri di una biblioteca interdisciplinare*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, cit., pp. 133-150.

⁴⁴ *Sen.*, II 3, 44-45, «Non te, amice, sed me ipsum doceo teque alloquens me moneo meque audiens disco. Dabis veniam: longus sum. “Experientia” iniquit Aristotiles “artem fecit”; idque eum vere dicere nulla artium neget, hec presertim quam sub oculis habeo, nauticam artem dico, que prima post iustitiam huic magne urbi, in quam nuper procellas mundi fugiens commigravi, tantum et tam multiplex incrementum attulit». La città di cui fa menzione è Venezia. La citazione viene da Aristotele, *Met.*, I, 1, 981a, 2.

⁴⁵ Per Simone Martini, basterà pensare a *RVF* 77 e 78, entrambi dedicati all'opera pittorica e al supposto ritrattato di Laura che Simone avrebbe eseguito; ma se il dipinto di Laura è circondato da una fitta coltre di dubbi e incosistenze, senz'altro reale è l'attestato di stima verso il maestro Senese, comprovato sia dalla miniatura a tutta pagina che apre il prezioso e celebre Virgilio Ambrosiano (Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P.10.27), sia da una nota del Plinio a lui dedicata, si tratta dell'annotazione n. 4904, stante la numerazione dell'edizione *Le postille alla Naturalis Historia (codice Par. Lat. 6802)*, a cura di GIULIA PERUCCHI, Firenze, Le Lettere, 2022. In un'altra postilla a Plinio (la numero 4925 dell'edizione di Perucchi), Petrarca, leggendo nell'opera latina di figure di persone morenti, rammenta di possederne una di un celebre artista: si ritiene che l'artista in questione sia proprio Simone Martini, mentre dubbi permangono sul soggetto raffigurato (si

a elogiare direttamente più oggetti per la maestria artistica che essi stessi manifestano. E questo avviene in tanti luoghi della sua produzione letteraria. Nell'*Itinerarium*, per esempio. Dove consiglia al destinatario, Giovanni Mandelli, di deviare dal suo viaggio verso il sepolcro di Cristo per ammirare opere inestimabili quali gli affreschi di Giotto a Napoli o il Sacro Catino di Genova, vaso che lo stesso Petrarca riconosce apprezzabile non poiché reliquia di Cristo, o non solo in quanto tale, ma soprattutto poiché un oggetto di incredibile fattura: «Hinc tu, tametsi socii properent et naute de litore funem solvant, non tamen ante discesseris quam pretiosum illud et isigne vas, solido e smaragdo quo Cristus, cuius te tam procul a patria amor trahit, pro parapside usus fertu, videas devotum si sic est, alioquin suapte specie clarum opus»⁴⁶.

La visione di questi tesori non ha nulla a che fare con il proposito spirituale del cortigiano milanese; tuttavia, pur senza essere reliquie, o essendolo solo per la superstizione popolare, è la bellezza che esse contengono e manifestano a meritare, secondo l'umanista, una sosta.

Per Petrarca, preziose sono ancora le effigi delle monete antiche, piccoli quadri, quasi in grado di parlare e di ammonire Carlo IV, imperatore e re dei romani, in un'epistola a lui diretta⁴⁷. Andando oltre la mera bellezza, Petrarca riconosce all'arte visiva un valore emotivo e, in parte, conoscitivo: si pensi alla «commozione», raccontata nella *Fam.*, XVI 11, §§ 12-13, provata dinanzi «al tondo in stucco con il ritratto di s. Ambrogio visibile, nella basilica eponima, sopra il sepolcro del santo»⁴⁸ o, ancora, quando si trova faccia a faccia con i cavalli di San Marco

vedano, almeno, le considerazioni di MONICA BERTÉ contenute in *Improvvisi. Un'antica raccolta di epigrammi*, a cura di EAD., Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 113-118, per un efficace punto della situazione). Per Giotto si consideri, invece, il lascito al suo protettore, Francesco da Carrara, signore di Padova, di una perduta tavola con la Vergine e il Bambino: «Et predicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget et ego nichil aliud habeo dignum se, dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, que michi ab amico meo Michele Vannis de Florentia missa est, cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent» (*Testamentum*, 12, cito dall'edizione contenuta in *Opere latine*, I-II, a cura di ANTONIETTA BUFANO *et al.*, Torino, UTET, 1975, II, pp. 1341-1357).

⁴⁶ Cito dall'edizione a cura di FRANCESCO LO MONACO, Bergamo, Lubrina, 1990, § 16. Al § 38 sono, invece, ricordati gli affreschi, oggi perduti, di Giotto nella cappella reale di Napoli: «Proxima in valle sedet ipsa Neapolis, inter urbers litoreas una quidem ex paucis. Portus hic etiam manufactus; supra portum regia, ubi si in terram exeat, capellam regis intrare ne omiseris, in qua conterraneus olim meus, pictorum nostri evi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta».

⁴⁷ Mi riferisco alla *Fam.*, XIX 12.

⁴⁸ Per comprendere il rapporto di Petrarca con le arti – tutto teso tra un platonismo agostiniano che «lo induceva a svalutare, se non addirittura a disprezzare, le arti figurative come vane ombre, misere copie della vera bellezza (complice, peraltro, il sistema delle sette arti liberali, che non lo assecondava affatto in un giusto apprezzamento della tecnica artistica, sentita come inferiore in quanto *mechanica*)» e d'altra parte «la seduzione delle cose mondane, il gusto naturalistico per le delizie di una visibilità paesistica onnipresente nella sua produzione poetica, [...] l'ammirazione

a Venezia che, secondo le regole di un «esasperato naturalismo»⁴⁹, gli sembrano «ex alto pene vivis adhinntes ac pedibus obstrepentes» (*Sen.*, IV 3, 31). Non si è tanto lontani dalla teorizzazione albertiana contenuta nel *De Pictura*, dove sono «frequenti i richiami al piacere procurato dalle immagini come indicano i termini *voluptas, delitiae, delectare/delectari* e *grata* e le corrispettive traduzioni volgari»⁵⁰. Il *De Pictura*, per altro, è un'opera multiforme⁵¹ che molto deve alle teorie vetruviane; conoscenze che, come noto, Petrarca contribuì a riscoprire⁵².

2.1. Arsenico e vecchi merletti: sempre gli stessi bersagli polemici

Nel *De commodis* Alberti affronta diversi temi molto cari a Petrarca. Al di là delle riflessioni sulla frugalità (motivo che compare poi anche nel *Theogenius*)⁵³,

per le rovine dell'Antichità»; sentimenti e gusti che «avevano formato in lui una cultura dell'oggetto bello da possedere e tesaurizzare, cultura che non lo distoglieva di certo da un'attenzione, probabilmente curiosissima, alle arti maggiori e minori a lui contemporanee – si veda la voce *Petrarca, Francesco*, a cura di MARCO ARIANI e contenuta nell'*Enciclopedia dell'Arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, treccani.it/enciclopedia/francesco-petrarca_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/, da cui vengono le citazioni a testo e qui in nota.

⁴⁹ Così si legge in MAURIZIO BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I. *L'uso dei classici*, a cura di SALVATORE SETTIS, Torino, Einaudi, 1984, pp. 221-267, a p. 223.

⁵⁰ ELISABETTA DI STEFANO, *Leon Battista Alberti e l'estetica della contemplazione*, in *Vie solitaire, vie civile. L'humanisme de Pétrarque à Alberti*. Actes du XLII^e colloque international d'études humanistes (Tours, 28 juin-2 juillet 2004), a cura di FRANK LA BRASCA e CHRISTIAN TROTTMANN, Paris, Champion, 2011, pp. 447-463, a p. 455.

⁵¹ Come noto, il trattato ebbe due redazioni una in latino e una in volgare. Sulla questione, cfr. LUCIA BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di MARCO SANTAGATA e ALFREDO STUSSI, Pisa, ETS, 2000, pp. 7-36.

⁵² Per la fortuna di Vitruvio, si rimanda al datato ma sempre utile lavoro di LUCIA CIAPPONI, *Il De architectura di Vitruvio nel primo umanesimo*, in «Italia medievale e umanistica», III (1960), pp. 59-99. Scriveva inoltre FRANCESCO RICO, *Philology and Philosophy in Petrarch*, in *Intellectuals and Writers in Fourteenth-Century Europe. The J.A.W. Bennet Memorial Lectures (Perugia, 1984)*, a cura di PIERO BOITANI e ANNA TORTI, Tübingen-Cambridge, Narr-Brewer, 1986, pp. 45-66, a p. 49, «What is not a matter of common knowledge is that Petrarch corrected, annotated and put Vitruvius into circulation, opening the way for Leon Battista Alberti's theories and the finest developments of Renaissance architecture». Rammento che Alberti non fa menzione del ruolo di Petrarca nella riscoperta dell'autore latino.

⁵³ Come ricorda LUCA BOSCHETTO, *Ricerche sul Theogenius e sul Momus di Leon Battista Alberti*, in «Rinascimento», seconda serie, XXXIII (1993), pp. 37-52, a p. 19, quello della povertà non è l'unico tema di gusto tradizionale che si registra del trattato: «La cura dell'«animo perturbato» attraverso un'ascesa purificatrice, il disporsi dei personaggi del trattato secondo una precisa *gradatio*, l'incantevole selva esemplata sulla divina foresta dell'Eden, i simboli della caccia alle fiere e della fontana in cui è possibile contemplarsi e specchiarsi» sono solo «alcuni fra gli elementi più tipici della letteratura allegorica volgare trequattrocentesca [...] presenti nelle pagine

parole di fuoco sono riservate a due vecchi nemici dell'umanista trecentesco, i medici e i legulei, due categorie di sapienti che mercificano le loro conoscenze. Il primo paragrafo riguarda i medici:

Tum de medicis prolixius dicerem, ubi non viderem multos et eos quidem viros et medicos bonos cum egestate luctari semper dueros, acres, semper ad convitiandum accinctos; de quibus quidem omnibus in ore omnium illud est quod fertur: *quas res mortales ducunt tristes et abhorrendas, vulnera, morbos, pestes, mortes has omnes maiorem in modum cupidi medici hominum generi optant et sequantur necesse est*. Tum pretera in his ipsis horrendis rebus paulo maiores divitias affectantes, utrum avare, crudeliter desperateque versentur aliorum sit iudicii. Iuvat hunc locum cum brevitatis causa preterire, tum ne quid videar nimis accurate colligere si quid possit ad vituperium litterarum adduci. Taceatur idcirco [...] *subacta venena, nutrita febres, productus morbus potionibus et pharmacis, multa denique alia scelestissima et nefaria* [...] medicorum crimina sileantur. Neque insuper enumerentur morbosi aeris atque inimicitiarum pericula que notarios omnes atque medicos cupidiores subire opus est. De opere autem prestatione servili, obscena et omnium sordidissima dicere fedum esset. Verum apud ingenuum presertim atque nobilitatum litteris animum sit par non posse ditari et nolle divitias cum turpitudine⁵⁴.

Alberti si sofferma sullo stato miserabile dei dottori, sulla loro avidità che li fa contenti delle malattie che affliggono l'essere umano, poiché i professionisti della salute sono disposti, al solo fine di guadagnare, a prolungare il ricovero dei loro pazienti. Le accuse e gli strali sono praticamente modellati su quelli di Petrarca che biasima gli stessi membri della categoria di vivere tra cloache e squallore al solo scopo di accumulare denaro (*Inv. contra medic.*, II 325-326: «Is per loca atra, livida, fetida, pallida, undantes pelves rimaris, egrotantium urinas aspicias, aurum cogitas. Quid hic igitur miri est si tot circum pallidis, atris et croceis, ipse quoque sis pallidus, ater et croceus?»⁵⁵). Non solo la medicina è vista come una forma di sapere inferiore⁵⁶; ma anche per Petrarca i medici sono considerati degli imbroglioni,

dello scritto albertiano». Genipatro, tra l'altro, esaltatore della filosofia e della vita agreste si definisce «povero, nudo»; «povera, e nuda» procede invece la filosofia in *RVF* 7, 10.

⁵⁴ *De commodis*, IV 149-154.

⁵⁵ Cito dall'edizione del testo a cura di FRANCESCO BAUSI, Firenze, Le Lettere, 2005. Di certo, si tratta di critiche topiche (presenti anche in Plinio, *Nat. Hist.*, XXIX 17-18); tuttavia, il tema è pressante in Petrarca. I tanti luoghi in cui egli critica i medici per avidità e per un comportamento scorretto sono elencati ed esaminati in MONICA BERTÉ-SILVIA RIZZO, *Le Senili mediche*, in *Petrarca e la medicina*. Atti del Convegno (Capo d'Orlando, 27-28 giugno 2003), a cura di MONICA BERTÉ, VINCENZO FERA e TIZIANA PESENTI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006, pp. 247-379, in particolare si vedano le pp. 280-282.

⁵⁶ Anche Regoliosi non può non notare come le parole di Alberti siano molto vicine all'«accusa che anche il Petrarca, nel *Contra medicum*, aveva rivolto a un medico avignonese e a tutti

poiché spesso non mancano di commettere errori volontari allo scopo di prolungare la degenza del malato e le sue cure così da poter ottenere maggiori guadagni e provvigioni (si prenda, per esempio, la *Fam.*, V 19, diretta al pontefice Clemente VI, dove i medici sono considerati dei ciarlatani).

Un altro bersaglio comune ai due è rappresentato dalla classe degli uomini di legge. Scrive Alberti nel *De commodis*:

Denique ipsi illis vastissimis evigilatissimisque recitationibus legum, paraphorum et glosarum multa voce conclamitas, omnes precordiorum rames misero tibi erumpuntur, neque vereris contra primarios et prepotentes cives, conductus premio, disceptare atque cavillari. Minitantur, convitiantur, mordent, inculpant: tu, infelix, ad hec omnia famam ac dorsum tuum venale expositum habes. Siccine idcirco? Qui ita faciunt, qui petita pecunia evigilent, proclamant, crepent, qui invidiam pretio subeant, aliorum vices exorent, in rixa aliorum minitentur, ac reliqua omnia in hoc ordine litteratorum quo legistas dicunt desiderata qui faciunt (ut pro viribus iurisperiti omnes lucris impliciti faciunt), an non hi vident sese quam sint publica et deterrima in servitute constituti⁵⁷.

Per Alberti la professione del giureconsulto è da disprezzare per vari motivi: essa è una sorta di sviamento dei letterati; inoltre, se i legulei frequentano i luoghi del potere, e ciò dovrebbe essere un dato positivo, lo fanno con un solo fine, quello di creare confusione e guadagnare. Petrarca studiò legge, come noto, e, anche se non ottenne la laurea, prese parte ad alcune cause e atti, tra cui svetta il processo in difesa dell'amico Azzo da Correggio contro i Rossi. Tuttavia, in ambito pubblico, nelle sue lettere, lo stesso Petrarca, però, non disdegna di disprezzare la profes-

i colleghi». La somiglianza, però, secondo la studiosa, nasconderebbe un'insidia poiché Petrarca «nella sua convinzione di un umanesimo integralmente letterario, nella sua diffidenza [...] egli concepisce la medicina come una forma di sapere inferiore, poiché tecnico-pratica»; sebbene pure Alberti mostri di «prediligere forme di sapere che alimentano l'animo e l'ingegno [...] egli intende colpire al cuore l'arte medica su altre basi, i rischi fisici concessi al mestiere e la scelleratezza» (entrambe le citazioni vengono dalle sue *Note linguistiche e di commento inter/intratestuale* all'edizione del *De commodis* a cura di Regoliosi stessa, p. 401). Al di là del fatto che pure Petrarca, come noto, si sofferma sui problemi pratici della disciplina, il *Contra medicum* è sì dedicato a un medico avignonese e a tutti i colleghi, ma l'occasione per la scrittura nasce da una cura poco efficace, se non pericolosa, assegnata a Clemente VI. Se poi si sposta la prospettiva su un asse diacronico si capirà meglio come la medicina nel secolo di Petrarca “combatteva” per essere riconosciuta tra le arti liberali (per Petrarca essa apparteneva alle meccaniche), mentre decenni dopo, al tempo di Alberti, la disciplina aveva ormai raggiunto un altro prestigio. Su questa concezione della medicina di Petrarca e sulla sua lotta contro essa, cfr., almeno, FRANCESCO BAUSI, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008, in particolar modo p. 145 sgg.

⁵⁷ *De commodis*, IV 167-170. Propongo solo un estratto, la polemica contro giureconsulti e notai è, infatti, molto ampia.

sione. Il caso più eclatante è rappresentato dalla *Fam.*, XX 4, con cui è chiamato a persuadere il destinatario, Marco Portonari, a continuare i suoi studi di legge. Petrarca è chiaro: di per sé la professione, anche grazie ai grandi esempi del passato, è apprezzabile come lo sarebbe la medicina, il problema non è la legge, non è essa a essere malevole, ma lo sono i suoi artefici. Infatti, purtroppo, sono diversi gli avvocati che esercitano la professione in modo disdicevole (così nei §§ 27-30 della lettera).

Comune ai due è, ancora, l'opinione negativa in merito agli alchimisti e, in parte, agli astrologi⁵⁸. A questi punti di contatto se ne potrebbero aggiungere altri⁵⁹; oppure si potrebbe ragionare sulla compresenza di alcune immagini specifiche e rare come quella con cui Alberti, nel *Prologo* al quarto libro delle *Intercenales*, tracima e umilia i pedanti insegnanti paragonandoli a dei fangosi bufali poiché appena in grado di imparare a memoria florilegi e "libri meccanici"⁶⁰ e assolutamente incapaci, diversamente, di fare buon uso degli insegnamenti ivi contenuti:

⁵⁸ Cfr. FRANCESCO FURLAN, *De l'alchimie ou des sciences inutiles: methode et valeur de la recherche chez Alberti*, in «Chrysopoeia», II (1988), pp. 221-248. Per il rapporto tra Petrarca e gli astrologi mi sia permesso il rimando a PAOLO RIGO, *Nella culla delle visioni: Petrarca profeta e alcuni decessi sospetti*, in «Petrarchesca», III (2015), pp. 57-73. Se generalmente Petrarca sembra diffidare dai profeti, nei suoi epistolari maggiori non sono poche le profezie che egli stesso compie in merito alla morte di amici. Si pensi a quanto narrato a proposito di Giacomo Colonna (*Fam.*, V 7, con il ricordo dell'apparizione in sogno dello spirito dell'amico e protettore romano) o di Luchino dal Verme (*Sen.*, VIII 5, con Petrarca che racconta di aver avuto dei forti tremori alla notizia della partenza del condottiero per l'Oriente). Va da sé che a volte questi contrasti hanno ragione pratiche e riguardano il favore che gli intellettuali, veri o presunti, riscuotevano a corte. Su una linea non tanto diversa è Alberti che, come noto, si faceva l'oroscopo.

⁵⁹ Si pensi anche al genere dell'autobiografia che Alberti frequenta scrivendo la *Baptistae de Albertis vita*. Tale operazione non può non rispondere a un'esigenza tutta umanistica che in Petrarca ha la massima espressione attraverso la *Posteritati*. Lo scritto di Petrarca si può leggere nell'edizione delle *Seniles*, I-IV, a cura di UGO DOTI, Torino, Aragno, 2004-2010, IV. *Le Senili. Libri XIII-XVIII e Indici*, dove, secondo una tradizione ingiustificata, la *Posteritati* è considerata come l'unica lettera dell'XVIII libro delle *Seniles*. Uno dei paragrafi più intimi dell'autobiografia albertiana è tutto costruito sull'esempio petrarchesco («sembra ricalcare quello dell'inquieto Bellerofonte [...] nei cui tratti già si riconosceva il Petrarca», ricordano LOREDANA CHINES e ANDREA SEVERI nella loro edizione dell'opera, *Autobiografia e altre opere latine*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 83): «Huiusmodi rebus investigandis opere plus adhibuit quam promulgandis; nam plus ingenio quam glorie inserviebat. Numquam vacabat animo a meditation et commentatione; raro se domi ex publico recipiebat non aliquid commentatus, tum et inter coenas commentando. Hic fiebat ut esset admodum taciturnus et solitarius aspectuque subtristis, sed moribus minime difficilis, quin inter familiares, etiam cum de rebus seriis disputaret, semper sese exhibebat iocundum et, servata dignitate, festivum».

⁶⁰ E non mi sembra che sia poi così apprezzabile, per Petrarca, l'attività di raccogliere citazioni e di comporre florilegi, basti il parere espresso nella *Fam.*, XXIV 1, 9, dove quell'azione è ricondotta alla giovinezza e all'inesperienza: «Mitto alios [gli altri autori]; operosum est enim singulos et singula prosequi et puerile potiusquam senile studium flosculos decerpere; verum hec et his mille similia sepe ex me, sepe mecum in his ipsis quorum erant auctorum pratis ex commodo decerpisti».

Bubulus limoso in littore inter palustres herbas proiectas capram quandam, que in maceriem vetustissimi cuiusdam scrupum supra saxum collapsi templi conederat, his verbis admonuisse ferunt: «Io! Quenam te isthuc temeritas, o lasciva, rapuit, ut herboso spreto littore isthec ardua et penitus inuia affectes? An non prestare intelligis dulci et succoso gramine exsaturari, quam aspera continuo rudera et amarum alte caprificum sitiendo carpere? Velim tibi quidem consulas, ut quanto deiceps cum periculo verrucas istas ipsas ambias non peniteat». Bubulus aiunt capram huiusmodi verbis respondisse: «He en! An quidem, gravissima et tristissima mollipes, tu ignara es, ut os ventri, ori pedes, operam sedulo suppeditent? Mihi autem non bubulus, sed capreus stomachus est. Tibi quidem si que ipsa carpo eo sunt ingrata, quo datum est eadem ut nequeas attingere, mihi tua isthec ulva eo non grata est, quo passim vel desidiosissimis omnibus pecudibus pateat. Quod si supinam te aliorum pericula sollicitam reddunt, vultures quidem, que ab ipso sub stellis ethere exasnuge aliquod pervestigant cadaver, admonuisse decuit. Namque illis quam nobis omnis est casus longe periculosior»⁶¹.

La storiella della vitella che risponde a chi l'aveva accusata di disprezzare l'erba bassa per puntare a quella in cima è un'efficace allegoria dietro cui si nasconde un confronto tra chi è ossessionato dal sapere e gli altri. Dello stesso *frame* metaforico si era servito Petrarca per descrivere un rischio simile; quello corso dal “gregge dei letterati” – praticamente dei “pecoroni” incapaci di discernere la cultura –, gruppo menzionato dal personaggio di Augustinus nel secondo libro del *Secretum*:

F. Imo vero inter legendo plurimum; libro autem e manibus elapso assensio simul omnis intercidit.

A. Communis legentium mos est, ex quo monstrum illud execrabile, *literatorum passim flagitiosissimos errare greges* et de arte vivendi, multa licet in scholis disputentur, in actum pauca converti⁶².

Il passo dell'*Intercenales*, con la favola ricordata, potrebbe gettare una cattiva luce su un umanista in particolare: ma non si tratterebbe di Petrarca, quanto piuttosto di Poggio Bracciolini⁶³. Per continuare con le somiglianze ideologiche, potrei

⁶¹ Il testo dell'*Intercenales* è citato dall'edizione a cura di ROBERTO CARDINI, traduzione di MARIA LETIZIA BRACCIALI MAGNINI, I-II, Firenze, Polistampa, 2022, I, p. 325.

⁶² Il testo del *Secretum* è citato dall'edizione a cura di ENRICO FENZI, Milano, Mursia, 1992, p. 192.

⁶³ Poggio Bracciolini è il dedicatario del quarto libro dell'opera. Come scrive DAVID MARSH, *Poggio and Alberti Revisited*, in *Poggio Bracciolini and the Re(dis)covery of Antiquity: Textual and Material Traditions. Proceedings of the Symposium Held at Bryn Mawr College on April 8-9, 2016*, a cura di ROBERTA RICCI, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 89-102, a p. 90, «When Alberti dedicated Book 4 of his *Intercenales* to his colleague, he prefaced the work with an ironic Aesopic fable. In it, water buffaloes chide a goat for grazing at a dangerous height, but the goat replies that

ancora ricordare l'impiego del sintagma «omicciuli mortali» usato per disprezzare gli uomini che si meravigliano della crudeltà del fato nel *Theogenius* e che mi pare sia un evidente calco della ramanzina di Augustinus al suo interlocutore: questi è appellato «homuncio» ed è riconosciuto reo di inseguire i sogni e di essersi dimenticato della propria mortalità (*Secr.*, I 1); tuttavia, si rischierebbe di restare solo su singole tessere. Meglio, invece, cercare di rafforzare i punti di contatto ideologici.

3. La solitudine “civile” di Petrarca e di Alberti

L'esempio massimo del processo intellettualistico attivo messo in moto da Alberti nei confronti di Petrarca credo si possa scorgere proprio nella particolare concettualizzazione etica della *solitudo*. La solitudine ipotizzata da Petrarca non ha nulla a che vedere con il completo isolamento eremitico: se questa conclusione è stata a livello bibliografico raggiunta in anni recenti dalla disciplina⁶⁴, l'idea di una solitudine doppia che non comprenda solo le due forme opposte del malato d'amore e del guarito dalla passione o dalla melanconia⁶⁵, ma che piuttosto, sulla

it prefers such lofty fare to the lowly forage that is open to everyone. The rift was widened in 1441, when Alberti organized the Italian poetic competition called the Certame Coronario that was held in the Florence cathedral on October 22. Poggio was a member of the jury that, to Alberti's chagrin, refused to declare a winner [...]. In later years, it seems that the two men drifted apart [...]. Stung by the failure of the Certame – in which Poggio as a jurist was complicit ex officio – Alberti complained in two works. Within days, he wrote an Italian Protesta that he circulated anonymously; and sometime later he wrote a Latin apologue, now the preface to Book 8 of the *Intercenales*, in which a crow refuses to judge a singing contest between a frog and a cicada». Sul rapporto tra i due si veda anche STEFANO PITTALUNGA, *Leon Battista Alberti e Poggio Bracciolini*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze, 16-17-18 dicembre 2004), I-II, a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2007, I, pp. 375-386, non mi pare che lo studioso consideri la dedica come ironica.

⁶⁴ Senz'altro importanti per approfondire la tematica e per abbattere il pregiudizio che vuole Petrarca assertore di una solitudine totale e completa sono i lavori di NATASCIA TONELLI, *Solitudine e malinconie familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, cit., pp. 639-652, e di SONIA GENTILI, *La malinconia nel Medioevo: dal Problema 30.1 di Aristotele a Donna me prega di Cavalcanti al son. 35 di Petrarca*, in «Bollettino di Italianistica», n.s., VII (2010), 2, pp. 156-170.

⁶⁵ Scrive SONIA GENTILI, *Solitudine*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 308-320, a p. 315, «per il Cicerone delle *Tusculanae* come per il suo lettore Petrarca la solitudine può realizzarsi in due forme opposte: come effetto inevitabile e subito delle passioni o come libera scelta compiuta grazie alla liberazione delle passioni. Il caso di Bellerofonte, di Aiace e degli eroi malinconici viene appunto a rappresentare, nella polemica ciceroniana come in quella petrarchesca, la realizzazione del primo caso, che consegue alle fatali premesse contenute nella morale aristotelica: se la temperanza è inutile, poiché moderare le passioni è come arrestare una caduta dalla rupe di Leucade, allora l'unica forma realistica di passionalità concepita in termini aristotelici è quella che, per restare nella metafora ciceroniana, compie la caduta e arriva al fondo del baratro». Gentili mostra poi

scia dell'*Etica Nicomachea* (97b 7), annoveri la sfera civile dell'uomo, è ben presente negli scritti di Petrarca. Non solo il sonetto 35 del Canzoniere, il celeberrimo *Solo et pensoso i più deserti campi*, può essere letto come un'aperta (auto)denuncia e negazione del Bellerofonte ciceroniano, ma la dimensione etica ideale discussa da Petrarca è sia desumibile nelle sue lettere, sia nel *De vita solitaria* e ancora nel *De otio religioso*⁶⁶. In quest'ultimo trattato, per esempio, la condizione di piena solitudine dal mondo, vissuta dai monaci, espone i compagni di Gherardo ai pericolosi attacchi della lussuria, perfino quando sono impegnati nelle veglie:

Frusta ergo nitimini, nequicquam, fratres, per vos ipsos assurgitis: non est opus virium vestrarum. Pondus carnis sordidum et grave animam miseram et imbecillem mole sua premit et suffocat. Ea vobis iugis et perdifficilis lucta est. Reliquistis enim dyabolum ac mundum et utrunque, sacre domus obseratis foribus, exclusistis: carnem vero non ita⁶⁷.

Se l'intenzione dei fratelli certosini è buona, se la loro rinuncia al mondo sembrerebbe averli sottratti al peccato, dopotutto, afferma Petrarca, la carne non è razionale e la tentazione resta sempre vigile (questo il senso dell'espressione: «carnem vero non ita»). Dunque, spingendosi un po' più in là sul piano interpretativo, diventa chiaro che la solitudine dei monaci non serve a nulla se essa non è irrobustita da una corretta predisposizione d'animo. Questo aspetto viene ribadito più volte nel corso del trattato; e dopo aver illustrato i rimedi per sconfiggere il male, coincidenti con una buona predisposizione d'animo (ivi, § 175, bisogna «vacare, timere, sperare et orare»), Petrarca spiega che avere un animo preparato al male, dunque, esperto, è senz'altro d'aiuto:

His et similibus contra carnis incendia remediis instructum assidue et armatum habere animum atque in excubiis semper intentum tenere profuerit: nulla enim pestis infestior, nulla crebrior, nulla comunior; in omen genus hominum regnat, omnem statum simulat, omnem sexum sollicitat, omnem pungit etatem et, cum relique singulorum, hec omnium fere est. Haud inelegans fabella dyabolum ex infado coitu peccatricis anime septem filias genuisse: Superbiam, Avaritiam, Gulam, Iram, Invidiam, Accidiam atque Luxuriam, cumque omnes ex ordine nuptui collocasset singulas singulis populis, quorum nomina sileo, nequem forte liberior stilus offendat, solam natu ninimam

come Petrarca avrebbe, sulla scia degli «interpreti cristiani» assimilato la vita «contemplativa» a quella eremitica. Senz'altro è corretto, però non mi sento di concordare con l'idea che in Petrarca la vita solitaria escluda completamente il mondo, la vita *civilis* è invece ben inclusa nel programma dell'intellettuale trecentesco e trova spazio perfino nei compagni che animano la solitudine ideale teorizzata nel *De vita solitaria*.

⁶⁶ Cito il *De otio religioso* dall'edizione a cura di GIULIO GOLETTI, Firenze, Le Lettere, 2006.

⁶⁷ *De otio*, II 6, 5-8.

Luxuriam remanisse innubam, eoque quod sororibus cuntis esset blandior, ab omnibus appetitam atque ita nullis certis thori legibus astrictam sed publice prostitutam. *Effectumque ut, cum relique singularum gentium sint, ut dixi, hec una sit omnium: omnibus temporibus, omnibus locis adest; quocumque nos flectimus, vel viva species vel ignifer cultus oculis, vel blanda vox auribus incidit, vel omnino sensibus lenocinium aliquod presto est; nec in aperto tantum luce media bellum movet, sed tenebras latebrasque perrumpere audet, quin et abditis locis audaciam colligit et intempesta nocte licentius sevit, denique, ubi alie pestes sopiuntur, hec sola vigilat et quietem mortalibus inquietam facit*⁶⁸.

Nel brano prende piede una sorta di rielaborazione del *topos* del demone meridiano, ma la tragicità nasconde anche una sottile ironia: la lussuria di cui parla Petrarca, dopotutto, ha campo in ogni luogo e di conseguenza anche in uno, come il monastero, isolato e nascosto e – si aggiunga – abitato da soli uomini⁶⁹. Il peccato in cui possono incorrere i compagni di Gherardo è, quindi, duplice poiché si tratta di una lussuria contro natura per il pensiero medievale e cristiano.

La complessità del trattato, delle posizioni e degli insegnamenti ivi esposti sono elementi ben rilevati dalla critica⁷⁰; ciò che importa ai fini di questo contributo è, invece, solo notare come anche la certosa di Montrieux, una sorta di Paradiso terrestre dove condurre quella che sembra un'esistenza perfetta, per Petrarca non è tanto dissimile a un'illusione, a un miraggio. La giusta vita non può e non deve trascorrere completamente fuori dalla società civile. Poco importa che Petrarca talvolta sbraiti furiosamente, o, meglio, a volte starnazzi, contro la città di Avignone e contro altre, come Napoli, al tempo del regno di Giovanna, o come Firenze, il cui governo popolare, a suo dire, era incapace di tenere sotto controllo perfino le strade: la verità è che la sua esistenza, magari condotta in compagnia dei libri – dunque il suo ritratto ideale –, ha bisogno di un potere forte che consegni sicurezza alla vita civile all'intellettuale. Sia esso quello dei Visconti, di Venezia o di Padova. Un potere con cui Petrarca dialoga spesso e volentieri come mostrano le lettere a Luigi di Taranto e a Francesco da Carrara⁷¹; il ritiro apparente necessita poi di una cerchia sociale, costi-

⁶⁸ Ivi, 179-184.

⁶⁹ Il demone meridiano è pericolosissimo poiché «intorpidisce il libero arbitrio e ostacola la grazia operante, perché supremo nella scala dei peccati maggiori [...] secondo una linea maestra che da Agostino, Cassiano e Cassiodoro scende a Bernardo di Chiaravalle, Ugo da San Vittore, Pier Damiani e tutti gli altri fino a Dante incluso; il Petrarca vi aggiunge di suo solo un'ostentata esibizione della propria condizione personale», così scrive GIOVANNI POZZI, *Petrarca, i Padri, soprattutto la Bibbia*, in «Studi petrarcheschi», n.s., VI (1989), pp. 126-169, a p. 134. Sulla figura del demone meridiano si veda anche GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 5-14.

⁷⁰ Cfr. BERNHARD HUSS, *Der kompetente Sünder. Zur auktorialen Selbstdarstellung Francesco Petrarca* in *De otio religioso*, in «Romanistisches Jahrbuch», LXIX (2018), pp. 159-183.

⁷¹ Si tratta delle due lettere ricordate a nota 2 di questo contributo. Non si può neanche escludere che ad Alberti sia giunto il carattere più pragmatico dell'ideologia politica di Petrarca, secondo

tuita sia dai servi, talvolta ben agenti negli epistolari (come i contadini che lavorano per Petrarca in Provenza, la famiglia Monet, menzionati pure nel *De vita solitaria*), sia e soprattutto dagli amici e dagli allievi. Gli ingredienti per una *Vita solitaria* e operosa, per un «*ménage* quotidiano a contatto diretto con la natura e la vita dei contadini (*Epyst.*, III 1, 4 e 5; *Fam.*, III 19)»⁷², per un ritiro condotto con saggezza secondo una giusta misura, sono tutti elencati nelle prime pagine del trattato dedicato al tema; dove viene spiegato che ciò che l'uomo sapiente deve puntare a realizzare non è una *solitudo* reale che rischia l'attacco quotidiano dell'*anxietas* e del *tedium*, bensì una «*imaginaria solitudo*», interiorizzata al punto che «in turba, itinere, conviviis etiam cogitatio ipsa faciat sibi secretum» (*De vita solitaria*, I 4, p. 62)⁷³. Nella lettera prefatoria, diretta al vescovo Philippe de Cabasoles, Petrarca rammenta, inoltre, che l'occasione di soffermarsi sul tema deriva da una visita del religioso a Vaucluse; dunque, nasce da un atto pratico, da un incontro, dalla compagnia:

Quid vero nunc prius ex me speres, quam quod et in ore et in corde semper habui, et ipse qui modo sub oculis est locus horratur? Solitarie scilicet otioseque vite preconium, quam cum sepe olim solus, tum precipue nuper mecum brevis quidem nec nisi dierum quindecim spatio degustati. Mecum, inquam; quamvis enim ego assidue tecum essem, tu tamen hoc nonnisi mei causa te venisse neque nisi propter me manere sepe tam rebus ipsis quam sermone professus, ostendisti, qui mecum tuus est mos, quanta sit in exequandis imparibus vis amoris. Quamobrem persuadere tibi perfacile fuerit, quod tacito me noscis expertus⁷⁴.

cui chi ha ottenuto il potere in modo non proprio lecito può sempre rivelarsi un buon governatore e quindi occuparsi proficuamente delle cose pubbliche e garantire la *libertas*. Nel *De Iciarbia*, p. 195, Alberti riflette sulla liceità del potere e, attraverso le sue maschere, giunge a considerazioni non troppo dissimili: «Battista. Adunque, per essere quello che voi e noi desideriamo, io seguirò esplicando ricordi de' dotti scrittori, utili a ben aversi in vita, e voi disponetevi sequire quanto voi udirete. Così insieme satisfaremo al debito nostro. Voi udirete cose quali vi diletteranno. Possiamo noi pe' ragionamenti sino a qui esplicati statuire che 'l principe, cioè il summo magistrato, sia uno aversi in servitù impostali dalla repubblica con autorità atta a reggere i suoi in vita onesta e quieta e con condizione che punisca chi disubidisse, allo istituto della patria? Niccolò. Parmi che questo sia da te ben dimostrato. Battista. E persuadevi quella sentenza ch'io narra, che 'l vero principato stia in essere per virtù, costumi, prudenza e molta cognizione d'arti e cose buone superiore agli altri? Paulo. A me questo può persuadersi, ma alla multitudine dubito però che pare che collo imperio sia innato e addicato farsi ubbidire imperando. Battista. E così sia, purché comandi cose iuste, oneste, dove, quanto, e a chi bisogni secondo che richiede lo officio del vero principe, quale, com'io dissi, non sarà impor servitù a' suoi, ma conservali libertà, mantenerli in quiete, condurceli a felicità. E questo non si può senza eccellente virtù e divina sapienza. E così è: quantunque sarà chi tu dirai, "costui è vero principe" bisognerà ch'e' sia prudente, dotto, buono e sappi essequire quanto importa lo officio suo».

⁷² MARCO ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 44.

⁷³ Cito dell'edizione a cura di Noce del *De vita solitaria* segnalata già alla nota 11. Rammento che l'edizione non ha indicazione di paragrafi.

⁷⁴ Lettera prefatoria al *De vita solitaria*, p. 8.

Dunque, solitudine sì ma in amicizia. E non stupisce constatare come, riprendendo il filo dei parallelismi con Alberti, anche il *Theogenius*, i *Profugiorum* e perfino i *De iciarchia*, siano tutti dialoghi-testimonianze di incontri (certo, questo è quanto il genere prevede nell'epoca rinascimentale, ma è comunque un elemento che è presente pure in Petrarca, il quale può essere riconosciuto come una sorta di "restauratore" moderno della fortuna del dialogo)⁷⁵. L'idea di scrivere un trattato sulla qualità della *Vita solitaria* non viene a Petrarca per lodare senza motivo la *solitudo*, esso fu piuttosto composto in risposta all'atteggiamento negativo degli intellettuali che mercificavano il proprio sapere cercando con insistenza le piazze e la compagnia del vulgo, la «turbis hominum», come scrive nel primo paragrafo del trattato:

Qui, quieturum libenter Aristotilem ventilantes per compita, cuneatim vulgo mirante pretereunt; quique vicis atque porticibus effusi numerant tures equosque et quadrigas; qui plateas et menia metiuntur, femineoque inhiantes ornatui, quo nichil est fugacius nichil inanius, obstupescunt. Neque solum in vivis, sed et in marmoreis herent imaginibus et ceu collocaturi subsistunt attoniti occursibus statuarum, queque novissima pars insanie est, turbis et strepitu delectantur⁷⁶.

L'atteggiamento negativo presentato da Petrarca è esattamente quello esposto da Alberti nel *De commodis* (IV 155-159). Ed è, ancora, del tutto simile all'accusa che Genipatro e Teogenio rinfacciano a Tichipedo, ritenuto colpevole di aver sprecato il proprio tempo in svaghi e in eccessi:

Ecco Tichipedo con suoi cani e moltitudine di levissimi e vilissimi uomini cacciando le fere sopraggiunse; giovane in que' tempi per troppa sua seconda e prospera fortuna elato, insolente, ostentava le gemme, luceali indosso la seta, le perle e le pitture fatte ad ago, e arrogante agitandosi in molti modi mostrava in sé levità e odiosa alterezza⁷⁷.

⁷⁵ Con tutti i crismi del caso, «Pétrarque apparaît comme un initiateur» del genere, almeno per l'Italia, agli editori del volume *Les étas du dialogue à l'âge de l'humanisme*, a cura di EMMANUEL BURON, PHILIPPE GUÉRIN e CLAIRE LESAGE, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015 (la citazione viene dall'*Introduzione*, pp. 11-20, a p. 11). Sul genere del dialogo nella produzione di Petrarca, si vedano, almeno, ENRICO FENZI, *De certaines modalités du dialogue chez Pétrarque*, ivi, pp. 211-223, e GARTH CLAYTON, *Reading, Writing, and Reward: Dialogue and Identity in Petrarch's Secretum*, in «Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXVIII (1997), 1, pp. 62-75, saggio, quest'ultimo, principalmente dedicato al problema dell'identità degli interlocutori del *Secretum* e al loro rapporto con l'autore.

⁷⁶ Lettera prefatoria al *De vita solitaria*, p. 10.

⁷⁷ *Theogenius*, p. 63.

3.1. Il problema della malinconia

La solitudine teorizzata da Petrarca, dunque, non coincide con un completo eremitaggio. E, infatti, quando nel *De vita solitaria* deve spiegare il rischio della vita condotta troppo a contatto con gli altri esseri umani, rammenta che ciò che davvero ama è la libertà del tempo che gli offre una «solitudine bona»; e dice anche di non essere «inhumanus» al punto da «homines oderim», semmai non sopporta più i «peccata hominum» e in primo luogo i suoi e, ancora, le «curas et solitudines mestas»⁷⁸. Il pericolo, dunque, riguarda una caratteristica particolare degli uomini, la tristezza (*mestas*). E la “mestizia” è esattamente il nodo della malinconia albertiana. Nel *De iciarchia*, dedicato all’uomo civile, chi è dotato di «lentezza d’animo» e colmo di «oziosità e inerzia», non può non assumere le fattezze che, si è visto, sono proprie dell’*occupatus* di Petrarca (vita notturna, ingordigia, ubriachezza, molestia, scarsa igiene, sporcizia, ecc.):

Aspettano la cena; bevizzando in cena si caricano di molta crapula, parole stolte, rise inettissime, gesti immodestissimi. Dopo cena escono di casa ebbri di vino e di certo furore che arde in loro a far qualche cosa scellerata e pazza; errano per la terra dispiacendo e iniuriando qualunque e’ possono; [...] ricenano la seconda volta e perseverano bevendo perfino che ’l bollor del vino gli soppozza nel sonno. [...] Niuno di loro mai vide levare il sole; anzi perduto in quel buio gran parte del dì, quando gli altri industriosi tornano a desinare, questa brigatella ancora sonnefora oppressa dalla crapula d’iersera, voltolansi fra le piume tanto che sono stracchi di iacere, lievansi, e mentre che e’ si vestono, pur beono ed empions di golosità [...] Vedili adunque, secondo che questo sarà prono ad ambizione ed elazione, questo altro a lascivia e levità, quell’altro a durezza e malignità, ciascuno segue senza modo el vizio suo. [...] niuno tace, tutti latrano⁷⁹.

E ancora:

E della incontinenza, alcuni alla mensa (sporcizia odiosa!), che ne può parere a chi gli vede? Sta el guloso prono, e pende con gli occhi e col fronte sopra a quello che sia posto in mensa tutto parato a grappirlo e aboccarlo come se fusse cosa fuggitiva e lungo tempo sequitata; sollecita le mani simili alle secchie della tinta al pozzo, l’una in su verso la bocca, l’altra in giù al catino spesseggiando senza intermissione e carpando per volta quanto se n’empia ambo le mascelle, e per la fretta ne cade molta parte sul mento e in sul petto, e pell’impeto del divorare gli gronda il naso e viso di sudore; e sentesi né sazio né stracco d’ingurgitare se non quando la copia de’ rutti scoppian fuori,

⁷⁸ Lettera prefatoria al *De vita solitaria*, p. 18.

⁷⁹ *De iciarchia*, p. 201.

spesso bene spumosi e bene inzuppati del vino beuto senza misura. Appresso degli antichi, certo di festivo dell'anno, e' padri della famiglia paravano a' servi la cena ben copiosa con molto vino, e voleano che loro figliuoli e minori vedessero le ubriachezze loro, acciò ch'egli imparassero biasimare, odiare e fuggire tanta oscenità⁸⁰.

La trasformazione da uomo a bestia, che verrà sviluppata nel corso dello scritto⁸¹, è qui anticipata attraverso il verbo finale della citazione: questi uomini «latrano» come i cani di notte. Seppur le azioni esposte da Alberti – e a parlare nel trattato è lui stesso: cioè il personaggio di Battista – rispondano a descrizioni e a una semantica tutto sommato vulgata, per cui il gesticolare è segno di pazzia e le azioni meccaniche dell'uomo (bere e mangiare) sono le sole attività che pertengono a chi ha subito la morte del proprio intelletto (un esempio su tutti è costituito da Branca Doria e da Frate Alberigo nell'*Inferno* di Dante)⁸², la risemantizzazione in

⁸⁰ Ivi, pp. 230-231.

⁸¹ Riporto il passo in nota: «Pur noi vediamo rari omini periti e dotti, quali non siano a' primi luoghi con dignità richiesti e preposti agli altri; e per questo forse molti iudicherebbono ch'el primo nostro officio sia dedicarci agli studi e cognizione delle dottrine, a quale opera iudicano e' savi che l'omo sia atto, nato, e da natura pronto, e dicono quello che non possono negare ancora que' che sono meno intelligenti: *l'uomo nacque non per essere simile a una bestia*, ma in prima per adoperarsi in quelle cose buone e accomodate alla conversazione della spezie sua, e fuggire le contrarie. All'omo resta proprio suo fra' mortali lo investigar le cagioni delle cose, ed esaminare quanto sia questo che ora li occorre simile al vero, e cognoscere quanto e' movimenti suoi siano da reputarli boni. Questo non è altro che solo adoperarsi in quelle facultà onde s'acquisti dottrina» (p. 212). Certamente su questa formulazione avrà un qualche peso anche il discorso che l'Ulisse dantesco rivolge ai suoi compagni (*Inf.*, XXVII 119: «fatti non foste a viver come bruti»).

⁸² La morte dell'anima e la riduzione dell'uomo senza virtù a essere meccanico e animale è un *topos* di antichissima tradizione, che si riscontra anche nello stesso *Convivio* di Dante, IV 7, 10-11: «a maggior detrimento dico questo cotale vilissimo essere morto, parendo vivo. Onde è da sapere che veramente morto lo malvagio uomo dire si puote, e massimamente quelli che dalla via del buono antecessore si parte [...]. Sì come dice Aristotele nel secondo dell'*Anima*, “vivere è l'essere delli viventi”; e per ciò che vivere è per molti modi [...] e le cose si deono denominare dalla più nobile parte, manifesto è che vivere nelli animali è sentire – animali, dico, bruti –, vivere nell'uomo è ragione usare» (riprendo il testo dantesco dall'edizione a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI, contenuta in *Opere*, II, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI *et al.*, Milano, Mondadori, 2014). La nozione di *gestus*, in quanto azione propria del rito, ha sempre avuto un valore morale, subendo una codificazione importante. La norma si dipana anche sull'opposto ossimorico del gesto rituale, cioè la *gesticulatio*: essa esprime la derivazione negativa per accumulazione. Si tratta, cioè, del gesto ridondante che, già in tempi antichi, è generalmente giudicato eccessivo e disordinato tanto dal venir considerato negativamente (i posseduti dal diavolo, in epoca medievale, gesticolano freneticamente, per esempio). Nell'arte retorica tradizionale (o classica) il gesto rivestiva un'importanza di primo piano: l'*actio*, come noto, è una fase dei cinque momenti dell'orazione, ma essa, al di là della connotazione pragmatica, possedeva già al tempo di Cicerone una demarcazione morale. Il gesto, per l'autore latino, era l'espressione dell'animo (*De oratore*, III 49, 221); tale valore viene conservato da Agostino nella sua breve *Retorica* e anche nel *De doctrina christiana*.

senso civile e sociale di queste immagini nel mondo moderno spetta, come ha mostrato Enrico Fenzi, proprio a Petrarca⁸³. Secondo lo studioso, Petrarca, attraverso il doppio ritratto dell'*occupatus* e del *solitarius* nel *De vita solitaria*, fornisce la prima vera e propria etica del quotidiano e dell'alimentazione e lo fa in senso sociale:

l'insieme delle scelte petrarchesche non riposa affatto su esigenze di tipo ascetico: non risponde, infatti, a una logica di rinuncia, così come fuoriesce dal quadro tradizionale rigidamente ancorato alla nozione di peccato. Al contrario, esse si pongono come scelte positive: come le scelte giuste contro le scelte sbagliate, allo stesso identico modo di quella lunga serie di opposizioni strutturali: barbarie *vs* civiltà; vita cittadina *vs* vita solitaria; confusione *vs* silenzio; esteriorità *vs* interiorità; lusso *vs* misura; sporcizia *vs* pulizia, e via elencando, sino al mangiar troppo *vs* il mangiar poco. *Tout se tient*, abbiamo detto: solo così infatti si realizza un compiuto ideale di vita fondato sulla tranquillità dello spirito, la bellezza della natura, la pureità dell'aria, il silenzio, la sana e risanante freschezza dell'acqua⁸⁴.

Anche per Alberti la malinconia può avere una ricaduta sull'insaziabilità della gola. Alcune pagine del *Theogenius* sono dedicate a questo pericolo in particolare:

Agiugni la somma stoltizia quale continuo abita in le menti degli uomini, poiché di cosa niuna contento né sazio sempre sé stessi molesta e stimola. Gli altri animali contenti d'un cibo quanto la natura richiede, e così a dare opra a' figliuoli servano certa legge in sé e certo tempo: all'uomo mai ben fastidia la sua incontinenza. Gli altri animali contenti di quello che li si condice: l'omo solo sempre investigando cose nuove sé stessi infesta. Non contento di tanto ambito della terra, volle solcare el mare e tragettarsi, credo, fuori del mondo; volle sotto acqua, sotto terra, entro a' monti ogni cosa razzolare, e sforzossi andare di sopra e' nuvoli [...]. Volle el suo ventre essere publica sepultura di tutte le cose, erbe, piante, frutti, uccelli, quadrupedi, vermi, pesci; nulla sopra terra, nulla sotto terra, nulla che esso non divorì. Inimico capitale di ciò che vede e di quello che non vede, tutte le volle a servitù; inimico della generazione umana, inimico a se stessi⁸⁵.

La critica mossa all'uomo, alla malsana *curiositas* e al suo irrefrenabile desiderio si trova anche nella *Senile* a Francesco Bruni, da me precedentemente ricorda-

⁸³ ENRICO FENZI, *Etica, estetica e politica del cibo in Petrarca*, in «Quaderns d'Italia», XI (2006), pp. 65-95. Si veda anche il saggio di Tufano ricordato alla nota 12 di questo contributo e il lavoro di ISABELLA NUOVO, *Francesco Petrarca: il tempo dell'otium e della solitudo*, in EAD., *Otium e negotium. Da Petrarca a Scipione Ammirato*, prefazione di FRANCESCO TATEO, Bari, Palomar, 2007, pp. 13-50.

⁸⁴ ENRICO FENZI, *Etica, estetica e politica del cibo in Petrarca*, cit., p. 87.

⁸⁵ *Theogenius*, pp. 92 e 94.

ta. In questo caso, Petrarca, dopo aver riflettuto sull'arte, sulla scrittura, scosso da una nave che sta lasciando il porto su cui affaccia la finestra della sua casa, riflette sulla cupidigia degli uomini e sul destino dell'imbarcazione. Essa, afferma l'autore, sarà sicuramente diretta ai confini del mondo con il solo scopo di esaudire desideri e bramosia:

Ecce nunc italo de litore naves innumere funem solvunt, pars pridem hie me rigida, pars hodie, dum adhuc ver ambiguum brumeque similis quam estati, ille ad ortum solis, ad occasum alie, pars in boream, pars in austrum, he libicas Syrtes aditure, ille occiduum mundi limitem, Gades et Calpen a tergo, ille duos Bosphoros et Colchon et Phasidem relictur, non auree ovis ut quondam trahente miraculo, sed hortante auro tamen et urgente, ut per tot casus totque terrarum pelagique discrimina hinc vina nostra Britannis, illinc nostra insuper mella Scithis in poculum devehantur, hinc nostre silve, quod vix credas, ad Acheos aut Egiptios, illinc ad Syros et Armenios, ad Persas et Arabes noster crocus, nostrum oleum, nostra lina perveniant vicissimque inde aliquid huc redeat⁸⁶.

Non solo desiderio di esplorazione, non solo oro. Ciò che è più grave, per Petrarca, è che merci come il vino (*vina nostra*) o l'olio (*nostrum oleum*) mettano in pericolo l'uomo stesso per un peccato infimo quale la gola.

Queste preoccupazioni che ho scorto in Alberti, e che si ritrovano già in Petrarca, mi pare che costituiscano l'altra parte della medaglia di quel processo letterario con cui si dovrebbe realizzare la cura dell'animo, il *self-care* come l'hanno chiamato Gur Zak e Annalisa Ceron. I due studiosi hanno riconosciuto nell'attenzione all'animo il ruolo di motivo centrale del *De commodis*, del *Theogenius*, dei *Profugiorum* e di due *Intercenali* (*Defunctus* e quella sul naufragio)⁸⁷. Ma curare l'animo signi-

⁸⁶ *Sen.*, II 3, 48. Si vedano pure i capitoli I 18-19 e II 9 del *De remediis*: se primi i due sono dedicati all'abbondanza dei convivi e della tavola, l'altro tratta invece dell'esatto opposto. Il passo di Petrarca non è tanto distante da quanto scritto da Alberti nel *De Iciarchia*: «Nulla peggio, nulla maior infelicità in qualunque sia stato che aggiudicarsi nato per servire al ventre e all'altre oscenità lascive» (*De Iciarchia*, p. 192); e «Che più? Il mercatante per acquistar qualche pecuglio espone la via sua a molti e grandissimi pericoli, soffre in mare e in terra dure e lunghe fatiche molti disagi, e noi altri recusiamo vigiliar qualche ora della notte per essere poi lume agli omini!» (ivi, p. 213: in entrambi i casi a parlare è sempre Battista).

⁸⁷ Cfr. GUR ZAK, *Humanism as a Way of Life: Leon Battista Alberti and the Legacy of Petrarch*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVII (2014), 2, pp. 217-240; ANNALISA CERON, *Leon Battista Alberti's Care of the Self as Medicine of the Mind: A First Glance at 'Theogenius', 'Profugiorum ab Erumna libri III', and Two Related 'Intercenales'*, in «Journal of Early Modern Studies», IV (2015), 2, pp. 9-36. La «cura dell'animo» è poi prontamente teorizzata nel *De Iciarchia*, p. 197: «Restaci adunque solo imporre a noi stessi quanto appartenga alla cura dell'animo, e devemoci con ogni arte, industria, studio, assiduità, diligenza preporci e cercare d'averlo tuttora cultissimo e ornatissimo. Questo potrà non altro che la virtù. Non cape la virtù nell'animo occupato e pieno

fica prima di tutto affrontare i suoi disagi, dunque la malinconia, che è uno stato interiore che può essere influenzato anche da quanto accade esternamente. Nei *Profugiorum* (p. 111) l'analisi è rappresentata come un'intima psicomachia, dove l'interiorità dell'uomo è divisa in due parti ed è scossa dalle «passioni, le cupidità, e' dolori, le speranze e simili perturbazioni». Dunque, malinconia e fortuna o fato, procedono di pari passo: in tal senso, il *De remediis* può e deve essere letto come una rappresentazione allegoretica e fantasmagorica delle pulsioni che si scatenano nell'animo umano, in pieno e aperto conflitto con la ragione, e che spesso vengono sospinte dai casi della vita. Certo è chiaro che per Petrarca l'uomo perfetto dovrebbe essere al riparo da ciò che accade e dalle emozioni, ma tale concezione è utopistica, tanto più che il "dialogo tra sordi" di *Ratio*, *Gaudium*, *Dolor*, *Spes* e *Metus* prevede anche dei capitoli dove la ragione non muta praticamente nulla dello stato iniziale. Se, infatti, quasi sempre le «sirocche»⁸⁸ della fortuna conducono *Ratio* a vagliare sempre più nel dettaglio il caso umano di volta in volta esaminato – e che dà titolo al dialogo –, in alcuni casi l'interazione avviene con l'inesausta ripetizione di una frase: ciò accade nel dialogo II 116, *De metu mortis*, dove alle osservazioni di *Ratio*, *Metus* risponde sempre e solo con l'inscalfibile considerazione che egli teme la morte («mori timeo» senza alcuna variazione)⁸⁹. In un certo senso, quanto ci insegna Petrarca è una lezione morale al contempo cinica e stoica: il cui obiettivo è giungere a uno stato di perfezione che non coincide con la speranza di trovare la gioia nel dolore o la soluzione nelle avversità, come avviene, per esempio, per il più ingenuo e farsesco Boccaccio, nel cui *Decameron* al furto di un bene corrisponde, grazie all'esercizio della virtù, un premio e la vittoria sul caso⁹⁰. No. L'obiettivo di

di pensieri lievi e puerile, né patisce la virtù essere dove sia qualunque minimo vizio. Pertanto, bisognerà riconoscere quali e' siano per non li ricevere a sé, ed espurgarli se forse vi fussero)» (*De Iciarbia*, p. 197).

⁸⁸ JIŘI ŠPIČKA, *La speranza e le sue sirocche nel De remediis di Petrarca*, in «Verbum», VII (2005), 1, pp. 221-234.

⁸⁹ ROMANA BROVIA, *Psicomachie petrarchesche. Comunità in dialogo tra Secretum e De remediis*, in *Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World*, a cura di BERNHARD HUSS, TIMOTHY KIRCHER e GUR ZAK, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 79-100, a p. 87, nota come in taluni casi «Ratio comincia a divagare e perde di efficacia. E infatti non di rado accade che il discorso delle passioni appaia assai più convincente che quello di Ragione [...] mentre Ratio pontifica astrattamente, senza poter correggere le opinioni e senza riuscire a consolare gli animi».

⁹⁰ Il discorso su Petrarca e la fortuna è complesso, così come lo è per gli altri due grandi autori del tempo, Dante Alighieri e Giovanni Boccaccio. Tuttavia, mentre Dante sembra avere una concezione pienamente cristiana del "fato" (si veda da ultimo il lodevole lavoro di MIRA MOCAN, *Figure del destino e della fortuna nella Commedia*, in *Lectura Dantis Lupiensis*. V, 2016, a cura di VALERIO MARUCCI e VALTER LEONARDO PUCCEITI, Ravenna, Longo, 2018, pp. 7-27), per Boccaccio la situazione è molto complicata. Se nel *De casibus* intervengono gli spiriti di grandi uomini sfortunati, la seconda giornata del *Decameron*, dedicata alla vittoria delle virtù sulle avversità, tradisce una sorta di semplificazione del problema "fato-fortuna". Legami e distanze tra Alberti e Petrarca

Petrarca è ricordare che l'uomo non ha il controllo sulla sua vita fin dalla tenera età, quando – prefigurando una formulazione di Kant⁹¹ – scrive che perfino camminare è una pugna tremenda che riguarda la capacità di non cadere (così nella *Prefatio* al secondo libro)⁹². La fortuna nella lezione morale del *De remediis* va accettata. E tale conclusione, mi sembra, è quella che professa Genipatro in Alberti. Quest'ultimo, da esperto del fato («così fu a me frutto riprovando la fortuna») qual è, ha imparato «a sofferirla» e a rimanere «con l'animo libero e vacuo di merore e perturbazione»:

E molti altri, quali sarebbe qui lungo recitarli, a me addussi a memoria in que' miei casi, e dispuosi imitarli. E tanto di me a me stessi fu licito quanto io così disposto volli, e imitando que' savi proposi a me stessi simile a loro laude e lieto frutto. Dario re, padre di Serse, tra le lode sue dicea sé avere sofferte in pace e in guerra molte cose gravi, e per le avversità sé essere diventato più prudente. *Così fu a me frutto riprovando la fortuna imparare a sofferirla e rimanermi con l'animo libero e vacuo di merore e perturbazione.* Qual tutte cose a te, o Tichipedo mio, non litterato, non essercitato dalla fortuna, non apparecchiato con erudizione alcuna a sostenere o ad evitare gl'impeti avversi, educato in delizie, cresciuto fra uomini assentatori da' quali mai udisti se non quanto ti dierono giuoco e riso, non interverrebbero, a te dico, Tichipedo mio, non interverrebbero; ogni minimo intoppo aresterebbe ogni tuo corso a laude. Tanto adunque più di me debbi riconoscerti infelice quanto più vivi esposto a ogni strazio della fortuna. *Io me truovo da ogni parte tale che la fortuna più può nulla meco essere infesta. Non la temo, ché nulla può tormi. Non la curo, ché nulla più desidero del suo.* A te quale non provasti quanto ne' doni suoi la fortuna più puose fele che mele, certo troppo dolerà non avere premeditato la sua perfidia. E se da ora ivi tu forse pendì con l'animo quanto mi pare nel tuo fronte comprendere, o Tichipedo, pensando quanto facile e pronto e' casi avversi in un dì, in un momento possono precipitarti di questo tuo stato, certo non vedo possi turbato essere felice⁹³.

Non dissimile è, ancora, la teoria presentata nei *Profugiorum*, dove l'unica liberazione dallo stato di miseria in cui è immerso l'uomo è la morte e l'unico modo per attenuare il «carcere laboriosissimo», l'«assidua fluttuazione e tempesta d'animo», è quello di sopportare pazientemente il fato senza farsi prendere dalla mestizia («per qualunque sopravenga fortuna avversa, per qualunque iniuria de'

relativamente al tema della fortuna sono stati evidenziati da FRANCESCO TATEO, *L'Alberti fra il Petrarca e il Pontano: La metafora della fortuna*, in «Albertiana», X (2007), pp. 45-67.

⁹¹ Mi riferisco alle riflessioni sul rischio della caduta quando si impara a camminare, metafora utilizzata nel breve pamphlet *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?* (1784), pubblicato in italiano da Mimesis di Milano (2012).

⁹² II *Praef.*, 25: «Iam que infantium bella cum lapsibus? Que puerorum rixa cum literis, amarissime serentium, quod preducliter metant?».

⁹³ *Theogenius*, p. 83.

pessimi uomini, mai sarà chi diventi piggioro se non quanto e' vorrà, mal sofferendo se stessi male avere», *Profugiorum*, p. 115). L'obiettivo è per entrambi, insomma, quello di fare dell'animo una fortezza affinché le perturbazioni «trovino chiuso ogni addito e otturato ogni finestra» (ivi, p. 129)⁹⁴.

Proprio il nodo tra fato, fortuna e animo stringe la catena che lega Petrarca ad Alberti. Nel primo libro del *Theogenius*, il protagonista, fornendo una fenomenologia del caso, del tutto simile alla Prefazione del *De remediis*, non solo spiega che esiste una «seconda fortuna», ma soprattutto ha ben chiaro il doppio raggio d'azione d'essa, interiore ed esteriore:

E già in questi comentari essercitandomi scrissi argomenti non pochissimi quali a me stessi persuadeano che i casi avversi molto, quanto presente si vede, perturbino la quiete e tranquillo stato della terra, solere la difficoltà de' tempi indurre povertà e necessità; onde quel detto di Socrate avenia quale e' dice presso a Platone: terra niuna povera potere vacua essere di molta copia di tagliatori di borse e dati a vilissimi e infami essercizi. Ma molte più fortissime ragioni a me provavano la facilità della fortuna viziare e pervertere ogni ornamento e fermezza delle terre tanto più che la iniqua fortuna, quanto molti troverai meno sapersi reggere in affluenza e prosperità che in avversità. *Dalla copia e successo fortunato nasce l'ozio, padre e nutritoire d'ogni vizio: indi la insolenza, superbia, lascivia, ambizione e intollerabile licenza.* Scritto adunque in questa parte, ora qui meco ripensava quanto un vizioso e perverso ingegno fusse a sé e a chi seco vive pestifero e perniciosissimo più che qual sia altro animale essecrabile, quali tutti, pacifica la loro natura, raro se non a sua difesa irati offendono con quelle armi sue date loro dalla natura, ungue, corna, denti e simile. Solo all'uomo iniquo diletta la sua malignità, e irato e non irato con arme e modi infiniti immette sua peste e morte. E quello che la natura propio e divino suo dono atribuì a' mortali per aggiungerli a cara insieme benivolenza e dolce pace, el favellare, lo uomo pessimo l'adopera in disturbare qualunque grata congiunzione e offirmata grazia. In simili cose, Microtiro mio, spendo io il tempo essercitandomi, quale tanto dicono essere nostro quanto lo adopriamo⁹⁵.

⁹⁴ La bibliografia relativa all'*arx mentis* nella letteratura occidentale è sterminata, si vedano almeno ROBERTO CRESPO, *Il «casser de la mente» cavalcantiano e l'«arx mentis» della tradizione latina*, in «Quaderni di semantica», I (1980), pp. 135-141; ILARIA GALLINARO, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999. La studiosa scorge una particolare ripresa dell'immagine nel *De re aedificatoria*, dove «la torre e la rocca, che finora sono stati citati soltanto nella loro veste di simboli astratti, vengono descritti e analizzati nella loro concretezza di strutture materiali, eppure, anche in questa analisi tecnica, dove in teoria non dovrebbero trovare spazio riflessioni morali o sovrapposizioni di sensi, riaffiora la metafora della fortezza di virtù. Non soltanto, infatti, nella definizione dell'*arx* appare, filtrato da una digressione storica, il tema della verginità tutelata dalle mura, ma nella descrizione del *claustrum* viene in un certo senso riproposta e integrata l'etimologia isidoriana che collega *castrum* a *castum*» (p. 76; la studiosa si intrattiene, in particolar modo, sui passi V 3-7 e IX 5-7 del trattato albertiano).

⁹⁵ *Theogenius*, p. 59.

Simile è la considerazione presente nei *Profugiorum* (pp. 120-121), dove viene spiegato che «le perturbazioni [...] piovono e versansi nell'animo nostro vacuo» e sorgeranno certo «dalla perversità de' tempi, o dalla [...] propria iniqua fortuna, o da qualche duro caso, o dalla nequizia e improbità degli altri uomini, o da qualche nostro errore», tuttavia come davanti «alle tempeste del verno» l'animo deve essere preparato e «precludersi dalle perturbazioni». Dunque, l'obiettivo dei due trattati può essere riconosciuto nell'analisi dei molti casi della fortuna, legandoli, però, alle reazioni dell'animo umano: afferma chiaramente Teogenio che lo scopo della conversazione – e dunque in filigrana del trattato – è di sollevare l'«animo perturbato» (*Theogenius*, p. 60) di Microtiro. Ma per giungere a una completa guarigione dalle perturbazioni, il saggio protagonista suggerisce di «investigare [...] i mali dell'amico» (*ibid.*). In quanto uomo questi è soggetto, come i suoi concittadini, alle «varie e volubili [...] cose della fortuna». Cose varie e volubili che sono elencate in un vertiginoso elenco che avrebbe fatto piacere a Petrarca:

Quando io dimando chi forse viene a salutarmi come quello e quell'altro cittadino stia, non raro odo quanto siamo tutti sottoposti a' vari casi e volubilità della fortuna: colui sta male, arseli la casa, peritoli el naviglio, impoverito; quell'altro pur male, perduto e' suoi, perduta la patria, ito in essilio, rimasto in solitudine; quell'altro ancora pur male, gravato di febbre giace con dolori debole e lasso; e questi simili vedo a chi ne racconta e a chi ode dolgono. Altri sono de' quali, se io ne domando, mi referiscono stiano molto male: colui uccise, quell'altro furò, quell'altro tradì, e per tanto loro vizio vivono in essilio, in povertà, in tristezza. Di costoro si biasima l'errore più molto che non si conduole della fortuna. Gli altri incomodi co' quali el nostro fato noi urteggia o i pessimi uomini c'infestano, se vorremo investigarne, gli troveremo tali che a chi voglia poco stimarli poco noceranno. E vedesi per pruova che, per piccoli che essi sieno, pur possono molto in perturbare chi non poco li stimi. Né trovasi cosa sì grave di queste, quale non sia a qualche uno e lieve e grata. Né cosa sarà tanto aspettata, quale in qualche tempo non sia molesta e grave. A molti trovarsi lungi dai suoi dispiace; molti hanno voluttà peregrinando tenersi lungi da chi molto li desidera. Altri piange la moglie sua, el fratello, el figliuolo; a non pochissimi attedia la presenza della moglie, trovansi molti divisi da' fratelli, disereditati da' suoi, cacciati da' padri. Onde, non iniuria, possiamo assentire a que' dottissimi quali affermano in la vita de' mortali cose alcune di sua natura essere tali che sempre e a qualunque sia sono buone e utilissime e lodatissime. In qual numero si scrive la virtù, la mente ornata di buon costumi, ben retto iudizio, e ben regolato ingegno, qual cose mai furon dannose. Alcune contro, sua natural malignità, mai si truovano essere se non inutili e da fuggirle: el vizio, la levità, l'ambizione, la troppa cupidità, e simili mali sempre atti a perturbarci e male averci. E queste abitano quanto volemo in noi, né altronde sono che da noi. Altre alcune si truovano cose tali che per sua natura sono né buone né non buone. E di queste pare a me parte sieno le cose poste fuori al tutto di noi sotto imperio e arbitrio della fortuna, ricchez-

ze, stati, amplitudine, potenza; parte sono quelle che stanno aggiunte a noi come la validudine, forma e abitudine delle nostre membra, non molto meno che quelle di sopra sottoposte a' vari casi. Quale tutte cose tanto dicono essere buone quanto noi a bene le adirizziamo e bene le adopriamo. Ma pareno a iudizi corrotti e pieni d'errore e di perturbazione ora buone ora non buone quanto el nostro iudizio le pesa e accetta⁹⁶.

