

## Il gioco e la morte. Forme della poesia a Venezia nel Cinquecento

Jacopo Galavotti

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin  
Band 11



## Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Die Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin werden vom Italienzentrum herausgegeben. Die einzelnen Bände sind auf unserer Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

[www.fu-berlin.de/italienzentrum](http://www.fu-berlin.de/italienzentrum)

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/22221>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Direktor des Italienzentrums und die Mitglieder des Beirats der Schriften. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor dem Italienzentrum ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite des Italienzentrums. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor\*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Schriften des Italienzentrums ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor\*innen.

Zitationsangabe für diesen Band:

Galavotti, Jacopo: *Il gioco e la morte. Forme della poesia a Venezia nel Cinquecento*. Freie Universität Berlin 2023.

DOI <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-41547>

ISBN 978-3-96110-518-2

Schriften des Italienzentrums – Beirat:

Prof. Dr. Christian Armbrüster

Prof. Dr. Giulio Busi

Prof. Dr. Daniela Caspari

Prof. Dr. Dr. Giacomo Corneo

Prof. Dr. Johanna Fabricius

Prof. Dr. Karin Gludovatz

Prof. Dr. Doris Kolesch

Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss

Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Lektorat: Sabine Greiner, Emanuela Mingo

Wissenschaftliche Beratung: Dr. Selene Maria Vatteroni

Freie Universität Berlin

Italienzentrum

Geschäftsführung

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: [sabine.greiner@fu-berlin.de](mailto:sabine.greiner@fu-berlin.de)

## Inhalt

### Il gioco e la morte. Forme della poesia a Venezia nel Cinquecento

	Seite
Premessa	3
Sondaggi sulla tradizione delle <i>Rime spirituali</i> di Gabriele Fiamma, con una prova di edizione delle rime disperse	5
Un <i>hapax</i> di Veronica Franco: <i>selvaghesco</i>	79
Oltranza e oltraggio. Artificio e manierismo nella poesia lirica di Luigi Groto	85
Stile e forma-libro nelle <i>Rime</i> di Celio Magno	137
Bibliografia	155

## Premessa

Gli studi qui raccolti, dedicati a quattro autori di rilievo nel panorama della poesia di area veneziana degli ultimi decenni del XVI secolo, sviluppano linee di ricerca diverse, tra le quali però passano fili tenaci. L'autonomia e la diversa dimensione dei quattro titoli non devono infatti far perdere di vista alcuni raccordi essenziali. Oltre al più ovvio, cioè il ruotare del loro interesse attorno al fulcro costituito da Venezia, centro principe dell'editoria cinquecentesca e collettore privilegiato di alcune delle esperienze letterarie più significative della seconda metà del XVI secolo, vorrei sottolineare altri due punti.

Un primo punto – che è anzi proprio la divaricazione tematica, formale e stilistica dei poeti oggetto di studio a mettere in primo piano – è la progressiva specializzazione della poesia lirica nella seconda metà del Cinquecento, momento in cui la natura plurale e molteplice del petrarchismo si manifesta con chiarezza, dando sempre più spazio alla lirica di carattere morale e spirituale, qui studiata nei saggi su Gabriele Fiamma e Celio Magno – tra i quali si individuano anche significativi punti di tangenza, sia nell'impianto figurale che nelle idee di poetica –, ma garantendo buon successo anche a forme di poesia viceversa estremamente artificiose e ludiche, come è il caso delle rime di Luigi Groto. Sono casi in qualche modo estremi, ma che, rinnovando e diversificando le possibilità tematico-espressive della lirica petrarchista, ne mostrano in modo significativo la natura di sistema a più fuochi.

La definizione stessa di petrarchismo evoca la natura interdiscorsiva e intertestuale della poesia cinquecentesca, che significa, certo, da una parte la sua estrema formalizzazione, e dunque la tendenziale prevedibilità del suo lessico e degli sviluppi delle sue strutture retoriche e argomentative, ma dall'altra parte e più a fondo la sua natura condivisibile, dialogica e sociale, che richiede di indagare a fondo le effettive modalità di produzione, fruizione e circolazione dei testi, e le tracce che di queste modalità restano nella lingua e nello stile. A questo aspetto rimanda il secondo punto: i testi analizzati consentono di toccare con mano diverse modalità di proiezione (o anche di riproduzione o compenso), all'interno del testo, del contesto di produzione e di fruizione, attraverso pratiche differenziate più o meno allusive o esplicite. Nel saggio sulle rime disperse di Gabriele Fiamma si vedrà che la sua produzione poetica nasce come poesia di corrispondenza, ma che la spinta fondamentale a farne un vero e proprio doppio dell'attività di predicazione coincide paradossalmente con l'interruzione di quella pratica dovuta al processo subito dal canonico da parte dell'inquisizione: quasi che di essa la scrittura lirica potesse costituire una momentanea alternativa o un risarcimento. Nella nota su Veronica Franco, si scoprirà come dietro a un solo lessema si nasconda un'allusione a un genere di poesia parodica che senza di lei non avrebbe avuto un battesimo, poiché destinato a una circolazione esclusivamente manoscritta: ma questa traccia costituisce un esempio rilevante del suo modo di intendere la poesia anche come esplicitazione della propria consuetudine con i circoli culti della Venezia del tempo. Nel saggio su Luigi Groto, oltre a ripercorrere sistematicamente il campionario delle bizzarrie giocose esperite nella sua poesia lirica, ci confronteremo con una serie di testi che nascono in diretto rapporto con il mondo delle antologie, vissuto da Groto tangenzialmente, ma costantemente cercato (e in qualche caso, si ha il sospetto, persino inventato) come luogo di autorizzazione e autoaffermazione. Infine, nel saggio sullo stile di Celio Magno vedremo alcuni indizi di come la costruzione del macrotesto delle proprie rime al culmine della propria esperienza artistica e biografica non solo si fondi su un consapevole compattamento del canzoniere attorno ai suoi motivi fondamentali e, allo stesso tempo, alle sue movenze stilistiche privilegiate, ma insieme comporti anche un riorientamento di testi occasionali, che ridisegnano il ritratto ideale dei propri maestri di gioventù, quasi a rievocare attraverso la costruzione del libro lo scambio e il dialogo fecondo di una comunità ormai dissolta.

L'insieme delle domande poste dai testi analizzati, in termini più generali e salutari, ha implicato la necessità di integrare metodi e prospettive diverse, insomma di ricorrere a un'idea allargata di filologia, che non si riducesse a semplice erudizione, ma di questa sapesse fare tesoro, nel tentativo mai concluso di capire come si scrivono, come si trasmettono e come si leggono i testi letterari.

Scendendo più nel dettaglio del contenuto e della storia dei saggi, il primo esercizio è stato reso possibile da un assegno di ricerca dell'Università di Verona tra maggio 2019 e aprile 2020. Mettendo in valore l'intreccio tra filologia, storia della lingua, retorica e intertestualità, ho cercato di restituire l'intero corpus

delle rime di Gabriele Fiamma non incluse – o incluse solo a prezzo di pesanti rimaneggiamenti – nella pubblicazione a stampa delle *Rime spirituali* del 1570. Come anticipato, questa panoramica sulla tradizione dei testi consente di aggiungere qualche tassello alla conoscenza degli sviluppi diacronici e della diffusione delle opere liriche di uno dei più rilevanti interpreti del petrarchismo spirituale. Il paragrafo 2.2.1 riproduce, con modifiche, la prima parte dell'articolo *Considerazioni retoriche e metriche su un canzonieretto inedito di Gabriele Fiamma*, pubblicato nel numero 23 (2023) di *Stilistica e metrica italiana*.

La seconda breve nota è dedicata alla rete di riferimenti nascosti dietro un *hapax* utilizzato da Veronica Franco in un famoso capitolo di risposta a Maffio Venier. Le deludenti spiegazioni sin qui date dalla critica del significato dell'espressione "lingua selvagesca" hanno infatti reso necessario un chiarimento, che si dimostra non solo utile per l'intelligenza del testo, ma consente di compiere un rapido affondo sulla costante convivenza della diffusione a stampa della poesia con forme di circolazione manoscritte e anche orali, che è possibile oggi ricostruire solo per lacerti e indizi. Il testo riproduce, con alcune modifiche e una breve aggiunta conclusiva, l'articolo comparso col titolo *Che cosa vuol dire "selvagesco"? Una nota a piè di pagina per Veronica Franco*, sul numero 4 (2019) di *Il Campiello – Revue jeunes chercheurs d'études vénitiennes*.

Gli ultimi due saggi rielaborano i capitoli finali della mia tesi di dottorato, discussa a Verona l'11 giugno 2018. Il primo è dedicato alle figure artificiali nella lirica di Luigi Groto nel più ampio contesto del fenomeno del cosiddetto manierismo lirico; il secondo alla peculiare interpretazione della retorica della *gravitas* nelle *Rime* di Celio Magno anche in relazione alla costruzione del macrotesto. Diverse ragioni hanno suggerito di escluderli dalla successiva pubblicazione della tesi (*"Spento era il gran Bembo". Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria 2021), in particolare il taglio monografico, il diverso approccio metodologico e soprattutto la necessità di apportare sostanziali modifiche e integrazioni. L'aggiornamento e l'ampliamento ne hanno ulteriormente definito la fisionomia autonoma, ma se la nuova forma indipendente ha comportato un parziale riorientamento del materiale, non è venuto meno il dialogo con il lavoro già edito, dedicato alle relazioni tra sintassi e metrica non solo in Groto e Magno ma in un corpus di altri autori dello stesso ambito geografico e cronologico, corpus che è servito da termine di confronto costante anche in questa sede. Il saggio su Celio Magno è stato anche presentato, con il titolo *Ripetizione e rendenzione. Sullo stile delle Rime di Celio Magno*, al Circolo filologico linguistico padovano il 27 maggio 2020.

Vorrei ringraziare l'Italienzentrum della Freie Universität di Berlino e il suo direttore, Bernhard Huss, per aver generosamente accolto questo volume in questa collana. Grazie anche a Sabine Greiner per la preziosa collaborazione nel suo allestimento.

Nel licenziare queste pagine è doveroso inoltre ringraziare tutti coloro che mi hanno fornito consigli, idee e aiuti, a cominciare dai miei maestri Andrea Afribo e Arnaldo Soldani: Lucia Berardi, Monica Bianco, Sergio Bozzola, Stefano Carrai, Giuseppe Chiecchi, Fabien Coletti, Martina Dal Cengio, Francesco Davoli, Amelia Juri, Giacomo Morbiato, Paolo Pellegrini, Irene Tani, Giacomo Vagni, Chiara Zaffini, Giulia Zava, Giovanna Zoccarato.

Le edizioni moderne, anche nel caso in cui se ne citino gli apparati allestiti dai curatori, si indicano con il nome dell'autore e l'abbreviazione del titolo (p. es. ZANE, *Rime*), mentre le edizioni cinquecentesche si indicano con il nome dell'autore e la data di stampa (p. es. ZANE 1562). Si darà l'indicazione della pagina o della carta oppure del numero del componimento a seconda delle esigenze dell'argomentazione.

## Sondaggi sulla tradizione delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma, con una prova di edizione delle rime disperse

### 1. Introduzione

Nell'esperienza letteraria di Gabriele Fiamma (1533-1585), canonico regolare lateranense e, negli ultimi mesi di vita, vescovo di Chioggia, l'attività poetica ricopre un ruolo di prima importanza. Pur essendo principalmente un predicatore, la poesia è infatti per Fiamma uno degli strumenti che il discorso sacro può assumere per fornire ai credenti un valevole ammaestramento, attraverso precisi strumenti retorici (prosopopee dei peccatori, antitesi tra vita terrena e ultraterrena, strutture enumerative e anaforiche, etc.). Come prova la sua inclusione in molte delle principali antologie, tra gli studiosi di lirica cinquecentesca le *Rime spirituali* sono ormai considerate un punto di riferimento importante per la storia del petrarchismo nel secondo Cinquecento,<sup>1</sup> stagione caratterizzata da una forte divaricazione tra le ragioni della *dulcedo* e della *gravitas*, da una crisi dei modelli organizzativi della forma-canzoniere, dalla ricerca di innovazioni metriche, da una sempre più decisa specializzazione tematica della scrittura poetica. Ciononostante, una ricognizione della circolazione della poesia di Fiamma e la possibilità stessa di fornirne un'edizione moderna sono state sin qui scoraggiate dalla notevole qualità del testo delle edizioni cinquecentesche e dalla sostanziale assenza (l'unica eccezione, come vedremo, non cambia il panorama) di manoscritti poetici autografi o sicuramente idiografi. È parso dunque opportuno innanzitutto ricostruire per quanto possibile un quadro dei testimoni della poesia di Fiamma, a stampa e manoscritti, e soprattutto mettere a disposizione, una volta individuata l'esistenza, tutti i testi dispersi e non accolti nell'opera maggiore.

Per prima cosa farò alcune osservazioni sommarie sul testo delle *Rime spirituali* del 1570 (da qui in poi **RS**, ma per il prospetto delle sigle si veda *infra*); successivamente presenterò i testi dispersi che ho rinvenuto, indicandone i testimoni e fornendone un'edizione, facendoli però precedere in questa parte introduttiva da alcune considerazioni sulla loro possibile datazione e sui rapporti tra questi testi e quelli editi.

Comincerò col ricordare che Gabriele Fiamma diede alle stampe la sua raccolta di *Rime spirituali* nel 1570 presso Francesco de' Franceschi.<sup>2</sup> Si tratta di un'opera che include 151 testi, accompagnati da una notevole mole di apparati paratestuali: la raccolta vera e propria è infatti preceduta da una lettera dedicatoria al suo protettore Marcantonio Colonna e da una prefazione dell'autore volta a spiegare le ragioni della sua operazione letteraria di adattamento del sistema petrarchista alla poesia religiosa. Tutti i testi poetici sono circondati da una ricca *Esposizione* che ne motiva le scelte espressive e contenutistiche, ricorrendo a un ampio ventaglio di fonti (bibliche, patristiche, filosofiche e letterarie, sia classiche che moderne). Chiudono l'edizione una raccolta di testi greci e latini di argomento sacro di altri autori e alcuni sonetti in lode di Fiamma.<sup>3</sup> I testi poetici sono metricamente vari: 122 sonetti, otto canzoni, dieci salmi, otto odi, tre sestine di cui una doppia. La forma delle odi e dei salmi varia metricamente tra canzoni, canzoni-ode sul modello di Bernardo Tasso, endecasillabi sciolti e capitoli ternari. Il numero complessivo di 151 merita un chiarimento: Fiamma, infatti, si riferisce esplicitamente al numero dei salmi, cioè 150.<sup>4</sup> Il numero corretto si ottiene se consideriamo che l'ultimo testo, una traduzione del Salmo 103, è presentato come suggello della conclusione delle rime ed è da considerare soprannumerario, e che non vanno conteggiati (se lo fossero i testi sarebbero 152) i *Versi d'Orfeo*, traduzione in endecasillabi sciolti di un passo di Eusebio di Cesarea, poiché essi compaiono entro la canzone *Opre famose e chiare*, incastonati tra la prima e la seconda stanza come

<sup>1</sup> Vedi le antologie di MUSCETTA-PONCHIROLI 1951: 1378-1383; BALDACCI 1975: 193-195; PONCHIROLI 1958: 131-141; FERRONI 1978: 32-36; ANSELMI/ELAM/FORNI/MONDA 2004: 630-632; e gli studi panoramici di AFRIBO 2009 e TOMASI 2012 e 2015.

<sup>2</sup> Sullo stampatore vedi il profilo di BALDACCHINI 1988.

<sup>3</sup> Una scheda dettagliata del contenuto del volume da me realizzata è consultabile nel database LYRA, <http://lyra.unil.ch/books/162> [ultimo accesso: 03.03.2023].

<sup>4</sup> "io non ne ho voluto comporre piu che CL, per farne tante appunto, quanti sono i Salmi di David Profeta" (RS: c. a4v).

supporto all'autocommento.<sup>5</sup> Come dimostrato dagli studi di Paolo Zaja, tale concentrazione di strumenti di accesso al testo è volta al doppio scopo di rendere inequivocabile l'intento e il messaggio dell'opera e di garantire l'autorevolezza del suo autore (ZAJA 2009 e 2010).<sup>6</sup> La composizione di questo ponderoso volume data al soggiorno trevigiano di Gabriele Fiamma, che dal 1565 si ritirò per qualche tempo presso il monastero lateranense detto dei Santi Quaranta (cfr. SERENA 1944 e PISTILLI 1997), probabilmente per sfuggire, riducendo momentaneamente l'attività predicatoria, alle attenzioni preoccupanti dell'Inquisizione (cfr. SERENA 1944 e UBALDINI 2012): Fiamma fu infatti sottoposto a processo, dopo la denuncia di Giulio Antonio Santoro e Girolamo Finucci del 19 marzo del 1562, e fu assolto solo nell'aprile del 1564.<sup>7</sup> L'opera godette di buon successo, tanto da avere due ristampe nel giro di cinque anni (1573 e 1575), presso lo stesso editore, e da venire poi ripubblicata senza l'autocommento ancora nel 1606, per iniziativa di Pietro Petracchi, che comporrà anche dei sintetici argomenti delle singole poesie per compensare la soppressione degli apparati esegetici originali.<sup>8</sup> In linea con quanto dichiarato dai frontespizi delle due ristampe pubblicate in vita ("Di nuouo ristampate, & datte in luce"; "Ristampate la terza volta"), queste edizioni non innovano il testo trådito dal volume del 1570. Questo non significa che siano in tutto e per tutto identiche alla *princeps*: crescono leggermente la dimensione delle carte e il numero di righe per pagina, che passa da 42 a 44, e la dimensione complessiva del volume, che si riduce da 290 a 280 carte. Com'è normale in operazioni di questo tipo, scompaiono alcuni errori dell'edizione precedente e ne compaiono altri. Sintetizzando i risultati del confronto delle tre edizioni,<sup>9</sup> possiamo osservare che i minimi cambiamenti in alcuni punti del testo si configurano come semplici correzioni di refusi, e non presuppongono dunque l'intervento attivo dell'autore, quanto piuttosto un'opera di natura editoriale. Al contrario, sono almeno due gli elementi che ci confermano che l'opera è da considerarsi conclusa con la pubblicazione del 1570 ed è al testo di quell'edizione che occorre attenersi. Prima di tutto alcuni errori sostanziali vengono conservati in tutte le edizioni, passando direttamente anche a quella settecentesca curata da Gianagostino Gradenigo (R771). Non essendo questo l'obiettivo primario di queste pagine, mi limiterò a indicare i punti più rilevanti.

1) Nella *Tavola* di **RS** la Canzone VIII, *Havean le genti, di pietà rubelle* è riportata come *Havean le genti scelerate, e felle*, mentre l'*Inno, ovvero Oda alla Carità, O sacro eletto coro* è riportato come *O figlie alme di Giove* (il secondo verso è "alme figlie di Giove"). Entrambi gli errori, forse traccia di varianti d'autore introdotte a ridosso della stampa, sono conservati nella *Tavola* di **RS73** e **RS75**.

2) Il sonetto XLIV, *Invitto spirito e pure membra honeste*, manca dalla *Tavola* di **RS**, ma viene riportato in **RS73** e **RS75** come *Invito spirito, e pure membra honeste*. La sua reintroduzione può essere frutto di un semplice ricontrollo editoriale, tanto più che in entrambe le ristampe si presenta lo scempiamento di *invitto* in *invito*.

3) Si trovano tre errori in sede di rima, due dovuti all'inversione di una dittologia, l'ultimo al mancato accordo di un participio passato con il complemento oggetto femminile singolare:

Sonetto LXX, 10 "accorto, e saldo" (: "conforto")

Canzone VII, 4 "scorta, e guida" (: "porta")

Sonetto CXVII, 10 "la carne hai tolto" (: "rapita e 'n Dio raccolta")

<sup>5</sup> Riformulo in queste righe alcune considerazioni anticipate in GALAVOTTI 2021, dove si trova anche una tavola metrica della raccolta.

<sup>6</sup> Per un'analisi dell'operazione letteraria di Fiamma si rimanda inoltre a TADDEO 1974 e OSSOLA 1976.

<sup>7</sup> Per la ricostruzione del processo rimando a BONORA 2007: 67 e 162, e BONORA 2010, e ai documenti lì indicati.

<sup>8</sup> La mancanza di ristampe negli ultimi anni del Cinquecento è dovuta peraltro all'inasprimento delle direttive post-tridentine in materia di poesia, e in particolare alla condanna di tutte le versificazioni della Bibbia. Le *Rime spirituali* di Fiamma furono inserite nell'Indice redatto a Parma nel 1580, ma continuarono ad attirare l'attenzione dei censori anche dopo la promulgazione dell'Indice clementino del 1596. Per un quadro complessivo, cfr. FRAGNITO 1997 e 2005. Su Fiamma e l'Indice di Parma cfr. anche OSSOLA 1976: 244-248, e PISTILLI 1997.

<sup>9</sup> Per l'indicazione degli esemplari utilizzati si rimanda alle schede presentate *infra*.

La mancanza della rima non può certo essere considerata intenzionale ed essa può facilmente essere reintrodotta correggendo rispettivamente in “saldo et accorto”, “guida e scorta” e “tolta”. Comparsi nella *princeps*, gli errori si sono tramandati fino alla ristampa **RS606** e alla più tarda **R771**.<sup>10</sup>

Il secondo elemento rilevante è il mancato aggiornamento dei testi di dedica in ragione degli avvenimenti occorsi ai dedicatari. La lettera che apre il volume è rivolta al protettore Marcantonio Colonna, Duca di Tagliacozzo. Qualora l'opera fosse stata rivista dall'autore, questi non avrebbe perso l'occasione di modificarla o riscriverla per rendere conto del ruolo di primo piano di Colonna nella vittoria di Lepanto del 1571, evento epocale e particolarmente sentito proprio a Venezia.<sup>11</sup> Fiamma partecipò anche a un'antologia celebrativa dell'impresa con la pubblicazione di alcuni Salmi (vedi *infra*), e che non intervenisse su questo punto avendone l'opportunità mi pare molto improbabile. Sospetto è infine anche il mancato aggiornamento, nel 1575, della dedica di alcuni testi latini a Giovanni Antonio Facchinetti da Nuce (futuro papa Innocenzo IX), a lui indirizzati nella sua veste di nunzio apostolico a Venezia, carica che questi ricopriva dal maggio 1566, ma non più a partire dal 15 giugno 1573, quando fu sostituito da Giovanni Battista Castagna (futuro papa Urbano VII) (cfr. BIAUDET 1910: 260 e 264).

In sintesi, e prevedibilmente, per una futura edizione critica dell'opera sarà alla *princeps* che occorrerà rifarsi,<sup>12</sup> essendo le ristampe – segno comunque inequivocabile del buon successo di Fiamma – non utili dal punto di vista ecdotico. Indice della fortuna di Fiamma è infine il fatto che molti testi delle *Rime spirituali* hanno poi avuto circolazione autonoma, o perché accolti in più tarde sillogi manoscritte, o perché recuperati dal fertile mercato editoriale delle antologie di poesia sacra del Seicento e ancora in numerose raccolte sette-ottocentesche, argomento di cui però non mi occuperò in questa sede.

## 2. La tradizione dispersa

Per avere un quadro completo della produzione poetica di Gabriele Fiamma, oltre a quanto detto sulle edizioni complessive delle *Rime spirituali*, e dopo gli affondi di Cristina Ubaldini sulle sue traduzioni dei Salmi, di cui la studiosa ha offerto un'edizione nel 2012,<sup>13</sup> restava da compiere uno scavo nella tradizione a

---

<sup>10</sup> Non va considerato un errore dal punto di vista filologico il verso 21 della Canzone IV, “che fero i colpi a' quai son fatto segno”, soprannumerario rispetto allo schema metrico delle altre stanze. Fiamma, infatti, non è nuovo a incertezze metriche nei testi strofici, ma per questo rinvio a GALAVOTTI 2021, in particolare ai capitoli sulla canzone e sulla sestina, e alla citata scheda nel database LYRA.

<sup>11</sup> Sulle celebrazioni poetiche di Lepanto vedi MAMMANA 2007 e GIBELLINI 2008.

<sup>12</sup> Una collazione solo parziale degli esemplari supertiti di **RS** ha inoltre rilevato l'esistenza di una variante di stato nell'esemplare conservato a Madrid, Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Fondo Antiguo, BH FLL 16287 (e digitalizzato da *Google Books*). A p. 411, commentando la stanza sesta dell'inno *Cara e gentile amica*, dopo la parola “vino”, viene riportato un passo sull'esempio di Noè (*incipit*: “Noteransi anco nell'esempio di Noè due cose”; *explicit*: “Ma passiamo al rimanente dell'Inno”) che in tutti gli altri esemplari consultati in questo punto (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, LA 5603; Cremona, Biblioteca Statale, FA 45.12.4; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MAGL. 3.3.177; Pesaro, Biblioteca Oliveriana, BP 5-4-24; Roma, Biblioteca Casanatense, R(MIN) XVI 40; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6. 4.F.25) è correttamente riportato nel commento alla stanza VIII. Nell'esemplare madrilenno, poi, il commento al verso che inizia “Del ventre” (*explicit*: “Cum ieiunatis, nolite fieri, sicut hipocritæ, tristes”) è spostato alla fine dell'“Esposizione” della stanza VIII (p. 414 dell'esemplare). In tutti gli esemplari la stanza IX inizia a p. 415 e l'*Inno* successivo inizia a p. 417. L'errore dell'esemplare madrilenno riguarda dunque le pp. 411-414 (cc. 6r-7v). Si può ipotizzare che si tratti di una prima emissione subito corretta e che la sostituzione sia dovuta allo spostamento di un foglio interamente occupato dal commento: la parte di testo migrata ci darebbe dunque la misura di una carta del manoscritto di tipografia.

<sup>13</sup> Oltre a quelle incluse nelle *Rime spirituali*, Fiamma ha realizzato altre 41 traduzioni dai Salmi. UBALDINI 2012 propone un'edizione critica dei dieci Salmi inclusi in **RS** (dei quali cinque poi riproposti nel volume della Vaticana), ma anche del volumetto *Parafasi poetica sopra alcuni Salmi di David Profeta*, pubblicato anonimo a Venezia da Giorgio Angelieri nel 1571, e infine una riproduzione anastatica del volume *Della parafasi poetica del reverendo D. Gabriel Fiamma sopra Salmi Libro primo*, ritrovato in esemplare unico presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (sezione MAG, fondo Stampati,



stampa dispersa e in quella manoscritta della produzione poetica non traduttiva. Attraverso il mio lavoro di censimento ho potuto raccogliere un buon numero di testimoni, di cui vorrei tracciare un sintetico panorama. Quanto recuperato sino a questo momento consente, come vedremo, di riconsiderare la diacronia dell'opera poetica di Fiamma, senz'altro ristretta quasi esclusivamente agli anni Sessanta del Cinquecento, ma non schiacciata sulla sola realizzazione dell'opera maggiore, che anzi recupera al suo interno alcuni testi, che, seppur per la maggior parte tramandati da manoscritti la cui datazione non è in sé probante, recano con alta probabilità traccia dell'esistenza di un precedente nucleo preparatorio.

Organizzerò la presentazione dei testi, così come l'edizione, secondo una distinzione tipologica: 1) testi di corrispondenza; 2) testi che circolano in una serie strutturata; 3) testi spicciolati, ma non di corrispondenza; 4) testi dubbi. Alcuni di questi testi, come cercherò di dimostrare, rappresentano redazioni precedenti di poesie incluse in **RS**.

## 2.1 Testi di corrispondenza

Tutti i testi di corrispondenza noti, preziosi perché di essi è possibile formulare un'ipotesi di datazione, sono già stati oggetto di edizioni moderne: ci restano in particolare due scambi di sonetti con Laura Battiferri, uno scambio con Giorgio Vasari e un altro sonetto a lui indirizzato.<sup>14</sup>

I sonetti scambiati con Laura Battiferri vengono inclusi nell'edizione a stampa delle sue *Opere toscane* del 1560 (**LB60**), delle quali ci resta anche il manoscritto autografo utilizzato in tipografia (**Fi4**). Questi scambi sono sicuramente legati a un momento in cui Battiferri ha potuto assistere alla predicazione di Fiamma a Firenze, forse nella Pasqua del 1557 (cfr. VASARI, *Poesie*: 71), o in un'occasione successiva:<sup>15</sup> essi si situano dunque tra questa data e il 1560 della pubblicazione a stampa. Il primo scambio nasce da una proposta di Battiferri: il suo sonetto (Ia, *Fiamma del ciel, che dal divino ardente*), con l'ovvio gioco onomastico più volte sfruttato dai corrispondenti del poeta,<sup>16</sup> ne loda le qualità di predicatore e lo esorta a rimanere. Con uno sfoggio di destrezza, Fiamma nel suo sonetto (Ib, *Donna, onor de le donne, che d'ardente*) risponde

---

R.I.IV.447). Ubaldini (ma già OSSOLA 1976) segnala anche che Crescimbeni attribuisce la paternità dei sei Salmi del volume anonimo a Fiamma grazie al riferimento contenuto in un libro allestito da Luigi Groto. Si tratta precisamente del *Trofeo della vittoria sacra*, curato dal Cieco d'Adria, stampato a Venezia da Sigismondo Bordogna e Francesco Patriani, e databile al 1572. Il volume include infatti, alle cc. 7v-13v, i primi cinque testi della *plaque* di Fiamma, attribuendogliene la paternità (sono in particolare i testi che iniziano *Spiriti chiari e felici*, *Un nuovo canto s'oda*, *La Gloria di colui che 'l mondo regge*, *Del gran Fattor eterno*, *Se quel Signor possente*, assente invece *Più volte aspri guerrieri*).

<sup>14</sup> Per un sonetto dubbio dedicato ad Angelo Nicolini, si veda *infra*. A parte andranno considerati poi i non pochi testi dedicati a Fiamma. Alcuni sonetti si trovano in appendice a **RS** (tre sonetti di Giulio Ballino; uno del fratello gemello Ferrandino Fiamma; uno di Pio Secchiario; uno di Benedetto Becino; due di Giovanni Andrea Ugoni; uno di Alemanno Fino; uno di Giovan Mario Verdizzotti; uno di Lodovico De Gli Oddi). Altri testi sono inclusi in una pubblicazione in morte di Fiamma, POLICRETI 1586 (18 sonetti, quattro sestine e un madrigale di Giuseppe Policreti; un sonetto di Matteo Anisi; un sonetto di Bartolomeo Burchiellato; un madrigale, un sonetto e un distico latino di Arcangelo Ricci). Altri sono a stampa tra le rime di autori del calibro di Benedetto Varchi (VARCHI 1573: 21, *Ogni alto foco, ogni più calda fiamma*), Ferrante Carafa (CARAFA 1573: sez. intitolata *Prieghi per l'Unione*, c. 29v, *Fiamma, poi che tra primi oggi la palma*; c. 31r, *Di Fiamma io fiamma son, voi sete un ghiaccio*; sez. intitolata *Gioie fatte per l'unione*, c. 75r, *Fiamma, le fiamme vive ora del cielo*; c. 76r, *Qual fiamma liquefa, distrugge 'l ghiaccio*), Torquato Tasso (TASSO, *Le rime*, n. 1701). Anche tra le poesie latine di Girolamo Amalteo due testi sono dedicati a Fiamma (cfr. VENIER 2006). Ho inoltre rinvenuto manoscritti i seguenti: **Fe**: c. 249r, "Del Vent.° [Giovanni Battista Venturini?] Al R.do P.re Gabriel Fiamma Venetiano", *Se l'eterno del Ciel Monarca e Dio*, giocato sull'alternanza di due sole parole rima FOCO e DIO; **Va**: c. 71v, di Giovan Battista Strozzi il Vecchio, "A don Gabbriello Fiamma che predicò in s. Lorenzo l'anno 1559", *Angelo bel ch'a guisa di colomba* (la chiesa è da identificare con la basilica di San Lorenzo a Firenze; dedicato a lui sarà anche il madrigale seguente a c. 72r, *FIAMMA in terra del Ciel, quasi un ardente*).

<sup>15</sup> Tra le *Prediche* di Fiamma, ne risulta una fatta nella chiesa di San Lorenzo il 3 luglio (giorno di San Tommaso Apostolo) del 1558 (FIAMMA 1566: 233).

<sup>16</sup> Cfr. GALAVOTTI 2016 e in questo volume pp. 89-90.

recuperando tutte le parole-rima del sonetto di proposta. Il suo testo è una professione di modestia che si conclude con l'invito a rivolgersi non a lui ma a Cristo come modello e guida.

Il secondo scambio nasce invece da una proposta di Fiamma (IIa, *O di Flora fiorito e verde lauro*), che, in linea con quanto appena visto, e in generale con l'arguzia che contraddistingue i sonetti di corrispondenza, non si lascia sfuggire l'occasione di rivolgersi a Battiferri (che risponde con IIb, *O del secolo basso alto restauro*) con il *senhal* petrarchesco di "lauro". Inoltre, augurando alla poetessa di poter giungere "al ciel", esprime attraverso una concettosa antitesi – figura in lui frequentissima – la propria speranza di poterla raggiungere, immaginando di godere "all'ombra tua perpetuo giorno". Qui viene esplicitato anche il riferimento a Firenze come patria dell'interlocutrice ("Arno", v. 2).

Per la corrispondenza poetica con Giorgio Vasari possiamo rifarci all'edizione critica delle rime di quest'ultimo curata da Enrico Mattioda, dalla quale riprendo la ricostruzione del carteggio poetico (VASARI, *Poesie: 70-71*). Come nel caso di Laura Battiferri, Vasari e Fiamma si sono avvicinati alla fine degli anni Cinquanta, e data l'amicizia di Vasari con la poetessa e il marito, lo scultore Bartolomeo di Antonio Ammannati, non è escluso che l'incontro sia avvenuto nello stesso momento.<sup>17</sup> Da allora iniziò tra i due un rapporto di cui resta traccia nelle lettere di Fiamma a Vasari conservate tra le carte di quest'ultimo (sedici missive tra il 1558 e il 1561).<sup>18</sup> La prima delle lettere, senza data, ma che Frey situa tra la fine del 1558 e l'inizio del 1559, reca in calce un "sonettazzo" di Fiamma (suo lo spregiativo per indicare *Vasari mio gentil, che col disegno*), con cui il poeta dice di rispondere a un "madrigalino" del pittore (cfr. VASARI, *Poesie: 70-71*). Sullo stesso foglio della lettera, Vasari inizia anche a tracciare un altro madrigale di risposta, poi non concluso. Mattioda ipotizza che il "madrigalino" a cui Fiamma risponde possa essere *Stato non cercar più dolce o sereno* (il n. XXIV della sua edizione), di cui si conservano due diverse redazioni alle cc. 5r e 16r di F<sup>10</sup>, entrambe dedicate a Fiamma. Nello stesso manoscritto F<sup>10</sup> troviamo inoltre un altro madrigale dedicato a Fiamma (c. 15r, *Fiamma, che 'l dur marmo e 'l freddo gielo*, n. XXV) e un sonetto (c. 5v, *S'io fossi stato mai del mondo degno*, n. XXVI) che la rubrica, non d'autore, indica essere indirizzato "Al medesimo, alle consonanze": si tratta quasi certamente della risposta per le rime al "sonettazzo" inviato nella lettera citata poco fa. Oltre a questo scambio si segnala inoltre un terzo sonetto, *Saggio pittor, che da le idee superne*, indirizzato da Fiamma a Vasari e conservato ancora una volta in F<sup>10</sup>, a c. 33v (cfr. VASARI, *Poesie: 74-75*).

Fiamma, nel sonetto *Vasari mio gentil, che col disegno* (vicino a *Se con lo stile o coi colori avete*, già inviato da Michelangelo a Vasari, come nota Mattioda in VASARI, *Poesie*), loda le virtù artistiche di Vasari, invitandolo a celebrare non sé stesso ("che pur non mostro / di perfetta virtute od ombra o segno") ma le gesta del "gran Cosmo", Cosimo I De' Medici, granduca di Toscana, alla cui corte Vasari lavorò a lungo come architetto, pittore e scenografo, e già dedicatario della prima edizione delle *Vite* nel 1550. Nella risposta *S'io fossi stato mai del mondo degno*, Vasari umilmente dichiara che se fosse all'altezza delle muse ("nove donne"), scolpirebbe Fiamma "con bronzi e marmi", mentre è costretto a riconoscere la propria indegnità e a sperare di raggiungere la virtù attraverso l'umiliazione, secondo un principio evangelico largamente sfruttato anche da Fiamma nella canzone *Vivo sol*, come vedremo, e che potrebbe essere un motivo che Vasari riprende proprio dalla sua predicazione. Interessante anche la trama platonica dell'altro sonetto di Fiamma a Vasari, *Saggio pittore, che da le idee superne*. Qui è descritta l'operazione artistica come replica terrena delle "idee superne", che attraverso la pratica delle "accorte man" è capace di rendere sensibili le bellezze celesti, sì da lasciare sbalordita la natura stessa e da meritare all'artista la corona di Apollo. Come vedremo, per parlare dell'ispirazione artistica Fiamma usa termini molto vicini a quelli con cui descriverà poi la propria ispirazione poetica.

<sup>17</sup> Così come l'incontro con Varchi e Strozzi il Vecchio, che, come detto, gli dedicarono dei testi.

<sup>18</sup> Oltre che nell'edizione VASARI, *Il carteggio*, i dati sono ora reperibili nel database digitale delle ARCHIVIO VASARI, che consente anche la consultazione delle riproduzioni dei manoscritti.

## 2.2 Un canzonieretto ferrarese

2.2.1 Introduzione<sup>19</sup>

Da quanto visto sin qui deduciamo prima di tutto che la produzione poetica di Fiamma inizia almeno negli ultimi anni Cinquanta, e che si tratta di composizioni occasionali ma tecnicamente piuttosto scaltrite. A questo punto dovremo affrontare i testi di maggiore interesse, quelli che troviamo inclusi nel manoscritto **Fe**. L'ampia antologia fu composta assemblando fascicoli raccolti in momenti diversi nei decenni dal Trenta al Settanta del Cinquecento, su iniziativa di Giovanni Battista Giraldi Cinzio. Il manoscritto è in gran parte suo autografo, anche se si riconoscono più mani, tra cui anche quella di Bernardo Tasso. Alle cc. 163-180 si trova una sezione intitolata "Le Rime del P.re Gabriel Fiamma Venetian | Canonico regolare" (rubrica a c. 163r). A questa serie, di cui a breve esporrò il contenuto, seguono in un nuovo fascicolo, di altra mano, alcuni componimenti adespoti di argomento spirituale. Michele Messina, cui si deve una descrizione dettagliata del contenuto del manoscritto (MESSINA 1955),<sup>20</sup> ha ipotizzato che anche questi possano essere opera di Fiamma, ma diversi indizi scoraggiano tale attribuzione.<sup>21</sup> Mi concentrerò dunque sulla piccola serie, composta di sei testi, tra cui un sonetto proemiale e cinque canzoni, che, come vedremo, si rivela dotata di una sua logica compattezza. I testi inclusi, che confluiranno poi con varianti nelle *Rime spirituali*, sono i seguenti:

1	c. 163r	<i>De l'eterne tue sante alme faville</i>	Son.
2	cc. 163v-166r	"Le lodi della Pazienza", <i>Poich'un desir beato</i>	Can.
3	cc. 166v-169v	"Le lacrime de' Penitenti   Prima Sorella.", <i>Sommo Signor, io piango</i>	Can.
4	cc. 170r-172v	"Lacrime de' Penitenti   Seconda Sorella.", <i>Chiami chi vuol beato</i>	Can.
5	cc. 173r-176r	"Lacrime de' Penitenti   Terza Sorella." ("Terza" <i>sps. a</i> "Seconda" <i>cass.</i> ), <i>Signor, dal più profondo</i>	Can.
6	cc. 176v-180v	"I Viaggi della Gloria", <i>Vivo sol, per cui sol risplende e luce</i>	Can.

Il sonetto d'apertura, a schema ABBA ABBA CDE CDE, esprime con grande chiarezza l'intento dell'operazione letteraria di Fiamma, il desiderio cioè che la passione suscitata in lui dalla contemplazione divina si possa comunicare all'esterno, e che il veicolo di questa comunicazione sia la scrittura poetica e non più solo la predicazione, in cui consisteva la sua principale attività. La sua valenza è dunque esplicitamente introduttiva e non a caso questo stesso sonetto aprirà anche le *Rime spirituali*. In quel volume, nell'autocommento che accompagna il testo, Fiamma scrive che

la poesia ha di sua natura forza grandissima ne gli animi, e ne gli affetti degli uomini; e dall'altro canto lo spirito, che s'asconde nella parola di Dio, è più acuto e più penetrante, se crediamo a san Paolo, che qual si voglia acutissima spada. Or, congiungendosi insieme queste due cose, perché non si dee sperar che sieno esca convenevolissima dell'amor di Dio? (RS: 2)<sup>22</sup>

Il secondo testo, una canzone, è intitolato alla virtù della pazienza, e prosegue dichiarando con orgoglio la decisione di dedicare la propria poesia non a un bene terreno e caduco, ma a una virtù immortale e santa (vv. 25-26, "un'alma Dea / cui cede Giuno e Palla e Citerea"), che consente di sopportare il dolore, ignorare le sirene del mondo, vincere i peccati e conquistare la salvezza eterna. La dedica a un'entità femminile consente di impostare sin da subito una decisa contrapposizione tra poesia amorosa profana e poesia sacra,

<sup>19</sup> Questo paragrafo riproduce, con qualche modifica e qualche taglio, la prima parte di GALAVOTTI 2023.

<sup>20</sup> Sugli autografi di Giraldi Cinzio vedi anche VILLARI 2013, che però non indica tra le carte autografe del manoscritto quelle che riportano i testi di Fiamma.

<sup>21</sup> Prima di tutto nei testi adespoti sono numerosi i lessemi mai utilizzati da Fiamma nella sua produzione poetica; inoltre, gli ultimi sonetti fanno riferimento alla povertà non nei termini positivi di un valore cristiano, ma come se questa fosse una sciagura da cui liberarsi; infine, MESSINA 1955: 124, nota anche che nelle cc. 181-90 la filigrana è la n. 59 del repertorio di Briquet ([//briquet-online.at/59](http://briquet-online.at/59) [ultimo accesso: 03.03.2023]), di data piuttosto alta (1535-48). È certo poi che nessuno di questi sia né qui né altrove attribuito al predicatore.

<sup>22</sup> Nelle trascrizioni da **RS** distinguo *u* da *v*, elimino le *h* etimologiche, rendo sempre con *z* l'affricata alveolare intervocalica, e rivedo parcamente la punteggiatura. Le citazioni del 'canzonieretto' non corrispondono esattamente alla lezione del manoscritto ferrarese, ma vengono dal testo critico qui allestito.

che viene espressa infatti sin dalla primissima stanza. Anche qui, come nel sonetto precedente, il discorso metapoetico sulla funzione benefica della poesia trova un'efficace esplicitazione:

eccomi tutto volto  
 a' tuoi beati amori  
 et a por con le rime,  
 quant'io posso, in sublime  
 il tuo bel nome e ' tuoi celesti onori,  
 ché fien noti a le genti,  
 se tanto potrà il suon di questi accenti

(FIAMMA VI, vv. 58-64)<sup>23</sup>

In questo testo riconosciamo subito un tratto fondamentale della poetica di Fiamma, cioè l'adesione al sistema metrico-retorico di Petrarca. Mi limito a osservare che lo schema metrico è quello popolarissimo di *Rvf* 126, *Chiare, fresche et dolci acque*,<sup>24</sup> e che la matrice petrarchesca trova espressione – oltre che nello schema e nei numerosi prestiti – per antifrasi, nel congedo, “Canzon, *hai pochi fregi*, ma sei nata / da quell'ardente fiamma / che ne gli affanni al ciel m'erger et infiamma”, che rimanda direttamente a quello del testo del *Canzoniere*: “Se tu *avessi ornamenti* quant'ai voglia, / potresti arditamente / uscir dal bosco, et gir in fra la gente” e al contempo a quello della precedente canzone 125 “O poverella mia, *come se' rozza!* / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi”. Come il sonetto d'apertura, anche il secondo testo della serie compare, con notevoli varianti, in **RS**, e proprio in quella sede il rapporto con Petrarca è dichiarato nell'*Esposizione*: “non le dice però, che stia ascosa ne' boschi, come il Petrarca [...] Anzi, per esser nata da così buona radice, ch'ella esca in publico; e spera che forse alcuno dalle sue voci si desterà a seguir questa tanto nobile e cristiana virtù della pazienza” (**RS**: 274).<sup>25</sup>

Le tre canzoni successive compongono un trittico modellato sulle canzoni degli occhi di Petrarca (*Rvf* 71-72-73),<sup>26</sup> ed esprimono il profondo sgomento che coglie il penitente di fronte al peso enorme dei propri peccati. Sarà proprio l'impostazione retorica delle canzoni petrarchesche, dove viene espresso il desiderio di trovare ascolto presso gli occhi dell'amata<sup>27</sup> nonostante l'indegnità del poeta, a suggerire di prendere questo schema a modello per un'umiliata richiesta di perdono a Dio.<sup>28</sup> Nella prima canzone, *Sommo Signor, io piango*, il poeta si presenta piangente e pentito, invocando dal Signore la salvezza che gli darà la forza di lodarlo (st. 1); dichiara distruttiva la sua ira e dannoso il proprio sapere, contrapponendolo all'umiltà (st. 2); descrive il pianto che lo coglie durante la notte al pensiero dei propri errori (st. 3); chiede ancora aiuto al

<sup>23</sup> Per i numeri romani che identificano i testi qui editi si rimanda *infra* a p. 24.

<sup>24</sup> La grande fortuna dello schema è facilmente verificabile nei principali repertori (REMCI, LYRA, RDCI). Lo schema è abCabC cdeeDff, cinque stanze più il congedo XyY. In Fiamma le stanze sono sette.

<sup>25</sup> Si noti poi che la rima *conoschi: boschi* chiude la quarta stanza della prima canzone “sorella”, di cui dirò a breve. Le citazioni del *Canzoniere* provengono sempre dall'edizione Santagata (PETRARCA, *Canzoniere*).

<sup>26</sup> Le riprese di questo schema non sono rare nel Cinquecento, e mi sono noti alcuni casi di trittici, oltre a quello di Fiamma, ad opera rispettivamente di Girolamo Malipiero (in *Petrarca spirituale*, 1536), Stefano Colonna (in *I sonetti, le canzoni, et i triumpho di m. Laura*, 1552), Lodovico Paterno (in *Nuovo Petrarca*, 1560), Giovan Giacomo Benalio (nel secondo volume di ATANAGI 1565) e Torquato Tasso (*Le rime*, nn. 1449-1451, successive al 1589, sulle quali si veda NATALE 2017). Lo schema è aBCbAC CDEeDfDFF, più il congedo XYY. Le stanze sono rispettivamente sette, cinque e sei. Nelle canzoni di Fiamma le stanze sono sette, sei e sette.

<sup>27</sup> Per l'apparente, sinestetica, contraddizione, cfr. la lettura di PRALORAN 2013: 66-109.

<sup>28</sup> Anche senza proporre una puntuale analisi di tutti i luoghi petrarcheschi citati nel trittico di Fiamma, posso comunque segnalare alcune delle tessere più clamorose: “destinato segno” (VII.1, 18 e *Rvf* 87, 4); “m'han fatto così lunga guerra” (VII.1, 24) e “fece al signor mio sì lunga guerra” (*Rvf* 26, 8); “torta via” (VII.1, 55 e *Rvf* 366, 55); “alta impresa” (VII.1, 72 e quattro occorrenze in *Rvf*); “mente accesa” (VII.1, 75 e *Rvf* 241, 3); “La tua man sola in mio soccorso chiamo” (VII.1, 89) e “ogni soccorso di tua man s'attende” (*Rvf* 53, 83); “né 'l cor santo e pudico” (VII.2, 37) e “e 'l cor saggio pudico” (*Rvf* 270, 7); “prigione oscura” (VII.2, 77 e *Rvf* 270, 20); “lo mi struggo e consumo” (VII.3, 19) e “mi consuma et strugge” (*Rvf* 72); “e dal continuo lacrimar vien manco” (VII.3, 73) e “et del continuo lagrimar so' stancho” (*Rvf* 82, 4); “dentro cangiando affetto e fuor costume” (VII.3, 99) e “che mi fecer cangiar vita et costume” (*Rvf* 207, 55).

Signore per uscire dai “boschi” tenebrosi del proprio peccato (st. 4); lamenta il comportamento di “congiunti” e “finti amici”, che l’hanno distratto dall’impresa di conquistare il regno celeste (st. 5); ringrazia il Signore per averlo tolto dalle mani dei suoi nemici, che desiderano il suo male (st. 6); lamenta ancora che i suoi nemici hanno coperto di biasimo le sue “opre [...] più degne”, ed afferma che è solo con l’aiuto della pazienza che potrà salvarsi (st. 7). Il congedo anticipa infine la continuazione del pianto nella canzone successiva, “*Canzon*, cresce il mio duol mentre ch’io parlo / de le mie colpe e de’ miei falli tanti / però *non sarai sola* in questi pianti”, secondo la stessa strategia legante di Petrarca, *Rvf* 71: “*Canzon*, tu non m’acqueti, anzi m’infihammi / a dir di quel ch’a me stesso m’involva: / però sia certa de *non esser sola*”.

La seconda canzone, *Chiami chi vuol beato*, si apre sulla contrapposizione tra la vera beatitudine della povertà e dell’innocenza, e la beatitudine falsa della ricchezza terrena (st. 1); il poeta si pente dunque di aver condotto una vita dedicata alle gioie mondane e al “senso”, e dice di volersi confessare apertamente (st. 2), cosa che fa elencando i propri peccati e invocando ancora il Signore per avere perdono (st. 3); loda coloro che rivolgono il pensiero a Dio e resistono ai peccati (st. 4), per poi condannare gli uomini che conducono una vita vile e senza virtù (st. 5); continua infine a opporre le anime beate a quelle destinate alla dannazione eterna (st. 6). Il congedo rimanda ancora una volta alla prosecuzione del ciclo: “*Canzon*, la terza tua mesta *sorella / sento* che segue e vien meco a dolersi, / e porta al mio desir lagrime e versi”, e anche qui alle spalle c’è *Rvf* 72: “*Canzon*, l’una *sorella* è poco inanzi, / et l’altra *sento* in quel medesimo albergo / apparecchiarsi; ond’io più carta vergo”.<sup>29</sup>

Nella terza canzone, *Signor, dal più profondo*, l’io invoca nuovamente Dio implorando pietà per i propri peccati, pietà senza la quale non c’è speranza di salvezza (st. 1); dice di sentir avvicinarsi la morte e si consuma nel dolore, tanto da desiderare la solitudine (st. 2); afferma che il suo “crudel nemico” (Satana) l’ha gettato in un luogo oscuro (lo stato del peccato), ma che spera nel soccorso divino (st. 3). A questo punto, rispetto agli altri testimoni di questo testo, il manoscritto ferrarese omette due stanze, ma è possibile dimostrare che si tratta di un errore e non di una variante di struttura dovuta a un intervento autoriale (si veda *infra*): nella st. 4 viene descritta la condizione del peccato originale, che accompagna e mina le azioni umane sin dalla nascita; nella st. 5 si loda il potere benefico del sangue di Cristo per purificare l’anima. La canzone prosegue poi con il poeta che invita Dio a non guardare alle sue colpe, ma ad avere pietà (st. 6) e infine dichiara che se la otterrà potrà cantare le sue lodi, le quali serviranno anche a convertire gli altri peccatori (st. 7). Nel congedo il poeta dichiara di volersi consacrare a Dio e di avere speranza nel suo perdono: “*Canzon* del pianto mio la fine è questa, / ch’io sacro a Dio la vita che m’avanza / e del suo eterno ben vivo in speranza”.

Le canzoni non ritornano identiche nelle *Rime spirituali*, ma si riconoscono in esse diverse stanze della canzone IV, distribuite secondo lo schema seguente (le indico in maiuscoletto, mentre gli *incipit* in corsivo corrispondono alle due stanze, la 4 e la 5 della terza stazione del ciclo, omesse dal manoscritto ferrarese):

I	Canzone IV
1 SOMMO SIGNOR, IO PIANGO	1 Sommo Signor, io piango (1, 1)
2 QUAL FORTE E SALDO ARCIERO	2 S’a le pungenti, e salde (1, 2) <sup>30</sup>
3 Quando il maggior pianeta	
4 Qual peso al mondo è grave	
5 Turbata è la mia vita	
6 Del mio sperar tu sei	
7 Padre, Signore e Dio	
C <i>Canzon</i> , cresce il mio duol mentre ch’io parlo	

<sup>29</sup> Si noti che la rima *vergo*: *albergo* è poi ripresa in un altro punto del tritico (VII.3, 44-45).

<sup>30</sup> Nella tavola metrica di GALAVOTTI 2021 e nella discussione dello schema mancavo di segnalare che nella seconda stanza della canzone IV è presente un errore nella gestione metrica della fronte, che presenta lo schema aBC bAB: la rima C -ERMO è sostituita dalla rima B -EGNO, sostituzione forse favorita dall’assonanza. La sopravvivenza di una rima C isolata può facilmente essere l’esito di una riscrittura, ed è perciò un’ulteriore prova che il tritico è precedente alla redazione di **RS**, come cerco di dimostrare *infra*.