A queste pagine fanno eco quelle dei *Profugiorum*, dove viene scritto che l'unica soluzione per una vita ottimale è nella moderazione e nel totale abbandono dei desideri: «Modera la oppinione e iudizio, tempererai gli affetti e' moti dell'animo. Temperato l'amore, si spegne la volontà. Estinta la volontà, non desidererai; non desiderando, non ti duole el non avere o avere quello che tu nulla stimi» (*Profugiorum*, p. 124).

Potrei procedere oltre tentando di comprovare come il procedimento dimostrativo messo in piedi da Alberti e nutrito di *exempla* strappati dal mondo classico deve molto all'impostazione retorica di Petrarca, però, rischierei di aprire una parentesi troppo ampia⁹⁷. Piuttosto desidero concludere questo contributo soffermandomi su un ultimo punto relativo all'*otium* e su un personaggio che compare nelle opere di entrambi, Ulisse.

Parto da quest'ultimo: nei *Profugiurom* Ulisse è ricordato da Alberti come il massimo esempio di pazienza. Tornato a Itaca e trovata la sua dimora occupata dai proci, egli si comporta come un Giobbe classico; piega sempre la testa, costituendo un paradigma da imitare:

Doppo a tanti suoi naufragi Ulisses, tornato alle gente sue sconosciuto e mal vestito, vide la casa sua fatta quasi come una taverna pubblica, piena di gente lasciva e immodesta qual dissipava e consumava ogni sua domestica entrata. Addolorò, e deliberò vendicarsi; ma *intanto si contenne e seco disse: o cuore che altrove già tempo obdurasti nei tuoi mali, sostieni*. Fu chi diede a Ulisses un calcio, e Ulisses *quieto e muto*, e per più dissimulare, simile a un gaglioffo porgendo la mano pregò a uno a uno chionche ivi era in sala; in qual sala forse più volte avea ricevuto e onorato e' principi di Grecia. Ancora di nuovo percosso con uno deschetto, e lui pur *quieto e saldo, niuna parola, niuno atto, se non quasi come fusse un sasso*; nulla più che un poco mosse el capo. Vollono

⁹⁶ Ivi, pp. 60-61.

⁹⁷ Sul particolare uso della classicità come paradigma esemplare, cfr. CARLO DELCORNO, *Antico e moderno nella narrativa del Petrarca*, in ID., "Exemplum" e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 229-263; SALVATORE BATTAGLIA, *L'esempio medievale*, in ID., *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di VITTORIO RUSSO, Napoli, Liguori, 1993, pp. 67-101; e MIKAEL HORNQVIST, *Renässansen-eller det romerska paradigmet: Retorik, exempla och imperium från Petrarca till Montaigne*, in «Lychnos», LXV (2000), pp. 17-57.

que' temerari pacchiatori che facesse a' pugni con quello Irone, omo abiet-tissimo, qual volea cacciar Ulisses di casa; e lui nulla ricusò, e pugnando non volle quel che e' potea; ma per non impedire quello dove e' tendeva a maggior fatti, gli diede un pugno de' suoi lieve. Ancora di nuovo Ethisippus gittò uno stinco di bue per ferire Ulisses nel capo, e Ulisses, quieto, *solo acclinò el capo. Oh pazienza in uno uomo incredibile, fermezza inaudita e rarissima!* Oh es-empio degno di memoria fra e' mortali! In casa sua da gente insolentissima e perfino da' gaglioffi mal ricevuto, svilito, percosso, ributtato, e lui né in parole né in gesti mai scoprirsi. Tutte le ubriachezze degli altri *sofferse, con tutti dissimulò el suo sdegno, a tutti si diede giuoco e strazio, a ogni altrui iniuria tacito e paziente, perché così bisognava al suo istituto.* Lui solo: quella brigata e molta e bestiale. Lui non atto per ancora a vendicarsi: coloro presti e pronti a su-perchiarlo d'iniurie. Lui né discoprirsi senza estremo suo pericolo né partirsi senza intollerabile tristezza e acerbità d'animo: loro e ivi lieti e pieni di vino, e altrove molti e pertanto quasi insuperabili. *Adunque deliberò soffrire e dissi-mulando aspettare se il tempo o la stultizia di chi l'offese aportasse occasione e luogo alcuno di rimeritarli e vendicarsi.* Solo a quella Melancum, fanciella di Penolopes, quale infestava Ulisses con parole femminili e proterve, si rivolse col piglio grave e collo sguardo sì terribile ch'ella impaurì. Prudentissimo Ulisses non volle quella molestia quale e' potea deporre *senza inturbare suo incetto.* Fece come amonia Plutarco, che non si vuole ultro et sponte offerirsi alle molestie e maninconie non bisognando. Ma dove così attagli, fie nostro officio non recusare occasione alcuna per quale ne adopriamo in virtù. Così adunque fece Ulisses. Ultimo, quando fu tempo, quella brigata inzuppata di vino, stracchi del ridere, lassi dalla sazietà e pienezza; e Ulisses pronto e sob-brio coll'arco in mano prima tenta le cocche, rivede la corda e ogni suo nervo, prepara e sé e sue saette a quel che avvenne. Nulla volle preterire onde potes-se per sua negligenza o precipitata voglia di vendicarsi avvenire che e' forse meno si satisfacesse in tanta impresa. Indi vedi con quanta virilità e' rende opera a chi da lui meritava male⁹⁸.

Come si vede dalla lunga citazione, Ulisse è attento a non commettere passi falsi (si notino i corsivi del brano), mentre, desideroso di vendetta, è pronto a subire i casi della fortuna; dunque, sicuro che arriverà il suo momento, sopporta ogni umiliazione con tranquillità. Chi ha dotato Ulisse di questa pazienza? Cosa ha fortificato il suo animo? Alberti è chiaro: è stata l'esperienza. L'eroe di Omero, infatti, vide «costumi di molti uomini, e vide le consuetudine di molte città; scorse lontani paesi, e sofferse varie e dure e molte fatiche in vita, fra l'arme, in mezzo l'onde e tempesta del mare» (ivi, p. 151). Questa immagine dell'eroe greco può derivare da un'interpretazione originale dell'*Odissea* da parte di Alberti: sebbene nel poema più che di esperienza si parli della proverbiale furbizia, va da sé che le vicissitudini biografiche di Ulisse ben si sposano con una tale ermeneutica. Ora,

⁹⁸ *Profugiurom*, pp. 151-152.

Ulisse è un personaggio su cui molto spesso riflette anche Petrarca; per quest'ultimo ha una configurazione ambigua: Ulisse è l'ombra su cui si apre la narrazione della sua vita nella prima lettera delle *Familiars*; è l'eroe della *peregrinatio*; ma è pure colui che – come ha notato di recente Luca Marcozzi⁹⁹ – avendo deciso di abbandonare gli affetti e le preoccupazioni familiari si poneva agli antipodi rispetto al disegno ideologico di stampo pragmatico di Petrarca, pronto a rinnegare la mai amata patria per accasarsi a Milano, antichissima nemica di Firenze. Eppure, in una *Familiare*, in una lettera diretta a Philippe de Vitry, accusato di non comprendere i valori insiti nell'esperienza del viaggio, ecco Petrarca rammentare che l'eroe omerico, debitore forse del ritratto che ne fa Dante nella *Commedia*, è riconosciuto quale massimo esempio dell'assunto secondo cui l'«*experientia doctos facit*» (IX 13, 26). Certo, in questa occasione, il giudizio di Petrarca su Ulisse è piegato al contesto, alla necessità di dimostrare all'amico Philippe de Vitry che sbagliava nel considerare un azzardo inutile il viaggio in Italia del cardinale Gui du Bologne, al cui seguito il de Vitry si trovava. Come che sia, resta il fatto che l'indirizzo per una valutazione positiva dell'esperienza pratica – da accostare sempre a quella teorica, certo – passa, esattamente come per Alberti, proprio attraverso Ulisse.

Mi avvio, dunque, alla conclusione cercando di far quadrare il cerchio con quanto ho rammentato in apertura di questo saggio, quando ho notato che la solitudine viene considerata molto pericolosa per Alberti: essa, dicevo, può finire per favorire l'autocompiacimento e dunque la mestizia. Ebbene, sorprende fino a un certo punto constatare che i dialoganti dei trattati albertiani siano, dopotutto, dei solitari. Solitari, però, non eremiti. Persone che conducono uno scavo introspettivo e che alternano ai momenti di riflessione, scrittura e lettura, anche delle attività fisiche. Infatti, davanti all'accusa che nei *Profugiorum* Agnolo rivolge proprio a Battista – *alter ego* dell'autore – di restare troppo tempo chiuso in casa, risponde il terzo interlocutore, Niccola, che «nulla suol pari diletta [...] Battista quanto l'esercizio»; esercizio praticato perfino nello «'nverno» nel giardino di casa quando l'amico era solito «uscire da' libri ed essercitarsi colla palla in ogni moto e flessione

⁹⁹ LUCA MARCOZZI, *Petrarca testimone dell'esilio di Dante*, in «Lecture Classensi», XLIV (2015), pp. 97-126. Recentissime letture della celebre epistola petrarchesca sono state proposte da MARCO ARIANI, *Fam., XXI 15: un manifesto per la poesia volgare?*, in *Echanges épistolaires autour de Pétrarque et Boccace*, a cura di SABRINA FERRARA, Paris, Champion, 2021, pp. 123-145; e ID., «*Quid incognitum*»: *Petrarca vs Dante?*, in *Idee di Dante. Scrittori e critici*, a cura di MAURIZIO FIORILLA, LUCA MARCOZZI e ANNA PEGORETTI, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2022, pp. 9-16 [numero monografico de «L'Ellisse», XVII (2022), 1-2]. Per Petrarca e Ulisse, si vedano, almeno: MICHELE FEO, *Un Ulisse in Terrasanta*, in «Rivista di cultura classica e medievale», XIX (1977), pp. 383-387; ENRICO FENZI, *Tra Dante e Petrarca: il fantasma di Ulisse*, in ID., *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 493-517; STEFANO CARRAI, *Il mito di Ulisse nelle Familiars*, in *Motivi e forme delle Familiars di Francesco Petrarca*, cit., pp. 167-173 e PHILIPPE GUÉRIN, *Pétrarque, ou de l'écriture comme odyssée*, in «Italiès», XVII-XVIII (2014), pp. 31-57.

e agilità» (p. 138)¹⁰⁰. L'agilità è una delle caratteristiche fisiche di cui Petrarca va più fiero nei suoi epistolari: si rimette all'epica della quotidianità di marca ciceroniana e oraziana e lo racconta nelle sue lettere (che includono anche piccoli ritratti); racconta, soprattutto nelle *Epystole*, del tempo passato a pescare, a giocare con il cane o si descrive impegnato in altre attività meno intellettuali¹⁰¹. Tra tutti gli esempi personali, però, quello che più di tutti merita una menzione riguarda il re ideale, Roberto d'Angiò: questi nei *Rerum memorandarum libri* viene descritto nei momenti di libera uscita, quando finite le riunioni e dopo aver esercitato il proprio intelletto nel coltivare la sapienza, ancora in tarda età, concedeva ristoro al corpo e si impegnava in esercizi ginnici con la balestra nel cortile del palazzo reale:

Fuit illi [si riferisce a Roberto d'Angiò] in urbe neapolitana palatio confine pomerium, prealtis circumseptum menibus et pelago non modica ex parte circumfluum. Huc modo cum paucis, modo cum ingenti procerum catherva quotidie veniens balista lusitabat; idque tam sedulo, ut confestim – tantum erat et tam ad omnia versatile celestis acumen ingenii – eius artificii magistros post tergum linqueret. Que res primum non hostibus modo, sed suis quoque minus venerabilem fecisse creditur, ignorantibus quantum negotiorum sub illo otio tegeretur. *Quod ubi tandem rebus ipsis innotuit, contemptus omnis in admirationem et gloriam versus est. Interfui ego sepe numero dum dimetiendis ictibus acclinis singulorum sagittas internosceret, interea tamen, dum eundo ac redeundo tempus teritur, et senile corpus recrearet et acres subiectorum controversias vixque extricabiles populorum nexus absolveret. Quid notissima replicem? Constat hunc inermem ludentemque – quod omnes vidimus – armatos exercitus fudisse et gravissima sepe discrimina non tantum a suorum propulisse cervicibus, sed etiam ne appropinquarent providisse, denique, non aliter quam si balista illa cunctorum transfodisset oculos, suorum semper hostium prevertisse consilia. Et ille quidem nuper, indignum presentia tanti regis orbem deserens, migravit ad superos. Ego autem quamvis erga illius memoriam varia hominum studia precipueque Italicorum meorum dissonantes opiniones noverim, quia tamen non huius aut illius aurium voluptati, sed nude rerum veritati studeo, Roberti nomen in operis mei primordiis fulgere volui*¹⁰².

Dal brano si evince come la figura di Roberto venga apprezzata da Petrarca anche per via del suo ozio, dei suoi esercizi ginnici che ne fanno una persona in

¹⁰⁰ Mentre nel *De Ictarchia* (p. 242) è consigliato ai giovani di allenarsi in diverse attività, tra cui anche quella di «esercitarsi coll'arme».

¹⁰¹ Ho affrontato l'argomento relativo alla particolare importanza data al corpo in Petrarca in due saggi contigui: PAOLO RIGO, *Petrarca et le corps: une enquête sur le thème*, in «Arzanà», XIX (2017), pp. 55-77, e Id., *Sofonisba e le "altre" descriptiones. Analisi della figura retorica nelle opere di Petrarca*, in «Arzanà», XX (2019), pp. 22-42, a cui rimando soprattutto per evitare di elencare l'ormai ampia bibliografia pregressa sul tema.

¹⁰² *Rerum memorandarum libri*, I 10, 1-5.

salute. Le attività fisiche non sono, però, fine a se stesse, anzi: esse soccorrono la mente del sovrano, lo preparano e migliorano, sposando perfettamente gli insegnamenti etici promossi da Petrarca in parte della sua produzione letteraria¹⁰³.

È improbabile, forse, che Alberti conoscesse i *Rerum memorandarum libri*, però certo i geni di quella complessa solitudine, arma affilatissima per combattere l'*aegritudo*, la mestizia e – paradossalmente – pericolo a sua volta, sono noti a tutti e due; e forse sarà un caso, ma non si può notare come entrambi, indagatori dell'animo e dell'esistenza dell'uomo, hanno proposto per qualunque età della vita, sia essa dolce o meno, verde o oscura, gli stessi e imperituri rimedi: e cioè condurre una vita civile senza eccessi e in tranquillità, e intrattenere «un rapporto intenso e quasi vorace [...] coi libri, un rapporto destinato a superare la soglia dell'esperienza individuale per farsi precetto propugnato anche sul piano professionale»¹⁰⁴.

¹⁰³ Si veda la nota 83 di questo contributo. Aggiungo che la senilità vissuta in pieno vigore fisico, anche grazie alle attività atletiche, è una caratteristica comune ad altri personaggi conosciuti da Petrarca, come, per esempio, Stefano il Vecchio; nella *Sen.*, XII 2, 207, viene raccontato un incredibile esercizio ginnico, svolto davanti agli occhi esterrefatti dell'umanista e di uno dei figli del Colonna, cioè Stefano il giovane.

¹⁰⁴ IDA MASTROROSA, *Alberti e il sapere scientifico antico*, cit., p. 133, che si basa su un passo del *De re aedificatoria*, IX 10.

NICOLAS LONGINOTTI

LIUTI, LUTTI E DISSIMULAZIONI.
COMUNITÀ EMOTIVE NEI COMMENTI QUATTROCENTESCHI
AI RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

A Marina e Angelo, gli «affettuosi»

Il presente contributo consiste in una prima riflessione sulle comunità emotive generate dalla ricezione dei *Rerum vulgarium fragmenta* (RVF) attraverso i commenti quattrocenteschi. Prima di concentrarci sui commenti a RVF 102 *Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto* per analizzare le reazioni dei commentatori alla dissimulazione petrarchesca della malinconia¹, definiremo il *corpus* dei commenti quattrocenteschi e descriveremo brevemente lo stato della ricerca relativamente all'esegesi dei *Fragmenta* attraverso un confronto tra due studi di Luca Marcozzi² e Sabrina Stroppa³ in modo da definire un approccio che, attraverso il concetto di comunità, possa evidenziare le specificità dei singoli lavori. Descriveremo quindi le comunità emotive riprendendo gli studi di Barbara Rosenwein⁴

¹ Si preferisce il termine *malinconia* alla forma *melanconia* e altri allotropi storici perché nel contesto di questo saggio ci si riferisce a un «temporaneo stato d'animo» e non a «un tipo di affezione patologica o di struttura caratteriale», cfr. per la contrapposizione dei due significati e le rispettive tradizioni con qualche rimando bibliografico, ROBERTO GIGLIUCCI, *La melanconia*, Milano, BUR, 2009, pp. 57-58; MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido: divagazioni su Filelfo, Petrarca e la malinconia*, in «Petrarchesca», X (2022), pp. 49-78, alle pp. 75-76.

² LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barizza. Biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, in «Italianistica», XXXIII (2004), pp. 153-177, da cui si cita. Il saggio è poi stato raccolto in Id., *Petrarca platonico: studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, pp. 173-198.

³ SABRINA STROPPIA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»: il commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, in «Lectura Petrarce», XXXIX (2020), pp. 101-125.

⁴ Il concetto di comunità emotive è proposto da BARBARA ROSENWEIN, *Emotional communities in the early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007. Rosenwein ne ridiscute brevemente la definizione in BARBARA ROSENWEIN *et al.*, *The history of emotions: an interview with*

e Gur Zak⁵ e, infine, analizzeremo comparativamente i commenti attraverso RVF 102 chiedendoci che tipo di comunità emotiva hanno fondato i commentatori interpretando la dissimulazione della malinconia petrarchesca.

Sulla malinconia nel Canzoniere si concentra il saggio di Michele Rossi che analizza la ricezione di questo aspetto nel commento milanese di Francesco Filelfo (1443-1447)⁶. Il lavoro di Rossi si basa su uno studio estremamente sistematico del lessico legato alla malinconia e alle sue manifestazioni esteriori nel commento dell'umanista torentinate. Inoltre, lo studioso procede anche confrontando il lessico emotivo con quello presente in altre opere di Filelfo in modo da dimostrare come l'umanista, rifacendosi a Cicerone e alla tradizione dello pseudo-Aristotele⁷, evidenzi nel proprio lavoro di commento proprio alcuni caratteri della poesia petrarchesca che ne presentano l'autorialità lirica come strettamente legata al nesso tra malinconia, genio e una certa lussuria⁸. E infatti Rossi conclude:

William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns, in «History and Theory», II (2010), 49, pp. 237-265, alle pp. 252-253. Alle comunità emotive è poi dedicato il volume *Emotions, communities, and difference in medieval Europe: essays in honor of Barbara H. Rosenwein*, a cura di MAUREEN C. MILLER e EDWARD WHEATLEY, London-New York, Routledge, 2017. Per una più ampia rassegna dei lavori di Rosenwein e degli studi sulla storia delle emozioni, si vedano i saggi introduttivi al volume MAUREEN C. MILLER, EDWARD WHEATLEY, *A road to the history of emotions: Social, cultural, and interdisciplinary approaches to the Middle Ages, c. 1966-2016*, in *Emotions, communities, and difference in medieval Europe*, cit., pp. 1-19; EDWARD WHEATLEY, *Bibliography of the works of Barbara H. Rosenwein, 1974-2016*, in *Emotions, communities, and difference in medieval Europe*, cit., pp. 20-27. Inoltre, negli ultimi anni si segnalano: *The Routledge history of emotions in Europe, 1100-1700*, a cura di ANDREW LYNCH e SUSAN BROOMHALL, London, Routledge, 2020; *A Cultural History of the Emotions in the Medieval Age*, a cura di CLARE MONAGLE e JUANITA RUYNS, London, Bloomsbury, 2021; *The Routledge history of emotions in the modern world*, a cura di KATIE BARCLAY e PETER N. STEARNS, London-New York, Routledge, 2023.

⁵ GUR ZAK, «Soft hearts»: *virtue, vulnerability, and community in Petrarch's letter-collections*, in «Petrarchesca», IX (2021), pp. 125-136.

⁶ MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido*, cit. Lo studio della malinconia petrarchesca era stato ripreso in maniera decisiva da Natascia Tonelli in una serie di saggi legata all'influenza del lessico medico nella letteratura italiana delle origini, ora rielaborati in NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015. Tonelli osserva come «si possa ricostruire un quadro piuttosto ampio e coerente nel quale Petrarca sembra deliberatamente tendere a forgiare l'immagine di sé stesso, del suo "tipo psicologico" che in modo tanto complesso, articolato e determinato elabora, su quella complessione umorale che, ben in anticipo sulla esaltazione ficiniana, individui, ritengo per primo, come la più idonea a rappresentarlo: quella del malenconico di genio» (ivi, p. 177).

⁷ Cicerone descrive il significato medico della malinconia per esempio in CICERONE, *Le Tuscolane*, in Id., *Opere*, a cura di ADOLFO DI VIRGINIO, Milano, Mondadori, 2007, pp. 3-529, alle pp. 252-253. Il problema XXX, 1 dello pseudo-Aristotele invece suggerirebbe un nesso tra malinconia e creatività, ARISTOTELE, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ERICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981, p. 11. Cfr. MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido*, cit., pp. 66 sgg., 72 sgg. Per la ricezione petrarchesca del problema pseudo-aristotelico, cfr. NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione*, cit., p. 191 sgg.

⁸ MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido*, cit., pp. 72-73.

L'immagine del dio «malinconico e lacrimoso» compare in filigrana in molte liriche petrarchesche e si riflette nel commento di Filelfo, delineando [...] un percorso solitario, tormentato e appassionato dove dolore, malattia, desiderio erotico e metamorfosi si fondono con moderna sensibilità nel segno comune della malinconia⁹.

Questo percorso solitario assume tuttavia diverse sfumature quando se ne confrontano le interpretazioni dei commentatori quattrocenteschi relativamente al lutto descritto in *RVF* 102. In un primo momento, sarà utile descrivere il *corpus* dei commenti in ordine cronologico e secondo le comunità geopolitiche in cui sono stati composti. Un ordinamento di questo tipo si dimostra particolarmente adatto visto che gran parte dei lavori si collocano nell'ambito di una corte e recano esplicita dedica a un patrono. Confrontando le interpretazioni di *RVF* 102 sarà poi possibile proporre un raggruppamento che ridiscuta il «percorso solitario» della malinconia petrarchesca presentando alcune delle comunità emotive che si affacciano nel Canzoniere.

Come si accennava, Francesco Filelfo ha commentato i *Fragmenta* a Milano tra il 1444 e il 1447¹⁰ alla corte di Filippo Maria Visconti, nota alla critica come

⁹ Ivi, p. 74. Il dio malinconico e lacrimoso sottintende ovviamente Saturno, «che lo stesso poeta definisce “crudele stella” [*RVF* 41, 9-10] e il suo esegeta quattrocentesco “pianeta infortunato” [f. 59r]» (*ibid.*).

¹⁰ Rossi discute esaustivamente la datazione in: MICHELE ROSSI, *Introduzione*, in FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136: edizione anastatica dell'incunabolo*, Bologna, Annibale Malpigi, 1476, a cura di MICHELE ROSSI, Treviso, Antilia, 2018, pp. 3-149, a p. 4 in nota. Se l'interruzione del lavoro può essere dovuta al decesso di Filippo Maria Visconti (1392-1447), Rossi tuttavia divide il commento in tre fasi e nota come «con lo scorrere delle carte, l'esegeta tende [...] a ridursi e perdere profondità, spesso limitandosi ad una stanca parafrasi che indugia soprattutto sulla fenomenologia del sentimento amoroso e si ravviva solo in rare occasioni» (ivi, pp. 8-10, a p. 10). Per il commento di Filelfo cfr. le pagine di Dionisotti, ancora illuminanti: CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 61-113, alle pp. 78-87, e gli studi più recenti sugli umanisti e il lavoro esegetico a corte: ROSSELLA BESSI, *Sul commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Quaderni petrarcheschi», IV (1987), pp. 229-270; EAD., *Filelfo commenta Petrarca*, in *Il commento al testo lirico*. Atti del Convegno (Pavia, 25-26 ottobre 1990), a cura di GUGLIELMO GORNI e BRUNO BENTIVOGLI, Ferrara, Panini, 1995, pp. 91-98; ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il commento per la corte*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 195-222; LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit. Il commento di Filelfo ha poi suscitato un crescente interesse nell'ultima decina d'anni: FLORIAN MEHLTRETTER, *Vom guten Leben. Francesco Filelfo als Kommentator Petrarca*, in *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, a cura di BERNHARD HUSS-PATRIZIA MARZILLO-THOMAS RICKLIN, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, pp. 71-89; LUCA VERRELLI, *Francesco Filelfo e il VI libro dell'Eneide: tra Petrarca, Virgilio e le antiche teorie sull'anima*, in «Archivum Mentis», IV (2015), pp. 41-84; ID., *Filelfo volgare: sermo familiaris, eufemismi, trivialismi e proverbi nel commento al Canzoniere di Petrarca*, in «Interpres», XXXI (2012), pp. 51-96; ID., *Francesco Filelfo e Petrarca: continuità diegetica, lessico critico e percezione dell'opera nel commento ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», XXVII (2014),

la «fucina del commento petrarchesco»¹¹. Tuttavia, dei quattro commenti di cui abbiamo notizia¹², il commento di Filelfo è l'unico sopravvissuto e si interrompe dopo RVF 136¹³. Nel 1477, Domenico Siliprandi stampa a Bologna un commento

pp. 213-235; Id., *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta: ipotesi preliminari*, in «Medioevo e Rinascimento», XXVIII (2014), pp. 95-125; Id., *Le fonti del Commento di Francesco Filelfo al Canzoniere di Petrarca: il caso del De viris illustribus Urbis Romae*, in «L'Ellisse», IX (2014), 1, pp. 11-37. L'interesse è poi culminato nella pubblicazione dell'edizione anastatica dell'*editio princeps* bolognese del 1476: FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136*, cit. Per una più ampia rassegna bibliografica si rimanda a MICHELE ROSSI, *Introduzione*, cit., p. 7, in nota, per la cultura erudita dell'umanista e la bibliografia finale, ivi, pp. 127-149. Per una prospettiva storica sugli studi del commento filelfiano a Petrarca, cfr. Id., *Malenconico, extenuato e pallido*, cit., pp. 49-52. Si noti anche la pubblicazione dell'epistolario completo dell'umanista che offre interessanti prospettive sugli scambi interni alla comunità milanese: FRANCESCO FILELFO, *Collected letters: Epistolarum Libri XLVIII*, a cura di JEROEN DE KEYSER, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

¹¹ GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, I-IV, a cura di VITTORE BRANCA, Torino, UTET, 1986, II, pp. 22-39, a p. 25.

¹² Sarebbero infatti almeno tre i commenti milanesi composti precedentemente a quello di Filelfo e di cui, tuttavia, non abbiamo che tracce dalla tradizione indiretta, come nei casi di Pietro Ilicino e Pier Candido Decembrio, o ci sono giunti soltanto esigui frammenti, come nel caso di Guiniforte Barzizza. Pietro Ilicino, deceduto nel 1449 (LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., p. 168), era professore di astrologia e medicina all'Università di Pavia, come è descritto anche nella biografia del Duca di Decembrio, PIER CANDIDO DECEMBRIO, *Lives of the Milanese tyrants*, a cura di GARY IANZITI e MASSIMO ZAGGIA, Cambridge, Harvard University Press, 2019, pp. 138-139. Il commento è menzionato in quello del figlio Bernardo Ilicino ai *Trionfi* (ANTONIO DA TEMPO *et al.*, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, Venezia, Stagnino, 1522, f. 204) e nel commento di Guiniforte Barzizza, ora pubblicato in FEDERICO RUGGIERO, *Il commento di Guiniforte Barzizza a «Voi ch'ascoltate»*: edizione, cronologia, proposte, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di LORENZO GERI e MARCO GRIMALDI, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 105-125, alle pp. 122-125, il riferimento a Pietro Ilicino si trova a p. 123. Il commento di Guiniforte Barzizza ci è giunto soltanto nella parte relativa alle quartine del sonetto proemiale, cfr. ivi, pp. 109-111, per una proposta di datazione tra il 1440 e il 1447, e una descrizione del codice. Il commento è brevemente discusso nel contesto milanese, insieme al commento di Pier Candido Decembrio, in NICOLAS LONGINOTTI, *I Fragmenta di Petrarca alla corte di Filippo Maria Visconti: Pier Candido Decembrio e Guiniforte Barzizza*, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di BERNHARD HUSS e SABRINA STROPPA, Berlin, Freie Universität Berlin 2022, pp. 5-18, per Barzizza cfr. in particolare pp. 15-16. Del commento di Decembrio, andato invece completamente perduto come quello di Ilicino, ci è giunta notizia attraverso la sua corrispondenza, cfr. la lettera VII, 2 (agosto 1438), citata in RICCARDO FUBINI, *Umanesimo e secolarizzazione: da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 123, e la lettera III, 77 (settembre 1463), discussa in PIER CANDIDO DECEMBRIO, *Epistolarum juvenilium libri octo*, a cura di FEDERICO PETRUCCI, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 215-217. Le lettere decembriane su Petrarca sono più ampiamente commentate in relazione al suo commento e alla sua biografia petrarchesca in NICOLAS LONGINOTTI, *I Fragmenta di Petrarca*, cit., pp. 7-14.

¹³ Il commento sarà poi completato da Gerolamo Squarzafico nell'edizione pubblicata da Pietro Cremonese a Venezia nel 1484 «in fretta e male» in pochi giorni, LUCA VERRELLI, *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo*, cit., pp. 116-117. Squarzafico lamenta la pressione dell'editore

dedicandolo al Marchese di Mantova¹⁴ e nel tentativo di nobilitarlo¹⁵ lo attribuisce ad Antonio da Tempo, autore di un trattato di metrica volgare completato nel 1332¹⁶. Negli anni Settanta del Quattrocento sono poi stati composti nel regno di

nel commento a RVF 353 e a RVF 366, ANTONIO DA TEMPO *et al.*, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, cit., ff. 115v e 117r. Per la figura di Squarzafico, cfr. JOSEF ALLENSPACH, GIUSEPPE FRASSO, *Vicende, cultura e scritti di Gerolamo Squarzafico, Alessandrino*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIII (1980), pp. 233-292.

¹⁴ Siliprandi accompagna la dedica del commento a Federico I Gonzaga (1441-1484) con la promessa di un'altra opera latina: «farne uno dono benchè piccolo et quamvis piccolo tamen assai gentile et degno de la doctrina, ingegno et prestantia di te, signor mio, signor Meser Federico de la eminente Italica famiglia di Gonzaga. La qual opera prego tua Illustrissima signoria piaccia accettare per cosa come se sia et non prima iudicar d'essa che intendere come fatta sia, né prima refutare che lezere. Credo certamente vi trovarai cibo per il tuo stomacho et bone sententie cum summa brevitate. La qual cosa sentendo esser stata grata a la tua signoria d'una altra operetta latina et non men degne ne farò partecipe la tua signore come per mio debito e conveniente verso di te mio Inclyto signore», la prefazione di Siliprandi e il commento di Da Tempo si citano per comodità da ANTONIO DA TEMPO *et al.*, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, Venezia, Stagnino, 1522, f. 1v, d'ora in poi semplicemente DA TEMPO. Per la descrizione della copia, cfr. la scheda prodotta da Giacomo Comiati: Petrarch.mml.ox.ac.uk/printed-editions/petrarcha-con-doi-commenti-sopra-li-sonetti-et-canzone-digitized-copy. Il commento attribuito a Da Tempo reca invece la dedica ad Alberto II della Scala (1306-1352): «Per far cosa grata a te signor Alberto de la nobile famiglia de la Scala mio signore precipuo el quale sei dignato con tue lettere anchora svegliare l'ingegno del tuo subdito et humil servitore», DA TEMPO, f. 3v. La dedica fittizia rappresenta una ricerca di verosimiglianza riprendendo la dedica del trattato metrico trecentesco del "vero" Antonio da Tempo: «idcirco ductus reverentia et inveratae subiectionis amore magnifici domini mei, praelibati domini Alberti de la Scala, ego Antonius de Tempo, iudex, licet parvus, civis paduanus, ea quae circa hoc per experimenta rerum et praticam per alios rithimantes vidi hactenus observari [...] cum exemplis earum ad honorem mei domini memorati redigere meditavi», ANTONIO DA TEMPO, *Trattato delle rime volgari. Ristampa anastatica dell'edizione di Bologna, 1869*, a cura di GIUSTO GRION, Bologna, Forni, 1970, p. 70. Per manoscritti e incunabili si adotta una trascrizione diplomatica che scioglie le abbreviazioni, aggiunge accenti e punteggiatura secondo l'uso moderno e distingue *u* e *v*.

¹⁵ ENRICO CARRARA, *La leggenda di Laura*, in ID. *Studi petrarcheschi ed altri scritti. Raccolti a cura di amici e discepoli*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, pp. 77-113, a p. 96. Nella prefazione, Siliprandi spiega che ha riunito fogli sparsi di antica tradizione: «Incomincia la vita et il commento sopra li sonetti et canzone del excellentissimo poeta Misser Francesco Petrarca per modo de argumenti et sumario composto et compillato per il doctissimo iurista Misser Antonio da Tempo con alchune additione d'uno altro, el cui nome et eruditione per extollentia non ha curato più oltre se intendano. La qual opera havendola io Dominico figliolo di Gasparo Siliprando trovata sparsa come la foglia nel autunno dal vento et con gran fatica et lucubratione raccolta», DA TEMPO, f. 1v, cfr. LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., p. 166. Per la circolazione del commento in forma manoscritta, cfr. NADIA CANNATA, *Dal «ritmo» al «canzoniere»: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, in «Critica del testo», IV (2001), 2, pp. 397-429, alle pp. 404-409.

¹⁶ *La Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, cfr. PASQUALE STOPPELLI, *Antonio Da Tempo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, XXXIII, pp. 13-15, a p. 13.

Napoli due commenti molto diversi: da un lato, quello di Francesco Acciapaccia che include solo sonetti, madrigali e ballate e si presenta quasi come un'opera di studio privato¹⁷; dall'altro lato, quello di Francesco Patrizi che invece lavora sul testo di Petrarca durante il regno di Ferdinando I su mandato ufficiale e commenta integralmente i *Fragmenta*¹⁸.

L'attenzione critica ricevuta da questo gruppo di testi è finora ridotta e ha stentato a trovare un approccio che ne rilevasse le particolarità. Dopo i lavori di Belloni a inizio anni Novanta, dedicati soprattutto ai commenti cinquecenteschi¹⁹, negli

¹⁷ LAURA FACECCHIA, OLGA SILVANA CASALE, *Un (quasi) sconosciuto commento quattrocentesco al Canzoniere di Petrarca*, in «Filologia e critica», XXIII (1997), pp. 240-263, a p. 247: «Considerato nel suo insieme, il "libro" sembra essere stato ideato e realizzato per esigenze di documentazione e studio. Esso si presenta come testimonianza di scrittura e di riscrittura, che si individua nella complessa revisione correttoria, a cui l'opera-commento è stata sottoposta». Il commento di Acciapaccia è analizzato in relazione a dinamiche di comunità nel saggio che ne accompagna l'edizione digitale parziale: NICOLAS LONGINOTTI, *Introduction. Commentaries and communities*, in FRANCESCO ACCIAPACCIA, *Commento al Canzoniere del Petrarca*, a cura di NICOLAS LONGINOTTI, Oxford, Taylor Editions, 2022, editions.mml.ox.ac.uk/editions/francisco-agiapaglia/.

¹⁸ Nel proemio Patrizi cita il mandato del Duca Illustrissimo senza specificare se si tratti di una richiesta di Ferdinando I o del figlio Alfonso II duca di Calabria: «Quantunque sia pocho conveniente alla età mia il pigliare fatigha ad declararare l'occulto et amoroso effecto di Francesco Petrarcha poeta florentino, nientedimanco essendomi iniuncto et comandato dalla Inclita S.V. duce illustrissimo delibero più presto essere represso di non haver osservato il decoro che d'aviere negata alcuna cosa alla V. Celsitudine alla quale non solamente liberi della fortuna ma ancora la propria vita ho dedicata. Unde deliberato d'ubedire mi studiarò d'essere breve», FRANCESCO PATRIZI, *Commento al Canzoniere del Petrarca*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Italien 1026, f. 1r, d'ora in poi PATRIZI. Il manoscritto è descritto da Giacomo Comiati, petrarch.mml.ox.ac.uk/item/1234. Per uno studio comparativo dei sei manoscritti recanti il commento di Patrizi, cfr. LAURA PAOLINO, *Per l'edizione del commento di Francesco Patrizi da Siena al Canzoniere di Petrarca*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», II (1999), pp. 155-311. Relativamente all'attribuzione, due indizi sembrano tuttavia indicare Alfonso come dedicatario: il manoscritto della British Library, Additional 15654, reca la sottoscrizione dell'amanuense Ippolito Luni che menziona l'ordine del principe per l'allestimento del codice, probabilmente nel 1494 in vista della sua incoronazione: «Magnanimi ac fortissimi herois, iustissimi et clementissimi principis, pientissimi ac felicissimi triumphatoris, Alphonsi Calabryæ Ducis iussu, Hippolytus Lunensis paucis diebus absolvit», Additional 15654, cfr. ivi, p. 157. Inoltre, Patrizi invia due lettere nel 1478 sullo stato del commento a Giovanni Albino, segretario del principe Alfonso. Le lettere danno alcune indicazioni relative al periodo di composizione del commento e alla modalità di lavoro dell'umanista, cioè «1) che il 22 gennaio 1478 Patrizi aveva già terminato, o stava per terminare, una prima stesura della chiosa e che questa era già stata esaminata dai committenti; 2) che in quella stessa data, per compiacere Giovanni Albino, insoddisfatto a causa dell'eccessiva brevità della esposizione, Patrizi progettava, *domino iubente*, una revisione completa del commento, allo scopo di approfondirne quei passaggi che erano apparsi non sufficientemente sviluppati» (ivi, pp. 154-155). La revisione potrebbe essere poi stata portata avanti da un'«équipe redazionale» e «non si può escludere [...] che [...], alla renitenza dell'autore a sviluppare la chiosa, i redattori aragonesi si sostituissero completamente a Patrizi (probabilmente non senza il consenso di quest'ultimo)» (ivi, p. 212).

¹⁹ Si ricordi l'entrata già citata per il *Dizionario critico della letteratura italiana* che offre una

ultimi anni i commenti al Canzoniere hanno ricevuto crescente attenzione²⁰. Tuttavia, la critica si è concentrata soprattutto sul *corpus* cinquecentesco. Luca Marcozzi riapre il campo dei commenti quattrocenteschi con un importante intervento comparatistico sul *corpus* dell'esegesi quattrocentesca, giusto trenta anni dopo i lavori pionieristici di Carlo Dionisotti²¹. Per mostrare i cambiamenti nell'approccio ai commenti, confronteremo la prospettiva di Marcozzi con il recente lavoro di Sabrina Stroppa. Dopo aver discusso l'intero *corpus* quattrocentesco, Marcozzi constata:

prima visione d'insieme sul *corpus* esegetico petrarchesco della prima età moderna: GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, cit., a cui sono seguiti gli studi su, tra gli altri, Marsili, Vellutello, Danielo e Gesualdo poi confluiti in: Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992. Negli stessi anni viene pubblicato anche WILLIAM J. KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1994. I due lavori si distinguono per una prospettiva più strettamente filologica e testuale, il primo, e un'analisi invece più attenta a dinamiche d'insieme alla luce del dibattito teorico contemporaneo, nel secondo, cfr. MAIKO FAVARO, *Introduction*, in *Interpreting and judging Petrarch's Canzoniere in early modern Italy*, a cura di MAIKO FAVARO, Cambridge, Legenda, 2021, pp. 1-14, a p. 5: «while Belloni adopts a strictly historical-philological approach, Kennedy is more open to theoretical reflections inspired by, amongst other things, Freud and gender studies».

²⁰ Testimonianza di questo nuovo interesse è lo sviluppo di strumenti digitali, ora essenziali per la ricerca sulla ricezione petrarchesca, quali la banca dati *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (PERI), condotta da SIMON GILSON e FEDERICA PICH con l'ausilio di GIACOMO COMIATI, LORENZO SACCHINI e FRANCESCO VENTURI, e conclusa nel 2019, petrarch.mml.ox.ac.uk. I risultati del lavoro sono poi stati presentati alla conferenza di Leeds, di cui si vedano gli atti: *Petrarch commentary and exegesis in Renaissance Italy and beyond. Materiality, paratexts and interpretative strategies*, a cura di GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON e FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, e prima in un numero speciale di «Italian studies»: *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy*, a cura di SIMON GILSON e FEDERICA PICH, in «Italian studies», LXXV (2020), 1. Inoltre, si noti la pubblicazione, anche se in edizione anastatica, dei commenti storici: oltre a FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136*, cit., anche ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca: Venezia, G.A. da Sabbio, 1525*, a cura di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021, preceduta dal fondamentale saggio SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»*, cit.; per dinamiche di commenti e comunità, si rimanda ai fondamentali *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, cit.; *Petrarchism, paratexts, pictures. Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel rinascimento*, a cura di BERNHARD HUSS e FEDERICA PICH, Firenze, Cesati, 2022, e in particolare al saggio SABRINA STROPPA, *Una famiglia disfunzionale: relazioni incrociate nella comunità dei commentatori petrarcheschi del Cinquecento*, ivi, pp. 105-122. Sono da ricordare anche i lavori provenienti dal Sonderforschungsbereich 573 di Monaco *Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit 15.-17. Jahrhundert*. Si rivolgono particolarmente ai commenti petrarcheschi «Questo leggiadrissimo poeta!» *Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, a cura di GERHARD REGN, Münster, LIT, 2004; FLORIAN MEHLTRETTER, *Kanonisierung und Medialität: Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*, Berlin, LIT, 2009, e CATHARINA BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik: die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo im epochalen Kontext*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.

²¹ Per l'esegesi petrarchesca nel Quattrocento si ricordi ancora CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, cit., in particolare pp. 67-95.

Le considerazioni che questa rapida rassegna dei commenti quattrocenteschi al canzoniere di Petrarca suggerisce, riguardano soprattutto *il progresso sul versante esegetico, che non ha luogo*: il che dimostra come la *vicinanza temporale* dei commentatori, il possibile ancoraggio a informazioni di varia tradizione, *non abbiano senso* per il Canzoniere di Petrarca²².

Marcozzi, infatti, sostiene che i commenti quattrocenteschi sopravvissuti abbiano in maniera piuttosto uniforme prediletto un'ermeneutica di stampo letterale che ha impedito di approfondire il testo nel corso tradizione esegetica, come invece avrebbe fatto l'interpretazione di stampo allegorico richiesta dai *Fragmenta*. Non solo i commenti non sono riusciti a migliorare le proprie interpretazioni nel corso della tradizione ma, anzi, sono la prova della diffusione della lirica di Petrarca legata alla sua progressiva perdita di significato:

Alla luce di queste considerazioni, *il credito da assegnare ai commenti* che nel quindicesimo secolo hanno abbracciato, per interpretare l'opera, la linea del romanzo sentimentale, *è da valutare come pressoché nullo*. E il fatto che ci siano pervenuti solo commenti di tal genere – oltre a mostrare quanto la larga diffusione del Petrarca volgare fosse legata a una sua *progressiva banalizzazio-*ne – ha forse in parte contribuito all'*offuscamento plurisecolare* sofferto dalle strutture simboliche dei *Rerum vulgarium fragmenta*²³.

Marcozzi, semplificando, proponeva di rapportarsi ai testi anche misurandone il possibile apporto all'esegesi moderna dei *Fragmenta*, che sarebbe «nullo» perché, in questo caso, la vicinanza storica e la varietà delle fonti disponibili non si rivelerebbero effettivamente produttive per l'esegesi.

Al contrario, nel saggio preparatorio per la recente edizione del commento di Alessandro Vellutello, Sabrina Stroppa cambia in maniera significativa la prospettiva mettendo al centro dell'analisi non più l'apporto dei commenti per l'esegesi contemporanea, ma piuttosto il loro significato sociale, la loro abilità di rispondere alle esigenze di un pubblico e, insieme, di creare una comunità:

quella pratica, culturale e sociale insieme, che è il commento. Storicizzabile e a tutti gli effetti sempre storico, segno di una “distanza epistemica” tra emittente e ricevente e, insieme, di uno stile di lettura che variamente vivifica e canonizza il testo, il commento è [...] luogo di condivisione e di messa in comune dei sensi del testo; presuppone e allo stesso tempo costituisce una

²² LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., p. 177. Corsivi nostri dove non altrimenti specificato.

²³ *Ibid.* Per una discussione dell'approccio realistico nel commento di Filelfo, cfr. FLORIAN MEHLTRETTER, *Vom guten Leben*, cit., pp. 84-86. Questo tipo di approccio è stato anche recentemente ricontestualizzato in relazione al pubblico di corte, cfr. MICHELE ROSSI, *Introduzione*, cit., p. 7.

comunità [...] soprattutto nella sua forma orale, mentre il trasferimento alla fissazione scritta ne implica continue riformulazioni²⁴.

In questo modo Stroppa constata come, in primo luogo, il commento nasca sempre da una distanza epistemica tra il commentatore e l'autore, da contrapporre alle sterili «vicinanza temporale» e «distanza ideologica» di Marcozzi²⁵, così come il «variamente vivifica e canonizza» è forse un'altra faccia di quella «progressiva banalizzazione» evidenziata precedentemente²⁶. Questo cambio di prospettiva sembra in parte dovuto a un diverso punto di vista che, mentre prima misurava il commento storico su quello moderno, ora ne indaga la capacità storica di rispondere alle esigenze di un gruppo di lettori unificandoli in quella che non è solo la lettura comune di un singolo testo, ma piuttosto una più ampia presa di posizione, rispetto alle emozioni contenute nel testo e quelle esprimibili nella propria comunità. Per definire cosa intendiamo con comunità in relazione alle emozioni è ora necessario fare riferimento al lavoro di Barbara Rosenwein.

La storica e medievista statunitense comincia a occuparsi esplicitamente di emozioni a metà degli anni Novanta lavorando sull'ira²⁷ e, successivamente, sviluppando una propria metodologia basata sul concetto di comunità emotive. Nel dibattito tra universalismo fisiologico e relativismo culturale²⁸, l'approccio di Rosenwein si rivolge al secondo polo e considera le emozioni come condizionate da specifiche circostanze storiche. In questo senso, la differenza tra comunità sociali ed emotive risiederebbe esclusivamente nella diversa modalità di analisi:

²⁴ SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»*, cit., pp. 101-102. La definizione di «distanza epistemica» proviene dal fondamentale: CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario (Ascona, 2-9 ottobre 1989), a cura di OTTAVIO BESOMI e CARLO CARUSO, Basel, Birkhäuser, 1992, pp. 3-17, a p. 4.

²⁵ LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., pp. 177 e 164, in cui osserva come i significati allegorici della lirica petrarchesca siano stati obliterati a favore di un'interpretazione letterale dovuta proprio a questa distanza ideologica irrimediabile: «Ma in una storia evolucionistica dell'esegesi petrarchesca, hanno avuto maggior successo, imponendosi all'attenzione prima dei contemporanei e poi dei posteri, i commenti all'ingrosso "letterali", storico-aneddotici, che si sono imposti su quelli di carattere allegorico-metaforico, [anche] a causa della *distanza ideologica ormai incolmabile tra i commentatori e il libro*».

²⁶ SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»*, cit., pp. 101-102, e LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., p. 177.

²⁷ Il volume in questione è *Anger's past: the social uses of an emotion in the Middle Ages*, a cura di BARBARA ROSENWEIN, Ithaca, Cornell University Press, 1998. Rosenwein descrive il proprio percorso intellettuale in BARBARA ROSENWEIN *et al.*, *The history of emotions*, cit., pp. 249-250. Rosenwein è tornata sulle manifestazioni dell'ira, questa volta analizzandone l'espressione dal Medioevo ai giorni nostri, in BARBARA ROSENWEIN, *Anger: the conflicted history of an emotion*, New Haven-London, Yale University Press, 2020.

²⁸ GUR ZAK, *Sharing in Suffering: Petrarchan Humanism and the History of Compassion*, in *Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World*, a cura di BERNHARD HUSS, TIMOTHY KIRCHER e GUR ZAK, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 101-113, a p. 101 e relativa bibliografia.

Emotional communities are largely the same as social communities [...] But the researcher looking at them seeks above all to uncover systems of feeling, to establish what these communities (and the individuals within them) define and assess as valuable or harmful to them (for it is about such things that people express emotions); the emotions that they value, devalue, or ignore; the nature of the affective bonds between people that they recognize; and the modes of emotional expression that they expect, encourage, tolerate, and deplore²⁹.

A differenza delle comunità sociali, la ricerca proposta da Rosenwein deve approfondire i sistemi emozionali per rivelare le comunità che vi si legano. Infatti, le stesse emozioni in comunità e periodi storici diversi possono essere percepite come preziose o come dannose; allo stesso modo cambia il tipo di legame affettivo tra i membri della comunità e anche il modo in cui le emozioni vengono manifestate. Alla luce di questa mutevolezza, la ricerca richiede strumenti particolarmente flessibili che possano rivelarsi efficaci anche per l'età premoderna, quando le comunità politiche si presentano come particolarmente mutevoli³⁰. Di conseguenza, Rosenwein insiste sulla pluralità delle comunità emotive, che vengono rappresentati come gruppi che possono coesistere e sovrapporsi all'interno di una comunità emotiva più grande unita da norme emotive generali, dagli stessi valori e dai modi di esprimerli:

Imagine, then, a large circle within which are smaller circles, none entirely concentric but rather distributed unevenly within the given space. The large circle is the *overarching emotional community*, tied together by fundamental assumptions, values, goals, feeling rules, and accepted modes of expression. The *smaller circles* represent *subordinate emotional communities*, partaking in the larger one and revealing *its possibilities and its limitations*. They too may be subdivided. At the same time other large circles may exist, either entirely isolated from or intersecting with the first at one or more points³¹.

Questa cornice teorica basata sugli approcci di Rosenwein e Stroppa permette quindi di considerare i commenti come il prodotto di una distanza tra emittente e ricevente che vivifica il testo dotandolo di una nuova canonizzazione e costituen-

²⁹ BARBARA ROSENWEIN *et al.*, *The history of emotions: an interview*, cit., pp. 252-253.

³⁰ Proprio per la flessibilità delle strutture politiche in Europa in età premoderna, si preferisce un approccio alle comunità e alle emozioni come quello di Barbara Rosenwein agli «emotional regimes» di William Reddy che, sviluppati sulla società francese negli anni della Rivoluzione, si rivelano più appropriati per una struttura di stato moderna, cfr. *ivi*, pp. 255-256.

³¹ BARBARA ROSENWEIN, *Emotional communities*, cit., p. 24. Rosenwein ritorna su questo passaggio nell'intervista con Jan Plamper e, da un lato, sottolinea la pluralità delle proprie comunità mentre, dall'altro, rivede il concetto dei limiti dei cerchi, BARBARA ROSENWEIN *et al.*, *The history of emotions: an interview*, cit., pp. 257-258.

dovi intorno diverse comunità³². Per esplorare quali diverse comunità si riuniscano intorno al testo di Petrarca attraverso i commenti ci saranno di aiuto le modalità suggerite da Rosenwein per analizzare i differenti sistemi emotivi e definire come questi si intreccino e sovrappongano all'interno della ricezione di Petrarca. Per farlo, approfondiremo nei commenti quali emozioni vengano valorizzate, quali invece scoraggiate e quali ignorate, così come quali legami affettivi si creino tra le persone e, infine, quali espressioni emotive vengano attese oppure sconsigliate, combinando questa analisi con quella della ricezione della figura di Petrarca nei *Fragmenta* interpretati come «biografia sentimentale»³³.

Per definire in modo provvisorio questi tipi di comunità prima di passare ai testi, è utile considerare la proposta di Gur Zak relativa alle comunità emotive a cui si rivolge Petrarca. Zak si concentra sulla forma di comunità che Petrarca aveva intenzione di fondare mettendo al centro dell'analisi il ruolo degli affetti. Zak riprende la distinzione tra due comunità emotive che si sarebbero poi in vario modo concretizzate nella storia della filosofia: una basata sulla preoccupazione e aiuto reciproci, vista comune vulnerabilità di fronte alla mutabilità del fato; l'altra invece sull'autonomia degli individui, stoicamente superiori alle passioni e uniti dalla fiducia nella ragione³⁴. Seguendo queste due categorie generali, Zak distingue tra due tipi di comunità che coesistono nell'opera petrarchesca, in questo caso nelle raccolte epistolari:

Petrarch certainly aims to fashion in his letters *a community of virtuous, self-sufficient, and like-minded individuals*, who come together through shared *Stoic ideals of reason, virtue, autonomy from outer constraints, and control over the emotions*; however, the letters also repeatedly [...] acknowledge their protagonists' *inescapable vulnerability* and suggest that what brings them together is, in effect, *the affective bond of compassion* – shared suffering and feeling – no less than reason and virtue³⁵.

³² Parafrasando la definizione di Stroppa discussa precedentemente, SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»*, cit., pp. 101-102.

³³ LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., p. 163.

³⁴ Il riferimento è al lavoro di Martha Nussbaum che contrappone le due comunità in questo modo: «One vision is based upon the emotions; the other urges their removal. One sees the human being as both aspiring and vulnerable, both worthy and insecure; the other focuses on dignity alone, seeing in reason a boundless and indestructible worth. One sees the central task of community as the provision of support for basic needs; bringing human beings together through the thought of their common weakness and risk, it constructs a moral emotion that is suited to supporting efforts to aid the worst off. The other sees a community as a kingdom of free responsible beings, held together by the awe that they feel for the worth of reason in one another; the functions of their association will be to assist the moral development of each by judgments purified of passion», MARTHA NUSSBAUM, *Upbeavals of thought: the intelligence of emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 367-368. Il passaggio è ampiamente commentato in GUR ZAK, «*Soft hearts*»: *virtue, vulnerability, and community*, cit., pp. 126-127.

³⁵ Ivi, p. 127.

Per analizzare la presenza nell'opera petrarchesca tra i due estremi di una comunità stoica e razionale di individui autonomi e un'altra invece vulnerabile e unita dal comune legame della compassione e chiederci in che modo i lettori scelgano di attivare una delle due, ci rivolgeremo al *corpus* dei commenti quattrocenteschi sui RVF precedentemente illustrato. Per analizzare in maniera comparativa i commenti è però necessaria una premessa metodologica. È nota la definizione dei *Fragmenta* petrarcheschi come un compatto sistema di variazioni e riproposizione di un numero limitato di immagini in contesti sempre sottoposti a leggero e costante mutamento³⁶, questa caratteristica si rivela centrale confrontandosi con i commenti storici che, nell'intero *corpus*, a loro volta si presentano a prima vista come un monolite che tende a parafrasare e, al più, a fornire un – spesso piuttosto creativo – retroterra biografico ai componimenti³⁷.

In questo senso, per rivelare le peculiarità delle singole esegesi è spesso necessario lavorare su diffrazioni, ossia su passaggi dei *Fragmenta* che, nella loro indeterminatezza³⁸ e, forse, estraneità a quello che si considerava allora come genere lirico e alle aspettative legate all'autorialità petrarchesca, richiedono all'esegeta un maggiore sforzo ermeneutico che finisce per rilevare, in maniera volontaria o meno, il legame con la propria comunità di appartenenza, intesa come comunità geopolitica, emotiva e culturale. Proprio in virtù di questa tendenza a un biografi-

³⁶ Il legame tra le variazioni interne ai *Fragmenta* e la ricezione del Canzoniere come esaurimento di questo sistema è discusso da KARLHEINZ STIERLE, *Vom Petrarkismus zu Petrarca. Castelvetros Rime del Petrarca*, brevemente sposte, in *Der Petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin* (23-27 ottobre 1991), a cura di KLAUS W. HEMPFER e GERHARD REGN, Stuttgart, Steiner, 1993, pp. 147-165, alle pp. 147-148.

³⁷ Da qui l'etichetta di «romanzo sentimentale» e le critiche di Marcozzi relativamente al loro apporto per l'esegesi contemporanea, LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., p. 177, e conseguente la necessità di confrontarsi con i commenti nella loro capacità di rivolgersi a un determinato pubblico e costituire una comunità, cfr. SABRINA STROPPIA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»*, cit., pp. 101-102.

³⁸ I passaggi che si prestano particolarmente alla creazione di diffrazioni nel *corpus* sono costituiti da riferimenti alle isotopie di Laura, in particolar modo alla paranomasia *Laura-laurus* che pone una difficoltà ai commentatori nell'unire l'immagine di Petrarca poeta innamorato, secondo l'interpretazione biografica-sentimentale, con quella dell'umanista laureato d'alloro. A questi si aggiungono anche i passaggi in cui è necessario completare la deissi frequentemente vuota dei destinatari petrarcheschi attivando determinate parti dell'opera e rilevando la conoscenza letteraria del commentatore, i rapporti intertestuali tra i commenti, il tipo di comunità a cui si immaginava Petrarca potesse appartenere e il tipo di comunità che il commento fondava e, allo stesso tempo, aspirava di rivolgersi. Per le deissi vuote nella poesia lirica, cfr. FRANCESCO GIUSTI, *Transcontextual Gestures: A Lyric Approach to the World of Literature*, a cura di FRANCESCO GIUSTI e BENJAMIN LEWIS ROBINSON, Berlin, ICI Berlin Press, 2021, pp. 75-103. Per i destinatari nei commenti e le connessioni intertestuali nel *corpus*, cfr. LAURA PAOLINO, *Il fratello di Madonna Laura: spigolature di biografia petrarchesca dal commento di Francesco Patrizi ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», XIII (2000), pp. 243-306, alle pp. 292-293; SABRINA STROPPIA, *Una famiglia disfunzionale*, cit., p. 110.

smo piuttosto creativo e a improvvise deviazioni, i commenti presentano una certa resistenza a un approccio sistematico al testo petrarchesco³⁹. Di conseguenza, prenderemo a campione *RVF 102 Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto* come primo caso di studio che possa rivelare una tendenza generale dei rispettivi lavori esegetici, da verificare con campioni di analisi più ampia⁴⁰.

Definite quindi le difficoltà dell'approccio ai commenti e la necessità di ricercare fenomeni minimi di diffrazione, la scelta di *RVF 102* è dovuta al fatto che si presenta come un componimento non immediatamente collegabile al genere lirico amoroso perché le ragioni della sofferenza non sono specificate e, inoltre, l'atteggiamento del poeta viene comparato con quello di due personaggi storici che soffrono per ragioni di stato più che direttamente personali. Il sonetto si apre proprio sulle dissimulazioni di Giulio Cesare e di Annibale, riprese dalla *Pharsalia* di Lucano (IX, 1038-1041) e dall'*Ab urbe condita* di Tito Livio (XXX, 44, 4-6). Il primo piange «celando l'allegrezza manifesta» (*RVF 102*, 2) al ricevere la testa del nemico sconfitto Pompeo; al contrario, il secondo «rise fra gente lagrimosa e mesta / per isfogare il suo acerbo despitto» (*RVF 102*, 7-8) alla sconfitta di Cartagine. Il poeta quindi constata la possibilità che le emozioni si mostrino attraverso l'emozione contraria⁴¹ prima di passare a descrivere in che modo le sue espressioni di gioia siano da leggere nel contesto di una dissimulazione del dolore: «però, s'alcuna volta io rido o canto, / facciol, perch'i' non ò se non quest'una / via da celare il mio angoscioso pianto» (*RVF 102*, 12-14).

In questo modo il poeta rivela di attuare una dissimulazione, da un lato, tra il suo sentimento di dolore e, dall'altro, il suo atteggiamento manifesto. Questa

³⁹ Sulla resistenza dei commenti quattrocenteschi a un approccio sistematico si veda l'analisi di Laura Paolino delle tendenze divergenti all'interno dell'esegesi di Francesco Patrizi: «La predilezione di Patrizi per un'interpretazione classico-elegiaca della vicenda sentimentale narrata dai *Rerum vulgarium fragmenta* induce il commentatore a ignorare (o ad accettare) le incongruenze e le contraddizioni che l'estesa applicazione di questa chiave di lettura ai testi del Canzoniere comporta. Patrizi, infatti, non si accorge, o sembra non preoccuparsi, del fatto che il ritratto morale della protagonista della storia, disegnato dai testi appartenenti a quello che abbiamo chiamato il "ciclo di Laura e Urbano V", entra decisamente in collisione con quello che emerge da altri componimenti incentrati sull'elogio della sua castità», LAURA PAOLINO, *Il fratello di Madonna Laura*, cit., pp. 276-277.

⁴⁰ Per la possibilità di identificare linee interpretative generali, si possono citare i lavori sul commento di Filelfo di Michele Rossi e Florian Mehlretter. Il primo, già citato precedentemente, reinterpreta l'insistenza filelfiana sulla lussuria dell'io lirico petrarchesco alla luce della malinconia come esposta nel *Problema* 30, 1 di Aristotele che la collegava al tipico temperamento delle persone di genio, MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido*, cit., pp. 72-73. Florian Mehlretter invece ridiscute la «discontinuità» e «ambivalenza» del commento filelfiano come una riflessione sulla relazione tra lussuria e corretto agire compiuta attraverso un procedimento narrativo – da qui l'interpretazione biografica –, FLORIAN MEHLRETTER, *Vom guten Leben*, cit., pp. 74, 79.

⁴¹ «Et così aven che l'animo ciascuna / sua passion sotto 'l contrario manto / ricopre co la vista or chiara or bruna» (*RVF 102*, 9-11).

dissimulazione si rivela significativa per analizzare la ricezione della malinconia nei *Fragmenta* e il modo in cui le emozioni generino comunità⁴². Infatti, la dissimulazione crea una frattura fra la biografia e l'opera e può avere un ruolo importante nel definire le diverse figure di Petrarca in una tradizione esegetica in larga parte biografica e aneddótica che si basava proprio sulla ricezione della lirica come di un racconto in presa diretta e che, tuttavia, come vedremo, presenta modalità piuttosto varie di aderirvi⁴³. Per rivelare le diverse figure di Petrarca e le diverse comunità che vengono evocate dai commenti confronteremo nelle diverse esegesi una costellazione di elementi formata da: 1) l'identificazione del contesto generale di composizione; quindi, 2) l'identificazione di un destinatario; a questi elementi si aggiungeranno inoltre le spiegazioni per 3a) le ragioni del pianto e poi 3b) quelle per la dissimulazione.

Procedendo in ordine cronologico, partiremo dal commento composto da Francesco Filelfo. Filelfo data il sonetto a quando Petrarca si trovava a Padova sotto la protezione di Francesco da Carrara il Vecchio:

Il presente octuagesimo quarto sonetto fu facto dal Petrarcha nel tempo che era a Padoa col signor messer Francesco da Carrara il vecchio, il qual fu prudentissimo signore e amantissimo degli homini docti e eccellenti. Alle cui orecchie essendo pervenuto ch'era novamente morto quel fratello del Petrarcha ch'era monacho, e a cui il Petrarcha havea scritta la sua buccolica, andò in persona alla sua stanza per visitarlo et etiandio per consolarlo come in simili casi far si suole⁴⁴.

⁴² Inoltre, analizzare un sonetto ci permette di includere nel confronto anche il lavoro di Acciapaccia. L'unico commento verbale quattrocentesco a rimanere così escluso da questa analisi sarà quello di Gerolamo Squarzacico che, completando il commento di Filelfo, ha glossato i componimenti successivi a RVF 136 – anche se in realtà interviene già su RVF 136 correggendo una lettura apertamente milanese di Filelfo, cfr. DA TEMPO, ff. 67r-67v.

⁴³ L'etichetta «biografica» e «aneddotica» è discussa ampiamente in LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit., pp. 163-164.

⁴⁴ FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136*, cit., f. 108r, d'ora in poi: FILELFO. Come sappiamo dal testamento di Petrarca, in realtà Gherardo è sopravvissuto al fratello che infatti gli lascia cento fiorini d'oro o una rendita annuale: «Unum addo, quod statim post transitum meum heres meus scribat super hoc fratri Gerardo Petracco, monacho Cartusiensi, germano meo, qui est in conventu Montis Rivi prope Massiliam, ut det sibi optionem utrum velit centum florenos auri an singulis annis quinque vel decem, sicut sibi placeat; et quod ipse elegerit, illud fiat», FRANCESCO PETRARCA, *Testamentum*, in ID., *Opere latine*, a cura di ANTONIETTA BUFANO, Torino, UTET, 1975, II, pp. 1341-1357, alle pp. 1356-1357. La somma di denaro nel testamento era già menzionata nella *Senile* XV, 5 (34-35), indirizzata a Gherardo. La *Bucolica* in cui Petrarca si rivolge al fratello è la prima del *Bucolicum carmen* di cui fornisce l'interpretazione nella lettera X, 4 delle *Familiares*, sempre indirizzata al fratello. Oltre alla X, 4, Petrarca invia al fratello le *Familiares*: X, 3; X, 5; XVI, 2; XVII, 1; XVIII, 5. Il rapporto tra i due fratelli è analizzato da GIULIO GOLETTI, «Vale, frater in Cristo»: notizie e ipotesi su Gherardo e Francesco Petrarca, in «Bollettino di italianistica», II (2006), pp. 45-66.

Filelfo descrive dunque, con una certa vena novellistica, 1) il contesto del sonetto: il signore di Padova, che è anche 2) il destinatario del componimento, saputo della morte del fratello di Petrarca, visita il poeta per consolarlo e lo trova intento a suonare con il liuto non un componimento generico, ma una canzone amorosa. Francesco da Carrara pensa quindi che Petrarca non abbia ancora saputo della morte del fratello e preferisce non disturbarlo. La composizione del sonetto sarebbe poi da attribuire al momento in cui Petrarca scopre la visita del signore a cui decide di scrivere il sonetto per spiegare il proprio comportamento:

Intrato dunque in casa come altre volte fare soleva, se n'andò tirato allo studio del Petrarca ove apresandossi trovò serrato et odì che messer Francesco sonava un leuto e cantava sotto voce una canzone amorosa. Il che udito subito quel signore ritornò in dietro senza dir nulla estimando tra se che 'l Petrarca nulla dovesse haver udito della morte di suo fratello [...]. Doppo la cui partita il Petrarca intese da suoi di casa il modo che 'l signore havea tenuto [...] senza indugia gli scrisse questo sonetto. Nel qual dimostra [...] che *gli uomini savi debbono ascondere le loro passione* e fare sovente dimostrazione che fusse tutto il contrario⁴⁵.

Per Filelfo, dunque, l'angoscioso pianto (3a) non è interpretato in chiave amorosa ma emerge invece un'atmosfera privata e familiare di Petrarca che sarebbe stata segnata dal lutto causato dalla morte del fratello. La dissimulazione (3b), invece, tanto delle «passioni (intese in senso molto ampio) e [del]la malinconia (qui generico sinonimo di tristezza, più o meno autentica)», sarebbe un «segno di saggezza»⁴⁶. In questo modo, Filelfo offre anche una lettura più ampia sul *liber* che sembra voler preservare l'autorialità petrarchesca presentandolo come un saggio⁴⁷.

⁴⁵ FILELFO, f. 108r. Dopo la contestualizzazione del sonetto Filelfo prosegue con un lungo excursus sul Cesare e Annibale nel quale accusa Petrarca di avere ingiustamente accusato Cesare di dissimulazione: «Gaio Iulio Cesare unico lume e gloria in ogni virtù et eccellenza del nome latino è stato dal Petrarca in questo sonetto a grandissimo torto calunniato quantunque il Petrarca come per altre sue opere si può comprendere habbia ciò facto non come historicho e philo[so]pho ma come oratore, over sophista non curandosi dir il vero purchè dir potesse cosa che util fusse alla sua causa per excusatione di sé», FILELFO, ff. 108v-109v, a f. 108v.

⁴⁶ MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido*, cit., pp. 65-66. Filelfo torna su questo passaggio appena oltre nel commento: «la testimonianza de' detti duo exempli [Cesare e Annibale] soggiogne una universale consuetudine tra gli uomini savii e prudenti oservatassi, dicendo che 'n tal modo l'animo di questi tali ricuopre ciaschuna sua passione cum dimostrazione di contraria passione, non altrimenti che chi sotto un mantello si coprisse mostrando la cera allegra quando ha molte volte melenconia e per il simile melenconica quando nel cuore ha consolatione e qualche singular piacere», FILELFO, f. 108v.

⁴⁷ Si ricordi infatti che la figura petrarchesca emerge in una duplice costruzione nel commento di Filelfo: da un lato, il commentatore genera un effetto comico presentando l'io lirico come un amante goffo e frustrato che «harebbe voluto lasciare le lettere e usare le lettere», FILELFO, f.