II

- |                                      |                                     |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 Chiami chi vuol beato              |                                     |
| 2 Miser per questo io sono           |                                     |
| 3 SPREZZATA HO LA TUA LEGGE          | 3 Sprezzato ho la tua legge (II, 3) |
| 4 Quanti hanno i lor desiri          |                                     |
| 5 Parmi udir la tua voce             |                                     |
| 6 Alme beate e belle                 |                                     |
| C Canzon, la terza tua mesta sorella |                                     |

III

- |   |  |
|---|--|
| 1 SIGNOR, DAL PIÙ PROFONDO                | 4 Signor dal più profondo (III, 1)                       |
| 2 I giorni miei qual ombra                |  |
| 3 Or in oscura parte                      |  |
| 4 IO VISSI PRIMA E NACQUI                 | 5 Nel sen materno io giacqui (III, 4)                    |
| 5 <i>Signor, se 'l sangue asperso</i>     |  |
| 6 VOLGI LA FRONTE ALTROVE                 | 6 Volgi le luci altrove (III, 6)                         |
| 7 IO POI LIETO E CONTENTO                 | 7 Andrò contento e pieno (III, 7)                        |
| C CANZON, DEL PIANTO MIO LA FINE È QUESTA | C Canzon, perché il mio pianto al ciel sia caro (III, C) |

Preciso intanto che le differenze tra gli *incipit* nelle due colonne dipendono dalle varianti intervenute tra le due versioni, che però non sono tali da rendere le strofe irriconoscibili; dallo schema si noterà subito che, con la sola eccezione della quarta e della quinta, le stanze si trovano nella stessa posizione che hanno nella rispettiva parte del trittico e che sono riproposte nella medesima successione. Questo mi pare spiegarsi col fatto che il ciclo di tre canzoni è stato rimodellato e compattato in un solo testo proprio per venire accolto nelle *Rime spirituali*. Interessante è anche in questo caso l'autocommento, che riporta la canzone al genere del discorso giudiziale e dunque ne analizza le singole stanze come parti di una strategia atta a persuadere il giudice supremo della sincerità del proprio pentimento, assegnando a ciascuna una funzione secondo le partizioni della retorica classica:<sup>31</sup> 1) *exordium*; 2) *narratio*; 3) *narratio*; 4) *petitio* (argomenti a favore); 5) *petitio* (argomenti a favore); 6) *petitio* (argomenti a favore); 7) *petitio* (con breve *confutatio* degli avversari); C) *conclusio*. Nel fare questo, Fiamma difende e chiarisce la specificità del discorso religioso, descrivendolo per contrasto rispetto a quello dei tribunali comuni:

Prega l'autore in questa canzone il Re del cielo, che voglia perdonargli i peccati e rimettergli tutte l'offese c'ha fatte alla sua divina maestà: e, come s'ei fosse inanzi a qualche giudice mondano, usa ogni arte per moverlo a misericordia. Fa prima l'essordio, poi viene alla narrazione, indi alla petizione: la qual conferma con molte ragioni; e, confutando sempre l'avversario, finalmente conclude come fanno gli oratori. È però da notare che l'oratore spirituale, se bene usa gli artifici ch'usa l'oratore mondano, è però nell'intenzione molto da lui differente. Perciò l'orator mondano intende di muovere con l'arte e con l'orazion sua il giudice, e far ch'egli inchini e pieghi l'animo a favorirlo et a sentenziar conforme al suo desiderio; ma l'oratore spirituale non intende di voler muovere l'eterno giudice, ch'egli per fede conosce immobile, ma più tosto intende di mover se stesso, e di cattivo farsi buono, o di poco farsi migliore, per farsi atto a ricevere da quel giudice favore e grazia (RS: 138-139)

L'analisi della propria canzone come riformulazione della retorica giudiziaria mi pare rispondere a uno dei criteri orientativi più forti della poetica spirituale di Fiamma. Il discorso, reso più compatto e analiticamente commentato, entra infatti nel gioco di riscritture oppostive che caratterizza tutta la sua produzione. Nelle *Rime spirituali*, per l'appunto, oltre all'adattamento alla funzione sacra delle forme e dei motivi lirica amorosa, si trova anche un riadattamento dei metri della canzone-ode (forma utilizzata con particolare assiduità da Bernardo Tasso) con l'esplicita intenzione di rifunzionalizzare gli analoghi volgari dei metri classicamente destinati alla lode degli dei pagani in direzione della lode delle virtù cristiane (cfr. GALAVOTTI 2021: 88-94). Per Fiamma, insomma, la specificità del discorso lirico-religioso non è quella di essere una

<sup>31</sup> I termini che Fiamma usa sono quelli della retorica classica (basti il compendio *Rhetorica ad C. Herennium* in CICERONE, *Opere retoriche*, pp. 513-955). Circa le partizioni della retorica classica e le caratteristiche del discorso giudiziale mi limito a rimandare a BARTHES 1972 e MORTARA GARAVELLI 1988.

lingua separata, esoterica, ma quella di dare una direzione diversa a ciò che forma i discorsi già esistenti (quel che avviene appunto con la poesia amorosa e con quella di argomento mitologico): la retorica insomma è una, e consente di esprimere l'intero effabile attraverso una gradazione dei suoi strumenti. Fiamma non è un mistico, ma un predicatore, per cui la solidità del suo messaggio si fonda sulla possibilità stessa di comunicare, prima di tutto, le condizioni entro le quali è consentito di vivere la fede come pratica. L'analisi delle canzoni nei termini della loro struttura sulla base delle partizioni della retorica classica sembra risentire inoltre dei commenti petrarcheschi del Cinquecento. Solo un esempio: il cenno di Fiamma alle caratteristiche del proemio, "Nell'essordio si fa il giudice amorevole, ammaestrato et attento" (RS: 139), non solo riprende un principio della retorica, ma ha riscontro nei commenti alla canzone 71 di Petrarca stesi da Gesualdo ("il proemio tre virtuti dee havere, la prima che Amichevole altrui si faccia; la seconda che intento; la terza che accorto et agevole ad ascoltare"; PETRARCA 1533: cc. 84v-85r) e da Daniello ("Fa la conversione a gli occhi, a quali egli non pur il proemio, ma tutta la Canzone indirizza, facendoli amichevoli, et attenti, et ammaestrati"; PETRARCA 1541: c. 52r). L'attenzione all'aspetto retorico della costruzione della canzone è viva anche nelle lezioni che Benedetto Varchi – che di Fiamma fu corrispondente –, dedica a *Rvf71-73*, che egli attribuisce al genere "dimostrativo" (VARCHI 1590: 461) in quanto testi di lode.<sup>32</sup> In generale, è probabile che solo in un momento successivo alla prima composizione – e forse proprio al momento di comprimere le tre canzoni per farne una sola – Fiamma abbia deciso di orientare il suo discorso in modo sistematico lungo questa direttrice, specie se si tiene conto che l'ordine delle strategie discorsive messe all'opera entro il trittico più ampio risulta meno strutturato e più oscillante, e dunque non si lascia inquadrare in modo netto nella sequenza *exordium-narratio-petito*, se non altro perché la supplica, la richiesta di perdono, è disseminata in più punti di tutti e tre i testi.

È opportuno richiamare l'attenzione sugli strumenti utilizzati da Fiamma per la realizzazione del testo in tre parti. Risulta infatti evidente che l'autore si è mosso soprattutto recuperando immagini ed espressioni dei Salmi, assemblandole per compiere nello stesso tempo un serrato calco petrarchesco. Mi soffermo solo su un caso davvero notevole di questa operazione, cioè la seconda stanza della terza "sorella", vv. 16-30, che metto a fronte con le due fonti convergenti, cioè il sonetto 226 dei *Fragmenta* e il Salmo 101<sup>33</sup> – in genere queste canzoni incorporano riferimenti anche da più Salmi, attraverso una pratica di imitazione centonatoria. Scelgo questo passo come esemplificativo proprio perché è uno di quelli in cui l'incrocio dei modelli è più lampante e la stessa fonte biblica viene riutilizzata estesamente.

PASSER mai SOLITARIO IN ALCUN TETTO  
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,  
ch'i' non VEGGIO 'l bel viso, et non CONOSCO  
altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto.  
Lagrimar sempre è 'l mio sommo DILETTO,  
IL RIDER DOGLIA, IL CIBO ASSENTIO E TÒSCO,  
la notte affanno, E 'L CIEL SEREN M'È FOSCO,  
ET DURO CAMPO DI BATTAGLIA IL LETTO

(PETRARCA, *Rvf226*, 1-8)

4 Quia defecerunt sicut fumus dies mei,  
et ossa mea sicut cremium aruerunt.  
5 Percussus sum ut foenum, et aruit cor meum,  
quia oblitus sum comedere panem meum.  
6 A voce gemitus mei  
adhæsit os meum carni meæ.  
7 Similis factus sum pellicano solitudinis;  
factus sum sicut nycticorax in domicilio.

I GIORNI MIEI QUAL OMBRA  
PASSANO,<sup>35</sup> o come al vento nebbia e fumo,  
e già sento appressarsi l'ora estrema.  
Io mi struggo e consumo,  
nel grave duol che 'l miser cor ingombra,  
come arsa carne si dilegua e scema  
o com'erba recisa che 'l sol prema.  
QUAL PASSER SOLITARIO IN ALCUN TETTO  
o qual notturno augel nemico al sole  
mesto e sol esser vuole,  
tal son fatto io, che fuggo ogni DILETTO,  
L'AER SEREN M'È FOSCO  
E DURO CAMPO DI BATTAGLIA IL LETTO,  
M'È DOGLIA IL RISO, IL CIBO ASSENZIO E TOSCO  
poiché 'l mio grave error VEGGIO E CONOSCO.

(FIAMMA VII.3, 16-30)

<sup>32</sup> Sui commenti cinquecenteschi alle canzoni degli occhi si veda ALFANO 2006.

<sup>33</sup> Non mi posso soffermare sulla prassi propriamente traduttiva di Fiamma, ma vedi la nota n. 37.

<sup>35</sup> In questo caso la fonte biblica s'intarsia con *Rvf319*, 1-2, "I dì miei più leggier' che nesun cervo / fuggîr come ombra, et non vider più bene".

8 Vigilavi, et *factus sum sicut passer  
solitarius in tecto.*  
9 Tota die exprobrabant mihi inimici mei,  
et qui laudabant me adversum me jurabant:  
10 quia cinerem tamquam panem  
manducabam,  
et potum meum cum fletu miscebam,  
11 a facie iræ et indignationis tuæ:  
quia elevans allisisti me.  
12 *Dies mei sicut umbra declinaverunt,  
et ego sicut fœnum arui.*

(*Psalmi* 101, 4-12)<sup>34</sup>

L'operazione è sottile: il gioco dei "contraposti" è preso di peso da *Rvf*<sup>226</sup>, ma calato entro un contesto dove dobbiamo leggere in filigrana anche e soprattutto il riferimento scritturale. In queste canzoni insomma i frequentissimi prelievi dai Salmi<sup>36</sup> sono rielaborati e parafrasati per calarsi plasticamente in un metro e in una lingua petrarchesche.<sup>37</sup> È qui *in nuce* tutta l'operazione di Fiamma poeta: selezionare in Petrarca ciò che è compatibile con la retorica del salmista – e delle Scritture più in generale –, rendendo accettabile il proprio petrarchismo dal punto di vista della critica dottrinale, poiché realizzato a partire dal riconoscimento dell'origine scritturale di immagini e figure<sup>38</sup> (qui in particolare quella del passero solitario che fa quasi da snodo tra le due fonti utilizzate), ma insieme acclimatando la propria opera entro l'orizzonte d'attesa della lirica contemporanea.

L'ultima canzone della serie ferrarese è intitolata "I Viaggi della Gloria" e descrive la gloria conferita da Dio agli uomini tramite l'umiliazione. La prima stanza si apre con l'invocazione a Dio, *Vivo sol*, a cui il poeta chiede di poter rendere comprensibile agli altri il suo misterioso modo di operare; Dio, infatti, fa in modo di umiliare ed abbassare coloro che vuole salvare (st. 2), e la ragione umana non è in grado di comprendere questo meccanismo apparentemente contraddittorio della gloria divina (st. 3); nessuno può dunque salvarsi solo per il mezzo della propria opera, ma occorre insieme il favore divino (st. 4); l'autore narra poi, come esemplari, la vicenda di Abramo e Isacco (st. 5), quella di Mosè (st. 6), e infine quella di Gesù (st. 7); loda in

---

<sup>34</sup> Le citazioni dalla Bibbia vengono da BIBLIA 2005.

<sup>36</sup> Anche in questo caso mi limito a citare a titolo esemplificativo un solo passo per ciascuna delle tre canzoni: VII.1, 16-26 "Qual forte e saldo arciero, / che le saette sue non spende in vano, / ma sempre aggiunge al destinato segno, / tal la tua irata mano / in me si stende e non mi lascia intero / in alcun membro, ond'io non ho sostegno / se l'umiltà non spegne il tuo disdegno. / Il mio stolto sapere e 'l pravo affetto, / miser, m'han fatto così lunga guerra / ch'io son piegato a terra" (Ps 31, 3-7 "quoniam sagittae tuae infixae sunt mihi, et confirmasti super me manum tuam. Non est sanitatis in carne mea, a facie irae tuae; non est pax ossibus meis, a facie peccatorum meorum: quoniam iniquitates meae supergressae sunt caput meum, et sicut onus gravatae sunt super me. Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae, a facie insipientiae meae. Miser factus suum et curvatus suum usque in finem, tota die contristatus ingrediebar"); VII.2, 69-75 "Voi nella vita quel seguite stile / d'ogni animal più vile / e nel costume a lor vi fate eguali. / Signore, il freno e 'l morso / e la tua verga adopra in questi tali, / poscia che 'l senso in lor vince il discorso, / e sprezzano il tuo aiuto e 'l tuo soccorso" (Ps 31, 9 "Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus. In camo et freno maxillas eorum constringe, qui non approximant ad te"); VII.3, 46-50 "Io vissi prima e nacqui / nelle miserie de' peccati involto, / e 'l primo fallo e 'l grave error d'altrui / nel ventre ancor sepolto / fece ch'iniquo al cielo in ira io giacqui" (Ps 50, 7 "Ecce enim in iniquitatibus conceptus suum, et in peccatis concepit me mater mea"). Sulla fitta presenza di citazioni bibliche nelle *Prediche* di Fiamma, cfr. MICHELSON 2005, oltre a quanto scrive lo stesso Fiamma nella lettera dedicatoria a Vincenzo Gonzaga, invitandolo a leggerle "non come opra tessuta da me, ma come quella ch'è tutta piena delle parole di Dio" (FIAMMA 1566 : c. \*\*17).

<sup>37</sup> Fiamma ha del resto adottato, tra le varie soluzioni, anche quelle della canzone petrarchesca nelle sue vere e proprie traduzioni dai Salmi, oltre a quella del trittico di sonetti "fratelli" sulle stesse rime, anch'essa di dichiarata derivazione petrarchesca (attraverso la mediazione di altri modelli più recenti, quali Annibale Caro e Domenico Venier): cfr. UBALDINI 2012, PIETROBON 2019 e GALAVOTTI 2021.

<sup>38</sup> Per il rapporto di Petrarca con la Bibbia è d'obbligo il rimando a POZZI 1996.



conclusione le pene e le sofferenze perché conducono alla salvezza, diversamente dai beni terreni (st. 8 e congedo). Anche in questo caso la canzone è presente con varianti in **RS**, ma è molto significativo che il testo riprenda il metro di *Rvf*366, la canzone alla Vergine che conclude il *Canzoniere* petrarchesco, fattore che mi pare intervenga a siglarne il valore conclusivo in questa prima sistemazione parziale manoscritta.<sup>39</sup>

Terminato l'attraversamento, ciò che colpisce è la forte coerenza di questo micro-canzoniere, a partire dal fatto che esso è aperto dal sonetto che poi diverrà il sonetto proemiale di **RS**, testo che, in modo lucido e con intento definitorio, viene posto ad aprire, spiegare e suggellare una sequenza compatta di canzoni costruite tutte su metri petrarcheschi.<sup>40</sup> Compattezza che non è ovviamente solo metrica, ma coinvolge la scelta dei temi: prima di tutto viene più volte ribadita metapoeticamente la volontà di usare la lirica per comunicare un contenuto spirituale; in secondo luogo la lode della pazienza, la professione di penitenza e la difesa dell'umiltà sono accomunate da una stessa logica antitetica rispetto al senso comune, che imporrebbe di fuggire la sofferenza e inseguire i piaceri, laddove la ricerca della salvezza eterna richiede invece di rovesciare sistematicamente questa prospettiva.

A queste grandi costanti tematiche, se ne associa una di carattere retorico: spesseggiano infatti in Fiamma, e in realtà non solo in questa piccola scelta di testi, le figure della contrapposizione e dell'antitesi (cfr. GALAVOTTI 2023). Le figure fondate su relazioni contrastive e oppostive danno spesso forma al rovesciamento di valori tra ciò che appare nella vita terrena e ciò che è vero sul piano della vita ulteriore che la trascende. Le figure di opposizione in Fiamma dunque, anche dove descrivono i momenti di cedimento della ragione di fronte a qualcosa che la supera, restano forme di chiarificazione che hanno una finalità persuasiva. Certo, il movente fondamentale di questa attività poetica è l'esperienza religiosa di un Dio che colpisce in profondità, anima e infiamma, ma il risultato di tale accensione è proprio quello di costringere a una parola comunicativa. Quella di Fiamma è una retorica fortemente antagonista, che però gioca, con grande intelligenza, sul reperimento di queste stesse mosse nel repertorio corrente degli stilemi del petrarchismo. La frequente messa a tema della natura 'contrastiva' della poesia sacra non significa dunque ricerca di un altrove letterario; anzi, la diretta imitazione petrarchesca è corollario, solo in apparenza paradossale, della necessità di forza e comunicabilità che gli occorre per veicolare in modo convincente la radicalità della vita cristiana: la citazione, il gusto per l'artificio retorico e la stretta imitazione metrica – strumenti, come detto, ipercanonici – denunciano il valore strumentale, fungibile, della retorica e della lingua, ed è proprio attraverso quest'operazione che si esautora ogni pretesa corrispondenza diretta tra poesia lirica e amore terreno. Metri, figure, sintagmi e interi versi hanno significato solo se inclusi in un discorso, e servono principalmente a conferire al messaggio eleganza, decoro, bellezza e leggibilità: in sintesi, ripeto, intervengono a sostegno della persuasione. In questo senso è interessantissima la grande attenzione che nelle **RS** Fiamma riserva a ricercati strumenti di costruzione del macrotesto, e anche a molte forme artificiosamente sovraccaricate:<sup>41</sup> tutto ciò che potesse rendere la sua poesia convincente, competitiva e attuale nel mercato librario, una poesia in cui le stesse bellezze del petrarchista amoroso fossero al servizio della bellezza più attraente: quella della verità.<sup>42</sup> Ma, se è vero, come io sono convinto, che questo canzonieretto, pur non autografo, dipenda da una selezione autoriale precedente alla raccolta del 1570, è lo stesso privilegio accordato in questa fase della sua opera di poeta alla forma-canzone a testimoniare un bisogno di chiarezza, la necessità di una sequenza discorsiva ampia, articolata, talora persino ridondante: una poesia-predica fitta di *exempla* e che indulge volentieri a moduli enfatici ed enumerativi. Quella stessa ampiezza che nell'opera maggiore, dove invece il sonetto è la forma più utilizzata, verrà poi conquistata negli

<sup>39</sup> Lo schema è ABCABC CddCEf(f<sub>3</sub>)E, congedo WxxWYz(z<sub>3</sub>)Y, per dieci stanze. In Fiamma le stanze sono invece otto.

<sup>40</sup> Lo schema metrico del sonetto peraltro è lo stesso del sonetto d'apertura dei *Fragmenta* ma ciò è molto meno significativo, dal momento che si tratta dello schema di gran lunga più frequente nella produzione di Fiamma (cfr. GALAVOTTI 2021: 383-384).

<sup>41</sup> Cfr. TADDEO 1974, ZAJA 2009 e GALAVOTTI 2021.

<sup>42</sup> L'esperienza di Fiamma non è certo isolata, ma si inserisce in un vasto moto di ripensamento del petrarchismo in termini spirituali che interessa molta della lirica del secondo Cinquecento. Sul petrarchismo spirituale la bibliografia è ormai molto ampia: mi limito perciò a rimandare al recente e informato panorama tracciato da RIGA 2020.

spazi paratestuali del commento e della prefazione, e che invece la misura larga della canzone, e addirittura della sequenza di canzoni, consente inizialmente di integrare nello spazio del testo.

### 2.2.2. Ipotesi sulla datazione e la tradizione

Ora, dati tutti questi elementi, e primo fra tutti la forte razionalità della scelta dei testi e il fatto che il loro ordine è molto vicino a quello in cui compaiono in **RS**,<sup>43</sup> dal quale però non possono dipendere, la mia ipotesi è che la selezione testimoniata dal manoscritto ferrarese possa risalire direttamente all'autore.<sup>44</sup> Alcuni di questi testi, cioè le canzoni sorelle e la canzone della gloria, circolano uniti anche in altri testimoni manoscritti, ma occorre osservare che la tradizione è abbastanza articolata. Innanzitutto, salvo testimoni molto parziali e particolarmente inaffidabili come **Fi**<sup>2</sup>, nessuno degli altri è esente, com'è ovvio, da errori, né però è possibile escludere che alcune lezioni singolari siano in realtà traccia di varianti d'autore. Proprio nel caso di **Fe**, infatti, mi pare verosimile che alcune differenze sostanziali riflettano non solo ovvi fenomeni legati alla trasmissione manoscritta, ma un diverso stadio redazionale. Ci tornerò, ma si noti prima di tutto che **Fe** presenta una diversa scelta di testi, rubriche diverse rispetto al resto della tradizione per la canzone finale e per il ciclo di tre canzoni, e un intero verso riscritto. Un'altra peculiarità di **Fe** è l'assenza delle stanze 4 e 5 della terza canzone sorella, ma in questo caso mi pare dimostrabile che si tratti di un errore: tra la stanza 5 e la 6, infatti, cioè tra la seconda delle stanze mancanti in **Fe** e la prima di quelle successive presenti in tutti e tre i testimoni, viene sfruttata senza soluzione di continuità la stessa fonte. Tra st. 5 e st. 6 il poeta continua a seguire il modello del Salmo 50, *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*, di cui possiamo vedere i versetti parafrasati sul punto di passaggio tra una stanza e l'altra:

9 Asperges me hyssopo, et mundabor ;  
lavabis me, et *super nivem dealbabor*  
10 Auditui meo *dabis gaudium et lætitiā,*  
et *exultabunt ossa humiliata.*

11 *Averte faciem tuam a peccatis meis,*  
*et omnes iniquitates meas dele.*  
12 *Cor mundum crea in me, Deus,*  
et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Allor *sarò vie più che neve bianco*  
*e l'ossa mie, ch'or sì gran doglia preme,*  
*ergerà dolce speme,*  
e tornerà lo spirto ardito e franco,  
che dal suo lungo affanno  
e dal continuo lacrimar vien manco,  
e le tue voci, ch'entro al cor mi vanno,  
alor *lieto e contento mi faranno.*

*Volgi la fronte altrove*  
*e non veder l'orrende colpe mie.*  
*Fa' ch'alto il mio desir muova il mio cuore.*

(FIAMMA VII.3, 68-78)

A parte la lacuna, facilmente spiegabile con il salto di una pagina nella copia da un antigrafo che reca una stanza per facciata, per gli altri aspetti peculiari della redazione di **Fe** è ragionevole immaginare il coinvolgimento dell'autore, e in particolare per il verso 43, interamente riscritto in **Fe**, ma con l'introduzione di una metafora dalla forma ben coerente col modello dei Salmi (non riconosco il riferimento diretto, ma cfr. "campi di clemenza" con, ad esempio, Ps 17, 5 "torrentes iniquitatis" o Ps 35, 9 "torrente voluptatis").<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Questo l'ordine in cui si trovano (il num. progressivo è quello che ho adottato in GALAVOTTI 2021): *De l'eterne tue sante alme faville*, sonetto I (n. 1); *Poi ch'un desir beato*, canzone VI [ma V] (n. 89); *Sommo Signor io piango*, canzone IV [ma III] (n. 46); *Vero sol per cui sol risplende e luce*, canzone V [ma IV] (n. 75). Nella successione delle canzoni, la prima a comparire in **Fe** è spostata dopo le altre; tuttavia, esse non vengono separate tra loro da altre canzoni, ma solo intervallate da sonetti.

<sup>44</sup> L'ipotesi è coerente con le osservazioni di MESSINA 1955: 111, circa la costruzione del manoscritto, allestito legando fascicoli di provenienza diversa: "Il Giraldis trascrisse, o fece trascrivere, direttamente dagli autografi, o da copie di essi, (e così amici e conoscenti ai quali si rivolse), mai dalle numerose e diffuse stampe dell'epoca".

<sup>45</sup> Si tratta di una "metafora della specificazione", "una forma, cioè, di metafora *in praesentia*, nella quale i due componenti, metaforizzato e metaforizzante [...] entrano in un rapporto di appartenenza, divenendo l'uno il determinante dell'altro" (LIBRANDI 2003: 321; la studiosa ha sottolineato l'alta frequenza di simili figure nelle opere delle mistiche).

Più in generale, è ragionevole pensare che tutta la tradizione manoscritta dipenda da una o più redazioni anteriori a **RS**: è infatti più probabile che Fiamma abbia compresso e commentato le *Lacrime dei penitenti* per accoglierle in **RS**, piuttosto che espandere una canzone già pubblicata trasformandola in un trittico.<sup>46</sup> Del resto, come abbiamo visto, anche gli altri testi poi ripresi in **RS** si presentano in **Fe** in una redazione differente. Comunque sia, per quanto riguarda la datazione di questi testi, la loro copia non può essere avvenuta oltre i primissimi anni Settanta poiché Giraldo Cinzio, collettore di **Fe**, morì nel 1573. Per stabilire se si tratti di testi anteriori alla raccolta maggiore, il primo elemento utile da tenere in considerazione è che, come detto, sarebbe poco sensato che Fiamma trasformasse in trittico una canzone isolata dopo averla approfonditamente commentata; anzi, il taglio potrebbe essere stato determinato anche dalle esigenze numerologiche del macrotesto. Ma il testo delle canzoni ferraresi è soprattutto da confrontare con quanto Fiamma scriveva da Napoli il 20 marzo del 1562, subito dopo la denuncia subita per le sue prediche, al conte Cesare Gonzaga, al quale chiedeva, oltre che a Marcantonio Colonna, protezione:

Ill.mo et Ecc. Signore. Per altre mie ho avisato V.ra Ecc.za del successo *delle fatiche mie*, le quali si come son state lodate infinitamente dall'universale, così *da alcuni maligni et invidiosi son mal premiate*, come V. S. Ill.ma può sapere. Et io l'ho sentite in effetto che jeri sera per commissione del Cardinale Alessandrino mi furono pigliati tutti i scritti miei et notato ogni libro, et ogni minima polizza mia. Questo non mi è grave venendo la commissione da quel bene et religiosissimo Signore et dal Santissimo Tribunale della Inquisizione, ma *ben mi doglio che gli ne sia data occasione da alcuni maligni et invidiosi emuli miei. Voglio sperare nella bontà di Dio la cui verità Catholica ho sempre predicato con tanto zelo Christiano* come V. E. in parte può rendere testimonio: sperarò ancora nell'innocenza mia, nel favore di V. S. Ill.ma, et di tanti altri che mi hanno ascoltato, et nella giustissima et santissima equità di *quei Ill.mi Signori della Inquisizione che già mi conoscono et trovarono più presto nelle mie fatiche occasione di premiarmi, o lodarmi, che di condannarme.* (LETTERE SECOLO XVI: 143-144, corsivi miei)

L'accenno ai "maligni et invidiosi" che hanno istigato le indagini nei suoi confronti mi pare abbia riscontro puntuale nelle lamentele espresse nel testo delle *Lacrime dei penitenti*, come ad esempio il passo seguente:

Fuggo il passato errore  
e confesso ogni fallo antico mio,  
ma *i miei nemici in tanto han preso ardire  
e mostran del mio mal novo desire.*  
Quei spirti rei, ch'in sorte hanno l'inferno  
e danno or biasmo a l'opre mie più degne,  
spiegate hanno l'insegne  
per vietarmi l'entrar nel regno eterno.

(FIAMMA VII.1, 94-101, corsivi miei)

Anche se è chiaro che Fiamma attinge ampiamente all'impostazione retorica e alla lettera dei Salmi, specialmente di quelli detti 'penitenziali',<sup>47</sup> è ben probabile che sia stata proprio la situazione di minaccia e pericolo in cui si trovava a suggerirgli un parallelo fra la propria condizione e quella di David, pentito dei propri peccati di fronte a Dio, ma nello stesso tempo feroce con i propri nemici. Anzi, si può pensare che la compressione operata in seguito sul testo sia volta proprio a meglio dissimulare la propria immedesimazione col salmista, che avrebbe potuto stimolare altre accuse nei suoi confronti. Fiamma avrà forse percepito anche quanto di pericoloso potesse esserci dal punto di vista dottrinale in un testo implicitamente critico nei confronti di un'indagine voluta da un'istituzione ecclesiastica, contrapposta a una coscienza della verità instaurata in un rapporto interiore e diretto con Dio: si noti anche nella lettera con quanta cautela Fiamma deve distinguere l'oggetto delle sue critiche dal "Santissimo Tribunale della Inquisizione". Non si può a questo punto non notare come in questi testi emergano, oltre a quello del dialogo diretto dell'anima con

<sup>46</sup> Di passaggio, ricordo che MESSINA 1955: 124 sosteneva l'opinione contraria: "Nelle stampe è stata pubblicata una primitiva redazione, meno ampia e meno elaborata [sic]".

<sup>47</sup> Ad esempio Ps. 37, 20-21 "Inimici autem mei vivunt, et confirmati sunt super me: et multiplicati sunt qui oderunt me inique. Qui retribuunt mala pro bonis detrahebant mihi, quoniam sequebar bonitatem".

Dio, alcuni motivi che fanno parte dell'immaginario dello spiritualismo valdesiano, a cui era stato vicino Benedetto Varchi, corrispondente di Fiamma (cfr. VATTERONI 2019): ad esempio la sfiducia nel valore delle opere di fronte alla salvezza ottenuta per la fede (VIII, 40-45 "Perché 'l mondo sì rio forse non dica, / se con l'uman favor s'ergesse il buono: / 'Quest'opra è mia, quest'è mia forza od arte', / per i modi ch'a lui più indegni sono, / con nuova arte al mondano onor nemica, / il sommo Re le grazie a' suoi comparte") e l'espiazione attraverso il sangue di Cristo che rende "più che neve bianco" (VII.3, 68).<sup>48</sup>

Sulla base dei documenti presi in considerazione, dunque, mi pare di poter formulare la seguente ipotesi generale, che si chiarirà meglio una volta definiti i rapporti tra i testimoni: un primo nucleo di testi può essere stato ideato durante il processo e forse già nella primavera del 1562 ed è in ogni caso strettamente legato all'esperienza biografica di Fiamma. Questi testi avranno poi continuato a essere rielaborati in un periodo successivo, forse proprio approfittando del ritiro trevigiano del 1565, sino a dar vita a una prima selezione, una serie strutturata in cinque canzoni preceduta da un sonetto proemiale, che si può supporre allestita e messa a disposizione per la copia testimoniata da **Fe** su richiesta di Giraldo Cinzio. I testi saranno in seguito ulteriormente rimaneggiati per entrare, insieme al commento, nell'opera maggiore. Altro problema solleva il fatto che in altri testimoni circolano insieme le tre canzoni sorelle e *Vivo sol*, senza gli altri due testi della serie. Che il manoscritto da cui dipende la serie ferrarese e quello o quelli da cui dipende il resto della tradizione inizino a circolare in momenti diversi, ma facciano capo a originali usciti dall'officina dell'autore lo fa sospettare ancora una volta il v. 43 della terza sorella, che non solo è compatibile col meccanismo centonatorio, come abbiamo visto, ma entra anche nel 'sistema' delle varianti di Fiamma: l'espressione "campi di clemenza" che si legge in **Fe**, infatti, ricorda da vicino il sintagma "campo de l'infamia", che in **RS** troviamo al v. 7 della canzone V, proprio quella che deriva dai *Viaggi della gloria*, a cui Fiamma ha presumibilmente continuato a lavorare in parallelo al trittico VII, fino al momento della loro inclusione nella raccolta complessiva, recuperando quest'espressione dalla stanza 3 di *Signor, dal più profondo*, dopo averla eliminata dalla versione scorciata del trittico.

Va notato infine che l'antiorità del ciclo di tre canzoni rispetto a **RS** significa anche antiorità di Fiamma rispetto a tutta una tradizione di riscritture dei Salmi che pongono un particolare accento sul tono lacrimoso di quelli penitenziali, che include titoli quali *Lagrima penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de' sette salmi penitenziali di David profeta* (Germano Vecchi, 1574), *Lagrima del penitente ad imitazione de' sette salmi penitenziali di Davide* (Angelo Grillo, 1594) e *I sette salmi penitenziali imitati in rima* (Agostino Agostini, 1595).<sup>49</sup> Su tutta la serie peserà, per lo meno nella scelta del titolo, l'influenza delle *Lagrima di San Pietro*, il poema in ottave di Luigi Tansillo edito integralmente solo nel 1585, ma dalla lunghissima gestazione e già circolante, almeno in parte, negli anni Sessanta (TORRE 2010); ciononostante, quella di Fiamma sembra configurarsi come un'operazione immediatamente modellizzante, se è vero che le *Lagrima* di Vecchi si aprono proprio con una canzone impostata sullo schema metrico delle *cantilene oculatorum*.

### 2.3. Altri testi dispersi o inclusi in RS con varianti nella tradizione manoscritta

Le testimonianze di poesie disperse in sillogi antologiche non si esauriscono però con i testi di questa serie. Tra i testi non presenti nelle **RS**, la canzone *Era di notte e 'l cielo* (IX) è indubbiamente tra quelli di maggior fortuna, dato che è presente in cinque manoscritti antologici e in due antologie a stampa, rispettivamente del 1575 e del 1593. Il testo sarà ripreso poi da Gianagostino Gradenigo nel 1771, che però lo descrive da un testimone piuttosto infido: proprio l'antologia del '75 o la successiva, dello stesso curatore, del '93 (il testo è identico). Nonostante il numero di testimoni, non pare che le varianti riscontrate consentano di ipotizzare differenti stadi redazionali, né che alcune di esse possano configurarsi come varianti d'autore. Si tratta di una

<sup>48</sup> Su questo intertesto trionfale (PETRARCA, *Trionfi*, *Triumphus Mortis* I, 167) utilizzato per riattingere l'originaria fonte biblica del Salmo 50 nei Salmi di Varchi cfr. VARCHI, *De' Salmi*: 26-27 e 215.

<sup>49</sup> Sulle pratiche di traduzione dai Salmi e sulle scelte metriche e formali dei diversi autori che vi si sono provati nel Cinquecento rimando ancora a PIETROBON 2019.

canzone allegorica, che rappresenta una visione della Verità in forma di “bella et alma / donna”, che, accompagnata da un “vecchio alato, / ch'a gli altri è odioso, a questa sola è grato”, che rappresenta il Tempo, appare a confortare il poeta, vittima del veleno dell'invidia, rammentandogli gli esempi veterotestamentari di Giuseppe (st. 5) e di Susanna (st. 6). Anche in questo caso l'occasione di composizione indicata da alcune rubriche è quella del periodo che vede Fiamma sottoposto a processo dall'Inquisizione, dunque anche questa poesia è presumibilmente da far risalire agli anni 1562-64. Alcune rubriche fanno esplicitamente riferimento a una composizione avvenuta durante un periodo di reclusione a Ripetta, ma quella sede del Tribunale dell'Inquisizione era stata già distrutta da un incendio all'epoca del processo a Fiamma, dunque l'indicazione non pare da accogliere: comunque sia, è certo che Fiamma fosse stato costretto al ritiro in un monastero a Roma (BONORA 2010).<sup>50</sup> Lo schema metrico della canzone, aBC cBa DdEeFF, è parzialmente anomalo: i piedi hanno struttura e misura sillabica differenti, e manca la rima di *concatenatio*. Questa soluzione non è inusitata in assoluto,<sup>51</sup> ma è degno di considerazione il fatto che questa è l'unica volta che Fiamma usa un metro di canzone non petrarchesco (ovviamente escludendo le diverse ragioni metriche dell'ode e di alcune soluzioni adottate per le traduzioni dei Salmi).<sup>52</sup> Su questo elemento piuttosto debole si potrebbe fondare l'ipotesi che questa canzone sia la prima in ordine di tempo, e che la scelta di adottare quasi integralmente il sistema metrico petrarchesco sia avvenuta in un preciso momento di svolta; ma il riferimento alla stessa occasione delle canzoni viste poc'anzi fa capire che, se cambiamento c'è stato, questo dev'essersi verificato in una diacronia strettissima. In ogni caso, se i testi poi confluiti nella silloge testimoniata da **Fe** costituiscono un primo nucleo omogeneo precedente la composizione di **RS** e una sorta di prova generale di questa, evidentemente non sono l'unica forma in cui i testi poetici spirituali hanno circolato.

A confortare l'ipotesi che l'opera di Fiamma del 1570 si configuri anche come momento di sintesi e rielaborazione di testi nati in occasioni compositive diverse, interviene il fatto che altri testi, che in qualche caso non sono altro che differenti redazioni di poesie incluse nelle **RS**, hanno circolato in forma autonoma. Al solito, non è semplice dire se si tratti di redazioni precedenti la stampa, né se le varianti possano essere autoriali, oppure se si tratti di rielaborazioni dovute a rimaneggiamenti dei copisti (e se questi derivino i testi dalle stampe o meno). In proposito, segnalo che circolano con varianti rispetto a **RS** due testi, di cui indico solo le testimonianze, uniche in entrambi i casi, per le quali non mi è al momento possibile formulare ipotesi di datazione né assoluta, né relativa a **RS**. Si tratta della canzone *Opre famose e chiare*, prima canzone di **RS**, che si trova adespota in **Fi**<sup>8</sup>: cc. 58r-59v, e del sonetto *Da te morto lesù mi vien la vita*, che si legge a c. 21r di **Fi**<sup>3</sup>, e che in **RS** si trova a p. 332, con *incipit* leggermente diverso (*Da te morto, GIESÙ, nasce la vita*). Si tratta di un sonetto a rime identiche continuate (VITA e MORTE sono le uniche parole-rima);<sup>53</sup> la redazione di **Fi**<sup>2</sup> intensifica questa caratteristica artificiosa sforzandosi di porre una contrapposizione tra vita e morte in ciascun verso, il che fa sospettare che si tratti dell'esercizio di stile di un volenteroso sperimentatore.

Occorre soffermarsi invece sull'unico sonetto di cui è possibile stabilire con certezza l'antiorità rispetto a **RS**, poiché compare a stampa, adespota, nel *Quarto libro di madrigali a cinque voci* di Orlando di Lasso del 1567. Oltre a questo testo, Lasso in seguito musicò numerose altre poesie di Fiamma, che godette in generale di una buona fortuna musicale, come testimoniano le numerose stampe reperibili nel REPIM, alle quali non mi dedico in questa sede, tenendo però presente che tutte mettono in musica testi già apparsi in **RS** e che sono tutte successive alla *princeps*. La circolazione autonoma e adespota di questo sonetto scopertamente imitativo dello stile petrarchesco ha poi favorito la sua inclusione, con un'attribuzione

<sup>50</sup> Ricordo che i Canonici Regolari Lateranensi erano sacerdoti, non monaci: cfr. UBALDINI 2012: 19, e la bibliografia lì allegata.

<sup>51</sup> Con diversa formula sillabica la sequenza di rime è attestata, secondo il REMCI, in Fenaroli, *Questo è pur quel bel viso* (abC cba DdeeFF, a stampa già nel 1553, come risulta da LYRA), e in un trittico pastorale di Tansillo, *Vedendo il saggio Apollo, O cibo, o nutrimento, Deh! se fra tanto poggi* (aBC CBa DdeeFF), presente nelle grandi raccolte manoscritte tansilliane dei primi anni Cinquanta, cfr. TANSILLO, *Rime*: I, 416-426.

<sup>52</sup> Rimando ancora una volta a UBALDINI 2012, PIETROBON 2019 e GALAVOTTI 2021.

<sup>53</sup> Per altri casi di questo artificio rimico, si veda qui p. 124 e la bibliografia lì segnalata.

erronea, tra le rime di Faustino Tasso.<sup>54</sup> Il secondo libro delle rime di Tasso, quello che raccoglie le poesie di argomento spirituale, a stampa nel 1573, reca infatti con varianti a p. 17 (c. C1r), il sonetto *Signor, se la tua grazia è fuoco ardente* (X). Il testo è da attribuire a Fiamma, ma la redazione qui accolta reca traccia di una stesura diversa da quella inclusa in **RS**. L'errore di attribuzione è da imputare al curatore, ed è dovuto probabilmente alla confusione causata dalla distanza cronologica tra la stesura e la pubblicazione delle rime di Tasso, che Girolamo Campeggi dichiara di aver avuto in suo possesso per lungo tempo. Campeggi cita infatti, tra coloro che avrebbero desiderato la pubblicazione delle rime di questo "Accademico Venetiano", Sperone Speroni e soprattutto Girolamo Molin, morto alla fine del 1569. Il fatto stesso che nel titolo si ricordi un'esperienza giovanile e vecchia di un decennio – l'Accademia della Fama era stata chiusa nel 1561 (cfr. GUARNA 2018) – è indice che queste rime sono reperto di una stagione conclusa.

Nell'edizione critica darò a testo la redazione **LM67**, riportando in apparato le varianti che occorrono in **FT73** e in **RS**. La rielaborazione subita dal testo in **FT73** è molto probabilmente estranea a Fiamma, come mi pare dimostri un'incongruità nell'impianto retorico del testo: trattandosi di una poesia sfuggita al controllo dell'autore e finita qui per errore, è ben probabile infatti che sia stata rimaneggiata incautamente, forse dallo stesso curatore. Osservando le varianti, destano sospetto, più che le inversioni retoriche, un paio di cambiamenti che nascono da una strategia contraddittoria, o meglio da un'incomprensione dello schema profondo del sonetto. Al v. 11, *oscura* per *acceca* vuol rafforzare il gioco antitetico: anche nelle altre redazioni il sole, invece di favorire la vista donando la luce, ne priva l'io lirico. Al v. 10, invece, il fuoco *conforta* (mentre in **LM67** e **RS** *raffredda*), compiendo dunque un'azione che non entra nel corretto rapporto oppositivo con il fiume che *accende*. Tasso o il curatore non si accorgono insomma che il sonetto si costruisce su uno schema sommatorio, e che dunque le azioni associate a fuoco, fiume, sole e vita riprendono alcuni termini chiave dei distici dove questi elementi compaiono per la prima volta: il fuoco "dà refrigerio" e poi "raffredda"; il fiume "ha la fiamma e l vivo ardore" e poi "accende"; la luce "toglie a questi occhi ogni splendore" e poi "acceca"; la vita fa sì che "l'huom al senso more", e poi "dà la morte". Molto rilevante è che, di nuovo, uno dei primi sonetti che Fiamma mette in circolazione è anche tra i suoi più petrarcheggianti – chiara è infatti la derivazione da *Rvf*132, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* – e più scopertamente artificiosi.<sup>55</sup>

#### 2.4. Testi dubbi

Venendo ai testi di dubbia attribuzione, iniziamo dicendo che va rigettata l'attribuzione a Fiamma di un breve capitolo incluso in **Fi**<sup>5</sup>. Subito dopo la canzone IX (cc. 112v-114v), si trova a c. 114v, un testo che reca la rubrica "Del medesimo", che lo attribuirebbe a Fiamma. Si tratta di un breve capitolo semiletterato, che alterna versi italiani a endecasillabi latini e inizia *Expectans expectavi, et expectabo*. Forse il calco dell'attacco del Salmo 39 ha fatto pensare a un centone più che a una parodia biblica, ma è evidente, come indicava già il primo editore ottocentesco del testo, Severino Ferrari, che si tratta di un testo parodico, cioè della "disperata di un pedante" (FERRARI 1882: 227-228).<sup>56</sup>

Più complessa è la situazione di un sonetto encomiastico, *Il Tebro dice al ciel, gli occhi suoi intenti* (XI), dedicato al cardinale Angelo Nicolini (1505-1567), riportato da un'antologia seicentesca di rime spirituali (**SM629**) e da questa ripreso nell'edizione settecentesca di Gianagostino Gradenigo (**R771**). Sulla base della rubrica, che fa riferimento alla "Sedia vacante", l'occasione del testo è da riconoscere nel sostegno alla nomina papale di Nicolini, arcivescovo di Pisa, nel conclave che ha seguito la morte di Pio IV (Giovanni Angelo Medici), avvenuta il 9 dicembre 1565, e che ha portato all'elezione di Pio V (Antonio Ghislieri) il 7 gennaio 1566. Il sonetto è per la maggior parte occupato da una prosopopea del Tevere che chiede per conto di Roma al cielo di commettere "le chiavi" e la chiesa ("la sposa sua") nelle mani di Angelo Nicolini, quando, nell'ultima

<sup>54</sup> Faustino Tasso (Venezia 1541 – 1597), francescano, è noto principalmente per la sua edizione delle rime di Cino da Pistoia, ma è autore anche di rime, orazioni e di una parafrasi dei salmi penitenziali. Dal frontespizio delle rime risulta che fu membro dell'Accademia veneziana col nome di Sommerso.

<sup>55</sup> Per la figura dello schema sommatorio, vedi almeno POZZI 1984, e qui pp. 100-116.

<sup>56</sup> Ferrari trascrive il testo dal Riccardiano 2868, in una redazione più estesa rispetto a quella recata da **Fi**<sup>5</sup>.

terzina, si vede il suo nome comparire in cielo. L'ambientazione romana e il riferimento alle chiavi e alla sposa rende indubbia l'identificazione, tanto più che Nicolini fu in effetti "tra i possibili candidati al soglio pontificio" (Donati 2013). Non sorprenderebbe che Fiamma, data la recente assoluzione nel processo inquisitoriale, sperasse nell'elezione di un papa tiepido nei confronti della repressione dell'eresia (ciò che invece non fu affatto Pio V). Del sonetto però esiste un'altra redazione, a stampa nel 1712<sup>57</sup> nelle rime del folignate Petronio Barbati (ca. 1500-1554). Il testo presenta alcune varianti minime, ma soprattutto una dedica differente, non a Nicolini, ma a Reginald Pole (1500-1558), il cardinale leader del circolo valdesiano che riuniva a Viterbo nei primi anni '40, cardinale a cui Barbati dedicò anche altri testi inclusi nell'edizione settecentesca.<sup>58</sup> A fare problema è specialmente il v. 14, che nella redazione di **SM629** attribuita a Fiamma legge «ANGELO NICOLIN qui scritto apparse», mentre nella redazione di **PB711** legge «REINALDO POLO ivi descritto apparse». In entrambi i casi, come detto, il tema è chiaramente quello di un'elezione al soglio pontificio, esplicitato dalla rubrica di **SM629**, ma facilmente inferibile dal testo. L'ipotesi più semplice sarebbe che uno stesso autore avesse recuperato dopo qualche tempo un testo scritto per un'occasione differente. In particolare, la dedica a Reginald Pole si riferirebbe al conclave a cui partecipò, nel 1549; quello ad Angelo Nicolini al conclave del 1566. Ciò non è però possibile per nessuno dei due contendenti, dal momento che Petronio Barbati morì nel 1554 e Fiamma nel 1549 aveva appena 16 anni.

Escludendo che entrambe le redazioni siano da attribuire allo stesso autore, Barbati o Fiamma, le soluzioni possibili sono diverse e allo stato attuale delle nostre conoscenze non mi è possibile proporre una risposta certa. Ciò che può essere successo – ma solo il reperimento dei manoscritti a cui gli editori hanno attinto potrebbe essere dirimente – è che il testo di Barbati, dedicato a Pole per il conclave del 1549-50, da cui uscì eletto il 7 febbraio 1550 Giulio III (Giovan Maria Ciocchi del Monte), sia stato più tardi rielaborato da un imitatore, che nessun indizio stringente oltre alla tarda attribuzione seicentesca, porta a riconoscere in Fiamma. Non si può scartare del tutto l'ipotesi che il testo abbia sempre circolato adespoto e che entrambe le attribuzioni, sei e settecentesca, siano congetturali e sbagliate. Tuttavia, l'attribuzione a Barbati della prima redazione pare piuttosto convincente, se è vero che egli fu notoriamente vicino agli spirituali e a Pole (GIRARDI 1964), al quale dedicò più di un testo, e se il curatore, folignate, dichiara di aver avuto accesso a manoscritti autografi. La provenienza da Foligno anche di **SM629**, che include numerosi autori folignati, compreso lo stesso Barbati, fa sospettare che un suo più tardo imitatore locale ne abbia recuperato il testo in occasione del conclave del 1566. Mi limito in questa sede a indicare il sonetto tra quelli dubbi, riportando il testo attribuito a Fiamma nell'antologia del 1629 e le varianti della redazione attribuita a Barbati, ma in mancanza di altre prove l'attribuzione a Fiamma di quella che sembra configurarsi come rielaborazione o piuttosto plagio mi pare altamente improbabile.

Merita qualche parola infine il sonetto *Vergine bella, che dal sommo Padre* (XII), recato unicamente dal manoscritto **Pi**. L'attribuzione del testo proposta dalla rubrica non è contraddetta da altre attribuzioni a me note, e come tale va provvisoriamente accolta, sebbene il sonetto, insieme ambizioso e goffo, sia ben lontano dagli standard a cui Fiamma è abituato.<sup>59</sup> Da una parte si riconosce una manovra sintattica di largo respiro, cioè un unico periodo aperto da un vocativo, notevolmente amplificato a forza di relative, che attende una lontana risoluzione che arriva solo in chiusura; dall'altra, il testo si lascia andare a pesanti sciatterie: la ripetizione del complemento d'agente ("dal sommo Padre", "da Dio"), la stessa formula sintattica a pochi versi di distanza ("acciò [...] fossi", "acciò [...] fosse"), la rima identica "eterna vita", la presenza di una rima desinenziale (*ornamento*: *salvamento*). A questi fattori si aggiungono forme non attribuibili a Fiamma: non tanto il congiuntivo presente di terza persona *fossi* (v. 6), che attribuiremo al copista, ma soprattutto l'assenza dell'articolo tra l'indefinito *tutte* e il sostantivo (v. 8 "tutte macchie"), la cui modifica avrebbe ricadute sulla misura versale. Ovviamente può trattarsi in tutto o in parte della concomitanza di due ragioni: interventi ad opera del copista, il rimatore e giurista pistoiese Pietro Ricciardi (1545 – ante 1593), e il fatto che questa può essere una prima stesura non rifinita che ha poi circolato fuori dal controllo dell'autore. Oltre alla rubrica, i

<sup>57</sup> La data di **PB712** si ricava dalla licenza concessa dal vicario del S. Ufficio, datata al 17 dicembre 1711 (GIRARDI 1964).

<sup>58</sup> Sulla figura di Barbati e le sue rime, cfr. BRAMANTI 2009 e CHIODO 2013. Su Pole, cfr. ROMANO 2015.

<sup>59</sup> Per l'organizzazione sintattica dei sonetti di Fiamma, rimando a GALAVOTTI 2021.

possibili elementi a favore dell'attribuzione a Fiamma sono però deboli, e potrebbero valere altrettanto bene per motivare l'attribuzione a un cattivo imitatore: prima di tutto l'argomento e l'ampia dose di prelievi diretti da Petrarca (specie da *Rvf366*) – in sé poco parlanti – ma poi alcune consonanze con **RS**, in particolare l'incipit del sonetto CX, *Vergine Madre, del tuo parto figlia*, e infine la serie delle rime *squadre: padre: oscure et adre: madre*, che Fiamma recupera nel sonetto LXXIV (e ancora *Padre: squadre: oscure et adre* nel sonetto LXXV; *squadre: padre: adre: madre* nel sonetto XLVII).

### 3. Osservazioni conclusive

Riassumendo, da questo percorso lungo le rime disperse di Fiamma possiamo trarre alcune conclusioni e indicare alcune future prospettive. La prima produzione poetica del futuro vescovo è databile alla fine degli anni Cinquanta, e si configura come traccia di un fitto tessuto di relazioni intrattenute specialmente con rimatori e artisti legati a Firenze (Battiferri, Varchi, Vasari). Andrebbe approfondito in questo senso il rapporto di Fiamma con una figura come Benedetto Varchi già vicina allo spiritualismo valdesiano,<sup>60</sup> così come lo era stata Vittoria Colonna, poi menzionata nella lettera dedicatoria di **RS**, e come forse lo era Cesare Gonzaga, nipote del cardinale Ercole Gonzaga, che lo protesse al momento del processo subito da parte dell'Inquisizione.<sup>61</sup> Proprio a questo episodio, iniziato nel marzo del 1562 e conclusosi solo due anni dopo, credo sia da far risalire un primo nucleo compatto di testi spirituali, ed è da chiedersi – specie considerando che alcuni passi presentano motivi d'ispirazione filo-riformata – quanto possano aver influito su di essi le contemporanee esperienze di poesia religiosa e di traduzione dai Salmi proprio di Battiferri (BATTIFERRI AMMANNATI, *Le rime*) e Varchi (VATTERONI 2019, VARCHI, *De' Salmi*). Dei testi composti probabilmente in questo periodo, alcuni non verranno integrati nel volume delle **RS**, altri lo saranno solo dopo un ampio rimaneggiamento, ma possiamo affermare intanto che l'idea di affiancare scrittura poetica e predicazione nasce prima dell'idea complessiva del libro, così come la compenetrazione dei due modelli fondamentali della sua scrittura poetica – i Salmi e i *Fragments* – e le strategie retoriche di stampo artificioso e manieristico facevano parte sin da subito delle opzioni stilistiche predilette di Fiamma. Questo non contraddice nella sostanza quanto sostenuto da Paolo Zaja, cioè che le composizioni poetiche di **RS** siano nate in diretto rapporto con l'autocommento esegetico, ma consente di fare alcune eccezioni, anticipando la data di elaborazione dei primi testi noti e mettendo in luce in modo ancora più chiaro il piano ben meditato dell'opera maggiore, che – proprio nella sua articolata complessità – si rivela anche un luogo di selezione, di verifica e di autorizzazione di oltre un decennio di attività poetica.

<sup>60</sup> Il sonetto che VARCHI (1573: 21) gli dedica pone peraltro al centro la preghiera rivolta a Cristo in croce, e la sproporzione tra la bontà del sacrificio di Cristo e le azioni umane è un motivo centrale della spiritualità valdesiana. Il testo non si trova nella seconda parte dei suoi sonetti a stampa nel 1557, che potrebbe costituire la data *post quem*, e avvicinarlo dunque agli scambi di Fiamma con Laura Battiferri (la data *ante quem* è naturalmente il 1565 in cui Varchi morì).

<sup>61</sup> “In questa occasione il Fiamma aveva trovato aiuto ed appoggio in due potenti protettori: Marcantonio Colonna, luogotenente del Regno di Napoli (che otto anni dopo sarà il comandante della flotta pontificia a Lepanto) e don Cesare Gonzaga, signore di Guastalla ma soprattutto nipote del potente cardinale mantovano Ercole Gonzaga, il protettore della stessa Congregazione Lateranense cui apparteneva il Fiamma, della quale il cardinale aveva presieduto nel 1542 il capitolo generale. Questi non solo era stato anni prima in contatto col circolo napoletano di Juan de Valdés e della poetessa Vittoria Colonna, ma aveva coperto la fuga di Bernardino Ochino nel 1542 e difeso il vescovo di Capodistria Pier Paolo Vergerio quando fu denunciato all'Inquisizione nel 1544. Vicino a coloro che perseguivano un rinnovamento umanistico e spirituale della Chiesa (Gaspere Contarini, il cardinale inglese Reginald Pole, il Giberti, Gregorio Cortese, Federico Fregoso), il Gonzaga aveva in passato più volte apprezzato prediche con un connotato teologico ai limiti dell'eresia, sia nel caso dell'Ochino (negli anni 1539-42) che per le prediche mantovane del frate agostiniano Andrea da Volterra nel 1543” (PISTILLI 2009: 50).