La dimensione esemplare va dunque nella direzione della comunità fondata sulla ragione che permetterebbe di controllare le passioni nascondendole e palestando invece uno stato opposto alla passione del momento⁴⁸. In questo contesto, il fatto che Petrarca intoni canzoni amorose accompagnandosi con il liuto potrebbe essere letto praticamente come una *mise en abyme* della poesia del Canzoniere. Espandendo questa lettura, Filelfo sembra presentare i *Fragmenta* come il prodotto dell'umanista Petrarca che, in quanto saggio, non solo sarebbe nel pieno controllo della propria emotività, ma anzi si dedicherebbe alla lirica per non cedere alle passioni, in questo caso alla malinconia che, per altro, non sarebbe di stampo amoroso ma dovuta alla morte di Gherardo. Inoltre, è particolarmente significativo che il dedicatario del sonetto sia il signore di Padova, per cui è specificato oltre all'interesse per gli studi umanistici anche il regalo al poeta di «una bella confetteria d'argento cum cinquecento ducati dentro»⁴⁹ come ricompensa per il componimento. In questo modo il commento di Filelfo propone Francesco da Carrara come un possibile modello per il proprio patrono, Filippo Maria Visconti⁵⁰, e il commento assume anche la dimensione di uno *speculum principis* attraverso il qua-

38r, commento a RVF 23; d'altra parte, Filelfo sottolinea la portata storica di Petrarca come autore e «nel commento emerge [...] l'immagine, destinata a grande fortuna nella tradizione critica, di Petrarca quale primo umanista», MICHELE ROSSI, *Introduzione*, cit., p. 38. La duplice immagine petrarchesca è discussa ampiamente in *ivi*, pp. 24-42.

⁴⁸ Insistendo sul controllo delle emozioni, la comunità emotiva va in direzione opposta a quella presentata da Filelfo nel sonetto proemiale. Un passaggio chiave relativamente alla suddivisione tra comunità empatica e razionale è proprio l'appello alla pietà che proviene RVF 1, GUR ZAK, «*Soft hearts*»: *virtue, vulnerability, and community*, cit., pp. 130-131. Nel commento di Filelfo la lettura della richiesta di perdono è connessa a un biasimo soltanto leggero: la forza d'amore è presentata come insuperabile e nessuno pare potersi opporre: «Il perché dimanda da quei tutti i quali suoi amorosi tal sonetti e canzoni ascoltano che vogliono considerare l'ensuperabel forze d'amore, il quale se vogliono dire il vero quantunque biasimare legiermente si puote pur da suoi occulti e insidiosi colpi tutto diffendersi niuno altro pare potere se non morti e gl'insensati», FILELFO, ff. 3r, 4v. Di conseguenza, la richiesta di comprensione viene presentata come legittima: «E perho lui non dubita affermare che lui spera non solo trovare perdonanza ma anchora compassione», *ivi*, f. 4v.

⁴⁹ *Ivi*, f. 109v. L'interesse del signore per le lettere è specificato subito descrivendo il contesto di composizione del componimento, come visto sopra: «Francesco da Carrara il vecchio, il qual fu prudentissimo signore e amatissimo degli homini docti e excellenti», *ivi*, f. 108r.

⁵⁰ È noto l'interesse di Filippo Maria Visconti per i *Fragmenta* petrarcheschi. Questo interesse non è soltanto testimoniato dalla quantità di commenti ordinati ai propri intellettuali di corte, ma è anche specificamente citato nella biografia del Duca composta da Decembrio: «Eruditus est autem praecipue ex Petrarcae sonitiis, confectis materno carmine, quorum lectione adeo afficiebatur, ut princeps etiam aliquo assidente annotari faceret praeponeretque quae prius, quaeve posterius legi cuperet», PIER CANDIDO DECEMBRIO, *Lives of the Milanese tyrants*, cit., pp. 122-125. Il passaggio è discusso in NICOLAS LONGINOTTI, *I Fragmenta di Petrarca alla corte di Filippo Maria Visconti*, cit., pp. 5-7, a p. 16. Per contestualizzare questo interesse nel quadro più generale della politica culturale di Filippo Maria Visconti rimane fondamentale MASSIMO ZAGGIA, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXX (1993), pp. 163-219, 321-382.

le i signori potevano riconoscere nel testo petrarchesco le modalità relazionali tra patroni e letterati proprie delle corti contemporanee e formare le proprie azioni sul modello dei patroni dell'illustre poeta.

Diversamente dall'ampia e narrativa glossa di Filelfo, Antonio Da Tempo, come spesso avviene, si spende in poco più di una scarna parafrasi del componimento. Ciononostante, l'esegeta offre una prospettiva significativa sulle variazioni minime in analisi su cui sarà utile concentrarsi:

Cesaro poi che che 'l traditor: M. Fran. dimandato d'alchuni soi amici che significava che siando tanto agravato per l'amor de la sua Madonna Laura molte fiata hor ride hor canta. [...] Onde lui li responde dandoli dui esempi: l'uno è di Cesaro [...], come questo proposito dice qui el poeta similiter Hannibale [...]. Similmente dice lui M. Francesco cossì come Cesare pianse fingendo la alegrezza, et Hanibal rise non mostrando il dolore, simili modo lo facio cantando et ridendo smorzo la voglia che me accende il core⁵¹.

Da Tempo descrive come nel sonetto il poeta spieghi che anche quando ride o canta tuttavia non dimentica il proprio angoscioso pianto e, anzi, proprio le attività di ridere e cantare sono presentate come le sole funzionali alla dissimulazione del proprio sentimento. Oltre a queste informazioni che si presentano come una semplice parafrasi del sonetto, il commento di Da Tempo contestualizza il sonetto in uno scambio con alcuni amici non specificati (2) che gli avrebbero chiesto come poteva ridere e cantare pur soffrendo a causa dell'amore di Madonna Laura (3a). In questo modo, la dissimulazione non è presentata come un comportamento dovuto a condizionamenti esterni ma è direttamente connessa alla situazione centrale nel Canzoniere come un modo per ridurre la passione amorosa (3b)⁵².

Come si vede, questa interpretazione della dissimulazione va in direzione diversa rispetto a quella di Filelfo. Come Filelfo, Da Tempo aveva contestualizzato la tristezza di cui parla *RVF* 102 in un ambito non amoroso ma piuttosto privato e familiare. Tuttavia, quest'ultimo aggiunge anche ragioni diverse per la dissimulazione. Mentre per Filelfo si trattava di dissimulare la tristezza perché è proprio degli uomini savì controllare le proprie emozioni, Antonio da Tempo invece suggerisce che il canto di Petrarca non sia diretto a nascondere la sofferenza ma piuttosto a ridurre il desiderio amoroso che nel commento di Da Tempo, concentrato su

⁵¹ DA TEMPO, f. 52v.

⁵² La poesia come mezzo per diminuire la sofferenza emotiva è peraltro tema di derivazione classica (ORAZIO, Car. IV 11, 35-36), poi comune nel Canzoniere, cfr. *RVF* 23, 4 e relativi rimandi in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2014, pp. 104-105. Anche l'aspetto della sublimazione del desiderio amoroso legato alla poesia è già presente nel testo petrarchesco, cfr. *RVF* 23, 164-166.

un'immagine di Petrarca come umanista cristiano e penitente, è presentato come esecrabile fin dalla glossa sul sonetto proemiale⁵³.

Passando ai commenti napoletani, cominceremo con l'esegesi di Francesco Acciapaccia e quindi a quella di Francesco Patrizi. Come Da Tempo, anche Acciapaccia descrive il sonetto come indirizzato ad amici del poeta, in questo caso un generico «amicissimo», solo poi identificato con il poeta Sennuccio da Bene⁵⁴:

In questo LXXXVIII il nostro auctore respondendo sodisfa a la domanda de un suo amicissimo qual se maraviglia che tal volta vedea ridere et cantare il Petrarca che in le soe rime mostra tanta acerba passione. [...] *Et così advien etc.*: dice che sole advenire che l'animo nostro entrinseco ricuopre le proprie passioni con acti extrinsechi et contrarii a quelle. *Però etc.*: et perciò non ti maravigliare Senuccio mio se alcuna volta io rida o canta perché non ho altra via con che meglio possa alle genti nascondere il mio pianto⁵⁵.

⁵³ Il commento di Antonio da Tempo al sonetto proemiale presenta un'interpretazione opposta a quella di Filelfo, cfr. nota 48. Dopo aver condannato ogni passione terrena, Da Tempo spiega che Petrarca avrebbe composto l'opera perché solo in questo modo ha comunque una minima speranza di essere perdonato da coloro che hanno provato lo stesso sentimento: «*Voi che ascoltate*: questo sonetto de tutti li sequenti è prohemio [...] aggiunge la sua excusatione per modo assai chiaro dimostrando non poterse bene excusare poi che ogni passione inexcusabile excepto con quelli che da simile passione sono oppressi et per tal modo apparve meritare più venia non abscondendo el suo errore che se quello excusasse», DA TEMPO, f. 4v. L'errore, come si rivela dal passaggio successivo, è di tipo morale e cristiano e la brevità dell'amore terreno è contrapposta in maniera estremamente netta all'eternità della virtù: «Questa conclusione fa l'auctore non solamente per repressione di se stesso, ma etiamdio per doctrina de tutti li auditori che non debeno ponere l'animo ad alchuno piacer mondano, anzi retrarse a la contemplatione de Dio et de le virtute. *Quanto piace al mondo è breve sogno*: breve per rispetto de l'eternità di beni celesti et di fama per virtute acquistata. *Sogno*: perchè si come dormendo appaiono le cose non vere, così queste mondane voluptate sono false et vane in appaentia per comparetione da quelle celesti che con intelletto et bono animo se contemplano», ivi, ff. 4v-5r. Al contrario, per Filelfo la brevità dell'amore terreno è legata alla scarsa durata del piacere nell'amplesso: «Et così qua si manifesta che de la amata madonna Laura niun fructo per piacer carnale ne conseguì quantunche etiamdio tal piacere sia brevissimo et doppo l'acto l'huomo considerando seco el fastidio se ne pente et hanne infamia», FILELFO, f. 5r.

⁵⁴ Sennuccio del Bene è il destinatario «esterno» più presente nel Canzoniere, MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 155. Questa presenza frequente potrebbe averne facilitato il riconoscimento anche per questo sonetto. Inoltre, sono indirizzati a Sennuccio proprio alcuni sonetti poco successivi a RVF 102, cioè RVF 108; RVF 112, RVF 113, che lo nominano esplicitamente e potrebbero aver indotto Acciapaccia, vista la prossimità nella serie, a identificare Sennuccio come destinatario anche di questo sonetto. Tuttavia, Sennuccio del Bene è identificato come destinatario anche in sonetti in cui non è direttamente menzionato o non risultano riconducibili allo scambio tra i due poeti e, con sette menzioni, si rivela il destinatario più frequente nel commento di Acciapaccia: RVF 39, f. 28r; RVF 76, f. 45r; RVF 108, f. 60v; RVF 112, f. 63r; RVF 113, f. 63r; RVF 144, f. 73r; RVF 287, f. 137r.

⁵⁵ FRANCESCO ACCIAPACCIA, *Commento al Canzoniere del Petrarca*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Italien 1025, ff. 59r-59v, d'ora in poi ACCIAPACCIA. Al solito, può essere utile la scheda curata da Giacomo Comiati: petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/manuscripts/agiapagiacciapaccias-commentary-on-rvf-sonnets-madrigals-and-ballads-paris.

Per quanto riguarda il tipo di passione (3a), anche l'identificazione del destinatario in Sennuccio del Bene contribuisce a presentarla come di stampo amoroso. La dissimulazione (3b), invece, è motivata attraverso un riferimento a persone esterne a cui era necessario nascondere il proprio disagio emotivo dovuto alla situazione amorosa⁵⁶. Di conseguenza, l'interpretazione di Acciapaccia rappresenta una novità nella tradizione vista finora: Filelfo rappresentava la dissimulazione di qualsiasi passione come propria degli uomini savi; Da Tempo si concentrava invece sulla situazione amorosa ma la dissimulazione era rivolta a ridurre in primo luogo il desiderio.

Acciapaccia, come Da Tempo, collega il sonetto alla vicenda amorosa ma, come in *RVF* 35 e come in *RVF* 1, la volontà di nascondere la propria emozione sembra essere generalmente riconducibile a un tentativo di evitare di diventare *fabula vulgi*. Di conseguenza, nel commento di Acciapaccia sembrano emergere due comunità emotive: da un lato, quella dei fedeli di amore, qui rappresentata dal poeta stesso e dal suo seguace Sennuccio, che sono legati dall'empatia e dalla comprensione reciproca per le sofferenze amorose; dall'altro lato, Acciapaccia allude invece a una comunità esterna alla vicenda amorosa a cui il poeta dovrebbe invece nascondere la propria sofferenza per evitare appunto il giudizio di una comunità emotiva basata invece sulla razionalità e il controllo delle passioni.

Al contrario di Acciapaccia, Patrizi segue invece da vicino l'approccio narrativo del commento di Filelfo⁵⁷. Come Filelfo, anche Patrizi riconduce la composizione del componimento all'ambiente padovano (1) e identifica il destinatario con il signore di Padova (2); tuttavia, rispetto a Filelfo, aggiunge alcuni dettagli, tra cui il nome del fratello, secondo un procedimento per addenda che sarà poi comune nei commenti cinquecenteschi⁵⁸. Inoltre, mentre per Filelfo Petrarca si trovava genericamente a casa propria, Patrizi specifica che il poeta si trovava in un'abbazia ed è qui che avrebbe appreso della morte del fratello con grandissimo dolore:

⁵⁶ La descrizione del contesto generale, così come l'esplicito riferimento alle «genti», sembra presentare anche una memoria intertestuale da *RVF* 35, «Altro schermo non trovo che mi scampi / dal manifesto accorger delle genti» (5-6).

⁵⁷ La prossimità alla glossa filelfiana potrebbe a prima vista urtare con le dichiarazioni di Patrizi nel proemio dove afferma di seguire solo la propria interpretazione: «Io non recitando oppinione d'altri scriverò semplicemente lo intellecto mio remettendomi sempre alla emendatione di Vostra Signoria», PATRIZI, f. 2r. Lungi dal rispecchiare la realtà, la rivendicazione di questa supposta autonomia «da un lato forniva a Patrizi un pretesto per esimersi dalla sistematica collazione delle glosse esistenti e dalla confutazione delle interpretazioni diverse dalla propria [...], dall'altro gli consentiva in alcune circostanze di appropriarsi tacitamente della "oppinione d'altri" per farla passare come frutto dell'"intellecto suo"», LAURA PAOLINO, *Il fratello di Madonna Laura*, cit., p. 260.

⁵⁸ Il riferimento fondamentale per la costruzione per addenda dei commenti – soprattutto cinquecenteschi – è GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's Sonnets of the Innamoramento* (Rerum vulgarium fragmenta 2 and 3) in *Early Modern Italy*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond*, cit., pp. 95-122, alle pp. 95-96; cfr. inoltre la conclusione del saggio nel presente volume.

Francesco Petrarca hebbe unico *fratello chiamato Gerardo* lo quale essendo molto devoto si vesti monaco cartusiense et perché la religione è multo austera et aspra in breve tempo morì. Era in quel tempo *il Petrarca in una abatia appresso ad Padua* la quale teneva in comenda per operazione del signore di Padua [...]. Fu adunque per lectere deli monaci cartusiensi significata la morte del fratello al poeta. E esso come quello che lo amava molto, nè aveva altro propinquo, ne prese grandissimo dolore et *stè molti giorni incluso in una breve cella con grande malanconia*⁵⁹.

Anche Patrizi insiste con un certo gusto novellistico sulla visita del signore di Padova a Petrarca e, in questo caso, è un monaco a mediare l'incontro⁶⁰. Il monaco vede Petrarca suonare un liuto e il signore di Padova decide di non disturbarlo:

Sentendo tal cosa dappoi alquanti di lo *ultimo signor di Padua* [...] deliberò de visitare il Petrarcha per consolarlo in nello caso suo. Et appropinquato alla abatia *fattosi chiamare uno monaco* li disse: «va secretamente et vede quello che fa il poeta senza dirli cosa alcuna». Il monaco quietamente accostasi alla porta dela cella vide per uno piccolo pertugio il poeta sedere et *sonare uno leuto et con oscura voce cantare* come quello che *cercava passare melanconia* [...]. Partendosi lo signore per lo strepito deli cavalli fu sentito dallo poeta lo quale, levato in piedi, chiamó lo monacho et volse intendere quanto haveva udito et, referito allo signore, da poi subito ritornato in cella fé per excusa sua lo presente sonetto in tal sententia⁶¹.

Se questa glossa «si presenta a tutti gli effetti come un plagio del commento filelfiano»⁶² e ne ripete esattamente le ragioni del pianto petrarchesco (3a), ci sono tuttavia minime differenze e sono rappresentative delle diverse linee esegetiche: per Patrizi, il poeta non è ritratto in casa propria ma in un'abbazia; Patrizi insiste sulla condizione di cistercense del fratello di Petrarca e sulla durezza dell'ordine e, infine, Petrarca non canta una canzone d'amore ma piuttosto genericamente «con oscura voce» (PATRIZI, f. 77v). Le minime differenze che si rivelano nel confronto con Filelfo ci mostrano un'immagine di Petrarca meno politico e più religioso, per cui non si tratta di controllare la malinconia ma piuttosto di darle sfogo (3b) per tentare di ridurne gli effetti.

Che conclusioni possiamo dunque trarre? Il sonetto 102 si presenta come particolarmente soggetto a letture diffrangenti per l'indeterminatezza in cui lascia le

⁵⁹ PATRIZI, f. 77r.

⁶⁰ Al contrario, per Filelfo Francesco da Carrara «andò in persona alla sua stanza per visitarlo et etiandio per consolarlo come in simili casi far si suole», FILELFO, f. 108r.

⁶¹ PATRIZI, f. 77v. Successivamente Patrizi contestualizza gli aneddoti di Cesare e Annibale, ivi, f. 77v-78r.

⁶² LAURA PAOLINO, *Il fratello di Madonna Laura*, cit., p. 291.

ragioni del pianto così come le modalità della dissimulazione. Allo stesso modo, il contesto di composizione attira le attenzioni dei commentatori così come il destinatario del componimento. Infine, le ragioni della dissimulazione sono, come si è visto, il fattore che suscita le maggiori divergenze. Cercando quindi di ordinare i risultati dell'indagine secondo il tipo di comunità emotiva creato dai commenti è necessario in primo luogo indicare quale figura di Petrarca stiano proponendo i diversi esegeti chiedendosi, secondo la proposta di Rosenwein, quali emozioni vengano incoraggiate, quali tollerate o deprecate, e che tipo di legame venga individuato tra le persone⁶³.

Relativamente alle ragioni dell'indisposizione emotiva, una prima divisione critica è quella tra un Petrarca che piange per amore e un Petrarca che invece piange per un lutto familiare. Il Petrarca innamorato intrattiene scambi epistolari di poesia volgare con amici e, nel caso di Acciapaccia, esplicitamente con Sennuccio del Bene⁶⁴. Se Acciapaccia e Da Tempo condividono l'identificazione dell'amore come sentimento centrale nello scambio tra Petrarca e il suo corrispondente, tuttavia divergono sulle ragioni della dissimulazione: per Da Tempo, il canto permette di stemperare la voglia amorosa⁶⁵, e quindi di non cedere a una passione che, in quanto tale, è presentata come imperdonabile nel commento a *RVF* 166; invece per Acciapaccia il sentimento amoroso è tollerato ed è anzi quanto unisce il poeta con il suo destinatario. Di conseguenza, per Acciapaccia la dissimulazione è legata alla comunità più ampia⁶⁷. Se nella comunità più ristretta dei seguaci d'amore rappresentata da Sennuccio l'espressione della malinconia amorosa è possibile e può suscitare solidarietà, nella comunità ampia è invece necessario nascondere la sofferenza «alle genti»⁶⁸.

Il Petrarca che soffre per lutto familiare è invece proprio di Filelfo e Patrizi. Per quanto riguarda il destinatario, entrambi identificano il signore di Padova, che Filelfo specifica anche essere Francesco da Carrara il Vecchio, una figura politica di rilievo che mostra una spiccata familiarità con il poeta⁶⁹. In questo modo, i due esegeti evidenziano il ruolo ufficiale del loro Petrarca e gli conferiscono entrambi un tipo diverso di autorità rispetto al Petrarca innamorato presentato in que-

⁶³ BARBARA ROSENWEIN *et al.*, *The history of emotions: an interview*, cit., pp. 252-253.

⁶⁴ ACCIAPACCIA, f. 59v.

⁶⁵ DA TEMPO, f. 52v.

⁶⁶ Il passaggio è citato precedentemente, *ivi*, f. 4v.

⁶⁷ Secondo Acciapaccia, Petrarca si rivolge a Sennuccio spiegandogli: «Non ti meravigliare Sennuccio mio se alcuna volta io rida o cante perché non ho altra via con che meglio possa alle genti nascondere il mio pianto», ACCIAPACCIA, f. 59v.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Filelfo sottolinea la frequentazione abituale di Francesco da Carrara della casa del poeta: «Intrato dunque in casa come altre volte far sole», FILELFO, f. 104r. Per Patrizi invece il signore di Padova aveva affidato al poeta l'abbazia dove si trovava: «Era il Petrarca in una Abbadia presso ad Padova la quale teneva in commenda per operatione del signore di Padua», a cui segue la descrizione dell'amore di questi per il poeta e per gli uomini virtuosi, PATRIZI, f. 77r.

sto sonetto da Acciapaccia e Da Tempo. Tuttavia, Patrizi e Filelfo forniscono del Petrarca ufficiale due interpretazioni molto differenti. L'interpretazione di Patrizi sembra in questo caso piuttosto lineare: il commentatore riprende strettamente Filelfo e accentua tuttavia la dimensione religiosa del poeta specificando la durezza dell'ordine religioso del fratello e aggiungendo che la dimensione amora è qui completamente sottaciuta e Petrarca stesso si trovava in un'abbazia. In questo modo, la dimensione amorosa è in questo caso completamente sottaciuta e Petrarca è presentato mentre canta con oscura voce «come quello che cercava passare melancolia»⁷⁰ per la morte del fratello. Invece, l'interpretazione di Filelfo può aprire scenari più ampi.

Filelfo specifica che, a causa del lutto, Petrarca intona «una canzone amorosa»⁷¹. In questo modo, a differenza di Patrizi, il commentatore introduce il sentimento amoroso e ne definisce le modalità in cui ne è lecita l'espressione. Il riferimento al macrotema dei *Fragmenta* può essere letto sineddoticamente come un tentativo di presentare l'opera lirica non come l'immediata rappresentazione di una passione fuori controllo, ma piuttosto come il frutto di un'elaborazione e del controllo delle passioni. Di conseguenza, la canzone amorosa – pur cantata «sottovoce»⁷² – servirebbe a dissimulare la «cera allegra» per nascondere la «melanconia»⁷³.

L'introduzione di questa mediazione tra le passioni e la poesia permetterebbe dunque di preservare per Petrarca un'autorità filosofica più alta rispetto a quella che si poteva invece conferire a un poeta d'amore e presentarlo in questo sonetto come il modello per gli uomini savi che, per considerarsi tali, «debbono ascondere le lor passione e fare sovente dimostratione che fusse tutto il contrario»⁷⁴. Così inoltre l'umanista tolentinate pone le apparentemente leggere canzoni amoroze sotto l'egida della malinconia, ribadendo quel nesso tra malinconia e genio creativo⁷⁵ che conferma ancora una volta come «il Petrarca tratteggiato da Filelfo (lasciamo qui da parte il poeta nel senso tecnico del termine, la cui grandezza mai viene posta in discussione nelle chiose) sovrapponendo senza filtri vita e letteratura, risulti appassionato e malinconico, in lotta perenne – e sempre risorgente – tra piacere e tristezza»⁷⁶.

Concludendo dobbiamo quindi ritornare alle macrocomunità che Zak suggeriva di ritrovare nell'opera petrarchesca⁷⁷. Le interpretazioni della dissimulazione petrarchesca dimostrano come le due macro-comunità emotive “razionale” ed

⁷⁰ Ivi, f. 77v.

⁷¹ FILELFO, f. 108r.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, f. 108v.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione*, cit., p. 177.

⁷⁶ MICHELE ROSSI, *Malenconico, extenuato e pallido*, cit., p. 72.

⁷⁷ GUR ZAK, «Soft hearts»: *virtue, vulnerability, and community*, cit., p. 127.

“empatica” coesistano nei *Fragmenta* e ogni commentatore decida quale attivare. Questa decisione corrisponderà a quella dinamica descritta da Sabrina Stroppa per cui un commento risponde alle esigenze della propria comunità e, allo stesso tempo, crea una comunità – in questo caso emotiva – attorno alla lettura condivisa del testo⁷⁸. A parte il commento filelfiano con il suo accento sulla dissimulazione, tutti i commenti, per quanto in maniera molto differente, sembrano individuare una comunità fondata sull’empatia, il supporto e la comprensione reciproca, che si trova intorno a Petrarca: di questa fanno parte gli amici non meglio specificati in Antonio da Tempo, i poeti d’amore in Acciapaccia, e il signore di Padova in Patrizi. In questo contesto una particolarità, non estranea all’opera petrarchesca, è rappresentata dal commento di Acciapaccia che è l’unico a evidenziare chiaramente la presenza di un gruppo più ampio – le «genti»⁷⁹ – che invece sembra condannare le emozioni, e in particolar modo il sentimento amoroso.

In questo modo, si rivelano con significativa chiarezza le due macro-comunità emotive: da un lato, l’invito alla sopportazione stoica delle passioni degli uomini savi che troviamo espresso da Filelfo; dall’altro lato, una comunità empatica che, nei momenti in cui le passioni diventano particolarmente incontrollabili, chiede, si preoccupa e tuttavia, come Francesco da Carrara nei commenti di Patrizi e Filelfo, si dimostra attenta a non disturbare. Rosenwein invitava a considerare le emozioni non soltanto come un prodotto del cambiamento storico ma come agenti attivi di questo cambiamento⁸⁰. E su questa sollecitazione, e sulla comunità empatica che, per lutti o per amore, per solidarietà terrena o spirituale, si raccoglie intorno ai *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca, è giusto concludere.

⁷⁸ SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell’«ordine mutato»*, cit., pp. 101-102.

⁷⁹ ACCIAPACCIA, f. 59v.

⁸⁰ Rosenwein discute il potenziale delle comunità emotive come fattori di cambiamento storico in BARBARA ROSENWEIN, *Emotional communities*, cit., p. 197 sgg. La capacità delle emozioni di modificare la realtà viene argomentata da Rosenwein attraverso il loro potenziale performativo in un intervento successivo che descrive la tradizione di questo modo di interpretare le emozioni: EAD., *The place of Renaissance Italy in the history of emotions*, in *Emotions, passions, and Power in Renaissance Italy*, a cura di FABRIZIO RICCIARDELLI e ANDREA ZORZI, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 15-30, alle pp. 20-22. La nozione della possibilità delle emozioni di modificare la realtà è comunque fortemente debitrice agli *emotives* di WILLIAM REDDY, *Against Constructionism. The Historical Ethnography of Emotions*, in «Current Anthropology», XXXVIII (1997), 3, pp. 327-340, in particolare pp. 331-332. Per un breve riassunto del dibattito intorno agli *emotives*, cfr. BARBARA ROSENWEIN et al., *The history of emotions: an interview*, cit., pp. 241-243.

GIACOMO COMIATI

LA NASCITA DEL SENTIMENTO AMOROSO DI PETRARCA
AL VAGLIO DEGLI ESEGETI RINASCIMENTALI:
L'INNAMORAMENTO TRA NECESSITÀ, SCELTA, COLPA E
«TRANSLATIONE DEL MANCAMENTO»

La nascita del sentimento amoroso, acceso da cause profonde e complesse e rappresentato sin dai testi liminari dei *Fragmenta* secondo un'articolata fenomenologia poetico-retorica, costituisce il punto di partenza nonché uno dei cardini più importanti della parabola sentimentale, narrativa, psicologica ed esistenziale descritta nel Canzoniere. A indagare i testi che declinano l'innamoramento nel *liber* petrarchesco ha dedicato la propria attenzione non solo la critica moderna¹, ma anche quella rinascimentale², che si è interrogata a lungo e con scrupolo sia sugli

¹ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 13-21 e Id., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, I-II, Torino, Einaudi, 2005. Su RVF 2, cfr. anche FRANCESCO RICO, *Prólogos al Canzoniere* (Rerum vulgarium fragmenta, I-III), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVIII (1988), pp. 1071-1104; GIORGIO ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 30-35; NATASCIA TONELLI, *I sonetti 2 e 3 dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Lectura Petrarce», XX (2000), pp. 173-190; ADELIA NOFERI, *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura di LUIGI TASSONI, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 43-64. Su RVF 3, cfr. anche MANLIO PASTORE STOCCHI, *I sonetti III e LXI*, in «Lectura Petrarce», I (1981), pp. 3-23; ANDREAS KABLITZ, «Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai». *Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's Canzoniere*, in «Romanistisches Jahrbuch», XXXIX (1988), pp. 45-72; FRANCESCO RICO, *Prólogos*, cit.; NATASCIA TONELLI, *I sonetti 2 e 3*, cit., pp. 173-190; ADELIA NOFERI, *Frammenti per i Fragmenta*, cit., pp. 65-82.

² Sul fenomeno dell'esegesi petrarchesca rinascimentale, cfr., almeno, BERNARD WEINBERG, *The Spositione of Petrarch in the Early Cinquecento*, in «Romance Philology», XIII (1960), 4, pp. 374-386; CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 61-113; GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di VITTORE BRANCA, Torino, UTET, 1986, II, pp. 22-39; «Questo leggiadriissimo poeta!» *Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, a cura di GERHARD REGN, Münster, LIT, 2004; GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento uma-*

elementi circostanziali esterni relativi alla nascita dell'amore per Laura (così come sui modi con cui a tale nascita viene data voce), sia sulla natura del sentimento amoroso del poeta, chiedendosi se fosse una condizione che egli scelse di vivere o di cui, invece, fu vittima, e maturando – in base alle diverse risposte date al quesito – un'articolata serie di riflessioni sulle conseguenze che l'innamoramento ebbe sul piano etico e affettivo per l'autore.

Al centro delle indagini degli esegeti rinascimentali, accanto alle numerose curiosità di natura più o meno erudita sviscerate per mettere in luce le condizioni situazionali relative all'evento che diede origine al sentimento petrarchesco, trova spazio un interrogativo – talvolta solamente accennato, ma le cui implicazioni appaiono essere ben chiare ai commentatori – sull'origine necessaria o volontaria dell'amore del poeta. Petrarca aveva colpa o meno di essersi innamorato? La domanda, né capziosa né fine a sé stessa, era di significativa importanza soprattutto per le ripercussioni morali che la risposta poteva comportare. Qualora si fosse sostenuto che il poeta si fosse innamorato per necessità, il suo sentimento non poteva che essere scevro di colpa (in quanto frutto di una condizione che prescindeva dalla libertà della scelta), mentre, abbracciando l'ipotesi che l'innamoramento fosse derivato da una volontà intenzionale, l'elemento etico della colpa rientrava a pieno titolo nel quadro. La maggior parte degli esegeti della prima età moderna che hanno trattato la questione concordano nell'affermare che il sentimento di Petrarca deriva da una scelta, legittimando in tal modo – e in linea con quanto il poeta stesso dichiara nei suoi versi – l'elemento della colpa d'amore, tanto centrale nei *Fragmenta*. Molti di loro provano, inoltre, a giustificare tale colpa e a scusare l'autore. Le strategie seguite per raggiungere questo obiettivo sono diverse, non solo perché diverse sono le voci e le sensibilità dei commentatori, ma anche perché la questione – così come trova articolazione nel Canzoniere – è complessa e sfaccettata. Petrarca parla apertamente e a più riprese del suo amore come di un sentimento colpevole, ma in specifici luoghi della raccolta ne descrive metaforicamente l'origine come un fatto semi-necessario, che appare tale non solo dal punto di vista narratologico – dal momento che per poter parlare d'amore il poeta doveva

nistico-rinascimentale al Canzoniere, Padova, Antenore, 1992; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1994; LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico*, Roma, Aracne, 2004, pp. 173-235; GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi dall'Umanesimo al Daniello*, in *Petrarca e il suo tempo*, a cura di GILDA PAOLA MANTOVANI, Milano, Skira, 2006, pp. 183-204; *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy: Introduction*, a cura di SIMON GILSON e FEDERICA PICH, in «Italian Studies», LXXV (2020), 1, pp. 4-6; WILLIAM KENNEDY, *Mirrors of Commentary: Renaissance Exegesis of Petrarch's «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Italian studies», LXXV (2020), 1, pp. 7-19; e *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, a cura di GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON e FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023. Si veda anche GIACOMO COMIATI, LORENZO SACCHINI, FRANCESCO VENTURI (sotto la supervisione di SIMON GILSON e FEDERICA PICH), *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (PERI), petrarch.mml.ox.ac.uk/.

innamorarsi – ma anche da quello narrativo, se si considera che l'innamoramento in *RVF 2* (forse proprio per tentare di scusare la colpa di cui in altre liriche si auto-accusa) viene presentato come conseguenza del volere del dio Amore, a cui il poeta non poté che sottomettersi e di cui, quindi, risulta vittima.

È indubbio che l'oscillazione dello statuto dell'innamoramento tra una condizione di necessità e l'essere conseguenza di una scelta (cui è legata, nell'orizzonte valoriale e religioso-culturale di riferimento, una colpa) è un elemento di forte arricchimento sia del dettato lirico del Canzoniere sia della coloritura psicologico-etica del quadro che viene tratteggiato nell'opera, dal momento che permette a Petrarca di sovrapporre sapientemente i piani ontologici delle due nature del proprio sentimento e di intrecciare tra loro le diverse conseguenze sul piano morale che ciascuna di queste nature comporta. Di questa complessa situazione e dei conseguenti molteplici riverberi filosofici che essa implicava si dimostrarono in varia misura consapevoli gli interpreti rinascimentali di Petrarca, che studiarono in dettaglio – sin dal XV secolo – l'innamoramento del poeta e si interrogarono su quale fosse la causa principale all'origine del sentimento posto al centro dei *Fragmenta*.

Si è detto che molti tra gli esegeti petrarcheschi, una volta acclarato che l'innamoramento presentava una forte componente volontaria – seppur sofferta – e che quindi non poteva che essere il frutto di una scelta (da cui derivava la prima colpa di Petrarca), si prodigarono per far vedere ai propri lettori quanto questa colpa fosse – e dovesse essere – scusabile. In tal modo rispondevano più o meno direttamente alla preghiera cui il poeta diede voce nel suo primo sonetto, quella di trovar «pietà nonché perdono» (*RVF 1, 8*) in coloro che avrebbero ascoltato i suoi versi. Al fine di raggiungere questo scopo, i più fecero leva su uno dei dettagli offerti da Petrarca stesso nel Canzoniere. Il poeta racconta, come è noto, di essere caduto vittima d'Amore a seguito di una vendetta del dio, che voleva punirlo per aver osato opporgli più volte. Tale vendetta – per avere il maggiore effetto – ebbe luogo nel momento in cui Petrarca poteva meno aspettarsi di essere assalito, ovvero il giorno più sofferente del calendario religioso cristiano, il giorno dell'anniversario della Crocifissione, quando – ci dice l'autore – era meno pronto a difendersi dall'assalto di Cupido dal momento che tutti i suoi pensieri erano rivolti altrove. Nel terzo sonetto, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, Petrarca ricorda come proprio nell'anniversario della morte di Cristo Amore prese le armi e, trovandolo indifeso e «senza sospetto» (*RVF 3, 7*) di venir attaccato, si aprì la via al cuore del poeta e lo sottomise. Facendo riferimento a questo episodio, molti commentatori sostennero che contro un simile perfido assalto, avvenuto in un momento tanto inaspettato, non poteva esserci modo per il poeta di difendersi e che, quindi, il suo essere caduto vittima d'Amore doveva essere scusato.

Questa è la versione sostenuta già nel primo commentato ai *Fragmenta* andato a stampa, quello parziale di Francesco Filelfo, scritto a Milano negli anni Quaranta

del Quattrocento, ma pubblicato a Bologna nel 1475-1476 da Annibale Malpigli³. L'edizione bolognese – apparsa a cinque anni di distanza dalla *princeps* dei testi volgari di Petrarca (uscita a Venezia per i tipi di Vindelino da Spira nel 1470) e a soli due anni dal primo commento a un testo petrarchesco mai andato a stampa, il commento dello pseudo-Filelfo ai *Trionfi* (uscito a Parma per Portilia nel 1473)⁴ – affiancava al commento di Filelfo ai primi 136 testi petrarcheschi quello di Bernardo Illicino ai *Trionfi*. Parlando dell'innamoramento del poeta nella sua esposizione al sonetto *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, Filelfo scrive:

volendo adonche il nostro eximio poeta dimostrare la legiadra et inaudita bellezza de la pellegrina e vaga madonna Laura dichiara el giorno che di lei prima s'inamorò che fu il Venerdì Santo nel quale sclerato et impio par colui qualunque nel commune et publico lucto et afflitione de tutti i christiani non se riduca cum summa contritione a memoria l'asprissima passione del nostro omnipotente Signore. Il che seguire già mai havrebbe potuto se la beltà di lei stata non fusse meravigliosa et più che humana. Et perhò tanto più lievemente fu da insidiosi colpi d'amore al cuor trafixo quanto lui non si guardava per rispetto del giorno non dato a piaceri, ma a i dispiaeri et miserabili pianti, ne quali ciaschuno da cui la ragione al tutto fugita et sbandida non sia non altrimenti da ogni strale d'amore se suol difendere, che da cosa abhominabile et mortale. Il perché manifesta la intollerabile possanza di tal passione, quando da essa etiamdio ignavissimi et sapientissimi huomini non si possono più guardare che potesse Cesare, Alexandro, Hercule, Sansone, Davit⁵.

³ Sul commento petrarchesco di Filelfo, cfr. FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgari fragmenta 1-136*, a cura di MICHELE ROSSI, Treviso, Antilia, 2018; EZIO RAIMONDI, *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, in «Studi petrarcheschi», III (1950), pp. 143-164; ROSSELLA BESSI, *Sul commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgari fragmenta*, in «Quaderni petrarcheschi», IV (1987), pp. 229-270; EAD., *Filelfo commenta Petrarca*, in «Schifanoia», XV-XVI (1995), pp. 91-98; LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza. Biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, in «Italianistica», XXXIII (2004), 2, pp. 163-177; ID., *Petrarca platonico*, cit., pp. 175-179; FLORIAN MEHLTRETTER, *Vom guten Leben: Francesco Filelfo als Kommentator Petrarcas*, in *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, a cura di BERNHARD HUSS, PATRIZIA MARZILLO e THOMAS RICKLIN, Berlin, de Gruyter, 2011, pp. 71-89; LUCA VERRELLI, *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgari fragmenta: ipotesi preliminari*, in «Medioevo e Rinascimento», XXVIII (2014), pp. 95-125; MICHELE ROSSI, «Non velli seguire la opinione d'ignoranti»: Francesco Filelfo e l'esegesi petrarchesca alla corte milanese, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di BERNHARD HUSS e SABRINA STROPPA, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 19-36; ID., *Malenconico, extenuato e pallido: divagazioni su Filelfo, Petrarca e la malinconia*, in «Petrarchesca», X (2022), pp. 49-79.

⁴ Sul commento Portilia ai *Trionfi*, cfr., almeno, BERNHARD HUSS, *I Trionfi nell'esegesi del Commento Portilia*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond*, cit., pp. 25-40.

⁵ FRANCESCO FILELFO, *Commento*, cit., c. 5v.

Per Filelfo Petrarca fu vittima di un'insidia e cadde vinto d'Amore – in modo potenzialmente colpevole (anche se ciò non viene esplicitato) ma certamente scusabile – come accadde a molti altri prima di lui, compresi alcuni tra i più famosi uomini della storia antica e della Bibbia. Se, nonostante il loro essere stati soggiogati da Cupido, costoro furono scusati di tale errore e vengono ricordati come virtuosi e degni di ammirazione, lo stesso metro di giudizio – sembra voler suggerire il commentatore – dovrebbe essere applicato a Petrarca. È interessante notare che tra le molte possibili figure colpevoli d'amore ma comunque virtuose elencate da Filelfo ben quattro su cinque vengono scelte tra quelle percepite allora come pienamente appartenenti alla realtà storica e non legate alla letteratura, probabilmente per poter costruire un parallelo più solido tra il loro caso e quello di Petrarca.

In toni molto simili a quelli usati da Filelfo si esprime anche lo pseudo-Antonio da Tempo, il cui lavoro esegetico apparve a stampa per la prima volta a Venezia nel 1477 per i tipi di Domenico Siliprandò⁶. L'opera venne ristampata nel 1503 da Albertino da Lessona insieme ad altri tre commenti: quelli ai *Fragmenta* di Filelfo e di Girolamo Squarciafico (che completò l'opera di Filelfo, dedicando le sue osservazioni a RVF 137-366) e quello ai *Trionfi* di Illicino⁷. Questa edizione a quattro commenti ebbe notevole successo e dopo la *princeps* venne stampata altre otto volte da diversi stampatori fino al 1522, quando apparve per l'ultima volta a Venezia per i tipi di Bernardino Stagnino⁸. Nelle sue brevi osservazioni sul sonetto *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* lo pseudo-Antonio da Tempo parla in modo laconico delle circostanze dell'innamoramento del poeta, sottolineando però esplicitamente il fatto che Petrarca cadde vittima d'Amore mentre per contrizione aveva il «core voto de ogni altro pensiero»⁹ e quindi quando meno si aspettava di venir assalito dal dio (che il commentatore redarguisce per aver colpito in modo disonorevole il poeta, «trovandolo esso disarmato»¹⁰). Il sottotesto è lo stesso di quello del commento di Filelfo, dal momento che si ribatte sull'idea che l'autore abbia comunque colpa di essersi innamorato, ma che debba venire scusato per le circostanze in cui ciò avvenne.

⁶ Sul commento dello pseudo-Antonio da Tempo, cfr. CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*, cit., pp. 88-89; LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 111-115 e 175-176; e ID., *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza*, cit.

⁷ Su quest'edizione, cfr. GIACOMO COMIATI, *Peripezie di un "incunabolo" frammentario: un ritrovato esemplare del "Petrarcha" di Albertino da Lessona (1503)*, in «La Bibliofilia», CXXIV (2022), 3, pp. 429-438.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 434.

⁹ FRANCESCO PETRARCA, *Opera del preclarissimo Poeta Miser Francesco Petrarca con li comentii sopra li Triumphii, Sonetti et Canzone*, Venezia, Zani, 1508, c. A4v. Le citazioni dagli incunaboli e dalle cinquecentine rispettano i criteri di una trascrizione diplomatica. Si è intervenuti solo distinguendo *u* da *v*, sciogliendo le abbreviazioni e razionalizzando la punteggiatura e gli accenti secondo l'uso moderno.

¹⁰ *Ibid.*

Fu questa l'unica interpretazione dell'innamoramento di Petrarca che circolò a stampa anche durante i primi due decenni del Cinquecento, dal momento che le sole esposizioni al testo dei *Fragmenta* che vennero pubblicate furono quelle di Filelfo-Squarciafico e dello pseudo-Antonio da Tempo fino al 1525, quando fu pubblicato il commento di Alessandro Vellutello (stampato a Venezia dai fratelli Nicolini da Sabbio e poi in una versione ampliata da Bernardino Vitali, sempre a Venezia, nel 1528¹¹). Vellutello – che, come è noto, oltre a dedicare ai *Fragmenta* un'ampia e articolatissima esposizione, riorganizza il *corpus* lirico petrarchesco secondo un nuovo ordine ispirato a criteri cronologici che vanno contro quelli autoriali e si spinge fino a introdurre una terza sezione, separata da quelle *In vita* e *In morte*, in cui vengono collocati i testi non amorosi – nel commentare il sonetto *Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro* segue la linea inaugurata dagli esegeti quattrocenteschi, ma esplicita ancor più apertamente la componente volontaria dell'innamoramento di Petrarca e le conseguenti ripercussioni in campo morale che da essa derivano. Nella sua esposizione, infatti, Vellutello parla di «errore amoroso» commesso dal poeta nel cadere innamorato e del conseguente «biasimo» che da esso deriva, sebbene non manchi di menzionare – seppur parenteticamente – il fatto che in alcuni luoghi (non specificati) del Canzoniere Petrarca attribuisca alla volontà del destino il suo essersi innamorato di Laura. Quest'ultimo accenno a un innamoramento *per necessitatem* non trova, però, sviluppo in una *excusatio* del poeta. Nelle pagine di Vellutello si legge, invece, che:

essendo esso poeta sempre d'honore et laude stato desiderosissimo, et per questo, non poco temendo poter del suo amoroso errore appresso del vulgo in alcuna mala opinione incorrere, quasi in infiniti luoghi di essa opera s'è ingegnato in sua scusa dimostrare, hora dalle occulte insidie d'amore ingannato, hora dal suo inevitabile destino costretto, hora dalla troppo eccellenza della cosa amata indulto, esser quasi stato sforzato a l'amoroso giogo doversi piegare. Onde in questo principio della sua narratione, per voler similmente

¹¹ Sul commento di Vellutello, cfr., almeno, CARLO DIONISOTTI, *Vellutello, Alessandro*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di GIORGIO PETROCCHI *et al.*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, V, pp. 905-906; GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., pp. 58-88; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 45-52; LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 200-209; SIMONE ALBONICO, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di MASSIMO DANZI e ROBERTO LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 63-100; CATHARINA BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik. Die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo im epochalen Kontext*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013, pp. 1-185; SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»: il commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI (2018-2019), pp. 375-399; EAD., *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca*, a cura di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021, pp. 7-82; EAD., *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento: Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond*, cit., pp. 41-58.

quanto poteva al biasimo nel quale fosse per tale errore potuto incorrere rimediare, adduce una molto escusabile ragione, per circoitione dimostrando il di che egli de l'amore di Madonna Laura fu preso, essere stato il Venerdì Santo, nel quale, come vedremo, non li pareva che dalle insidie d'amore fosse da guardarsi¹².

Pur sottolineando la colpa del poeta, nelle sue osservazioni Vellutello riconosce la crudeltà del dio Amore – e di un «inevitabile destino» – nell'aver ferito Petrarca vilmente, quand'egli era «disarmato», e sembra voler invitare i lettori – tramite il ricorso a un'espressione come «voler [...] rimediare» – a considerare che l'autore è consapevole del proprio errore, per cui spera di poter venir perdonato.

In continuità con le osservazioni di Vellutello sono quelle di Silvano da Venafro (andate a stampa a Napoli nel 1533)¹³. Esponendo la questione dell'innamoramento, quest'ultimo riafferma quanto il sentimento del poeta non sia scervo da colpa ma che, nonostante ciò, egli debba essere scusato in luce della prepotenza che gli fu fatta. Con un'attenzione maggiore di quanto fosse accaduto in altri commenti, però, il testo di Silvano da Venafro si sofferma sulla «forza che» a Petrarca «fu fatta» dal dio Amore nel sottometterlo e vincerlo. Proporzionale alla crudeltà subita – sembra voler suggerire l'esegeta – dovrebbe essere la prontezza del lettore a concedere il proprio perdono a Petrarca.

Quel che in tutte le vanità del Petrarca giovane più dispiace agli buoni è che s'habbia fatto dall'incontinentia vincere [...]. Volendo dimostrare [...] che l'esser fatto servo di Amore sia stato forza che li fu fatta et non vanità sua, dice essersi avvenuto nel di che fu la morte del Signore nel quale il sole, facendo segno che 'l suo fattore pateva, si vide tanto fuor del suo usato eclissare, che ne restò universalmente oscurata la terra. Verificandosi in quello le parole dette dal propheta Amos tant'anni prima: *et erit in die illa dicit Dominus occidet Sol meridie et tenebrabitur dies lucis*. Et perché in sua memoria ogni anno ne 'l medesimo tempo tutti i Christiani deven far segno di afflitione, et ridursi a contritione et doglia, con farci intendere ch'egli già stava contrito et si era ridotto a pentire, dice non essersine guardato, ch'in tal tempo non li pareva deversi guardare dagli amorosi colpi. Ma più presto andarsene sicuro, et senza sospetto¹⁴.

¹² ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca*, cit., c. A2r.

¹³ Sul commento di Silvano da Venafro, cfr. NICOLE VOLTA, *Il commento a Petrarca di Silvano da Venafro (1533)*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond*, cit., pp. 59-78.

¹⁴ Si cita da *Il Petrarca col commento di messer Sylvano da Venaphro*, Napoli, Mattia Cancer Antonio de Jouino, 1533, cc. B2r-B2v. Si noti che una simile prospettiva sulla piena disponibilità a perdonare Petrarca si trova anche in altri commenti prodotti in ambiente napoletano, come quello (rimasto manoscritto) di Francesco Acciapaccia. Si veda il ms. Parigi, Bibliothèque nationale de France, italien 1025, cc. 3v-6r. Si veda ora anche l'edizione digitale del testo di Acciapaccia: *Commento al Canzoniere del Petrarca di "Francisco Agiapapie"*, a cura di NICOLAS LONGINOTTI, editions.mml.ox.ac.uk/editions/francisco-agiapapie/.

Nello stesso arco temporale, a cavallo dei primissimi anni Trenta del Cinquecento, considerazioni non dissimili da quelle elaborate da Vellutello e da Silvano da Venafro appaiono anche nelle riflessioni sui sonetti dell'innamoramento incluse nei commenti di autori quali Sebastiano Fausto da Longiano e Giovanni Andrea Gesualdo, i cui lavori vennero pubblicati rispettivamente nel 1532 e nel 1533¹⁵. Pur seguendo un'impostazione di analisi affine a quelle già declinate dagli esegeti che li avevano preceduti, sia Fausto sia Gesualdo spostano il fulcro del loro discorso dalla causa che sta all'origine della colpa del poeta (la «forza che fu fatta» a Petrarca, secondo le parole di Silvano da Venafro) alla conseguenza ultima in campo etico che gli sforzi lirici dell'autore stesso e quelli interpretativi dei commentatori si prefiggono di raggiungere (ovvero la necessità di dover scusare l'errore commesso). I due commentatori pongono l'accento su quanto Petrarca sia perdonabile più che sulle ragioni in sé che rendono la sua colpa scusabile. Esponendo il verso «Tempo non mi pareva da far riparo» (*RVF* 3, 5), Fausto da Longiano scrive, infatti, che:

ben dice che all'hora si disconviene a chi punto teme Idio attendere a cose vane, ciò fa perché l'error suo sia più di scusa degno, chi in ogn'altro tempo lo havesse tentato amore, gli riusciva com'altre volte vana l'impresa, però vuolsse tempo aspettare [*sic*]¹⁶.

In toni molto affini Gesualdo nel suo commento all'intero terzo sonetto sottolinea che Petrarca:

perché in esporre l'ira e lo 'nganno d'amore detto ha ch'egli aspettò luogho e tempo a punire tante offese, come colui ch'aspetta di nocer luogho et tempo, describe il tempo aspettato dal suo nemico per punirlo a quel medesimo fine, che degno di perduono faccia il cader suo, perché era il santissimo giorno de l'acerbissima passione di Nostro Signore e perciò memorevolissimo e per esser in quello anno il dì sesto d'aprile notato da li antichi per molte prove [...]. Non stimando che alcuno de li avversari assalirlo dovesse, ma securo e

¹⁵ Sul commento di Sebastiano Fausto da Longiano, cfr. GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., pp. 120-145; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 67-72; LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 209-214. Sul commento di Giovanni Andrea Gesualdo, cfr. JON A. QUILSLUND, *Spenser's Amoretti VIII and Platonic Commentaries on Petrarch*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI (1973), pp. 256-276; GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., pp. 189-225; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 55-62; CATHARINA BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik*, cit., pp. 186-382; NICOLE VOLTA, *Petrarca a Napoli. Letture e ricezione tra anni Venti e Trenta del Cinquecento, con notizie sulle rime di Giovanni Andrea Gesualdo*, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, cit., pp. 37-48.

¹⁶ *Il Petrarca col commento di messer Sebastiano Fausto da Longiano*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1532, c. A3r.

mal guardato andando, gli si fece incontro il suo nemico in su l'apparire di
Madonna Laura e col soave et ardente guardo di lei l'assaltò¹⁷.

I commenti degli anni Trenta sono gli ultimi che dedicano un certo spazio alla riflessione sulla natura dell'innamoramento del poeta e al tentativo di scusarne l'errore, quale conseguenza in campo morale della scelta – seppur parzialmente subita – di essersi lasciato vincere da Amore. Già nel corso del decennio successivo, invece, la questione e la connessa *excusatio* petrarchesca trovano uno spazio sempre più marginale nelle pagine dei nuovi testi esegetici composti. Se ne accenna ancora, ma sembra che il dover cercare di scusare Petrarca – e giustificarne l'innamoramento – non fosse più percepito come necessario o cogente. Nelle osservazioni, ad esempio, di Bernardino Daniello o di Antonio Brucioli (i cui commenti andarono a stampa rispettivamente nel 1541 e nel 1548) il fatto che il poeta si sia innamorato emerge come un mero dato di fatto, che viene letto come il principio dell'intera parabola psicologico-sentimentale che l'autore descrive nei suoi versi¹⁸. Nel suo cappello introduttivo a *RVF* 3 Daniello scrive che:

havendoci descritto nel precedente sonetto il poeta nostro come egli fu preso dell'amor di Madonna Laura et volendoci in questo descrivere il tempo nel quale egli si innamorò, dice ch'era il Venerdì Santo, nel qual giorno esso, sì come sogliono tutti i devoti et fedeli christiani fare, se n'era ito per visitar il tempio d'Iddio, udir in quello i divini uffici et piagner la morte di nostro Signore, quando non altrimenti ch'uccello in ramo, ch'ove men teme, ivi più tosto è colto, fu da begli occhi di Madonna Laura, non guardandosene egli, piagato et fin al vivo trafitto¹⁹.

¹⁷ *Il Petrarca con l'esposizione di messer Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, 1533, cc. A3r-A4r.

¹⁸ Sul commento di Daniello, cfr. GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, cit.; ID., *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., pp. 226-283; CARLO DIONISOTTI, *Daniello, Bernardino*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., II, pp. 303-304; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 62-67; EZIO RAIMONDI, *Bernardino Daniello e le varianti petrarchesche*, in «Studi Petrarcheschi», V (1952), pp. 95-130; EDOARDO BARBIERI, *Nella selva delle varianti d'autore: l'esperienza di Bernardino Daniello*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*. Catalogo della mostra (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), a cura di MICHELE FEO, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, pp. 151-152; ID., *Bernardino Daniello e le varianti d'autore (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.N.G. VII.58)*, in FRANCESCO PETRARCA, *Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di MARCO BALLARINI, GIUSEPPE FRASSO e CARLA MARIA MONTI, Milano, Scheiwiller, 2004, pp. 126-127; LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 217-235. Sul commento di Brucioli, cfr. DAVIDE DALMAS, *Antonio Brucioli editore e commentatore di Petrarca*, in ANTONIO BRUCIOLI, *Humanisme et Évangélisme entre Réforme et Contre-Réforme*, a cura di ÉLISE BOILLET, Paris, Champion, 2008, pp. 131-145; e WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 72-76.

¹⁹ *Sonetti, canzoni, e trionfi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1541, c. A2v.

Pochi anni dopo Brucioli avrebbe commentato il sonetto 2, affermando che:

ne secondi quattro versi [di RVF 2] dice che tutta la sua virtù era ristretta al cuore per difendersi dalle tentazioni che levano l'animo da Iddio. E così mentre che haveva alzati i pensieri al cielo, non guardava a gli accidenti esteriori, per i quali fu preso, incontrandosi nello sguardo di Madonna Laura²⁰.

Come appare evidente dai testi citati, nelle pagine degli esegeti degli anni Quaranta del Cinquecento non sembra più nemmeno sentita la necessità di voler (o dover) scusare il poeta per essersi innamorato. Lo stesso si può osservare anche nei commenti composti nei decenni successivi. L'episodio dell'innamoramento continua ad essere percepito come centrale (tranne in rari casi, come negli *Avvertimenti* di Giulio Camillo – stampati per la prima volta nel 1553-1554 a Venezia – in cui non viene dedicato alcuno spazio all'avvenimento²¹), ma gli esegeti della seconda metà del XVI secolo si soffermano su nuovi dettagli dell'*initium amoris*. Si consideri, a titolo esemplificativo, quanto si legge nelle *Dichiarazioni* di Lucantonio Ridolfi (apparse a Lione nel 1558 e poi ripubblicate negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento²²). In esse non si fa alcun accenno alla natura colpevole dell'evento o alla necessità di dover giustificare il poeta per il suo errore, ma si studia l'innamoramento attentamente alla luce delle nuove scoperte sulla complicata corrispondenza tra la data calendariale in cui avvenne (il 6 aprile 1327) e la ricorrenza del Venerdì Santo (quando Petrarca dichiara di essere stato vinto da Laura). Come

²⁰ *Sonetti canzoni e Triomphi di m[esser] Francesco Petrarca con breve dichiarazione e annotatione di Antonio Brucioli*, Venezia, Brucioli e fratelli, 1548, c. A2r.

²¹ Sulle osservazioni di Giulio Camillo, cfr. WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., p. 80; CORRADO BOLOGNA, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca*, in «Cultura neolatina», XLVII (1987), pp. 71-97; CHRISTIAN COPPENS, ANGELA NUOVO, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 409; BRIAN RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text (1470-1600)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 115; SUSANNA VILLARI, *Strategie culturali di Dolce editore di Petrarca*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di PAOLO MARINI e PAOLO PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 317-363, alle pp. 317, 322 e 350-356.

²² LUCANTONIO RIDOLFI, *Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, Lyon, Rouillé, 1558. Su Ridolfi, cfr., almeno, NICOLA DUSI, *Lucantonio Ridolfi e Francesco Petrarca: Un esegeta fiorentino a Lione*, in «Studi Petrarcheschi», XX (2007), pp. 125-150; RICHARD COOPER, *Le cercle du Lucantonio Ridolfi, in L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, a cura di MICHÈLE CLÉMENT e JANINE INCARDONA, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 29-50; PAOLO PROCACCIOLI, *Le "tre corone" a Lione. Guillaume Rouville e Lucantonio Ridolfi*, in *Le Savoir Italien sous les presses Lyonnaises à la Renaissance*, a cura di SILVIA D'AMICO e SUSANNA GAMBINO LONGO, Genève, Droz, 2017, pp. 223-244; GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's sonnets of the innamoramento (Rerum vulgarium fragmenta 2 and 3) in Early Modern Italy*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond*, cit., pp. 95-122, alle pp. 111-115.

nel caso di Ridolfi e sulla scorta delle sue osservazioni, anche nelle *Considerazioni* (1609) di Alessandro Tassoni si trovano approfonditi ragionamenti sui legami tra evento storico dell'innamoramento e anniversario religioso accanto a nuove letture sulle conseguenze che da essi derivano, ma l'analisi dell'episodio non sfocia in una riflessione sulla necessità di dover scusare il poeta²³.

In senso opposto rispetto a questa direttrice di tendenza sembra collocarsi il commento di Ludovico Castelvetro, in cui non solo si fa di nuovo pienamente accenno all'errore petrarchesco ma trova anche declinazione un elemento di *excusatio* relativa all'innamoramento. Le ragioni che mossero Castelvetro a includere tali considerazioni nelle sue pagine sono, però, diverse – come si proverà a dimostrare – da quelle che spinsero gli esegeti che lo avevano preceduto. L'opera di Castelvetro, frutto di riflessioni concepite e redatte nel corso degli anni Quaranta, approdò a stampa solo nel 1582, undici anni dopo la morte dell'autore, sotto il titolo di *Le rime del Petrarca brevemente sposte*, a Basilea per Pietro Perna e Pietro de Sedabonis²⁴. Castelvetro inserisce un breve accenno alle ragioni per cui l'innamoramento di Petrarca può essere visto come scusabile all'interno di un discorso più ampio dedicato a una delle maggiori contraddizioni semantico-narrative presenti nel Canzoniere, ovvero quella tra quanto affermato dal poeta nei sonetti 2 e 3. Nel primo dei due testi Petrarca, infatti, dice che la sua virtù, con cui si sarebbe opposto all'attacco d'Amore, si era ritirata nel suo cuore durante l'assalto («era la mia virtute al cor ristretta», *RVF* 2, 5), mentre in *RVF* 3 si legge che il dio, quando lo aggredì e lo vinse, trovò il poeta «del tutto disarmato» (v. 9). L'autore dunque si descrive sia come armato sia come disarmato durante la battaglia con Amore. Il primo commentatore che notò questa contraddizione e che cercò di appianarla esplicitamente fu Fausto da Longiano. Seguirono le sue orme da Castiglione, da Venafro, Gesualdo, Daniello e Ridolfi, ciascuno cercando di risolvere l'aporia in

²³ Cfr. GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's sonnets*, cit., pp. 112-114.

²⁴ Si tratta di: *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis e Pietro Perna, 1582. Sul commento di Castelvetro a Petrarca, cfr., almeno, GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., pp. 71-77; MARIA GRAZIA CRISCIONE, *Una redazione ignota del commento di Lodovico Castelvetro ai primi quattro sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in «Studi Petrarcheschi», IX (1992), pp. 137-220; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 3-4, 75-80 e 257-271; EZIO RAIMONDI, *Gli scrupoli di un filologo. Ludovico Castelvetro e il Petrarca*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-142; LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 223-235; NATALINO SAPEGNO, *Lineamenti di una storia della fortuna e della critica petrarchesca*, in *Petrarca. Lezioni e saggi*, a cura di GIULIA RADIN, Torino, Aragno, 2004, pp. 127-262, alle pp. 147-149, 152-155 e 180; VALENTINA GROHOVAZ, *Gli esordi di Lodovico Castelvetro nel commento a Petrarca: la lettera a Giovanni Falloppia (ms. Ambr. D 246 inf)*, in *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*. Atti del seminario (Helsinki, 14 ottobre 2005), a cura di ENRICO GARAVELLI, Helsinki, Université de Helsinki, 2006, pp. 7-25; ALBERTO RONCACCIA, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 195-236; ROBERTO GIGLIUCCI, *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, Roma, Bulzoni, 2007.

modo diverso²⁵. Facendo riferimento ai principi aristotelici di potenza e di atto, da Castiglione sostenne, ad esempio, che Petrarca si fosse definito armato solo in quanto tale *in potenza*, ma che si disse «disarmato» nel momento dell'assalto perché così era *in atto*. Daniello suggerì, invece, che Petrarca nel sonetto 2 si riferisse semplicemente alla capacità del suo cuore di poter essere armato, cosa che nei fatti non fu, come indicato nel sonetto 3. Secondo una speculazione semantica non del tutto diversa, Ridolfi sostenne che il verbo «era» del verso «era la mia virtute al cor ristretta» aveva il valore congetturale che più spesso è espresso dalle forme verbali al condizionale: Petrarca dunque avrebbe scritto «era», ma intendeva «avrebbe potuto essere», quindi avrebbe potuto essere armato contro l'assalto d'Amore, ma non lo fu. Da Venafro parla, invece, di libertà espressiva concessa statutariamente al poeta dalla forma lirica. Secondo questa lettura, a Petrarca è permesso dire cose diverse in testi diversi, perché ciascuno di essi si riferisce a un frangente sentimentale e situazionale unico che potrebbe anche parzialmente contraddire quanto descritto in un'altra lirica della raccolta. È questa l'opinione sostenuta anche da Castelvetro, che spiega ai propri lettori come la contraddizione tra il v. 9 di *RVF* 3 e il v. 5 di *RVF* 2 non è altro che un elemento costitutivo dell'architettura del Canzoniere, quale perfetto esempio di opera appartenente al genere lirico. Castelvetro non accenna alle contraddizioni solo di sfuggita, come invece fa da Venafro, ma le colloca al centro delle sue considerazioni dedicate ai sonetti di apertura. Inoltre ritorna con insistenza sugli elementi contraddittori presenti nei *Fragments* nelle pagine che dedica a molti altri testi petrarcheschi. I numerosissimi esempi di incoerenze che elenca nel suo commento hanno lo scopo di dimostrare quanto diffuso sia questo fenomeno nel Canzoniere e, al contempo, quello di presentare questa serie di contraddizioni non come un elemento da giustificare o da risanare, bensì come uno dei tratti distintivi del *liber* di cui è importante sviscerare e analizzare con attenzione le caratteristiche e le potenzialità retorico-espressive. È significativo che proprio negli stessi anni in cui Castelvetro elabora questa lettura prenda forma il fenomeno letterario dei libri di dubbio, quelle opere – in forma di epistole o di trattati – in cui due tesi opposte tra loro sono sostenute sulla base di brani diversi tratti, però, spesso da una stessa *auctoritas*²⁶. Gli autori di questi libri – volendo cercare risposta, ad esempio, a domande relative alla natura d'amore, se si ami per destino o per libero arbitrio, oppure se l'amore sia fonte di piacere o di dolore – avvalorano una tesi e il suo contrario ricorrendo a citazioni tratte da uno stesso autore, *in primis* Petrarca. Le incongruenze del Canzoniere sono dunque ricercate e considerate un elemento importante, specchio di quello che è l'argomento stesso al centro delle rime petrarchesche – come sostenuto anche da Castelvetro – ovvero

²⁵ GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's sonnets*, cit., pp. 103-111.

²⁶ Cfr. MAIKO FAVARO, *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e tempi di rime*, Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 31-161.

il sentimento che per definizione non può che apparire come il più contraddittorio di tutti, l'amore.

Nelle sue osservazioni Castelvetro sottolinea appieno la capillarità delle aporie nei *Fragmenta* e la loro importanza. Ne parla come di un dato costitutivo del Canzoniere e non si prodiga – come si accennava – a riconciliare le contraddizioni, bensì a dare ragione dei motivi soggiacenti le diverse opinioni espresse dal poeta. Sulla questione relativa all'incoerenza tra *RVF 2* e *RVF 3* l'esegeta sostiene che Petrarca si definì armato nel sonetto 2 per elogiare la bellezza di Laura, descritta come lo strumento con cui Amore gli recò assalto, dal momento che sarebbe stato più onorevole per il dio (e quindi per Laura) vincere un avversario fornito di armi. Al contrario, nel sonetto 3, volendo probabilmente sottolineare la crudeltà di Laura che non volle ricambiare il suo sentimento, il poeta – sostiene il commentatore – si disse disarmato durante l'assalto d'Amore per sminuire almeno parzialmente il trionfo dell'amata nell'averlo vinto.

Trovommi amor del tutto disarmato [*RVF 3, 9*]: il che affermò anchora nel sonetto prossimo passato, et in altro luogo [...]. Ma altrove disse direttamente il contrario [...]. Adunque se era armato d'elmo, di scudo [...] non si dee poter negare, che non fosse del tutto armato. Ma alcuna volta dice, che era armato, non quanto poteva, ma quanto credeva che bisognasse a resistere al valore della bellezza di Laura et che si trovò ingannato della sua credenza [...]. Ma è da dire, per reconciliar questi detti contrastanti del Petrarca, che quando egli si compiaceva dell'amore di Laura et voleva commendare la bellezza di lei et lusingarla, non negava dell'essere stato armato, perciocché, così facendo, si dimostrava più riguardevole la bellezza sua. Ma quando n'era poco sodisfatto, et in questo et nel sonetto prossimo passato, et ne luoghi di sopra adotti [...] diceva d'essere stato del tutto disarmato²⁷.

Dopo aver prestato attenzione ai dettagli della battaglia contro Amore, che ha visto il poeta protagonista (e poi vittima), e dopo aver sottolineato come nei sonetti 2 e 3 egli si descriva in modo contraddittorio definendosi in un luogo armato e in un altro disarmato, Castelvetro sottolinea un'altra contraddizione legata all'episodio dell'innamoramento. Il commentatore ricorda che, sebbene all'inizio della raccolta Petrarca si presenti come vittima d'amore, in altri luoghi del Canzoniere egli attribuisce solo a sé stesso e al suo essere stato poco in guardia la causa delle sue pene, mentre in altre ancora incolpa il destino o il cielo per aver iscritto nel suo fato la necessità di innamorarsi e di vivere i tormenti che il suo sentimento avrebbe comportato. Scrive, infatti, Castelvetro:

²⁷ *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, cit., c. C1v.

attribuisce la cagione del suo innamoramento alla sua propria guardia. Ma non per tanto non si ferma sempre in su questa cagione, ma quando incolpa la disposizione del suo animo troppo inchinevole alle fiamme amorose [...] et quando incolpa il valore di Laura alla quale confessa di non havere havute forze sufficienti a resistere [...] et quando incolpa il destino, o le stelle²⁸.

Castelvetro osserva esplicitamente che è lo stesso Petrarca in passi diversi della propria opera a definire il suo innamoramento o come effetto di una scelta (da cui sarebbe derivata una colpa) o come atto di necessità. Così facendo, l'esegeta non mira a giustificare il poeta di essere caduto vittima d'Amore, come altri commentatori prima di lui avevano fatto. Si limita solo a indicare che è Petrarca a presentarsi nei sonetti d'apertura della raccolta come vittima nel tentativo di scusare la sua colpa, mentre in altri si definisce colpevole di essersi lasciato vincere dal proprio sentimento e poi in altri ancora del tutto innocente in quanto costretto dal fato a innamorarsi di Laura. Il breve accenno di Castelvetro all'*excusatio* dell'errore petrarchesco si inserisce, dunque, all'interno di una serie di considerazioni più ampie sulle incongruenze del Canzoniere che si fanno specchio delle incoerenze proprie del sentimento più incongruente *par excellence*. Il commentatore osserva che amore appare contraddittoriamente sia come una necessità sia come una scelta nei *Fragmenta* proprio perché è tale *in re* e tale trovava declinazione nel *liber*. Lo status del sentimento non poteva, dunque, che essere contraddittorio – sostiene Castelvetro – perché la sua natura è ondivaga, così come la passione stessa cui l'innamoramento aveva dato vita.

Castelvetro non si limita a fare queste raffinate considerazioni sull'origine dell'amore del poeta, ma si spinge oltre e, elaborando un elemento esegetico cui già aveva parzialmente fatto allusione Vellutello (e che era stato brevemente ripreso da Silvano da Venafro)²⁹, riflette su un'ulteriore componente di necessità legata all'innamoramento petrarchesco, ovvero quella che appare implicitamente legata alla situazione temporale in cui esso ebbe luogo (essendo avvenuto, come sottolinea l'autore, il giorno della Crocifissione). Commentando il verso 8 del sonetto 3, Vellutello aveva osservato che «cominciaron i suoi guai [*scil.* di Petrarca] nel comune dolore, cioè nel dolore il quale di tal morte ogni uomo comunemente doveva avere»³⁰, per poi aggiungere «quantunque altri intendono del dolore comune che gli amanti comunemente in amare sogliono soffrire»³¹. Riesaminando questo dettaglio e soffermandosi sulle conseguenze interpretative in esso implicite, Castel-

²⁸ Ivi, c. C1r.

²⁹ Silvano da Venafro nel suo commento a Petrarca aveva osservato che: «li fu cagione che li suoi guai [*scil.* di Petrarca] s'incominciassero nel dolore comune, inteso per quel che si de havere in tal giorno» (*Il Petrarca col commento di messer Sylvano da Venaphro*, cit., c. B2v).

³⁰ ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca*, cit., c. A2v.

³¹ *Ibid.*

vetro scrive che «l'Amore del Petrarca doveva avere mezzo e fine infelice poiché ha avuto principio in un giorno tanto doloroso»³². È una considerazione chiave quella che elabora Castelvetro poiché suggerisce che dietro la decisione del poeta di sottolineare che il suo cader vittima d'Amore avvenne il giorno della Crocifissione si poteva scorgere una motivazione altra rispetto a quella di voler scusare la propria colpa. *L'initium amoris* che sarebbe evoluto verso un fine tragico sembra avere necessità di originarsi – dice Castelvetro – in un giorno di lutto perché quell'elemento di lutto, legato al tempo dell'innamoramento, prelude al lutto futuro che è il punto di fuga ultimo del percorso descritto nei *Fragmenta*. L'esegeta, infatti, sembra voler suggerire che il momento che ha dato origine al sentimento petrarchesco – così come ogni altro elemento che costituisce la parabola psicologico-sentimentale tracciata nella raccolta – non può che venir letto all'interno dell'intero disegno tracciato nel *liber*. Pertanto, la fine tragica e disperata (causa di sofferenze ma anche di colpa e di pentimento) dell'amore per Laura – di cui i lettori sono a conoscenza a partire dal sonetto proemiale – non può che apparire già *in nuce* nel fatto che il sentimento del poeta sia nato (in una prospettiva religiosa) proprio il giorno del più acuto dolore per l'umanità, il giorno della Crocifissione. Nelle considerazioni di Castelvetro il dettaglio relativo al tempo dell'innamoramento non è più solo circostanziale, ma si tinge di nuove sfumature. Non serve a scusare Petrarca dell'essersi innamorato, ma sembra preludere (ed essere indissolubilmente legato) a quello che avrebbe trovato declinazione nel resto del Canzoniere. Torna dunque nel quadro tratteggiato dal commentatore un elemento di necessità (e l'uso del verbo «doveva» ne è chiara prova). Non si tratta, ovviamente, di una necessità *sua re* della cosa amorosa, bensì di una necessità del discorso amoroso interno *iuxta propria principia*.

Non sarà superfluo osservare che queste considerazioni presenti nel commento di Castelvetro – in cui tanto spazio occupa l'elemento del tempo dell'innamoramento – trovano declinazione nello stesso giro d'anni in cui la critica petrarchesca dedica molte delle proprie attenzioni a risolvere una questione – relativa alla data effettiva dell'*initium amoris* – che fino alla metà del Cinquecento non era mai stata sollevata. Come Petrarca afferma in *RVF* 3 e *RVF* 61, egli cadde vittima d'Amore un Venerdì Santo. Nel sonetto 211 il poeta ricorda che il giorno in cui si innamorò era il 6 aprile 1327. La conclusione – apparentemente ovvia – sembra essere che il 6 aprile 1327 era un venerdì. Tutti coloro che per più di un secolo e mezzo dalla morte di Petrarca avevano commentato il Canzoniere lo hanno dato per scontato. Il primo che decise di controllare se ciò era vero – e che diede notizia dell'inaspettato riscontro delle sue ricerche – fu Lucantonio Ridolfi che nel suo *Petrarca con dichiarazioni non più stampate* (apparso a Lione nel 1558)³³ rivelò che aveva

³² *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, cit., c. C1v.

³³ Su Ridolfi, cfr. nota 22.

scoperto con l'avvallo dei più esperti astronomi e matematici del tempo che il 6 aprile 1327 non era un venerdì, bensì un lunedì. La scoperta di Ridolfi aprì una stagione di tentativi esegetici tesi a sanare quello che fu definita come la *crux* della *feria sexta aprilis* e che appariva come una contraddizione scomoda della raccolta petrarchesca. Ne avrebbero ampiamente discusso Ridolfi stesso, Ludovico Beccadelli, Alessandro Tassoni, Sforza Pallavicino e l'abate Giacomo Filippo Tomasini³⁴. Anche Castelvetro avanzò delle proposte esegetiche per risolvere la questione e ipotizzò che Petrarca sostenne che il 6 aprile 1327 era un Venerdì Santo alla luce della tradizione che vedeva nel giorno del 6 aprile l'anniversario storico della morte di Cristo³⁵. Non tutti accolsero questa lettura e il problema continuò ad essere dibattuto per secoli. La proposta che sarebbe stata percepita dalla critica come definitiva fu quella elaborata all'inizio degli anni Ottanta del Novecento da Manlio Pastore Stocchi, che conciliò gli elementi a cui fece riferimento Castelvetro con altri propri di ulteriori tradizioni calendariali insieme ad altri concetti legati al portato psicologico-sentimentale della sovrapposizione tra innamoramento petrarchesco e anniversario pasquale³⁶.

Il nodo della *feria sexta aprilis*, che ha un intrinseco interesse in sé dal punto di vista interpretativo, permette anche di accennare – e lo si farà qui brevemente – a un fenomeno più ampio, che si potrebbe definire di sistema, se lo si osserva all'interno del quadro della storia dell'esegesi petrarchesca rinascimentale. È interessante notare, infatti, come l'emergere di una nuova *crux* – come quella, ad esempio, della data dell'innamoramento – metta spesso progressivamente in secondo piano (e poi, a volte, soppianti del tutto) altre *crucis* che precedentemente erano state poste al centro del palcoscenico esegetico. Si può osservare, infatti, che ad alcuni dei cardini della discussione della critica petrarchesca, da un determinato momento in poi, sembra venir dedicato sempre meno spazio proprio per l'apparire di nuovi nodi critici e, spesso, per il concomitante fatto che quelle questioni che erano già state più o meno a lungo discusse in precedenza tendono a uscire del tutto dallo spazio testuale dei nuovi commenti prodotti, se percepite come risolte. È un fenomeno

³⁴ Cfr. CARLO CALCATERRA, *La «data fatale» nel Canzoniere e nei Trionfi del Petrarca*, Torino, Chiantone, 1926; BORTOLO MARTINELLI, "Feria sexta aprilis". *La data sacra nel Canzoniere del Petrarca*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», VIII (1972), pp. 449-485 (poi in Id., *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, pp. 103-148); MANLIO PASTORE STOCCHI, *I sonetti III e LXI*, cit., pp. 3-23; MARCO SANTAGATA, *Piccola inchiesta cinquecentesca sul 6 aprile di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, II, pp. 985-999; NATASCIA TONELLI, *I sonetti 2 e 3*, cit., pp. 173-190; ADELIA NOFERI, *Frammenti per i Fragmenta*, cit., pp. 65-82; MADDALENA SIGNORINI, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki, 2019, pp. 61-72; GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's sonnets*, cit., pp. 111-115.

³⁵ Cfr. *Le rime del Petrarca brevemente spostate per Lodovico Castelvetro*, cit., c. B4v. Sul punto, cfr. anche GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's sonnets*, cit., p. 112.

³⁶ Cfr. MANLIO PASTORE STOCCHI, *I sonetti III e LXI*, cit., pp. 3-23.

meno che potrebbe essere definito esegesi “*per addenda*”³⁷ e lo si può esemplificare – in parte semplificandolo – grazie ad alcune considerazioni che si possono derivare dallo studio della storia dei commenti ai sonetti dell’innamoramento osservata nella sua *longue durée*. Tra il 1450 e gli inizi del Seicento il centro della discussione esegetica sui testi petrarcheschi in questione appare spostarsi gradualmente da un nodo critico a un altro. Inizialmente, e per decenni, molta parte dell’attenzione si concentra, da un lato, sui dettagli circostanziali dell’*initium amoris* (che continueranno ad essere un elemento di interesse anche per i commentatori del medio e del secondo Cinquecento) e, dall’altro, sull’ordine da seguire nel disporre *RVF* 2 e *RVF* 3 nella raccolta. La discussione su questo secondo punto derivava dal fatto che non si era certi – anche a fronte di testimoni manoscritti contraddittori tra loro – se si dovesse seguire l’ordine 2-3 (come, poi, sarebbe stato avvalorato dalla stampa manuziana del Canzoniere curata da Bembo) o 3-2. Il dibattito non era solo filologico, ma aveva molteplici implicazioni, soprattutto se si considera che nel secondo sonetto Petrarca parla della causa prima del suo innamoramento, mentre nel terzo narra del tempo in cui si innamorò. Scegliere, dunque, un ordinamento rispetto a un altro implicava conferire un primato di importanza (con notevoli ripercussioni sul piano dell’*imitatio*) o alla componente causale o a quella temporale nel trattare dell’origine di una narrazione. La questione fu affrontata in tutti i commenti apparsi a stampa fino a quello di Gesualdo (1533), l’ultimo in cui se ne fa menzione esplicita. Da quel momento in poi – venendo probabilmente percepita come risolta e non più centrale – scompare dalla scena esegetica e gran parte dell’attenzione della critica si rivolge a un nuovo problema, cui non si era mai fatto accenno in precedenza, ovvero quello relativo alle contraddizioni tra i due sonetti. Il nodo fu dibattuto per due decenni, ma dalla fine degli anni Cinquanta del XVI secolo divenne molto marginale e scomparve quasi del tutto (così come nel corso degli anni Quaranta – come si è visto – aveva perso centralità la questione sull’origine necessaria o volontaria, e quindi colpevole, dell’innamoramento del poeta), mentre a interessare gli esegeti sarebbe stata una nuova *crux*, quella relativa alla data calendariale del 6 aprile. È questa ovviamente una schematizzazione *tranchant*, ma riflette nelle sue direttrici principali uno dei modi in cui appare essersi articolato il fenomeno dell’esegesi petrarchesca nell’età moderna³⁸. Ciò, ovviamente, non implica che delle voci isolate non abbiano offerto nuove interpretazioni di alcuni nodi il cui portato esegetico innovativo era, invece, percepito dalla maggior parte degli esegeti come minimo o addirittura nullo, tanto da non trovare quasi più spazio nei nuovi commenti prodotti.

Prova ne è, ad esempio, il fatto che la questione relativa alla scelta colpevole che aveva portato Petrarca a innamorarsi (connessa a un semi-topico corollario di

³⁷ Cfr. GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's sonnets*, cit., pp. 95-96.

³⁸ Su questa schematizzazione della questione, cfr. ivi, pp. 95-117.

excusatio) viene riaperta – sebbene da una voce isolata e periferica nel panorama dell’esegesi petrarchesca – all’inizio della seconda metà del Cinquecento, quando il problema era ormai uscito dall’orizzonte degli interessi della maggior parte dei commentatori. Come si ricordava, infatti, a partire dagli anni Quaranta questo nodo esegetico aveva perso centralità e gli interpreti del Canzoniere non sentivano più di dover scusare il poeta per l’errore in cui era caduto, come la lettura di Castelvetro documenta con chiarezza dal momento che nelle osservazioni di quest’ultimo la scelta colpevole di Petrarca di essere stato soggiogato da Amore viene privata della componente morale *tout court* e presentata come parte di una serie di elementi contraddittori che sono visti come costitutivi dei *Fragmenta*. Nonostante quasi tutti gli interpreti non trovarono più rilevante il dover giustificare la scelta di Petrarca di essersi innamorato, chi sentì ancora cogente la questione e decise di spendere delle parole per scusare Petrarca fu un professore di greco della provincia vicentina, Pietro Pagano. Egli fu interprete di Euripide, traduttore di Dionisio Longino e ottenne nel 1566 la pubblica cattedra di belle lettere a Vicenza (che tenne, sembra, fino al 1570)³⁹. Compose anche un discorso su *RVF 2* che rimase manoscritto (ed è oggi conservato alla British Library)⁴⁰. Il discorso di Pagano è particolare perché traccia dei paralleli testuali e retorici tra l’apertura del Canzoniere e il prologo dell’*Ippolito* di Euripide. La serie di corrispondenze che elenca l’autore è notevole, ma l’ipotesi di un’eco diretta del tragico greco nel secondo sonetto è insostenibile alla luce di quanto sappiamo sulla familiarità di Petrarca con l’*Ippolito*⁴¹ – ciò non toglie valore all’erudizione di Pagano. Oltre allo studio delle possibili fonti del testo petrarchesco, nelle prime pagine del suo commento il grecista vicentino – che non sembra essere stato del tutto digiuno di diritto – si prodiga esplicitamente a scagionare il poeta dalla colpa di essersi innamorato, sillogizzando sulla base dell’applicazione di alcune teorie giuridiche. Egli scrive che:

perché ogni ragionamento, et componimento, casca, secondo l’opinione d’Aristotele, sotto uno delli tre generi, o demonstrativo, o deliberativo, o giudiciale, diremo, che questo sonetto versa nel genere giudiciale, et in quella parte della constitutione giudiciale assontiva, che si chiama translatione del mancamento, quando si trasferisce la colpa in altra persona, et esser stato sforzato da altri a fare il mancamento, come fa in questo sonetto il nostro poeta, che trasferisce la colpa in altra persona, cioè in Amore, che è persona potente, et superiore: come fa anco Virgilio nel quarto dell’Eneide, che trasferisse la colpa del congiungimento di Didone, con Enea, in Venere, et in Amore [...].

³⁹ Su Pietro Pagano, cfr. NATASCIA TONELLI, *I sonetti 2 e 3*, cit., pp. 175-179.

⁴⁰ *Discorso di messere Pietro Pagano sopra il secondo sonetto del Petrarca*, in Londra, British Library, MS Additional 33470, cc. 1r-16v. È in corso, ad opera di chi scrive, un’edizione critica del *Discorso* di Pagano.

⁴¹ Cfr. NATASCIA TONELLI, *I sonetti 2 e 3*, cit., pp. 176-178.

La dispositione poi, che è usata dal poeta, è, che prima mette Amore, come dio potente, figliuolo di Venere, laquale, come havemo mostrato per autorità di Euripide, signoreggia il tutto, poi colloca in ordine il valore da lui medesimo preparato, col quale nondimeno non poté far resistenza, ne difendersi, perché l'inimico era dio, et potente, et egli era huomo, et non bastevole a fare resistenza a un dio: et nel terzo luogo pone, che non fu meraviglia, se fu ferito et stracciato⁴².

Per Pagano non è colpa di Petrarca, dunque, l'essersi innamorato di Laura, ma – sulla base di un principio giuridico che egli chiama «translatione del mancamento» – non può che essere colpa di Amore, su cui ricade la vera responsabilità dell'innamoramento dal momento che, essendo il dio più potente della sua vittima, Cupido non avrebbe potuto se non sottomettere il poeta. Conseguentemente Petrarca si trova legalmente slegato da ogni colpa nonché assolto da ogni errore – moralmente connotato – legato al fatto che venne assoggettato da Amore.

Che il discorso di Pagano esprima un gusto bizzarro per la disquisizione erudita o voglia veramente tentare di scagionare Petrarca dalla colpa di essersi innamorato, rappresenta, ad ogni modo, una delle battute finali di un coro di voci che per più di un secolo ha cercato di sviscerare le ragioni – fossero esse necessarie o volontarie – dell'innamoramento petrarchesco e che, stando evidentemente dalla parte del poeta, ha cercato con costanza di difenderlo e giustificarlo.

⁴² *Discorso di messere Pietro Pagano*, cit., cc. 5r-5v.

Laura Banella

RISCRIVERE PETRARCA COME POETA D'AMORE
NEL QUATTROCENTO VENETO TRA SICCO POLENTON E
BARTOLOMEO DA VALDEZOCCO

Nel 1525 il lucchese Alessandro Vellutello pubblica a Venezia un'edizione dei *Rerum vulgariū fragmenta* di Francesco Petrarca del tutto sorprendente per chi abbia familiarità con lo stretto controllo che l'autore dimostra di voler esercitare sulla sua collezione, sul testo e sul libro che lo contiene. Come noto, il curatore decide di radicalizzare la divisione in due parti del Canzoniere petrarchesco, con una distinzione tra le rime 'in vita' e 'in morte' di Laura e una «terza et ultima parte, fuori dell'opera» dove trovano posto quei testi «che in diversi tempi, et altri soggetti, et a più persone da lui furono scritti»¹. Nel compiere quest'operazione,

¹ Nel saggio si utilizzeranno le seguenti abbreviazioni: Edit16 = *EDIT 16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*: edit16.iccu.sbn.it; GW = *Datenbank Gesamtkatalog der Wiegendrucke*: www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de; ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue. The International Database of 15th-century European Printing*: data.cerl.org/istc/_search; USTC = *Universal Short Title Catalogue*: www.ustc.ac.uk. Su Vellutello e il suo commento, GINO BELLONI, *Alessandro Vellutello*, in ID., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 58-95; WILLIAM KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, pp. 45-52; CATHARINA BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik: die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo im epochalen Kontext*, Berlin, de Gruyter, 2013; ERNEST H. WILKINS, *Vellutello's Map of Vauclose and the Carte de Tendre*, in «Modern Philology», XXIX (1932), pp. 275-280; RHIANNON DANIELS, *Printing Petrarch in the Mid-Cinquecento: Giolito, Vellutello, and Collaborative Authorship*, in «Italian Studies», LXXV (2020), pp. 20-40; per Petrarca e il suo autografo, si veda almeno WAYNE H. STOREY, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York, Garland, 1993; ID., *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgariū fragmenta, Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di GINO BELLONI et al., Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 131-171; FURIO BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma canzoniere: implicazioni petrarchesche*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti. Classe di Scienze morali, Lettere e Arti», CIII (1990-1991), pp. 259-290; ID., *Come scrivere (e leggere) versi. La poetica grafico-visiva di Francesco Petrarca*, in *Petrarca e l'Umanesimo*. Atti del Convegno di

Vellutello si misura in prima istanza con l'edizione di Aldo Manuzio e Pietro Bembo, che sarebbe stata basata su un originale dell'autore. Nel *Trattato de l'ordine de sonetti et canzoni del Petrarca mutato*, uno dei paratesti che precedono l'edizione commentata del 1525, leggiamo infatti

Ma perché Meser Pietro Bembo, col quale sopra di tal cosa ho alcuna volta parlato, dice *non dall'originale del Poeta (come Aldo vuole) ma d'alcuni antichi testi et spetialmente i Sonetti e Canzoni da uno il quale noi habbiamo veduto, e ancora hoggi è in Padova appresso Messer Daniele da Santa Sophia*, havere questa opera cavata, et ancora per haverne veduto alcuni altri similmente antichi, et nondimeno in molte cose differenti, secondo che è piaciuto agli scrittori, se non dell'ordine, il quale di tutti è uno medesimo, *noi tegniamo per cosa certa che dal poeta non ne sia stato lassato originale ordinato, ma su diversi separati fogli*. Et che poi l'ordine che parve di darli a colui che fu il primo a raccoglierla e metterla insieme, tutti gli altri habbiamo seguito et questo ne fa fede quello che il Poeta medesimo scrive in una sua epi. *ad Socratem suum*², nella quale (essendo già vecchio) narra come stando al fuoco et rivedendo queste sue compositioni, quelle le quali giudicava essere degne di lui le lassava vivere, l'altre le mandava al fuoco³.

Il dialogo tra Vellutello e Bembo, avvenuto tanto a distanza – attraverso i materiali editoriali che presentano e mediano le loro edizioni – quanto in presenza, secondo quello che qui dice il primo, a proposito dell'ordine della raccolta petrarchesca e quindi del “significato della storia”, per così dire, e dell'importanza da dare a quell'antico manoscritto che oggi sappiamo essere l'autografo del Petrarca (con tutto ciò che ne consegue, dopo averne saputo riconoscere le sottili strategie che esso racchiude), solleva una serie di questioni che hanno animato la relazione tra Petrarca e il Veneto lungo tutto il Quattrocento e che, in maniera non sorprendente, si ritrovano al centro dei cruciali dibattiti letterari e linguistici del primo quarto del Cinquecento. Tralasciando le specifiche questioni legate all'uso dell'autografo per costituire il testo in questo momento storico, già ampiamente e produttivamente studiate⁴, mi preme mettere in rilievo almeno tre nodi che emergono da questo scambio: l'interesse per la vicenda raccontata dai *Rerum vulgarium fragmenta* e per Petrarca come il poeta d'amore per eccellenza il cui modello di

Studi (Treviso, 1-3 aprile 2004), a cura di GIULIANO SIMIONATO, Treviso, Ateneo di Treviso, 2006, pp. 29-58.

² *Fam.*, I, 1, 9.

³ *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, per Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio & fratres, 1525, f. 7v [USTC 847830; Edit16 CNCE 32255]. Corsivi nostri dove non altrimenti specificato.

⁴ Cfr. almeno GINO BELLONI, *Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195*, in FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario*, cit., pp. 73-104.

storia diviene progressivamente paradigmatico e, come nel caso di Vellutello, ricostruito, riscritto come tale; l'interesse conseguente per la biografia del poeta (ricordiamo, infatti, che l'edizione Vellutello propone al lettore sia una biografia del poeta, sia una di Laura, e una mappa per localizzare la narrazione, aumentando la portata storico-autobiografica attribuita alla raccolta); l'attenzione per l'originale, il cimelio custodito a Padova dai Santasofia, da cui vengono tratti manoscritti e a cui gli editori ritornano più volte in questi primi cinquant'anni di storia editoriale.

Non si dirà niente di nuovo ricordando che il petrarchismo in Veneto è cosa antica, inaugurato dalla residenza del poeta in città, e che l'interesse biografico è tutto sommato conseguente⁵. Tuttavia preme sottolineare che la riscrittura esclusivamente amorosa del Petrarca, che appiattendo il macrotesto lirico sulla biografia tende a semplificarne i significati e quindi ad allontanarsi dalla volontà dell'autore, e il desiderio di ritornare proprio a quella volontà d'autore, che per alcuni si lega all'affetto per l'antico libro originale, elementi che emergono entrambi dal lavoro di Vellutello, vanno in direzioni tendenzialmente opposte. Allo stesso modo, parrebbero andare in direzioni opposte anche l'interesse per il Petrarca umanista e il successo della sua produzione volgare di argomento amoroso. I due campi sono in realtà decisamente meno distanti di quanto si possa pensare e il lavoro sul Petrarca in area veneta nel secondo Quattrocento mostra dei cortocircuiti e delle interferenze che danno tanto ragione di quello che avverrà nel secolo successivo, quanto di come il clima culturale possa cambiare rapidamente. Al fine di capire meglio questi processi, sarà utile mettere a fuoco tali tensioni, analizzando tre casi di (ri)scrittura di Petrarca e della sua opera, legati tra loro in diversi modi: l'edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Bartolomeo da Valdezocco a Padova nel 1472; la biografia di Petrarca dell'umanista padovano Siccio Polenton, scritta entro gli anni Trenta del secolo; un gruppo di manoscritti contenenti i *Rerum vulgarium fragmenta* e altri materiali petrarcheschi (e non) prodotti tra il Veneto e Ferrara nel secondo Quattrocento.

Questo breve elenco chiarisce il senso di *riscrivere* che si è usato nel titolo, ossia l'idea che la riscrittura dell'autore e della sua opera passi per canali diversi, attraverso vari testi e paratesti, e mediatori: al fine di esplorare la circolazione di Petrarca, dei *Fragmenta* e della sua figura d'autore, sarà infatti produttivo mette-

⁵ Sul primo petrarchismo veneto si veda almeno CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XVII (1974), pp. 61-113; ERNEST H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, a cura di LUCA CARLO ROSSI, trad. it. di REMO CESERANI, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 101-113, 117-127, 214-222, 246 sgg.; ARMANDO BALDUINO, *Origini padovane e venete del petrarchismo*, in Id., *Periferie del petrarchismo*, a cura di BEATRICE BARTOLOMEO e ATTILIO MOTTA, introduzione di MANLIO PASTORE STOCCHI, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 91-106; GIANFRANCO FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, p. 342; MARINA ZANCAN, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1997, II, pp. 619-741.

re insieme materiali di vario tipo⁶, e quindi tanto la riscrittura materiale nei manoscritti e la riproduzione dei testi petrarcheschi nelle edizioni a stampa, quanto quella immateriale della presentazione dell'autore in una delle sue più rilevanti ma meno conosciute biografie, quella del Polenton appunto.

1. Bartolomeo da Valdezocco e la nascita della stampa a Padova

Nel 1470 Vindelino da Spira, il primo editore a stabilirsi a Venezia, stampa l'*editio princeps* dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Trionfi*⁷, inaugurando l'immensa fortuna di Petrarca a stampa: nel solo scorcio del Quattrocento sono prodotte almeno 38 edizioni per un totale di circa 20mila copie⁸. L'edizione di Vindelino, in quarto, era particolarmente apprezzata per l'accurata veste editoriale e formale, un volume armonioso, sofisticato e coerente, dalle pagine spaziose e dai caratteri tipografici eleganti. A differenza di quanto avverrà con le edizioni commentate che si diffonderanno dal 1477 in avanti e che riprendono l'ideale del testo autorevole presentato con materiali che ne permettano lo studio, la *princeps* era pensata per essere tenuta in mano, non al tavolo, e per essere "letta", non studiata⁹.

Solo pochi anni dopo la *princeps* di Vindelino, nel 1472, nella vicina Padova Bartolomeo da Valdezocco¹⁰, l'imprenditore che introdusse la nuova arte tipografica in città in collaborazione con un tipografo tedesco, Martino *de Septem Arboribus Prutenus*, stampa le opere volgari di Petrarca, scegliendo anch'egli un elegante

⁶ Per considerazioni metodologiche sull'uso di diversi tipi di testo e fonti, si rimanda all'introduzione in SIMON GILSON, *Reading Dante in Renaissance Italy. Florence, Venice and the «Divine Poet»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

⁷ FRANCESCO PETRARCA, [*Canzoniere e Trionfi*], [Venezia], Vindelino de Spira, 1470 [ISTC ip00371000; GW M31675].

⁸ LUIGI BALSAMO, *Chi leggeva le cose volgari del Petrarca nell'Europa del '400 e '500*, in «La Bibliofilia», CIV (2002), pp. 247-266; i numeri sarebbero in realtà ancora più alti, si parlerebbe di una cinquantina di volumi, cfr. GUYDA ARMSTRONG, *Re-materialising the Incunable Petrarch: Ernest Hatch Wilkins and the Politics of Bibliographical Description*, in «Italian Studies», LXXV (2020), pp. 55-70.

⁹ NADIA CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000. Per il contesto più generale, cfr. almeno BRIAN RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

¹⁰ ALFREDO CIONI, *Bartolomeo da Valdezocco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, VI, *ad vocem*, [www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-da-valdezocco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-da-valdezocco_(Dizionario-Biografico)/). Sulla stampa petrarchesca di Valdezocco, imprescindibile lo studio di Belloni che accompagna il fac-simile: FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta. Anastatica dell'edizione Valdezocco Padova 1472*, a cura di GINO BELLONI, Venezia, Marsilio, 2001, a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

quarto in carattere romano. Il volume di Valdezocco si distingue dai contemporanei perché vi è esplicitamente dichiarato che l'edizione è basata sul codice autografo dei *Fragmenta*, l'odierno manoscritto Vat. Lat. 3195, che, come già accennato, in quel momento era ancora a Padova, in possesso della famiglia Santasofia, la cui biblioteca lo aveva ricevuto attraverso Tommasa Savonarola che, un tempo sposata con il nipote di Petrarca, Gerardo, da vedova si era risposata con un Santasofia. E sarà appunto Daniele Santasofia a permettere a Bembo di consultare il codice per l'edizione Aldina del 1501 e a Vellutello per quella del 1525, da cui siamo partiti. Lo studio del testo non solo ha confermato la veridicità della dichiarazione di Valdezocco, ma ha anzi mostrato che, al netto di alcune idiosincrasie tipiche di questa tipografia e dei suoi compositori veneti e tedeschi, l'edizione è assai fedele al testo del Vat. Lat. 3195, perfino per quanto riguarda alcuni aspetti di messa in libro e messa in pagina¹¹.

Nel colophon dell'edizione Valdezocco si legge «Rerum vulgariū fragmenta ex originali libro extracta». Innanzi tutto si nota l'aderenza alla rubrica d'autore e al titolo imposto all'opera, che differenzia l'edizione Valdezocco dalla *princeps*, in cui i testi sono semplicemente indicati come *metra*, e che non è una caratteristica comune delle edizioni rinascimentali di Petrarca. Infatti, anche quando i *Rerum vulgariū fragmenta* saranno stampati in maniera preponderante col titolo unitario e simbolico di *Canzoniere*, che compare nel 1515 in un'edizione di Filippo di Giunta¹² e subito dopo in quella di Griffo del 1516 (che è invece talvolta ricordata come la prima occorrenza)¹³, il titolo d'autore si trova a concorrere con varie altre opzioni, quali *Le cose volgari*, che lo parafrasa, *Sonetti e canzoni* (titolo descrittivo, condiviso con altri autori classici volgari o contemporanei), oppure con semplicemente *Il Petrarcha*, o ancora *Opere volgari* o *Opera*¹⁴.

¹¹ GINO BELLONI, *Premessa*, in FRANCESCO PETRARCA, *Anastatica dell'edizione Valdezocco*, cit., pp. XLVI-XLIX.

¹² *Canzoniere et Triomphi di messer Francesco Petrarca*, Impresso in Florentia per Philipppo di Giunta, 1515 di Aprile [Edit16 55214; USTC 847792]. Curata da Francesco Alfieri (già curatore delle Giuntine del 1504 e del 1510), a cui si deve la prefazione, questa edizione sarà la base per l'Aldina del 1521. Cfr. WILLIAM A. PETTAS, *The Giunti of Florence: A Renaissance Printing and Publishing Family: A History of the Florentine Firm and a Catalogue of the Editions*, New Castle, Oak Knoll Press, 2013, pp. 19, 275-276; BRIAN RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy*, cit., p. 58; cfr. anche la scheda nel database *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* dell'Università di Oxford: petrarch.mml.ox.ac.uk/printed-editions/canzoniere-et-triomphi-vicenza-biblioteca-bertoliana-a3228 (Giacomo Comiati).

¹³ *Canzoniere et triomphi di messer Francesco Petrarca*, Bologna, Griffo, 1516 [Edit16 66555; USTC 847791].

¹⁴ Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, dir. ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, a p. 509; e PAOLA VECCHI GALLI, *Dalla Raccolta Aragonese alla Giuntina di rime antiche: riflessioni sul canone lirico italiano fra Quattro e Cinquecento*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, I-II, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, I, pp. 193-208.

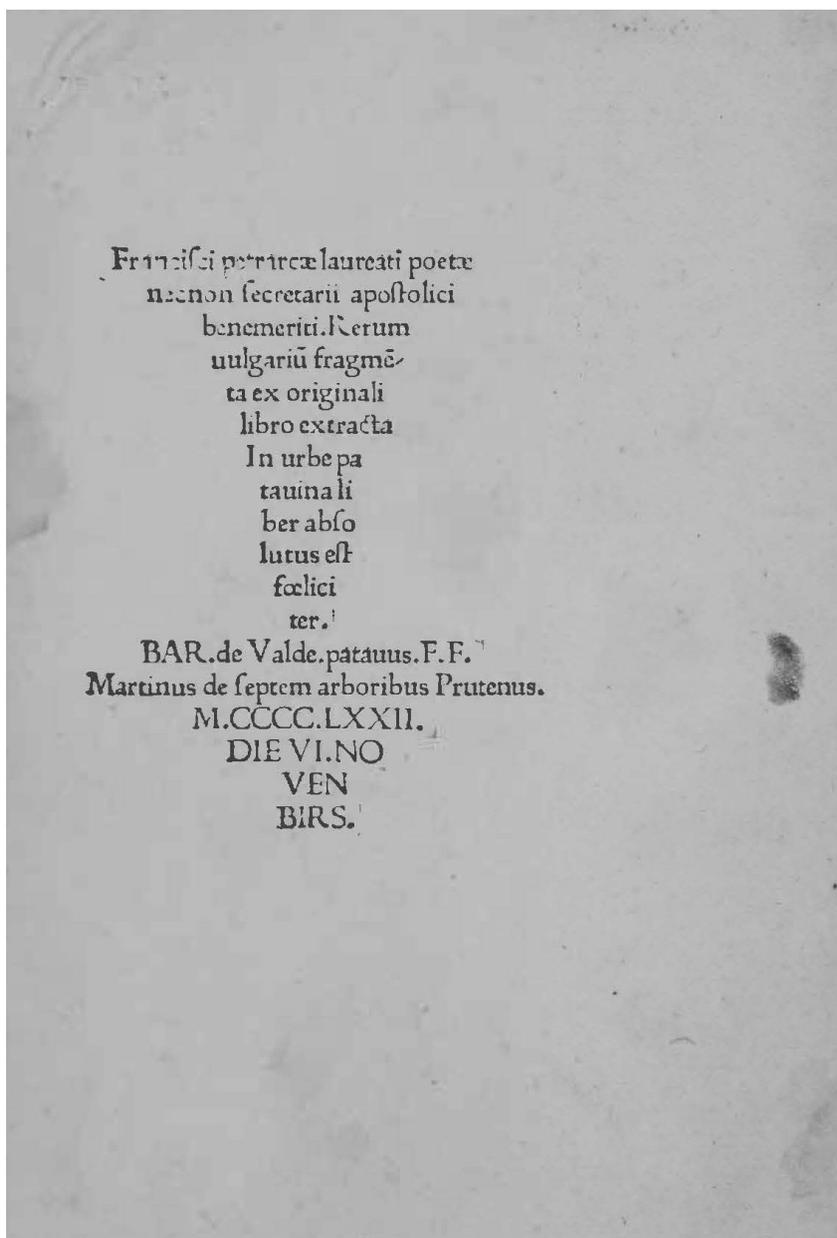


Fig. 1 - Colophon dell'edizione Valdezocco dei *Rerum vulgarium fragmenta*

L'edizione Valdezocco, insieme a *Fragmenta e Trionfi*, include anche la vita di Petrarca di Leonardo Bruni, preferita ad altre opzioni contemporanee, quali ad esempio la biografia di Polenton di cui tratteremo nel prossimo paragrafo, assai probabilmente perché, essendo in volgare, poteva rendere più appetibile un volume di opere volgari. Già dai primordi della stampa gli editori si rincorrono nell'aggiungere elementi nuovi ai loro volumi, testi e paratesti, o la promessa di un rigore filologico mai visto prima, con l'obiettivo di attirare nuovi lettori e ampliare così il proprio mercato, senza contare il fatto che un volume completamente volgare era una scelta più coerente perché era ovviamente del tutto accessibile a chi non conoscesse il latino. Nata nel 1436 come parte di un dittico con quella di Dante, come è noto, nella sua biografia Bruni presenta Petrarca come modello di umanista, concentrandosi sul suo ruolo pionieristico nella riscoperta della lingua latina classica e, per quanto presentata come inferiore rispetto a quella dei contemporanei, elogiandone la scrittura tanto in prosa quanto in versi. Allo stesso tempo la valutazione della sua poesia volgare non ne fa necessariamente il modello assoluto per tale genere: «Nel dire volgare, il Petrarca in canzone è pari a Dante, in sonetti il vantaggia. Confesso, niente di manco, che Dante nell'opera sua principale vantaggia ogni opera del Petrarca»¹⁵.

Questa considerazione preliminare introduce il contesto editoriale in cui l'operazione di Valdezocco si viene a collocare e anche il possibile pubblico a cui questo volume poteva essere diretto. Come si è accennato in precedenza, Valdezocco è il primo a stampare in quel di Padova, città che nella seconda metà del Quattrocento era sicuramente un centro culturalmente attivo e vivace, ma non per quanto riguarda la letteratura volgare. Infatti, la forza propulsiva della cultura cittadina del periodo sarà da ricercarsi nell'Università e nel suo mosaico cosmopolita di studenti e professori che, nonostante la crisi patita alla metà del secolo, quando gli studenti si erano dimezzati, resta comunque un centro intellettuale di importanza internazionale¹⁶. Lo stesso Valdezocco, giurista di professione, si inserisce in quella borghesia padovana legata all'Università e, anche se pare aver smesso di produrre libri nella sua tipografia abbastanza presto (già nel 1476), in realtà resta legato al commercio librario ancora a lungo, dal momento che documenti in nostro possesso ce lo mostrano partecipare a società occasionali con tipografi, librai, editori e cartai della città¹⁷. I libri usciti dalla sua officina tipografica, dapprima in collaborazione con il prussiano Martino e poi in autonomia, rispecchiano questo profilo di pubblico: i 18 volumi prodotti tra il marzo 1472 e il giugno 1476 (riepilogati in ordine crono-

¹⁵ LEONARDO BRUNI, *Le Vite di Dante e del Petrarca*, a cura di ANTONIO LANZA, Roma, Archivio Guido Izzi, 1987, p. 65.

¹⁶ FRANÇOIS DEPRUGENET DESROUSSILLES, *L'università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura veneta*, III. *Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, a cura di GIROLAMO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 607-647.

¹⁷ Cfr. ALFREDO CIONI, *Bartolomeo da Valdezocco*, cit.

logico nella Tab. 1), comprendendo diritto, medicina, retorica, sono infatti per lo più opere legate all'Università; insieme a testi di interesse locale, come le vite dei santi padovani composte da Sico Polenton o l'orazione di Antonio Orsato per il doge Niccolò Marcello. Bartolomeo da Valdezocco pubblica tre sole opere volgari, due delle quali decisamente significative. Infatti, la serie che nello stesso 1472 vedrà i *Rerum vulgarium fragmenta* stampati dal codice autografo di Petrarca, era stata inaugurata qualche mese prima dall'*editio princeps* dell'*Elegia di madonna Fiammetta* di Giovanni Boccaccio, che è quindi il primo libro stampato a Padova.

Bartholomaeus de Valdezoccho et Martinus de Septem Arboribus	
Giovanni Boccaccio, <i>La Fiammetta</i> [ISTC ib00733000; GW 4456]	21 marzo 1472
Paolo Bagellardo, <i>De infantium aegritudinibus et remediis</i> [ISTC ib00010000; GW 3166]	21 aprile 1472
Antonio Turchetti, <i>Oratio gratulatoria ad Nicolaum Tronum</i> [ISTC it00500000; GW M48115]	5 maggio 1472
Jacobus de Zochis, <i>Canon, omnis utriusque sexus disputatum ac repetitum</i> [ISTC iz00028000; GW M52111]	28 luglio 1472
Antonius Ursatus, <i>Congratulatio pro Nicolai Marcelli Ducis principatu</i> [ISTC iu00068500; GW M48938]	14 ottobre 1473
Francesco Petrarca, <i>Canzoniere e Trionfi</i> . Leonardo Bruni Aretino, <i>Vita di Petrarca</i> [ISTC ip00373000; GW M31636]	6 novembre 1472
Avicenna, <i>Canones medicinae</i> . Tr: Gerardus Cremonensis. (III) [ISTC ia01427400; GW 3125] ¹⁸	23 dicembre 1472
Andrea da Barberino, <i>Guerino il Meschino</i> [ISTC ia00575000; GW 1643]	21 aprile 1473
Paulus Maurocenus, <i>De generatione aeterna et temporali Christi</i> [ISTC im00380000; GW M21883]	28 aprile 1473
Gaius Svetonius Tranquillus, <i>De grammaticis et rhetoribus</i> [ISTC is00812000; GW M44186]	1473
Ognibene Bonisoli (Omnibonus Leonicensis), <i>Grammatica latina seu De octo partibus orationis, et De arte metrica</i> [ISTC il00174000; GW M27823]	14 gennaio 1474

¹⁸ Localizzata a Padova dalla copia di Vienna (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ink 3.A.5) e attribuita a Valdezocco da Osler and Reichling (cfr. scheda in ISTC).

Bartholomaeus de Valdezoccho	
Johannes de Lübeck, <i>Prognosticon super Antichristi adventu Judaeorumque Messiae</i> [ISTC ij00376000; GW M14294]	> aprile 1474
Guarino Veronese, <i>Regulae grammaticales. Carmina differentialia. De diphthongis</i> [ISTC ig00534200; GW 11637]	20 febbraio 1474
Hierocles – Giovanni Aurispa (Translator), <i>In aureos versus Pythagorae opusculum</i> [ISTC ih00151000; GW 12409]	17 aprile 1474
Publius Terentius Afer, <i>Comoediae. Vita Terentii</i> [ISTC it00068000; GW M45433]	4 agosto 1474
Rāzī, Abū Bakr Muḥammad ibn Zakarīyā, <i>Liber nonus ad Almansorem</i> (cum expositione Silani de Negrīs) [ISTC ir00181500; GW M38022]	8 giugno 1476
Sicco Polenton, <i>Vita S. Antonii de Padua</i> . Sixtus IV, Bulla, 12 Mar. 1471/72 a favore della chiesa di Sant'Antonio a Padova «Immensa divinae bonitatis» [ISTC ip00883000; GW M34661]	11 giugno 1476
Johannes Jacobus Canis, <i>De modo studendi in utroque iure</i> [ISTC ic00097000; GW 5973]	1 ottobre 1476

Tab. 1

La piccola serie di edizioni volgari impresse da Valdezocco si completa con il poema epico toscano *Guerrin Meschino*, composto da Andrea da Barberino all'inizio del secolo. A giudicare dalle proporzioni tra i diversi generi di opere scelte per la stampa, sembrerebbe che a Padova e dintorni il pubblico di lettori di letteratura fosse a questo punto abbastanza limitato, o comunque più limitato rispetto a quello degli altri tipi di discipline e quindi di volumi. Vediamo quindi la compresenza di diverse lingue e generi letterari, che riflettono la città, in una situazione che in questo caso non sembra suggerire una competizione tra saperi e occupazioni, ma piuttosto tra diversi momenti e interessi, lo studio e la ricreazione. Se Venezia si dimostra precocemente una capitale tipografica, esperienze come quella di Valdezocco mostrano come la stampa in Italia fosse tutt'altro che una forza accentratrice di sapere e gusti, ma anzi rimanesse, soprattutto nei primi decenni, un'esperienza del tutto policentrica, e quindi in grado di mettere in luce paradigmi culturali che esulano dalle linee maggiori della tradizione. In ogni caso, per quanto riguarda la letteratura volgare, le scelte di Valdezocco suggeriscono che nella terraferma veneta il pubblico fosse in qualche misura interessato alla letteratura in volgare toscano, presagendo nella pratica le teorie linguistiche che saranno formalizzate da Pietro Bembo, quando saranno scelti a modello appunto Boccaccio per la scrittura in prosa e Petrarca per quella in versi. Questo pubblico però sembra soprattutto interessato alla letteratura d'amore, più che a modelli che siano utili per la composizione di nuova letteratura. Infatti, i *Fragments* di Petrarca

e la *Fiammetta* di Boccaccio sono sì esempi di letteratura toscana dell'epoca d'oro, ma allo stesso tempo condividono l'analisi della passione amorosa, della sofferenza causata a uomini e donne dall'amore non corrisposto, in quella che si può definire una chiave elegiaca comune, qualità che Boccaccio dichiara esplicitamente, fin dal titolo da lui scelto per la sua *Eroide* in volgare, che è appunto quello di *Elegia di madonna Fiammetta*¹⁹. Valdezocco non usa il titolo d'autore, ma sottolinea comunque la qualità amorosa del testo nel suo titolo, che recita «Ad Flamettam Panphyli amatricem libellus».

Leggere Petrarca come narrazione amorosa esemplare, insistendo sulla finzione autobiografica dell'opera, non sarebbe un caso isolato e, come abbiamo accennato parlando dell'operazione editoriale di Vellutello, diventerà sempre più un paradigma²⁰. Ma per quanto riguarda lo specifico ambiente veneto del secondo Quattrocento pare importante che sia una caratteristica che è messa in rilievo per i *Rerum vulgarium fragmenta* in alcuni dei codici prodotti in questo periodo tra il Veneto e l'Emilia che includono la *Vita di Petrarca* di Sicco Polenton, dove peraltro i *Fragmenta* sono intitolati *Carmen rithimonos elegicum*, suggerendo quindi un'interessante triangolazione tra la circolazione di Petrarca e Boccaccio in questo preciso momento e luogo, e le biografie di Petrarca. Prima di affrontare tale gruppo di codici, sarà opportuno però dapprima analizzare la biografia del Polenton e il suo significato, sia nella raccolta da cui proviene, gli *Scriptores illustres*, sia nella tradizione successiva.

2. La *Vita di Petrarca* di Sicco Polenton

Per renderci conto dello status della poesia volgare nel pieno Quattrocento e del canone condiviso dei suoi autori maggiori, possiamo avvalerci dell'iconico e famosissimo affresco della Villa Carducci a Legnaia dove, intorno al 1450, Andrea del Castagno dipinse una ciclo di affreschi di *Uomini e Donne illustri*, composto da nove personaggi, in cui a tre guerrieri (Farinata degli Uberti, Pippo Spano, e Andrea Acciaiuoli) corrispondono tre figure femminili illustri (la Sibilla Cumana e le regine Ester e Tomiri) e tre poeti (Dante, Petrarca, e Boccaccio). Lasciando da parte le questioni più minute relative alla scelta dei singoli personaggi (specialmente in relazione alle tre figure femminili) e le corrispondenze tra le diverse figure, ciò che preme sottolineare, e che emerge chiaramente dalle scelte dell'artista e dei suoi

¹⁹ Cfr. GINO BELLONI, *Premessa*, in FRANCESCO PETRARCA, *Anastatica dell'edizione Valdezocco*, cit., pp. XXVII-XXIX.

²⁰ Cfr. LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza. Biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, in «Italianistica», XXXIII, (2004), pp. 153-177.

committenti, più che lo stabilizzarsi del canone delle Tre Corone in sé, è l'importanza che viene data alla poesia volgare: alla metà del Quattrocento a Firenze i più illustri autori della tradizione volgare sono messi sullo stesso piano di quelli che erano considerati i più importanti eroi militari della storia cittadina. Il canone delle Tre Corone che troviamo a Legnaia non è un'innovazione, ma sancisce quanto era già presente in due delle più importanti raccolte di biografie fiorentine dell'epoca: le già menzionate *Vite di Dante e Petrarca* del Brunì del 1436, dove Boccaccio appare ma solo fuggacemente, in una breve notizia; e le *Vitae trium illustrium poetarum Florentinorum* di Giannozzo Manetti del 1440, dove Boccaccio fa invece saldamente parte del canone²¹.

Nello stesso periodo, ossia negli anni Trenta del Quattrocento, Siccò Polenton chiude la sezione dedicata ai poeti della seconda redazione dei suoi *Scriptorum illustrium Latinae linguae libri XVIII* con le vite di tre autori moderni – Albertino Mussato, Dante e Petrarca (l'opera include anche la biografia di Boccaccio, ma tra gli storici, non tra i poeti). Nel compilare questo canone, Siccò sta riflettendo e rielaborando il pensiero sulla poesia, tanto volgare quanto latina, e sul suo ruolo nella società che in contemporanea si stava sviluppando nello stesso torno di tempo a Firenze. Sappiamo che Siccò era in rapporto diretto con gli umanisti fiorentini, almeno con lo stesso Leonardo Brunì e con Niccolò Niccolì, e anche se non abbiamo lettere che trattino in maniera esplicita "l'istituzionalizzazione" delle Tre Corone con questi corrispondenti, sappiamo che anche dei maggiori autori volgari italiani Siccò cercava informazioni e materiali a Firenze²².

Gli *Scriptores illustres* di Siccò Polenton sono una storia della letteratura in lingua latina svolta attraverso le biografie dei suoi autori, che si estende da Livio Andronico fino alla generazione precedente a Siccò, quella di Coluccio Salutati (che non è incluso nella raccolta, ma che probabilmente doveva esserlo). I contemporanei non sono quindi inclusi nella collezione. La realizzazione degli *Scriptores illustres* occupò il loro autore per decenni, e se ne conservano due redazioni: una prima, solo parziale, trasmessa dal ms. Riccardiano 121; e una seconda, molto più estesa ma comunque incompleta, che ci è giunta in copia autografa nell'odierno ms. Ott. lat. 1915 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Analizzando l'opera nel suo complesso si deduce che Siccò sia più interessato alla produzione in prosa che alla poesia, e i poeti – cioè coloro che scrivono lavori di finzione in versi – sono

²¹ Per la tradizione biografica delle Tre Corone, cfr. JOHANNES BARTUSCHAT, *Le Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007.

²² Per le informazioni su Siccò Polenton e le sue vite dei moderni si rimanda ai saggi introduttivi e alle note puntuali in SICCÒ POLENTON, *Vite dei moderni*, a cura di LAURA BANELLA e RINO MODONUTTI, Padova, CLEUP, 2020; cfr. anche i saggi raccolti in *L'Umanesimo di Siccò Polenton. Padova, la "Catinia", i santi, gli antichi*, a cura di GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, FRANCO BENUCCI e RINO MODONUTTI, Padova, Centro studi antoniani, 2020.

un gruppo minoritario, a cui sono dedicati solo tre libri sui diciotto dell'opera per come la possiamo leggere oggi²³: il libro II, che include l'elogio della poesia, la storia dei primi poeti e le differenti categorie di poeti; il libro III, con le vite di Virgilio e Orazio; e il libro IV, con Persio, Lucano, Seneca tragico, Stazio, Giovenale, e appunto alcuni autori più recenti. Dopo una manciata di poeti tardo antichi e medievali, tra cui in maniera significativa è inclusa Faltonia Betitia Proba, autrice tardoantica di un centone virgiliano e unica donna scrittrice di tutta l'opera, il libro dedicato ai poeti si chiude con le Tre Corone del canone di Sicco: Mussato, Dante e Petrarca. È importante mettere in rilievo che gli autori moderni per Sicco non sono quelli suoi contemporanei, che sono invece esplicitamente esclusi dagli *Scriptores illustres*, e citati solo come fonti, in un dialogo che lega l'umanista padovano ai più importanti centri dell'Umanesimo contemporaneo, la Firenze di Brunni e Niccoli e la Venezia di Guarino.

Per Sicco il valore fondamentale dello scrivere versi è morale: i primi che scrissero in metro lo fecero per adornare ciò che era sacro, e quindi per preservarlo, perché fosse ricordato e per rinfocolare così la virtù. Si tratta innanzitutto di una ripresa del nesso poesia-teologia già lungamente dibattuto nel secolo precedente, affrontato da Petrarca e Boccaccio (la cui *Genealogia* viene richiamata direttamente su questo punto) e che a Padova, con Mussato, aveva visto uno dei protagonisti di uno degli scontri più accesi in merito.

Qui autem ista de re sentiunt gravior, metrum et inventum primo ad exornanda sacra et conservatum postea memorandam ad virtutem dicunt. Affirmant enim testimoniis claris priscos viros qui essent sacerdotes religionisque ac sapientiae studiosi hoc dicendi invenisse genus, quod, uti erat, putarent nefas, si quemadmodum templa et omnem apparatus ita etiam verba divinus cultus et ornata et suavia non haberet. Atque illud constat, quod sacerdotes suos Graecia, quod tractarent divina et isto canendi genere uterentur, poetas theologos appellavit²⁴.

Una tale definizione di poesia opera un'importante riconciliazione di comunità intellettuali e di lingue apparentemente in competizione tra loro in questo momento storico, il periodo della fioritura dell'Umanesimo latino, e di una cultura alta che si esprime in questa lingua. Infatti, che lo scrivere in versi assuma valore morale è particolarmente rilevante proprio per la costituzione del "canone dei moderni". Il fatto che la poesia non corrisponda semplicemente e in un certo senso "meccanicamente" allo scrivere versi in latino dà una prima giustificazione

²³ Cfr. GIOVANNA M. GIANOLA, *Sicco, i poeti e la poesia*, in *L'Umanesimo di Sicco Polenton*, cit., pp. 145-164.

²⁴ SICCONIS POLENTONI, *Scriptorum illustrium Latinae linguae libri XVIII*, a cura di BERTHOLD L. ULLMAN, Roma, American Academy in Rome, 1928, pp. 42-43.

della presenza di Dante, i cui unici versi latini, le *Egloge*, Sicco non doveva conoscere, dal momento che nella sua biografia leggiamo che in latino l'Alighieri compose soltanto *soluta dictione* la *Monarchia*²⁵. D'altro canto la *Commedia* in versi volgari è elogiata per il suo valore morale, dottrinale e teologico, messo in diretta relazione con la *scientia* di Dante: nella brevissima biografia, Dante è il poeta-teologo, estremamente intelligente ed erudito, in quella che sembra una riscrittura succinta dell'elogio di Dante fatto pronunciare da Leonardo Bruni a Niccolò Niccoli nel secondo libro dei suoi *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, che Sicco conosceva e usò come punto di riferimento per la sua opera. Dante viene quindi presentato come il poeta esemplare anche se non è poeta in latino, mostrando nei fatti le potenzialità della poesia, che vanno oltre la lingua utilizzata, ma dipendono dalle qualità (moralì, intellettuali e propriamente "letterarie") del singolo poeta.

È proprio nella figura di Petrarca che troviamo pienamente sviluppato e compiuto tutto ciò che era ritenuto necessario all'intellettuale e poeta, attributi che erano già stati messi in rilievo ed elogiati da Sicco in Dante e ancor prima in Mussato. Partendo dalla biografia di Pier Paolo Vergerio e dai racconti che Petrarca stesso fa nelle sue lettere, Sicco racconta della complicata relazione tra Petrarca e il padre, che – come noto – lo forzò a studiare legge, fino alla sua morte, quando finalmente Francesco fu libero da tale pesante obbligo e poté dedicarsi completamente alle lettere. Prima dell'episodio del rogo dei libri di letteratura di Francesco da parte di Petracco – con la significativa eccezione di Cicerone e Virgilio – Sicco descrive in dettaglio l'educazione di Petrarca: studiò arti liberali a Carpentras e Avignone, per poi andare a Montpellier e a Bologna a studiare diritto, cosa che fece per sette anni senza particolare successo. Pur riconoscendo la sofferenza di Petrarca nel dedicarsi allo studio della legge, Sicco è interessato a valorizzare il fatto che il poeta aveva affrontato un *cursus studiorum* di tutto rispetto, prima nelle arti e poi appunto per sette anni nelle discipline giuridiche:

Quattuor ibi egit annos ac libere litteras primum coepit. Denique his duobus in locis grammaticam, dialecticam, rhetoricam didicit. Pubescens vero ad Montem Pesulanum – famosum est ob litterarum studia oppidum Galliae Transalpinae – patris iussu ut studeret legibus profectus est: ius ibi civile quadriennium, inde missus Bononiam, quae in Italia civitas legum est mater, triennium audivit. Utrobique doctorem legentem audiebat, sed studebat parum. Summa eius delectatio haudquaquam in legibus audiendis sed in Cicerone, Virgilio et historiis cognoscendis erat. Hoc enim ad unum omni delectatione, studio, ingenio ferebatur. Ius autem civile tractare uti rem inspidam, asperam, tediosam abhorrebat prorsus. Neque vero haec ad studia eloquentiae incitabatur parum exhortatione amicorum, qui et scriptas ab eo

²⁵ SICCO POLENTON, *Vite dei moderni*, cit., pp. 96, 144.

epistolas et quae dietim faceret et metro et prosa ingenii experimenta viderent, quod ea laudarent summe spemque sibi amplissimam facerent, futurum si perseveraret, quod in dicendo et superaret sui temporis omnes et veteribus se indubie adaequaret²⁶.

Nella conclusione della vita (per cui cfr. *infra*) Polenton sottolinea anche che Petrarca si era dedicato allo studio dell'*eloquentia* invece che al diritto, confermando quindi l'idea di quanto fosse importante avere un'educazione accurata e formale: Petrarca non si improvvisa né studioso umanista né tanto meno poeta, studia in maniera attenta e approfondita Cicerone e Virgilio e la storia. E, come anche già per Mussato e per Dante, i suoi meriti sono dovuti tanto all'intelligenza naturale (*ingenium*) quanto alla dedizione allo studio (*diligentia*). Inoltre andrà notato che l'interesse precipuo di Petrarca per la letteratura classica e la storia corrisponde perfettamente a ciò che era previsto nel nuovo curriculum degli *studia humanitatis* nel corso del Quattrocento. È quindi attraverso l'impegno, l'approfondimento delle arti liberali e di un percorso ordinato, anche universitario, e attraverso lo studio dei classici, da assimilare per le loro qualità stilistiche ma soprattutto morali e dottrinali, che i moderni possono emulare i risultati degli *scriptores illustres* dell'antichità.

Nella progressione storiografica dell'opera di Sicco, dopo mille anni di sonno le Muse finalmente si risvegliano con la poesia volgare di Dante²⁷. Tuttavia è Petrarca il vero intellettuale moderno: benché la sua statura non sia comparabile con quella di Virgilio e Cicerone, Petrarca è l'unico che sia stato in grado di scrivere in maniera eccellente, peraltro in generi diversi e in lingue diverse, e di dare vita a una rinascita culturale dopo che gli studi, l'eloquenza e la poesia erano stati trascurati per mille anni.

Quippe dicendi genus intentatum reliquit nullum atque istis in studiis ea gravitate, copia, gratia versatus est ut qui etiam severissime iudicant fateantur ipsum excelluisse cunctos qui aut memoria sua viverent aut superiori aetate mille prope ad annos istis in litteris claruissent. Neque vero id negant qui fateri quae sunt vera non verentur, *ipsum esse illum qui et princeps et auctor fuit excitandi studii et poetici et omnis eloquentiae, ut quae per diu neglecta fuerant et quasi sopita dormierant, ea tandem mortalium ad cognitionem usumque redirent*. Gratus tamen illorum gustui non solet esse qui sunt adeo delicati ut nihil omni parte non perfectum laudent; sed meminerint Ciceronis esse in *Bruto* dictum, nihil simul et inventum et perfectum esse. Atque illud constat, quod, etsi non adaequandus Ciceroni nec Virgilio videatur, id tamen est suo ingenio

²⁶ Ivi, p. 106.

²⁷ Ivi, p. 94.

ac diligentia assecutus quod istis in studiis et sui et superioris temporis omnes ad multos annos quovis dicendi in genere superavit²⁸.

La biografia di Petrarca è di gran lunga la più estesa tra quelle dei tre autori moderni, e chiude, come accennato, la sezione dedicata alla poesia, non solo per ragioni cronologiche, ma anche per tale preminenza. Sicco coniuga quindi il comune paradigma che vede Dante come la prima delle Tre Corone, con la prospettiva umanistica che riconosce Petrarca come il più importante tra gli autori moderni.

Non c'è alcun autore moderno tra gli *oratores*, il gruppo più importante per Sicco, e nessun autore moderno può competere con Seneca e Cicerone, che sono le due figure di maggior rilievo in questa storia della letteratura. Tra gli *historici*, il secondo gruppo di scrittori in prosa, solo nella seconda redazione dell'opera troviamo una brevissima nota biografica su Giovanni Boccaccio, una piccola aggiunta che dice davvero molto poco sull'autore (soprattutto dal punto di vista propriamente biografico), ma ci mostra la vicinanza di Sicco all'Umanesimo fiorentino e ai canoni poetici sviluppati in Toscana. Sebbene negli *Scriptores illustres* la poesia non sia il genere letterario più importante, è comunque l'unico in cui la modernità, soprattutto con Petrarca, abbia veramente raggiunto il livello dell'antichità, e quindi l'unico che sia presentato con onore paragonabile e considerevole spazio in quella che è stata chiamata la prima storia della letteratura latina. Dal momento che le Muse si sono svegliate con la poesia volgare, sarà quindi il valore morale, dottrinale e sapienziale della poesia, che nel caso di Dante trascende la lingua, che permette agli autori moderni di essere alla pari con i classici.

Mussato e Petrarca hanno scritto in molti generi, ma devono essere inclusi tra i poeti perché sono poeti laureati, il che significa anche che il valore della loro poesia è stato riconosciuto pubblicamente. Per entrambi Sicco ricorda in maniera corretta il titolo con cui sono stati incoronati: *poeta et historicus*. Ma se guardiamo più attentamente al canone delle loro opere, in linea con la definizione di poesia come scrittura in versi che Sicco adotta nei suoi *Scriptores*, emerge che sarebbero stati entrambi incoronati per un testo letterario in versi, benché di ispirazione storica: Mussato per la tragedia *Ecerinis*, Petrarca per la pur non conclusa *Africa*. Nella biografia di Petrarca le sue opere volgari sono citate dopo la sua vasta produzione latina, in un elenco molto breve, ma puntuale: canzoni, libri di sonetti, e *Trionfi*. Si tratta di una definizione impeccabile, tenendo conto che molto spesso nella prima metà del quattrocento i *Rerum vulgarium fragmenta* erano definiti, tanto in volgare quanto in latino, proprio come "sonetti e canzoni"²⁹.

²⁸ Ivi, pp. 118, 120.

²⁹ Cfr. *supra* nota 14, e i dati raccolti nel database *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* dell'Università di Oxford: petrarch.mml.ox.ac.uk.

Nella prima redazione degli *Scriptores illustres*, la poesia volgare di Petrarca aveva un'importanza decisamente maggiore. La lista non poteva che essere la stessa, ma era posizionata all'inizio della biografia ed era accompagnata da una valutazione sorprendentemente positiva, sia per quanto riguarda la forma, che il contenuto. Inoltre, nella prima redazione degli *Scriptores illustres* la biografia di Petrarca è decisamente più breve. Ma soprattutto Petrarca è presentato principalmente come un poeta volgare in lingua toscana, una lingua che è ritenuta particolarmente elegante e adatta alla poesia. Petrarca segue le orme di Dante, la cui biografia in questa prima redazione dell'opera inizia con una lode dei poeti toscani.

Vita di Petrarca, seconda redazione (ms. Ott. Lat. 1915): Patria quoque lingua, quo in genere plurimum valuit, ut pretermittam nihil, amatorias cantilenas ac libros Sonetorum et Triumphorum fecit³⁰.

Vita di Petrarca, prima redazione (ms. Riccardiano 121): Hoc etiam genere canendi lingua patria, ut ceteros pretermittam, Franciscus Petrarcha, doctus vir et ante alios memorie sue togatos homines excelentis fame ac poeta non ignobilis, delectatus est, atque in eo, quemadmodum in ceteris, multa cum laude et honore versatus. Sunt enim Soneta eius, sunt Cantelene, sunt Triumphus et gravitate pleni et artificio laborati, et omnium sententia illo in genere illustres et clari. Adiumento sibi et ornamento fuit quod, preter artis eius rationem ac poetandi facultatem, haberet linguam etiam Tuscam, que huic rei propria et accomodata esset³¹.

Vita di Dante, prima redazione (ms. Riccardiano 121): Etate illa pluriusque habiti sunt qui, forte id poscente celo, non sine lepore ac gravitate sint lingua patria poetati. Hos vulgares poetas vocant Tusci praecipue homines hi, ac presertim Florentini, qui ad id singulari et innata quadam industria, facundia, ingenio fererentur. Horum precipuum atque principem omnium qui eo in genere sunt versati, volunt eius rei studiosi Dantem Alergerium Florentinum esse³².

Nella prima redazione degli *Scriptores illustres* Petrarca, proprio come Dante tanto qui che nella seconda redazione, sembra aver guadagnato l'inclusione tra gli scrittori illustri per le sue opere in volgare. Nella seconda redazione, invece, anche per l'influenza strutturale della *Vita di Petrarca* di Vergerio³³, che diviene una fonte determinante, Sico ha spostato l'elenco alla fine, ha soprattutto obliterato l'elo-

³⁰ SICO POLENTON, *Vite dei moderni*, cit., p. 118.

³¹ Ivi, p. 146.

³² Ivi, p. 145.

³³ Per i rapporti con Vergerio cfr. RINO MODONUTTI, *Sico Polenton, l'«invenzione del preumanesimo» e l'eredità petrarchesca*, ivi, pp. 45-64.

gio del volgare e attenuato il suo entusiasmo per la scrittura in una lingua diversa dal latino: un cambio di prospettiva che influenza tanto il ritratto di Petrarca che quello di Dante. In questa seconda redazione Sicco bilancia diversi punti di vista e compone una storia della letteratura che tiene insieme tanto la forma che il contenuto, tanto il latino che il volgare, riconoscendo a Dante e Petrarca il primato in campi diversi: Dante è il grande poeta-teologo che per primo ha risvegliato le Muse dal loro sonno millenario; Petrarca è il nuovo intellettuale moderno, con capacità a tutto tondo. Mussato, in quanto poeta laureato municipale, assume il ruolo di precursore e padre ideale di entrambi: condivide con Dante esperienze di vita e destino, con Petrarca la corona di alloro.

La seconda redazione della Vita di Petrarca è una delle pochissime biografie degli *Scriptores illustres* ad aver goduto di una diffusione indipendente: nel 1471-1472 fu infatti stampata a Venezia da Adam de Ambergau³⁴. Si tratta di uno dei primi libri stampati in Italia e testimonia il crescente interesse per Petrarca nel Veneto del secondo Quattrocento. In questa stampa il testo non ha il nome del suo autore e l'incipit è stato rielaborato per eliminare il legame con la Vita di Dante che la precede nella collezione originaria da cui proviene. Per cui da

Sed ad propositum revertamur, adest nanque memorandus hoc in ordine poetarum Franciscus Petrarca. Conterraneum ipsum ac prope contemporaneum habuit quem nominavi Dantes: pubescebat enim Petrarca nec annos plures septem ac decem agebat cum mortem Dantes obiret. Vitam in exilio etiam iste duxit: exul nanque hic natus, ille mortuus est; Florentiae vero civis uterque. Huius pater...³⁵

nella stampa leggiamo semplicemente: «Franciscus Petrarcha Florentinus fuit, exul nanque patria natus est: cuius pater...». È interessante notare che, nonostante questa vita fosse apparentemente disponibile e nella vicina Venezia fosse ritenuta appetibile al pubblico, Valdezocco abbia preferito quella di Leonardo Bruni in volgare. Benché, come abbiamo visto, le ragioni siano tutto sommato chiare e comprensibili, tuttavia la barriera linguistica latino-volgare non è in realtà insormontabile e anzi, il motivo per cui la *Vita di Petrarca* di Sicco fu stampata in un fascicolo indipendente suggerisce proprio la versatilità del testo, che poteva così essere rilegato con qualsiasi altra opera dell'autore, anche con quelle volgari, come mostra ad esempio una delle otto copie superstiti, oggi a Trieste, che è legata insieme con un'edizione del 1477 proprio dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Trionfi*³⁶. Inoltre, la vita di Petrarca di Sicco scorcata per la circolazione indipendente si trova in un

³⁴ SICCO POLENTONUS, *Vita Francisci Petrarcae*, Venezia, Adam de Ambergau, ca. 1471-72 [ISTC ip00883500; GW M34657].

³⁵ SICO POLENTON, *Vite dei moderni*, cit., p. 104.

³⁶ Trieste, Biblioteca Civica Attilio Hortis (IT), I. Ba. 261/1.

gruppo di manoscritti coevi che contengono le opere volgari di Petrarca, a cui ora rivolgeremo la nostra attenzione. Questi testimoni infatti mostrano una produttiva porosità tra quelle che talvolta paiono culture coesistenti ma inconciliabili, e propongono il ritratto di un Petrarca che, benché inteso come paradigmatico poeta d'amore, resta comunque anche il padre dell'Umanesimo latino, in un'affascinante immagine bifronte ma comunque in fin dei conti omogenea dell'autore.

3. Antologizzare Petrarca, umanista e poeta d'amore, tra Padova e Ferrara

La Vita di Petrarca con la stessa rielaborazione iniziale che troviamo nella stampa veneziana è inclusa anche in altri nove manoscritti di secondo Quattrocento, che contengono i *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Trionfi*, insieme ad altri testi più brevi, quali frammenti dall'*Africa* e la nota obituarica di Laura³⁷:

1. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1110 (1463)
2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 846 (sec. XV *circa med.*)
3. Acq. e doni 715 (sec. XV)
4. Oslo, Nasjonalbiblioteket, MS 8° 2595 (1430-1470)
5. Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 70 (sec. XV *ex.*)
6. Canon. Ital. 73 (1476)
7. Padova, Biblioteca del Seminario, 109 (1463?)
8. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ital. IX 53 (6452) (sec. XV)
9. London, Bernard Quaritch LTD, Catalogue 933 n° 175 (1470 *ca.*)
[perduto?]³⁸

Proprio come l'edizione Valdezocco, il ms. 109 della Biblioteca del Seminario di Padova presenta una nota che dichiara che il manoscritto è stato copiato dall'autografo dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, o comunque preserva la memoria di una copia tratta dall'originale. All'inizio della seconda parte della collezione leggiamo infatti: «Que sequuntur post mortem domine lauree scripta sunt. Ita [e]n[im] proprio codice domini francisci annotatum est & carte quatuor pretermisse uacue» (f. 107r). L'interesse per i materiali autografi di chi ha ideato questo volume non si limitava ai *Fragmenta*, e prima della nota obituarica di Laura il copista ne localizza in maniera corretta la provenienza dal *Virgilio Ambrosiano*: «Scriptum manu propria d[omi]ni F[rancisci] P[etrarcae] in quodam eius Virgilio uisum est', <inc> Laura proprijs uirtutibus illustris & meis lungum [sic] celebrata

³⁷ Informazioni tratte dal database *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy*, petrarch.mml.ox.ac.uk.