## Nota ai testi

### 1. Incipitario

Si offre subito al lettore la numerazione convenzionale dei testi e una sommaria descrizione dei testimoni utilizzati. Mentre per indicare i testi poetici di **RS** uso la numerazione progressiva in numeri arabi proposta in GALAVOTTI 2021: 399-404, i testi editi in questa sede sono citati con la seguente numerazione romana:

#### Testi di corrispondenza

- Ia *Fiamma del ciel, che dal divino ardente* (di Laura Battiferri)  
Ib *Donna, onor de le donne, che d'ardente* (a Laura Battiferri)  
IIa *O di Flora fiorito e verde lauro* (a Laura Battiferri)  
IIb *O del secolo basso alto restauro* (di Laura Battiferri)  
IIIa *Vasari mio gentil, che co 'l disegno* (a Giorgio Vasari)  
IIIb *S'io fossi stato mai del mondo degno* (di Giorgio Vasari)  
IV *Saggio pittor, che da le idee superne* (a Giorgio Vasari)

#### Serie ferrarese

- V *De l'eterne tue sante alme faville*  
VI *Poi ch'un desir beato*  
VII.1 *Sommo Signor, io piango*  
VII.2 *Chiami chi vuol beato*  
VII.3 *Signor, dal più profondo*  
VIII *Vivo sol, per cui sol risplende e luce*

#### Altri testi dispersi

- IX *Era di notte, e 'l cielo*  
X *Signor, se la tua grazia è fuoco ardente*

#### Testi dubbi

- XI *Il Tebro dice al ciel, gli occhi suoi intenti* (ad Angelo Nicolini)  
XII *Vergine bella, che dal sommo padre*

### 2. Sigle e descrizione dei testimoni

#### 2.1. Stampe

##### 2.1.1. Edizioni delle *Rime spirituali*

**RS** = RIME SPIRITVALI | DEL R. D. GABRIEL FIAMMA, | *Canonico Regolare Lateranense*; | *esposte da lui medesimo*. | ALL'ILLVSTR.<sup>MO</sup> ET ECCELL.<sup>MO</sup> S.<sup>RE</sup> | IL S.MARC'ANTONIO COLONNA, | DVCA DI TAGLIACOZZO, | e gran Contestabile del Regno di Napoli, | CON PRIVILEGI. || IN VINEGIA, M D LXX. | Presso a Francesco de' Franceschi Senese. Volume in 8° di 290 carte (10 cc. non numerate + 514 pp. numerate + 23 cc. non numerate), con registro a<sup>10</sup> A-Z<sup>8</sup> Aa-Mm<sup>8</sup>.

Esemplari consultati: Pesaro, Biblioteca Oliveriana, BP 5-4-24, e riproduzione fotografica di Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, LA 5603.

**RS73** = RIME SPIRITVALI | DEL R. D. GABRIEL FIAMMA, | *Canonico Regolare Lateranense*; | *esposte da lui medesimo*. | Di nuouo ristampate, & datte in luce. | ALL'ILLVSTR.<sup>MO</sup> ET ECCEL.<sup>MO</sup> S.<sup>RE</sup> | IL S.MARC'ANTONIO COLONNA, | DVCA DI TAGLIACOZZO, | e gran Contestabile del Regno di Napoli. | CON PRIVILEGI. || IN VINEGIA, M D LXXIII. | Presso a Francesco de' Franceschi Sanese.

Volume in 8° di 280 carte (8 cc. non numerate + 502 pp. numerate + 21 cc. non numerate), con registro a<sup>8</sup> A-Z<sup>8</sup> Aa-Ll<sup>8</sup>. Esemplare consultato: riproduzione fotografica di München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.o.it. 377.

**RS75** = RIME SPIRITVALI | DEL R. D. GABRIEL FIAMMA, | *Canonico Regolare Lateranense*; | *con l'espositione di lui medesimo*. | Ristampate la terza volta. | ALL'ILLVSTR.<sup>MO</sup> ET ECCEL.<sup>MO</sup> S.<sup>RE</sup> | IL S.MARC'ANTONIO COLONNA, | DVCA

DI TAGLIACOZZO, | *e gran Contestabile del Regno di Napoli*. | CON PRIVILEGI. || IN VINEGIA, M D LXXV. | *Presso a Francesco de' Franceschi, Senese*.

Volume in 8° di 280 carte (8 cc. non numerate + 502 pp. numerate + 21 cc. non numerate), con registro a<sup>8</sup> A-Z<sup>8</sup> Aa-Ll<sup>8</sup>.  
Esemplari consultati: University of Notre Dame, Hesburgh Library, Rare Small PQ 4099.R279 F4, e riproduzione fotografica di München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.o.it. 378.

**RS606** = RIME | SPIRITUALI | DI | MONS. REVER.<sup>mo</sup> | GABRIEL | Fiamma, | *Vescovo di Chioggia*. | Nouamente impresse | *Con gli Argomenti* | DI PIETRO PETRACCI | CON PRIVILEGIO. || IN VENETIA | Presso Gio: Batt: Ciotti. M.D.C.VI  
Volume in 12° di 124 carte complessive (10 cc. non numerate + 224 pp. numerate + 2 cc. non numerate), con registro A<sup>10</sup> A-G<sup>12</sup> H<sup>13</sup> I<sup>12</sup> K<sup>6</sup>.

Esemplare consultato: riproduzione fotografica di München, Bayerische Staatsbibliothek, P.p.it. 965.

**R771** = LE RIME | DI MONSIGNOR | GABRIEL FIAMMA | CANONICO LATERANENSE | e poi Vescovo di Chioggia | *Illustrate* | Cogli argomenti di Pietro Petracchi e con | la vita di esso Fiamma | *Scritta da Monsignore* | D. GIAN.AGOSTINO GRADENIGO | Vescovo di Ceneda. || IN TREVIGI. MDCCLXXI. | Appresso Giulio Trento.

Volume in 8° di 164 carte (8 cc. non numerate + 55 pp. numerate in numeri romani + 1 p. non numerata + 251 pp. numerate in numeri arabi + 1 p. non numerata + 2 cc. non numerate), con registro [x]<sup>8</sup> a-c<sup>8</sup> d<sup>4</sup> A-Q<sup>8</sup>.

### 2.1.2. Antologie che includono testi dispersi di Gabriele Fiamma

**RD75** = RIME | DI DIVERSI | AVTORI, | Non piu vedute, nuouamente rac- | colte, e date in luce. || IN VENETIA, MDLXXV.  
Volume in 12° di 72 carte (69 cc. numerate + 3 cc. non numerate), con registro A-F<sup>12</sup>.

Esemplare consultato: riproduzione fotografica di Ventimiglia, Biblioteca Aprosiana, CINQ E 3 7.

Include: IX (cc. 42v-44r).

**SR93** = NVOVA SCELTA | DI RIME | DI MOLTI ELEVATI | Ingegni dell'età nostra, | *NELLA QVALE SONO* | *leggiadramente spiegati vari concetti d'Amore*. | ET NEL FINE ALCUNI | piaceuoli enimmi per honesto trat- | tenimento d'ogni hono- | rata compagnia. | *Al Sig. Gio. AGOSTINO Gualtieri*. || IN PAVIA. | *Per gli Heredi di Hieronimo Bartoli. 1593*. | Con Licenza de' Superiori.

Volume in 12°, 190 carte (188 cc. numerate + 2 cc. non numerate), con registro A-H<sup>12</sup>.

Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, C 098C 255.2.

Include: IX (cc. 28r-29v).

**SM629** = *Rime | sacre, e morali | de diversi Autori. | Dedicare all'illustrissimo | Mons. Sersale* || In Foligno | Per Agostino Alterij, 1629 | Con licenza de' Signori Superiori.

Volume in 8° di 56 carte (104 pp. numerate + 4 cc. non numerate), con registro A-G<sup>8</sup>.

Esemplare consultato: riproduzione fotografica di Città di Castello, Biblioteca Comunale Giosuè Carducci, FA Sex.O.176.  
Include: XI (p. 67).

### 2.1.3. Opere di altri autori che includono testi attribuiti a Gabriele Fiamma

**LB60** = IL PRIMO LIBRO | DELL'OPERE TOSCANE | DI M. LAVRA BATTIFERRA | DEGLI AMMANNATI, | *Alla Illustrissima, ed Eccellentissima Signora, la Signora Duchessa di Fiorenza, | e di Siena*. | CON PRIVILEGIO. || IN FIRENZE APPRESSO I GIVNTI | M D L X.

Volume in 4° di 122 carte numerate, con registro A<sup>3</sup>B-P<sup>4</sup>Q<sup>1</sup>.

Esemplare consultato: riproduzione fotografica di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 68. 10.G.8.

Include: Ia (p. 60) Ib (p. 60), IIa (p. 73) IIb (p.73).

**LM67** = DI ORLANDO LASSO | MAESTRO DI CAPELLA DEL SERENISSIMO | SIGNOR DVCA DI BAVIERA, LIBRO QUARTO | De Madrigali A Cinque Voci, da lui Nouamente in Germania | Composti, & hora dati in luce. | LIBRO QUARTO || CON GRATIA ET PRIVILEGGIO | In Venetia Appresso di | Antonio Gardano. | 1567

Cinque fascicoli in 4° di 16 carte ciascuno (1 c. non numerata + 29 pp. numerate + 1 p. non numerata), con registro A-D<sup>4</sup> (CANTO), E-H<sup>4</sup> (TENORE), I-M<sup>4</sup> (ALTO), N-Q<sup>4</sup> (BASSO), R-V<sup>4</sup> (QVINTO).

Esemplare consultato: riproduzione fotografica di Bologna, Museo della Musica, S. 317.

Include: X (adespoto, p. 16 delle quattro voci, corrispondenti a cc. C1v(C), G1v(T), L1v(A), P1v(B), T1v(Q)).

**FT73** = // | SECONDO LIBRO | DELLE RIME TOSCANE | DEL R. FAVSTINO TASSO | Vinitiano, Academico, detto | il SOMERSO. | RIME SPIRITUALI, | RACCOLTE, E DATE IN LVCE | per GIROLAMO CAMPEGGIO. | AL PRENCIPE DI PIEMONTE. | *CON PRIVILEGIO*. || In TVRINO, per Francesco Dolce, e compagni, 1573.

Volume in 4° di 30 carte (60 pp. numerate), con registro A-F<sup>4</sup>G<sup>6</sup>.

Esemplare consultato: riproduzione fotografica di London, British Library, General Reference Collection 1073.h.24.  
Include: X (p. 17, attribuzione erronea a Faustino Tasso).

**LB694** = RIME | DELLA SIG. LAVRA | BATTIFERRA | *Nuovamente date in luce* | DA ANTONIO BULIFON | DEDICATE | *All'Eccellentiss. Signora* | D. ANNA CAMILLA | BORGHESE | *Principessa di Cellamare, &c.* || NAPOLI | Presso Antonio Bulifon M.DC.XCIV | *Con licenza de' Superiori*.

Volume in 12° di 65 carte (7 cc. non numerate + 113 pp. numerate + 2 cc. non numerate), con registro a<sup>6</sup>A-E<sup>12</sup>.

Esemplare consultato: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.3.7.117.

Include: Ia (p. 52), Ib (p. 52), IIa (p. 65), IIb (p. 65).

**PB712** = RIME | DI | PETRONIO BARBATI | GENTILUOMO DI FOLIGNO. | Estratte da varie Raccolte del | Secolo XVI. e da suoi | Manoscritti Originali | *Con alcune Lettere al medesimo scritte da | diversi Uomini Illustri.* | DEDICATE | ALLA FELICISSIMA RAGUNANZA | Degli | ARCADI | *Dagli Accademici Rin vigoriti | Della suddetta Città.* || In FOLIGNO, pe' Campitelli Stamp. | Cam. e Vesc. Con lic. de' Sup.

Volume in 8° di 161 carte (12 cc. non numerate + 296 pp. numerate + 1 c. non numerata), con registro +<sup>12</sup> A-S<sup>8</sup> T<sup>5</sup>.

Include XI a p. 130 (c. 11v).

## 2.2. Manoscritti

Di seguito riporto le sigle utilizzate nella successiva trattazione. I manoscritti segnati con un asterisco sono tardi o descritti, e non sono stati utilizzati per la costituzione del testo, né discussi in questa sede. Di questi non fornisco una descrizione, ma indico solo la collocazione, la datazione, i testi di Fiamma inclusi e poche altre informazioni eventualmente rilevanti. Di tutti gli altri seguirà una sintetica scheda descrittiva, che rimanda, laddove esistano, a descrizioni più analitiche dell'intero contenuto.

**A** = Arezzo, Museo di Casa Vasari, Carte Vasari 9.

\***Ba** = Bassano del Grappa, Biblioteca Civica e Archivio, 29.B.8, sec. XVIII, include 55, p. 138 e 11, p. 139.

\***Bo<sup>1</sup>** = Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A. 865-868, sec. XVIII (1783-1786), quattro volumi, il primo include 10, cc. 128r-130v, il quarto 126, c. 12v.

\***Bo<sup>2</sup>** = Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A. 2192, sec. XIX, include 38 a c. 59v.

\***Bo<sup>3</sup>** = Bologna, Biblioteca Universitaria, Manoscritti italiani 1817 (3935), Caps. C, secolo XVIII, include 139 nel fascicolo 38 a p. 215.

**Fe** = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Nuove Accessioni 5.

**Fi<sup>1</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 28.

**Fi<sup>2</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 346.

**Fi<sup>3</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 380.

**Fi<sup>4</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 778.

**Fi<sup>5</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 874.

**Fi<sup>6</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1388 (*olim* Mediceo Palatino 413).

**Fi<sup>7</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II, I, 397 (*olim* Magliabechiano VII 1036; Strozzi in folio 1333/1335).

**Fi<sup>8</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II, IV, 16 (*olim* Magliabechiano VII 302).

**Fi<sup>9</sup>** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II, IV, 223 (*olim* Magliabechiano XIV, 5).

**Fi<sup>10</sup>** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2948.

**Fi<sup>11</sup>** = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 104.

**Fi<sup>12</sup>** = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 585.

\***G** = Guastalla, Biblioteca Maldotti, 37, secc. XVII-XVIII, include 20 tra le carte sciolte del fasc. 44.

\***Pa** = Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 375, secc. XVIII-XIX, include 91 a p. 15.

**Pe** = Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 2886.

**Pi** = Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, B 175.

\***Po<sup>1</sup>** = Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 885, secc. XVII-XVIII, include 112 tra le carte sciolte del fasc. 8.

\***Po<sup>2</sup>** = Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1854, sec. XVII, include 101 a c. 12r.

\***R** = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Varia 123, sec. XVIII, include 120, c. 41r, e 124, c. 41v.

\***U** = Udine, Biblioteca Comunale Joppi, Fondo principale 47, sec. XVIII, include nel primo quaderno, a p. 102, 123.

**Va<sup>1</sup>** = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 6246.

\*Va<sup>2</sup> = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 7547, secc. XVI-XVII, nel I volume, a c. 21v, 11, e a cc. 21v-22r, 12.

\*Ve<sup>1</sup> = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 526 (6390), sec. XVIII, rime e prose di argomento morale e spirituale con finalità edificante; adespite si trovano nel primo fascicolo: a p. 26 (num. mod.), 51; a p. 28, 83; a p. 65, 44; a p. 73, 108; nel secondo fascicolo: a pp. 135-136, 51; a p. 141, 83; nel terzo fascicolo: a p. 184, *Da te morto Giesù nasce la vita*, ottava i cui vv. 1, 2 e 3 riprendono i vv. 1, 3 e 4 del sonetto 112; nel nono fascicolo: a p. 720, 44; entro un componimento in ottave che inizia a p. 783 e termina a p. 800 alcune stanze sono centoni da Fiamma: a p. 785, *Qual meraviglia mai si vide in terra* (50) e a p. 793, *Da te morto Giesù nasce la vita* (112).

\*Ve<sup>2</sup> = Venezia, Biblioteca San Francesco della Vigna, I 8, sec. XIX (1824), include a p. 136, 123, a p. 155, 2, e a p. 161, 38.

#### **A = Arezzo, Museo di Casa Vasari, Carte Vasari 9**

Cartaceo; sec. XVI (1533-1572); singole unità documentarie rilegate; mm. 290 x 216; cc. I + 115; numerazione delle carte posteriore a lapis; le carte sono erroneamente numerate “1-114” per la ripetizione del numero “110”.

Consultato in riproduzione digitale: <http://archiviovasari.beniculturali.it/index.php/blue-jay-doc/?id=119#img>.

Raccoglie lettere di Giorgio Vasari e a lui indirizzate da parte di religiosi, comprese tra gli estremi cronologici dell'11 luglio 1533 e del 20 ottobre 1572.

Di Fiamma: a c. 46r lettera di Gabriele Fiamma seguita dal sonetto IIIa. Include altre quindici lettere di Fiamma a Vasari.

Bibliografia: VASARI, // *carteggio*; VASARI, *Poesie*; MANUS ONLINE: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=159235](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=159235); ARCHIVIO VASARI: <http://archiviovasari.beniculturali.it/index.php/blue-jay-scheda-ca/>.

#### **Fe = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Nuove Accessioni 5**

Cartaceo; sec. XVI (1535-1575); mm. 210 x 140; cc. 378; numerazione moderna a lapis; più mani (comprese quelle di Giovan Battista Giraldi Cinzio e di Bernardo Tasso); legatura in cartoncino sormontato da pelle; provenienza: acquistato c/o l'editore Aldo Olschki di Firenze il 16/04/1956.

Consultazione autoptica.

Ampia miscellanea di testi poetici che comprende rime attribuite a Vittoria Colonna, Francesco Coppetta, Girolamo Zoppio, Cornelio Bonamico d'Ascoli, Silvio Petrucci, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Ludovico Ariosto, Gabriele Fiamma, Francesco Maria Molza, Vincenzo Menni, Lelio Capilupi, Cesare Caporali, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Torquato Tasso, Muzio Manfredi.

Di Fiamma: da c. 163r, a inchiostro bruno, “Le Rime del P.re Gabriel Fiamma Venetian | Canonico regolare”, a c. 163r, V; a cc. 163v-166r, VI; a cc. 166v-169v, VII.1; a cc. 170r-172v, VII.2; con tratto più fine e inchiostro più chiaro, ma prob. della stessa mano a cc. 173r-176r, VII.3; a cc. 176v-180v, VIII.

Seguono, di altra mano, da c. 181r a c. 190v, alcuni testi che Michele Messina suppone ancora del Fiamma, ma l'attribuzione mi pare da respingere. A c. 249r “Del Vent.º [Giovanni Battista Venturini?] Al R.do P.re Gabriel Fiamma Venetiano”, *Se l'eterno del Ciel Monarca e Dio*.

Bibliografia: KRISTELLER 1965-1992: II, 503; MESSINA 1955; VENIER, *Le Rime*: XXII; MARTIGNONE 2004: 242; CRISMANI 2011: 144; COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*: LXXIII-LXXIV.

#### **Fi<sup>2</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 346**

Cartaceo; sec. XVII; mm. 280 x 200; cc. I + 481 + I; num. antica in alto a destra, num. a lapis moderna in basso a sinistra; più mani; legatura in membrana; provenienza: Marmi.

Consultazione autoptica.

Insieme a Magl. VII 345 costituisce uno zibaldone di iscrizioni, epigrammi, poesie latine e volgari e altri documenti raccolti da Girolamo della Sommaglia, cui si deve l'indice (cc. 2r-15v) datato al 15 febbraio 1611 (ma i testi copiati da c. 472r in poi sono posteriori). Tra gli autori presenti: Benedetto Varchi, Giulio Camillo, Iacopo Sannazaro, Luigi Alamanni, Lasca, Laura Battiferri, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Giovan Battista Strozzi il Giovane, Mario Colonna, Paolo del Rosso, Annibale Caro, Battista Guarini, Torquato Tasso, Benvenuto Cellini, Francesco Coppetta dei Beccuti, Tommaso Castellani. Tra le adespite si riconoscono *Alma cortese* di Pietro Bembo e *Ahi come pronta e lieve* di Girolamo Molin; tra i componimenti latini, testi di Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi, Trifone Benci, Geronimo Amalteo.

Nei due fascicoli che occupano le cc. 183-204 e 205-228 alcuni componimenti sono attribuiti, e si individua la paternità di alcuni adespoti. In particolare, nel I fascicolo: a cc. 183r-185v, adespo, “Sequenza de Morti”, *Soleva 'l mondo in Cenere e 'n faville*; c. 186r-193r, traduzione del *Dies irae* dove ogni terzina originale è seguita da un'ottava corrispondente, la I è *Il dì dell'ira in quell'ultimo giorno*; a cc. 193v-194v, adespo ma di Iacopo Sannazaro, capitolo *Se mai per meraviglia alzando il viso*, nel margine in alto a sinistra “V. in altro L.o a | c. 391”; a cc. 195r-198v, adespo, “Uno incarcerato parla alla Verità”, canzone *Cittadina del Cielo*; nel II fascicolo a cc. 205r-213v, adespo, “Lacrime al

Sepolcro di S. Maria Maddalena”, ottave, la I inizia *Sorgeva a pena dall'humido grembo*; a cc. 214r-17r, “Di m. Paulo del Rosso al Duca di Ferandina”, canzone *Signor Illustrate, il cui bel nome suona*; a cc. 217r-v, adespota, canzone *Dimmi, deh dimmi Amor, se forse il sai*; da c. 218r a 219r cinque madrigali adespota su Giuditta attribuibili a Giovan Battista Strozzi il Vecchio (c. 218r, “Iudit al N. Sig.re”, *De i tempi, de li Altar sopra le stelle*, madrigale, margine in alto a destra “V. Infra c. 262”, dove in effetti il testo ritorna; cc. 218r-v, “Iudit al Pop.”, *Horribil testa, che spavento, e morte*, madrigale; c. 218v, “Iudit tornandosene con la testa”, *A che bell'opra eletta*, madrigale; c. 219r, “Iudit al Pop.”, *Al Ciel passato il suon del piangier nostro*, madrigale; c. 219r “Iudit a N. Sig.re”, *Dammi Signor tu forza, et ardimento*, margine a destra “V. Infra c. 263”, dove il testo ritorna); a c. 219v, adespota, “Nella morte del Sig.r Cammillo Gonzaga”, *Amor, Minerva e Marte*, madrigale; a c. 220r, “Nella morte del medesimo”, *Dell'antico Roman nuovo, e più bello*, madrigale, attribuito a “Il Lasca”; a cc. 220v-221v, adespota, “Alla compagnia de Piacevoli”, *Vien con trionfo, e lode*, canzone; a cc. 222r-224v, “Capitoli del Sig.r Cav.re Antinori”, *Bon sai giusta cagion Notturmo Dio*; a cc. 224v-225r, “Madrigale” adespota, *Luci deh fosser qui de la mia luce*; a cc. 225r-226v, “Sonetto” adespota, *Allor già per ferirmi il braccio ardito*; a cc. 226r-228v, adespota “In Morte d'Andrea Torri M.A.S.”, *Anima bella, che leggiara, e vaga*, nel margine “c. 284”; a c. 228 nel margine in basso a sinistra nota di richiamo “Sequenza de morti”, ma il testo intitolato “Sequenza dei morti” apre il fascicolo precedente, il che fa supporre che siano stati rilegati in ordine inverso.

I testi di argomento spirituale vicini alle canzoni di Fiamma (a cc. 183r-185v, *Soleva 'l mondo in Cenere e 'n faville*; a c. 186r-193r, *Il dì dell'ira in quell'ultimo giorno*; a cc. 195r-198v, *Cittadina del Cielo*; a cc. 205r-213v, *Sorgeva a pena dall'humido grembo*) presentano alcune affinità con la sua produzione, ma data la natura composita della silloge non possono al momento essergli attribuite senza ulteriori verifiche.

Di Fiamma: i due fascicoli costituiti dalle cc. 183-204 e 205-228 sono trascritti dalla stessa mano e il primo include adespote a cc. 199r-201v, VII.1 e a cc. 201v-202r, la prima stanza di VII.2 con nel margine alto a sinistra l'indicazione “V. in altro L.o | 79. | Et qui diverso | et manca”. L'altro libro a cui si fa riferimento è **Fi<sup>9</sup>**.

Bibliografia: IMBI: XIII, 65; GAMBARA, *Le rime*: 38; MARTIGNONE 2004: 59; GUIDICIONI, *Rime*: XXVI; COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*: LXXVI-LXXVII; AMATO 2019: 72-73.

#### **Fi<sup>3</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 380**

Cartaceo, composito; sec. XVI; mm 200 x 138 (con variazioni); carte I + 369 + I; più mani, in parte autografo di Antonio Malatesti; num. antica in alto a sinistra, num. moderna in lapis in basso a sinistra; legatura in membrana; provenienza: Marmi.

Consultazione autoptica.

Il volume, piuttosto eterogeneo per composizione, comprende *Canti andati in Firenze nell'anno del signore 1570 e 1571*; un *Sommario delle indulgenze concesse alle corone da Pio IV all'illustrissimo signore duce di Fiorenza e Siena*; una *Nota di coloro della famiglia Capitani che hanno goduto in Firenze il priorato dal 1305 al 1423*, l'albero genealogico della famiglia Capponi (sec. XV); un trattato sulla sfera; *Academiae Unitorum leges. Catalogus academicorum*; il libro XIII della *Storia* di Benedetto Varchi; da cc. 6 a c. 100 numerose rime attribuite ad Antonio Malatesti, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Antonio Bonaguidi, Giuseppe Nozzolini, Bernardino (o Alessandro?) Antinori, Bernardo Paulini, il Serafino (Michelangelo Serafini), Mario Colonna, Gabriele Fiamma, Lasca, Michelangelo Vivaldi, Girolamo Ginori, Benedetto Varchi, Paolo Mini, Laura Battiferri, Marcello Adriani, Pier del Nero, Cristoforo Paganelli, Benedetto Lomi, Ciro di Pers, Ostillo Ricci da Fermo, Francesco Coppetta, oltre a molte adespote.

Di Fiamma a cc. 36r-39v, IX; a c. 56r, Ib; a c. 56v, IIb; a c. 57r, IIa; a c. 62v, Ia.

Bibliografia: IMBI: XIII, 87; STROZZI, *Madrigali inediti*: CXLVI; CRISMANI 2011: 144; COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*: LXXVII; BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*: 57-58; AMATO 2019: 74-76.

#### **Fi<sup>4</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 778**

Cartaceo; metà XVI sec., mm. 230 x 170; cc. I + 91+ I; legatura in membrana; provenienza: Biscioni.

Consultato in riproduzione fotografica parziale.

Manoscritto di tipografia per la stampa del *Primo libro dell'opere toscane di M. Laura Battiferra degli Ammannati*, Firenze, Giunti, 1560. Per una descrizione dettagliata si rimanda all'edizione critica curata da Chiara Zaffini (BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*).

Di Fiamma: c. 50v, Ia; c. 51r, Ib; c. 64v, IIa; c. 65r, IIb.

Bibliografia: IMBI: XIII, 170; BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*: 50-52.

#### **Fi<sup>5</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 874**

Cartaceo; sec. XVI ex.-XVII; cc. I + 257 + I; num. antica in alto a sinistra; legatura in membrana; provenienza: Biscioni, 147.

Consultazione autoptica.

Raccolta di poesie di Cosimo Gasci, Giuseppe Nozzolini, Giulio de' Nobili, Pietro Mormorai, Antonio Buonaguidi, Lasca, Bernardo Paulini, Marcello Adriani, Giovan Battista Strozzi Il Giovane, Bernardino Antinori, Gabriele Fiamma, Angelio, Virginio Turamini, Giovanni di Niccolò da Falgano, Alessandro Rinuccini, Giovanni Uguccioni, Antonio de' Pazzi, Michelangelo Buonarroti, Laura Battiferri, Lorenzo Franceschi, Giovanni Ghirelli, Bernardo Davanzati, Bernardo Vecchietti, Cesare Caporali.

Di Fiamma: cc. 112v-114v, IX. A c. 114v, subito dopo la canzone, il capitolo parodico *Expectans expectavi, et expectabo* reca la rubrica "Del medesimo", che lo attribuirebbe a Fiamma, ma l'attribuzione è da rigettare (v. *supra*).

Bibliografia: IMBI: XIII, 183; BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*: 58.

**Fi<sup>6</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1388 (olim Mediceo Palatino 413)**

Cartaceo, composito; secc. XVI-XVII; mm 215 x 145 ca.; cc. VI + 319; legatura cartacea; provenienza: Med. Palat. 413.

Consultato in riproduzione fotografica parziale.

"Poesie toscane di varj" (c. II<sup>r</sup>), antologia poetica che raccoglie carte e fascicoli di provenienza diversa. Secondo Lorenzo Amato si possono distinguere una sezione più ampia (cc. 1-267) i cui fogli e fascicoli sono databili tra fine Cinquecento e inizio Seicento e una sezione più breve (cc. 268-317) databile intorno agli anni '60 del Cinquecento.

La prima sezione include rime di Gabriello Chiabrera, Giovan Battista Venturini da Fabriano, Torquato Tasso, Ludovico Ariosto, Giuseppe Rossi, Leonora Conti da Fabriano, Ortensia di Guglielmo da Fabriano, Giovan Battista Caro, Felice Gualtieri, Camillo da San Ginesio, Gabriele Fiamma, Giovanni Boccaccio, Giovan Battista Ubaldini, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Benedetto Varchi, Porfirio Feliciano, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Giovan Battista Nini, Giovan Battista Cini, Abbruciato accademico della Crusca (Francesco Sanleolini), Michelangelo Buonarroti il Giovane, Niccolò Ficherelli da San Gimignano, Mario Colonna, Alfonso dei Pazzi, Laura Battiferri.

La seconda sezione è più compatta, ed era un libretto autonomo aggiunto al codice in un secondo momento, e riguarda testi di corrispondenza con poeti fiorentini. Include testi di Laura Battiferri, Giuseppe Nozzolini, Benedetto Varchi, Michelangelo Vivaldi, Agnolo Bronzino, Lelio Bonsi, Michelangelo Buonarroti, Giovanni di Carlo Strozzi, Donato Giannotti, Silvio Antoniano, Lucio Orlandini, Gabriele Fiamma, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Annibale Caro.

Di Fiamma: c. 292v, Ia; c. 309v, Ib.

Bibliografia: KRISTELLER 1965/1992: II, 511; SCARLINO ROLIH 1985: 24-25; MARTIGNONE 2004: 242; CHIABRERA, *Opera lirica*: V, 45; BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*: 61; BUONARROTI, *Rime e lettere*: LXXII-LXXIII; AMATO 2019: 95-96.

**Fi<sup>7</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II, I, 397 (olim Magliabechiano VII 1036; Strozzi in folio 1333/1335)**

Cartaceo, composito; sec. XV e segg.; mm. 300 x 220 (con variazioni); cc. II + 207; num. a inchiostro in alto a destra; più mani; legatura in mezza membrana.

Consultazione autoptica.

Comprende "Poesie toscane di diversi autori" (titolo di mano del sec. XVII) e assembla carte e fascicoli di diversa provenienza. Tra i testi troviamo numerose poesie dedicate ai granduchi di Toscana. Le rime, molte adespote, sono tra gli altri di Benedetto Varchi, Luigi Alamanni, Francesco Maria Molza, Donato Giannotti, Lasca, Gabriele Fiamma, Giovan Battista Strozzi il Giovane, Paolo del Rosso, Girolamo Benivieni, Antonio Pucci, Torquato Tasso, Domenico Venier, Maffio Venier, Giovan Battista Strozzi il vecchio. Per la tavola completa dei componimenti cfr. IMBI: VIII, 110-115.

Di Fiamma: alle cc. 129r-130v, IX.

Bibliografia: IMBI: VIII, 110-115; BARTOLI 1879/1885: I, 213-36; CHIABRERA, *Opera lirica*: V, 36-37; VENIER, *Le Rime*: XXIII; AGOSTINI NORDIO 1987: 13 e 18; MARTIGNONE 2004: 62; BUONARROTI, *Rime e lettere*: LXV-LXVI; AMATO 2019: 97-99.

**Fi<sup>8</sup> = Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale II, IV, 16 (olim Magliabechiano VII 302)**

Cartaceo; sec. XVII; mm. 268 x 183; cc. II + XL + 242 + I; numerazioni a inchiostro discontinue in alto a destra, numerazione continua moderna a lapis in alto a destra; più mani; legatura in membrana; provenienza Magliabechi e Marmi.

Consultazione autoptica.

Le prime XL carte, di grana più grossa e di mano calligrafica seriore riportano l'indice del volume. A c. I<sup>r</sup> titolo "ROVAI (Francesco) Rappresentazione di S. Alessio &c.". Da c. 36<sup>r</sup> ospita componimenti poetici, oltre a molti adespoti, di Maria Guicciardini, Angelo Bronzino, Pietro Angeli, Francesco Bembo, Annibale Caro, Ludovico Castelvetro, Fiammetta Soderini, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Benvenuto Cellini, Gabriello Chiabrera, Giulia Castellani, Raffaello dalle Colombe, Lorenzo Franceschi, Alessandro Sertini, Galileo Galilei, Raffaello Gualterotti, Lorenzo de' Medici, Antonio de' Pazzi, Ottavio Rinuccini, Matteo Caccini, Giovan Battista Ricasoli, Torquato Tasso, Benedetto Varchi, Maffio Venier, Francesco Sanleolini, Francesco Tortolini, Pietro Naccherelli, Filippo Strozzi, Girolamo Leopardi, Girolamo Figini. Per la tavola completa dei componimenti cfr. IMBI: X, 90-93.

L'unica canzone di Fiamma ospitata è preceduta e seguita da alcuni altri testi adespoti, tra i quali quelli di argomento spirituale potrebbero essere suoi: cc. 54<sup>v</sup>-55<sup>r</sup>, "Sestina sopra il Venerdì Santo", *Oggi è quel dì, ch'el gran vivent' Iddio*; cc. 55<sup>v</sup>-57<sup>v</sup>, *Tratto dal negro fianco* (canzone sulla morte di Alessandro); seguono dei madrigali adespoti di Strozzi il Vecchio e degli epigrammi volgari di argomenti mitologico, una canzone del Sellaio (Jacopo Salvi), epigrammi di argomento letterario, che mi pare non siano accostabili a Fiamma.

Di Fiamma: cc. 58<sup>r</sup>-59<sup>v</sup>, adespota, 9.

Bibliografia: IMBI: X, 90-93; BARTOLI 1879-1885: III, 316-341; MARTIGNONE 2004: 59; CHIABRERA, *Opera lirica*: V, 37-38; AMATO 2019: 99-100.

**Fi<sup>9</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II, IV, 223 (olim -Magliabechiano XIV, 5)**

Cartaceo; sec. XVI-XVII; mm. 295 x 215; cc. III + 304; num. in alto a sinistra; più mani; legatura in membrana; provenienza: Marmi.

Consultazione autoptica.

Raccolta di rime di vari autori. Le cc. I-II riportano l'indice. Per la tavola completa dei componimenti cfr. IMBI: X, 153-54.

Di Fiamma: le cc. 79<sup>r</sup>-84<sup>v</sup> riportano adespote tre canzoni: cc. 79<sup>r</sup>-81<sup>r</sup>, VII.1 (nel margine in alto a sinistra della stessa mano dei rimandi di Fi<sup>2</sup> "V. in altro L.o c. 203 | Questo è più perfetto"); cc. 81<sup>r</sup>-82<sup>v</sup>, VII.2; cc. 82<sup>v</sup>-84<sup>v</sup>, VIII. La canzone VIII è riportata ancora, in altro fascicolo e d'altra mano, alle cc. 95<sup>r</sup>-98<sup>r</sup>.

Bibliografia: IMBI: X, 153-54; CHIABRERA, *Opera lirica*: V, 38-39; COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*: LXXXII-LXXXIII.

**Fi<sup>10</sup> = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2948**

Cartaceo, composito; XVII secolo; mm. 202 x 140; cc. 169; num. antica in alto a sinistra, moderna a lapis in basso a sinistra.

Consultato in riproduzione fotografica parziale.

È il principale testimone delle poesie di Giorgio Vasari, che sono riportate da c. 2<sup>r</sup> a 33<sup>r</sup>; da c. 33<sup>v</sup> a 49<sup>v</sup> sono riportate le rime indirizzate al pittore: qui si trova un sonetto di Fiamma a Vasari, già edito in VASARI, *Poesie*: 63. Per una descrizione dettagliata del ms. e della sua storia compositiva si rinvia a VASARI, *Poesie*: 10-14.

Di Fiamma: c. 33<sup>v</sup>, IV; c. 5<sup>v</sup>, IIIb, risposta di Vasari a IIIa.

Bibliografia: KRISTELLER 1965-1992: I, 224; VASARI, *Poesie*: 10-14; MATTIODA 2015; AMATO 2019: 137-38.

**Fi<sup>11</sup> = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 104**

Cartaceo; sec. XVI (a. 1572); mm. 197 x 140; cc. I + 456; numerazione antica a penna in alto a destra, moderna a penna in basso a sinistra; unica mano (autografo di I. R.); legatura in membrana.

Consultazione autoptica.

Titolo "Madrigali di m. Gio. Battista Strozzi et altre Rime diverse raccolte e scritte da IR in Pisa l'Anno MCLXXII"; a cc. 425<sup>r</sup>-45<sup>v</sup> è la "Tavola di tutti i sonetti e madrigali di m. Gio. Battista Strozzi che sono in questo libro", che indica anche, di seguito, le rime "Di diversi".

Ampia silloge di rime, che comprende tesi attribuiti a Giovan Battista Strozzi il Vecchio; Gabriele Fiamma, Pietro Canigiano, fra Remigio (Remigio Nannini?), Luigi Alamanni, Alfonso Cambi Importuni, Annibal Caro, Lori (Andrea?), Giovanni della Casa (alcune segnate come già stampate nel primo volume delle *Stanze* raccolte dal Ferentilli, di cui la *princeps* è del 1571), Francesco Coppetta, Domenico Venier, Baldassarre Castiglione, Marco Cavallo, Remigio Fiorentino (Nannini), Antonio Vivaldi, Mario Tarlerini, Giovan Battista da Fano, Benedetto Varchi, Bernardino Antinori, Cristiani (Francesco?), Gandolfo (Sebastiano?), Torquato Tasso, Girolamo Muzio, Bernardo Cappello, Pietro Bembo, Iacopo Marmitta, Antonio Buonaguidi, Alessandro Spinola, Buonanni (Vincenzo?), Piero del Nero. Tra le numerose adespote *Spirto gentil, che ne' tuoi più verd'anni* di Giovanni Guidiccioni.

Di Fiamma: cc. 145<sup>v</sup>-149<sup>r</sup>, IX; c. 320<sup>r</sup>, Ib; c. 320<sup>v</sup>, IIa; c. 321<sup>r</sup>, adespoto, IIb.

Bibliografia: CRISMANI 2011: 144; COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*: LXXXVII; CAPPELLO, *Le Rime*: 97-98; AMATO 2019: 49-51.

**Fi<sup>12</sup> = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 585**

Cartaceo, guardie miste: cc. I e I' cart. coeve alla legatura (sec. XIX), cc. II-III membr. di recupero da un ms. trecentesco; fascicoli legati; sec. XVI-XVII (1591-1610 data stimata); mm. 208 x 143; cc. III + 20 + I; numerazione originale a penna 1-17 nell'angolo superiore esterno, proseguita da mani moderne a matita (c. 18) e ad inchiostro violetto (c. 19), c. iniziale, bianca e con funzione di guardia segnata recentemente a lapis: IV; provenienza: Pandolfini.

Consultazione autoptica.

Il libretto è occupato interamente da quattro canzoni di Gabriele Fiamma, trascritte in modo ordinato ed elegante da un copista probabilmente di area fiorentina (si vedano forme come *fragelli* e i possessivi femminili plurali in -a). A c. 16<sup>r</sup>

i primi tre versi sono di una mano diversa. È il solo manoscritto a tramandare esclusivamente testi di Fiamma. A c. IV rubrica "Canzone del Fiamma". A cc. 1r-5r, VIII; a cc. 5v-9r, VII.1; a cc. 9v-12v, VII.2; a cc. 13r-16v, VII.3.

Bibliografia: Francesca Mazzanti, in MANUS ONLINE: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=247063](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=247063).

**Pe = Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 2886**

Cartaceo; XVII-XVIII sec.; mm. 224 x 187; cc. III + 184 + VI; legatura in cartone, dorso in membrana.

Consultato in riproduzione fotografica parziale.

Raccolta di poesie del XVI secolo di poeti principalmente perugini, include testi di Pantasilea Graziani, Dea de' Bardi, Bino Coppetti, Bartolo Bartoli, Gentile degli Oddi, Giampaolo Forlieri, Giovanni Battista Tebaldi, Lucullo Baffi, Cesare Caporali, Giovanni Battista Caro, Marcantonio Bobba, Carlo della Luna, Rossello Rosselli, Giovanni Della Casa, Bernardino della Penna, Francesco Petrarca, Costanzo Martinelli, Girolamo Fiumagioli, Francesco Coppetta Beccuti, Diomede Montesperelli, Anton Maria Narducci, Girolamo Preti, oltre a numerose adespote. Per la tavola completa dei componimenti cfr. la scheda su Manus online.

Di Fiamma: alle cc. 22r-24r, adespota, IX.

Bibliografia: Francesca Grauso, in MANUS ONLINE: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=188593](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=188593).

**Pi = Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, B 175**

Cartaceo; sec. XVII; mm. 271 x 194; cc. I + 190; numerazione antica della stessa mano del manoscritto da 1 a 188, le prime 2 non numerate; legatura in pergamena floscia.

Consultato in riproduzione fotografica parziale.

"Scelta di rime di diversi non più date in luce e raccolte per m. Pietro Ricciardi"; a c. 1r è l'"Indice degli autori dei componimenti contenuti in questo libro". Comprende, oltre a molte adespote, rime attribuite a Francesco Petrarca, Rodomonte Gonzaga, Marcellino il Vecchio, Buonfadio, Annibal Caro, Francesco Coppetta, Luigi Alamanni, Zampa de' Ricciardi, Fausto Sozzini, Lorenzo Tornabuoi, Giovanbattista Squarci, Giovanni Lippi, fra Timoteo da Perugia, Cosimo Pacinelli, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Luigi Tansillo, Gabriel Fiamma, Bernardo Tasso, Alessandro Serra, Virginio Intramini, cav. Ridolfi, Filippo Penitesi, Bartolo Zirilli, Cinthio da Melia, Girolamo Camuli, Annibale Nozzolini, Alamanno Marsili da S. Gimignano, Giovan Battista Strozzi il Giovane, Leonardo Salviati, Cervori da Colle, Franco Orsi, fra Paolo del Zosso, Buonaccorso Buonaccorsi, Vincenzo Vannini, Bartolomeo di Poggio, Pietro Tartaglia, Manfredi dal Gallo, Vannozzo Buonami, Pietro Bianchi, Giovanbattista Spada, Vincenzo Acciaoli, Goto dalla Pieve, Baldassar Berni da Bibbiena, Antonio degli Albizzi, Giovanni della Casa, Francesco Bottegari, Cristofano Guidiccioni, Giuliano Goselini, Baldassarre Fini da Reggio, Girolamo Bacelli, Lodovico Domenichi, Marcellini, Salustio Viscanti da Fano, Giulio Cesare Albicante, fra Paolo Antonio, Girolamo Vezzi, Camillo Bracali, Maffio Veniero, Paolo Cianti, Bonifacio Vannozzi, Filippo Forteguerri il Vecchio.

Di Fiamma: a c. 16r, XII.

Bibliografia: IMBI: I, 252; TANSILLO, *Il canzoniere*: I, LXXVI-LXXVII; TANSILLO, *Rime*: 67; COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*: CXIII; AMATO 2019: 153-154.

**Va<sup>1</sup> = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 6246**

Cartaceo, composito; sec. XVI-XVII; cc. II + 291; num. posteriore all'assemblaggio che riguarda solo le cc. scritte.

Consultato in riproduzione digitale: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.6246](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6246)

Raccolta di libri di poesie italiane e latine che assembla più unità codicologiche. La prima sezione, fino a c. 94, è occupata da rime di Giovan Battista Strozzi il Vecchio. La seconda sezione, cc. 95-190, contiene testi latini di argomento sacro. La terza sezione cc. 191-224 contiene una Zingaresca, la traduzione della *Batrachomyomachia* di Francesco Antonio de' Pazzi, alcune altre traduzioni, e sonetti di Giuseppe Nozzolini. La quarta e ultima sezione, da c. 225, è una raccolta di canzoni, sonetti e traduzioni di poeti fiorentini di fine Cinquecento e inizio Seicento (Giovan Battista Strozzi il Giovane, Girolamo Fiorelli, Ottavio Rinuccini), carmi latini di Antonio Querenghi, Lucido de' Lucidi, Latino Latini, Scipione da Castro, Cesare Caporali, e infine quattro canzoni di Gabriele Fiamma.

Di Fiamma: cc. 277r-281r, VIII; cc. 281v-284v, VII.1; cc. 285r-287v, VII.2; cc. 288r-291r, VII.3.

A c. 71v un sonetto di Strozzi il Vecchio dedicato a "A don Gabbriello Fiamma che predicò in s. Lorenzo l'anno 1559", *Angelo bel ch'a guisa di colomba*. Dedicato a lui anche il madrigale seguente a c. 72r, *FIAMMA in terra del Ciel, quasi un ardente*.

Bibliografia: KRISTELLER 1965-1995: II, 339; CARBONI 1982; AMATO 2019: 167.



### 3. Testi di corrispondenza e d'occasione: I-IV

I-II.

I testi scambiati con Laura Battiferri (Ia e b, IIa e b) vengono inclusi nell'edizione a stampa delle sue *Opere toscane* del 1560, delle quali ci resta anche il manoscritto autografo utilizzato in tipografia (**Fi<sup>4</sup>**). Delle opere poetiche di Battiferri, Chiara Zaffini ha realizzato nella sua tesi di dottorato un'edizione critica, basandosi principalmente sul manoscritto 3229 della Biblioteca Casanatense di Roma e sulla citata *editio princeps* confrontata con l'autografo (da lei siglato F) (**BATTIFERRI AMMANNATI, Le rime**). Seguo nel riprodurre i testi la stampa **LB60**, riportando in apparato le pochissime varianti riscontrabili nei manoscritti (**Fi<sup>3</sup>**, **Fi<sup>4</sup>**, **Fi<sup>6</sup>**), che ho verificato con una nuova collazione a cui ho aggiunto un testimone non utilizzato dall'editrice, cioè **Fi<sup>2a</sup>**, che contiene il secondo scambio per intero, e il solo testo di risposta del primo.<sup>62</sup>

III-IV.

Per la corrispondenza poetica con Giorgio Vasari seguo l'edizione critica delle rime di quest'ultimo curata da Enrico Mattioda, che ricostruisce il carteggio poetico (**VASARI, Poesie**). Riproduco dall'autografo **A** il sonetto di Fiamma IIIa, riportandone in apparato anche tutte le particolarità grafiche. Il sonetto di risposta di Vasari (IIIb, n. XXVI dell'ed. Mattioda) che la rubrica, non d'autore, indica essere indirizzato "Al medesimo, alle consonanze", e il sonetto IV, indirizzato da Fiamma a Vasari, sono conservati invece dal manoscritto **Fi<sup>10</sup>**. Nel campo **ADATTAMENTI** dell'apparato critico do conto degli interventi grafici o fonomorfolologici sul testo di IIIa e IV.

### 4. Serie ferrarese: V-VIII

Come anticipato, la serie di sei testi testimoniata da **Fe**, è parzialmente trädita anche da altri manoscritti, in particolare V e VI sono riportati solo da **Fe**; VII.1 e VII.2 sono riportati da **Fe**, **Fi<sup>2</sup>**, **Fi<sup>9</sup>**, **Fi<sup>22</sup>** e **Va<sup>1</sup>**; VII.3 è riportato da **Fe**, **Fi<sup>22</sup>** e **Va<sup>1</sup>**; VIII è riportato da **Fe**, **Fi<sup>9</sup>** (due volte), **Fi<sup>22</sup>** e **Va<sup>1</sup>**. Di tutti i testi **RS** conserva una differente redazione, di cui ci serviremo con cautela per sciogliere alcuni punti.

Occorre prima di tutto fare alcune considerazioni sui rapporti tra **Fe** e gli altri testimoni, individuando da subito le differenze più rilevanti. A isolare **Fe** rispetto al resto della tradizione è intanto la più ampia selezione di testi, la loro natura di sequenza ben strutturata e le rubriche differenti. Inoltre, come anticipato, una seconda divergenza significativa è costituita dal fatto che la terza canzone dei penitenti (VII.3) manca di due strofe in **Fe**, rispetto alla lezione di **Fi<sup>22</sup>** e **Va<sup>1</sup>**. Dovremo considerare allora se questa assenza sia una lacuna causata da un errore materiale, oppure se possiamo ipotizzare che si tratti di una diversa redazione risalente all'autore. A favore della seconda ipotesi giocherebbe il fatto che il senso complessivo della canzone non viene alterato in modo sostanziale, dal momento che la quarta e la quinta stanza hanno un andamento tendenzialmente digressivo (nell'una il poeta ricorda il peccato originale; nell'altra il potere purificante del sangue di Cristo) e che la variante di maggior rilievo di **Va<sup>1</sup>** e **Fi<sup>22</sup>** rispetto a **Fe** (v. 43) occorre appena prima di queste due stanze, e sarebbe dunque possibile che fosse intervenuta proprio al momento della loro aggiunta. Tuttavia, come già sottolineato, la st. 5 e la st. 6, sono costruite sulla parafrasi di due punti consecutivi dello stesso salmo 50, ed è dunque difficile pensare che siano state composte in due momenti differenti. La caduta di due stanze consecutive è peraltro facilmente spiegabile con il salto di una pagina di un manoscritto che riporti una stanza per ciascuna facciata.

Mi permetto di anticipare l'ipotesi forte che riformulerò dopo la discussione delle varianti, cioè che, data la diversa e ben strutturata selezione dei testi e la variante sostanziale al v. 43 della terza canzone, **Fe** derivi da un originale diverso dal resto della tradizione e testimoni un diverso stadio redazionale dei testi tramandati dal resto della tradizione manoscritta. Questo però non esclude che gli errori evidenti di **Fe** (alcune lezioni singolari di **Fe** sono palesemente erronee) possano essere corretti sulla base degli altri manoscritti. Se fossero esistiti due momenti compositivi differenti, la cronologia relativa sarebbe comunque

---

<sup>62</sup> Di Fiamma, come anticipato, il manoscritto include anche una canzone.

molto difficile da stabilire. Un indizio è il fatto che il discorso promosso dai testi di **Fe** guadagna nella serie una potente coerenza e una chiara funzione allo stesso tempo penitenziale e orgogliosamente autoassolutoria e particolare valore acquista in questo senso il sonetto d'apertura, di cui sappiamo ora che la composizione non è avvenuta nel momento in cui il libro di **RS** era concluso, ma piuttosto al momento di licenziarne una prima scelta: inteso sin dall'inizio in funzione proemiale,<sup>63</sup> la sua storia inizia prima di quella del libro stesso. Questo suggerisce che le uniche varianti significative rispetto alla redazione di **RS**, ai vv. 9-10, possano considerarsi delle varianti d'autore. La struttura ben concertata della scelta di **Fe** fa pensare che la sistemazione sia successiva alla circolazione spicciolata di alcuni testi.

Ma procediamo con ordine.

Dalla collazione, i rapporti tra i testimoni non appaiono identici per tutte e quattro le canzoni, per cui, come vedremo, sarà necessario realizzare uno stemma per ciascun testo (cfr. BRAMBILLA AGENO 1984: 250-264). La prima osservazione da fare è che **Fe** presenta lezioni singolari in ciascuna delle canzoni e non ha alcun errore congiuntivo con nessuno degli altri testimoni. Si avverte anche che, data l'esiguità dei testi, sarà necessario per la ricostruzione dei rapporti tra i testimoni fare cauto ricorso a lezioni la cui natura erronea e monogenetica parrà forse troppo incerta rispetto alle necessità di una stemmatica lachmanniana. Data anche la natura debole e talora indiziaria su cui le ipotesi di stemma si reggono, non ci si esimerà dal discutere in seguito tutti i luoghi problematici.

Nella prima canzone sorella, VII.1, **Fe** ha almeno due lezioni singolari sicuramente erranee (*stesso* per *stolto*, v. 23, *chiari* per *cari*, v. 86). C'è poi un errore congiuntivo tra **Va**<sup>1</sup> e **Fi**<sup>9</sup>, che al v. 48 leggono *grave* invece di *lieve*; **Fi**<sup>9</sup> ha una lezione singolare al v. 44, dove legge *che* per *e*. Nessuno di questi errori è presente in **Fi**<sup>2</sup> o in **Fi**<sup>2</sup>. **Fi**<sup>2</sup>, oltre che molto parziale, poiché reca solo la prima canzone sorella e la prima stanza della seconda, è particolarmente inaffidabile, giacché presenta nella prima canzone un assetto anomalo: manca infatti la quarta stanza e la terza è trascritta dopo la sesta. Data la complessiva sciatteria del testo, mi pare ragionevole che questa situazione sia dovuta a un errore materiale, circa la cui genesi si può ipotizzare che **Fi**<sup>2</sup> copi da un manoscritto in cui le stanze siano una per facciata, con la l nel verso, in modo che a pagina aperta si abbiano 1-2, 3-4, 5-6, 7-congedo: il copista salta la seconda carta (stt. 3 e 4) passando direttamente alla terza (stt. 5-6); accortosi dell'errore, egli cerca di recuperare le stanze mancanti, tracrivendo la 3 dopo la 6, ma, dal momento che la stanza 4 ha *incipit* simile ("Qual peso al mondo è grave") alla seconda ("Qual forte e saldo arciero"), ritiene di averla già copiata e passa oltre. Sull'ultima facciata del suo antigrafo probabilmente il congedo seguiva direttamente la stanza 7, rendendo più semplice la caduta dell'ultimo verso di quest'ultima, che **Fi**<sup>2</sup> omette (v. *infra*). **Fi**<sup>2</sup> non può però derivare da **Va**<sup>1</sup>, che avrebbe le caratteristiche da me ipotizzate: al v. 41, **Fi**<sup>2</sup> legge *stan d'intorno* contro **Va**<sup>1</sup> *stanno atorno* (*stanno intorno* legge il resto della tradizione); nella prima stanza della seconda sorella, poi, al v. 14 **Va**<sup>1</sup> omette *sue*, lacuna che **Fi**<sup>2</sup> non eredita. In ogni caso, la parzialità del testimone, le anomalie nella distribuzione delle stanze, e soprattutto le numerose lezioni singolari (v. 62 *vita* per *virtù*; v. 89 *tuo* per *mio*; v. 96 *in tanti* per *intanto*; v. 99 omette *or*) rendono tanto difficile la collocazione stemmatica di **Fi**<sup>2</sup>, quanto scarsamente rilevante il suo contributo alla costituzione del testo. Si può dunque formulare l'ipotesi che da uno stesso antigrafo derivino indipendentemente **Fi**<sup>2</sup>, **Fi**<sup>2</sup> e il manoscritto da cui discendono **Va**<sup>1</sup> e **Fi**<sup>9</sup>.