³⁸ NICHOLAS MANN, *Petrarch Manuscripts in the British Isles*, Padova, Antenore, 1975, pp. 495-497.

carminib[us]; <exp> i[n] spectatos exitus acriter ac uiriliter cogitanti» (f. 148r). Tuttavia in questo caso la connessione è meno diretta, dal momento che il *Virgilio Ambrosiano* aveva lasciato Padova già molti decenni prima della confezione del manoscritto del Seminario e allo stesso tempo la nota obituarica di Laura aveva già avuto una certa circolazione *extravagante*, non sempre direttamente connessa con il codice di Virgilio in cui fu composta³⁹.

Questo codice petrarchesco è stato commissionato a Ferrara a uno *scriptorium* professionale⁴⁰. Dal momento che il ms. Vat. Lat. 3195 autografo di Petrarca era a Padova, possiamo ipotizzare che quest'antologia del Petrarca volgare con la *Vita* di Sicco adattata per la circolazione indipendente, fosse stata preparata proprio a Padova intorno alla metà del Quattrocento, assai probabilmente da qualcuno vicino a coloro che di lì a poco avrebbero stampato i *Rerum vulgarium fragmenta*. Verosimilmente la *Vita* di Sicco, in quel momento e in quel luogo, era la più accessibile, ma soprattutto, come abbiamo visto, presentava Petrarca come l'intellettuale di punta del suo tempo, un ritratto corroborato dalla lunga descrizione dell'incoronazione a poeta laureato in Campidoglio. Il fatto che le opere volgari di Petrarca in questa versione fossero menzionate solo in maniera cursoria evidentemente non disturbava affatto questi editori e ciò che interessava loro doveva essere più che altro il ruolo preminente che veniva assegnato a Petrarca da Polenton. Tale connessione tra la biografia degli *Scriptores illustres* e le opere volgari di Petrarca sembra riflettere l'apertura di Sicco e dei suoi *Scriptores illustres* nei confronti del volgare. Egli non condivide, infatti, il punto di vista di alcuni suoi contemporanei, di quegli umanisti che ostracizzavano la scrittura in volgare e, in maniera non del tutto inaspettata, si dimostra vicino alla posizione di Leonardo Bruni a riguardo, per come la possiamo leggere nelle sue *Vite di Dante e di Petrarca*: «lo scrivere in stilo litterato o volgare non ha a fare al fatto, né altra differenza è, se non come scrivere in greco o in latino. Ciascuna lingua ha sua perfezione e suo suono e suo parlare limato e scientifico»⁴¹. Leggendo le biografie di Dante e di Petrarca del Polenton si capisce che egli non conosceva bene le opere volgari di nessuno dei due, che non le aveva lette con attenzione e in alcuni casi possiamo anche essere certi che non le avesse lette per nulla (ad esempio, non fa alcuna menzione di Beatrice come guida di Dante in Paradiso). Ma questo non inficia l'assunto teorico di Sicco: se i poeti devono essere esempio di stile eccellente, ma anche modelli morali e spirituali, una

³⁹ FRANCESCO PETRARCA, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, I-II, a cura di MARCO BAGLIO, ANTONIETTA NEBULONI TESTA e MARCO PETOLETTI, Roma-Padova, Antenore, 2006; MADDALENA SIGNORINI, *Sulle tracce di Petrarca: storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki, 2020, I, pp. 61-73.

⁴⁰ Cfr. CARLO PULSONI, *Appunti sul MS. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, in «L'Ellisse», II (2007), pp. 29-99.

⁴¹ *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di MONICA BERTÉ et al., Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 243; LEONARDO BRUNI, *Le Vite di Dante e del Petrarca*, cit., p. 49.

tale condizione può essere raggiunta in qualsiasi lingua, questo è il messaggio finale che desumiamo analizzando gli *Scriptores illustres* nel loro complesso.

La *Vita di Petrarca* di Siconolfi è estratta dalla raccolta originaria, dove Petrarca incarna il nuovo intellettuale umanista, per essere inclusa in un'antologia volgare, venendo in tal modo reinterpretata. Infatti, in questi manoscritti, l'idea di Petrarca come il più importante autore moderno con cui finalmente la letteratura ha pienamente raggiunto il suo risveglio, che come abbiamo visto troviamo esplicitata negli *Scriptores illustres*, è legata alle sue opere volgari, non a quelle latine, e quindi a un'interpretazione della figura di Petrarca che si viene a legare con il precoce petrarchismo veneto. E in particolare si viene a legare con il ruolo esemplare di Petrarca come il poeta la cui vita diviene modello ideale. Vi sono altri indizi in questi testimoni in tal senso.

Ad esempio, in uno dei codici di questo gruppo oggi a Oxford, il ms. Canon. Ital. 70, realtà e finzione sembrano sovrapporsi: lo scriba che ha compilato questo volume, infatti, mostra una peculiare attenzione per lo svolgimento della storia d'amore tra Francesco e Laura, e in questa copia la cronologia è messa in rilievo tanto nella biografia quanto nei *Fragmenta* attraverso la scrittura in rosso di ogni singolo riferimento cronologico, in modo tale che la scansione che governa la collezione petrarchesca si possa collegare a quanto detto nel profilo biografico (cfr. Figg. 2 e 3). Questo codice, insieme al ms. Reg. Lat. 1110, intitola i *Fragmenta* «*Carmen rithimonos elegicum*», sottolineandone in tal modo la natura di storia d'amore sofferta, e contiene anche un sonetto attribuito in maniera dubbia a Dante, *Molti volendo dir che fosse amore*⁴². Al netto della specifica questione della sua attribuzione o meno all'Alighieri, ciò che ci interessa è la funzione di questo testo in tali antologie volgari, e specialmente sotto il nome di Dante.

Il sonetto affronta la natura d'amore e la sua fenomenologia. Nei primi otto versi il poeta dichiara che molti hanno discusso che cosa sia amore, ma nessuno ha mai detto la verità; i restanti sei versi sono dedicati a una definizione d'amore che è molto vicina a quella tradizionale che troviamo nel *De Amore* di Andrea Cappellano: il v. 12 «piacer di forma dato per natura» corrisponde infatti quasi perfettamente al celebre *incipit* del trattato, «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus», che risuona anche nei vv. 5-6: «[...] ardore / di mente imaginato per pensiero». Il testo non è importante di per sé, nella misura in cui non presenta amore e i suoi effetti sotto una luce innovativa; tuttavia non sembra essere stato incluso casualmente in questa raccolta ed è assai degno di nota perché ci suggerisce il senso globale di questa antologia petrarchesca.

⁴² Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, in ID., *Opere*, a cura di MARCO SANTAGATA et al., Milano, Mondadori, 2011, I, pp. 740-744; ID., *Le rime della maturità e dell'esilio*, a cura di MARCO GRIMALDI, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 1363-1367. Sulla tradizione del sonetto cfr. CLAUDIO LAGOMARSINI, GIUSEPPE MARRANI, «*Molti volendo dir che fosse Amore*»: nuovi recuperi, in «L'Alighieri», XLVII (2016), pp. 73-91.

Che tatto aqueta penna la man possi
 Per farui certo che ghextece mi morisi
 Di quella chio ci tuuol mondo aspetto
 Non senti mai ma pur senza sospetto
 In fino al uieto del suo albergo corsi
 Poi torna indietro per chio uidi scritto
 Sopra dell'imitar del tempo andorai
 Giunto non era al mio uiter prefertito
 Ben chio non ue' legisse il tempo et l'horai
 Dunque saguetai omai il cor uolto all'uto
 Et cerchi huom degno quanto si honora

22. **D**icelepte anni ha gia riuoltol cielo
 Che da primarsi et gia mai no mi spensi
 Et quando adueni dal mio stato ripensi
 Sento nel mezo delle fiamme ungielo
 Vero e il proverbio ch'altrau canual pelo
 Anzi del uezo et per lentar di senti
 Cillumani effetti non son meno i senti
 Cio ne fa lombra era del graue uelo
 Ome lasso quando fia quel giorno
 Che mi renda il figur de gli amime
 Et ca del foco et di tante pene
 Vedro mai ulti che pur quanto uorrei
 Quella era dolce del bel uiso adorno
 Piaccia aquei occhi quanto si conuene
 Ballata sexta
 23. **D**onna mi uien spesso nella mente
 Altra donna ue sempre

Fig. 2 - Particolari del ms.
 Canon. Ital. 70, f. 53r

D. F. P. Petre clarissimi uita feliciter incipit.
FRANCISCVS Petrarca florentinus fuit exulnanque patria natus est cuius pater Petrus petracon mater leta appellati sunt familia ueteri ambo et parentibus honestis nati: At uero factione partium quibus ea ciuitas per sepe laborat uere simul ac uxor patria pulsi Arcetium concessere: Hunc uero filium oculi mater et peperit et concepit. natus est. xxij. kl. sextilis sub aurora. hic quotannis sanctissime uirginis margarite festus est dies. Annus uero natiuitatis domini et saluatoris nostri iesu christi tunc. M. cc. iij. erat. Casarof fakes Albertus Austriae dux ac princeps inter alemanos potens habebat. Anni ubi Petrarca uita sua primis non integrum egit: in fanulum mater deinde ad patriam restituta. Paternam in uillam detulit. loco nomen est. Anichiles florentino in agro supra ciuitatem. ad xxiij. milia passuum. puer ubi annum usq; septimum exiret. Anni uero octauis. natus dicitur pater. A gens inde anni nonum. At inuonem ciuitatis est galia transfatus est. istuc pater ut homines industrij. presertim florentini solent. notarium ipse fuisse aliqui mercatorem quidam uolunt. que ista gratia morabatur. quod ea in sedee pontifex maximus. et gentis illuc obediem apostolicam undique conuenirent. Hae ciuitas illa multitudine capax erat. proinde iustis omnibus edicto publico quos habet quique pueros feminas et que gens homo da uideetur. proxima in oppida et uillas adducere. Puer quoque franciscus carpentoris sic oppidum Auinio ni proximum uocant. deest est. quatuor ubi egit.

Fig. 3 - Particolari del ms.
 Canon. Ital. 70, e 182r

Questo sonetto, insieme all'attenzione per la cronologia della storia raccontata nei *Rerum vulgarium fragmenta* che abbiamo visto nel manoscritto di Oxford e all'inclusione della nota obituaria di Laura, mette in rilievo il modo in cui nell'antologia testimoniata da questo gruppo di codici il ruolo di Petrarca non sia solo quello di poeta in volgare, ma più specificamente di poeta d'amore, una caratterizzazione che è la più lontana possibile dal ritratto di Sicco, che fa di Petrarca un modello di intellettuale e studioso, e nella seconda redazione minimizza il riferimento alla poesia volgare. Produzione che comunque, anche nella prima redazione della biografia, veniva elogiata per le sue qualità tecniche, e non certo per essere un esempio di poesia amorosa né tanto meno perché vi si narra una storia d'amore esemplare. Tuttavia è estremamente interessante che, per come l'autore ci viene presentato da questi manoscritti, i due profili non siano percepiti come in competi-

zione nel Nord-Est del secondo Quattrocento, e anzi del Petrarca si dia un profilo unitario, che ne tiene insieme il ruolo di intellettuale umanista e poeta amoroso, senza nessun conflitto. In tutto ciò, viene anche incluso Dante, con lo stesso ruolo, e anzi la sua presenza come autore del sonetto *Molti volendo dir* sembra quasi sancire non solo la continuità della tradizione lirica volgare, ma anche il ruolo di Petrarca come colui che, come ce lo presenta anche Siccò Polenton, ha portato alla perfezione qualcosa iniziato da Dante.

4. Conclusione

Cerchiamo di tirare le fila di quanto abbiamo visto finora. Siccò Polenton, negli anni Trenta del Quattrocento inserisce un piccolo gruppo di autori moderni nella sua storia della letteratura latina. In questo canone Petrarca è l'autore principe perché non solo ha scritto in maniera eccellente in più generi, ma è stato capace di coniugare intelligenza, diligenza e studio per raggiungere l'eccellenza. Ciò non toglie che, sebbene la dichiarazione sia mitigata nella seconda redazione dell'opera, anche la poesia volgare di Petrarca abbia avuto un ruolo nel suo essere l'autore preminente dopo gli antichi perché in fin dei conti, come dimostra la *Commedia* di Dante, per Siccò la poesia può essere illustre in qualsiasi lingua. Pochi decenni dopo, nel Veneto della seconda metà del Quattrocento, la rappresentazione di Petrarca come il poeta d'amore per eccellenza, che troviamo esemplificata in un gruppo di manoscritti in cui vari elementi testuali, strutturali e paratestuali concorrono in tale ritratto, si viene a legare senza soluzione di continuità al Petrarca incoronato d'alloro a Roma, il più importante intellettuale e studioso della sua generazione, proprio per come ce lo presenta Siccò nella sua biografia, che è inclusa in queste antologie. Ciò avviene in concomitanza con un importante e significativo cambio nei gusti del pubblico, che preferisce la produzione volgare di Petrarca nel quadro di un generale interesse più marcato per la letteratura toscana, Dante incluso, di cui era ben nota la *Commedia*, ma anche la produzione lirica, che poteva circolare insieme a Petrarca, in un dittico significativo⁴³. In un momento in cui i poeti toscani guadagnano sempre più preminenza, e Petrarca è ormai saldamente al primo posto, prefigurando nei fatti ciò che Pietro Bembo sancirà cinquant'anni dopo, è a mio avviso assai importante che di Petrarca non venga messo in secondo piano l'aspetto di conoscenza, il suo ruolo di intellettuale erudito e di studioso, dando in questo modo uno spessore anche al suo essere poeta amoroso, in un interesse per la sua figura e opera che in tal modo non si svuota in un mero estetismo, tanto

⁴³ Cfr. LAURA BANELLA, *Padova, Dante lirico e "l'alba del Rinascimento"*, in EAD., *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 139-196, e bibliografia ivi citata.

linguistico che di contenuto. Gli affetti che pervadono i *Rerum vulgarium fragmenta* dunque si sostanziano anche della *scientia* e dell'*eloquentia* del loro autore, in quello che appare peraltro come un circolo di cultori della memoria petrarchesca anche nel suo aspetto concreto, con il ritornare all'autografo, quell'originale ancora conservato a Padova dai suoi eredi la cui influenza presiede alla circolazione dei *Fragmenta* nel Veneto del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento.

MURIEL MARIA STELLA BARBERO

RIUSO E RIFUNZIONALIZZAZIONE DI MOTIVI PETRARCHESCHI IN MICHELANGELO

La questione del petrarchismo di Michelangelo è stata lungamente dibattuta dalla critica¹. Lo stile impervio e convoluto della sua poesia contrasta infatti con l'ideale linearità, dolcezza e armonia dell'espressione poetica di Petrarca e del petrarchismo più convenzionale. Il vocabolario michelangeloesco è meno selettivo, aperto al lessico artistico, ai tecnicismi di bottega² e alle influenze del linguaggio della poesia popolare e comico-realistica fiorentina del Quattrocento³. Eppure, studiosi come Enzo Noè Girardi e, più recentemente, Oscar Schiavone, hanno fatto notare come il linguaggio di Petrarca, nonché alcune delle tematiche chiave della sua poesia, siano un punto di riferimento imprescindibile per Michelangelo⁴.

A Girardi va inoltre il merito di aver evidenziato come lo stesso linguaggio

¹ Si ricordino almeno gli studi di GIUSEPPE GIUDO FERRERO, *Il petrarchismo del Bembo e le Rime di Michelangelo*, Torino, Edizioni de «L'Erma», 1935; ENZO NOÈ GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangiolo e la tradizione lirica toscana*, in Id., *Studi su Michelangiolo scrittore*, Firenze, Olshki, 1974, pp. 57-77; SERGE STOLF, *La mémoire du Canzoniere dans les Rime de Michel-Ange*, in «Cahiers d'études italiennes», IV (2006), pp. 73-98; OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, in *Michelangelo scrittore*, a cura di GIUSEPPE CRIMI, in «L'Ellisse», X (2015), 2, pp. 13-36; ENRICO FENZI, *Per Michelangelo e Petrarca*, in *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di BERNHARD HUSS-FEDERICA PICH, Firenze, Cesati, 2022, pp. 15-44.

² Cfr. OSCAR SCHIAVONE, *L'arte delle Rime. La lingua poetica di Michelangelo*, in *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Michelangelo Buonarroti: vita, opere, ricezione*, a cura di GRAZIA DOLERES FOLLIERO-METZ e SUSANNE GRAMATZKI, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013, pp. 301-320.

³ Si veda a questo proposito soprattutto il fondamentale saggio di GIANFRANCO CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 242-258, in particolare p. 252 sgg.; cfr. anche ENZO NOÈ GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangiolo e la tradizione lirica toscana*, cit., p. 71 sgg.

⁴ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangiolo e la tradizione lirica toscana*, cit.; OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, cit.

della materia e delle «cose», così preponderante e caratteristico della poesia michelangeloesca, tanto da esserne diventato lo stigma, in opposizione alle belle ma vuote «parole» dei petrarchisti – secondo il celebre giudizio espresso da Francesco Berni nel *Capitolo a Fra Bastian dal Piombo*⁵ – sia derivato in larga parte dallo stesso Petrarca⁶. In particolare, possono essere ricondotte a una matrice petrarchesca – nella sua forma più petrosa – proprio molte di quelle immagini e di quei paragoni che, alludendo all'arte della scultura, alla manipolazione della materia e alla «meccanica» della sua trasformazione, più contraddistinguono la poesia di Michelangelo in senso autobiografico.

Se nella poesia di Petrarca i riferimenti all'arte scultorea e pittorica rappresentano *topoi* derivati dalla letteratura antica o mere immagini metaforiche che mettono in luce l'interesse dell'autore per queste discipline⁷ – messe comunque sempre a confronto, mai vincente, con la letteratura –, in Michelangelo essi acquistano immediatamente e in modo del tutto consapevole un sovransenso e una profondità maggiori, perché a scrivere è un poeta che si sente prima di tutto artista figurativo. E sebbene Michelangelo si presenti come tale solo in pochi testi, i suoi riferimenti al mondo dell'arte e della materia non sono mai neutri e distaccati, e non costituiscono mai un semplice esercizio retorico o una citazione dotta, perché vi si legge in filigrana tutta l'esperienza e il trasporto di chi la materia la maneggia quotidianamente⁸.

Partendo dal presupposto che, come ritiene Schiavone, la poesia di Michelangelo si componga in egual misura di imitazione e innovazione, di riuso e di rifunzionalizzazione degli elementi derivati da Petrarca e dalla tradizione petrarchista⁹, questo saggio si propone di illustrare attraverso esempi concreti di intertestualità come le metafore petrarchesche legate all'arte e il loro significato si trasformino, nella poesia di Michelangelo, in un immaginario simbolico tutto personale, fino a

⁵ FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di DANILO ROMEI, Milano, Mursia, 1985, pp. 183-185, LXV, vv. 29-31: «tacete unquanto, pallide viole / e liquidi cristalli e fiere snelle: / e' dice cose e voi dite parole» (mio il corsivo qui e nel seguito salvo indicazione contraria).

⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangiolo e la tradizione lirica toscana*, cit., pp. 64-65; la constatazione è ripresa da OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, cit., p. 20.

⁷ Sul rapporto di Petrarca con le arti si veda GIANFRANCO CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in ID., *Frammenti di filologia romanza*, Firenze, SISMEL- Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 519-534.

⁸ Per il particolare rapporto con la materia che emerge dai testi michelangeloeschi e per le possibili ragioni filosofiche si veda ENRICO FENZI, *Per Michelangelo e Petrarca*, cit., p. 25 sgg.

⁹ Cfr. OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, cit., pp. 25-26: «Michelangelo's imitation of both Petrarch and Petrarchism shaped his poetic forms and thematic horizon. Continuity between imitation and personal variation characterized Michelangelo's poetry. [...] He used Petrarch, not as an archetype, but as a point of reference against which he could gauge his own voice. Petrarchism was a method, not a model. It was a method that taught him how to insert citations from other authors and how to endow them with personal associations».

portare, in alcuni casi, a modifiche sostanziali delle dinamiche e dei presupposti fondamentali della concezione amorosa alla base del Canzoniere. L'uso del vocabolario petrarchesco e di immagini, temi e situazioni riconducibili ai *Fragmenta* accentua le differenze e può aiutare a meglio comprendere la specificità e originalità del petrarchismo di Michelangelo.

1. «Contraria ho l'arte»: il poeta come “artista mancato”

In alcune delle poesie più celebri di Michelangelo in cui il paragone con l'attività artistica rappresenta il fulcro del ragionamento, il poeta compara il proprio stato di amante infelice e non ricambiato a quello di un artista incapace di concepire e realizzare un'opera d'arte perfetta (così in G 84 e G 151¹⁰). Leggere questi testi senza vedervi un riflesso della realtà biografica del loro autore, dominata da sfide tecniche, preoccupazioni estetiche e, in generale, dal contatto diretto e concreto con la materia è pressoché impossibile. E lo era, del resto, già nel Cinquecento: Benedetto Varchi, nella sua lezione tenuta il 6 marzo 1546 all'Accademia fiorentina, metteva infatti in relazione diretta l'uso della similitudine artistica nel celebre sonetto *Non ha l'ottimo artista* (G 151) con la professione dell'autore: «[Michelangelo] usa (come fa quasi sempre Aristotele) uno essemplio delle cose artificiali, le quali ci son più note, del quale *niuno poteva immaginare né più a proposito alla materia della quale si tratta, né più dicevole a lui, che la tratta*»¹¹.

Michelangelo non poteva non essere consapevole di come questi paragoni sarebbero stati recepiti dai suoi contemporanei, vista la sua quasi mitica statura di artista. Ma l'immagine del poeta come artista mancato, come scultore che fallisce nella sua opera di raffinamento e perfezionamento, senza mai giungere al risultato desiderato, viene a Michelangelo dalla tradizione letteraria precedente, e lo stesso materiale linguistico utilizzato in queste poesie deriva in larga parte da testi del Canzoniere in cui sono presenti metafore artistiche, sebbene con estensione, rilievo e finalità ben diverse.

Proprio il sonetto *Non ha l'ottimo artista* esibisce in modo chiaro questa tecnica del riuso e dell'appropriazione del discorso altrui:

¹⁰ I testi delle *Rime* di Michelangelo verranno indicati qui e nel seguito con la numerazione fornita nell'edizione critica di Girardi, da cui si citano: MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, a cura di ENZO NOÈ GIRARDI, Bari, Laterza, 1960.

¹¹ BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze, Torrentino, 1549, p. 15.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la *man che ubbidisce all'intelletto*.

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate
o durezza o fortuna o gran disdegno
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio *basso ingegno*
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

Considerato da sempre uno dei testi più riusciti e interessanti di Michelangelo, proprio per via dello sconfinamento del discorso teorico-artistico nella poesia amorosa, questo sonetto si fonda su una semplice similitudine tra le possibilità dell'arte e quelle dell'amore: come lo scultore, se capace, ovvero in possesso di una «man che ubbidisce all'intelletto» (v. 4), sarà in grado di estrarre ciò che desidera dal duro marmo, così il poeta-amante è in grado di ricevere dalla persona amata e dalla relazione con essa soltanto ciò che il suo «basso ingegno» (v. 13), accecato dall'ardore dell'amore sensuale, è in grado di concepire.

Sebbene in questo testo, come sottolinea Schiavone, Michelangelo non si identifichi con l'«ottimo artista» del verso 1¹², il paragone artistico tira in causa la sua identità biografica, creando un senso di paradosso, una tensione tra l'abilità artistica universalmente riconosciuta e acclamata, che si concretizza in una perfetta traduzione della volontà creativa in risultato (come afferma egli stesso in G 111, 12-13: «com'io fo in pietra od in candido foglio, / che nulla ha dentro, e èvvi ciò ch'io voglio»), e la sua incapacità in quanto uomo di ottenere gli effetti desiderati dalla relazione amorosa. È questo paradosso a inasprire il senso di impotenza espresso in questo testo. È però interessante notare come, per costruire questo suo personale discorso, Michelangelo utilizzi varie tessere lessicali presenti in due sonetti petrarcheschi che contengono entrambi metafore artistiche legate all'espressione di un'impossibilità o un'incapacità da parte del poeta.

Il primo di questi testi è il sonetto RVF 20, dove Petrarca lamenta l'inettitudine della propria poesia a descrivere degnamente la bellezza di Laura. A Michelangelo,

¹² OSCAR SCHIAVONE, *L'arte delle Rime. La lingua poetica di Michelangelo*, cit., p. 308.

attento lettore di Petrarca¹³, non sarà certo sfuggita la topica metafora artistica contenuta nella seconda quartina:

Ma trovo peso non da le mie braccia,
né ovra da polir colla mia lima:
però l'ingegno che sua forza extima
ne l'operation tutto s'agghiaccia¹⁴.

Anche se la metafora della lima, derivata dalla letteratura latina (Orazio, *Ars poetica*, v. 291), è utilizzata da Petrarca semplicemente come topico equivalente di "arte o abilità poetica"¹⁵, per Michelangelo il riferimento all'arte della scultura rappresenta certo un motivo di interesse nei confronti di questo testo, offrendo una legittimazione letteraria all'introduzione ben più mirata ed estesa del linguaggio e dell'immaginario artistico all'interno della propria poesia amorosa.

In *Non ha l'ottimo artista* riecheggiano in effetti varie parole-chiave già presenti nel sonetto petrarchesco, quali *ingegno* (G 151, 7), ma soprattutto *mano* e *intelletto*, accostati da Petrarca – insieme con *penna* – al v. 13 («ma la penna et la mano et l'intellecto / rimaser vinti [...]»), come lo sono nel celebre verso michelangelosco («la *man* che ubbidisce all'*intelletto*», v. 4)¹⁶. Le facoltà e i mezzi creativi dello scrittore diventano dunque quelli dell'artista, ma l'esito non cambia: in entrambi i casi l'*ingegno* di chi scrive è reputato insufficiente all'ottenimento del risultato sperato. In Petrarca parte della responsabilità del fallimento è attribuita però all'oggetto del desiderio poetico e amoroso, la cui bellezza è descritta come irraggiungibile nella sua altezza («ma qual sòn poria mai salir tant'alto», RVF 20, 11), forse con voluta opposizione all'ascesa in Paradiso del pittore Simone Martini, che era riuscito così a ritrarre Laura (RVF 77, 5). Il fallimento tutto sentimentale di Michelangelo è invece totalmente rivendicato dal poeta attraverso la negazione delle topiche cause della sofferenza amorosa enumerate nella prima terzina di *Non*

¹³ Si vedano le testimonianze di ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di GIOVANNI NENCIONI, con saggi di MICHAEL HIRST e CAROLINE ELAM, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998, p. 61; GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di PAOLA BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, I, p. 120. Alle testimonianze dei biograf si aggiungono i vari frammenti di poesie petrarchesche che si trovano sui fogli michelangeloschi, spesso accanto a schizzi e abbozzi di poesie (cfr. OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, cit., p. 16; su questo argomento ci si permette di rinviare a un saggio di chi scrive: MURIEL MARIA STELLA BARBERO, *Il dialogo con i testi letterari nei disegni di Michelangelo: un'analisi tipologica*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», 2023, 17, www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_17/saggi/articolo2/barbero.html).

¹⁴ RVF 20, 5-8. Tutti i testi del *Canzoniere* sono citati, qui e nel seguito, da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2008 (3ª ed.).

¹⁵ Per questa metafora si veda il commento ivi, p. 83.

¹⁶ Si noti che il termine *intelletto*, con il significato di 'immaginazione', è ricondotto a Petrarca anche da BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, cit., pp. 30-31.

ha l'ottimo artista, tra cui spicca anche la *beltate* della donna (G 151, 9), fulcro del problema espressivo di Petrarca in *RVF* 20.

Alle riprese tematiche e lessicali, dunque, si oppone la forte divergenza di significato tra i due testi, che rivelano due modi differenti di concepire il rapporto amoroso e anche la creazione artistica – letteraria o figurativa che sia – che si trova strettamente intrecciata con il tema dell'amore in entrambi i sonetti. Per Michelangelo nessun *concetto* è troppo elevato perché *l'ottimo artista* lo realizzi nel marmo, come nessun sentimento e appagamento è irraggiungibile per l'amante degno e sapiente. Per Petrarca, invece, non è solo la propria mancanza di ingegno o valore il problema, ma la suprema irraggiungibilità e perfezione di Laura: un concetto che non prenderà mai forma.

A questo proposito, Benedetto Varchi notava nel suo commento a *Non ha l'ottimo artista* come Michelangelo volesse discostarsi con questi versi dall'atteggiamento tipico degli amanti "perottiniani", che attribuiscono la colpa delle proprie sofferenze amorose a cause esterne¹⁷:

Onde subitamente nasce quel dubbio [...] come sia possibile, che una cosa, che venga da Natura, e conseguentemente sia buona, n'apporte seco tanti dolori [...]. [Michelangelo] non fa come molti, e anticamente, e modernamente hanno fatto, e fanno, i quali per iscusare se medesimi, o per non conoscere per avventura la verità, ne danno la colpa (come si disse) chi all'Amore; chi alle cose amate; chi alla Fortuna, ma ne incolpa se stesso, e nulla altro, volendo sotto il nome, et persona sua, come accorto, et modestissimo, insegnare a tutti gli amanti Perottiniani, di che si debbano dolere, e a chi attribuire la cagione, e la colpa di tutte le passioni e dispiaceri, che prouano, e sentono amando¹⁸.

La posizione nei confronti della sofferenza amorosa descritta da Varchi si scontra in molti testi petrarcheschi oltre a *RVF* 20, ma di particolare interesse per

¹⁷ Si veda in particolare il capitolo XXVII del *Primo libro* degli *Asolani*, dove Perottino disquisisce sul tema del dolore degli amanti: «Ma passiamo nel dolore, acciò che più tosto si venga a fine di questi mali. [...] Assai sono adunque di quegli amanti i quali, da una torta guatatura delle lor donne o da tre parole proverbiose quasi da tre ferite traffitti, non pensando più oltre quanto elle spesse volte il soglian fare senza sapere il perché, vaghe d'alcuno tormentuzzo de' loro amanti, si dogliono, si ramaricano, si tormentano senza consolazione alcuna. Altri, perché a pro non può venire de' suoi disii, pensa di più non vivere. Altri, perché venutovi compiutamente non gode, a questo apparente male v'aggiugne il continuo rancore e fallo veramente esistente e grave. E molti, per morte delle lor donne a capo delle feste loro pervenuti, s'attristano senza fine, e altro già che quelle fredde e pallide imagini, dovunque essi gli occhi e il pensier volgono, non viene loro innanzi. [...] Né mancherà poi chi, per crudeltà della sua donna dalla cima della sua felicità quasi nel profondo d'ogni miseria caduto, a doversi dilungare nel mondo per farla ben lieta si dispone» (cfr. PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di GIORGIO DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 53).

¹⁸ BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, cit., p. 15.

il nostro discorso, a causa della sua vicinanza concettuale a *Non ha l'ottimo artista*, è il sonetto *Giunto m'è Amor fra belle et crude braccia* (RVF 171), di cui riporto qui il testo per intero:

Giunto m'è Amor fra belle et crude braccia,
che m'ancidono a torto; et s'io mi doglio,
doppia 'l martir; onde pur, com'io soglio,
il meglio è ch'io mi mora amando, et taccia:
ché poria questa il Ren qualor più agghiaccia
arder con gli occhi, et rompre ogni aspro scoglio;
et à sí egual a le bellezze orgoglio,
che di piacer altrui par che le spiaccia.
*Nulla posso levar io per mi' 'ngegno
del bel diamante, ond'ell'è il cor sí duro;
l'altro è d'un marmo che si mova et spiri:*
ned ella a me per tutto 'l suo disdegno
torrà già mai, né per semblante oscuro,
le mie speranze, e i miei dolci sospiri.

In questo testo “petroso” Petrarca utilizza di nuovo la metafora della scultura, rappresentandosi nei panni di un artista incapace e inconcludente che non riesce a scalfire la durezza diamantina e marmorea della donna (9-11). Come poi nel sonetto di Michelangelo, la metafora artistica esprime qui un fallimento sentimentale. In entrambi i testi, inoltre, si sottolinea l'insufficienza dell'*ingegno* del poeta-artista (RVF 171, 9; G 151, 13), facendo rimare questa parola con *disdegno* (RVF 171, 12; G 151, 10). Di nuovo, però, le conclusioni di Michelangelo si discostano nettamente da quelle petrarchesche o, per dirlo con Varchi, “perottiniane”, perché in *Non ha l'ottimo artista* sia il disdegno della donna sia la sua durezza sono scagionate dalla responsabilità della sofferenza amorosa: «Amor dunque non ha, né tua beltate / o durezza o fortuna o gran *disdegno*, / del mio mal colpa» (G 151, 9-11), mentre in Petrarca le stesse caratteristiche sono descritte come la causa prima dell'irraggiungibilità della soddisfazione amorosa.

Anche la stessa immagine artistica, legata all'atto dello scolpire, ha funzioni ben diverse nei due sonetti: in RVF 171, infatti, la metafora ha essenzialmente la funzione di mettere in risalto la somiglianza tra la donna petrosa e i materiali nominati (diamante e marmo), mentre nel testo michelangiolesco la similitudine, pur creando un parallelismo tra donna amata e materia, si impernia piuttosto sull'atto della creazione e sui suoi presupposti, uscendo così dagli schemi della topica petrosa, complicando il sistema delle corrispondenze logiche tra comparante e comparato, e portando il discorso su un altro piano.

Che il sonetto RVF 171, proprio a causa della presenza della metafora artistica, sia stato particolarmente soggetto a spogli linguistici da parte di Michelangelo lo dimostra la ripresa della rima aspra e petrosa in *-oglio* e di ben tre delle parole-

rima del testo petrarchesco (*soglio* : *scoglio* : *doglio*) all'interno delle quartine di un altro sonetto incardinato sulla similitudine tra gli effetti del sentimento amoroso e dell'arte, G 90:

I' mi son caro assai più ch'ì non soglio;
poi ch'ì' t'ebbi nel cor più di me vaglio,
come pietra c'aggiuntovi l'intaglio
è di più pregio che 'l suo primo scoglio.
O come scritta o pinta carta o foglio
più si riguarda d'ogni straccio o taglio,
tal di me fo, da po' ch'ì' fu' berzaglio
segnato dal tuo viso, e non mi doglio.

In questo sonetto, dedicato a Tommaso de' Cavalieri, i termini della similitudine artistica sono invertiti rispetto a G 151: la materia grezza da formare è il comparante del poeta-amante, mentre l'artista in grado di imprimere la forma nobilitante è la persona amata. Si tratta del secondo tipo di utilizzo più frequente del paragone artistico nelle *Rime*, presente anche nei testi G 111, 152, e 236. Anche in questi casi la comparazione, nonché il materiale linguistico di cui si compone, trova in larga parte origine nella poesia petrarchesca.

3. La donna artefice e l'oggettivazione dell'io lirico

In RVF 171 Petrarca crea un parallelismo tra l'atto del *levare*, che il poeta cerca inutilmente di compiere per imprimere il proprio segno sul cuore della donna («Nulla posso *levar* io per mi' 'ngegno / del bel diamante, ond'ell'à il cor sí duro», 9-10) e il tentativo, altrettanto inutile, della donna di sottrarre al poeta le sue speranze («ned ella a me per tutto 'l suo disdegno / *torrà* già mai, né per sembante oscuro, / le mie speranze», 12-14). I due verbi, *levare* e *torre*, rappresentano dunque due azioni simili che agiscono su due piani diversi: fisico la prima (la sottrazione della materia), intangibile e "psicologico" la seconda. In questo modo, Petrarca pone sé stesso e Laura in un ruolo allo stesso tempo attivo e passivo: ciascuno dei due tenta di agire sull'interiorità dell'altro con un processo di sottrazione.

Anche nella poesia di Michelangelo emerge, come si è detto, accanto al tema del poeta-artefice, che cerca di agire attivamente sul sentimento della donna, quello del poeta come materia passiva sulla quale agisce l'influenza della persona amata. Nel madrigale *Sì come per levar* (G 152), in particolare, questa influenza è rappresentata, in modo simile al testo petrarchesco, come un atto scultoreo del *levare*:

Sì come per *levar*, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,
che là più cresce u' più la pietra scema;
tal alcun'opre buone,
per l'alma che pur trema,
cela il superchio della propria carne
co' l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme
parti puo' sol *levarne*,
ch'in me non è di me voler né forza.

Anche in questo testo abbondano le riprese lessicali da testi del Petrarca, come la dittologia *alpestra e dura* (2), che compare più volte nelle *Rime*, e il termine *scorza* (8) per indicare il corpo mortale in opposizione allo spirito¹⁹. Anche l'espressione *le mie streme parti* (9-10) deriva da Petrarca, dove è utilizzata sia con il senso di estremità corporee come in G 152 (nella canzone RVF 71, 101), sia per significare l'ultima parte della vita del poeta (nel sonetto RVF 364, 7). Il rapporto con entrambi questi testi petrarcheschi va però ben oltre il un mero rinvio lessicale.

Nell'ultima strofa della canzone 71 del Canzoniere, infatti, emergono alcuni dei temi chiave del madrigale G 152, come il ruolo attivo della donna nel liberare le parti migliori del poeta attraverso un processo di sottrazione, che rende possibile la realizzazione di *opre* virtuose e degne:

L'amoroso pensiero
ch'alberga dentro, in voi mi si *discopre*
tal che *mi trà del cor ogni altra gioia*;
onde parole et *opre*
escon di me sí fatte allor, ch'i' spero
farmi immortal, perché la carne moia.
Fugge al vostro apparire angoscia et noia,
et nel vostro partir tornano insieme.
Ma perché la memoria innamorata
chiude lor poi l'entrata,
di là non vanno da *le parti extreme*;
onde *s'alcun bel frutto*
nasce di me, da voi vien prima il seme:
io per me son quasi un terreno asciutto,
cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto²⁰.

¹⁹ Queste riprese sono segnalate nel commento di Residori, in MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, a cura di MATTEO RESIDORI, introduzione di MARIO BARATTO, Milano, Mondadori, 1998, pp. 264-265. La dittologia «alpestra e dura», sempre in relazione al sostantivo *pietra*, è molto cara a Michelangelo, che la utilizza anche G 239 (v. 3) e G 241 (v. 4).

²⁰ RVF 71, 91-105.

Sebbene nei versi di Petrarca non sia presente una metafora artistica, l'uso di verbi legati al processo di sottrazione e svelamento come *trarre* (verbo che, al pari di *levare*, è impiegato altrove da Michelangelo in contesti legati al processo artistico²¹) e *discoprire* (91-92), la tensione tra interiorità immortale e virtuosa ed esterioresità corruttibile²², e l'idea della manifestazione della prima come una sorta di "emersione" dalla seconda («parole e opre / *escon di me*», 94-95; «s'alcun bel frutto / *nasce di me*», 102-103), che si attua solo in virtù dell'influenza della donna, sono tutti elementi che si trovano condensati nella similitudine artistica di G 152.

La stessa idea dell'oggettivazione del soggetto lirico come materia grezza, che deve essere lavorata e perfezionata dalla donna, si trova già in nuce nella metafora agraria di Petrarca (*RVF* 71, 102-105), che sembra addirittura richiamata in modo velato da Michelangelo con l'aggettivo *inculta* al verso 8.

Il medesimo concetto è espresso anche nel sonetto *Se ben concetto ha la divina parte* (G 236), un altro dei testi michelangioleschi costruito attorno al paragone con l'arte. Qui Michelangelo si paragona a un modellino in cera o a uno schizzo appena abbozzato, che contiene in nuce la potenzialità dell'opera, ma che solo la mano della donna-artista può portare a compiuta realizzazione:

Se ben concetto ha la divina parte
il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
doppio valor con breve e vil modello
dà vita a' sassi, e non è forza d'arte.

Né altrimenti in più rustiche carte,
anz'una pronta man prenda 'l pennello,
fra ' dotti ingegni il più accorto e bello
pruova e rivede, e suo storie comparte.

Simil *di me* model di poca istima
mie parto fu, per cosa alta e perfetta
da voi rinascer po', donna alta e degna.

Se 'l poco accresce, e 'l mie superchio lima
vostra mercé, qual penitenzia aspetta
mie fiero ardor, se mi gastiga e 'nsegna?

Se mettiamo a confronto la prima terzina di questo sonetto con i versi 102-105 della canzone *RVF* 71 appare ancora più evidente come il concetto di un perfezionamento subito passivamente dall'io lirico reificato e il rispettivo ruolo attivo e quasi demiurgico della donna siano elementi già presenti nel discorso petrarchesco, di cui Michelangelo riprende sapientemente l'ossatura modificando, adattan-

²¹ Si veda ad esempio G 151, v. 14: «non sappia, ardendo, *trarne* altro che morte»; G 153, v. 12: «c'a *trarla* fuor convien mi rompa e strazi».

²² Si noti come, oltre a «parti estreme», Michelangelo riprenda dal testo petrarchesco anche il termine *carne* (*RVF* 71, v. 96; G 152, v. 7).

do e personalizzando l'immaginario di riferimento dal mondo naturale a quello dell'arte²³: l'opposizione tra l'apporto del poeta e quello della donna è espresso in termini identici (*di me e da voi*); la metafora michelangeloesca della generazione quasi materna («mie parto fu», G 236, 10) riprende quasi perfettamente quella petrarchesca («nasce di me», RVF 71, 103).

Anche RVF 364, il secondo testo petrarchesco contenente il sintagma *parti estreme* che Michelangelo riutilizza nel madrigale G 152 con inversione chiasmica (ai versi 9-10), è a ben vedere più che una semplice fonte di lessemi:

Omai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error, che di vertute il seme
à quasi spento, et le mie *parti estreme*,
alto Dio, a Te devotamente rendo²⁴.

Il contatto tra i due testi si estende infatti anche al piano tematico: in entrambi la virtù potenziale interiore del poeta («di vertute il seme», RVF 364, 6; «alcun'opre buone», G 152, 5) è nascosta e soffocata dal peccato o dalla corruzione del corpo fisico («tanto error [...] / à quasi spento», RVF 364, 6-7; «cela il superchio della propria carne», G 152, 7). Entrambi i testi, infine, si concludono con una preghiera di liberazione molto simile sia per struttura sintattica (si noti in particolare la subordinata causale che conclude le due invocazioni d'aiuto) sia per contenuto tematico (l'appello a una forza esterna per essere liberati dalla corporeità):

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso²⁵.

Tu pur dalle mie streme
parti puo' sol *levarne*,
ch'in me non è di me voler né forza²⁶.

²³ Come sottolinea Schiavone, sebbene la passività dell'io lirico nei confronti della persona amata non si manifesti in Petrarca con la stessa assiduità con cui invece ricorre nei testi michelangeloeschi, il tema è comunque presente in nuce nel Canzoniere, e serve a Michelangelo come punto di partenza per lo sviluppo della sua personale narrazione dell'amore, OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, cit., p. 30.

²⁴ RVF 364, 5-8.

²⁵ Ivi, 12-14.

²⁶ G 152, 9-11. Vale la pena segnalare che il sonetto RVF 364, con il suo contenuto penitenziale e l'invocazione finale a Dio, è ripreso anche dal madrigale G 161. Si veda in particolare i versi 15-17: «Signor, nell'ore streme, / stendi ver' me le tuo pietose braccia, / tom'a me stesso e famm'un che ti piaccia». Questo madrigale intrattiene a sua volta forti legami lessicali con G 152: oltre alla rima *streme*, ricorre infatti anche l'immagine dell'anima tremante («si di sé meco l'alma trema e teme», G 161, 14).

Il verbo *levare* utilizzato da Michelangelo (1 e 10) è qui un corrispettivo di *trarre*, utilizzato in G 151, 14 e nel sonetto petrarchesco, con il significato di *estrarre*²⁷. I commentatori sono discordi sull'interpretazione da dare al *ne* enclitico appoggiato a questo verbo nel madrigale michelangioloesco: potrebbe essere una particella pronominale che vale *ci* in luogo di *mi* (con plurale *maiestatis*), portando a interpretare questi versi come una richiesta di liberazione dal carcere coporeo (così parafrasa Residori: «tu sola puoi liberarmi dall'involucro delle mie membra»²⁸), oppure avere un valore partitivo, ovvero essere una richiesta di eliminazione di quel *superchio* dell'esistenza carnale cui si fa riferimento nei versi precedenti (così interpretano Corsaro e Masi, sulla scia di Guasti)²⁹. La prima di queste ipotesi interpretative sembra tuttavia preferibile alla luce dei legami intertestuali con RVF 364, perché crea una corrispondenza più marcata tra le due invocazioni. Essenziale è in ogni caso sottolineare l'originalità del testo michelangioloesco, che a partire dalla metafora topica della corporeità come carcere arriva a plasmare una nuova potente immagine legata alla propria realtà biografica di scultore, rifunzionalizzando i verbi *levare* e *trarre* in senso tecnico-artistico³⁰.

Sia in G 152, sia in G 236, ricorre infine l'idea della contemporaneità di sottrazione e formazione espressa attraverso le antitesi *levar/pone*, *crebbe/scema* (G 152, 1 e 4), *accresce/lima* (G 236, 12), che lega profondamente questi versi alla tecnica scultorea michelangioloesca descritta da Vasari nella *Vita* dell'artista come un processo di emersione della figura dalla materia, come se fosse immersa in uno specchio d'acqua e venisse pian piano in superficie³¹. Ma la donna che «l poco accresce, e l mie superchio lima» (G 236, 12) pur compiendo le azioni di un artista, agisce nella sostanza come il suo modello letterario, ovvero la Laura delle rime in morte, e soprattutto quella del *Triumphus Mortis* II: è una donna al tempo stesso «selvaggia e pia» (RVF 359, 65³²), che castiga e loda, punisce e premia a seconda

²⁷ Cfr. ANTONIO CORSARO, GIORGIO MASI, *Note*, in MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di ANTONIO CORSARO e GIORGIO MASI, Milano, Bompiani, 2016, p. 994.

²⁸ Cfr. MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, a cura di MATTEO RESIDORI, cit., p. 265.

²⁹ Cfr. ANTONIO CORSARO, GIORGIO MASI, *Note*, cit., p. 994.

³⁰ Per quanto riguarda il verbo *levare* Antonio Corsaro e Giorgio Masi rinviano alla lettera in risposta all'inchiesta varchiana sul paragone tra le arti (ivi, pp. 993-994).

³¹ Cfr. GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, cit., p. 119: «ma quattro Prigioni bozzati, che possono insegnare a cavare de' marmi con un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo è questo: che se e' si pigliassi una figura di cera o d'altra materia dura e si mettesi a diacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per sua natura nella sua sommità piana e pari, così vengono a scoprirsi prima le parti più rilevate e a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella viene scoperta tutta».

³² In RVF 359 Laura è presentata nel ruolo duale di amante pietosa e severa, proprio come in *TM II*, di cui questo testo è considerato una rielaborazione (cfr. il cappello introduttivo al testo di Santagata in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1370). È interessante sottolineare in questo contesto come la severità della donna è rappresentata iperbolicamente da Petrarca con la capacità di spezzare pietre con le sue parole (RVF 359, 70).

della necessità, in modo da condurre l'amato alla salvezza. Che la donna-artefice michelangiolesca sia foggata a partire da questo modello appare particolarmente evidente leggendo questi versi del *Triumphus Mortis* II:

Questi fur teco *miei ingegni e mie arti*,
or *benigne accoglienze et ora sdegni*:
tu 'l sai, che n'hai cantato in molte parti.
Ch'ì' vidi gli occhi tuoi talor sì pregni
di lagrime, ch' i' dissi: «Questi è corso,
chi non l'aita, sì 'l conosco a i segni».
Allor providi d'onesto soccorso.
Talor ti vidi tali sproni al fianco,
ch' i' dissi: «Qui conven più duro morso».
Così caldo, vermiglio, freddo e bianco,
or tristo, or lieto, in fin qui t'ho condotto
salvo (ond'io mi rallegro), ben che stanco.
[...]
Non è minor il duol perché altri il prema,
né maggior per andarsi lamentando;
per ficzion non *cresce* il ver né *scema*.
[...]
Teco era il core, a me gli occhi raccolti:
di ciò, come d'iniqua parte, duolti,
*se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi!*³³

La Laura di *TM* II è una donna che nutre lo spirito e affama i sensi («se 'l meglio e 'l più ti *diedi*, e 'l men ti *tolsti!*», *TM* II 153), e che adopera *ingegni e arti* per agire sul poeta-amante, per “modellarlo” nel corso della relazione amorosa e indirizzarlo verso la migliore versione di sé. Proprio queste due parole, come si è visto, entreranno a pieno titolo nel repertorio del linguaggio artistico delle *Rime* di Michelangelo, come i due requisiti fondamentali dell'artista³⁴. La doppia funzione della donna è inoltre espressa da Petrarca attraverso l'uso di verbi antitetici, esattamente come poi in Michelangelo, che da *TM* II riprende in particolare la coppia *cresce* e *scema* (*TM* II 147), rifunzionalizzandola in G 152, 4).

I testi in cui compare la figura della donna-artefice si ritengono indirizzati non a caso proprio a Vittoria Colonna, una donna la cui devozione e purezza era universalmente riconosciuta dai contemporanei, e che rappresentò per Michelangelo

³³ *TM* II, 109-120, 145-147, 151-153. Il testo dei *Trionfi* è citato da FRANCESCO PETRARCA, *Triumphs*, a cura di MARCO ARIANI, Milano, Mursia, 1988, pp. 269-273.

³⁴ Sono proprio queste le doti che vengono a mancare al poeta in G 151 («contraria ho l'arte», «basso ingegno», 8 e 13); i due termini si ritrovano legati al tema dell'arte anche in G 284, 3. Per la derivazione petrarchesca dei termini si veda OSCAR SCHIAVONE, *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, cit., p. 25.

una guida spirituale, avvicinandolo a posizioni non troppo lontane dalle idee della Riforma³⁵. Come Laura nel Canzoniere, però, anche Colonna potrebbe avere due facce nelle *Rime*: Glauco Cambon sostiene che alcuni dei testi michelangeloeschi considerati comunemente indirizzati all'ignota "donna bella e crudele" potrebbero in realtà essere stati scritti per Vittoria Colonna³⁶, il cui ruolo come viene detto chiaramente in G 236, è quello di *castigare* e *insegnare* (14), proprio come la Laura di *TM II*.

4. Conclusioni

L'intertestualità lessicale e tematica tra i testi del Canzoniere e i testi michelangeloeschi in cui predomina il tema dell'arte mostra come Michelangelo abbia saputo appropriarsi di motivi e materiali della tradizione lirica petrarchesca, ripulmandoli per adattarli al proprio discorso e alla propria figura poetica. Michelangelo rinuncia in gran parte, come si sa, agli elementi mitologici e "naturalistico-immaginifici" che hanno un ruolo fondamentale nel Canzoniere, ma riprende alcuni concetti, idee, terminologie che gli servono per costruire il proprio racconto, tra cui i paragoni artistici, il linguaggio della materia applicato alla descrizione dei moti interiori, ma soprattutto l'immagine della donna come "manipolatrice" demiurgica del poeta amante³⁷. Sebbene la lista delle riprese possa essere ampliata, ci si è concentrati in questa sede sui testi michelangeloeschi più fortemente marcati in senso autobiografico dal riferimento all'arte della scultura, proprio per dimostrare come la nuova narrazione del poeta-artista sia stata il frutto di attente spoliazioni che, sebbene non abbiano coinvolto soltanto i testi di Petrarca, hanno tratto da questi una parte vitale di cui ancora si può leggere la traccia in filigrana.

³⁵ La bibliografia su questo tema è sterminata. Si ricordino qui almeno i recenti contributi di MARIA FORCELLINO, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali: religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009; AMBRA MORONCINI, *Michelangelo's poetry and iconography in the heart of the Reformation*, London, Routledge, 2017.

³⁶ Cfr. GLAUCO CAMBON, *La poesia di Michelangelo: furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991, p. 79 sgg.

³⁷ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangiolo e la tradizione lirica toscana*, cit., pp. 58 e 64.

MIKAËL ROMANATO

LE STANZE DI DIVERSI ILLUSTRATI POETI: INDAGINI
SUGLI AFFETTI NEI POEMETTI IN OTTAVA RIMA

1. Una raccolta fortunata

La raccolta antologica di Lodovico Dolce *Stanze di diversi illustri poeti*, apparsa a Venezia presso Giolito de' Ferrari nel 1553, non ha ricevuto l'attenzione che meritava, sebbene rappresenti, come ha sottolineato Guglielmo Gorni: «la consacrazione editoriale del poemetto in ottava rima come genere poetico emergente»¹. Essa si inserisce sulla scia di una stagione inaugurata nel 1545 con le *Rime diverse di molti eccellenti autori [...]*, edita dallo stesso Giolito per le cure di Lodovico Domenichi: un progetto di rilievo, che si distingue dalla *Giuntina di rime antiche* (Firenze, Giunti, 1527), destinato: «ad allestire una raccolta di poeti contemporanei, implicitamente orientato ad affermare la dignità della lirica moderna»². Il

¹ GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Per una storia del Petrarcbismo lirico*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, dir. da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1983, pp. 439-518, ora in *Id.*, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 104. Sull'antologia si vedano in particolare FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia sull'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004, pp. 133-140; ELISA CURTI, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006, pp. 176-181.

² FRANCO TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di MONICA BIANCO e ELENA STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 25-94, a p. 78. Come sottolineano inoltre LOUISE G. CLUBB, WILLIAM G. CLUBB, *Building a Lyric Canon: Gabriel Giolito and the Revival Anthologists, 1545-1590 (part I)*, in «*Italice*», III (1991), 68, pp. 332-344, a p. 332: «Aside from making possible for the first time a firm bibliographical control over the more important anthologies, such an account should help us to calculate their weigh in building and transmitting the canon». Sul genere editoriale si veda in particolare AMEDEO QUONDAM, *Petrarcbismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 9-17. Nelle *Rime diverse* sono antologizzati 539

successo delle *Rime diverse* è tale da giustificare l'immediata ristampa (1546), nonché l'aggiunta di un *Libro secondo [...]* (1547) e di un *Libro terzo delle rime di diversi [...]* (Venezia, Bartholomeo Cesano, 1550). L'interesse per il genere letterario-editoriale si diffonde anche oltre Laguna, come documenta il *Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. autori [...]*, apparso dal bolognese Anselmo Giacherelli (1551), considerato da Franco Tomasi: «la prima risposta non veneziana all'iniziativa di Giolito»³. L'edizione, che include molti componimenti di autori bolognesi, si distingue per l'attenzione privilegiata per la produzione locale.

Con le raccolte delle generazioni successive si perfeziona il genere di pubblicazione: «rendendole cioè più forti e coerenti sul piano della proposta culturale [...] i curatori rendono esplicito questo nuovo indirizzo, affidando infatti al volume antologico un compito decisivo per legittimare la letteratura contemporanea rispetto a quella classica»⁴. Esse costituiscono un terreno fertile nella rivalità fra Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli: il poligrafo veneziano pubblica, fra le raccolte più significative, le *Rime di diversi illustri signori napoletani [...]* *Libro quinto* (1552) e le *Rime di diversi signori napolitani [...]* *Libro settimo* (1556); dal canto suo il viterbese manda alle stampe *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori* (1553), il *Tempio alla Divina Signora Giovanna d'Aragona* (1555) e i *Fiori delle rime de' poeti illustri* (1558)⁵. Nel quinto decennio del Cinquecento le antologie si caratterizzano per una tendenza alla specializzazione sia per origine – oltre ai *signori napoletani*, si ricordino le *Rime di diuersi eccellenti autori bresciani* (Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554) – sia per metro⁶. Le *Stanze di diversi illustri poeti* costituiscono la prima

componimenti di 91 autori diversi. Oltre all'edizione critica *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (Giolito 1545), a cura di FRANCO TOMASI e PAOLO ZAJA, Torino, Res, 2001, p. 78, si veda la scheda fornita dalla banca dati Lyra sulle raccolte a stampa edite nei secoli XVI-XVIII: lyra.unil.ch/books/1. Si rimanda inoltre all'importante quadro d'insieme fornito da GIOVANNA RABITTI, *Foto di gruppo. Uno sguardo sulle Rime di diversi signori napoletani e d'altri nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di RENZO CREMANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 155-176, alle pp. 155-156.

³ FRANCO TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche*, cit., p. 87.

⁴ Ivi, pp. 90-91.

⁵ Sulla polemica fra i due poligrafi si rimanda almeno a PAOLO TROVATO, *Un correttore «libraio»: Ruscelli e compagni (1553-1555)*, in Id., *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 214-268; FRANCO TOMASI, *Distinguere i «dotti da gl'indotti»: Ruscelli e le antologie di rime*, in *Girolamo Ruscelli dall'Accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di PAOLO MARINI e PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Vecchiarelli, 2012, pp. 571-604. Come ricorda STEFANO TELVE, *Ruscelli grammatico e polemista. I «tre discorsi» a Lodovico Dolce*, Roma, Vecchiarelli, 2011, p. 9, la pubblicazione dei *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a m. Lodovico Dolce* (Venezia, Pietrasanta, 1553) costituisce: «l'apice nella tensione nei rapporti tra Dolce e Ruscelli».

⁶ Come sottolinea SILVIA BIGI, *Le Rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di MARCO SANTAGATA e AMEDEO QUONDAM, Modena, Panini, 1989,

raccolta esclusivamente organizzata attorno a una forma metrica: quella della fortunatissima ottava rima. Il metro trova le sue origini nella poesia popolareggiante trecentesca e acquisisce prestigio in ambito laurenziano, in particolar modo a partire dalle *Stanze* di Poliziano, composte tra il 1475 e il 1478 per la giostra di Giuliano de' Medici⁷. Tuttavia, la svolta nello sviluppo dell'ottava rima è consentita da Pietro Bembo, le cui *Stanze* rappresentano, come ha dichiarato Guglielmo Gorni: «l'eredità più sostanziosa lasciata dal Bembo lirico»⁸. L'impatto del poemetto sul genere letterario è inoltre ricordato da Elisa Curti:

Bembo fa progressivamente cadere quella mescolanza di toni aulici e popolareggianti che caratterizza le stanze toscane e cortigiane: le 'incursioni' tonali,

pp. 239-242, a p. 239, i due volumi apparsi nel 1565 presso il veneziano Ludovico Avanzo: «si pongono, idealmente e concretamente, alla fine di un ciclo delle più note raccolte cinquecentesche».

⁷ Sull'origine dell'ottava rima si rimanda alle fondamentali pagine di GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, cit., pp. 101-106, e ID., *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in «Metrica», I (1978), pp. 79-94, ora in *Metrica e analisi letteraria*, cit., rispettivamente pp. 11-111 (l'ottava rima alle pp. 101-106) e 153-170. ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., p. 78, aggiunge: «l'ottava diventa, nelle mani dell'umanista, strumento per un raffinatissimo gioco di intarsi. Il metro [...] si presta e si piega ad una struttura a distici in cui sui nessi lirico-narrativi prevale l'accostamento di motivi lirici descrittivi, di immagini tratte dalla più dotta e peregrina tradizione classica, in una sorta di *collage* preziosissimo che non acquista mai un tono unitario, ma procede piuttosto per successive giustapposizioni».

⁸ GUGLIELMO GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico*, in «Studi petrarcheschi», IV (1987), pp. 219-228, ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 189. Resta fondamentale il giudizio relativo alla posizione del poemetto nella produzione bembesca di CARLO DIONISOTTI nell'*Introduzione* a PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, in ID. *Scritti su Bembo*, a cura di CLAUDIO VELA, Torino, Einaudi, 2002 (ma 1960), p. 44: «letterariamente le *Stanze* non erano un gioco. Tolta di mezzo l'impalcatura neoplatonica e mistica degli *Asolani*, tolta anche di mezzo la misura metrica e morale del modello petrarchesco, il Bembo nelle *Stanze* si trovava fra le mani gli strumenti poveri e rischiosi di una tradizione poetica popolareggiante, moderna: l'ottava rima e l'invito primaverile all'amore. Con questi strumenti, dando una petrarchesca lucentezza e compattezza all'ottava, e una umanistica coerenza e ricchezza di argomenti all'invito, il Bembo riuscì a dimostrare che quel che egli aveva tentato di fare nello stile mediocre degli *Asolani* poteva farsi con eguale successo nello stile umile delle *Stanze*. In realtà il successo poetico di queste fu anche, e meritatamente, maggiore. Perché riducendo al minimo gli elementi descrittivi e narrativi e concentrando lo sforzo sul discorso lirico con una sobrietà e scioltezza che faceva difetto, non solo nella prosa, ma per lo più anche nelle rime degli *Asolani*, il Bembo per primo seppe offrire nelle *Stanze* l'esempio di una poesia volgare modernamente discorsiva e intimamente classica, al di là della esuberanza descrittiva e narrativa del Poliziano e del Boiardo. La lezione delle *Stanze* fu certo meditata, non senza frutto, dall'Ariosto, ed è una lezione poeticamente e non soltanto storicamente valida». A proposito della linea Poliziano-Bembo si veda, oltre a ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., pp. 151-168, il giudizio di TIZIANO ZANATO, *Pietro Bembo, in Il Cinquecento*, a cura di GIOVANNI DA POZZO, Padova, Piccin, 2006, pp. 335-444, a p. 365: «Le *Stanze* facevano propri e rilanciavano gli analoghi messaggi che ancora Poliziano e Lorenzo avevano affidato alle loro canzoni a ballo, dunque a un mezzo popolare per contenuti ma riscattato dallo stile, spesso prezioso e classicheggiante: che è anche la cifra propria delle *Stanze* bembiane, peraltro illimpiditesi nel dettato grazie a una diuturna messa a punto lessicale».

pur limitatamente ancora presenti nella prima redazione urbinata, nel corso delle varie revisioni verranno progressivamente appianate a favore di un petrarchismo più compatto. Questa “petrarchizzazione” in qualche modo marginalizza la tradizione precedente e apre la strada a tutti gli esiti successivi. Mi sembra straordinariamente significativo il fatto che le *Stanze* bembesche finiscano per diventare il nuovo modello di riferimento per tutti coloro (e saranno molti) che, nel XVI secolo, si cimenteranno nel poemetto in ottava rima, offuscando così il più antico canone laurenziano ben prima che le *Prose* ne sanciscano la definitiva sconfitta sul piano teorico-normativo. Certo il modello fiorentino non viene dimenticato (prova ne è la *Ninfa Tiberina*), ma passa per lo più in secondo piano rispetto a Bembo, come dimostra per esempio la scelta editoriale di Lodovico Dolce che apre la sua raccolta di *Stanze di diversi illustri poeti* appunto con le urbinati, mentre Poliziano si deve accontentare del secondo posto⁹.

La cura apportata dal Bembo al suo poemetto – che può ricordare quella che caratterizza le canzoni degli *Asolani*, inserite successivamente nelle *Rime* con sostanziali mutamenti – testimonia la volontà di nobilitare il genere popolare dell’ottava rima. Essa è documentata in particolar modo dalle costanti revisioni d’autore¹⁰. La prima redazione, basata sulla recitazione del testo avvenuta a Urbino nel 1507, è tramandata da un’ampia tradizione manoscritta¹¹. Le *Stanze* sono edite senza l’autorizzazione dell’autore nel 1522 dal veneziano Niccolò Zoppino assieme a una ristampa degli *Asolani*, prima di essere accolte nel 1530 in coda alla *princeps* delle *Rime*. A una seconda redazione, definita «transitoria» da Alessandro Gnocchi, segue quella definitiva, le cui profonde rielaborazioni sono trasmesse dai codici Vind. Pal. 10245 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e L. 1347-1957 (KRP A 19) della biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra. Nel 1548 Carlo Gualteruzzi ne allestisce l’edizione (Roma, Valerio Dorico), nella quale le *Stanze* appaiono nettamente distinte da un cappello introduttivo.

Il successo editoriale delle *Stanze di diversi illustri poeti* è confermato dalla quindicina di ristampe, contraddistinte da mutamenti significativi. Fra i più notevoli spiccano le aggiunte, nel 1558, delle ottave del mantovano Alvise Gonzaga e del bolognese Francesco Bolognetti, nonché, a partire dal 1563, l’esclusione del

⁹ ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., pp. 180-181.

¹⁰ Le fasi redazionali sono chiarite nell’*Introduzione* di ALESSANDRO GNOCCHI a PIETRO BEMBO, *Stanze*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. XV-LXVI.

¹¹ Nella ricca bibliografia sul contesto urbinata, si rimanda almeno ai contributi di GUGLIELMO GORNI, *Il mito di Urbino dal Castiglione al Bembo*, in *La Corte e il Cortegiano*, I. *La scena del testo*, a cura di CARLO OSSOLA, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 175-190; ELISA CURTI, «Non fece così il Petrarca»: prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino fra Stanze e Motti, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, a cura di LOREDANA CHINES, Roma, Bulzoni, 2007, I, pp. 99-116; VALENTINA MARCHESINI, *Bembo e Castiglione (1507-1530). Implicazioni urbinati tra latino e volgare*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI (2013), 2, pp. 45-66.

licenzioso *Vendemmiatore* di Luigi Tansillo¹². A questa data il titolo muta in *Prima parte delle stanze di diversi illustri poeti*, aggregatasi una *Seconda parte* che riunisce, accanto alle *Selve* di Lorenzo de' Medici, componimenti di napoletani (Angelo di Costanzo, Ferrante Carafa, Luigi Tansillo, Lodovico Paterno) e di altri poeti minori (il genovese Agostino Centurione, il modenese Gandolfo Porrino, il bolognese Innocenzio Ringhieri). Questo progetto dimostra tuttavia – rispetto a quello apparso nel 1553, compatto per scelta di autori e argomenti amorosi – una forte eterogeneità.

L'edizione *princeps* del 1553 consta di 30 testi¹³:

1. Stanze di Monsig. Bembo, inc. *Ne l'odorato e lucido oriente*, 50 stanze, pp. 6-19;
2. Stanze di M. Angelo Politiano cominciate per la giostra del Magnifico, inc. *Le gloriose pompe e i fieri ludi*, 125 + 36 stanze, pp. 20-69;
3. Stanze del Cardinale Egidio [da Viterbo, ma Giovan Battista Lapini], inc. *Là 've l'aurora al primo albor rosseggia*, 50 stanze, pp. 70-84¹⁴;
4. Caccia di amore del medesimo [Egidio da Viterbo, ma Tommaso Castellani?], inc. *Giovani incauti, che'l camin volgete*, 52 stanze, pp. 85-100¹⁵;

¹² FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., p. 136.

¹³ Esempio consultato: Roma, Biblioteca Casanatense (RARI 40 1). Citando i testi, mantengo fra parentesi quadre le attribuzioni a Egidio da Viterbo ritenute dal Dolce (testi 3-4), nonostante la loro plausibilità limitata secondo la critica. Riporto inoltre fra parentesi quadre seguite dal punto interrogativo i nomi di Galeazzo di Tarsia e di Luigi Alamanni per i due poemetti che nelle *Stanze di diversi* appaiono come di «Incerto» (in posizione 24 e 26).

¹⁴ Il testo circola con attribuzione al cardinale agostiniano in manoscritti e in antologie: lo pubblica Girolamo Ruscelli nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*, Venezia, Al segno del pozzo, 1553, e il Dolce lo ripropone, dopo le *Stanze di diversi*, nelle *Rime di diversi et eccellenti autori*, Venezia, Giolito, 1556. Nel 1571 Agostino Ferentilli lo accoglie nel *Primo volume della scelta di stanze di diversi autori toscani*, Venezia, Giunti, come opera del senese Giovan Battista Lapini, membro dell'Accademia degli Intronati. Sulla vicenda attributiva del poemetto, si veda MIKAËL ROMANATO, *Una risposta di Perottino: le Stanze della Pudicizia*, in «Studi e problemi di critica testuale», XCIV (2017), pp. 67-131, alle pp. 85-89.