Nella seconda canzone, VII.2, **Va**<sup>1</sup>, **Fi**<sup>9</sup> e **Fi**<sup>2</sup>, hanno errori non presenti negli altri testimoni: **Va**<sup>1</sup> al v. 14 omette *sue* e al v. 56 legge *loro in te e* contro *loro e in te*; **Fi**<sup>9</sup> al v. 18 legge *facendo* contro il corretto *tacendo* e al v. 65 *ch'offende*, mentre è assente *che* dagli altri testimoni; **Fi**<sup>2</sup> al v. 37 legge *ver* per *cuor*, al v. 65 *guardami* per *guardarmi* e al v. 74 omette *in*. La sola stanza riportata in **Fi**<sup>2</sup> non consente di identificare errori significativi, ma va detto che esso condivide la rubrica della prima canzone ("Pianto") con **Va**<sup>1</sup>, **Fi**<sup>9</sup> e **Fi**<sup>2</sup>, ancora una volta contro **Fe** ("Lacrime"). A proposito dell'autonomia di **Fe**, si noterà che tutti gli altri testimoni, **Va**<sup>1</sup>, **Fi**<sup>9</sup> e **Fi**<sup>2</sup> leggono concordemente *sovra* al v. 54, mentre è quasi certamente la lezione *contra* di **Fe** a essere corretta, dal momento che 'muovere contra' è reggenza ben attestata in **RS**, mentre non lo è mai 'muovere sovra' (v. *infra*), e *tanto* contro *santo* di **Fe** al v. 59, che sembra cinginarsi come un errore di ripetizione del *tanta* del v. 58. Tutti, sempre ad esclusione di **Fi**<sup>2</sup> in cui il verso manca, convergono sulla forma *rovine* contro

<sup>63</sup> Cfr. ERSPAMER 1987: 114: "il componimento proemiale non apriva un canzoniere: lo chiudeva".

*ruine* di **Fe** al v. 28. **Va<sup>1</sup>**, **Fi<sup>9</sup>** e **Fi<sup>12</sup>** condividono inoltre la lezione del v. 80 *obbediente*, che testimonia di una forma, la desinenza *-e* per il femminile plurale degli aggettivi in *-e*, fiorentina “argentea” e assente da **RS** (anche qui meglio seguire **Fe**, che legge *obedient*). Naturalmente, anche se non lo contraddicono, gli ultimi due esempi non possono di per sé essere fatti valere per corroborare lo stemma. Fatta salva la posizione non determinabile chiaramente di **Fi<sup>2</sup>**, in questo caso sembra che **Fi<sup>9</sup>**, **Fi<sup>12</sup>** e **Va<sup>1</sup>** dipendano da un antigrafo comune diverso da quello di **Fe**.

La terza canzone, VII.3, manca da **Fi<sup>2</sup>** e da **Fi<sup>9</sup>**, mentre abbiamo almeno un errore congiuntivo tra **Va<sup>1</sup>** e **Fi<sup>12</sup>**: il v. 5 legge *indegno*, laddove la rima esigerebbe *immondo* di **Fe**. Anche in questo caso sono presenti divergenze che impediscono che l’uno derivi dall’altro: **Fi<sup>12</sup>** ha al v. 8 *misso* per *visso*; al v. 15 *s’ella* per *tua se*; al v. 81 *alto* per *almo*; al v. 90 omette *or*; al v. 94 *genti e* contro *genti o gente*; al v. 97 *pietade* per *impietade*; **Va<sup>1</sup>** legge invece al v. 78 *nuovo* per *muova*. Ipotizzeremo allora che anche in questo caso **Va<sup>1</sup>** e **Fi<sup>12</sup>** condividano lo stesso antigrafo, diverso da quello di **Fe**.

Circa la canzone VIII, dobbiamo osservare intanto che **Fi<sup>9</sup>** la copia due volte (le chiamo **A** e **B**), la seconda delle quali si trova isolata in un diverso punto del manoscritto. Segnalo intanto le consuete lezioni singolari di **Fe** – al v. 7 omette l’articolo *l’*; al v. 64 legge *pene* per *bene* (garantito dalla variante evolutiva *favor* di **RS**); al v. 104, *opra* per *cosa* (errore d’anticipo) –, signaleremo che **A** condivide un errore con **Va<sup>1</sup>** e con **B**, cioè al v. 65 *ferma* per *eterna*: *eterna* è la lezione di **RS** e *ferma* è senz’altro spiegabile con l’erronea lettura nell’antigrafo comune *e ferma* per *eterna*. **A** legge anche con **Va<sup>1</sup>** al v. 15 *faconda* per *feconda*, potenzialmente però poligenetico. **A** e **B** hanno ciascuno lezioni singolari: **A** innova al v. 3 (*versi* per *ver*) e al v. 25 (*tanto* per *tanti*, garantito dalla rima al mezzo); **B** innova singolarmente al v. 11, dove legge *ch’ognun perme* in luogo di *per me ch’ognun*). In quest’ultimo caso va notato che questa inversione corrisponde alla lezione di **RS**, ma il contatto è probabilmente fortuito, perché orientato a una semplificazione della sintassi (“fa’ per me ch’ognun palese intenda”), caratteristica condivisa dall’innovazione di **B** al v. 14, *che ’n guidar* per *che guidar*, che scioglie un giro sintattico poco perspicuo.<sup>64</sup> Sa **A** non può derivare da **Va<sup>1</sup>** per i motivi che vedremo tra poco, a escludere che **B** derivi da **Va<sup>1</sup>** potrebbero bastare le lezioni di quest’ultimo al v. 86, *gente* per *genti* (garantito dalla rima), e al v. 107 *io ’l* per *il*, che si spiegherebbe per entrambi con un originario *i’ l’*.

La posizione di **A** è complicata dal fatto che condivide un errore significativo con **Fi<sup>12</sup>** al v. 77 (*impria* per *fu pria*),<sup>65</sup> da cui comunque non sembra dipendere per via della divergenza di **Fi<sup>12</sup>** al v. 70 (*periglio* per *perigl*). Potenzialmente poligenetici mi paiono gli errori che **Fe** condivide con **Fi<sup>12</sup>** (v. 37 *tanti ben* per *tanto ben*, evidente banalizzazione), e con **Fi<sup>12</sup>** e **A** (v. 93 *quindi* per *quinci*, banalizzazione più che errore d’anticipo). Anche in questo caso dunque l’autonomia di **Fe** non mi pare in discussione (anche la rubrica è leggermente differente, “I Viaggi della Gloria”, contro **Fi<sup>12</sup>**, **Va<sup>1</sup>** e **A** che leggono “Viaggio della gloria”; **B** omette la rubrica), mentre più articolata è la relazione tra gli altri testimoni, per cui possiamo ipotizzare uno stemma a due rami: un ramo  $\alpha$  da cui deriva **Fi<sup>12</sup>** e un ramo  $\beta$  da cui derivano **B** e **Va<sup>1</sup>**. Per spiegare la presenza in **A** di entrambi gli errori più rilevanti (v. 65 e v. 77), si può ipotizzare che, avendo accesso a due fonti, le abbia contaminate, copiando dal ramo  $\beta$  fino alla stanza 5, e dal ramo  $\alpha$  dalla stanza 6 alla fine.

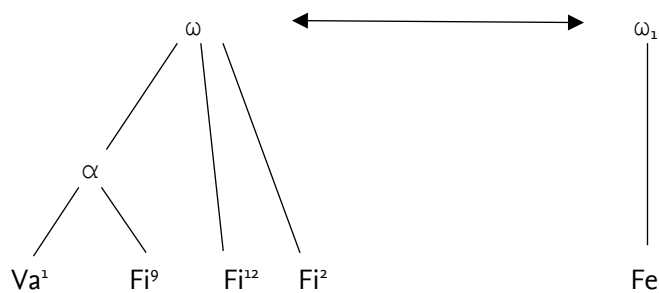
Per spiegare l’autonomia di **Fe**, che non solo ha più testi rispetto a tutti gli altri testimoni, ma in quelli condivisi presenta almeno una variante difficilmente attribuibile a un copista, ha rubriche differenti e non ha nessun errore congiuntivo col resto della tradizione, mi pare economico e ragionevole ipotizzare che siano esistiti almeno due originali, corrispondenti a momenti compositivi diversi. Per la particolare configurazione della raccolta di Giraldo Cinzio è probabile, come detto, che questo canzonieretto si debba far risalire a una copia da un originale allestito dall’autore o su sua iniziativa. Ad almeno un’altra fase compositiva è da far

<sup>64</sup> *vuole* di v. 16 regge contemporaneamente sia *guidar* di v. 14 che *condurla* di v. 16: “Qual Mastro accorto, che *guidar* talora / feconda acqua da lunge in steril piaggia, / quanto *condurla* in alto sito *vuole*”; l’autore in **RS** correggerà infatti introducendo un verbo *feconda acqua* → *acqua cerca*.

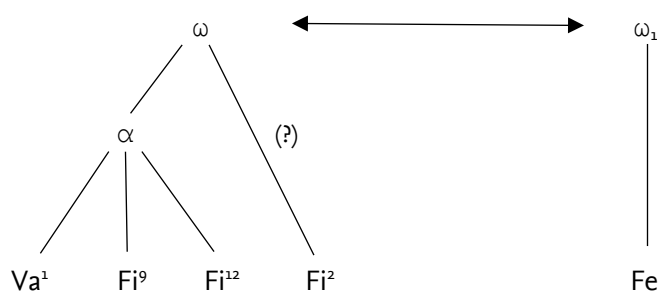
<sup>65</sup> La sintassi del passo “E quel santo pastor, ch’al regno ascese, / fu pria d’affanni essemplio, / e da quell’empio Re tant’ebbe offese”, richiede un verbo coordinato con *ebbe*, piuttosto che una locuzione avverbiale che trasformerebbe il v. 77 in un inciso, in modo che la struttura del periodo meglio restituisca l’opposizione tra i due momenti: ‘il pastore, che ora è in cielo, prima fu esemplio d’affanni ed ebbe tante offese’, in parallelo con l’esempio della prima parte della stanza.

risalire l'originale (o gli originali) da cui deriva il resto della tradizione, sia delle canzoni sorelle (VII.1, 2, 3), sia della canzone VIII. La circolazione autonoma di quest'ultima ne spiegherebbe anche la diversa posizione nei testimoni analizzati. Essa si presenta infatti da sola in **B**, dopo le "sorelle" in **A** e prima di esse in **Fi<sup>12</sup>** e **Va<sup>1</sup>**. La cronologia relativa a queste due fasi, spicciolata e composita, è impossibile da stabilire con certezza, ragion per cui negli stemmi rappresento il movimento con una freccia che va in entrambe le direzioni. Mi pare però probabile che l'organizzazione da cui dipende **Fe** possa essere successiva. Non mi è possibile stabilire con certezza se il capostipite della tradizione dispersa  $\omega$  sia un solo originale d'autore, ma vi sono indizi che portano a sospettare la mediazione di un archetipo. In ogni caso le linee che da  $\omega$  portano direttamente ai testimoni superstiti non andranno intese come segno di una dipendenza diretta, ma solo come registrazione dell'assenza di errori sicuramente congiuntivi tra due o più di essi.

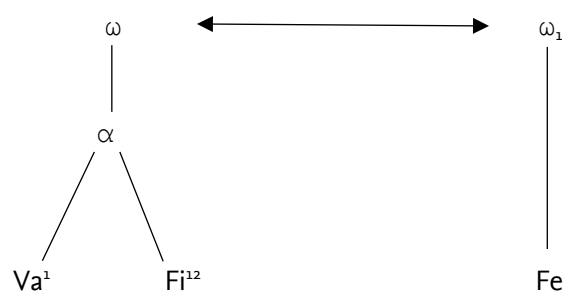
Ipotesi di *stemma codicum* della canzone VII.1



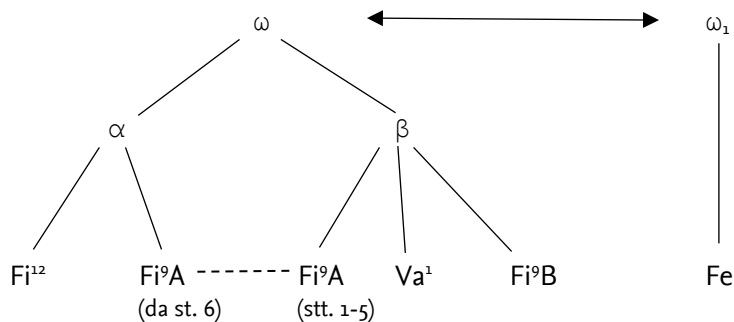
Ipotesi di *stemma codicum* della canzone VII.2



Ipotesi di *stemma codicum* della canzone VII.3



Ipotesi di *stemma codicum* della canzone VIII



L'edizione che propongo cerca di ricostruire l'originale da cui deriva la sequenza tradata da **Fe**, correggendo gli errori di quest'ultimo attraverso il confronto, dove questo è possibile, con gli altri testimoni, che recano una stesura che si discosta minimamente dalla precedente.<sup>66</sup> Per rendere conto di questo delicato incrocio tra filologia della copia e filologia d'autore, darò in apparato le varianti distribuite su tre fasce: nella prima, offro le varianti dei testimoni che includono in tutto o in parte la serie di quattro canzoni VII.1, VII.2, VII.3 e VIII e gli errori che ho corretto congetturamente rispetto a **Fe** dove questi è testimone unico (di cui offrirò poco oltre una rapida giustificazione); nella seconda fascia, rendo conto di alcuni interventi sulla grafia e la morfologia effettuati sulla scorta del confronto con l'*usus* di **RS** e delle lettere autografe, per cui vedi *infra*; nella terza, offro le varianti evolutive di **RS** per le parti lì confluite dopo la rielaborazione.

Nell'edizione di VIII.3, metto a testo la lezione di **Fe** al v. 43, mentre do in corsivo tra parentesi quadre, a segnalarne l'appartenenza integrale all'altra stesura, le due stanze lì mancanti. Inoltre, introduco una spaziatura negli ultimi versi di ciascuna stanza di VIII per rendere visibile la rima interna.

I criteri per la scelta delle grafie sono discussi *infra*, mentre presento qui brevemente gli errori corretti rispetto a **Fe**, congetturamente o accogliendo le lezioni di altri testimoni.

V, 9 “alti i misteri, occulti i sensi”

**RS** legge “alti misteri, occulti sensi”: la sequenza ‘aggettivo + articolo + sostantivo’ con l'aggettivo in questa funzione predicativa non mi risulta attestata in Fiamma, ma ritorna in altri due punti di questi testi VII.2, 59 e in VIII, 6, ragion per cui la conservo a testo.<sup>67</sup>

V, 14 e VII.3, 15, 36, 39, 41, 43, 44, 81 “suo” → “tuo”

Numerosi pronomi e aggettivi possessivi in **Fe** sono alla terza persona; tuttavia, si tratta per la maggior parte di frasi rivolte direttamente a Dio. La confusione tra *s* e *t* è errore ben facile, e non ci sono dubbi che, anche sulla base delle fonti che Fiamma rielabora, e in particolare i Salmi (per i vv. 3-45 di VII.3 è Ps 142), questi pronomi siano tutti da volgere alla seconda persona, come conferma per V, 14 la lezione di **RS**.

VI, 31-32 “in questi chiostrì, / e mille ho vinto mostri” → “in questi chiostrì, / u' mille ho vinto mostri”

La congiunzione copulativa, legando una frase al presente e una al passato prossimo, dà meno senso rispetto al relativo *u'* di **RS**, che si collega invece direttamente al complemento di luogo del verso precedente. *e* è probabilmente una banalizzazione.

VII.1,18 “desiato” → “destinato”

La lezione *destinato segno*, riportata dal resto della tradizione, è chiara citazione petrarchesca (*Rvf*87, 4); *desiato* mi pare perciò da rigettare.

VII.1, 23 “stesso” → “stolto”

*stolto saper*, riportato dal resto della tradizione, è un ossimoro ben calzante con lo stile di Fiamma, oltre che con la fonte biblica qui attiva, Ps 37, 6 “insipientiae meae”; un'opposizione tra *stolto* e *savio* è inoltre nella canzone VIII.

VII.1, 46-47 “Qual peso al mondo è grave / se fosse ben da grand'Olimpo od Ossa” → “Qual peso al mondo è grave, / se fosse ben del grand'Olimpo o d'Ossa”

<sup>66</sup> Per la distinzione tra “redazione” e “stesura”, cfr. STUSSI 1998: 288, “Conviene allora stabilire preliminarmente che si parlerà di redazioni diverse nel caso di entità così remote che ha senso confrontarle globalmente, non punto per punto. Nel caso che un sistematico confronto puntuale sia invece possibile, si parlerà di differenti stesure d'una medesima opera o, sottolineando l'esiguità della variazione, d'un'unica opera con varianti”.

<sup>67</sup> Sulla figura nella prosa seicentesca, cfr. POZZI (1954: 41-42).

Secondo la lezione di **Fe**, il *peso* proverrebbe dall'Olimpo o dall'Ossa, mentre il senso suggerisce che il peso sia massiccio quanto quello di un monte: è dunque da accogliere la lezione del resto della tradizione.

VII.2, 5 “felice dirò di quello il stato” → “felice dirò di quel lo stato”

**Fe** legge *quello il*, mentre il resto della tradizione legge *quello*. Ipotizzo che una scorretta divisione delle parole (*quello* per *quel lo*) abbia spinto il copista di **Fe** a sanare quella che ha percepito erroneamente come assenza dell'articolo da legare a *stato*.

VII.2, 53-54 “movesse un diluvio di peccati / contra questi”

Mentre **Fe** legge *contra*, il resto della tradizione legge concordemente *sovra*; va osservato che la preposizione *contra* in dipendenza dal verbo *muovere* ricorre altre volte in **RS**, ed è pertanto da preferirsi.

VII.2, 59 “mentre santo il desio tal vive in essi”

**Fe** legge *santo*, contro *tanto* del resto della tradizione, che parrebbe configurarsi come ripetizione del *tanta* del verso precedente. Accogliendo *santo* avremmo una sequenza ‘aggettivo + articolo + nome’ non attestata in **RS**, e però, come notavo *supra*, ricorrente in altro punto di **Fe**, V, 9, e in IX, 6. Pur accogliendo la lezione di **Fe**, nessuna delle due soluzioni consente di sciogliere in modo del tutto soddisfacente un passo la cui sintassi è poco perspicua.

VII.3, 34 “e son pur vivo, e spero” → “et io pur vivo, e spero”

L'uso assoluto del verbo *vivere* per ‘esser vivo’ è frequente in **RS**, così come la posizione di *pur* è lì di norma immediatamente precedente al verbo coniugato; rigetto dunque la lezione *son* di **Fe**, in cui *vivo* va interpretato come nome del predicato, e accolgo a testo *io* del resto della tradizione, che è inoltre citazione di *Rvf*292, 9.

VII.3, 40 “e le mirabil cose” → “e a le mirabil cose”

Il senso richiede una preposizione poiché il complemento è retto da *ricorro*.

VII.3, 101 “purgaranno il cor l'interne doglie” → “purgaranno al cor l'interne doglie”

Ammettendo la forma *purgaranno* (su cui v. *infra*) mi paiono meglio comprensibili le lezioni dei tre testimoni. **Va**<sup>1</sup> avrebbe corretto in direzione del toscano letterario col passaggio a *-er-* (*purgheranno*), mentre **Fi**<sup>2</sup>, mal consigliato dalla preposizione *a*, avrebbe frainteso e banalizzato (*porgeranno*); allo stesso modo **Fe** fraintenderebbe la costruzione attribuendo a *cor* la funzione di complemento oggetto invece che di complemento di termine.

VIII, 37 “e dà lor tanti ben con tanti danni” → “e dà lor tanto ben con tanti danni”

*tanti ben* al plurale è probabilmente dovuto all'attrazione del successivo *tanti*, per cui correggo sul resto della tradizione, **RS** compreso, che legge *tanto*.

VIII, 64 “tal pene Dio li porge” → “tal bene Dio li porge”

La variante *favor* della redazione di **RS** suggerisce di accogliere la lezione *bene* del resto della tradizione manoscritta, rispetto a *pene* di **Fe**, che non concorda col senso generale del passo, in cui viene espresso un contrasto tra sofferenza terrena e benevolenza divina.

VIII, 102 “cosa” → “opra”

*cosa* è errore d'anticipo del v. 104, che correggo sul resto della tradizione.

## 5. Altri testi dispersi: IX-X

### IX.

Per l'allestimento del testo della canzone IX occorre tener conto di un discreto numero di testimoni. Escludendo le pubblicazioni più tarde, cioè la benemerita **R771**, che dipende da uno dei due testimoni a stampa, **RD75** o **SR93**, e quest'ultima, che a sua volta dipende da **RD75**, di cui conserva tutti gli errori, rinnovando solo la rubrica del testo (entrambe le antologie sono curate da Cristoforo Zabata),<sup>68</sup> gli altri testimoni non sembrano derivare gli uni dagli altri. Ho proceduto dunque a una collazione per determinare i rapporti reciproci e rappresentarli con uno *stemma codicum*, la cui validità è, come nel caso della serie vista sopra, da riferirsi al solo testo di Fiamma: non soccorrono infatti a determinare eventuali parentele gli altri testi inclusi nelle sillogi antologiche in cui la canzone si trova, che non sono apparentate da estesi nuclei

<sup>68</sup> Sulla figura di Cristoforo Zabata e le antologie da lui allestite vedi RUFFINI 2014.

omogenei, e dunque rispondono a progetti diversi che quasi nulla ci dicono sotto questo aspetto di eventuali antigrifi comuni. Gli elementi emersi dalla collazione del solo testo di Fiamma sono parsi sufficienti a fornire un'edizione attendibile di quest'ultimo, ma trattandosi di manoscritti miscellanei, in diversi casi assemblati in tempi diversi, uno studio della loro storia compositiva e un confronto più serrato dell'intero contenuto avrebbe indirizzato questo sondaggio verso un lavoro di respiro e di taglio profondamente diversi.

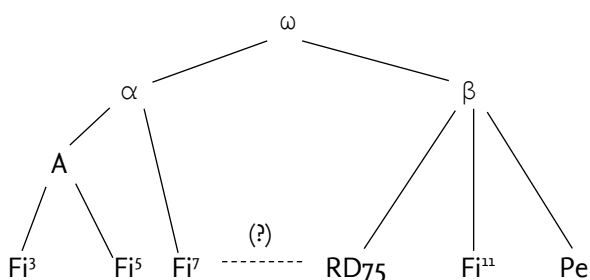
Per determinare le relazioni stemmatiche, cominciamo col dire che almeno un errore congiuntivo lega tra loro **Fi<sup>3</sup>** e **Fi<sup>5</sup>**: il v. 61 “cui fer torto s'grave *i vecchi antichi*” presenta un errore d'anticipo di “antichi” del v. 65 (“i gran perigli o contro gli [gl' **Fi<sup>3</sup>**] empi *antichi*”): la rima, testimoniata dal resto della tradizione, è sicuramente *iniqui: antiqui*. I due manoscritti condividono almeno un altro errore difficilmente poligenetico: “In così inerme e sola”, v. 25, dove il testo richiede il soggetto del verbo *io*. Altri due errori sono invece potenzialmente poligenetici: al v. 6 la lezione “zelo”, per “telo”, che potrebbe però essere una banalizzazione; al v. 15, “e di vera pietà *tutto* dipinse”, mentre l'aggettivo si riferisce a *faccia* del v. 16. All'ipotesi che **Fi<sup>5</sup>**, probabilmente più tardo, derivi da **Fi<sup>3</sup>** osterebbe solo il v. 32, dove **Fi<sup>3</sup>** innova isolatamente mancando una rima (“oculta” : “sepolta”). L'errore sarebbe facilmente sanabile, ma dato che la datazione dei due manoscritti non è tale da offrire garanzie assolute, ipotizzo, prudenzialmente, che **Fi<sup>3</sup>** e **Fi<sup>5</sup>** derivino indipendentemente questo testo da un antigrafo comune.

Gli errori di **Fi<sup>3</sup>** e **Fi<sup>5</sup>** sono separativi rispetto al resto della tradizione (con la parziale eccezione di **Fi<sup>7</sup>**, su cui tornerò), per cui dobbiamo ora cercare di stabilire i rapporti reciproci tra i testimoni rimanenti. **RD75**, **Pe** e **Fi<sup>11</sup>** condividono un errore al v. 66, dove leggono “fiera” (**RD75**) o “fera” (**Pe**, **Fi<sup>11</sup>**), invece del corretto “fella”, richiesto dalla rima. Entrambi i testimoni più antichi hanno però delle lezioni singolari: al v. 73 **Fi<sup>11</sup>** legge da solo “ecco” contro “vedi” e al v. 75 legge da solo “mille” per “delle”; **RD75** omette il v. 32, al v. 39 legge da solo “argento” per “ferro” e al v. 91 legge da solo “passando” per “sparendo”. **Fi<sup>11</sup>** e **RD75** non possono dunque derivare l'uno dall'altro, né il più tardo **Pe** può derivare da uno dei due.

**Fi<sup>7</sup>** ha numerose lezioni singolari (p. es. v. 15, “tutte” per “tutta”; v. 24, “gravosi” per “gravi”; v. 35, “questo” per “quanto”; v. 51, “giù” per “qui”; v. 64, “grand” per “breve”; v. 74, “pieno” per “pieni” (in rima); v. 89, “vivo” per “divo”), ma condivide l'errore congiuntivo di **Fi<sup>3</sup>** e **Fi<sup>5</sup>**, leggendo ai vv. 61 e 65 “Cui fer torto si grande i vecchi *antiqui* [...] Il gran periglio et contro gli empi *antiqui*”. Non presenta però l'errore del v. 25 (“in” per “io”). Si può ipotizzare che **Fi<sup>7</sup>**, pur ponendosi sullo stesso ramo della tradizione, discenda da un manoscritto in posizione più alta, nel quale l'errore non si era ancora prodotto. La situazione è complicata dal fatto che **Fi<sup>7</sup>** si accosta in due punti anche a **RD75**: al v. 12 legge “costei” per “questa” (il pronome *costei* è estraneo all'uso di Fiamma); al v. 91 legge “entro nel” contro “entrato al” di **Fi<sup>3</sup>** e **Fi<sup>5</sup>** ed “entrat'è al” di **Fi<sup>11</sup>** e **Pe**. Del ramo di **RD75** però **Fi<sup>7</sup>** non presenta l'unico errore significativo: “fiera” per “fella” (in rima). I due casi di contatto con **RD75**, nel contesto di un testimone che mostra una spiccata tendenza all'innovazione, non sono però forse sufficienti a ipotizzare una contaminazione.

Sulla base della situazione presentata, ipotizzo uno schema bipartito: dal ramo  $\alpha$  discendono **Fi<sup>7</sup>** e il sottoramo A da cui dipendono **Fi<sup>3</sup>**, **Fi<sup>5</sup>**; dal ramo  $\beta$ , discendono **RD75**, **Fi<sup>11</sup>** e **Pe**. La linea tratteggiata accompagnata da un punto interrogativo indica la possibilità di una contaminazione di **Fi<sup>7</sup>** con **RD75** (o con un suo antigrafo).

Ipotesi di *stemma codicum* della canzone IX



Possiamo ora prendere in esame nel dettaglio i luoghi problematici.

IX, 12: “a questa sola è grato”

Fi <sup>3</sup> e Fi <sup>5</sup> a questa sola è grato	Fi <sup>7</sup> RD <sup>75</sup> a <b>costei sol</b> è grato	Fi <sup>11</sup> Pe a questa <b>solo</b> è grato
--	---	---

Nessun dubbio sul mettere a testo “questa”, dal momento che “costei” non ha altre attestazioni in Fiamma, mentre sulla forma da dare all’aggettivo *solo* ci conforta l’uso del poeta, che nell’unica occorrenza dell’espressione “questa sola” (RS: 468) adotta la forma piena concordata con il pronome.

IX, 61 e 65: “cui fer torto sì grande i vecchi iniqui [...] il gran periglio, e contro gli empi antichi”

Fi <sup>3</sup> Fi <sup>5</sup> v. 61 cui fer torto si <b>grave</b> i vecchi <b>antichi</b>	Fi <sup>7</sup> Cui fer torto si grande i vecchi <b>antiqui</b>	RD <sup>75</sup> Cui fer torto sì grande i vecchi iniqui	Pe F <sup>11</sup> Cui fer torto si grande i vecchi iniqui
v. 65 <b>i gran perigli o</b> contro gli (gl’ <b>Fi<sup>3</sup></b> ) empi <b>antichi</b>	Il gran periglio et contro gli empi antichi	Il gran periglio, e contra gli empi antichi	Il gran periglio e (et <b>Fi<sup>11</sup></b> ) contro gl’ (gli <b>Fi<sup>11</sup></b> ) empi antiqui

La rima da mettere a testo è senz’altro “iniqui”: “antiqui”, e quello di α si configura come errore d’anticipo. L’aggettivo al v. 61 è “grande”, non “grave”: oltre alla motivazione stemmatica, *grande* è anche attestato in associazione allo stesso sostantivo in RS (88, 5 “gran torti”). Sempre per ragioni stemmatiche, al v. 65 metto a testo “il gran periglio”: l’errore nel sottoramo A sembra peraltro nascere dal fatto che, caduta *e*, la lettera finale di *periglio* è stata intesa come congiunzione.