¹⁵ La tradizione testuale e attributiva della *Caccia d'amore* è intricata. Il poemetto appare adespoto prima come *Caccia amorosa* nel 1520 a Bologna, preso Girolamo Benedetti, e poi a Venezia presso Niccolò Zoppino nel 1523 e 1526 assieme all'*Amore* di Girolamo Benivieni, a capitoli in terza rima di Niccolò da Correggio e ai *Tarocchi* del Boiardo. Nel 1532, 1533 e 1535, i fratelli Ravano, poi nuovamente lo Zoppino nel 1537 e 1538, ristampano l'opuscolo veneziano aggiungendovi l'attribuzione al cardinale Egidio da Viterbo. La *Caccia* appare infine nell'edizione postuma delle rime del bolognese Tommaso Castellani – curata dal fratello Bernardino e composta sulla base del manoscritto idiografo (Bologna, Biblioteca universitaria, cod. 414, cc. 2r-14r) – in una versione notevolmente rivista, formata di esattamente 50 stanze. Sulle vicende editoriali del testo si veda MIKAËL ROMANATO, *Sul testo e sull'attribuzione della Caccia amorosa*, in «Studi di filologia italiana», LXX (2012), pp. 103-157. Si rimanda inoltre agli studi di FLORIANA CALITTI, *La Caccia Amorosa di Tommaso Castellani attribuita a Egidio da Viterbo*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 409-422 (poi ID., *Fra lirica e narrativa*, cit., pp. 105-120); SIMONA FOÀ, *Vicende editoriali di un testo*

5. Stanze della sig. Vittoria Colonna, marchesa di Pescara [ma Veronica Gambara], inc. *Quando miro la Terra ornata e bella*, 27 stanze, pp. 101-108¹⁶;
6. Stanze del Molza sopra il ritratto della sig. Giulia Gonzaga, inc. *Se così dato a nostri tempi Homero*, 50 + 50 stanze, pp. 109-138;
7. Del medesimo al reverendissimo et illustrissimo Cardinale Hippolito de' Medici, inc. *Quantunque mata meno a cui si debbe*, 24 stanze, pp. 139-146;
8. Del medesimo La Ninfa Tiberina, inc. *La bella Ninfa mia, ch'al Tebro honora*, 80 stanze, pp. 139-169;
9. Favola di Narcisso di Luigi Alamanni, inc. *Alma mia Pianta, in cui le belle fronde*, 79 stanze, pp. 170-193;
10. Stanze del medesimo, inc. *L'oscuro suo sentier la notte havea*, 71 stanze, pp. 193-213;
11. Di M. Pietro Aretino, inc. *Aure, o aure, che vi ragunate*, 60 stanze, pp. 214-231;
12. Di M. Bernardo Tasso per la signora donna Iulia Gonzaga, inc. *Se di penne giamai candide e belle*, 74 stanze, 232-253;
13. Del medesimo, inc. *Seben di sette stelle ardenti e belle*, 15 stanze, pp. 254-258¹⁷;
14. Del signor Hercole Bentivoglio, inc. *L'ire, l'asprezze e le gelate voglie*, 14 stanze, pp. 259-263¹⁸;
15. Della Signora Veronica Gambara, inc. *Con quel caldo desio, che nascer suole*, 4 stanze, pp. 264-265;
16. Di M. Giacomo Bonifadio, inc. *Donne leggiadre e belle, che tenete*, 6 stanze, pp. 266-268;
17. Di M. Antonio Placidi, inc. *Poi che sì grave duol m'ingombra*, 9 stanze, pp. 269-271;
18. Il Vendemmiatore del Tansillo, inc. *Giovani donne et belle, che sovente*, 171 stanze, pp. 272-321;
19. Stanze di M. Lodovico Martelli in lode delle donne, inc. *Leggiadre donne, in cui s'anida Amore*, 111 stanze, pp. 322-354;
20. Stanze del medesimo Martelli alla illus. la s. Vittoria Marchesa di Pescara. In morte dell'Illustriss. Marchesa suo consorte, inc. *Se quelle rime, ond'io cantai d'Amore*, 125 stanze, pp. 355-391;

primocinquecentesco: la Caccia d'Amore, in «Annali dell'Istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», VI (1984), 1, pp. 15-30.

¹⁶ Sui problemi attributivi relativi ai componimenti delle due nobildonne si veda GUGLIELMO GORNI, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle Rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di CESARE BOZZETTI, PIETRO GIBELLINI e ENNIO SANDAL, Firenze, Olschki, 1989, pp. 37-57. ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., p. 178, ricorda l'attribuzione erronea nella raccolta del Dolce: «Probabilmente allo stesso anno risale anche la serie di ottave *Quando miro la terra, ornata e bella*, opera di Veronica Gambara, diffusasi però sotto il più nobile nome di Vittoria Colonna (a lei ascritta compariva, per esempio, nelle *Stanze di diversi illustri poeti, raccolte da M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1553)». Il testo si legge modernamente in VERONICA GAMBARA, *Le Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Firenze-Perth, Olschki-Department of Italian, University of W. Australia, 1995, pp. 119-129.

¹⁷ Il poemetto è stampato in una redazione diversa, con *incipit* «Se ben di nove stelle ardenti, et belle» e preceduto dalla rubrica *Stanze di lontananza*, nel *Libro quarto* delle opere del Tasso, Venezia, Giolito, 1555, pp. 18-22.

¹⁸ Nella sua descrizione dell'antologia FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., pp. 133-135, omette la segnalazione di questa serie di ottave.

21. Di messer Claudio Tolomei, inc. *Dela beltà, che Dio larga possiede*, 20 stanze, pp. 392-398;
22. Di messer Annibal Thosco, inc. *L'alma mia fiamma, a cui si larga parte*, 25 stanze, pp. 399-406;
23. Amore di Hieronimo Benivieni fiorentino allo illus. s. Conte Nicolò Vicecomte da Coreggio, inc. *Già lieta al nuovo ciel la bella aurora*, 118 stanze, pp. 407-441;
24. D'Incerto [Galeazzo di Tarsia?¹⁹], inc. *Già vago anch'io di strana gloria il nome*, 50 stanze, pp. 442-456;
25. Di messer Malatesta da Rimini, inc. *Un mar di pianti da begli occhi fuore*, 10 stanze, pp. 457-460;
26. D'incerto autore [Luigi Alamanni?²⁰], inc. *Oh biondo Iddio, che con più lungo corso*, 50 stanze, pp. 461-475;
27. Di Messer Pompeo Pace, inc. *Danzava con maniere sopr'humane*, 11 stanze, pp. 476-479;
28. Del medesimo, inc. *Fiorito adorno monte che del nome*, 18 stanze, pp. 480-485;
29. Di messer Vincenzo Quirino, inc. *Hor che ne l'Oceano il sol s'asconde*, 27 stanze, pp. 486-494;
30. Di M. Gio. Iacomo Dal Pero sovra varie imprese di donne, inc. *Né degna più, né più pregiata*, 24 stanze, pp. 495-502;

Uno degli obiettivi della raccolta è dichiarato nella menzione sul frontespizio dell'edizione: «a comodo & utile de gli studiosi della lingua thoscana». Franco Tomasi sottolinea infatti l'ambizione primaria di fornire, più che materiali inediti: «utili e maneggevoli strumenti per gli studiosi. [...] L'antologia può diventare quindi un cam-

¹⁹ La proposta è riportata da GIOVANNA ZOCCARATO, *L'ottava lirica di Bernardo Tasso. La sintassi delle Stanze per Giulia Gonzaga*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di LAURA FACINI, Lecce, Pensa Multimedia, 2018, pp. 131-168, a p. 132, sulla base di GUGLIELMO PELLEGRINI, *Di alcune stanze cinquecentesche attribuite ad incerto autore*, in *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini da' suoi discepoli*, Pisa, Mariotti, 1918, pp. 405-428. Il poemetto è assegnato al lucchese Giuseppe Baroncini da GIAN MARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, III, 1, Brescia, Giambattista Bossini, 1758, p. 381. Sul sito lyra.unil.ch/poems/2817 è censito il poemetto nella scheda del *Libro quarto delle rime di diuersi eccellentiss. Autori nella lingua volgare* (Bologna, Giaccherelli, 1551, pp. 108-124), con l'indicazione: «Questo sonetto, & la sequente canzone, sono stati attribuiti al Molza, il che non è» (p. 103).

²⁰ Le attribuzioni a Luigi Alamanni e a Gabriele Simeoni sono menzionate da FLORIANA CALLITI, *Fra lirica e narrativa*, cit., pp. 134-135, con rinvio a GUGLIELMO PELLEGRINI, *Stanze sconosciute di Luigi Alamanni per Elena Bonaiuti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXII (1913), pp. 289-335: «Per quanto riguarda le cinquanta ottave (si noti come la misura del poemetto si stabilizzi sul numero cinquanta) che cominciano "O biondo Iddio, che con più lungo corso" sono state attribuite da Pellegrini a Luigi Alamanni. Di argomento amoroso, come la maggior parte delle composizioni della raccolta, queste stanze, che non sono rintracciabili in altre edizioni dell'Alamanni – e che compaiono con numerose varianti e con ottave spostate come opera invece di Gabriel Simeoni, nel 1546 con titolo *Lamento amoroso* in 56 ottave – sono dedicate ad una Elena che Pellegrini ipotizza essere Elena Bonaiuti, damigella della corte della delfina Caterina de' Medici. Alcune somiglianze con le *Stanze* di Bembo sono interessanti». In un recente contributo su Tasso, anche GIOVANNA ZOCCARATO, *L'ottava lirica di Bernardo Tasso*, cit., p. 132, accoglie l'attribuzione all'Alamanni.

pionario di forme esemplari grazie alle quali al “poeta dilettante” si offrono diverse declinazioni tematiche e metriche nella medesima lingua lirica»²¹. Come è il caso per molte raccolte antologiche a partire dal 1545, anche questa del Dolce è retta da una «consapevole selezione [da parte dei curatori] di materiali già esistenti e circolanti»²². Il veneziano riunisce quindi componimenti di autori all’apice della loro attività (Francesco Maria Molza, Luigi Alamanni, Pietro Aretino, Bernardo Tasso) e assieme ad autori “minori” nella pressoché totalità già apparsi in antologie precedenti:

- *Rime diverse* (1545): Querini (pp. 180-188), Tosco (pp. 259-267);
- *Rime di diversi nobili huomini* (1547): Claudio Tolomei (c. 1r-4r), Dal Pero (cc. 104v-108v);
- *Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. huomini* (1551): Incerto [Galeazzo di Tarsia?] (pp. 108-124), Malatesta da Rimini (pp. 302-305), Incerto [Luigi Alamanni?] (pp. 310-327);
- *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori* (1553): Bonfadio (cc. 54r-54v), Gambarà (cc. 85v-96r), Placidi (cc. 171r-172v), Egidio da Viterbo [Giovan Battista Lapini] (cc. 265r-273v);

Lodovico Dolce colloca le *Stanze* di Pietro Bembo in posizione di apertura della raccolta, infrangendo così il criterio cronologico che avrebbe fatto precedere le *Stanze* di Poliziano e l’*Amore* di Girolamo Benivieni²³. Il poligrafo ripete così la scelta che aveva privilegiato Lodovico Domenichi per le *Rime diverse*, a proposito della quale Franco Tomasi aveva riconosciuto il valore di: «*auctoritas* fondativa del genere lirico moderno, non solo sul piano teorico ma anche nella concreta prassi poetica»²⁴. Le *Stanze di diversi illustri poeti* divergono tuttavia nel punto omega. Se una figura di primo piano come Pietro Aretino era stata prediletta nelle *Rime diverse*²⁵, un tale valore non si può riconoscere in quella di Giovan Giacomo dal

²¹ FRANCO TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche*, cit., p. 101.

²² SIMONE ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 173-206, a p. 176.

²³ FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., p. 135: «L’onore del primo posto spetta naturalmente a Bembo malgrado la presenza delle *Stanze* di Poliziano che avrebbero dovuto precederlo anziché seguirlo». Come ricorda inoltre JOHANNES BARTUSCHAT, *Le Triomphe de Vénus et de la poésie: autour des Stanze de Pietro Bembo*, in «Italiq», XIV (2011), pp. 173-204, p. 177: «Lorsque Lodovico Dolce publie en 1553 à Venise le recueil *Stanze di diversi illustri poeti* – qui sera suivi de plusieurs autres anthologies du même type – il place les *Stanze* de Bembo en tête pour les désigner comme le modèle fondateur du genre». Sulla posizione delle *Stanze* di Bembo nella raccolta del Dolce si veda anche l’*Introduzione* alla recente edizione a cura di AMELIA JURI di PIETRO BEMBO, *Stanze*, Roma, Salerno Editrice, 2020, p. XIII.

²⁴ FRANCO TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche*, cit., p. 80.

²⁵ *Ibid.*: «Aretino, che nella prima edizione chiude il volume con un capitolo e un sonetto a Carlo V, rappresentava l’altro polo ideale per cui Domenichi, e molti poligrafi attivi in laguna, dovevano guardare come un esempio».

Pero, posto a conclusione del progetto edito nel 1553 con un poemetto di 24 ottave. Più generalmente, la selezione (e l'esclusione) di certi autori e di testi resta talvolta ardua da definire per il lettore moderno. In modo analogo a quanto aveva suggerito Tomasi per le *Rime diverse*, anche per il Dolce essa può dipendere da: «criteri umanissimi, come l'amicizia, lo scambio di favori, oppure l'insorgere di rivalità personali»²⁶.

La misura di 50 ottave stabilita dal Bembo è sfruttata solo eccezionalmente dagli autori antologizzati. La ricalcano un settimo dei testi: tre con esattezza – le *Stanze* attribuite a Egidio da Viterbo e i due poemetti editi come di «Incerto» – mentre se ne avvicina il Molza delle *Stanze sopra il ritratto della sig. Giulia Gonzaga*, raddoppiandone però il numero con due «parti» distinte di 50 ottave ciascuna. Un terzo dei testi è costituito di più di 50 ottave. La *Caccia d'amore* attribuita a Egidio da Viterbo è formata di 52 stanze²⁷. Superano la misura bembesca di una o poche decine: le *Stanze* di Aretino (60), quelle dell'Alamanni (71), quelle del Tasso indirizzate a Giulia Gonzaga (74), la *Favola di Narcisso* dell'Alamanni (79) e la *Ninfa Tiberina* del Molza (80)²⁸. Altri quattro poemetti la oltrepassano più largamente, avvicinandosi piuttosto alle 125 più 36 ottave del Poliziano: l'*Amore* del fiorentino Girolamo Benivieni (118), le stanze «in lode delle donne» (139) e quelle in morte di Vittoria Colonna (160) di Lodovico Martelli e il *Vendemmiatore* di Luigi Tansillo (171). Quattordici testi – pressoché metà raccolta – sono notevolmente più brevi di *Ne l'odorato e puro oriente*, con una misura oscillante tra le 28 ottave di Vincenzo Querini e le 4 ottave di Veronica Gambara.

La coesione del progetto è rafforzata dagli accostamenti di certi poemetti, come ad esempio la collocazione ad apertura delle *Stanze* di Bembo e di Poliziano, che costituiscono i principali punti di riferimento del genere. La curiosa terza posizione conferita alle ottave attribuite a Egidio da Viterbo – cardinale noto soprattutto per i suoi scritti esegetici e ritenuto autore di poesia soltanto dopo la sua morte²⁹ – non parrebbe spiegarsi altrimenti che per l'argomento sviluppato nelle

²⁶ Ivi, p. 81.

²⁷ Nella tradizione, il poemetto oscilla tra 51 ottave nell'edizione *princeps*, 52 nelle varie stampe veneziane e 50 nella redazione di Tommaso Castellani. Non si verifica, all'interno dell'antologia del Dolce, l'affermazione di FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., p. 135: «si noti come la misura del poemetto si stabilizzi sul numero cinquanta».

²⁸ Nella nota introduttiva alla *Ninfa Tiberina*, GUGLIELMO GORNI ricorda l'oscillazione tra 80 ottave nelle stampe antiche e 81 ottave nella versione definitiva (*Poeti del Cinquecento*, a cura di MASSIMO DANZI, GUGLIELMO GORNI e SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Riccardi, 2001, p. 485). Lo studioso mette in evidenza una struttura del poemetto in 51 ottave – conclusa con l'allocuzione finale al Tevere – seguita da ventinove o trenta ottave sulla storia del pastore Aristeo. Sulla lunghezza del poemetto insiste GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie*, cit., p. 104.

²⁹ Sulla biografia del cardinale si rimanda alla voce redatta da SIMONA FOÀ del *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993, XLII, pp. 341-353, nonché a FRANCIS X. MARTIN, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar: Life and Work of Giles of Viterbo*

Stanze: rovesciano quello delle ottave del Bembo, dimostrando gli effetti negativi di Amore ed esortando alla castità³⁰. Seguono autori di primo piano, presenti con più occorrenze: Francesco Maria Molza (3 testi), Luigi Alamanni e Bernardo Tasso (2 testi). È peraltro notevole l'accostamento dei poemetti di più chiara ascendenza laurenziana, la *Ninfa Tiberina* e la *Favola di Narcisso* (testi 8 e 9). L'ultimo terzo dei testi antologizzati non pare retto da una volontà chiaramente riconoscibile: anche i componimenti adespoti vengono accolti separatamente – testi 24 e 26, separati da quello di Malatesta da Rimini – secondo una modalità consueta delle antologie medio cinquecentesche.

Perciò, la scelta di porre le *Stanze* di Pietro Bembo come testo inaugurale parla chiaro: esse costituiscono il punto di riferimento a partire dal quale la raccolta si organizza. La serie di ottave recitata nel 1507 in occasione del carnevale di Urbino si ascrive infatti nella dialettica sulla natura d'amore sviluppata nel solco negli *Asolani*. Rappresenta, come ha sottolineato Lina Bolzoni: «la messa in scena di uno dei “possibili” che il testo delinea»³¹, affermando insomma la concezione dell'amore sostenuta nel prosimetro da Gismondo. I poemetti antologizzati dal Dolce possono dunque leggersi alla luce della codificazione affettiva esposta negli *Asolani*³². Questo saggio si propone di indagare, in un primo tempo, l'immaginario metaforico naturalistico entro il quale si sviluppa l'opposizione fra amore cortese e pena d'amore, a partire dai discorsi di Gismondo e di Perottino (*Asolani* I-II). In un secondo tempo, esso si focalizza sulla definizione dei momenti tipici della relazione amorosa, esposti in chiave casta e contemplativa sulla scorta della dottrina di Lavinello e dell'eremita (*Asolani* III). Infatti, riunendo trenta testi esemplari, il poligrafo veneziano non antologizza soltanto il fiore della produzione in ottave di argomento amoroso del tempo³³. Ben oltre il criterio metrico, il Dolce orienta la

1469-1532, Villanova, Augustinian Press, 1992; GENNARO SAVARESE, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo*, Anzio, De Rubeis, 1993, in particolare il cap. VI *Egidio da Viterbo e Virgilio*, pp. 83-104. A proposito degli scambi di Egidio da Viterbo con l'ambito letterario napoletano, si veda almeno BEATRICE BARBIELLINI AMIDEL, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999 (in particolare pp. 47-89), sulle influenze del pensiero neoplatonico di Egidio da Viterbo nel Cariteo.

³⁰ Sulla funzione responsiva del testo, si veda MIKAËL ROMANATO, *Una risposta di Perottino*, cit., pp. 67-84.

³¹ LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 100. Si ricordi inoltre il giudizio di CARLO DIONISOTTI, *Scritti sul Bembo*, cit., p. 43: «Proprio questa dipendenza delle *Stanze* da una dottrina che negli *Asolani* era in ultimo confutata e respinta, dimostra che il Bembo non si sentiva legato alle conclusioni filosofiche dell'opera sua, era anzi pronto a metterle da parte e di fatto a smentirle».

³² A proposito della coppia piacere/dolore teorizzata da Tommaso d'Aquino, si vedano gli orientamenti di CARLA CASAGRANDE, SILVANA VECCHIO, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 147-162.

³³ Fanno eccezione, oltre alle stanze di Poliziano, quelle del Molza dedicate ad Ippolito de' Medici per la presenza di un dedicatario maschile e al tema della lode del nobile. Sul componimen-

sua selezione a partire dall'amore cortese definito in *Ne l'odorato e lucido oriente*, instaurando una dialettica fra testi, autori e ambienti letterari centrata sugli affetti amorosi.

2. L'immaginario naturalistico

2.1. L'amore cortese

Le *Stanze* di Bembo sviluppano il discorso di Gismondo sulle gioie dell'amore naturale procurate dalla vista, dall'udito e dal pensiero, come afferma l'oratore del poemetto con i versi: «quanta Amor da' bei cigli alta e diversa / gioia, pace, dolcezza e grazia versa» (24, 7-8) e «e come non so che si bea con gli occhi, / perché sempre di gioia il cor trabocchi» (40, 7-8)³⁴. Guglielmo Gorni sottolinea come l'orto costituisca un *leitmotiv* in tutto il poemetto:

Le *Stanze*, in cui tanta parte è fatta alla metafora del campo [30, 5], dell'orto [31, 1], del giardino [30, 7], si chiudono sul tema umanistico della selva d'Amor [50, 3] in un precario equilibrio di natura ed arte; *Giardin non colto divien selva* (239) è la costante minaccia, e il sottile rischio cortigiano, dell'utopia urbinata³⁵.

Nelle *Stanze di diversi illustri poeti* questa concezione dell'amore è tuttavia minoritaria. Il *Vendemmiatore* di Luigi Tansillo si distingue nel trattamento del tema nell'invito del pastore-poeta a fruire dell'amore sensuale in chiave erotico-burlesca. Rivolto alle donne che, per la loro castità, avevano fatto «oltraggio» alla natura (15, 8), invoca a «coglie[re] il frutto nella verde etade» (23, 4). Con una formula che riecheggia un argomento di Perottino negli *Asolani*, l'io lirico adatta il

to si veda CARLOTTA LAROCCA, *Le rime politiche di Francesco Maria Molza*, in *Natura, società, letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'Adi – Associazione Degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di ANDREA CAMPANA e FABIO GIUNTA, Roma, Adi, 2020, pp. 1-10; FRANCO PIGNATTI, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo. Un sonetto di Francesco Maria Molza (ed. Serassi, I, 148)*, in «Filologia e critica», XXVII (2012), pp. 269-288.

³⁴ CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 191, rimanda in particolare al discorso di Gismondo nel secondo libro (II XXI-XXX). Cito i poemetti inclusi nelle *Stanze di diversi illustri poeti* (1553) secondo l'esemplare conservato alla Biblioteca Casanatense di Roma. Nel trascrivere i testi procedo a minimi interventi secondo l'uso moderno: regolarizzazione della punteggiatura, dell'accento e dell'apostrofo, distinzione tra *u* e *v*, sviluppo della congiunzione *et* o *&* in *e* davanti a consonante, *et* davanti a vocale, elimino la *b* etimologica o pseudo-etimologica.

³⁵ Commento di GUGLIELMO GORNI, a PIETRO BEMBO, *Stanze*, in *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 210.

gioco pseudo-etimologico sul nome di Amore-amaro al contesto della vendemmia e al tema del *carpe diem* nel riferimento all'uva che, invecchiata, si nomina «passa» così come la bellezza «passa» (con tipico verbo petrarchesco ad esempio in *RVF* 313, 1-4):

Perché credete, o donne, che si nome
l'uva gentil, quando ella è vecchia, «passa»,
se non per farvi accorte col suo nome,
che ogni vostra beltà, com'ella passa?³⁶

Nelle 171 stanze che costituiscono il poemetto, il termine «orto» conta 29 occorrenze, «ortolano» 4 e «giardino» 14. Il motivo si associa all'esortazione a fruire di questo piacere terreno, esplicitata dalla ricorrenza del verbo «godere» e dall'analogia fra piacere terreno e celeste:

e, mentre il corpo è vivo, non godete,
sperate di goder, quando egli è morto?
Quel paradiso onde voi tanto ardete,
che pensate che sia, altro che un'orto?³⁷

L'argomento genealogico è impiegato da Perottino – sulla scorta dei *Trionfi* petrarcheschi e del *Genealogia Deorum Gentilium* di Boccaccio – per dimostrare la natura iniqua di Amore:

Amore, valorose donne, non figliuolo di Venere, come si legge nelle favole de gli scrittori, i quali tuttavia in questa stessa bugia tra se medesimi discordando il fanno figliuolo di diverse Idie, come se alcuno diverse madri haver potesse, né di Marte o di Mercurio o di Volcano medesimamente o d'altro Idio, ma da soverchia lascivia et da pigro otio de gli huomini, oscurissimi et vilissimi

³⁶ TANSILLO, *Il Vendemmiatore* 48, 1-4. L'argomento è messo a fuoco da CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani*, cit., pp. 29-32, e da LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., pp. 48-49. Si veda inoltre PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di GIORGIO DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991 (che cito secondo l'edizione *princeps* del 1505), I IX, 27-37: «niente altro ha in sé che amaro, da questa parola, com'io credo, assai acconciamente così detto da colui il quale prima questo nome gl'impose, forse perché gli uomini lo schifassero, già nella prima fronte della sua voce avedutisi ciò che egli era. [...] Perciò che amare senza amore non si può, né per altro rispetto si sente giamai et pate veruno amaro che per amore»; XIX 4: «che io dissi, che amare senza amaro non si puote». L'artificio è applicato all'elogio della castità che Dolce attribuisce erroneamente a Egidio da Viterbo: «Donne mie care, chi non sa ch'Amore / per ampia vena vi trabocchi amaro, / riguardi 'l suon de la voce "Amore", / che 'n sua ragion non tiene altro che amaro; / et a chi serve interamente Amore, / come dia di buon seme il frutto amaro, / e se in qualche dolcezza l'alme invaga, / d'un poco dolce molto amaro appaga», [EGIDIO DA VITERBO], *Stanze* 19.

³⁷ TANSILLO, *Il Vendemmiatore* 30, 1-4.

genitori, nelle nostre menti procreto, nasce da prima quasi parto di malitia et di vitio [...]. Perciò che amare senza amaro non si può, né per altro rispetto si sente giamai et pate veruno amaro che per amore³⁸.

Nel *Vendemmiatore*, il pastore convoca la figura mitologica di Priapo (12 occorrenze) riferendosi alla sua origine divina. Il ricordo di questi come figlio di Venere non solo nobilita l'attività agreste – originata in Paradiso – ma amplifica il tono giocoso del poemetto, come annuncia l'ottava 102:

Alla madre d'Amor, Venere bella
la tutela degli orti il mondo diede,
e non senza cagion, sì come a quella
onde il principio d'ogni ben procede:
ma poi che questa Dea, già nuova stella,
se ne portò nel ciel sua ricca sede,
perché non sia quà più da ladri offesa
lasciò degli orti al figlio la difesa³⁹.

L'associazione con il tema amoroso viene ribadito poco avanti con il riferimento a Bacco: «Ella 'l produsse, e Bacco generollo, / onde spesso da lui toglie il vigore: / Priapo il nominò chi pria chiamollo» (103, 1-3). Tansillo estremizza inoltre la metafora dell'orto sfruttando l'osceno. Nella stanza 73 – costruita sulla catena rimica *folce : dolce : molte* che nel modello petrarchesco esprimeva i contrasti amorosi (RVF 363, 9-13) – appaiono con rilievo particolare l'evocazione degli strumenti della semina, nonché il parallelo fra le dimensioni del solco e la dolcezza dell'inseminazione:

Con un vomero tal la terra sveno,
che egual nel campo Cerere non folce;
tal ch'è contenta, quando l'ha nel seno,
né 'l vorrà mai lasciar, tanto egli è dolce;
piega rigidamente il bel terreno,
e con la stessa piaga il sana e molce;
quanto più il solco fa profondo e largo,
tanto più dolce il seme entro vi spargo⁴⁰.

³⁸ PIETRO BEMBO, *Asolani*, I IX 20-37. CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani*, cit., pp. 85-86, si riferisce ai *Trionfi* di FRANCESCO PETRARCA (I 23-27) e alla *Genealogia Deorum Gentilium* di GIOVANNI BOCCACCIO (IX, IV). La studiosa ricorda inoltre ERWIN PANOFSKI, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 143-150.

³⁹ TANSILLO, *Il Vendemmiatore* 102.

⁴⁰ Ivi, 73.

2.2. *La pena d'amore*

Nel primo libro degli *Asolani*, la concezione della pena amorosa è sviluppata da Perottino. Successivamente all'esposizione di un primo «ragionamento logico» sulla definizione dell'Amore-amaro (I x), il personaggio si sofferma sulle «quattro passioni dell'animo»:

Et perché, per le passioni dell'animo discorrendo, meglio ci varrà la costui amarezza conosciuta, sì come quella che esso si trahe da l'aoe loro, poi che in esse col ragionare alquanto già siamo entrati et a voi piace che il favellare hoggi sia mio, il quale poco innanzi a Gismondo donato havevate, seguitando di loro parlerò, più lunga tela tessendovi de' fili. Sono adunque, o donne, le passioni dell'animo queste generali et non più, dalle quali tutte le altre dirivando in loro ritornano: soverchio desiderare, soverchio rallegrarsi, soverchia tema delle future miserie et nelle presenti dolore⁴¹.

Al termine dell'analisi, l'infelice amante compie una sintesi degli argomenti esposti (I xxvii-xxxiii). Recita allora due canzoni, *Poscia che'l mio destin fallace et empio* e *Lasso, ch'io fuggo et per fuggir non scampo* (I xxxi-xxxii), che segnano: «il culmine dell'esibizione poetica di Perottino»⁴². Il modello è il dittico petrarchesco RVF 124-125, che associa il dolore dell'amante alla pellegrinazione in ambito naturalistico.

2.2.1. *L'espressione del dolore nella natura*

Il tema elegiaco costituisce una modalità di espressione messa a frutto dall'amante asolano, come si può leggere in: «Così dicendo, un rio / verso dal cor di dolsa pioggia, / ce pò far lachrimar le petre istesse» (I xxxii, 20-22) e «S'in Alpe odo poggiar l'aura fra 'l verde, / sospiro et piango et per pietà cheggio / che faccia fede al miel del mio dolore» (I xxxiii, 14-16). Sulla scia dell'esperienza di Perottino, una parte significativa dei poemetti antologizzati dal Dolce sviluppa il tema dell'amore infelice. Nove di essi, in particolare, danno voce allo sfogo della pena in ambito naturalistico: la *Caccia d'amore* attribuita a Egidio da Viterbo, la *Ninfa Tiberina* del Molza, la *Favola di Narcisso* dell'Alamanni, le *Stanze di lontananza* di Bernardo Tasso, le serie di ottave anepigrafe di Antonio Placidi, di Malatesta da

⁴¹ PIETRO BEMBO, *Asolani*, I XXI 4-12. Sulle «quattro passioni» si vedano CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani*, cit., pp. 77-80; LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., p. 39.

⁴² CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani*, cit., p. 48 (e più generalmente, sull'espressione della pena con linguaggio petrarchesco, pp. 101-102). Sul dittico di canzoni sono preziose le note di commento di ANDREA DONNINI a PIETRO BEMBO, *Le Rime*, I-II, Roma, Salerno Editrice, 2008, I, pp. 300-312.

Rimini, di Pompeo Pace, e di Vincenzo Querini, nonché l'adespota *Oh biondo Iddio, che con più lungo corso* [Alamanni?]. Nella raccolta, è frequente l'invocazione a udire la pena rivolta agli elementi del paesaggio, come dichiara l'*incipit* di *Oh biondo Iddio, che con più lungo corso* [Alamanni?]. L'io lirico implora infatti di prestare attenzione al lamento – con la formula «mesto suon de l'alte [...] parole» ribadita nell'*explicit* delle prime cinque ottave del poemetto – prima di augurarsi che questi vengano uditi da tutti:

Potesse udirmi qui la tigre Ircane,
oda' le selve nomade il leone;
potesse quando or alza ed ora spira
il mar udirmi Noto ed Aquilone;
potesse penetrar la voce umana
ne' regni stigi a Cerbero e a Carone,
come pietosi gli vedresti, oh Sole,
al mesto suon de l'alte parole⁴³.

Nelle stanze di Vincenzo Querini *Or che ne l'oceano il Sol s'asconde*, l'espressione del dolore è annunciata fin dall'esordio nel parallelo fra le lacrime e le onde:

voglio tra questi liti e queste fronde,
volgendomi a le stelle et a la Luna,
sfogar del pianto mio con le trist'onde
l'amorose fatiche ad una ad una
prima che 'l sol tra noi faccia ritorno,
rimanendo ai mortali il chiaro giorno⁴⁴.

L'invocazione al destinatario ad ascoltare i lamenti – espressa nei versi di Petrottino: «Deh, se pietà vi punge, / date udienza insieme a le mie speme» (I xxxiii, 49-50) – viene enfatizzata nel poemetto del patrizio veneziano dall'anafora petrarchesca «Oh» indirizzata a due fiere:

Oh notte, oh cielo, oh mar, oh piagge, oh monti,
che così spesso m'udite chiamar morte;
oh valli, oh selve, oh boschi, oh fiumi, oh fonti,
che foste a la mia vita fide scorte;
oh fere snelle e con liete fronti,
errando andate con gioiosa sorte;
oh testimon d'i miei sì duri accenti,
date udienza insieme a' miei lamenti!⁴⁵

⁴³ INCERTO [ALAMANNI] 4.

⁴⁴ QUERINI 1, 3-8.

⁴⁵ QUERINI 3. La formula, costruita sul modello di RVF 71, 1-13: «Chiare, fresche et dolce ac-

Il protagonista asolano sfrutta inoltre il motivo – petrarchesco nonché fortunatissimo nell'elegia quattrocentesca in volgare – del condolarsi della natura con l'amante⁴⁶: «s'io miro in fronda o 'n fiore, / veggio un che dice: "O tristo peregrino, / lo tuo viver fiorito è secco et morto"» (I xxxiii, 20-22). Il personaggio mitologico di Eco viene frequentemente chiamato nei poemetti antologizzati dal Dolce con la funzione amplificatrice della pena. Nelle ottave adespote attribuibili all'Alamanni, un ulteriore rafforzamento della pena viene attuato. Il poeta, rivolto alla ninfa, afferma che essa ha udito "mille volte" il lamento dell'amante, annunciando così implicitamente le altre mille ripetizioni – per lo meno – di Eco:⁴⁷

ed Eco, rispondendo in questi boschi,
par che pietosa ancor mi riconoschi.

Mille fiate so che 'nteso m'hai,
Eco, qui solo lamentar indarno,
e chiamar con sospiri e lunghi guai
chi morta spesso ne' miei versi incarno⁴⁸.

L'associazione fra il poeta e la ninfa – che "risponde" al dolore – occupa uno spazio notevole nelle ottave di Querini. Essa viene in un primo tempo rievocata per la ripetizione del lamento:

privo d'ogni dolcezza, onde piangendo
là vo cercando intorno a queste arene,

que [...] date udienza insieme / a le dolenti mie parole», è sfruttata in contesto di lode della donna nelle *Stanze* dell'Aretino: «E voi, squamosi Dei che Adria guardate, [...] date udienza sì che i salsi orgogli / non ardischin ferir liti né scogli» (ott. 4).

⁴⁶ Si ricordino, fra i numerosi esempi, i polimetri di GIUSTO DE' CONTI, *La bella mano*, a cura di GIUSEPPE GIGLI, Lanciano, Carabba, 1916, CXLVII, 1-8: «Udite, monti alpestri, i miei versi, / Fiumi correnti et rivi, / Udite quanto per amar sofferarsi. / Udite i miei lamenti, anime dive; / Et voi che infino al sommo colmo sete / Del nostro lagrimar, fontane vive» e di LEON BATTISTA ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, XIII, 1-6: «Udite e nostri lacrimosi canti, / di doglie pieni e de ira, / perché m'è forza a discoprir mie' pianti. / Piangi con meco, piangi, o mesta lira; / segni la doglia che copiosa scende / col furor entro ch'al mio cor s'aggira», o ancora la quarta egloga dell'*Arcadia* di IACOPO SANNAZARO, a cura di CARLO VECCE, Roma, Carocci, 2013, vv. 25-30: «Fiere silvestre, che per lati campi / vagando errate e per acuti sassi, / udiste mai sì dolorose rime? / Ditel, per dio! Udiste in alcun giorno, / o pur in questa o ver in altra valle, / con sì caldi sospir sì lungo pianto?».

⁴⁷ Per ulteriori approfondimenti si vedano i recenti studi di ANITA TRANINGER, «Copia» / *Kopie: Echoeffekte in der Frühen Neuzeit*, Hannover, Wehrhahn, 2020; EAD., *Las ninfas de los ríos: Echo(s) zwischen Miguel de Cervantes, Paul Valéry und Jorge Luis Borges als Grundlegung einer Theorie literarischer Resonanz*, in «Arcadia», LVI (2021), 1, pp. 44-64.

⁴⁸ INCERTO [ALAMANNI] 34, 7-8-35, 1-4.

indarno a questi monti e sovra l'onde,
né altra ch'Eco al mio mal risponde⁴⁹.

Il poeta ribadisce la sua pena con una variazione lessicale attorno al pianto che associa gli elementi acquei convocati nel verso di chiusa dell'ottava 20 e la formula petrarchesca della pellegrinazione «raddoppiando i passo» (RVF 50, 6):

Così il dì *piango* e per questi aspri colli
errando vo con gli occhi *umidi* e bassi,
e poi col suon de' *liquidi cristalli*
tutta la notte *raddoppiando* i passi
fo del mio *pianto* rimbombar le valli
ed a pietà *commuovere* arbori e sassi,
e valli e selve e boschi e piagge e monte
e mari e lidi e stagni e fiumi e fonti⁵⁰.

Anche qui l'insieme della natura («Niuna fiera [...] niuno augel») si unisce al dolore dell'amante:

Niuna fera omai per l'erba verde
si va pascendo intorno a queste rive,
niuno augel, quando la notte perde
de la dolce alba a l'aure dolci estive
va cantando, e con posasi sul verde
che non s'affermi a le mie voci,
che non prenda pietà del danno mio,
del crudo scempio dispietato e rio⁵¹.

Il motivo della scrittura sulla corteccia degli alberi è sfruttato nel congedo della prima canzone Perottino: «Canzon, homai lo tronco ne ven meno, / ma non la doglia che mi strugge et sforza; / ond'io ne vergherò quest'altra scorza» (I xxxii, 66-68)⁵². L'ottava conclusiva di *Or che ne l'oceano il Sol s'asconde* di Vincenzo Querini recupera in modo singolare l'avvertimento destinato ai potenziali lettori, indicati con l'adattamento del capoverso del sonetto proemiale dei *Fragmenta* «Qualunque sei». Tuttavia, anziché incidere il nome dell'amata, com'è consueto sulla scia del modello properziano (*Elegie* XVIII, 21-22), egli esorta alla lettura dell'iscrizione funebre della propria sventura, quella della morte per la speranza negata:

⁴⁹ QUERINI 8, 5-8.

⁵⁰ QUERINI 20.

⁵¹ QUERINI 21.

⁵² Sulla diffusione del motivo in ambito volgare, e in particolare sulle modalità nell'*Arcadia* di Sannazaro, si veda MASSIMO DANZI, *Gli alberi e il «libro». Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Italiq», XX (2017), pp. 119-148 (ora in ID., «*Ingenio ludere*». *Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2022, pp. 378-441).

E con questi miei versi l'alta fronte
da la lor scorza vergarete al basso:
«Qualunque sei ch'intorno a questo monte
errando vai, raffrena un poco il passo
e lacrimando leggi a questa fonte:
“Sepolto qui giace un freddo sasso
Lecenope, ch'Amor celato ancise,
tanto da la sua spene lo divide”»⁵³.

2.2.2. *L'entrata nel sentiero amoroso*

Nella sestina *I più soavi et riposati giorni* Perottino definisce l'innamoramento con una modalità petrarchesca, secondo un movimento orizzontale dell'entrata in una vita di dolore: «Alhor ch'incominciai l'amato stile, / ordir con altro pur che doglia et pianto, / da prima intrando a l'amorosa vita» (I xxiv 4-6)⁵⁴. L'infelice protagonista asolano ricorre più particolarmente al tema della “caccia amorosa” per illustrare l'inseguimento della donna, avvenuto per «soverchio desiderare»⁵⁵. L'innamoramento viene allora indicato come «entrata in un sentiero» nel quale l'amante «penetra camminando di calle in calle» e «di passo in passo» attraverso un «più ristretto e più malgevole camino». In questo contesto, la donna appare come «preda» o come «caccia»⁵⁶:

Sono alcuni che, per giugnere quando che sia la lor preda, pongono tutte le forze loro in un corso, nel quale o quante volte si cade, o quanti gravi intoppi s'incontrano, o quanti seguaci pruni ci sotto mordono i miseri piedi! et spesse fiata aviene che prima si perde la lena che lla caccia ci venga imboccata. [...] Altri, di possessione uscito de' suoi beni, cerca di rientrarvi, et con mille dure conditioni, con mille patti iniqui, in prieghi, in lachrime, in strida consumandosi, mentre che del perduto contende, pone in question pazzamente la sua vita. Ma non si vedono queste fatiche, questi guai, questi tormenti ne' primi disii. Perciò che sì come nell'entrar d'alcun bosco ci pare d'havere assai spedito sentiero, ma quanto più in esso penetriamo caminando, tanto il calle

⁵³ QUERINI, 27.

⁵⁴ Si veda in particolar modo FRANCESCO PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, I-II, a cura di ROSANNA BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, I, 80, 7-10: «L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita / et sperando venire a miglior porto, / poi mi condusse in più di mille scogli». La formula è ricalcata nelle ottave di VINCENZO QUERINI, nelle quali la struttura *mi credeti-ma or* esplicita l'opposizione fra la speranza iniziale e il sentimento provato successivamente: «Ben mi credeti d'esser felice / da prima entrando a l'amorosa vita, / ma or dolente per ogni pendice / vo lagrimando senza alcuna aita» (7, 1-4).

⁵⁵ PIETRO BEMBO, *Asolani*, I XXI 11.

⁵⁶ Nel commento al prosimetro (in PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, Torino, UTET, 1966), CARLO DIONISOTTI chiarisce il significato di «caccia» come ‘cacciagione’, ‘preda’ (p. 354).

più angusto diviene, così noi primieramente ad alcuno obbietto dall'appetito invitati, mentre a quello ci pare di dover potere assai agevolmente pervenire, ad esso più oltre andando di passo in passo troviamo più ristretto et più malgevole il camino⁵⁷.

L'inseguimento spinto dal desiderio, già petrarchesco (ad esempio RVF 178, 18), gode di particolare fortuna nei testi lirici-narrativi a partire dalla *La Caccia di Diana* di Boccaccio. Come sottolinea infatti Irene Iocca, il poemetto in terza rima riveste: «un ruolo di primo piano (se non archetipico) all'intento della produzione venatoria immediatamente successiva»⁵⁸. In ottave, l'argomento è sviluppato fin dalle *Stanze* di Poliziano nell'innamoramento del giovane Iulio, al principio della caccia:

L'ardito Giulio, al giorno ancora acerbo,
allor ch'al tufo torna la civetta,
fatto frenare il corridor superbo,
verso la selva con sua gente eletta
prese il cammino, e sotto buon riserbo
segua de' fedel can la schiera stretta;
di ciò che fa mestieri a caccia adorni,
con archi e lacci e spiedi e dardi e corni⁵⁹.

Perottino dichiara che il desiderio mena gli amanti al «presente dolore» (I XXI 12). L'argomento viene associato al motivo della caccia con particolare rilievo nell'ottava proemiale della *Caccia d'amore* erroneamente attribuita a Egidio da Viterbo, nella quale l'io lirico unisce il cammino amoroso al desiderio che conduce alla sofferenza:

Giovani incauti che 'l camin volgete,
dove 'l cieco voler forse vi mena,
e dato in preda al van desire avete
ragion, che grand'error sovent'affrena,
leggendo il caso mio lume prendete
e giovi a voi la mia nociva pena,
ch'assai frutto farà mia dura sorte
se ad altri porge vita et a me morte⁶⁰.

⁵⁷ PIETRO BEMBO, *Asolani*, I XXII 7-26. Il protagonista ribadisce il tema nel secondo libro: «entrando per l'altro sentiero, alla contraria regione [...] per lo quale caminando, in quelle tante noie si venne incontrato, in quelle pene, in que' giorni tristi», ivi, II XVII.

⁵⁸ *Introduzione* a GIOVANNI BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di IRENE IOCCA, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. XXX-XXXI, XXXVI-XXXVII.

⁵⁹ POLIZIANO, *Stanze* I 26.

⁶⁰ [EGIDIO DA VITERBO], *Caccia d'amore* 1, 1-8.

Il protagonista del primo libro degli *Asolani* ricorda a tal proposito il personaggio mitologico di Atteone, tradizionale *exemplum* per il desiderio eccessivo: il cacciatore innamoratosi di Diana fu infatti trasformato in cervo dalla dea per averla vista mentre faceva un bagno e, successivamente, ucciso dai propri cani⁶¹. Nel poemetto, la pena del personaggio appare correlata alla sua attività venatoria, secondo una modalità annunciata da Perottino nel secondo libro del prosimetro:

Perciò che credendo sé essere amante et innamorato, mentre egli pure nella sua forma s'incontra imaginando, egli è un solitario cervo divenuto, che poi, a guisa d'Atteone, e suoi pensieri medesimi, quasi suoi veltri, vanno sciaguratamente lacerando⁶².

Nella *Caccia d'amore* l'io lirico, ancora inconsapevole del pericolo che incorre, mette a confronto la propria infelicità con quella del cacciatore ovidiano:

Disposto al van desio, presi quell'armi
che a esperto cacciator par che richieda,
[...]
non pensando in quel punto poter farmi
tanto infelice che Atheon ecceda⁶³.

Nella fase preliminare della caccia, l'amante presenta le sue armi («reti», «lacci», «stral», «arco», ecc.) associandole ai suoi sentimenti («pianti e lamenti», «servir», «fe'», ecc.) con ricercata simmetria:

Le reti e i lacci fur' pianti e lamenti,
servir il stral, fe' l'arco e i suspir corno,
i veltri miei pensier veloci e intenti

⁶¹ L'episodio ovidiano (*Met.* III, 138-252) è ripreso in *RVF* 23, 147-155: «l' segui' tanto avanti il mio desire / ch'un dì cacciando sì com'io soleva / mi mossi; e quella fera bella et cruda / in una fonte ignuda / si stava, quando 'l sol più forte ardea. / Io, perché d'altra vista non m'appago / stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna; / et per farne vendetta, o per celarse, / l'acqua nel viso co le man' mi sparse» e 52: «Non al suo amante più Diana piacque, / quando per tal ventura tutta ignuda / la vide in mezzo de le gelide acque, / ch'a me la pastorella alpestra et cruda / posta a bagnar un leggiam dretto velo, / ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda, / tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, / tutto tremar d'un amoroso gielo». Sullo sviluppo del motivo in ambito petrarchesco si vedano almeno HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN, *Diane et Actéon: éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003, pp. 144-157 e 360-367, nonché sulla ricezione del mito in ambito petrarchesco, si veda inoltre LOREDANA CHINES, *La ricezione petrarchesca del mito di Atteone*, in EAD., «Di selva in selva ratto mi trasformo». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010, pp. 43-54.

⁶² PIETRO BEMBO, *Asolani*, II XVII, 12-16)

⁶³ [EGIDIO DA VITERBO], *Caccia d'amore* 6, 1-6.

con lena di seguirla notte e giorno;
Amor e Gelosia ancor non lenti
eletti per scoprir la caccia forno,
speme il destrier che in corso vien a meno,
disio fu spron, timor la briglia e 'l freno⁶⁴.

Il riferimento ad Atteone preannuncia l'esito funeste dell'episodio. La pena è infatti messa in relazione con quella del cacciatore ovidiano, ucciso dai propri cani e «fatto cibo» dai «proprii veltri». Tuttavia, nella *Caccia d'amore* l'io lirico rivendica la superiorità del proprio dolore per la morte negata e la sofferenza perpetua:

Quel che avvenne di me nel' fronte io porto,
depinto meglio assai che ancor non scribo,
ché per più farmi del mio fallo accorto,
dai proprii veltri miei fui fatto cibo,
e sol con l'arme mie stracciato a morto
questa mercé del mio stentar delibo;
ma del tormento mio questo è ancor peggio
che mai d'uscir di qua la via non veggio.

Alcun dirà perché men duol mi prema
che a tal venne Acteon mutato in cervo,
ma l'altrui mal il mio non scaccia o scema,
ben ch'el fusse stracciato a nervo a nervo
ei giunse col patir a l'ora extrema,
io per patire in vita mi conservo,
ché morte non mi vuol per più mia noia,
a ciò vivendo a tutte l'ore i' moia⁶⁵.

La *Ninfa Tiberina* del Molza e la *Favola di Narcisso* dell'Alamanni, due poemetti più direttamente ispirati alle *Stanze* di Poliziano, presentano una caccia amorosa⁶⁶. Le ottave dedicate a Faustina Mancini sviluppano, successivamente a una prima sezione di 51 stanze su vari accadimenti mitologici, la vicenda del pastore Aristeo inseguente la ninfa Euridice (stanze 52-80). Il tema della fuga è annunciato

⁶⁴ [EGIDIO DA VITERBO], *Caccia d'amore* 7.

⁶⁵ [EGIDIO DA VITERBO], *Caccia d'amore* 49-50, corsivo mio.

⁶⁶ A proposito delle ottave del Molza, ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., p. 178, sottolinea: «La *Ninfa Tiberina*, composta nel 1537, nonostante l'altezza cronologica rappresenta una tra le più fedeli riprese, almeno sul piano formale, del modello laurenziano-poliziano, filtrato però dall'ormai imperante bembismo». Sul poemetto si rinvia, oltre all'Introduzione all'edizione critica del testo a cura di STEFANO BIANCHI, Milano, Mursia, 1991, a BENEDETTO CROCE, *La lirica cinquecentesca*, in ID., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933, p. 427.

fin dai primi versi dell'episodio con la ripetizione del verbo «fuggire»: «com'ella ratta per fuggir si volta» (51, 4), «fuggendo sorride» (51, 6), «e fugge al lito» (51, 8), «Ella veloce più che tigre lieve, / correndo l'erbe» (53, 1-2). L'innamora-mento del pastore ricombina tessere petrarchesche associando il «colpo mortale» conferito dalla freccia amorosa e il felice effetto dello sguardo. L'esito funeste cui parrebbe irrimediabilmente destinato l'amate è annunciato con il riferimento a «l'implacabil parca» – una delle divinità mitologiche Cloto, Lachesi e Atropo che, rispettivamente, tessera, avvolgeva e tagliava con le forbici il filo della vita:

Non però dal voler suo fermo e saldo,
per consiglio d'altrui questi s'è mosso;
né d'Amor brama il petto aver men caldo
o pur da l'alma il grave giogo scosso;
anzi fatto dal duol ardito e baldò
ringratia gli occhi ond'egli fu percosso
e 'l colpo loda e l'implacabil parca
per cui più ch'altri onde turbata varca⁶⁷.

Al seguito dell'avvertimento delle compagne della ninfa⁶⁸, il ritmo della narrazione si incalza in una corsa sfrenata attraverso la selva, rafforzata da una nuova ripetizione di «fuggir» lungo questa «disusata foggia» (74, 3): «Ella fuggendo» (74, 1), «al fuggir uso» (77, 3), «al fuggir la bella ninfa» (77, 7), «ella pur fugge» (78, 4), «fuggir d'amor credea gli affanni» (78, 8). La conclusione dell'episodio esplicita il tema venatorio con il paragone fra l'amante e un cervo che tenta vanamente di fuggire un cacciatore e il suo veltro:

Come cervo talor fra l'acque chiuso
oda le purpuree penne cinto interno,
ben mille vie ritenta al fuggir uso,
e quindi parte e quindi fa ritrovo
e 'l veltro gira adrieto a se deluso
e lunga pezza al cacciator fa scorno;
così al fuggir la bella ninfa intenta
ogni aspra via per sua salute tenta⁶⁹.

Diversamente da quanto aveva annunciato Perottino, nel poemetto molziano è l'amata – non l'amante desideroso – ad essere destinata all'esito funeste. La

⁶⁷ MOLZA, *Ninfa Tiberina* 58, 1-8.

⁶⁸ Ivi, 73, 5-8: «et ecco in un momento / le compagne gridar a lei vicine: / Fuggi, fiamma gentil, degna d'Orfeo! / Fuggi dal pastor fiero! Ecco Aristeo!».

⁶⁹ Ivi, 77.

descrizione della morsura al tallone della ninfa da un serpente⁷⁰ scatena il pianto dell'insieme della natura, secondo topiche modalità bucolico-pastorali:

Ché, punta nel tallon, come fior colto
l'angue repente e perde ogni vigore;
così la bella Euridice, nel volto
subito tinta di mortal colore,
cadde su l'erba e le fu 'l viver tolto;
e spento il gel de l'indurato core,
le valli empîr di pianto e gli monti
le ninfe vaghe e i vaghi amici fonti⁷¹.

Il dolore per l'amore non ricambiato caratterizza anche la *Favola di Narcisso*. La vicenda si avvia con l'evocazione del lamento delle ninfe sdegnate: «Dicean le ninfe: "Ah, dispietato e fello [...] deh, perché in noi la tua beltà non viene / e nel tuo cor queste onorate pene?"» (12, 5-8)⁷². Tuttavia, l'espressione del dolore («voci», «sospiri», «lagrime») viene immediatamente esteso a tutte coloro che si sono innamorate di lui:

Quante *voci* spargean, quanti *sospiri*,
quante *lagrime* in van l'afflitte amanti,
or la fortuna, or gli aspri suoi desiri
givan biasmando per le selve erranti?⁷³

Il tema venatorio è introdotto dalla descrizione di Eco fuggente la presenza umana, ritiratasi in un «chiuso calle» (34, 2). L'incontro fra Narciso e la ninfa si distingue dall'episodio ovidiano per il dolore causato dall'amore non ricambiato, più che per la parola perduta⁷⁴. Anche il trattamento della caccia è singolare nel rovesciamento dei ruoli, perché colui che inizialmente era definito «iniquo cacciatore» (14, 4) e poi «vago cacciatore» (41, 1-2) diventa a sua volta preda della ninfa innamorata:

⁷⁰ Ivi, 79: «Di nova spoglia e d'alto petto armato, / quasi spiando l'alta ripa al Sole, / fischiava un angue con tre lingue, e 'l prato / spargeva di veneno e le viole; / questi nol vedend'ella (ahi duro fato!), / al bianco piè, ch'ancor mi prese e duole, / aventandosi fe' sì dura offesa / che diede fin a l'infelice impresa».

⁷¹ Ivi, 80.

⁷² HENRI HEAUVETTE, *Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903, p. 251, propone come spunto alla vicenda lo sdegno dell'autore da parte di Batina Larcara Spinola. Si veda inoltre l'attenta lettura di ALESSANDRA ORIGGI, *La Favola di Narcisso di Luigi Alamanni*, in «ACME», III (2012), pp. 139-181.

⁷³ ALAMANNI, *Favola di Narcisso* 13, 1-4.

⁷⁴ ALESSANDRA ORIGGI, *La Favola di Narcisso*, cit., p. 146.

Ei più selvaggio assai che damma o cervo
che vicin senta i can seguir la traccia,
con più furor che stral possente nervo
l'innamorata ninfa indi discaccia.
– Pria mi diventi polve ogni osso e nervo –
dice 'l crudel – ch'io sia ne le tue braccia! –
Gli occhi addoppiando in mille parti l'onde –
Ch'io sia ne le tue braccia! – Eco risponde⁷⁵.

L'ottava successiva ribalta ulteriormente la vicenda quando, al termine della giornata, Eco si rifugia vergognosa nella sua grotta:

E 'n tal vergogna e 'n tal disdegno sale,
che qual fera cacciata si rimboca;
odia se stessa e che la 'ndusse a tale,
fugge il seren cercando l'aria fosca;
più di morir che di restar le cale
là 've sterpo pur sia che la conosca;
ovunque asconda il volto, ovunque mire,
ode un che biasma l'impudico ardire.

Ridotta al fin dentr'una cava oscura
ragiona nel pensier con quelle note⁷⁶.

Nella *Favola di Narcisso* la conclusione funebre occupa uno spazio significativamente più esteso rispetto alla *Ninfa Tiberina* (stanze 55-69). Il dolore del protagonista è causato dall'inaccessibilità della figura amata – che non è altro che il proprio riflesso. L'evocazione delle lacrime anticipa allora lo stagno nel quale il protagonista annega: «che doglia grave / sente il mio cor che de la morte pave? / Indi piangendo a la dolce acqua amata / rivolgea lasso i suoi lamenti e 'l volto»⁷⁷. Le ottave successive sono caratterizzate dalla drammatica inaccessibilità della figura amata, come testimonia l'associazione del lessico legato all'acqua («fonte», «Piovongli amare lagrime», «onde», «acque») con quello del dolore («strida», «dramma», «dolersi», «piange, sospira invan, si strugge», «lagrime»):

Cotal dicendo sopra l'erba verde
empiea la valle d'amorose *strida*;
né con tutto il suo dir *dramma* si perde
di quel cieco desir ch'al cor annida;
ma nel *dolersi* più, più si rinverde,

⁷⁵ ALAMANNI, *Favola di Narcisso* 44.

⁷⁶ Ivi, 45-46, 1-2.

⁷⁷ Ivi, 58, 7-59, 2.

e dove men vorria più sempre 'l guida;
torna a la *fonte* e parla e guarda e chiama,
piange, sospira invan, si strugge ed ama.

Piovongli amare lagrime dal volto
per cui fosche d'intorno vengon l'*onde*;
pargli il sommo suo ben turbato e tolto,
che l'amata ombra al suo mirar s'asconde.
Or che m'hai, crudo, in mille lacci avvolto,
perché abbandoni queste ombrose sponde?
Dice, e 'l braccio e la man ne l'*acque* stende
per colui ritener che pur l'accende⁷⁸.

Il pianto del giovane superbo viene inoltre riecheggiato da quello della ninfa (71, 3: «Eco dal monte lagrimosa e mesta») e addirittura dell'insieme della natura, secondo una modalità presente nella *Ninfa Tiberina e più largamente diffusa nel genere*:

Le vaghe ninfe co' pastor d'intorno
pien di doglia sentir l'aspra novella:
ciascun piangendo il giovinetto adorno,
morte natura il ciel crudele appella;
ch'a pena vista non ci lascia un giorno⁷⁹.

L'invito cortese proposto nelle *Stanze* di Bembo (stanze 49-50) viene inserito nell'esito infelice della vicenda. Nelle ottave del fiorentino, il ricordo della morte funge da avvertimento esteso a chi – come Narciso – si mostrasse superbo al desiderio amoroso:

Cotal fine ebbe il giovinetto altero,
dispregiator de l'amoroso foco;
e così va chi s'arma contro al vero
e l'altrui lagrimar si prende in gioco⁸⁰.

Nell'ottava conclusiva, l'oratore si rivolge alle «amorse donne» (78, 1) associando l'esortazione all'innamoramento e la minaccia del pianto doloroso per chi rifiutasse di concedere il proprio cuore: «Date il cor vostro a chi ciascuno adora, / se non che forse un dì, colma di pianto, / vi conerrà del mio gravoso canto» (78, 5-8).

⁷⁸ Ivi, 68-69.

⁷⁹ Ivi, 72, 1-4.

⁸⁰ Ivi, 75, 1-4.

3. Gioie e dolcezza d'amore casto

Negli *Asolani* la definizione della pena amorosa viene contrastata dalla gioia dell'amore casto e contemplativo promosso da Lavinello – e attraverso di lui dall'eremita che questi aveva incontrato nel bosco. Il tema è al centro di un trittico di canzoni (III VII-X) che, come ricorda Andrea Donnini, furono inizialmente inviate a Maria Savorgnan ed apprezzate da essa⁸¹. In ottava rima, la dedica a nobildonne gode di particolare fortuna e pare autorizzato dalla funzione che rivestono, nelle *Stanze*, la duchessa di Urbino Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia⁸². Nelle *Stanze di diversi illustri poeti* sono dichiaratamente indirizzati a nobildonne i due poemetti composti per celebrare il ritratto di Giulia Gonzaga effettuato da Sebastiano Piombino: *Se così dato a' vostri tempi Omero* del Molza e di *Se di penne giamai candide e belle* di Bernardo Tasso⁸³. L'udienza femminile è più genericamente annunciata nei componimenti di Giacomo Bonifadio *Donne leggiadre e belle, che tenete* e di Lodovico Martelli *Leggiadre donne, in cui s'annida Amore*⁸⁴, mentre le stanze di Giovan Giacomo Dal Pero sono precedute dalla didascalia «sovrà varie imprese di donne». Inoltre, appaiono prive di didascalia nella raccolta del Dolce alcune serie di ottave che in edizioni precedenti erano indirizzate a nobildonne: la *Ninfa Tiberina* del Molza è apparsa nel volume intitolato *Rime del Brocardo et d'altri authori* (Venezia, 1538) con dedica a Faustina Mancini; le *Stanze* di Pietro Aretino sono edite negli *Strambotti alla villanesca* (Venezia, Marcolini, 1544) con l'indicazione «In lode di Madonna Angela Serena»; il *Vendemmiatore* di Tansillo è preceduto dalla didascalia «Stanze di cultura sopra gli orti de le donne» nella *princeps* del 1537 (Francesco Marcolini da Forlì, 1537); sono indirizzate alla contessa Silvia Somma da Bagno le 25 ottave di Annibal Tosco nelle *Rime diverse di molti eccellenti autori* del Domenichi⁸⁵; e la seconda serie di ottave adespote sarebbe stata composta per

⁸¹ Si veda la nota introduttiva di ANDREA DONNINI a PIETRO BEMBO, *Le Rime*, cit., p. 211. Per la lettera, lo studioso rimanda inoltre a PIETRO BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di ERNESTO TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1991, p. 123.

⁸² GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie*, cit., p. 190.

⁸³ Sui poemetti ispirati dal ritratto del pittore veneziano si vedano ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., p. 178, e LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di FEDERICA PICH, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 205-206.

⁸⁴ Sulle *Stanze in lode delle donne* si veda il capitolo di DOMENICO CHIODO, ROSSANNA SODANO, *Un ultimo azzardo: le Stanze in lode delle donne manifesto oricellare?*, in ID., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 179-224. Si veda inoltre MARIA FINAZZI, *Le Rime di Lodovico Martelli*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», I (2001), pp. 274-289, nonché l'introduzione alla recente edizione critica a cura di LAURA AMADDEO di LUDOVICO MARTELLI, *Rime*, Torino, Res, 2005 (che tuttavia non fornisce l'edizione delle *Stanze*).

⁸⁵ Cfr. FRANCO TOMASI, PAOLO ZAJA, *Rime diverse*, cit., pp. 246-252; ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., p. 177.

Elena Bonaiuti, se si ritiene l'attribuzione proposta da Floriana Calitti⁸⁶. La lode o l'invio a una figura femminile di prestigio non definisce soltanto molti componimenti accolti dal Dolce nelle *Stanze di diversi illustri poeti*. Anche altre raccolte antologiche della seconda metà del Cinquecento vengono esplicitamente indirizzate a nobildonne, come avviene per il *Tempio* per Giovanna d'Aragona, edito da Girolamo Ruscelli nel 1555, e, qualche anno più tardi, il *Tempio alla divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona* (Padova, Pasquati, 1568)⁸⁷.

3.1. L'innamoramento

La prima canzone del trittico recitato da Lavinello, *Per che 'l piacer a ragionar m'invoglia*, sviluppa il tema dell'innamoramento primaverile, conseguente all'apparizione della donna originata in Paradiso che, come annuncia il protagonista: «delle tre innocenti maniere di diletti che bene amando si sentono: vista, udito e pensiero» (III VII 33-35)⁸⁸. Rispetto a questo componimento, tuttavia, le serie di ottave antologizzate dal Dolce sviluppano un innamoramento più bilanciato tra felicità e dolore. Ad esempio, nelle *Stanze* di Luigi Alamanni il momento e il luogo dell'innamoramento (58, 1: «l giorno, il mese e l'anno», con eco petrarchesca di RVF 71, 1-3) riuniscono la dolcezza e le tradizionali armi d'Amore in un tipico linguaggio petrarchesco:

Direte allor che 'l giorno, il mese e l'anno,
l'aure, l'onde, le piagge, l'erba e 'l loco
là 've i begli occhi in sì soave affanno
mi fèr l'assenzio, mèle, e 'l pianger gioco:
quei che sì dolci ne' pensier mi stanno
dardi, focili, strai, catene e foco,
sguardi, accoglienze, risi, atti e parole,
avrò sempre nel cor sagrate e sole⁸⁹.

Anche nelle stanze di Ercole Bentivoglio, il ricordo dell'innamoramento è definito dall'antitesi fra pena e gioia. L'evocazione del «dolce ogni passato scempio e dolce rimembrar», ribadito negli «infiniti piacer», viene contrastata dall'affermazione dei tradizionali «sospir», «lagrime» e «martir» dell'amante. Questi due poli sono congiunti

⁸⁶ FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., pp. 134-135.

⁸⁷ Sulla raccolta si veda MONICA BIANCO, *Il Tempio a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo*, in «I più vaghi e i più soavi fiori», cit., pp. 147-169.

⁸⁸ Si veda la nota introduttiva di CARLO DIONISOTTI in PIETRO BEMBO, *Asolani*, cit., p. 471. Sulla canzone si rimanda inoltre a CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani*, cit., pp. 259-260, che sottolinea la «celebrazione dei tre piaceri purissimi della vista, dell'udito e del pensiero», nonché al commento di ANDREA DONNINI a PIETRO BEMBO, *Le rime*, cit., I, pp. 211-216.

⁸⁹ ALAMANNI, *Stanze* 58.

dal modulo petrarchesco della benedizione, ripetuto in «ch'umilmente vi ringrati», «che ringrati Amor», «I' ti ringrati e 'l giorno e l'ora e 'l punto; / i' benedico, Amor, che dal fiero arco / l'acuto stral movesti» e «benedico il nodo che congiunto / m'ha»:

Poi ch'or è dolce ogni passato scempio
e dolce il rimembrar gli antichi strati,
poi che più di *sospir* l'aria non empio
benigni fati, e poi che sete sati
de le *lagrime* mie, del *martir* empio,
tempo è *cb'umilmente vi ringrati*
e *che ringrati Amor*, che 'l cor mi svelse
e dièllo a lei, che tra le belle scelse.

I' ti ringrati e 'l giorno e l'ora e 'l punto;
i' benedico, Amor, che dal fiero arco
l'acuto stral movesti, ond'io fui punto
e preso come uccel semplice al varco;
e benedico il nodo che congiunto
m'ha con lei novamente così carco
d'*infiniti piacer*, che ciò che muove
con legge eterna non invidio a Giove⁹⁰.

3.2. La gioia d'amore

La seconda canzone recitata da Lavinello (*Asolani* III IX) è stata definita da Carlo Dionisotti: «della felicità amorosa che cura intatta in ogni avversa contingenza e sempre e solo si alimenta della vista, dell'udito e del pensiero»⁹¹. Nella raccolta del Dolce il tema è sviluppato con particolare rilievo nelle 60 ottave di Pietro Aretino dedicate a «Madonna Angela Serena». In seguito all'esordio (1-6), la lode della donna viene attuata in una canonica descrizione fisica inaugurata stilnovisticamente con l'evocazione della dolcezza che emana dagli occhi:

Ecco: ella gira i felici occhi e dove
gli afflige o leva, ivi s'arretra e parte
quel foco d'or, che dolcemente move
dai vostri aspetti e in l'aria si comparte⁹².

⁹⁰ BENTIVOGLIO, *Stanze* 5-6. Si può ricordare RVF 61, 1-4: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi che legato m'anno», RVF 239, 1-2: «Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura / al tempo novo suol muovere i fiori».

⁹¹ Si vedano i commenti di CARLO DIONISOTTI a PIETRO BEMBO, *Asolani*, cit., pp. 473-475, e di ANDREA DONNINI a PIETRO BEMBO, *Le rime*, cit., I, pp. 216-220.

⁹² ARETINO, *Stanze* 8, 1-4.

L'amata «Sirena» (10, 7) viene allora descritta tra elementi fisici e conseguenti effetti sugli amanti. La «fronte» rappresenta un «pacifico e sicuro, / di celeste onestade aureo soggiorno» (10, 1-2), il suo valore «nei nubilosi petti alluma ogni alma» (10, 8), i capelli «prendono qualità più che gentile [...] che van l'arte schernendo» (11, 3-4), il viso si caratterizza nella sua «bell'aria soave e ridente» (13, 3), gli occhi, «candide ruote luminose» (14, 1), sono stati creati per volontà divina e destinati a indicare la via al «bel carro stellato» (14, 4); dalla bocca, costituita di «pretiose / e terse perle» (14, 5-6), emana una «aura vital [...] soave» (14, 8), dalla dolcezza primaverile della sua pelle «nasce l'aprile, che le guance e il petto / di splendor ostro e nuove rose infiora» (16, 5-6); il raggio luminoso di Venere «orna dei color suoi le gote e il seno» (16, 8); mani e dita risplendono di perfezione:

de l'una e l'altra sua mano sacrata
i trasparenti e imperlati diti,
che nel dolce allargarsi in vaghe stelle
le convengono le man leggiadre e belle⁹³.

Un parallelo viene attuato fra il piacere procurato dalla vista di lei e i dilette della natura, raccolti in una varietà di spazi e animali del *locus amoenus*:

Ma son vaghezze di gigli e di fiori,
bei pittori dei prati e de le rive,
ombre lodate di mirti e d'allori,
canti d'augelli e suoni d'acque vive,
specchi di rio, soavità di odori,
scherzi di pesci e spirar d'òre estive,
d'erbette verdeggiar, mover di fronde:
quel c'ho detto ch'è in lei, per voi s'infonde⁹⁴.

Infine, il piacere della vista si associa quello dell'udito per chi si rechi nel sito dove madonna alloggia, essendo così gratificato dal suo «bel canto»:

Ogni effetto del cor vi apra le mani
e levi gli occhi a le sorti gradite:
non pur vedendo il suo bel viso santo,
ma udendo un solo accento del suo canto⁹⁵.

⁹³ Ivi, 17, 5-8.

⁹⁴ Ivi, 19.

⁹⁵ Ivi, 53, 5-8.

3.3. La contemplazione della donna

Come annuncia Carlo Dionisotti, la terza canzone di Lavinello, *Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca* (*Asolani* III x), sviluppa il tema: «dell'ascesi amorosa, per tre momenti [...] della vista dell'udito e del pensiero, verso un vivere celeste, figura in terra della felicità paradisiaca»⁹⁶. Il protagonista del III libro riporta infatti, con parole dettate da Amore, la salita verso l'amata in formule come: «Et come salirei dov'ella aggiunge, / io basso et grave et ella alta et leggera?» (7-8), «Questo faccia 'l desir in parte satio, / che vorria alzarsi a dir de la mia donna» (16-17). La situazione è riepilogata nella quinta stanza:

et pur ch'un poco mova a salutarlo
 Madonna il dolce et gratioso ciglio,
 più di nostro consiglio
 non havrà huopo et vincerà il destino,
 ché quelle vaghe luci
 a salir sopra 'l ciel li saran duci,
 et mostreranli il più dritto camino,
 et potrà gir volando,
 ogni cosa mortal sotto lasciando⁹⁷.

Nella *Stanze di diversi illustri poeti* uno spostamento verticale – ascensionale o discendente – caratterizza molti poemetti sull'amore platonico. L'*Amore* di Girolamo Benivieni, appartenente alla stagione laurenziana, descrive la salita su un monte in seguito all'apparizione dell'amata. Improvvisamente, il poeta viene mutato in lonza e precipitato in una valle oscura, dove vaga più anni. Egli viene riportato alla forma umana e indirizzato a salire verso l'amata, spinto da una voce che, con quadruplici anafora, esorta all'ascesi:

Guidammi una voce che dicea:
 «Ascendi, dolce mia sposa diletta,
 ascendi a quel che i tuoi sudor' ricrea,
 ascendi a quel che con disio ti aspetta,
 ascendi ove tua macchia antica e rea
 lavi con l'acqua, onde la femminetta
 samaritana adimando la gratia
 e che gustata eternamente satia!»⁹⁸.

⁹⁶ Cfr. i commenti di CARLO DIONISOTTI a PIETRO BEMBO, *Asolani*, cit., pp. 475-476, e di ANDREA DONNINI a PIETRO BEMBO, *Le rime*, cit., I, pp. 220-225. Per le ascendenze letterarie della “dottrina di Lavinello” si veda in particolare CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani*, cit., pp. 237-240.

⁹⁷ PIETRO BEMBO, *Asolani*, III x 67-75.

⁹⁸ BENIVIENI, *Amore* 103. ELISA CURTI, *Tra due secoli*, cit., pp. 83-85.

La vicenda si conclude con il tema petrarchesco delle ali del desiderio:

e dove il nudo mio cor con quelle ale,
che Amor ne impena a l'alme luci e vive,
salir crede al cui specchio sì bello
il mondo tutto e ciò che alberga in quelle⁹⁹.

Diverse serie di ottave cinquecentesche incluse nelle *Stanze di diversi illustri poeti* esprimono l'elogio di nobildonne con modalità platoniche. Quelle di Claudio Tolomei sviluppano ad esempio il tema contemplativo dell'amante che, mirando «il vero fonte dell'eterna luce [...] lassando il terren [...], volando s'unisce a Dio» (1, 4-8). La dolcezza dello sguardo e il conseguente affetto permangono nonostante gli sia negata la vista di lei (3, 1: «la vista il caro sguardo è tolto»), tramite il «pensier» (3, 5) che ravviva l'immagine, la quale stilnovisticamente «entrò per gli occhi e si fermò nel cuore» (3, 4), concedendo così la beatitudine all'amante (3, 7-8: «e te mirando [...] di più beato Amore in gratia sale.»):

De la beltà che Dio largo possiede
sì vivo raggio in voi, Donna, riluce,
che *chi degno di quel vi guarda, vede*
il vero fonte de l'eterna luce,
che da vostra bellezza alzando il piede,
a la prima infinità si conduce
e, *lassando il terren*, suo stato rio,
l'alma pura volando unisce a Dio.

Che sì dolce si mostra agli occhi suoi
il volto dove 'l Ciel sue gratie piove,
lo spirito d'Amor, che dorme in lui,
vago di questo ben si desta e muove,
e gode lieto del bel viso altrui,
e l'alma pasce di vaghezze nuove
ove, mentre nel bel ch'è in voi, li gira,
fassi in parte divin, tanto ne tira.

Com'a *la vista il caro sguardo è tolto,*
dentr'a l'alma un'imagin forma Amore,
imagin bella ch'assimigli il volto
ch'entrò per gli occhi e si fermò nel cuore;
gentil pensier è quel ch'a te rivolto

⁹⁹ BENIVIENI, *Amore* 119, 5-8. Sul tema delle ali del desiderio, che ha riscontri ad esempio in RVF 139, 1 e 177, 3-4, si veda LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, pp. 43-71.

lieto s'accende di più santo ardore,
e te mirando, non il corpo frale,
di più beato Amore in gratia sale¹⁰⁰.

Il movimento discendente della grazia sulla terra è autorizzato dalla calata degli amorini nelle *Stanze* di Poliziano:

come, al fischiar del comito, sfrenella
la 'gnuda ciurma e remi, e mette in voga
già per l'aier ne va la schiera snella,
già sopra la città calon con foga:
così e vapo pel bel seren giù scendono
che paion stelle mentre l'aier fendono¹⁰¹.

È riproposto nelle *Stanze* di Bembo, che presentano la venuta dei due oratori dall'edenico «odorato e lucido Oriente» (1, 1) verso la corte del «vago e lieto Urbino» (13, 8). Questa modalità è scrupolosamente ricalcata nel rifacimento erroneamente attribuito al cardinale Egidio da Viterbo, a proposito del quale Lina Bolzoni ha osservato: «fin dalla prima edizione, nel 1553, il Dolce aveva pubblicato insieme con le *Stanze* del Bembo il loro antidoto: una risposta per le rime che rovescia il senso esaltando la pudicizia, che il Dolce attribuisce al cardinale Egidio da Viterbo»¹⁰². In modo speculare a quanto descrivono le ottave del veneziano, quelle sulla castità mettono in scena l'intervento della dea Pudicizia, rifugiatasi in Paradiso successivamente al trionfo di Amore. Il binomio Bembo-Castiglione viene sostituito da «tre gioveni» (8, 1), esemplari per la loro virtù, identificabili nel patriarca Giuseppe, il greco Ippolito e l'etrusco Spurinna:

Piacque a lei, che di bianco ha il velo e i panni,
e scender pria dal Ciel fe' quel beato,
quel giovenetto ebreo, che da' prim'anni
fu per l'insonnio da' fratelli odiato;
poscia da' bassi fortunati scanni
il Greco in van da la matrigna amato;
e quel Toscan, che fe' le belle piaghe,
perché l'altrui commun sospetto appaghe¹⁰³.

¹⁰⁰ TOLOMEI 1-3.

¹⁰¹ POLIZIANO, *Stanze* II 17 3-8.

¹⁰² LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., p. 102.

¹⁰³ [EGIDIO DA VITERBO], *Stanze* 9. Giuseppe fu resistente agli assalti amorosi di Potifar (*Gen.* 37, 5-8 e 39, 7-10) e costituisce un *exemplum* di castità (FRANCESCO PETRARCA, *Triumphs*, a cura di MARCO ARIANI, Milano, Mursia, 1988, *TC* 193). Ippolito non cedette all'amore di Fedra: questa lasciò per vendetta un biglietto accusandolo di averla violentata e si uccise (ivi, *TC* I, 108-111). Spurinna, vergognoso della sua straordinaria bellezza, si sfregiò il volto per non sedurre le donne e non insospettire gli uomini.

Rispetto al modello bembiano, la meta del viaggio resta tuttavia genericamente definita come un giardino della Penisola: «torsero in ver' l'ocaso il camin solo / al bel giardin di gente ornato e crebro, / che 'l mar circonda e l'Alpe e bagna il Tebro» (12, 6-8), ulteriormente localizzato nel del «bel toscan paese» (13, 7). La città potrebbe forse identificarsi con Siena, se sia accetta la paternità del testo dell'accademico intronato Giovan Battista Lapini, proposta da Agostino Ferentilli nel *Primo volume della scielta di stanze di diversi autori toscani* (1571) e accolta in vari manoscritti cinquecenteschi¹⁰⁴.

Lina Bolzoni ricorda il valore salvifico dell'amore platonico connesso alla descrizione del bosco dell'eremita (*Asolani* III XI-XIV)¹⁰⁵. Nelle *Stanze di diversi*, questa modalità è messa a frutto nelle ottave di Bernardo Tasso dedicate a Giulia Gonzaga. Esse presentano infatti una discesa della donna, accompagnata da due «corrieri alati» (36, 1), al fine di riportare sulla Terra la virtù: «spiegò qua giù le sue purpuree piume / cinta dai raggi del divino lume. [...] Indi disposto di mandarla in terra, / e seco l'aurea etate e i dì felici» (37, 7-8-38, 1-2). La lode della nobildonna si attua nel ritorno dell'età dell'oro, consentito dalla presenza di lei, come esprimono le ripetute allusioni ai pregi che essa riporta («bellezza», «ornamenti», «eterno onore»):

Omai l'età de l'or, che s'era alzata
ne le case del Tempo, a star fra noi
con lei ritorna, e la *bellezza* usata
rende a la Terra, e gli *ornamenti* suoi,
tal che giamai sì ricca e sì beata
non la vid'uom, né mai la vedrà poi,
perché rieda più volte il caldo e 'l gelo,
poi che costei sarà tornata in Cielo.
[...]
Nobil desio ne le villane menti
de' mortali entrerà d'*eterno onore*,
fiamma gentil de le virtuti ardenti
scalderà 'l freddo lor gelato core¹⁰⁶.

La dicotomia fra il tempo presente e il valore della donna rappresenta un *topos* sviluppato in diversi poemetti antologizzati dal Dolce. Ad esempio, nelle ottave di Annibale Tosco la dedicataria – identificata come Silva Somma Con-

¹⁰⁴ *Primo volume della scielta di stanze di diversi autori toscani, raccolte, & nuouamente poste in luce da M. Agostino Ferentilli*, Venezia, Eredi di M. Sessa, 1571, cc. 21r-29r. Sull'attribuzione del testo all'accademico Intronato si veda MIKAËL ROMANATO, *Una risposta di Perottino*, cit., pp. 85-89.

¹⁰⁵ LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., p. 86: «Il tema dominante è quello di una purezza e di una perfezione naturale insieme originarie e riconquistate, come in quel ritorno all'età dell'oro».

¹⁰⁶ TASSO, *Stanze* 40-48, 1-4.

tessa da Bagno nelle *Rime diverse* (1545) – è presentata con caratteristiche che nobilitano il tempo presente:

L'alma mia fiamma, a cui sì larga parte
fece il Ciel di beltate a' giorni nostri,
a quell' antiche in questa e in quella parte
famose, per sì degni e sacri inchiostri
fa scemo il pregio di sue lodi in parte
con gli alti duon', che da' superni chiostri
infuse in lei la sua benigna stella
per farla sovra l'altre altiera e bella¹⁰⁷.

Nella prima delle due serie di ottave adespote *Già vago anch'io di strana gloria il nome*, il tema platonico viene rafforzato dall'opposizione fra il valore della donna-Sole e il disprezzo mondano dello «sciocco vulgo» (11, 7) e della «sciocca gente» (26, 5):

Dal divin sol oltre misura ardente
in voi da noi pria il vivo raggio scese,
e v'illustrò di alto splendor la mente
e di sì chiara gloria il cor v'accese,
sol perché siate 'nfra la sciocca gente,
sprono a noi stessa a le più belle imprese;
e perché 'l mondo a ciò veder non uso,
di nuovo alto stupor resti confuso¹⁰⁸.

Il fortunatissimo motivo petrarchesco della *navigatio* (ad esempio *RVF* 80 e 235) è sfruttato in chiave platonica da Lavinello, che associa il salvifico arrivo al porto e il ritorno della luce portatrice di «gioia e conforto» nell'amante:

Voi date al viver mio l'un fido porto,
ché come 'l sol di luce il mondo ingombra
et la nebbia sparisce innanzi al vento,
così mi ven da voi gioia et conforto
et così d'ogni parte si disingombra
per lo vostro apparir noia et tormento¹⁰⁹.

Nelle ottave di Ercole Bentivoglio l'amante appare in un primo tempo come un «afflitto nocchier» (9, 1). Tuttavia, la sua angoscia si risolve in «gioia» (9, 5) in

¹⁰⁷ TOSCO 1.

¹⁰⁸ INCERTO [GALEAZZO DI TARSIA?] 26.

¹⁰⁹ PIETRO BEMBO, *Asolani*, III XI 31-36.

un analogo ritorno a riva (9, 6-7: «il porto appare / e che l'acheta il mar»). Il tempo sereno concede allora al poeta di ammirare la donna-Sole:

Gli occhi vostri lucenti, alteri e vaghi,
vie più che 'l Sole e che le stelle, ond'arsi,
se fêr i miei già d'amare onde laghi,
e mi fur già de l'alma luce scarsi;
or di vedermi sol par che sian vaghi,
né verso altr'uom mirando o' s'inalzarsi¹¹⁰.

La relazione intrattenuta fra gli *Asolani* e le *Stanze* di Bembo ha dunque orientato il genere storicamente popolare dell'ottava rima verso un dibattito di carattere filosofico e concettuale. Questo viene messo a frutto nella fortunatissima raccolta antologica delle *Stanze di diversi illustri poeti* che, riunendo trenta testi esemplari entro una struttura unitaria, riproduce la modalità discorsiva fondativa del prosimetro stampato nel 1505, destinato alla definizione della natura di Amore. Così, il *Vendemmiatore* di Luigi Tansillo illustra ed estremizza in chiave licenziosa la concezione dell'amore sensuale proposta nelle *Stanze* di Bembo. A questi poemetti rispondono le voci dolorose dei poemetti di Vincenzo Querini e di Luigi Alamanni, nonché gli sfortunati episodi di caccia amorosa nelle ottave attribuite a Egidio da Viterbo, nella *Favola di Narcisso* e nella *Ninfa Tiberina*. La soluzione casta e contemplativa trova infine una giustificazione, sulla scorta del trittico di canzoni asolane (III VII-X), nei vari componimenti dedicati a nobildonne, nei quali sono esaltati l'innamoramento (Alamanni), la felicità amorosa (Aretino) e la concezione paradisiaca dell'amore (Benivieni, Bentivoglio, Tasso, Tolomei, Tosco, nonché *Stanze* sulla castità e quelle adespote assegnabili a Galeazzo di Tarsia). Il curatore delle *Stanze di diversi illustri poeti* compie insomma un atto performativo di creazione di significato, facendo dialogare testi, autori ed ambienti letterari, e applicando in rima i dibattiti e le teorie amorose del Rinascimento.

¹¹⁰ BENTIVOGLIO 10, 1-6. Resta incerta la lezione proposta nella raccolta del Dolce, che anche in varie ristampe legge: «mirando osin'alzarsi».

ILARIA PALTRINIERI

PETRARCA “BURLESCO” NEGLI SCRITTI GIOVANILI
DI GIOVAN BATTISTA MARINO

Giovan Battista Marino (1569-1625) è noto nella storia letteraria italiana dal De Sanctis in avanti come il «re del secolo»¹ barocco, come il suo esponente più tipico. In particolare, si è reso celebre nella critica letteraria non soltanto perché detiene un rapporto stratificato e ambiguo con i suoi modelli poetici, ma proprio perché nella ricerca del modello difficile e abilmente occultato fonda ogni suo vanto poetico². Per riprendere un'efficace analogia di Giovanni Pozzi, Marino opera come un alchimista alla ricerca della pietra filosofale, ricombinando stilemi, motivi e lessemi in modo nuovo, complesso e originale, anche se, ritiene Pozzi, più che all'oro dà origine all'argento³. Il critico si riferisce, in particolare, alla genesi stilistica delle *Dicerie sacre*, che ritiene estranee ai concettismi crudi e violenti di altri poeti coevi e dunque pervase da una certa peculiare dolcezza⁴. L'osservazione di

¹ FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana e antologia*, a cura di CATERINA BASSI e ELO CONTE, Gorle, Velar, 1990, III, p. 161: «Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' più chiari uomini di quel tempo [...]. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione».

² Le linee guida poetiche mariniane, stampate indipendentemente come paratesto alla *Sampogna*, si leggono nella Lettera 137 a Claudio Achillini, di Parigi, gennaio 1620 (l'edizione di riferimento per tutte le citazioni è GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, pp. 238-256).

³ Intorno alla «alchimia letteraria» di Marino cfr. GIOVANNI POZZI, *Introduzione*, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di GIOVANNI POZZI, Torino, Einaudi, 1960, p. 60 sgg., a p. 61.

⁴ Ivi, p. 62: «I rifiuti mariniani portano dunque sull'aspetto più spettacoloso di quella poetica, della quale si tende a farne il massimo promotore: attorno a lui esiste un concettismo più crudo e più risoluto, al quale rimane estraneo, non solo astenendosi dalle più violente formulazioni concettuali, ma addolcendone le più irte realizzazioni linguistiche. Il suo ideale poetico è il medium di un certo classicismo: un classicismo di tipo argenteo».

Pozzi potrebbe essere benissimo estesa anche ad altre opere mariniane. Ci penserà il suo allievo Alessandro Martini a chiedersi se sia possibile parlare di un Marino «postpetrarchista»⁵.

Riprendendo significativamente la stessa conclusione pozziana appena citata, Martini afferma che la componente dolce dello stile mariniano, così come è stata individuata da Pozzi, è ottenuta con l'ausilio di un «filtro petrarchesco»⁶. Secondo Martini la risposta è dunque positiva per quanto riguarda l'*elocutio* in senso stretto: Marino sarebbe post-petrarchista come qualcuno che segue Petrarca cronologicamente e linguisticamente parlando – in questo senso fabbricherebbe argento. Il punto di partenza del presente intervento è tuttavia costituito da un'altra riflessione di Martini, che individua nel giovane Marino un post-petrarchista in senso negativo, quello che rompe con Petrarca soprattutto per la diversa rappresentazione degli affetti:

Benché la sua lingua poetica sia, in ogni verso, quella del Petrarca volgare, il primo Marino non è l'ultimo dei petrarchisti perché ha dato l'estremo colpo di piccone all'edificio del canzoniere, ha infranto con particolare determinazione il principio di un'integrale imitazione del modello. Se nessun poeta gli è linguisticamente a ridosso, nessun autore gli è idealmente più lontano. *Altri sono i suoi amori poetici*⁷.

Alessandro Martini non è naturalmente l'unico a interessarsi dei legami tra Petrarca e il giovane Marino. Non bisogna dimenticare il saggio di Gerhard Regn sui problemi dell'imitazione petrarchistica nelle *Rime amorose* mariniane del 1602 o i recenti studi di Clizia Carminati nella monografia sulla *imitatio* mariniana⁸. Nel presente contributo si sceglie di far riferimento a Martini proprio perché costui nella differenza degli affetti individua l'indicatore della distanza tra i due poeti. L'esempio forse più rappresentativo di questa diversa qualità di amori poetici si incontra in un testo tardo di Marino, nel «poema grande» *L'Adone*⁹. Nel proemio

⁵ Alludo al titolo del contributo di ALESSANDRO MARTINI, *Marino postpetrarchista*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», VII (1985), pp. 15-36.

⁶ Ivi, p. 16; cfr. ivi, p. 22.

⁷ Ivi, p. 15, corsivo mio.

⁸ Cfr. GERHARD REGN, *Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos Rime amorose (1602)*, in *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin (23-27 ottobre 1991), a cura di KLAUS W. HEMPFER e GERHARD REGN, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, pp. 255-280; CLIZIA CARMINATI, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020, pp. 61-89.

⁹ Il sintagma «poema grande» è dello stesso Marino, che tuttavia, nel catalogo delle opere contenute nella *Lettera Claretti* (1614), così designa non *L'Adone*, ancora breve «poemetto [...] di poco meno di mille stanze», ma il grande progetto epico, poi abbandonato, della *Gierusalemme distrutta* (GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Lira* III, II, a cura di MAURIZIO SLAWINSKI, Torino, Res,

del canto VIII intitolato *I Trastulli*, il poeta si accinge a descrivere dettagliatamente il primo amplesso tra Adone e Venere, un tema la cui presenza nell'epica è chiaramente ingiustificabile. Ma altro è l'obiettivo polemico di Marino: il vero e proprio quanto di sfida è lanciato a Petrarca e ai petrarchisti. L'invito mariniano a godersi senza vergogna dell'arte, della rappresentazione licenziosa dell'amore, si accompagna a una dichiarazione di intenti che è ripresa tanto ironica quanto lessicalmente esatta del sonetto di apertura del Canzoniere. Non casualmente, Marino attacca Petrarca riprendendone proprio gli affetti:

Sia modesto l'autor; che sien le carte
men pudiche talor, curar non deve.
L'uso de' vezzi e 'l vaneggiar del'arte
o non è colpa, o pur la colpa è lieve.
Chi, dale rime mie, d'amor consparte,
vergogna miete o scandalo riceve,
condanni o scusi il giovenile errore,
chè, s'oscena è la penna, è casto il core¹⁰.

L'attacco non dà però il via a un fenomeno antipetrarchistico nel senso definito da Carolin Hennig, vale a dire a una "negazione" assoluta del petrarchismo che non offre una poetica alternativa¹¹. Piuttosto, Marino prende, riusa Petrarca e ne fa altro. Anche se non formulata o sistematizzata nella teoria, ma indirettamente e ironicamente difesa in questa polemica a caldo e performativamente con la scrittura di questo stesso poema, Marino espone una propria poetica degli affetti. La scelta stessa di presentare una tale poetica del godimento sensoriale in apertura del «canto dell'amplesso», «punto particolarmente delicato del poema per delle ragioni strutturali molteplici»¹² non è affatto casuale: è programmatica.

È merito di Simona Morando aver sottolineato che la questione degli affetti può rappresentare un'ulteriore opportunità per comprendere il Seicento, la poetica mariniana e anche la ricezione secentesca di Petrarca. Non solo perché l'interesse per i moti dell'animo è particolarmente virulento in campo filosofico e scientifico (il *Trattato sulle passioni dell'anima* di Cartesio del 1649 ne è un sintomo), ma anche nell'arte a tutto tondo. Si chiede infatti Morando:

2007, p. 40). L'attribuzione impropria a *L'Adone* è fatta in sede di critica «col senno del dopo» (MARZIO PIERI, *Nota al testo*, p. 763, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, II, a cura di MARZIO PIERI, Bari, Laterza, 1977).

¹⁰ *L'Adone*, VIII, 6. L'edizione di riferimento per tutte le citazioni dell'opera è GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, I-II, a cura di GIOVANNI POZZI, Milano, Adelphi, 1988.

¹¹ Cfr. CAROLIN HENNING, *Petrarkismus und Mythomotorik*, in *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, a cura di MICHAEL BERNSEN e BERNHARD HUSS, Bonn, V&R, 2011, pp. 101-128, a p. 124, nota 76.

¹² GIOVANNI POZZI, *Commento*, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, II, cit., p. 392.

È indubbio che la musica, l'arte, la poesia sacra e mistica, l'oratoria del Seicento non siano leggibili a prescindere dalla questione degli affetti. Perché dunque l'ingegnosità "profana" dovrebbe avere chiavi di lettura diverse? Gli autori del Seicento non avevano dubbi in tal senso, poesia, pittura e musica avevano tutte lo stesso scopo, muovere gli affetti¹³.

L'interesse è genuino anche nel campo della critica letteraria secentesca, specificatamente per i commenti del Canzoniere: «La critica a Petrarca, in particolare, è uno dei laboratori indiscussi della poetica barocca e si configura essenzialmente come critica degli/agli affetti di Petrarca»¹⁴. Questa centralità degli affetti e della critica degli affetti petrarcheschi potrebbe spiegare bene le ragioni sottese all'attacco mariniano sopra menzionato, inserendolo nel suo contesto storico senza limitarsi ad attribuire la scelta programmatica dell'autore alle sole preferenze poetiche personali.

Morando stessa si avvicina all'*Adone* mariniano dal punto di vista degli affetti con spunti interessanti. L'argomentazione risulta tuttavia non completamente convincente perché si appoggia agli studi di Marco Corradini, che problematicamente vede nell'*Adone* un poema tragico in quanto espressione di una tragicità sentita dall'autore e insita nel Barocco quale secolo di crisi post rinascimentale, proiettandovi una visione moderna¹⁵. L'autrice stessa nota che la propria lettura non è conclusiva: «Proporre una chiave di lettura legata agli affetti non è altrettanto definitivo. Aiuta solo a scendere nelle "cause profonde" di questo poema, a cui deve qualcosa anche la nostra modernità»¹⁶. Un possibile problema che emerge in tale analisi, come in altri studi critici, sembra essere causato dalla indefinitezza terminologica con cui gli autori e le autrici affrontano la questione degli affetti, determinando una confusione dei vari livelli argomentativi. In mancanza di una

¹³ SIMONA MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XI congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani (ADI) (Sapienza Università di Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di CLIZIA GURRIERI, ANGELA MARIA JACOPINO e AMEDEO QUONDAM, 2009, pp. 1-17, a p. 5.

¹⁴ EAD., *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi*, in «Lettere italiane», LXIII (2011), 4, pp. 505-534, a p. 507.

¹⁵ Cfr. EAD., *Modernità e affetti*, cit., pp. 13-17, in particolare p. 14. Per la posizione di Corradini cfr. MARCO CORRADINI, *Adone il tragico e la tragedia*, in «Studi secenteschi», XLVIII (2007), pp. 39-87, a p. 82: «Giovann Battista Marino, figlio di un'epoca che forse più di ogni altra ha avvertito il germe della corruzione e del disfacimento nel cuore di ogni manifestazione di vita, certamente esperisce a fondo il duro nucleo tragico dell'esistenza umana». La lettura di Corradini sovrappone cioè almeno due sensi del termine *affetto*, distinti nel punto 1 e 2 dell'elenco proposto con il presente intervento. Sempre sul poema grande letto al vaglio degli affetti cfr. SIMONA MORANDO, *Passions as Limits and Resources in 17th century Italian Literature: Giovambattista Marino's Adone (1623)*, in *The Human and its Limits*, a cura di MARGARETH HAGEN, RANDI KOPPEN e MARGERIE VIBE SKAGEN, Oslo, Scandinavian Academic Press, 2009, pp. 255-272.

¹⁶ Cfr. EAD., *Modernità e affetti*, cit., p. 13.

esatta terminologia storica precartesiana, si potrebbe ricorrere a una classificazione euristica – sicuramente provvisoria e non esaustiva – dei sensi nei quali è stato usato il termine *affetto* (o anche gli stessi affetti particolari). La classificazione non è completa, perché potrebbe essere ulteriormente sfumata includendo gli affetti non solo letterari, ma anche filosofici (della tradizione antica, cristiana e secentesca) o quelli propri della precettistica morale e della trattazione scientifica (di Cartesio, ma anche di Galeno). Per gli affetti letterari, tuttavia, la confusione terminologica sembra avvenire quando il termine *affetto* assume almeno cinque diverse valenze che potrebbero essere riassunte in forma schematica:

1. affetto usato nel senso di valore (si definisce *affetto* un valore connotato moralmente dell'autore biografico o dell'autrice biografica, come se lo si ritenesse specchio delle sue credenze o dell'episteme del secolo, ma può anche essere un valore proprio del personaggio fittizio);
2. affetto nel senso di contenuto semantico (è tematizzato nel testo e può differire da ciò che credono gli autori biografici o le autrici biografiche);
3. affetto che funge da meccanismo narrativo (un affetto funge da motore dell'azione, ma può essere anche un'istanza slegata da contenuti o valori nel senso dei precedenti, ad esempio la personificazione di Amore ne *L'Adone*, che è sia personificazione dell'affetto amoroso sia personaggio a sé stante e a tratti contraddittorio rispetto all'affetto che personifica);
4. affetto come effetto pragmatico (suscitato nel pubblico e/o nella critica durante la lettura del testo, ma si potrebbe forse intendere, nella finzione, anche l'effetto generato dall'affetto di un certo personaggio che si va a ripercuotere sugli altri personaggi; forse potrebbe rientrare sotto questa dicitura anche l'affetto in senso retorico);
5. trasversalmente a questi tentativi di definizione il termine affetto può ricollegarsi alla funzione testuale o alla definizione teorica del genere (attraverso le intersezioni tra i precedenti contenuto del testo, meccanismo narrativo, effetto pragmatico); si pensi ad Alessandro Tassoni che definisce a livello teorico il genere lirico come quello che «descrive passioni e affetti»¹⁷.

Per un testo tardo come *L'Adone*, nell'attacco a Petrarca sopra citato, si è potuto osservare un voluto rovesciamento degli affetti petrarcheschi in senso semantico (*affetto* nel senso del punto 2 dell'elenco proposto), con conseguenze indirette per il piano etico. Come ricorda David Nelting, durante il procedimento alchemico

¹⁷ ALESSANDRO TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi d'Alessandro Tassoni, ne' quali per via di quisiti con nuovi fondamenti, e ragioni si trattano le più curiose materie naturali, morali, civili, poetiche, istoriche, e d'altre facoltà, che soglian venire in discorso fra cavalieri, e professori di lettere*, in Carpi, appresso Girolamo Vaschieri, 1620, p. 513, citato in SIMONA MORANDO, *Petrarca al vaglio degli affetti*, cit., p. 507.

che ha formato *L'Adone* il valore semantico e morale dei molti modelli ripresi, ben oltre il Canzoniere, è stato volutamente disintegrato da Marino¹⁸. A mio parere, ne risulta così influenzata anche la pragmatica di un'opera la cui funzione affettiva (nel senso del punto 4) non è inequivocabilmente identificabile nella maggior parte dei casi. Difatti molti sono stati i giudizi critici intorno a questo poema ritenuto disimpegnato, ambiguo, freddo cioè privo di affetto e semantica, un poema insincero, non riuscito o difettoso; e dal momento che Marino è passato alla storia come l'esponente più illustre e tipico del suo secolo, questi luoghi comuni sono stati estesi a molta altra produzione secentesca, come ha già efficacemente ricostruito Pierantonio Frare¹⁹. Ma per tornare a Marino, anche nella critica tedesca c'è stato il tentativo di definire l'effetto pragmatico delle opere mariniane sul pubblico (nel senso del punto 4), un tentativo che più resta vago tanto più coglie l'ambiguità e la difficoltà di descrivere tale effetto con opportune categorie formali. Il filologo Ulrich Schulz-Buschhaus ha utilizzato le due definizioni seguenti: riferendosi in particolare alle due opere maggiori *Sampogna* e *Adone*, ha parlato di una generale atmosfera di «ilarità cristallina» e di un «patetico sistematicamente non funzionante» e dall'effetto «alienante»²⁰. È chiaro che il critico coglie due atteggiamenti del tutto opposti, ma che sembrano coesistere per annullarsi a vicenda, confondendo

¹⁸ Cfr. le considerazioni contenute nei tre seguenti contributi: DAVID NELTING, «...formar modelli nuovi...», *Marinos Poetik des "Neuen" und die Amalgamierung des "Alten". Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, in «Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem», V (2017), pp. 2-18; ID., *Considerazioni intorno all'imitatio postrinascimentale di Giovan Battista Marino (Paratesti, Adone I)*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino, Mito – Movimento – Maraviglia*. Atti del Convegno internazionale (Humboldt-Universität zu Berlin, 1-2 luglio 2019), a cura di ROBERTO UBBIDIENTE, Roma, Aracne, 2021, pp. 147-162; ID., *Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer "Amalgamierung" – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik*, in *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di DAVID NELTING e VALESKA VON ROSEN, Merzhausen, ad picturam, 2022, pp. 19-37.

¹⁹ Cfr. PIERANTONIO FRARE, *La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del barocco*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXIII (2004), 1, pp. 147-165.

²⁰ Cfr. ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den Idilli pastorali La bruna pastorella und La ninfa avara*, in *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, a cura di JOACHIM KÜPPER e FRIEDRICH WOLFFZETTEL, München, Fink, 2000, pp. 331-357, a p. 336: «Durch diese Konvergenz ergibt sich ein Eindruck von Leichtigkeit und Beweglichkeit, der auch dann kaum getrübt wird, wenn es in den *Idilli favolosi* – wie etwa den Stücken *Orfeo* oder *Atteone* – um im Grunde schreckliche Ereignisse geht. Die Wiedergabe solcher Ereignisse erreicht wohl gelegentlich einen hohen Grad an lexikalischer Emphase, doch wird ihr durch die behende Flexibilität des Metrums und durch die Fülle der Konzeptismen das *Pathos eines tragischen oder epistierenden Stils geradezu systematisch entzogen*. So erscheinen in der *Sampogna* wie auch im *Adone* alle Vorgänge in eine *Atmosphäre gläserner Heiterkeit* getaucht, welche nicht nur den Leser Góngoras, sondern stärker noch den Torquato Tassos oder der klassischen Petrarkisten *befremden muß*» (miei corsivi dove non altrimenti specificato).

o, meglio, volontariamente non risolvendo la funzione pragmatica del testo. Il testo viene così lasciato sospeso tra la volontà di evitare il patetico e il comico più ostentato, senza risolvere la questione con intento serio. A chi legge resta da domandarsi: qual è la funzione pragmatica, affettiva del poema?

Ma *L'Adone* non è sempre un testo irrisolto a livello pragmatico. Come mostra l'esempio citato dal canto VIII, Marino lascia una traccia evidente del suo bersaglio, con un procedimento che potrebbe apparire atipico e contraddittorio rispetto alle linee guida poetiche presentate in esordio. Tale modo di procedere è in realtà del tutto coerente con l'intento polemico e ironico che caratterizza il proemio del canto VIII: sempre, nelle polemiche contenute nel poema, ma anche nelle lettere poetiche, Marino attacca il suo avversario chiarendone l'identità e spesso lo fa rovesciandone i versi; nel caso trattato, Petrarca non fa eccezione. Se ci si limita a considerare il rapporto tra Marino e tale singolo modello, la funzione testuale di questo episodio prossimo a modalità comiche, se non burlesche, è evidente: si tratta di riscrittura parodica del Canzoniere. Come sostiene Myriam Chiarla, il fenomeno della riscrittura parodica petrarchesca è estremamente diffuso nel Seicento italiano²¹. Ciò che più interessa, tuttavia, è il meccanismo tecnico con cui Marino attiva la parodia, il ribaltamento o lo slittamento del senso della fonte originaria. Questo meccanismo è tipico a sua volta: «l'idea della ricollocazione delle tessere petrarchesche "in senso [...] diverso o contrario" può certamente identificare con efficacia il meccanismo del riuso dei versi dell'autore del Canzoniere attuato nel contesto secentesco»²². Anche nella critica tedesca Gerhard Regn ha confermato un uso diffuso di tale procedimento²³.

Se ne *L'Adone* si trovano alcune parentesi burlesche che coinvolgono la dimensione affettiva del testo con i tratti presentati, la questione degli affetti petrarcheschi è particolarmente interessante in due scritti giovanili di Marino o a lui attribuiti, la *Murtoleide* (*princeps* del 1626, ma risalente agli anni torinesi, 1608-1609)²⁴ e il *Melone* (inedito mutilo risalente al soggiorno napoletano sulla fine del Cinquecento)²⁵. Se per la *Murtoleide* si è in possesso di tutte le informazioni critiche necessarie a contestualizzare il testo e soprattutto ne è chiara la paternità, nel caso del *Melone* la difficoltà di attribuzione deriva dal fatto che si tratta di un

²¹ Cfr. MYRIAM CHIARLA, *In stile e concetti burleschi: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di FRANCESCA CASTELLANO *et al.*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 592-600.

²² Ivi, p. 598.

²³ Cfr. GERHARD REGN, *Systemunterminierung*, cit., *passim*.

²⁴ Per la datazione e la genesi dell'opera cfr. SONIA SCHILARDI, *La Murtoleide del Marino: Satira di un poeta "goffo"*, Lecce, Argo, 2007, pp. 19-32.

²⁵ Sulla datazione e genesi del *Melone* cfr. EMILIO RUSSO, *Per un inedito capitolo burlesco attribuito al Marino*, in «L'Ellisse», I (2006), pp. 193-208, a p. 194; sul tema cfr. anche ID., *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 49-57, in particolare p. 53 sgg.

«capitolo burlesco»²⁶, ritrovato e così definito da Emilio Russo. Oltre a considerare la circostanza evidenziata da Clizia Carminati, ossia che era tipica prassi mariniana bruciare gli autografi burleschi per non attirare l'attenzione degli inquisitori²⁷, occorre tenere conto che lo stesso Russo invita a mantenere molta cautela nel trattare questo testo come se fosse autografo, pur evidenziando alcuni parallelismi con la penna di Marino²⁸. Per queste ragioni sembra più opportuno intraprendere soltanto un cauto accostamento dei due testi, senza ulteriori pretese se non quelle di evidenziare il seguente fatto: nel riutilizzo del modulo petrarchesco accade qualcosa di molto interessante. Il motivo è duplice: primo, il fenomeno accomuna i due testi; secondo, questo procedimento di recupero degli affetti del Canzoniere, a livello semantico (nel senso del punto 2 dell'elenco) come pragmatico (nel senso del punto 4), è ben diverso dal meccanismo parodico analizzato ne *L'Adone*.

Il testo più antico, il *Melone*, è un capitolo in terza rima dal tema osceno destinato al «più vago giovinetto» (v. 4). Con l'opposizione tra il fico e il melone, il primo da rifiutarsi, il secondo da lodarsi, lo pseudo Marino allude a pratiche omo e autoerotiche. L'allusione è consolidata nella letteratura burlesca sulla base di una analogia di forma: il fico rinvia all'apparato genitale femminile, il melone ai glutei e più specificatamente all'ano²⁹. Il poeta afferma pertanto di essere consapevole

²⁶ EMILIO RUSSO, *Capitolo*, cit., p. 193.

²⁷ Con focus specifico sul biennio 1608-1609 cfr. CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 40-91; per la *Murtoleide* ivi, p. 44 sgg. Anche nell'epistolario mariniano vi sono numerose tracce della prassi di *abbrugiare* gli autografi burleschi; cfr. ad esempio la lettera su alcuni sonetti burleschi, ritrovata da Giorgio Fulco e citata in ivi, p. 45: «Mi contento, che si lascino vedere ai Signori Caccianemici, et Acchillini, et poi sieno abbrugiati, come sodomiti». Risalenti al periodo torinese e di poco precedenti l'attentato per mano del Murtola nel febbraio 1609, anche le indicazioni contenute nella Lettera 46 ad Andrea Barbazza, inviata da Marino da Torino il 10 gennaio 1609, con cui allude alle *Fischiate*: «Le cose burlesche non le mando, perché non me n'è rimasto originale, essendo state fatte solo per far favola della corte un certo buffalo che volea fare il Zanni. Ne mandai bene una copia al signor conte Ridolfo Campeggi, dal quale potrà V. S. facilmente averle come mostrargli questa mia. Né mi curo che si trascrivano, che si veggano e che vadano in volta, poiché per queste bande non è putto che non le sappia a mente; [...] Desidero solamente che l'original di mia mano s'abbrugi, per non dare adito all'altrui malignità». La lettera si legge in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, cit., p. 71 sgg. Per l'identificazione di Murtola con lo Zanni, contadino bifolco nella Commedia dell'arte bergamasca, *ibid.*, nota 1.

²⁸ Cfr. EMILIO RUSSO, *Capitolo*, cit., p. 194 sgg., nota 8; cfr. ivi, pp. 201-207, da cui provengono tutte le citazioni del testo del *Melone*. Per la contestualizzazione di questo scritto burlesco e per una più decisa attribuzione della paternità allo scrittore napoletano, cfr. invece CLIZIA CARMINATI, *Inquisizione*, cit., pp. 77-83, specialmente p. 78: «Quasi esente da dubbi sulla paternità è invece l'unico capitolo burlesco attribuito al Marino esplicitamente dedito a lodare la sodomia, il *Melone*».

²⁹ Per la voce *melone*, cfr. *Dizionario del lessico erotico*, a cura di VALTER BOGGIONE e GIOVANNI CASALEGNO, Torino, UTET, 2004, p. 338. Per il *fico* e la corrispondente voce al femminile *fica*, entrambe attestate per alludere all'organo genitale, cfr. ivi, pp. 211 e 213, nonché p. 729. È più comune che la voce *fico* rinvii alla vulva nella sola terminazione al femminile (cfr. ivi, p. 211). Vale tuttavia

del rischio estremo che correrebbe qualora il suo *segreto*, la predilezione per la sodomia, venisse allo scoperto:

perché son del Melon tanto goloso,
che per lui me n'andrei sin mezzo al foco.
Io ch'a' sì bel padrone tenere ascoso
ciò ch'appresso di me segreto giace
non posso, e se potessi ancor non oso,
piglio la penna, e con la man rapace
inanzi, e indietro tanto la dimeno,
che vi fò quel servizio, che vi piace³⁰.

In questo contesto, in cui si desidera «canta[r] del Melon gl'encomi novi» (v. 23) e in cui si susseguono e accavallano l'uno sull'altro equivoci e doppi sensi, si arriva al bersaglio dello scritto dello pseudo Marino: «un certo antico / Dottor che scrive in carta pecorina / che del Melone egl'è più dolce il Fico» (vv. 31-33). Il dottore avrebbe raggiunto tale conclusione «con arte, e con sudor zappando / nell'orto della Bibbia una mattina» (vv. 35-36)³¹. Saltando tutti gli argomenti per cui il Melone supererebbe il Fico, occupanti una cinquantina di versi, si giunge alla risposta vera e propria dello pseudo Marino al dottore. Si descrive così un giardino edenico meraviglioso, in cui, naturalmente, non può mancare il melone. Il fatto che il dottore non lo abbia visto dipende solo dalle sue discutibili doti di zappatore³². Si legga però la descrizione del giardino:

la pena rilevare che un insolito uso misto della forma maschile e femminile è attestato ne *L'Adone*, in un'ottava in cui si sessualizzano le piante: «De lo stridulo alloro asperse in esso / Le nere bacche innanzi di recise, / de la fico selvaggia il latte espresso / e de la felce il seme ella vi mise, / e la radice ch'ha commune il sesso / de l'eringe spinosa anco v'intrise, / e fra gli altri velen che dentro v'arse / la violenta ippomene vi sparse» (*Ad.* XIII, 11). Commentando il poema, Stigliani sanziona la desinenza maschile della voce *fico* pur intesa in senso femminile come usanza napoletana: «Napolitanismo, che in eroico stà male, si come in burlesco starebbe bene, dando però alla parola la terminazione in a» (TOMMASO STIGLIANI, *L'Occhiale. Opera Difensiva Del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivarés*, in Venetia, appresso Pietro Carampello, 1627, p. 309). Questo fatto linguistico situa così l'autore del *Melone* nella stessa città natale di Marino, rendendo più probabile che l'identità dei due corrisponda.

³⁰ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Melone*, 11-18 (citato secondo EMILIO RUSSO, *Capitolo*, cit., p. 201).

³¹ Accanto all'evidente degradazione gerarchica subita dall'Eden biblico, ora relegato allo status di campo agricolo, va segnalato che la voce «orto» era consolidata nella letteratura burlesca per alludere metaforicamente all'organo sessuale femminile come a glutei e ano (cfr. *Dizionario del lessico erotico*, cit., p. 392 sgg.); così anche la voce «zappare» rimanda tradizionalmente all'atto della penetrazione (cfr. *ivi*, p. 673). L'accusa mossa al Dottore è pertanto assai ambigua, così come ambigua e potenzialmente blasfema è la nuova designazione del Paradiso terrestre.

³² Per le tradizionali connotazioni erotiche della voce «zappare» nel senso di *penetrare* (cfr. *ivi*, p. 673), anche un'evidente messa in dubbio delle reali capacità amatorie del Dottore si somma alle allusioni offensive dei passaggi precedenti.

Rispondo dunque, che 'l Dottor valente,
quando l'horto zappò, no 'l zappò bene,
né l'osservò con occhio diligente.
Il mondo nacque fra le parti amene
Di quel giardino, il dì che spuntar suso
Fior, frond, herb', ombr', antr', ond', aure serene³³.

In modo evidentissimo, il verso finale della terzina che descrive questo paradiso sconsecrato dalla presenza dell'elemento osceno è letteralmente ripreso dal sonetto petrarchesco *Amor che meco al buon tempo ti stavi* (RVF 303). L'unica mutazione operata sul testo originale è frutto di una necessità di rima (*aure soavi* > *aure serene*), ma la mutazione non nasconde in alcun modo il modello.

Amor che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;
fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sì gravi;
o vaghi habitator' de' verdi boschi,
o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce;
i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi,
come Morte che 'l fa; così nel mondo
sua ventura à ciaschun dal dì che nasce³⁴.

A livello semantico (nel senso del punto 2 dell'elenco), nel testo del *Melone* non si trova nulla dell'affetto petrarchesco originario, dell'io lirico che nel paesaggio della Valchiusa rimpiange Laura perduta. Resta così oscuro anche lo scopo pragmatico (nel senso del punto 4) di questo recupero: il bersaglio è Petrarca e ci si trova di fronte a una degradazione parodica? O forse non è affatto corretto parlare di bersaglio quanto di riuso opportunistico, nel senso che il verso petrarchesco è semplicemente una singola tessera, notissima, disgregata dal suo contesto originario e disponibile anche a tipologie di recupero disimpegnate?

Il restante testo del *Melone*, che si conclude solo al v. 244, sembra comunque contenere degli echi petrarcheschi³⁵, ma queste suggestioni non si concretizzano in

³³ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Melone*, 79-84 (citato secondo EMILIO RUSSO, *Capitolo*, cit., p. 203).

³⁴ RVF 303. L'edizione di riferimento per tutte le citazioni è FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di UGO DOTTI, Milano, Feltrinelli, 2021.

³⁵ A differenza delle riscritture sinora analizzate, che appaiono riconoscibili e riconducibili al

riferimenti tanto espliciti quanto il caso presentato. Un esempio suggestivo sono i vv. 175-176 del *Melone* («Parnaso non è duro alpestre sasso, / è melon molle, e vago») che potrebbero forse ricordare il sonetto in morte di Laura *Ite, rime dolenti, al duro sasso* (RVF 333). In una eventuale sovrapposizione tra il Parnaso consacrato e il sepolcro di Laura non resta nuovamente traccia degli affetti petrarcheschi originari a livello semantico (nel senso del punto 2). Anche a livello pragmatico (nel senso del punto 4) non vi sono abbastanza elementi per confermare un inequivocabile intento parodico dello pseudo Marino.

Per passare invece al Marino autore certo della *Murtoleide* occorre sapere che si tratta di una raccolta di componimenti, la maggior parte sonetti, ma non per questo si tratta di un canzoniere. Piuttosto, questi testi sono stati raccolti con l'unico intento pragmatico di denigrare il rivale Gasparo Murtola, al tempo segretario di Carlo Emanuele Duca di Savoia a Torino e autore di un poema sacro sul modello tassiano, *Della creazione del mondo* (*princeps* 1608). La *Murtoleide*, cui Murtola rispose a sua volta con le *Risate*, dette anche *Marineide*, individua il momento immediatamente precedente al punto di rottura nei rapporti tra i due, che sfociarono poi in un attentato fallito alla vita di Marino e nell'incarcerazione di Murtola³⁶.

L'opera si sviluppa in *Fischiate* e, significativamente, già Emilio Russo nelle note al *Melone* rileva alcuni legami tra questa opera, un sonetto del Murtola contro Marino e la *Fischiate* IX contro il Murtola, di cui sono particolarmente interessanti i vv. 12-14: «ond'egli [Murtola], *tacto pectore*, ha giurato / lasciar la fica e

modello a colpo d'occhio, la restante parte del *Melone* è caratterizzata da una soffusa patina petrarchesca che, in una certa misura, evoca Petrarca a livello lessicale e tematico, senza però imitarne un componimento specifico. Un esempio sono i versi che lodano la «dolcezza» del melone-ano (v. 179) paragonandolo all'ambrosia servita da Ganimede a Zeus. Qualora essi effettivamente riscrivessero il sonetto 193 del Canzoniere («Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidia a Giove»), in cui si descrive la «doppia dolcezza» di Laura (RVF 193, 8) sulla base del medesimo episodio mitologico, si assisterebbe all'ennesima dissacrazione del modello. Cfr. infatti i vv. 178-189, cfr. infatti GIOVAN BATTISTA MARINO, *Melone*, 178-189 (citato secondo EMILIO RUSSO, *Capitolo*, cit., p. 205): «venne a' poeti un giorno nel pensiero, / dalla dolcezza del melon indutti, / di dargli nuovo nome, e glielo diero. / Parnaso il nominaro, e così tutti / fer noto ch'era un cibo soprafino, / volendo dire – PAR NON HAN SUOI FRUTTI –. / o melon dolce, o cibo pellegrino, / so che tra' frutti sei cibo perfetto / so che tra' frutti sei frutto divino. / tu sei quel nettar sagro tanto eletto, / sei quell'ambrosia, ch'al gran padre Giove / porge a buon hora Ganimede in letto» (maiuscoletto originale). Il riferimento resta tuttavia indefinito e poco specifico, poco più che un'impressione durante la lettura.

³⁶ Per la ricostruzione della vicenda cfr. EMILIO RUSSO, *Marino*, cit., pp. 96-109. Cfr. il giudizio di Martino Cappucci, citato in SONIA SCHILARDI, *Murtoleide*, cit., p. 9: «La *Murtoleide* è una raccolta cresciuta a dismisura su una elementare cellula di astio letterario». Per il poema di Murtola cfr. anche il recente saggio di DAVID NELTING, *Vigilanz und Observanz im «poema sacro»: Überlegungen zur Vorrede von Gasparo Murtolas Della creazione del mondo (1608)*, in *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen*, a cura di MADDALENA FINGERLE e FLORIAN MEHLTRETTER, Berlin-Boston, de Gruyter, 2023, pp. 173-192.

gir dietro al melone / da poi che in stufa sarà purgato»³⁷. A parte questo genere di offese incrociate di natura personale, Marino tipicamente irride Murtola per la tanto vantata erudizione chiamandolo ironicamente Dottore, ma soprattutto ne irride ripetutamente l'opera, che gli pare tanto opportuna quanto «un quadro di Titian dentro un porcile»³⁸, dato che ha anche il difetto di seguire una strada già battuta da molti, primo tra tutti il Tasso³⁹. La fonte di maggiore irritazione per il poeta napoletano è tuttavia l'eccessiva minuzia di particolari e lo stile maldestro e retoricamente denso con cui Murtola descrive soggetti di minima rilevanza. Ai cataloghi degli ortaggi (canto VIII) e degli organi umani (canto XIV) contenuti nella *Creazione del mondo*, Marino dedica numerose *Fischiate*, tra le quali due molto sprezzanti. La *Fischiate* XIII 1-8:

Murtola quando canti il porro, e 'l cavolo [...]
Io ti stragiuro al corpo di San Paolo,
Che 'l Mondo hà del poltron, se non ti premia,
Perche non sol stupisce ogn'Accademia,
Ma il Vida, e 'l Sannazar si dan al Diavolo.

E la *Fischiate* XX 1-8:

Voi, che sete Dottore, e Secretario,
E fate tutto 'l di versi ridicoli [...]
Fate un Poema sopra i miei Testicoli,
E lodatemi un poco il Tafariario.

Ai fini del presente discorso è opportuno considerare la *Fischiate* XI, con cui Marino critica aspramente la stampa della *Creazione del mondo* mettendo in scena una degradante incoronazione del suo autore sul Parnaso. Secondo Marino, la lettura delle avventure del cavaliere Buovo d'Antona e della Dama Rovenza, tratte dal ciclo dei cantari e delle leggende medievali⁴⁰, avrebbe dato alla testa a Murtola,

³⁷ Cfr. EMILIO RUSSO, *Capitolo*, cit., p. 194 sgg., nota 8.

³⁸ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Fischiate* III 14. L'edizione di riferimento per tutte le citazioni dell'opera è GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Murtoleide, Fischiate del Cavalier Marino, con la Marineide, Risate del Murtola*, Francoforte, appresso Giovanni Beyer, 1626.

³⁹ Cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Fischiate* VII 1-8: «Scrisse la Creation pria l'Aretino, / Il secondo à comporla fù il Bartasso, / Ultimamente l'hà cantata il Tasso, / E poi non sò che frate Certosino. / Nessuno di costor vale un quattrino, / Ciascun di questi autori è un babuasso, / Perché non han trattato à passo à passo / Tutte, tutte le cose per puntino».

⁴⁰ Cfr. SONIA SCHILARDI, *Murtoleide*, cit., pp. 165-167, che indica rispettivamente i due come «protagonista [...] personaggio di un'antica leggenda cavalleresca del XII sec.». Sul tema cfr. anche ANTONIO PASQUALINO, *Dama Rovenza dal martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano*, in *Cantari, struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale (Montreal, 19-20 marzo 1981), a cura di MICHELANGELO PICONE e MARIA BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Olschki, 1984, pp. 177-

che ora è convinto di aver scritto un'opera altrettanto degna e di poter aspirare con essa alla gloria poetica. La realtà è ben diversa: in una scena da osteria, dai ricercati equivoci, il poeta è incoronato non con il lauro poetico, ma con un alloro di seconda mano, già usato per aromatizzare le salsicce. Così anche la Dama Rovenza, per tradizione guerriera armata di martello, relega la propria arma a batacchio per suonare le campane di Elicona, richiamando tutti gli astanti, atterriti, ad assistere alla prima lettura pubblica del poema:

Tosto che la natura arcipoltrona
Hebbe stampato così bel zitello,
Sbattocchiar si sentiron à martello,
Le più grosse campane d'Elicona.

Dama Rovenza con Buovo d'Antona,
Gl'ingarbugliaro subito il cervello
E spogliato di lauro un fegatello,
Gli ne fecero far una corona.

Stavano, udita la novella stracca,
I circostanti stupefatti, e muti,
Che fosse nato un asin da una vacca.

In tanto egli dicea, con modi arguti,
Di mamma, e tata in vece, e cucco, e cacca.
Fior, fronde, herb' ombre, e cavoli fronzuti.

Come già in altre *Fischiate*, Marino identifica spesso e volentieri Murtola con un asino⁴¹. Di conseguenza, anche i riferimenti al catalogo degli animali e alle figure dell'asino e della vacca ivi contenute (canto XII) si trasformano in insulti personali verso il rivale e sua madre. Ciò che più interessa è tuttavia l'ultima terzina, dove per criticare la dubbia qualità e inventiva dei versi di Murtola Marino cita lo stesso verso di Petrarca utilizzato in precedenza dallo pseudo Marino nel *Melone*. Ancora una volta, come nel *Melone*, il verso viene mantenuto inalterato almeno per quanto riguarda il primo emistichio. La modifica coinvolge di nuovo il secondo emistichio: «*Fior, frond, herb', ombr', antr', ond', aure soavi*» (RVF 303,

198; *Buovo d'Antona. Cantari in ottava rima* (1480), a cura di DANIELA DELCORNO BRANCA, Roma, Carocci, 2008.

⁴¹ Cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Fischiate* VII 15-20: «Con stile alto, e profondo / Describe in un catalogo elegante / L'Asino, il Bue, il Becco, e l'Elefante. / Ma in tante bestie, e tante, / Non vede il terque, quaterque animale, / Che se stesso ritrae dal naturale». Cfr. SONIA SCHILARDI, *Murtoleide*, cit., pp. 72-74, sull'identificazione di Murtola con l'asino, in nove *Fischiate*, e con vari altri animali, tra cui mulo, bue, maiale.

5) > «*Fior, fronde, herb' ombre, e cavoli fronzuti*» (*Fischiata* XI 14). Questa volta la modifica è necessaria per richiamare lessicalmente la sopracitata *Fischiata* XIII, in cui si afferma che Murtola canta dei cavoli terrorizzando alcuni tra i più famosi letterati d'Italia.

Se il procedimento è affine a quello del *Melone* dal punto di vista tecnico, diverse sono le sue conseguenze pragmatiche a livello affettivo (nel senso del punto 4). Il verso della fonte è solo parzialmente riscritto, l'eco petrarchesca non è sistematica o diffusa come sarà poi nel canto VIII de *L'Adone*, ma la ripresa è puntuale e immediatamente riconoscibile. Come nel *Melone*, degli affetti petrarcheschi a livello semantico (nel senso del punto 2) non resta traccia, il verso si trasforma in una semplice lista di elementi naturali senza ulteriore significato. Si assiste così a uno svuotamento semantico, al silenziamento degli affetti originari, al rovesciamento del climax petrarchesco che si chiudeva sulle *aure soavi*, su Laura, e che in Marino passa ai *cavoli fronzuti*. A livello performativo, queste alterazioni del tessuto petrarchesco mostrano che Marino intende esattamente replicare a livello microscopico il principio sistematico che Murtola adopera nel poema sacro: la catalogazione sterile di una infinità di bizzarri e minuti elementi naturali⁴², che non hanno legami l'uno con l'altro, così che perfino i cavoli acquistano una estrema quanto discutibile importanza nell'insieme.

Nel riadattamento di questo verso del Canzoniere, tuttavia, il bersaglio non è Petrarca. Non si assiste a una «ricollocazione parodica delle tessere petrarchesche in “senso [...] diverso o contrario”» come descritto da Myriam Chiarla. Non si è in presenza neppure di quel procedimento tecnico che Alessandro Martini ritiene tipico della *Lira*, quando afferma che «è raro in [Marino] il singolo verso interamente modellato su un verso della fonte. Il suo modo di procedere [...] è ben spesso quello opposto [...] della iunctura petrarchesca trasposta a senso diverso, per lo più straniante, con effetti quasi sempre parodistici»⁴³. In questo caso, tuttavia, non vi è una parodia o uno straniamento perché Laura non viene sostituita da un cavolo per attaccare Petrarca, ma per attaccare Murtola. A livello pragmatico (nel senso del punto 4), Petrarca viene quindi svuotato dei suoi contenuti, trasformato in una formula riconoscibile da chiunque e riutilizzato opportunisticamente per denigrare le abilità del rivale. Certo, Petrarca ne esce degradato, ma è una degradazione secondaria, si potrebbe dire indiretta o mediata⁴⁴.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 61, sulla stessa linea argomentativa, ma con diverso focus: «si dà il caso che il buon Murtola era anche l'autore di un poema come *Il mondo creato*, nel quale [...] cantava la natura come opera di Dio fin nei suoi aspetti più minuti. Ovvìa la tentazione del Marino di ridurre il comporre murtoliano a un noioso lavoro elencatorio, al canto pedantesco dei soggetti più lontani dalla poesia nobile: nella caricaturale ricostruzione mariniana, la poesia del rivale appare come un epos orticolo».

⁴³ ALESSANDRO MARTINI, *Marino*, cit., p. 20.

⁴⁴ Anche la *Fischiata* XVII, che ricalca il sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi* (RVF 35),

Per concludere: i due testi burleschi giovanili di Marino e dello pseudo Marino operano in modo simile sul modello petrarchesco. Non solo trasformano lo stesso verso in modo affine, svuotandolo di ogni dimensione etica, affettiva e semantica (nel senso del punto 2) e riadattandolo a un nuovo contesto, ma riutilizzano tale verso come se fosse una formula vuota, disponibile a chiunque e pronta a essere riempita con il contenuto desiderato allo scopo desiderato (nel senso del punto 4). Rispetto al *Melone*, l'uso pragmatico di Petrarca nella *Fischiate* XI della *Murtoleide* è più eloquente. Se tuttavia nel *Melone* resta il dubbio irrisolto se Petrarca e i suoi affetti siano il vero bersaglio della polemica, come invece sarà nel poema grande, è chiaro che nella *Murtoleide* il bersaglio non è Petrarca: lo svuotamento dei suoi affetti è soltanto funzionale. Solo per *L'Adone* sembra opportuno parlare di affetti rovesciati, quando il *giovenile errore* e il pentimento collegativi viene volutamente trasposto in senso lascivo⁴⁵. Per i due casi analizzati appare appropriato parlare piuttosto di affetti neutralizzati. In questo procedimento l'uso del modello Petrarca sembra essere triangolare: l'intervento materiale sulla fonte è solo un'altra modalità di generare il riso non ridendo del modello, ma servendosi del modello. Questa modalità sembra costituire una terza modalità di appropriazione del testo che oltrepassa ogni dicotomia tesa tra l'osservanza e il rovesciamento di Petrarca, dal momento che prevede un uso distorto e offensivo del modello petrarchesco per attaccare un avversario. Appare così evidente come categorie d'analisi assai diffuse nella critica letteraria, quali petrarchismo, antipetrarchismo⁴⁶ o anche post-petrarchismo, non riescano davvero a cogliere a pieno la specificità della poesia mariniana. Anzi, proprio questo sembra essere l'aspetto più straordinario della poesia di Marino: la sua *imitatio* si realizza al di là di quelle categorie formali.

attesta un procedimento tecnico affine. Il linguaggio petrarchesco diventa parte di un repertorio noto, una formula vuota che neutralizza gli affetti sia semantici sia pragmatici del modello (nel senso del punto 2 e 4 dell'elenco) e viene impiegata per attaccare non Petrarca, ma il solo Murtola. Cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Fischiate* XVII: «Soletto, e sequestrato da le genti / di gravosi pensieri onusto, e carco / L'altra mattina il Murtola sul Barco / Già poetando à tardi passi, e lenti. / E con certi atti, e certi svenimenti, / E con un ceffo acconcio à far San Marco, / Stringea le labra, e torcea gl'occhi in arco / Da spiritar il Cielo, e gli elementi. / Io, che osservavo le sciempiezzes sue / Gli tenni dietro, e ritrovai stampate / L'orme sopra l'arena à due, à due. / Onde à cose sì nuove, e disusate / trasecolai, e non credea, che un Bue / potessi far humane le pedate».

⁴⁵ Con significativa enfasi sulle implicazioni del recupero rovesciato del sonetto proemiale del Canzoniere per il programma poetico mariniano cfr. EMILIO RUSSO, *Commento*, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di EMILIO RUSSO, Milano, Mondadori, 2018, p. 794, nota 6: «la citazione, in questo contesto, con un completo stravolgimento di significato, del *giovenile errore* petrarchesco accanto appunto al *vaneggiar* (da *Rvf*, 1), e accanto alla confessione di una *penna oscena*, indica la natura inedita nella sua composita ambiguità della poesia mariniana».

⁴⁶ Cfr. EMILIO RUSSO, *Marino*, cit., p. 55 sgg., che nota come anche per altri testi risalenti alla prima stagione burlesca mariniana (esemplarmente nel *Camerone*, capitolo burlesco contemporaneo al *Melone*) non sia adeguata l'etichetta di «semplice antipetrarchismo»; il filologo parla piuttosto di «audacia di una torsione» o «piega sarcastica» del modello petrarchesco, con il risultato di una «lettura deformante».

Nota di approfondimento

Anche se il presente contributo si è focalizzato sulla ripresa del solo modello petrarchesco, sugli impatti pragmatici di una tale operazione per il senso e il fine delle tre opere considerate nonché delle conseguenze sul modello stesso, può essere utile tracciare alcune direttrici per ulteriori studi. L'operazione mariniana evidenziata porta con sé un problema di ordine tecnico, che diventa un problema di ordine poetico, quando l'autore entra in apparente contraddizione con sé stesso e con le sue stesse linee guida non nascondendo più le proprie fonti, ma ostentandole come tali, giustapponendo le tessere di un mosaico in modo riconoscibile. Il riuso della citazione petrarchesca a scopi offensivi mostra infatti affinità a livello tecnico con due evidenti quanto «dissacrant[i] citazion[i] tassian[e]» («Molt'egli oprò col cazzo, e colla mano»; «O care al cazzo mio chiappe latine») in due sonetti burleschi di probabile paternità mariniana segnalati da Clizia Carminati⁴⁷. Anche se con grado di dissacrazione differente, il confronto con questi sonetti evidenzia tre dati: in primo luogo, la “degradazione secondaria” subita da Petrarca – come tentativamente definita nel presente contributo – va intesa come un travestimento burlesco che può coinvolgere altri modelli letterari, trasformandoli a loro volta in strumenti atti a colpire un avversario; come avveniva per Murtola, almeno nel caso del primo sonetto riportato dalla filologa, si tratta di un avversario chiaramente identificabile nel gesuita sodomita Padre Costanzo Pulcarelli⁴⁸. In secondo luogo, se la tecnica evidenziata nel *Melone* e nella *Fischiate* XI è tipicamente mariniana, essa contribuisce a consolidare ulteriormente la tesi di una effettiva quanto certa attribuzione del primo testo al poeta napoletano. In terzo luogo, a un livello generale dell'argomentazione, l'affinità di procedimento tecnico tra i testi giovanili mariniani e i sonetti riportati da Carminati conferma indirettamente quanto sostenuto alla fine del presente contributo, ossia che il rapporto tra Marino e i suoi modelli, siano essi di ordine sacro o di ordine profano, è troppo complesso per essere esaustivamente descritto con categorie d'analisi dualistiche. Per recuperare la metafora iniziale: se il Marino alchimista opera nascondendo (*amalgamando*) i propri modelli, sembra che il Marino intarsiatore operi rendendo visibili (*ibridando*) le proprie fonti, con la conseguenza di fare emergere ed esplodere quei conflitti che, nel primo caso, appaiono almeno in superficie depotenziati. Per un'applicazione esemplare di tali due categorie formali (*ibrido* e *amalgama*) alla poetica mariniana, mi permetto di rinviare alla proposta presentata all'interno del gruppo di ricerca FOR 2305⁴⁹.

⁴⁷ I sonetti si leggono in CLIZIA CARMINATI, *Inquisizione*, cit., p. 85 sgg.

⁴⁸ Sulla figura di Pulcarelli, cfr. *ivi*, p. 84 e nota 78.

⁴⁹ La proposta è esposta in DAVID NELTING, *Bemerkungen*, cit., pp. 2-18, cui farà seguito la mia tesi di dottorato. Per un esempio cfr. ILARIA PALTRINIERI, «...quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire...», *La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento*, in *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di DAVID NELTING e VALESKA VON ROSEN, Merzhausen, ad picturam, 2022, pp. 75-100.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Testi primari

- LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, II. *Rime e trattati morali*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1966.
- , *Rime e versioni poetiche*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.
- , *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di LOREDANA CHINES e ANDREA SEVERI, Milano, Rizzoli, 2012.
- , *De commodis litterarum atque incommotis*, I-II, a cura di MARIANGELA REGOLI, Firenze, Polistampa, 2021.
- , *Intercenales*, a cura di ROBERTO CARDINI, traduzione di MARIA LETIZIA BRACCIALI MAGNINI, Firenze, Polistampa, 2022.
- DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, in ID., *Opere*, a cura di MARCO SANTAGATA *et al.*, I, Milano, Mondadori, 2011.
- , *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, in ID., *Opere*, II, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI *et al.*, Milano, Mondadori, 2014.
- , *Le rime della maturità e dell'esilio*, a cura di MARCO GRIMALDI, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- ARISTOTELE, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ERICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981.
- PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.
- , *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Milano, TEA, 1989.
- , *Gli Asolani*, a cura di GIORGIO DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- , *Lettere*, a cura di ERNESTO TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1991.
- , *Stanze*, a cura di ALESSANDRO GNOCCHI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

- , *Le Rime*, a cura di ANDREA DONNINI, I-II, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- , *Stanze*, a cura di AMELIA JURI, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di DANILO ROMEI, Milano, Mursia, 1985.
- MONICA BERTÉ *et al.* (a cura di), *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. Le vite di Dante dal XIV al XIV secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- *et al.* (a cura di), *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di IRENE IOCCA, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- LEONARDO BRUNI, *Le Vite di Dante e del Petrarca*, a cura di ANTONIO LANZA, Roma, Archivio Guido Izzi, 1987.
- MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, edizione critica a cura di ENZO NOÈ GIRARDI, Bari, Laterza, 1960.
- , *Rime*, a cura di MATTEO RESIDORI, introduzione di MARIO BARATTO, Milano, Mondadori, 1998.
- , *Rime e lettere*, a cura di ANTONIO CORSARO-GIORGIO MASI, Milano, Bompiani, 2016.
- CICERONE, *Le Tuscolane*, in ID., *Opere*, a cura di ADOLFO Di VIRGINIO, Milano, Mondadori, 2007, pp. 3-529.
- MASSIMO DANZI, GUGLIELMO GORNI, SILVIA LONGHI (a cura di), *Poeti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardi, 2001.
- ANTONIO DA TEMPO, *Trattato delle rime volgari. Ristampa anastatica dell'edizione di Bologna, 1869*, a cura di GIUSTO GRION, Bologna, Forni, 1970.
- GIUSTO DE' CONTI, *La bella mano*, a cura di GIUSEPPE GIGLI, Lanciano, Carabba, 1916.
- PIER CANDIDO DECEMBRIO, *Lives of the Milanese tyrants*, a cura di GARY IANZITI e MASSIMO ZAGGIA, Cambridge, Harvard University Press, 2019.
- , *Epistolarum juveniliū libri octo*, a cura di FEDERICO PETRUCCI, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136: edizione anastatica dell'incunabolo, Bologna, Annibale Malpigli, 1476*, a cura di MICHELE ROSSI, Treviso, Antilia, 2018.
- , *Collected letters: Epistolarum Libri XLVIII*, a cura di JEROEN DE KEYSER, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- VERONICA GAMBARA, *Le Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Firenze-Perth, Olschki-Department of Italian, University of Western Australia, 1995.
- GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di GIOVANNI POZZI, Torino, Einaudi, 1960.
- , *Lettere*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966.
- , *Adone*, I-II, a cura di MARZIO PIERI, Bari, Laterza, 1977.
- , *L'Adone*, I-II, a cura di GIOVANNI POZZI, Milano, Adelphi, 1988.

- , *La Lira*, a cura di MAURIZIO SLAWINSKI, Torino, Res, 2007.
- , *Adone*, a cura di EMILIO RUSSO, Milano, Mondadori, 2018.
- FRANCESCO MARIA MOLZA, *La ninfa tiberina*, a cura di STEFANO BIANCHI, Milano, Mursia, 1991.
- LODOVICO MARTELLI, *Rime*, a cura di LAURA AMADDEO, Torino, Res, 2005.
- FRANCESCO PETRARCA, *Testamentum*, in ID., *Opere latine*, a cura di ANTONIETTA BUFANO, Torino, UTET, 1975, II, pp. 1341-1357.
- , *Opere*, a cura di MARIO MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1975.
- , *Triumphs*, a cura di MARCO ARIANI, Milano, Mursia, 1988.
- , *Itinerario in Terra Santa (1358)*, a cura di FRANCESCO LO MONACO, Bergamo, Lubrina, 1990.
- , *De vita solitaria*, a cura di MARCO NOCE, introduzione di GIORGIO FICARA, Milano, Mondadori, 1992.
- , *Secretum*, a cura di ENRICO FENZI, Milano, Mursia, 1992.
- , *Rerum vulgarium fragmenta. Anastatica dell'edizione Valdezoco Padova 1472*, a cura di GINO BELLONI, Venezia, Marsilio, 2001.
- , *Seniles*, I-V, a cura di SILVIA RIZZO e MONICA BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2004-2018.
- , *Le Senili*, a cura di UGO DOTTI, I-VI, Torino, Aragno, 2004-2010.
- , *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, FRANCESCO BAUSI, Firenze, Le Lettere, 2005.
- , *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, I-II, Torino, Einaudi, 2005.
- , *De otio religioso*, a cura di GIULIO GOLETTI, Firenze, Le Lettere, 2006.
- , *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, I-II, a cura di MARCO BAGLIO, ANTONIETTA NEBULONI TESTA e MARCO PETOLETTI, Roma-Padova, Antenore, 2006.
- , *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2014.
- , *Improvvisi. Un'antica raccolta di epigrammi*, a cura di MONICA BERTÉ, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- , *De remediis utriusque fortune*, I-II, a cura di BERNHARD HUSS, Stuttgart, Hiersemann, 2021-2022.
- , *Le postille alla 'Naturalis Historia' (codice Par. Lat. 6802)*, a cura di GIULIA PERUCCHI, Firenze, Le Lettere, 2022.
- , *Canzoniere*, a cura di UGO DOTTI, Milano, Feltrinelli, 2021 [1979].
- SICCO POLENTON, *Scriptorum illustrium Latinae linguae libri XVIII*, a cura di BERTHOLD L. ULLMAN, Roma, American Academy in Rome, 1928.
- , *Vite dei moderni*, a cura di LAURA BANELLA e RINO MODONUTTI, Padova, CLEUP, 2020.
- IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di CARLO VECCE, Roma, Carocci, 2013.
- SENECA, *Lettere a Lucilio*, a cura di MARIO SCAFFIDI ABBATE, in ID., *Tutte le opere*, a cura di MARIO SCAFFIDI ABBATE e ETTORE PARATORE, Roma, Newton Compton, 2015.

GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, I-V, a cura di PAOLA BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca: Venezia, G.A. da Sabbio, 1525*, a cura di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021.

Manoscritti e stampe storiche

Dove disponibili, si utilizzano le seguenti abbreviazioni: Edit16 = *EDIT 16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*: edit16.iccu.sbn.it; GW = *Datenbank Gesamtkatalog der Wiegendrucke*: www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de; ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue. The international database of 15th-century European printing*: data.cerl.org/istc/_search; USTC = *Universal Short Title Catalogue*: www.ustc.ac.uk.

FRANCESCO ACCIAPACCIA, *Commento al Canzoniere del Petrarca*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Italien 1025, archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc10119s.

ANTONIO BRUCIOLI, *Sonetti canzoni e Triomphi di m[esser] Francesco Petrarca con breve dichiarazione e annotatione di Antonio Brucioli*, Venezia, Brucioli e fratelli, 1548.

LODOVICO CASTELVETRO, *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis e Pietro Perna, 1582.

BERNARDINO DANIELLO, *Sonetti, canzoni, e triomphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello*, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1541.

ANTONIO DA TEMPO, FRANCESCO FILELFO, BERNARDO ILCINO, GEROLAMO SQUARZAFICO, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, Venezia, Stagnino, 1522. La stampa è accessibile online: books.google.co.uk/books?id=his8AAAAcAAJ&pg=PT28&dq=Petrarch%20con%20doi%20commenti&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiQ8p7ouv7RAhUIK8AKHQ8PD3EQ6AEIjAB#v=onepage&q&f=false.

LODOVICO DOLCE (a cura di), *Stanze di diversi illustri poeti*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1553, Ms. Roma, Biblioteca Casanatense, RARI 40 1.

AGOSTINO FERENTILLI (a cura di), *Primo volume della scielta di stanze di diversi autori toscani, raccolte, & nuouamente poste in luce da M. Agostino Ferentilli*, Venezia, Eredi di M. Sessa, 1571.

GIOVANNI ANDREA GESUALDO, *Il Petrarca con l'espositione di messer Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, 1533.

SEBASTIANO FAUSTO DA LONGIANO, *Il Petrarca col commento di messer Sebastiano Fausto da Longiano*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1532.

GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Murtoleide, Fischiate del Cavalier Marino, con la Marineide, Risate del Murtola*, Francoforte, appresso Giovanni Beyer, 1626.

- FRANCESCO PATRIZI, *Commento al Canzoniere del Petrarca*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Italien 1026, archivesetmanuscrits. bnf.fr/ark:/12148/cc10120t.
- PIETRO PAGANO, *Discorso di messere Pietro Pagano sopra il secondo sonetto del Petrarca*, London, British Library, MS Additional 33470.
- FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere e Trionfi*, Venezia, Vindelinus de Spira, 1470. ISTC ip00371000; GW M31675.
- , *Opera del preclarissimo Poeta Miser Francesco Petrarca con li comentì sopra li Triumphì, Soneti et Canzone*, Venezia, Zani, 1508.
- , *Canzoniere et Triumphì di messer Francesco Petrarca*, Impresso in Florentia per Philippo di Giunta, 1515 di Aprile Edit16 55214; USTC 847792.
- , *Canzoniere et triumphì di messer Francesco Petrarca*, Bologna, Griffò, 1516 Edit16 66555; USTC 847791.
- SICCO POLENTONUS, *Vita Francisci Petrarcae*, Venezia, Adam de Ambergau, ca. 1472. ISTC ip00883500; GW M34657.
- LUCANTONIO RIDOLFI, *Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, Lione, Guillaume Rouillé, 1558.
- TOMMASO STIGLIANI, *L'Occhiale. Opera Difensiva Del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivarés*, in Venetia, appresso Pietro Carampello, 1627.
- ALESSANDRO TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi d'Alessandro Tassoni, ne' quali per via di quisiti con nuovi fondamenti, e ragioni si trattano le più curiose materie naturali, morali, civili, poetiche, istoriche, e d'altre facultà, che soglian venire in discorso fra cavalieri, e professori di lettere*, in Carpi, appresso Girolamo Vaschieri, 1620.
- BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze, Torrentino, 1549.
- ALESSANDRO VELLUTELLO, *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, per Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio & fratres, 1525. USTC 847830; Edit16 CNCE 32255.
- SILVANO DA VENAFRO, *Il Petrarca col commento di messer Sylvano da Venaphro*, Napoli, Mattia Cancer Antonio de Jouino, 1533.

Studi

- AA.VV., *Sensi, sensazioni e sentimenti*, numero speciale di «Critica del testo», VIII (2005), 1.
- GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- SIMONE ALBONICO, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di MASSIMO DANZI e ROBERTO LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 63-100.
- , *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 173-206.
- JOSEF ALLENSPACH, GIUSEPPE FRASSO, *Vicende, cultura e scritti di Gerolamo Squarzafico, Alessandrino*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIII (1980), pp. 233-292.
- JEAN-MARIE ANDRÉ, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle Romaine (des origines à l'époque augustéenne)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- GIAN MARIO ANSELMi, *Petrarca e l'etica laica della saggezza rinascimentale*, in «Italianistica», XXXIII (2004), 2, pp. 125-131.
- ROBERTO ANTONELLI-ROBERTO REA, *Il progetto*, in *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma, Accademia nazionale dei lincei, 2011, pp. 3-12.
- ROBERTO ANTONELLI-ANATOLE P. FUKSAS-GIOIA PARADISI (a cura di), *Le emozioni nel romanzo medievale in versi*, numero speciale di «Critica del testo», XIX (2016), 3.
- MARCO ARIANI, *Francesco Petrarca*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, treccani.it/enciclopedia/francesco-petrarca_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.
- , *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999.
- , *Fam., XXI 15: un manifesto per la poesia volgare?*, in *Échanges épistolaires autour de Pétrarque et Boccace*, a cura di SABRINA FERRARA, Paris, Champion, 2021, pp. 123-145.
- , «*Quid incognitum*»: *Petrarca vs Dante?*, in *Idee di Dante. Scrittori e critici*, [numero monografico de «L'Elisse», XVII (2022), 1-2] a cura di MAURIZIO FIORILLA-LUCA MARCOZZI- ANNA PEGORETTI, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2022, pp. 9-16.
- GUYDA ARMSTRONG, *Re-materialising the Incunable Petrarch: Ernest Hatch Wilkins and the Politics of Bibliographical Description*, in «Italian Studies», LXXV (2020), pp. 55-70.
- GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON, FEDERICA PICH (a cura di), *Petrarch commentary and exegesis in Renaissance Italy and beyond: Materiality, paratexts and interpretative strategies*, Cambridge, Legenda, 2023.

- VALENTINA ATTURO, *Il Paradiso dei sensi. Per una metaforologia sinestetica in Dante*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2, pp. 425-464.
- GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, FRANCO BENUCCI, RINO MODONUTTI (a cura di), *L'Umanesimo di Siccò Polenton. Padova, la "Catina", i santi, gli antichi*, Padova, Centro studi antoniani, 2020.
- ARMANDO BALDUINO, *Origini padovane e venete del petrarchismo*, in Id., *Periferie del petrarchismo*, a cura di BEATRICE BARTOLOMEO e ATTILIO MOTTA, introduzione di MANLIO PASTORE STOCCHI, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 91-106.
- LUIGI BALSAMO, *Chi leggeva le cose volgari del Petrarca nell'Europa del '400 e '500*, in «La Bibliofilia», CIV (2002), pp. 247-266.
- LAURA BANELLA, *Padova, Dante lirico e 'l'alba del Rinascimento'*, in EAD., *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.
- MURIEL MARIA STELLA BARBERO, *La pratica della citazione nei disegni di Michelangelo*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», XVII, 2023.
- BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- EDOARDO BARBIERI, *Nella selva delle varianti d'autore: l'esperienza di Bernardino Daniello*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*. Catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), a cura di MICHELE FEO, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, pp. 151-152.
- , *Bernardino Daniello e le varianti d'autore (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.N.G. VII.58)*, in FRANCESCO PETRARCA, *Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di MARCO BALLARINI, GIUSEPPE FRASSO e CARLA MARIA MONTI, Milano, Scheiwiller, 2004, pp. 126-127.
- KATIE BARCLAY, *Caritas: neighbourly love and the early modern self*, Oxford, Oxford University Press, 2021.
- KATIE BARCLAY, PETER N. STEARNS (a cura di), *The Routledge history of emotions in the modern world*, London-New York, Routledge, 2023.
- JOHANNES BARTUSCHAT, *Les Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007.
- , *Le Triomphe de Vénus et de la poésie: autour des Stanze de Pietro Bembo*, in «Italique», XIV (2011), pp. 173-204.
- SALVATORE BATTAGLIA, *L'esempio medievale*, in Id., *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di VITTORIO RUSSO, Napoli, Liguori, 1993, pp. 67-101.
- FRANCESCO BAUSI, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008.
- CHRISTIAN BEC, *Dal Petrarca al Machiavelli: il dialogo tra lettore ed autore*, in «Rinascimento», seconda serie, XVI (1976), pp. 3-17.

- , *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno Editrice, 1981, pp. 228-244.
- GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, I-IV, a cura di VITTORE BRANCA, Torino, UTET, 1986, II, pp. 22-39.
- , *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992.
- , *Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195*, in FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di GINO BELLONI *et al.*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 73-104.
- , *Commenti petrarcheschi dall'Umanesimo al Daniello*, in *Petrarca e il suo tempo*, a cura di GILDA PAOLA MANTOVANI, Milano, Skira, 2006, pp. 183-204.
- CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- MONICA BERTÉ, *Giovanni Malpaghini copista di Petrarca?*, in «Cultura neolatina», LXXV (2015), 1-2, pp. 205-216.
- MONICA BERTÉ-SILVIA RIZZO, *Le Senili mediche*, in *Petrarca e la medicina. Atti del Convegno (Capo d'Orlando, 27-28 giugno 2003)*, a cura di MONICA BERTÉ, VINCENZO FERA e TIZIANA PESENTI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006, pp. 247-379.
- LUCIA BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di MARCO SANTAGATA e ALFREDO STUSSI, Pisa, ETS, 2000, pp. 7-36.
- ROSSELLA BESSI, *Sul commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Quaderni petrarcheschi», IV (1987), pp. 229-270.
- , *Filelfo commenta Petrarca*, in *Il commento al testo lirico. Atti del Convegno (Pavia, 25-26 ottobre 1990)*, a cura di GUGLIELMO GORNI e BRUNO BENTIVOGLI, Ferrara, Panini, 1995, pp. 91-98.
- MAURIZIO BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I. *L'uso dei classici*, a cura di SALVATORE SETTIS, Torino, Einaudi, 1984, pp. 221-267.
- SIMONETTA BIANCHINI (a cura di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto, 2005.
- MONICA BIANCO, *Il Tempio a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di MONICA BIANCO e ELENA STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 147-169.
- SILVIA BIGI, *Le Rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di MARCO SANTAGATA e AMEDEO QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 239-242.
- GIUSEPPE BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

- VALTER BOGGIONE, GIOVANNI CASALEGNO (a cura di), *Dizionario del lessico erotico*, Torino, UTET, 2004.
- CORRADO BOLOGNA, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca*, in «Cultura neolatina», XLVII (1987), pp. 71-97.
- LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di FEDERICA PICH, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- , *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- LUCA BOSCHETTO, *Ricerche sul Theogenius e sul Momus di Leon Battista Alberti*, in «Rinascimento», seconda serie, XXXIII (1993), pp. 37-52.
- DAMIEN BOUQUET-PIROSKA NAGY, *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.
- SIMONA BRAMBILLA, *I mercanti lettori del Petrarca*, in «Verbum», VII (2005), 1, pp. 185-219.
- MERCEDES BREA LÓPEZ (a cura di), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- STEVEN BRINT, 'Gemeinschaft' Revisited: A Critique and Reconstruction of the Community Concept, in «Sociological Theory», XIX (2001), 1, pp. 1-23.
- ROMANA BROVIA, *Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del De remediis utriusque fortune in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XVI)*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2013.
- , *Per uno stato degli studi petrarcheschi: un decennio di bibliografia sul De remediis*, in «Petrarchesca», II (2014), pp. 93-116.
- , *Psicomachie petrarchesche. Comunità in dialogo tra Secretum e De remediis*, in *Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World*, a cura di BERNHARD HUSS, TIMOTHY KIRCHER e GUR ZAK, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 79-100.
- FURIO BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma canzoniere: implicazioni petrarchesche*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti. Classe di Scienze morali, Lettere e Arti», CIII (1990-1991), pp. 259-290.
- , *Come scrivere (e leggere) versi. La poetica grafico-visiva di Francesco Petrarca, in Petrarca e l'Umanesimo. Atti del Convegno di Studi (Treviso, 1-3 aprile 2004)*, a cura di GIULIANO SIMIONATO, Treviso, Ateneo di Treviso, 2006, pp. 29-58.
- EMMANUEL BURON-PHILIPPE GUÉRIN-CLAIRE LESAGE (a cura di), *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015.
- CATHARINA BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik: die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo im epochalen Kontext*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.
- CARLO CALCATERRA, *La "data fatale" nel Canzoniere e nei Trionfi del Petrarca*, Torino, Chiantone, 1926.
- FLORIANA CALITTI, *La Caccia Amorosa di Tommaso Castellani attribuita a Egidio da Viterbo*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 409-422.

- , *Fra lirica e narrativa. Storia sull'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004.
- GLAUCO CAMBON, *La poesia di Michelangelo: furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991.
- NADIA CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000.
- , *Dal «ritmo» al «canzoniere»: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, in «Critica del testo», IV (2001), 2, pp. 397-429.
- GUIDO CAPPELLI, *Petrarca e l'umanesimo politico del quattrocento*, in «Verbum», VII (2005), pp. 153-175.
- , *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2007.
- ROBERTO CARDINI, *Mosaici. Il nemico dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990.
- , *Alberti e i libri*, in «Moderni e antichi», II-III (2004-2005), pp. 101-136.
- GIOVANNI CARERI, *The making of the affetti. Torquato Tasso's «Jerusalem Delivered» from the Carracci to Tiepolo*, London, Brepols, 2022.
- CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.
- , *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020.
- STEFANO CARRAI, *Il mito di Ulisse nelle Familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002)*, a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 167-173.
- ENRICO CARRARA, *La leggenda di Laura*, in ID., *Studi petrarcheschi ed altri scritti. Raccolti a cura di amici e discepoli*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, pp. 77-113.
- CARLA CASAGRANDE, SILVANA VECCHIO, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- HÉLÈNE CASANOVA-ROBIN, *Diane et Actéon: éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003.
- ALBERTO G. CASSANI, *Et flores quidem negligitis: saxa admirabimur? Sul conflitto natura-architettura in L.B. Alberti*, in «Albertiana», VIII (2005), pp. 57-83.
- ANNALISA CERON, *Leon Battista Alberti's Care of the Self as Medicine of the Mind: A First Glance at Theogenius, Profugiorum ab Erumna libri III, and Two Related Intercenales*, in «Journal of early modern studies», IV (2015), 2, pp. 9-36.
- MYRIAM CHIARLA, *In stile e concetti burleschi: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano*, in *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017)*, a cura di FRANCESCA CASTELLANO et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 592-600.
- LOREDANA CHINES, *La ricezione petrarchesca del mito di Atteone*, in EAD., «Di selva in selva ratto mi trasformo». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010, pp. 43-54.

- DOMENICO CHIODO, ROSANNA SODANO, *Un ultimo azzardo: le Stanze in lode delle donne manifesto oricellare?*, in ID., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 179-224.
- LUCIA CIAPPONI, *Il De architectura di Vitruvio nel primo umanesimo*, in «Italia medievale e umanistica», III (1960), pp. 59-99.
- ALFREDO CIONI, *Bartolomeo da Valdezocco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, VI, *ad vocem*, [www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-da-valdezocco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-da-valdezocco_(Dizionario-Biografico)/).
- GARTH CLAYTON, *Reading, Writing, and Reward: Dialogue and Identity in Petrarch's Secretum*, in «Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXVIII (1997), 1, pp. 62-75.
- LOUISE G. CLUBB, WILLIAM G. CLUBB, *Building a Lyric Canon: Gabriel Giolito and the Revival Anthologists, 1545-1590 (part I)*, in «Italice», III (1991), 68, pp. 332-344.
- GIACOMO COMIATI, LORENZO SACCHINI, FRANCESCO VENTURI (sotto la supervisione di SIMON GILSON e FEDERICA PICH), *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy (PERI)*, Oxford, 2019, petrarch.mml.ox.ac.uk.
- GIACOMO COMIATI, *Reading Petrarch's Sonnets of the Innamoramento (Rerum vulgarium fragmenta 2 and 3) in Early Modern Italy*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, a cura di GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON e FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 95-122.
- , *Peripezie di un "incunabolo" frammentario: un ritrovato esemplare del "Petrarcha" di Albertino da Lessona (1503)*, in «La Bibliofilia», CXXIV (2022), 3, pp. 429-438.
- JULIA CONAWAY BONDANELLA, *Petrarch's Rereading of "Otium" in De vita solitaria*, in «Comparative Literature», LX (2008), 1, pp. 14-28.
- ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di GIOVANNI NENCIONI, con saggi di MICHAEL HIRST e CAROLINE ELAM, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998.
- SILVIA CONTE, *Amanti lussuriosi esemplari: semantica e morfologia di un vettore tematico*, Roma, Bagatto, 2007.
- GIANFRANCO CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 242-258.
- , *Petrarca e le arti figurative*, in ID., *Frammenti di filologia romanza*, I-II, a cura di GIANCARLO BRESCHI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 519-534.
- RICHARD COOPER, *Le cercle du Lucantonio Ridolfi*, in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, a cura di MICHÈLE CLÉMENT e JANINE INCARDONA, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 29-50.

- RITA COPELAND, *Emotion and the history of rhetoric in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2021.
- CHRISTIAN COPPENS, ANGELA NUOVO, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- MARCO CORRADINI, *Adone il tragico e la tragedia*, in «Studi secenteschi», XLVIII (2007), pp. 39-87.
- ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento. Memorie private di Niccolò Machiavelli*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 429-485.
- MARIA SOLE COSTANZO, *La lingua di Petrarca "peregrinus" tra latino e volgare*, in «Scaffale Aperto», XIII (2022), pp. 7-22.
- STEFANO CRACOLICI, *Flirting with the Chamaleon: Alberti on Love*, in «Modern Language Notes», CXXI (2006), 1, pp. 102-129.
- ROBERTO CRESPO, *Il «casser de la mente» cavalcantiano e l'«arx mentis» della tradizione latina*, in «Quaderni di semantica», I (1980), pp. 135-141.
- MARIA GRAZIA CRISCIONE, *Una redazione ignota del commento di Lodovico Castelvetro ai primi quattro sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», IX (1992), pp. 137-220.
- BENEDETTO CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933.
- ELISA CURTI, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006, pp. 176-181.
- , «Non fece così il Petrarca»: prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino fra Stanze e Motti, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di LOREDANA CHINES, Roma, Bulzoni, 2007, I, pp. 99-116.
- FRANCESCO D'ALESSANDRO, *Il Principe di Machiavelli e la lezione delle Familiars di Francesco Petrarca*, in «Aevum», LXXX (2006), 3, pp. 641-669.
- DAVIDE DALMAS, *Antonio Brucioli editore e commentatore di Petrarca*, in *Antonio Brucioli. Humanisme et Évangélisme entre Réforme et Contre-Réforme*, a cura di ÉLISE BOILLET, Paris, Champion, 2008, pp. 131-145.
- RHIANNON DANIELS, *Printing Petrarch in the Mid-Cinquecento: Giolito, Vellutello, and Collaborative Authorship*, in «Italian studies», LXXV (2020), pp. 20-40.
- MASSIMO DANZI, *Gli alberi e il «libro». Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Itali-que», XX (2017), pp. 119-148.
- , «Ingenio ludere». *Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2022.
- ALESSIO DECARIA-LINO LEONARDI (a cura di), «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- CARLO DELCORNO, *Antico e moderno nella narrativa del Petrarca*, in ID., «Exemplum» e letteratura. *Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 229-263.

- DANIELA DELCORNO BRANCA (a cura di), *Buovo d'Antona. Cantari in ottava rima (1480)*, Roma, Carocci, 2008.
- FRANÇOIS DEPRUGENET DESROUSSILLES, *L'università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura veneta*, III. *Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, a cura di GIROLAMO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 607-647.
- FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di NICCOLÒ GALLO, introduzione di NATALINO SAPEGNO, Torino, Einaudi, 1952.
- , *Storia della letteratura italiana e antologia*, III, a cura di CATERINA BASSI e ELO CONTE, Gorle, Velar, 1990.
- CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 61-113.
- , *Daniello, Bernardino*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di GIORGIO PETROCCHI et al., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, II, pp. 303-304.
- , *Vellutello, Alessandro*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di GIORGIO PETROCCHI et al., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, V, pp. 905-906.
- , *Scritti su Bembo [1960]*, a cura di CLAUDIO VELA, Torino, Einaudi, 2002.
- ELISABETTA DI STEFANO, *Leon Battista Alberti e l'estetica della contemplazione, in Vie solitaire, vie civile. L'humanisme de Pétrarque à Alberti. Actes du XLII^e colloque international d'études humanistes (Tours, 28 juin-2 juillet 2004)*, a cura di FRANK LA BRASCA e CHRISTIAN TROTTMANN, Paris, Champion, 2011, pp. 447-463.
- UGO DOTTI, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- NICOLA DUSI, *Lucantonio Ridolfi e Francesco Petrarca: Un esegeta fiorentino a Lione*, in «Studi petrarcheschi», XX (2007), pp. 125-150.
- LAURA FACECCHIA, OLGA SILVANA CASALE, *Un (quasi) sconosciuto commento quattrocentesco al Canzoniere di Petrarca*, in «Filologia e critica», XXIII (1997), pp. 240-263.
- MAIKO FAVARO, *Introduction*, in *Interpreting and judging Petrarch's Canzoniere in early modern Italy*, a cura di MAIKO FAVARO, Cambridge, Legenda, 2021, pp. 1-14.
- , *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, FrancoAngeli, 2021.
- ENRICO FENZI, *Tra Dante e Petrarca: il fantasma di Ulisse*, in ID., *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 493-517.
- , *Etica, estetica e politica del cibo in Petrarca*, in «Quaderns d'Italia», XI (2006), pp. 65-95.
- , *L'intellettuale e il potere. Il potere dell'intellettuale*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 5-10 dicembre 2004)*, a cura di DONATELLA COPPINI e MICHELE FEO, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 169-229.

- , *Politica*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 260-275.
- , *Potere*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 276-292.
- , *De certaines modalités du dialogue chez Pétrarque*, in *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*, a cura di EMMANUEL BURON, PHILIPPE GUÉRIN e CLAIRE LESAGE, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015, pp. 211-223.
- , *Per Michelangelo e Petrarca*, in *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di BERNHARD HUSS e FEDERICA PICH, Firenze, Cesati, 2022, pp. 15-44.
- MICHELE FEO, *Un Ulisse in Terrasanta*, in «Rivista di cultura classica e medievale», XIX (1977), pp. 383-387.
- GIOVANNA M. GIANOLA, *Sicco, i poeti e la poesia*, in *L'Umanesimo di Sicco Polenton. Padova, la "Catinia", i santi, gli antichi*, Padova, Centro studi antoniani, 2020, pp. 145-164.
- GIUSEPPE GIUDO FERRERO, *Il petrarchismo del Bembo e le Rime di Michelangelo*, Torino, Edizioni de «L'Erma», 1935.
- GIOVANNI FERRIS, *Condizione dell'uomo secondo l'Intercentale albertiana Fatum et Fortuna*, in «Lettere italiane», XXII (1970), 4, pp. 549-554.
- MARIA FINAZZI, *Le Rime di Lodovico Martelli*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», I (2001), pp. 274-289.
- SIMONA FOÀ, *Vicende editoriali di un testo primocinquecentesco: la Caccia d'Amore*, in «Annali dell'Istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», VI (1984), 1, pp. 15-30.
- , *Egidio da Viterbo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993, XLII, pp. 341-353.
- GIANFRANCO FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990.
- MARIA FORCELLINO, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali: religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.
- PIERANTONIO FRARE, *La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del barocco*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXIII (2004), 1, pp. 147-165.
- RICCARDO FUBINI, *Umanesimo e secolarizzazione: da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni, 1990.
- FRANCESCO FURLAN, *De l'alchimie ou des sciences inutiles: méthode et valeur de la recherche chez Alberti*, in «Chrysopoeia», II (1988), pp. 221-248.
- , *Studia Albertiana: Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Paris, Vrin, 2003.
- ILARIA GALLINARO, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999.
- SONIA GENTILI, *La malinconia nel Medioevo: dal Problema 30.1 di Aristotele a Donna me prega di Cavalcanti al son. 35 di Petrarca*, in «Bollettino di Italianistica», nuova serie, VII (2010), 2, pp. 156-170.

- , *Solitudine*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 308-320.
- ROBERTO GIGLIUCCI, *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, Roma, Bulzoni, 2007.
- , *La melanconia. Dal mondo medievale al poeta crepuscolare*, Milano, Rizzoli, 2009.
- SIMON GILSON, *Reading Dante in Renaissance Italy. Florence, Venice and the "Divine Poet"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- SIMON GILSON, FEDERICA PICH (a cura di), *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy*, in «Italian studies», LXXV (2020), 1.
- ENZO NOÈ GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangiolo e la tradizione lirica toscana*, in ID., *Studi su Michelangiolo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 57-77.
- FRANCESCO GIUSTI, *Transcontextual Gestures: A Lyric Approach to the World of Literature*, a cura di FRANCESCO GIUSTI e BENJAMIN LEWIS ROBINSON, Berlin, ICI Berlin Press, 2021, pp. 75-103.
- ALESSANDRO GNOCCHI, *Introduzione*, in PIETRO BEMBO, *Stanze*, a cura di ALESSANDRO GNOCCHI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. XV-LXVI.
- ECKART GOEBEL, *Melancholie in der Frühen Neuzeit*, in *Handbuch Literatur & Emotionen*, a cura di MARTIN VON KOPPENFELS e CORNELIA ZUMBUSCH, Berlin-Boston, de Gruyter, 2016, pp. 275-289.
- GIULIO GOLETTI, «Vale, frater in Cristo»: notizie e ipotesi su Gherardo e Francesco Petrarca, in «Bollettino di italianistica», II (2006), pp. 45-66.
- GUGLIELMO GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in «Metrica», I (1978), pp. 79-94.
- , *Il mito di Urbino dal Castiglione al Bembo*, in *La Corte e il Cortegiano*, I. *La scena del testo*, a cura di CARLO OSSOLA, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 175-190.
- , *Le forme primarie del testo poetico. Per una storia del Petrarchismo lirico*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, dir. da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1983, pp. 439-518.
- , *Per una storia del petrarchismo metrico*, in «Studi petrarcheschi», IV (1987), pp. 219-228.
- , *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di CESARE BOZZETTI, PIETRO GIBELLINI e ENNIO SANDAL, Firenze, Olschki, 1989, pp. 37-57.
- , *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.
- VALENTINA GROHOVAZ, *Gli esordi di Lodovico Castelvetro nel commento a Petrarca: la lettera a Giovanni Falloppia (ms. Ambr. D 246 inf)*, in *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*. Atti del seminario (Helsinki, 14 ottobre 2005), a cura di ENRICO GARAVELLI, Helsinki, Université de Helsinki, 2006, pp. 7-25.
- GAIA GUBBINI, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Nuova Cultura, 2009.

- PHILIPPE GUÉRIN, *L'eloge de l'“erro” dans le Momus de Leon Battista Alberti ou d'un art sans art*, in *Actes des journées d'études Otium. Antisociété et anticulture* (Tours, 24 ottobre 2008), a cura di MARIA TERESA RICCI, Banca dati Nuovo Rinascimento, 2009, pp. 6-21, www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/atti/pdf/otium.pdf
- , *Pétrarque, ou de l'écriture comme odyssee*, in «Italiés», XVII-XVIII (2014), pp. 31-57.
- HENRI HEAUVETTE, *Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son Oeuvre*, Paris, Hachette, 1903.
- CAROLIN HENNIG, *Petrarkismus und Mythomotorik*, in *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, a cura di MICHAEL BERNSEN e BERNHARD HUSS, Bonn, V&R, 2011, pp. 101-128.
- MIKAEL HORNQVIST, *Renässansen-eller det romerska paradigm: Retorik, exempla och imperium från Petrarca till Montaigne*, in «Lychnos», LXV (2000), pp. 17-57.
- BERNHARD HUSS, *Luciano, Alberti e... Petrarca: ekphrasis e personificazione nella tradizione testuale e nelle arti figurative*, in *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e del Cinquecento. Atti del Convegno* (Pisa, 5-6 ottobre 2017), a cura di IRENE FANTAPPIÉ e MARINA RICCUCCI, in «Italianistica», XLVII (2018), 2, pp. 67-86.
- , *Der kompetente Sünder. Zur auktorialen Selbstdarstellung Francesco Petrarca's in De otio religioso*, in «Romanistisches Jahrbuch», LXIX (2018), pp. 159-183.
- , *Il Trionfo della Morte di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*, in «Scaffale Aperto», X (2019), pp. 26-59.
- , *I Trionfi nell'esegesi del Commento Portilia*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, a cura di GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON e FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 25-40.
- BERNHARD HUSS, TIMOTHY KIRCHER-GUR ZAK (a cura di), *Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World*, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022.
- BERNHARD HUSS, SABRINA STROPPA (a cura di), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022.
- BERNHARD HUSS, FEDERICA PICH (a cura di), *Petrarchism, paratexts, pictures. Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel rinascimento*, Firenze, Cesati, 2022.
- BERNHARD HUSS, NICOLAS LONGINOTTI, *Petrarchan Temporalities under Construction*, in *Literatures, Communities, Worlds: Competing Notions of the Global*, a cura di FRANK KELLETER *et al.*, Würzburg, Königshausen&Neumann, in corso di pubblicazione.
- BERNHARD HUSS-NICOLAS LONGINOTTI, *Petrarchan contradictions and communities*, in *Living Handbook of Temporal Communities*, a cura di FRANK KELLETER *et al.*, in corso di stampa.

- KATHERINE IBBETT, KRISTINE STEENBERGH (a cura di), *Compassion in early modern literature and culture: feeling and practice*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2021.
- ANDREAS KABLITZ, «Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai». *Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's Canzoniere*, in «Romanistisches Jahrbuch», XXXIX (1988), pp. 45-72.
- IMMANUEL KANT, *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- INGRID KASTEN *et al.* (a cura di), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002.
- WILLIAM J. KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- , *Mirrors of Commentary: Renaissance Exegesis of Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta*, in «Italian studies», LXXV (2020), 1, pp. 7-19.
- TIMOTHY KIRCHER, *Living Well in Renaissance Italy: The Virtues of Humanism and the Irony of Leon Battista Alberti*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012.
- RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* [1964], Torino, Einaudi, 1983.
- CLAUDIO LAGOMARSINI, GIUSEPPE MARRANI, «Molti volendo dir che fosse Amore»: *nuovi recuperi*, in «L'Alighieri», XLVII (2016), pp. 73-91.
- CARLOTTA LAROCCA, *Le rime politiche di Francesco Maria Molza*, in *Natura, società, letteratura. Atti del XXII Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti* (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di ANDREA CAMPANA e FABIO GIUNTA, Roma, Adi, 2020, pp. 1-10.
- NICOLAS LONGINOTTI, *I Fragmenta di Petrarca alla corte di Filippo Maria Visconti: Pier Candido Decembrio e Guiniforte Barzizza*, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di BERNHARD HUSS e SABRINA STROPPA, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 5-18.
- , *Introduction. Commentaries and communities*, in FRANCESCO ACCIAPACCIA, *Commento al Canzoniere del Petrarca*, a cura di NICOLAS LONGINOTTI, Oxford, Taylor Editions, 2022, editions.mml.ox.ac.uk/editions/francisco-agiapaglia/.
- MARIO LUZI, *Dante e Leopardi, o Della modernità*, a cura di STEFANO VERDINO, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- ANDREW LYNCH-SUSAN BROOMHALL (a cura di), *A cultural history of the emotions in the Late Medieval, Reformation, and Renaissance Age*, London, Bloomsbury, 2019.
- (a cura di), *The Routledge history of emotions in Europe, 1100-1700*, London, Routledge, 2020.
- NICHOLAS MANN, *Le fortune de Pétrarque en France: recherches sur le De remediis*, in «Studi Francesi», XXVII (1969), pp. 1-15.
- , *Recherches sur l'influence et la diffusion du De remediis de Pétrarque aux Pays-Bas*, in *The late Middle Ages and the dawn of Humanism outside Italy*. Pro-

- ceedings of the International Conference (Louvain, 11-13 May 1970), a cura di GERARD VERBEKE e JOZEF IJSEWIJN, Leuven, The Haugue-Leuven University Press, 1972, pp. 78-88.
- , *Petrarch Manuscripts in the British Isles*, Padova, Antenore, 1975.
- VALENTINA MARCHESINI, *Bembo e Castiglione (1507-1530). Implicazioni urbinati tra latino e volgare*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI (2013), 2, pp. 45-66.
- LUCA MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza. Biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, in «Italianistica», XXXIII (2004), pp. 153-177.
- , *Petrarca platonico: studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011.
- , *Petrarca testimone dell'esilio di Dante*, in «Lecture Classensi», XLIV (2015), pp. 97-126.
- PAOLO MAROLDA, *L.B. Alberti e il problema della politica: Il Fatum et Fortuna e i Libri della Famiglia*, in «Rassegna della letteratura italiana», XC (1986), pp. 29-40.
- FRANCIS X. MARTIN, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar: Life and Work of Giles of Viterbo 1469-1532*, Villanova, Augustinian Press, 1992.
- ALESSANDRO MARTINI, *Marino postpetrarchista*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», VII (1985), pp. 15-36.
- DAVID MARSH, *Studies on Alberti and Petrarch*, London-New York, Routledge, 2012.
- , *Poggio and Alberti Revisited*, in *Poggio Bracciolini and the Re(dis)covery of Antiquity: Textual and Material Traditions. Proceedings of the Symposium Held at Bryn Mawr College on April 8-9, 2016*, a cura di ROBERTA RICCI, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 89-102.
- BORTOLO MARTINELLI, «*Feria sexta aprilis*». *La data sacra nel Canzoniere del Petrarca*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», VIII (1972), pp. 449-485.
- , *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977.
- IDA MASTROROSA, *Alberti e il sapere scientifico antico: fra i meandri di una biblioteca interdisciplinare*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista. Catalogo della mostra* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006), a cura di ROBERTO CARDINI, con la collaborazione di LUCIA BERTOLINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 133-150.
- GIAN MARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, III, 1, Brescia, Giambattista Boschini, 1758.
- MARTIN McLAUGHLIN, *Leon Battista Alberti: la vita, l'umanesimo, le opere letterarie*, Firenze, Olschki, 2016.
- SARAH McNAMER, *Affective meditation and the invention of medieval compassion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.
- FLORIAN MEHLTRETTER, *Kanonisierung und Medialität: Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*, Berlin, LIT, 2009.

- , *Vom guten Leben. Francesco Filelfo als Kommentator Petrarcas*, in *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, a cura di BERNHARD HUSS, PATRIZIA MARZILLO e THOMAS RICKLIN, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, pp. 71-89.
- MAUREEN C. MILLER-EDWARD WHEATLEY (a cura di), *Emotions, communities, and difference in medieval Europe: essays in honor of Barbara H. Rosenwein*, London-New York, Routledge, 2017.
- , *A road to the history of emotions: Social, cultural, and interdisciplinary approaches to the Middle Ages, c. 1966-2016*, in *Emotions, communities, and difference in medieval Europe: essays in honor of Barbara H. Rosenwein*, London-New York, Routledge, 2017, pp. 1-19.
- MIRA V. MOCAN, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale*, Roma, Bagatto, 2004.
- , *Figure del destino e della fortuna nella Commedia*, in *Lectura Dantis Lupiensis*. V, 2016, a cura di VALERIO MARUCCI e VALTER LEONARDO PUCCETTI, Ravenna, Longo, 2018, pp. 7-27.
- RINO MODONUTTI, *Sicco Polenton, l'“invenzione del preumanesimo” e l'eredità petrarchesca*, in SICCO POLENTON, *Vite dei moderni*, a cura di LAURA BANELLA e RINO MODONUTTI, Padova, CLEUP, 2020, pp. 45-64.
- CLARE MONAGLE-JUANITA RUYSS (a cura di), *A Cultural History of the Emotions in the Medieval Age*, London, Bloomsbury, 2021.
- CARLA MARIA MONTI, *Seneca «preceptor morum incomparabilis»? La posizione di Petrarca (Fam. XXIV 5)*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 189-228.
- SIMONA MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XI congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani (ADI) (Sapienza Università di Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di CLIZIA GURRIERI, ANGELA MARIA JACOPINO e AMEDEO QUONDAM, 2009, pp. 1-17, www.italianisti.it.
- , *Passions as Limits and Resources in 17th century Italian Literature: Giovambattista Marino's Adone (1623)*, in *The Human and its Limits*, a cura di MARGARETH HAGEN, RANDI KOPPEN e MARGERY VIBE SKAGEN, Oslo, Scandinavian Academic Press, 2009, pp. 255-272.
- , *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi*, in «Lettere italiane», LXIII (2011), 4, pp. 505-534.
- AMBRA MORONCINI, *Michelangelo's poetry and iconography in the heart of the Reformation*, London, Routledge, 2017.
- DAVID NELTING, «...formar modelli nuovi...», *Marinos Poetik des 'Neuen' und die Amalgamierung des 'Alten'. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, in «Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem», V (2017), pp. 2-18.

- , *Considerazioni intorno all'imitatio postrinascimentale di Giovan Battista Marino (Paratesti, Adone I)*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino, Mito – Movimento – Maraviglia*. Atti del Convegno internazionale (Humboldt-Universität zu Berlin, 1-2 luglio 2019), a cura di ROBERTO UBBIDIENTE, Roma, Aracne, 2021, pp. 147-162.
- , *Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer "Amalgamierung" – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik, in Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di DAVID NELTING e VALESKA VON ROSEN, Merzhausen, ad picturam, 2022, pp. 19-37.
- , *Vigilanz und Observanz im «poema sacro»: Überlegungen zur Vorrede von Gasparo Murtolas Della creazione del mondo (1608)*, in *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen*, a cura di MADDALENA FINGERLE e FLORIAN MEHLTRETTER, Berlin-Boston, de Gruyter, 2023, pp. 173-192.
- ADELIA NOFERI, *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura di LUIGI TASSONI, Roma, Bulzoni, 2001.
- ROBERTO NORBERDO, *Considerazioni intorno a Battista Alberti e Gasparino Barzizza a Padova (con un documento su Leonardo Salutati)*, in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*. Atti del Convegno internazionale (Genova, 19-21 febbraio 2004), I-II, Firenze, Olschki, 2008, II, pp. 345-376.
- ISABELLA NUOVO, *Francesco Petrarca: il tempo dell'otium e della solitudo*, in EAD., *Otium e negotium. Da Petrarca a Scipione Ammirato*, prefazione di FRANCESCO TATEO, Bari, Palomar, 2007, pp. 13-50.
- MARTHA NUSSBAUM, *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- GIORGIO ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990.
- ALESSANDRA ORIGGI, *La Favola di Narcisso di Luigi Alamanni*, in «ACME», III (2012), pp. 139-181.
- CHRISTINE OTT, *Terribile meraviglia. Animismo artistico, empatia ed ekplexis nella poesia di Giovan Battista Marino*, in «Modern Language Notes», CXXX (2015), 1, pp. 63-85.
- ILARIA PALTRINIERI, «...quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire...». *La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento*, in *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di DAVID NELTING e VALESKA VON ROSEN, Merzhausen, ad picturam, 2022, pp. 75-100.
- ERWIN PANOFKI, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975.
- LAURA PAOLINO, *Per l'edizione del commento di Francesco Patrizi da Siena al Canzoniere di Petrarca*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», II (1999), pp. 155-311.

- , *Il fratello di Madonna Laura: spigolature di biografia petrarchesca dal commento di Francesco Patrizi ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», XIII (2000), pp. 243-306.
- ANTONIO PASQUALINO, *Dama Rovenza dal martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano*, in *Cantari, struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale (Montreal, 19-20 marzo 1981), a cura di MICHELANGELO PICONE e MARIA BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Olschki, 1984, pp. 177-198.
- EMILIO PASQUINI, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti* (Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 305-368.
- MANLIO PASTORE STOCCHI, *I sonetti III e LXI*, in «Lectura Petrarce», I (1981), pp. 3-23.
- GUGLIELMO PELLEGRINI, *Stanze sconosciute di Luigi Alamanni per Elena Bonaiuti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXII (1913), pp. 289-335.
- , *Di alcune stanze cinquecentesche attribuite ad incerto autore*, in *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini da' suoi discepoli*, Pisa, Mariotti, 1918, pp. 405-428.
- WILLIAM A. PETTAS, *The Giunti of Florence: A Renaissance Printing and Publishing Family: A History of the Florentine Firm and a Catalogue of the Editions*, New Castle, Oak Knoll Press, 2013.
- FRANCO PIGNATTI, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo. Un sonetto di Francesco Maria Molza (ed. Serassi, I, 148)*, in «Filologia e critica», XXVII (2012), pp. 269-288.
- VALENTINA PIOVANI, *La "speranza" dei trovatori*, in «Critica del testo», VIII (2005), 1, pp. 333-349.
- STEFANO PITTALUNGA, *Leon Battista Alberti e Poggio Bracciolini*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze, 16-18 dicembre 2004), I-II, a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2007, I, pp. 375-386.
- GIOVANNI POZZI, *Petrarca, i Padri, soprattutto la Bibbia*, in «Studi petrarcheschi», n.s., VI (1989), pp. 126-169.
- PAOLO PROCACCIOLI, *Le "tre corone" a Lione. Guillaume Rouville e Lucantonio Ridolfi*, in *Le savoir Italien sous les presses Lyonnaises à la Renaissance*, a cura di SILVIA D'AMICO e SUSANNA GAMBINO LONGO, Genève, Droz, 2017, pp. 223-244.
- CARLO PULSONI, *Appunti sul MS. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, in «L'El-lisse», II (2007), pp. 29-99.
- JON A. QUITSLUND, *Spenser's Amoretti VIII and Platonic Commentaries on Petrarch*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI (1973), pp. 256-276.

- AMEDEO QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni, 1974.
- , *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010.
- , *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013.
- GIOVANNA RABITTI, *Foto di gruppo. Uno sguardo sulle Rime di diversi signori napoletani e d'altri nuovamente raccolte et impresse*. Libro settimo, in *La lirica del Cinquecento. Seminario in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di RENZO CREMANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 155-176.
- EZIO RAIMONDI, *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, in «Studi petrarcheschi», III (1950), pp. 143-164.
- , *Bernardino Daniello e le varianti petrarchesche*, in «Studi petrarcheschi», V (1952), pp. 95-130.
- , *Gli scrupoli di un filologo. Ludovico Castelvetro e il Petrarca*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-142.
- ROBERTO REA, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008.
- WILLIAM REDDY, *Against Constructionism. The Historical Ethnography of Emotions*, in «Current Anthropology», XXXVIII (1997), 3, pp. 327-340.
- MICHAEL D. REED, *The Transmission of Florus' Epitoma De Tito Livio and the Periochae*, in «The classical quarterly», XXXVIII (1988), 2, pp. 477-491.
- GERHARD REGN, *Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinus Rime amorose (1602)*, in *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin (23-27 ottobre 1991), a cura di KLAUS W. HEMPFER e GERHARD REGN, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, pp. 255-280.
- (a cura di), *«Questo leggiadrissimo poeta!» Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, Münster, LIT, 2004.
- MARIANGELA REGOLIOSI, *“Libri” ed “esperienza”: Alberti e le “litterae”*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006), a cura di ROBERTO CARDINI, con la collaborazione di LUCIA BERTOLINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 95-99.
- BRIAN RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text (1470-1600)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- FRANCESCO RICO, *Philology and Philosophy in Petrarch*, in *Intellectuals and Writers in Fourteenth-Century Europe. The J.A.W. Bennet Memorial Lectures (Perugia, 1984)*, a cura di PIERO BOITANI e ANNA TORTI, Tübingen-Cambridge, Gunter Narr-Brewer, 1986, pp. 45-66.
- , *Prólogos al Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVIII (1988), pp. 1071-1104.
- , *Il sogno dell'Umanesimo: da Petrarca a Erasmo [1993]*, Torino, Einaudi, 1998.

- PAOLO RIGO, *Nella culla delle visioni: Petrarca profeta e alcuni decessi sospetti*, in «Petrarchesca», III (2015), pp. 57-73
- , *Peregrinatio*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 223-235.
- , *Petrarca et le corps: une enquête sur le thème*, in «Arzanà», XIX (2017), pp. 55-77.
- , *Sofonisba e le "altre" descriptiones. Analisi della figura retorica nelle opere di Petrarca*, in «Arzanà», XX (2019), pp. 22-42.
- RINALDO RINALDI, *Melancholia christiana. Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2002.
- MIKAËL ROMANATO, *Sul testo e sull'attribuzione della Caccia amorosa*, in «Studi di filologia italiana», LXX (2012), pp. 103-157.
- , *Una risposta di Perottino: le Stanze della Pudicizia*, in «Studi e problemi di critica testuale», XCIV (2017), pp. 67-131.
- ALBERTO RONCACCIA, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006.
- BARBARA ROSENWEIN (a cura di), *Anger's past: the social uses of an emotion in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.
- , *Emotional communities in the early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.
- *et al.*, *The history of emotions: an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*, in «History and Theory», II (2010), 49, pp. 237-265.
- , *The place of Renaissance Italy in the history of emotions*, in *Emotions, passions, and Power in Renaissance Italy*, a cura di FABRIZIO RICCIARDELLI-ANDREA ZORZI, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 15-30.
- , *Anger: the conflicted history of an emotion*, New Haven-London, Yale University Press, 2020.
- MICHELE ROSSI, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, prefazione di FABIO FINOTTI, Venezia, Marsilio, 2016.
- , *Introduzione*, in FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136: edizione anastatica dell'incunabolo*, Bologna, Annibale Malpigli, 1476, a cura di MICHELE ROSSI, Treviso, Antilia, 2018, pp. 3-149.
- , «Non volli seguire la opinione d'ignoranti»: Francesco Filelfo e l'esegesi petrarchesca alla corte milanese, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di BERNHARD HUSS e SABRINA STROPPA, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 19-36.
- , *Malenconico, extenuato e pallido: divagazioni su Filelfo, Petrarca e la malinconia*, in «Petrarchesca», X (2022), pp. 49-78.
- FEDERICO RUGGIERO, *Il commento di Guiniforte Barzizza a Voi ch'ascoltate: edizione, cronologia, proposte*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di LORENZO GERI e MARCO GRIMALDI, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 105-125.
- EMILIO RUSSO, *Per un inedito capitolo burlesco attribuito al Marino*, in «L'Ellisse», I (2006), pp. 193-208.
- , *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

- REMIGIO SABBADINI, *Le Periochae Liviane del Petrarca possedute dai Barzizza*, in *F. Petrarca e la Lombardia Milano con otto tavole*, Milano, Hoepli, 1904, pp. 195-201.
- MARCO SANTAGATA, *Piccola inchiesta cinquecentesca sul 6 aprile di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, II, pp. 985-999.
- , *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2011.
- NATALINO SAPEGNO, *Lineamenti di una storia della fortuna e della critica petrarchesca*, in *Petrarca. Lezioni e saggi*, a cura di GIULIA RADIN, Torino, Aragno, 2004, pp. 127-262.
- GENNARO SASSO, *Qualche osservazione sul problema della virtù e della fortuna nell'Alberti*, in «Il Mulino», II (1953), pp. 600-618.
- GENNARO SAVARESE, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo*, Anzio, De Rubeis, 1993.
- OSCAR SCHIAVONE, *L'arte delle Rime. La lingua poetica di Michelangelo*, in *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Michelangelo Buonarroti: vita, opere, ricezione*, a cura di GRAZIA DOLERES FOLLIERO-METZ e SUSANNE GRAMATZKI, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013, pp. 301-320.
- , *An introduction to Michelangelo's Petrarchism*, in *Michelangelo scrittore*, a cura di GIUSEPPE CRIMI, in «L'Elisse», X (2015), 2, pp. 13-36.
- SONIA SCHILARDI, *La Murtoleide del Marino: Satira di un poeta "goffo"*, Lecce, Argo, 2007.
- ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den Idilli pastorali La bruna pastorella und La ninfa avara*, in *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, a cura di JOACHIM KÜPPER e FRIEDRICH WOLFZETTEL, München, Fink, 2000, pp. 331-357.
- CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario (Ascona, 2-9 ottobre 1989)*, a cura di OTTAVIO BESOMI e CARLO CARUSO, Basel, Birkhäuser, 1992, pp. 3-17.
- MADDALENA SIGNORINI, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki, 2019.
- JIRÍ ŠPIČKA, *Le canonizzazioni di Petrarca*, in «Ambra», V (2005), pp. 138-154.
- , *La speranza e le sue sirocche nel De remediis di Petrarca*, in «Verbum», VII (2005), 1, pp. 221-234.
- KARLHEINZ STIERLE, *Vom Petrarkismus zu Petrarca. Castelvetros Rime del Petrarca, brevemente sposte*, in *Der Petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin (23-27 ottobre 1991)*, a cura di KLAUS W. HEMPFER e GERHARD REGN, Stuttgart, Steiner, 1993, pp. 147-165.
- SERGE STOLF, *La mémoire du Canzoniere dans les Rime de Michel-Ange*, in «Cahiers d'études italiennes», IV (2006), pp. 73-98.
- PASQUALE STOPPELLI, *Antonio Da Tempo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, XXXIII, pp. 13-15.

- WAYNE H. STOREY, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York, Garland, 1993.
- , *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta, Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di GINO BELLONI *et al.*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 131-171.
- SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»: il commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, in «Lectura Petrarce», XXXIX (2020), pp. 101-125.
- , *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca*, a cura di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021, pp. 7-82.
- , *Una famiglia disfunzionale: relazioni incrociate nella comunità dei commentatori petrarcheschi del Cinquecento*, in *Petrarchism, paratexts, pictures*, a cura di BERNHARD HUSS e FEDERICA PICH, Firenze, Cesati, 2022, pp. 105-122.
- , *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento: Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, a cura di GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON e FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 41-58.
- FRANCESCO TATEO, *Nota su Petrarca e l'Umanesimo volgare*, in «Italianistica», XXXIII (2004), 2, pp. 179-184.
- , *L'Alberti fra il Petrarca e il Pontano: La metafora della fortuna*, in «Albertiana», X (2007), pp. 45-67.
- STEFANO TELVE, *Ruscelli grammatico e polemista. I Tre discorsi a Lodovico Dolce*, Roma, Vecchiarelli, 2011.
- ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il commento per la corte*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 195-222.
- FRANCO TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*», *studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di MONICA BIANCO e ELENA STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 25-94.
- , *Distinguere i «dotti da gl'indotti»: Ruscelli e le antologie di rime*, in *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di PAOLO MARINI e PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Vecchiarelli, 2012, pp. 571-604.
- FRANCO TOMASI, PAOLO ZAJA (a cura di), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, Torino, RES, 2001.
- NATASCIA TONELLI, *I sonetti 2 e 3 dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Lectura Petrarce», XX (2000), pp. 173-190.
- , *Solitudine e malinconie familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*. Atti del convegno (Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 639-652.

- , *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- ANITA TRANINGER, «Copia» / *Kopie: Echoeffekte in der Frühen Neuzeit*, Hannover, Wehrhahn, 2020.
- , *Las ninfas de los ríos: Echo(s) zwischen Miguel de Cervantes, Paul Valéry und Jorge Luis Borges als Grundlegung einer Theorie literarischer Resonanz*, in «Arcadia», LVI (2021), 1, pp. 44-64.
- PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- ILARIA TUFANO, *Petrarca e il tempo della chiesa nel De vita solitaria*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia: studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di CARLA CHIUMMO e ANATOLE PIERRE FUKSAS, Cassino, Laboratorio di comparatistica, Dipartimento di linguistica e letterature comparate-Università di Cassino, 2005, pp. 1-16.
- PAOLA VECCHI GALLI, *Dalla Raccolta Aragonese alla Giuntina di rime antiche: riflessioni sul canone lirico italiano fra Quattro e Cinquecento*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, I-II, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, I, pp. 193-208.
- LUCA VERRELLI, *Filelfo volgare: sermo familiaris, eufemismi, trivialismi e proverbi nel commento al Canzoniere di Petrarca*, in «Interpres», XXXI (2012), pp. 51-96.
- , *Francesco Filelfo e Petrarca: continuità diegetica, lessico critico e percezione dell'opera nel commento ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Studi petrarcheschi», XXVII (2014), pp. 213-235.
- , *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta: ipotesi preliminari*, in «Medioevo e Rinascimento», XXVIII (2014), pp. 95-125.
- , *Le fonti del Commento di Francesco Filelfo al Canzoniere di Petrarca: il caso del De viris illustribus Urbis Romae*, in «L'Ellisse», IX (2014), 1, pp. 11-37.
- , *Francesco Filelfo e il VI libro dell'Eneide: tra Petrarca, Virgilio e le antiche teorie sull'anima*, in «Archivum Mentis», IV (2015), pp. 41-84.
- SUSANNA VILLARI, *Strategie culturali di Dolce editore di Petrarca*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, I. *Passioni e competenze del letterato*, a cura di PAOLO MARINI e PAOLO PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 317-363.
- NICOLE VOLTA, *Petrarca a Napoli. Letture e ricezione tra anni Venti e Trenta del Cinquecento, con notizie 37 sulle rime di Giovanni Andrea Gesualdo*, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di BERNHARD HUSS e SABRINA STROPPA, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 37-48.
- , *Il commento a Petrarca di Silvano da Venafro (1533)*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, paratexts and interpretative strategies*, a cura di GUYDA ARMSTRONG, SIMON GILSON e FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 59-78.
- BERNARD WEINBERG, *The Spositione of Petrarch in the Early Cinquecento*, in «Romance Philology», XIII (1960), 4, pp. 374-386.

- SIEGFRID WENZEL, *Petrarch's Accidia*, in «Studies in the Renaissance», VIII (1960), pp. 36-48.
- , *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.
- EDWARD WHEATLEY, *Bibliography of the works of Barbara H. Rosenwein, 1974-2016*, in *Emotions, communities, and difference in medieval Europe: essays in honor of Barbara H. Rosenwein*, London-New York, Routledge, 2017, pp. 20-27.
- ERNEST H. WILKINS, *Vellutello's Map of Vaucluse and the Carte de Tendre*, in «Modern Philology», XXIX (1932), pp. 275-280.
- , *Vita del Petrarca*, a cura di LUCA CARLO ROSSI, trad. it. di REMO CESERANI, Milano, Feltrinelli, 2003.
- MASSIMO ZAGGIA, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXX (1993), pp. 163-219, 321-382.
- TIZIANO ZANATO, *Pietro Bembo*, in *Il Cinquecento*, a cura di GIOVANNI DA POZZO, Padova, Piccin, 2006, pp. 335-444.
- GUR ZAK, *Humanism as a Way of Life: Leon Battista Alberti and the Legacy of Petrarch*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVII (2014), 2, pp. 217-240.
- , *The Ethics and Poetics of Consolation in Petrarch's Bucolicum carmen*, in «Speculum», XCI (2016), 1, pp. 36-62.
- , «Soft hearts»: *virtue, vulnerability, and community in Petrarch's letter-collections*, in «Petrarchesca», IX (2021), pp. 125-136.
- , *Sharing in Suffering: Petrarchan Humanism and the History of Compassion*, in *Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World*, a cura di BERNHARD HUSS e TIMOTHY KIRCHER e GUR ZAK, Berlin, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 101-113.
- MARINA ZANCAN, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1997, II, pp. 619-741.
- GIOVANNA ZOCCARATO, *L'ottava lirica di Bernardo Tasso. La sintassi delle Stanze per Giulia Gonzaga*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di LAURA FACINI, Lecce, Pensa Multimedia, 2018, pp. 131-168.

INDICE DEI NOMI

- Acciapaccia, Francesco 13-14, 68, 76n,
80-81, 83-85, 93n
Agostino 21n, 31, 39n, 43-44, 46n, 51n
Alamanni, Luigi 18, 149n, 150-154,
158-160, 165, 167n, 168n, 171, 179
Alberti, Leon Battista 12-13, 20, 21,
22n, 23-25, 26n, 27, 28n, 29, 32-34,
36-37, 39-42, 43n, 44, 47n, 48-52,
54-55, 57, 59, 61, 160n
Alberto II della Scala 67n
Alberto Magno 33
Albino, Giovanni 68n
Alfieri, Francesco 111n
Alfonso II Duca di Calabria 68n
Alighieri, Dante 16, 23, 24n, 33n, 46n,
50, 53n, 59, 92n, 95n, 110n-, 113,
116-126, 129, 130n
Annibale 75, 77n, 79, 82n
Apuleio 35
Aretino, Pietro 18, 150, 152-153, 160n,
170, 172, 179, 192n
Aristotele 44n, 50n, 64, 75n, 104, 133
Atanagi, Dionigi 146n
Aurispa, Giovanni 115
Avicenna 114
- Bagellardo, Paolo 114
Barzizza, Gasparino 32, 33n
Barzizza, Guiniforte 63n, 65n, 66n,
67n, 70n, 71n, 73n, 74n, 76n, 90n,
91n, 116n
- Beccadelli, Ludovico 102
Bembo, Pietro 15, 17-18, 33, 69n, 87n,
92n, 94n, 95n, 97n, 103, 107n, 108,
111, 115, 130, 131n, 136n, 145n, 147-
149, 150n, 151n, 152-155, 156n, 157n,
158n, 162n, 163n, 164n, 169, 170n,
171n, 172n, 174n, 176, 178n, 179
Benivieni, Girolamo 18, 149n, 151-153,
174, 175n, 179
Bentivoglio, Ercole 18, 150, 171, 172n,
178, 179
Berni, Francesco 132
Betitia Proba, Faltonia 118
Boccaccio, Giovanni 16, 18, 23, 32n,
34, 36n, 53, 64n, 114-118, 156-157,
163
Boezio, Severino 35
Bolognetti, Francesco 148
Bonaiuti, Elena 151n, 170
Bonifadio, Giacomo 150, 152, 170
Bonisoli, Ognibene 114
Bracciolini, Poggio 43, 44n
Brucioli, Antonio 14, 95-96
Bruni, Francesco 37, 52
Bruni, Leonardo 15, 31, 113, 114, 117-
119, 123, 125
Buonarroti, Michelangelo 16-17, 131-
138, 139n, 140-144
- Camillo, Giulio 96
Canis, Johannes Jacobus 115

- Capella, Marziano 35
 Cappellano, Andrea 126
 Carafa, Ferrante 149
 Carlo Emanuele Duca di Savoia 191
 Carlo IV 38,
 Carlo V, 152n, 155n
 Cartesio 183, 185
 Cassiano, Giovanni 46n
 Cassiodoro, Flavio 46n
 Castellani, Bernardino 149n
 Castellani, Tommaso 149
 Castelvetro Ludovico 15, 74n, 97, 98-
 102, 104
 Castiglione, Baldassar 148n, 176
 Centurione; Agostino 149
 Cesano, Bartholomeo 146
 Cesare, Giulio 13, 63, 75, 77, 79, 82n, 90
 Cicerone, Marco Tullio 21n, 35, 44n,
 51n, 64, 119-121
 Clemente VI 41
 Colonna, Agapito 26n
 Colonna, Egidio 30
 Colonna, Giacomo 42n
 Colonna, Stefano il Giovane 61n
 Colonna, Stefano il Vecchio 61n
 Colonna, Vittoria 17, 143-144, 150, 153

 D'Angió, Roberto 60-61
 D'Aragona, Giovanna 146, 171
 D'Assisi, Francesco 33
 Da Barberino, Andrea 114-115
 Da Carrara, Francesco 38n, 46, 76-78,
 82n, 83, 84n, 85
 Da Correggio, Azzo 41
 Da Correggio, Niccolò 149n, 151
 Da Lessona, Albertino 91
 Da Longiano, Fausto 14-15, 94, 97
 Dal Pero, Giovan Giacomo 151-152, 170
 Da Rimini, Malatesta 151-152, 154, 159
 Da Rotterdam, Erasmo 33, 34n
 Da Sabbio, Nicolini 69n, 92, 95n, 108n
 Da San Vittore, Ugo 46n

 Da Spira, Vindelino 90, 110
 Da Tempo, Antonio 13-14, 63n, 65n,
 66n, 67, 70n, 71n, 73n, 74n, 76n,
 79-81, 83-85, 90n, 91-92, 116n
 Da Valdezocco, Bartolomeo 15-16,
 107, 109-116, 123-124
 Da Venafro, Silvano 14, 93-94, 97, 100
 Da Viterbo, Egidio 18, 149, 152-153,
 154n, 156n, 158, 163, 164n, 165n,
 176, 179
 Daniello, Bernardino 14, 69n, 88n, 95,
 97-98
 De Ambergau, Adam 123
 De Cabassoles, Philippe 47
 De Lübeck, Johannes 115
 De Negris, Silanus 115
 De Sanctis, Francesco 181, 131n
 De Sedabonis, Pietro 97
 De Septem Arboribus Prutenus, Marti-
 no 110, 113
 De Vitry, Philippe 59
 De Zochis, Jacobus 114
 Decembrio, Pier Candido 66n, 78n
 De' Cavalieri, Tommaso 138
 De' Conti, Giusto 160n
 De' Ferrari, Giolito 18, 96n, 107n, 145-
 146, 149n, 150n
 De' Medici, Caterina 151n
 De' Medici, Giuliano 147
 De' Medici, Ippolito 150, 154n, 155n
 De' Medici, Lorenzo 149
 Del Bene, Sennuccio 80-81, 83
 Di Chiaravalle, Bernardo 46n
 Di Costanzo, Angelo 149
 Di Rienzo, Cola 30
 Di Salisbury, Giovanni 30
 Di Taranto, Luigi 46
 Di Tarsia, Galeazzo 149n, 151-152,
 178n, 179
 Dolce, Lodovico 18, 96n, 145-146, 148,
 149n, 150n, 151-154, 156n, 158,
 160, 170-172, 176, 177, 179n

- Domenichi, Lodovico 145, 152, 170
 Du Bologne, Gui 59
- Ennio, Quinto 35
 Euripide 15, 104-105
- Federico I Gonzaga 67n
 Ferdinando I di Napoli 68n
 Ferentilli, Agostino 149n, 177
 Filelfo, Francesco 13-14, 63n, 64-66, 69n, 70n, 71n, 73n, 74n, 75n, 76-79, 80n, 81-85, 89n, 90-92, 116
- Galeno di Pergamo 185
 Galilei, Galileo 33
 Gambara, Vittoria 150, 152-153
 Gesualdo, Giovanni Andrea 14, 69n, 92n, 94, 95n, 97, 103, 107n
 Giaccherelli, Anselmo 146, 151n
 Giotto 37-38
 Giovanna I di Napoli 46
 Giovenale, Decimo Giunio 118
 Giunta, Filippo, 111
 Gnocchi, Alessandro 148
 Gonzaga, Alvise 148
 Gonzaga, Elisabetta 170
 Gonzaga, Giulia 150, 151n, 153, 170, 177
 Gualteruzzi, Carlo 148
 Guarino, Veronese 115, 118
- Ilicino, Bernardo 66n, 90-91
 Ilicino, Pietro 66n
- Kant, Emmanuel 54
- Lapini, Giovan Battista 149, 152, 177
 Livio, Andronico 117
 Livio, Tito 33n, 75
 Lucano, Marco Anneo 75, 118
 Lutero, Martin 33
- Malpaghini Giovanni, 36n
- Malpigli, Annibale 65n, 90
 Mancini, Faustina 165, 170
 Manetti, Giannozzo 117
 Manuzio, Aldo 103, 108
 Marcello, Niccolò 114
 Marcolini, Francesco 170
 Marino, Giovan Battista 19, 20, 181-183, 184n, 186-189, 191-196
 Marsili, Luigi 69n
 Martelli, Lodovico 150, 153, 170
 Martini, Simone 37, 135
 Maurocenus, Paulus 114
 Molza, Francesco Maria 18, 150, 151n, 152-154, 155n, 158, 165, 166n, 170
 Murtola, Gaspare 19-20, 188n, 191-194, 195n, 196
 Mussato, Albertino 16, 117-121, 123
- Niccoli, Niccolò 117-119
- Q. Orazio, Flacco 35, 79n, 118, 135
 Orsato, Antonio 114
- P. Ovidio, Nasone 32n, 36, 143, 164-165, 167
 Pace, Pompeo 151, 159
 Pagano, Pietro 15, 104-105
 Pallavicino, Sforza 102
 Paterno, Lodovico 149
 Patrizi, Francesco 13-14, 68, 74, 75n, 80-85, 90
 Perna, Pietro 97
 Persio, Aulo Flacco 118
 Petracco, Gherardo 45-46, 76n, 77n, 78, 82, 111
 Pietrasanta, Plinio 146
 Piombo, Sebastiano 132, 170
 Placidi, Antonio 150, 152
 Plinio, Gaio Secondo 37n, 39n, 40n
 Plutarco 58
 Polenton Sicco 15-16, 107, 109-110, 113-123, 125, 129

- Poliziano, Angelo 18, 147-149, 152-153, 163, 165, 176
 Pompeo Magno, Gneo 75
 Pompeo Pace 151, 159
 Porrino, Gandolfo 149
 Properzio, Sesto 161
 Pulcarelli, Costanzo 196
- Querini, Vincenzo 18, 151-153, 159-161, 162n, 179
- Rāzī, Abū Bakr Muḥammad ibn Zakarīyā 115
 Ridolfi, Lucantonio 15, 96-98, 101-102
 Ringhieri, Innocenzio 149
 Ruscelli, Girolamo 146, 149n, 171
- Salutati, Coluccio 117
 Sannazzaro, Iacopo 160n
 Santasofia, Daniele 111
 Savonarola, Tommasa 111
 Savorgnan, Maria 170
 Seneca, Lucio Anneo 23-24, 118, 121
 Siliprandi, Domenico 66, 67n, 91
 Siliprandi, Gaspare 67n
 Somma, Silvia 170
 Squarzafoco, Gerolamo 66n, 67n, 76n, 91-92
 Stagnino, Bernardino 66n, 67n, 91
 Stazio, Publio Papinio 118
 Svetonio, Gaio Tranquillo 114
- Tansillo, Luigi 18, 149-150, 153, 155, 156n, 157, 170, 179
 Tasso, Bernardo 18, 150, 151n, 152-154, 158, 170, 177, 179, 182n
 Tasso, Torquato 11n, 186n, 192
 Tassoni, Alessandro 15, 97, 102, 185
 Terenzio, Publio Afro 115
 Tolomei, Claudio 18, 151-152, 175, 179
 Tosco, Annibale 152, 170, 177, 178n, 179
 Turchetti, Antonio 114
- Urbano V 75n
 Ursato, Antonio 114
- Valla, Lorenzo 33, 34n, 66n
 Varchi, Benedetto 17, 133, 135n, 136, 137, 142n
 Vasari, Giorgio 135n, 142
 Vellutello, Alessandro 14-15, 63n, 69n, 70, 92-94, 100, 107-109, 111, 116
 Vergerio, Pier Paolo 119, 122
 Veronese, Guarino 115
 Virgilio, Publio Marone 35-36, 37n, 65n, 104, 118-120, 124, 154n
 Visconti (famiglia) 46
 Visconti, Filippo Maria 65, 66n, 78, 78n, 79n
 Vitali, Bernardino 92
- Zoppino, Niccolò 148, 149n

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023
presso Area Grafica 47 srls – Città di Castello (PG)