IX, 66: “dira e fella”

Fi <sup>3</sup> Fi <sup>5</sup> <b>dura</b> e fella	Fi <sup>7</sup> dira et fella	RD <sup>75</sup> <b>d’ira fiera</b>	Fi <sup>11</sup> <b>dira et fera</b>	Pe <b>d’ira e fera</b>
--	----------------------------------	--	---	---------------------------

Il testo richiede una dittologia aggettivale dipendente da “rabbia”, il cui secondo termine rimi con “bella”. La soluzione da mettere a testo è “dira e fella”: per il secondo termine è necessaria una rima in -ELLA, mentre per il primo termine le diverse soluzioni adottate appaiono come banalizzazioni dei copisti posti di fronte a un aggettivo raro, ma attestato anche altrove in Fiamma.

IX, 75: “de le vittorie mie, de’ miei trofei”

Fi <sup>3</sup> Fi <sup>5</sup> delle vittorie miei [mie <b>Fi<sup>5</sup></b> ] de <b>mia</b> trofei	Fi <sup>7</sup> <b>della vittoria mia</b> de mie trofei	RD <sup>75</sup> e Pe de le [delle <b>Pe</b> ] vittorie mie de miei trofei	Fi <sup>11</sup> <b>mille</b> vittorie mie de miei trofei
---	---	--	---

I due complementi coordinati dipendono da “l’aria, l’acqua e la terra e ’l foco pieni”, dunque non solo lo stemma, ma anche il senso esclude “mille” di Fi<sup>11</sup>. Sul ramo α Fi<sup>3</sup> e Fi<sup>5</sup> presentano “mie(i)” con valore di femminile plurale accanto a “mia” maschile plurale, forma ben attestata in area toscana ancora in pieno Cinquecento e difficilmente attribuibile a Fiamma; Fi<sup>7</sup> presenta le stesse due forme di Fi<sup>5</sup> invertite, intendendo però “mia” come singolare, leggendo di conseguenza “della vittoria”: è da notare che al verso precedente “pieni” (garantito dalla rima con “terreni”, oltre al fatto che si riferisce a più oggetti) è erroneamente trascritto “pieno”, sì che Fi<sup>7</sup> pare aver interpretato la sequenza “il fuoco pieno della vittoria mia” in modo che il genitivo dipendesse da “fuoco”, e non da “pieni”. Sia stemmaticamente, sia in virtù della prassi morfologica di Fiamma la soluzione da mettere a testo è quella di RD<sup>75</sup> e Pe: “de le vittorie mie, de’ miei trofei”.

IX, 91: “sparendo agli occhi entrato è al core”

Fi <sup>3</sup> Fi <sup>5</sup> Sparendo agl’occhi <b>entrato</b> al core	Fi <sup>7</sup> Sparendo agloch <b>entro</b> <b>nel</b> core	RD <sup>75</sup> <b>Passando</b> a gli occhi <b>entrò nel</b> core	Fi <sup>11</sup> Pe Sparendo agli [a gl’ <b>Pe</b> ] occhi entrat’è al core
---	--	--	---

Lo spirito della verità scompare dalla vista del poeta per trovare rifugio nel suo cuore. Eliminata la lezione singolare “passando” di RD<sup>75</sup>, ci resta da decidere se il verbo “entrare” sia al participio passato, al passato prossimo o al passato remoto. Credo che i passati remoti di Fi<sup>7</sup> e RD<sup>75</sup> siano tentativi, forse indipendenti, di aggiustare un verso non chiaro per via dell’uso non comune della preposizione *a* per indicare un movimento di ingresso. Tale uso è però testimoniato almeno in un caso nella prosa di commento di RS (108, “entra al core”), ragion per cui la reggenza “entrare nel” si può considerare *facilior*. Tenendo conto che il v. 92 inizia con una congiunzione copulativa e richiede di essere coordinato



con un verbo di modo finito, la soluzione migliore è “entrat’è”, che forse a causa di una divisione non perspicua delle parole ha perso in alcuni testimoni l’ausiliare posposto. L’anastrofe di participio e ausiliare, sia *essere* che *avere*, è attestata in Fiamma. Dato che **RS** non elide mai i participi passati, metto a testo “entrato è”.

Per quanto riguarda gli aspetti grafici seguo, nei casi in cui non soccorre l’uso di **RS** (v. *infra*), la stampa **RD75**.  
X.

Il sonetto X, che rappresenta la prima redazione di **RS** 55, presenta una doppia fascia di apparato: a testo si trova la lezione di **LM67**, che ne rappresenta la prima redazione edita. Le due fasce rappresentano le varianti evolutive di **RS**, che ne costituisce l’esito definitivo, e di **FT73**, non attribuibile all’autore. In questo caso, essendo particolarmente pertinente il confronto tra le redazioni, non intervengo sulla fonomorfologia dei testimoni, applicando solo i criteri di trascrizione di cui al punto 7.

## 6. Testi dubbi: XI-XII

XI.

Per il sonetto dedicato ad Angelo Nicolini, V, seguo **SM629**, conservando le forme estranee all’*usus* di Fiamma (v. *infra*), dato che ritengo dubbia l’attribuzione, e dando in apparato le varianti di **PB712**, in cui il sonetto è dedicato a Reginald Pole.

XII.

Per il sonetto XII seguo il testo di **Pi**, conservando anche le forme che fonomorfologicamente non si accordano con l’*usus* di Fiamma (v. *infra*).

## 7. Criteri di edizione e note su lingua e grafia

Trovandomi ad utilizzare testimoni non autografi che non offrono sufficienti garanzie per quanto riguarda gli aspetti grafici, ho preferito seguire un criterio omogeneo e tendenzialmente modernizzante. Sono prima di tutto intervenuto su quegli aspetti che mi sono parsi di minore rilievo o all’opposto assolutamente necessari all’intelligenza del testo:

1. distinguo *u* da *v*;
2. trascivo la congiunzione copulativa come *e*, o *et* se richiesto dal metro;
3. distinguo tra le congiunzioni in forma sintetica e analitica: *per che* introduce una relativa indipendente, *perché* ha valore causale; *poi che* ha valore temporale, *poiché* ha valore causale;
4. elimino le maiuscole a inizio verso e tutte quelle che non indicano nomi propri o personificazioni, ma conservo i nomi integralmente in maiuscolo nei testimoni a stampa, rendendoli col maiuscoletto;
5. separo le parole e inserisco segni di punteggiatura e diacritici secondo l’uso moderno;
6. elimino le *h* etimologiche in *honesto*, *honore*, *huomo*, *hora* e derivati (*al(l)hor(a)* > *al(l)or(a)*, *ogniho(a)* > *ogno(a)*, *talho(a)* > *talor(a)*), e nelle voci del verbo *havere*;
7. adotto la grafia *-zi-* per l’affricata intervocalica;
8. trascivo le preposizioni articolate in forma sintetica, salvo dove questo richiede un raddoppiamento grafico della consonante (p. es. *al*, ma *a lo*, *dal*, ma *da lo*), tenendo conto anche del fatto che **RS** distingue con pochissime eccezioni tra preposizioni sintetiche nella prosa e analitiche nella poesia.

Per altri aspetti, che chiarirò a breve, ho utilizzato i due strumenti più utili a nostra disposizione per ricostruire l’*usus scribendi* di Fiamma, di cui denuncio però subito i limiti specifici: **RS** è la sua più ricca raccolta poetica, ma, essendo a stampa, presuppone un lavoro di revisione editoriale che non si può far risalire integralmente all’autore (cfr. almeno TROVATO 1991); il corpus delle lettere a Giorgio Vasari è autografo, ma testimonia una scrittura privata, che, se può valere come indicatore della plausibilità di forme più compromesse con gli usi locali, non si può adottare come base per costruire un sistema adatto alla resa grafica dei testi poetici, né peraltro il solo sonetto autografo lì compreso sarebbe sufficiente allo scopo. Nessuno dei due strumenti è

però inerte, anzi entrambi ci saranno d'aiuto per sciogliere in modo ragionevole alcuni nodi, per i quali ho compiuto una scelta il più possibile sistematica, contro le insidiose oscillazioni grafiche dei testimoni utilizzati.

Ho ritenuto ragionevole far valere il sistema riconoscibile in **RS** non solo per valutare l'ammissibilità di alcune forme fonomorfologiche ma anche per sciogliere alcuni delicati problemi di ordine fonetico e prosodico. In particolare, nel caso di incontri vocalici – che nei testimoni hanno ovviamente rese oscillanti tra sinalefe, apocope e aferesi – ho verificato caso per caso le occorrenze degli stessi incontri di parola, o eventualmente degli stessi contesti sillabici, nei testi poetici di **RS**, e ho adottato la soluzione lì più frequente, spesso poco meno che sistematica. L'adozione di questa soluzione ricostruttiva è favorita anche dalla circostanza che, come mi pare di aver dimostrato, diversi testi sono in realtà redazioni precedenti di poesie poi incluse in **RS**, il cui uso dunque mi pare imporsi sensatamente come guida tra queste oscillazioni, poiché eventuali sviluppi in diacronia delle abitudini scritte di Fiamma non sarebbero comunque argomentabili sulla base di testimonianze d'altra mano. Sono consapevole che queste operazioni di omogeneizzazione grafica sono doppiamente insidiose: da una parte costringono a trascurare il peso storico-culturale di alcune grafie, dall'altra tendono a schiacciare eventuali divergenze sull'uso di un testimone a stampa.<sup>69</sup> Mi è sembrato tuttavia ragionevole, anche tenendo conto della diacronia abbastanza stretta dell'attività poetica di Fiamma, adottare un criterio il più possibile uniforme, e seguire **RS** dove s'imponevano scelte che avevano conseguenze non trascurabili sulla resa fonica del testo, e che non poteva essere delegata ai testimoni di volta in volta usati come testo base, a mio avviso meno sicuri rispetto al controllo autoriale a cui è stato sottoposto **RS**. È in ogni caso evidente che sarebbe un miraggio pretendere di ottenere qualcosa di più che una vaga approssimazione alla volontà dell'autore: la ricchezza (qualcuno dirà ridondanza) dell'apparato critico, che offre traccia degli interventi più invadenti, vuole in parte ovviare a questo opinabile sì, ma a mio avviso non così temerario esperimento di restauro.

Il lettore mi perdonerà se riporto un lungo stralcio della conclusione della nota *A' lettori* che Fiamma premette all'edizione delle sue *Prediche* del 1566, nella quale si concentra proprio sull'attenta revisione della stampa, che è ragionevole ritenere non troppo diversa da quella di **RS**, e che offre la dimostrazione non solo di una disponibilità alla norma, il che è implicito nel fatto stesso di aver destinato dei testi alla stampa, ma anche del desiderio di una sua applicazione attiva da parte del lettore.

Quanto poi a gli errori, da che le stampe, fra ' molti commodi che apportano, hanno quest'incommodo, che o di rado, o non mai si può stampare un'opra senza qualche errore, mi par di dovervi considerar questo, che tutti gli errori sono di tre maniere: o gravi, o mediocri, o leggieri. Gravi intendo io quelli che mutano i sensi, et alterano tanto le propositioni, che di buone le fanno triste, e di catoliche heretiche. Il che può commettersi nella stampa, con mutar solamente la puntatura de' periodi, et delle sentenze. Et ciò a' dotti è tanto palese che non fa mestier darne essemplio. Mediocri io chiamo quelli che non importano quanto alla religione, o quanto alla sostanza del vero sentimento, ma quanto alla chiarezza: perciocché fanno l'oratione oscura, e sospendono gli animi de' leggenti, sì come quando, in luogo di dire Havendo sarà impresso Dovendo; in vece di Ma sarà stampato Una. Ove per tal mutatione, se ben conosce il lettore esservi errore, non vede perciò di subito, in che guisa possa emendarsi, quindi è che altri l'acconcia in un modo, et altri in un altro. *Errori leggieri io nomino quelli che sono solamente o nella ortografia una volta in tutto il libro (nel quale essendo scritto molte fiate bene,*

<sup>69</sup> Oltre alle note considerazioni di CASTELLANI 2009 (in part. 961: "Ho dato cento volte il consiglio, a chi mi chiedeva come trascrivere un testo antico, di non cambiare assolutamente nulla"; "Chi trova in un testo del Cinquecento *natione*, *conceptione*, *actione* o *attione*, e trascrive *nazione*, *concezione*, *azione*, non agisce, direi, secondo i migliori dettami filologici"), si possono ricordare qui le cautele di un filologo tutt'altro che avverso a ragionevoli modernizzazioni grafiche, come BALDUINO 1989: 219-231, e in part. 230: "Va da sé che, nell'applicare questo metodo, si tiene conto – come di costanti e necessari termini di confronto – di tutte le indicazioni già emerse nelle ricerche di storia della lingua e di dialettologia, dell'usus scribendi eventualmente accertabile tramite altre opere dello stesso autore, nonché delle risultanze acquisite in edizioni (sperabilmente 'critiche') di testi finitimi per età, area linguistica e genere letterario. Con tutto ciò – e pur con l'accuratezza e il rigore che sono propri dello spoglio linguistico qui fuggevolmente illustrato –, occorre tuttavia avvertire che neppure in tal modo sarà possibile eliminare ogni dubbio e che in taluni casi, anzi, il restauro della lingua dell'originale appare così complesso e arrischiato da sconsigliare addirittura il tentativo di intervenire sistematicamente".

*mi par che importi poco se una sol volta, o due il più, sia scritto male) o correrà tale errore per mancamento di una lettera nel fine d'una ditione, che necessariamente da se stessa s'intende; et in simili altri modi. De' primi errori gravi io non credo che alcun ve ne sia in questo libro, per havere io d'intorno a ciò usata ogni diligenza maggiore. Et, se pur ve ne fosse alcuno, voi sapete, che io, da che conosco quanto importi l'esser Christiano, ho sempre sottoposto e me, e le cose mie alla censura di santa Chiesa et del suo santissimo Pontefice, Vicario di Christo. Il che intendo che sia di questo libro e di quanto è uscito, o nell'avvenire uscirà o dalla mia bocca, o dalla mia penna. Gli errori mediocri, poi che non ho potuto impedir, che nello stampar non ne sia corso niuno con l'haver impiegato ogni mia cura, gli ho raccolti e notati qui sotto; a fine che ciascun possa emendarli senza fatica. I leggeri gli ho io lasciati al giudizio di chi leggerà, conciosia che il lettore overo sia semplice, overo sia dotto. S'ei sarà semplice, non gli daran noia, perciocché non li conoscerà. Et, se sarà dotto, saprà senza altro avvertimento correggerli incontanente. (FIAMMA 1566: cc. \*\*2v-3r, corsivo mio)*

## 7.1. Grafia e fonetica

### 7.1.1. Incontri vocalici

Di seguito offro l'elenco degli incontri vocalici riscontrati nei testi, con l'indicazione del testo e del numero di verso e quella del numero di occorrenze delle diverse soluzioni attestata in **RS**, distinte tra prosa e poesia. Nella prima colonna do l'incontro di parole e i versi in cui esso occorre, nelle altre colonne le soluzioni attestate; in **grassetto** indico la soluzione messa a testo. Registro solo i casi che nei manoscritti presentano oscillazioni, oppure divergono dall'uso di **RS**; non registro i casi in cui tutti i manoscritti concordano con l'uso ricavabile dalla stampa (che è stato comunque verificato per tutti gli incontri vocalici), né quelli in cui manoscritti non autografi testimoniano redazioni precedenti di testi inclusi in **RS**, dove adottato di norma la grafia del verso corrispondente della redazione di **RS** (ma vedi *infra*). I numeri accanto alle forme indicano le occorrenze in **RS**: il primo, le occorrenze in prosa; il secondo, le occorrenze in versi. Le grafie sono modernizzate, ma la verifica si intende svolta su tutte le forme attestate. La ricerca è stata fatta su una trascrizione digitale del testo da me realizzata sulla base dell'esemplare di Augsburg e le occorrenze sono state controllate singolarmente. Il livello di generalità dello spoglio dei singoli incontri dipende dalla presenza dell'incontro di parole in **RS**: verificata l'assenza dello stesso incontro di parola, si procede all'incontro tra la prima parola e una parola della stessa categoria grammaticale e fonicamente affine, poi al semplice incontro delle stesse sillabe. Il valore di riferimento è sempre quello delle occorrenze nei testi poetici: si è fatto ricorso alle occorrenze in prosa solo dove le prime non offrivano nessuna occorrenza. Non lo riporto in tabella, ma segnalo che non si elidono mai in **RS**, e le occorrenze sono centinaia per entrambi i casi, l'articolo *gli* e gli aggettivi e i participi in *-ato* o *-ata*.

INCONTRO	SINALEFE	APOCOPE / ELISIONE	AFERESI
<i>agg. in -co + a(+art.)</i> (VII.3, 24)	<b>-co a (4/3)</b>	-c'a- (0/0)	
<i>agg. in -oso + il</i> (IX, 20)	<b>-oso il (2/1)</b>	-os'il (0/0)	
<i>agg. in -re + sost. in o-</i> (IIa, 3)	<b>-re o- (6/0)</b>	-r'o- (0/0)	
<i>agg. in -ve + sost. in e-</i> (VII.3, 30)	<b>-ve e- (3/4)</b>	-v'e- (0/0)	
<i>agg. o sost. plur. in -di + agg. o sost. in a-</i> (VII.2, 50)	<b>-di a- (3/5)</b>	d'a- (0/1)	
<i>agg. plur. in -ri + e</i> (VII.2, 52)	<b>-ri e (34/13)</b>	-r e (0/0)	
<i>che + a(+ art.)</i> (Ib, 7; IIa, 3)	che a (99/6)	<b>ch'a (14/51)</b>	
<i>che + è</i> (VII.2, 8, VII.3, 35)	che è (74/0)	<b>ch'è (191/15)</b>	
<i>che + il</i> (IIa, 9, VII.2, 17, VII.3, 20, VII.3, 36)	che il (137/3)	ch'il (0/1)	<b>che 'l (64/67)</b>
<i>che + io</i> (VII.3, 82, VIII, 6)	che io (4/0)	<b>ch'io (&gt;80)</b>	
<i>che + verbo in a-</i> (VII.2, 2)	che a- (89/6)	<b>ch'a- (19/28)</b>	
<i>cielo + in</i> (VII.3, 50)	<b>cielo in (2/0)</b>	ciel in (0/0)	
<i>come + a(+art.)</i> (VII.3, 17)	<b>come a (20/7)</b>	com'a (0/1)	
<i>come + agg. o sost. in a-</i> (VII.3, 21)	<b>come a- (5/1)</b>	com'a- (0/0)	
<i>come + avv. in o-</i> (IX, 26)	<b>come o- (1/1)</b>	com'o- (0/0)	
<i>come + e-</i> (VII.3, 22)	come e- (46/0)	<b>com'e- (3/3)</b>	
<i>destra + a-</i> (VII.3, 36)	<b>destra a- (1/0)</b>	destr'a- (0/0)	
<i>dunque + il</i> (IX, 71)	<b>dunque il (5/0)</b>	dunqu'il (0/0)	dunque 'l (0/0)

e + in(+ tanto) (VII.2, 56, VII.3, 38, VII.3, 92)	e in (35/1)		e 'n (9/29)
essere + <i>part. in i-</i> (VII.1, 103)	<b>essere i- (10/0)</b>	esser i- (0/0)	
fatto + i- (VII.3, 26)	<b>fatto i- (9/4)</b>	fatt'i- (0/0)	
fine + a(+ art.) (VII.3, 89)	<b>fine a (4/4)</b>	fin a (0/0)	
fosse + il (IX, 43)	<b>fosse il (4/2)</b>	foss'il (0/0)	fosse 'l (0/0)
mente + <i>agg. in a-</i> (VII.2, 79)	<b>mente a- (1/1)</b>	ment'a- (0/0)	
mentre + era (VI, 55)	<b>mentre era (4/1)</b>	mentr'era (0/0)	
mentre + <i>art. i</i> (VII.3, 43)	<b>mentre i (2/5)</b>	mentr'i (0/0)	
mentre + io (VII.1, 88)	mentre io (0/0)	<b>mentr'io (0/3)</b>	
mi + verbo in i- (IX, 9)	mi i- (0/0)	<b>m'i (6/9)</b>	
ogni + <i>sost. in a-</i> (VII.2, 70)	<b>ogni a- (34/14)</b>	ogn'a- (0/0)	
ogni + <i>sost. o agg. in u-</i> (IX, 28)	<b>ogni u- (0/1)</b>	ogn'u (0/0)	
perché + il (VIII, 40, IX, 17)	perché il (48/1) <sup>70</sup>	perch'il (0/0)	<b>perché 'l (0/5)</b>
poiché + il (VII.3, 30)	poiché il (8/0)	poich'il (0/0)	<b>poiché 'l (4/3)</b>
posto + <i>verbo avere</i> (IX, 46)	<b>posto v.- (0/1)</b>	post'v- (0/0)	
poté + il (IX, 59)	v. è + il		
quando + egli (VI, 9)	<b>quando egli (18/0)</b>	quand'egli (0/0)	
quando + <i>verbo in a-</i> (VII.2, 90, VIII, 7)	<b>quando a- (15/11)</b>	quand'a (0/0)	
quando + altr* (IX, 31)	quando altr* (0/0)	<b>quand'altr* (0/1)</b>	
quegli + altri (VII.2, 88)	<b>quegli altri (2/0)</b>	quegl'altri (0/0)	
questa è (VIII, 42)	<b>questa è (59/2)</b>	quest'è	
se + a(+ art.) (Ib, 9)	se a (10/1)	<b>s'a (0/3)</b>	
sento + v- (VII.3, 18)	<b>sento v- (0/2)</b>	sent'v- (0/0)	
senza + <i>sost. in a-</i> (IX, 77)	senza a- (18/0)	<b>senz'a- (2/4)</b>	
sì + <i>agg. in i-</i> (Ib, 10)	<b>sì i- (2/0)</b>	s'i- (0/0)	
sono + io (IX, 70)	sono io (0/0)	<b>son io (2/1)</b>	
solo + o- (Ib, 6)	<b>solo o- (3/2)</b>	sol'o- (0/0)	
<i>sost. plur. in -eri + a(+ art.)</i> (VII.2, 47)	<b>-eri a (3/1)</b>	-er a (0/0)	
<i>sost. in -bo + sost. in a-</i> (VII.3, 29)	<b>-bo a- (13/11)</b>	-b'a- (0/0)	
<i>sost. in -a + al</i> (IX, 22)	<b>-a al (&gt;100)</b>	-a 'l (0/0)	
tale + <i>sost. in a</i> (IX, 82)	<b>tale a- (1/0)</b>	tal a- (0/0)	
tanto + è (VII.2, 55)	<b>tanto è (7/2)</b>	tant'è (0/0)	
tutto + il (IX, 58)	<b>tutto il (38/1)</b>		tutto 'l (0/0)
tutti + insieme (Ib, 13)	<b>tutti insieme (2/0)</b>		tutti 'nseme (0/0)
uomini + i- (VII.2, 84)	<b>uomini i- (19/0)</b>	uomin i- (0/0)	
-va + a- (VIII, 44)	<b>-va a- (58/2)</b>	-v'a- (0/0)	
valore + e (IX, 43)	<b>valore e- (4/1)</b>	valor e- (0/0)	
<i>verbo all'inf. in -are + e</i> (IX, 79)	-are e (68/0)	<b>-ar e (0/1)</b>	
<i>verbo all'inf. in -ere + il</i> (VII.1, 38)	-ere il (52/0)	<b>-er il (2/5)</b>	
<i>verbo al part. in -ato/a + è</i> (IX, 91)	<b>ato/a è (2/0)</b>	at'è (0/0)	
<i>verbo al pass. rem. in -rò + i-</i> (IX, 24)	<b>-rò i- (6/1)</b>	-r'i- (0/0)	
<i>verbo in -i + i o il</i> (Ib, 11, IX, 75, IX, 76)	<b>-i il (14/27)</b>	-i 'l (0/0)	
<i>verbo in -no + il</i> (VII.3, 95)	<b>-no il (51/8)</b>	-n'il (0/0)	-no 'l (0/0)
<i>verbo in -no + or(a)</i> (VII.1, 99)	<b>-no or(a) (0/1)</b>	-n'or(a) (0/0)	
<i>verbo in -ra + il</i> (IX, 92)	<b>-ra il (&gt;100)</b>	-r'il (0/0)	-ra 'l (0/0)

<sup>70</sup> L'unica occorrenza di "per che il" in versi è in funzione di *coniunctio* relativa a inizio di strofa.

virtute + <i>agg. iniz. in vocale</i> (Ib, 2)	<b>virtute v-</b> (0/2)	virtù v- (12/0)	
---	-------------------------	-----------------	--

Come si può vedere, ho adottato la soluzione preferita in poesia in tutti i casi in cui il rapporto era almeno di 3 a 1. Di seguito registro i casi in cui la preferenza non è invece tanto sistematica da suggerire la correzione. Nei casi interessati ho seguito per le grafie il testimone indicato per ciascun testo per i passi non testimoniati in **RS**, preferendo invece la soluzione adottata da **RS** nello stesso punto dove questo registri una redazione successiva comparabile.

INCONTRO	SINALEFE	APOCOPE / ELISIONE	AFERESI
che + in (VII.1, 98, VII.2, 63, VIII, 74)	che in (74/1)	ch'in (2/2)	che 'n (6/3)
duolo + <i>vocale</i> (IX, 9)	duolo v- (2/3)	duol v- (0/2)	
è + il (VII.2, 6)	è il (107/4)	è 'l (0/2)	
favore + <i>vocale</i> (IX, 35)	favore v- (4/1)	favor v- (0/1)	
ogni + <i>sost. in i-</i> (VII.2, 9, VII.3, 97, IX, 3)	ogni i- (6/2)	ogn'i- (3/2)	
ora e <i>derivati</i> + il (IV, 9)	ora il (9/4)	or il (2/2)	
quanto + è (VIII, 51)	quanto è (20/2)	quant'è (0/1)	
signore + <i>agg. o avv. in a-</i> (IIa, 10)	signore a- (7/6)	signor a- (0/3)	
<i>sost. in -re</i> + onde (VII.2, 17)	-re onde (2/0)	-r onde (1/1)	
<i>sost. in -ore</i> + e (VII.1, 91, VII.2, 43)	-ore e (92/8)	-or e (4/5)	

Si segnalano però altri due casi particolari. In VIII, 91 tutti i manoscritti leggono *l'inferno* contro *lo 'nferno* della redazione di **RS**, che in questo punto contraddice però le proprie preferenze (nei versi registro 3 occorrenze di *lo 'nferno* contro 18 di *l'inferno*). Lascio dunque a testo *l'inferno*. In IX, 44, infine, conservo l'elisione *fin'oro* del testo base, dal momento che l'aggettivo *finofine* non ricorre in **RS**.

La presenza dei copisti non si limita, com'è ovvio, alle oscillazioni negli ambiti appena osservati, ragion per cui è opportuno prendere in analisi alcune forme riscontrate nei diversi testimoni che contraddicono quanto è possibile ricostruire dell'uso di Fiamma e che meritano qualche considerazione. Il quadro che segue non è in ogni caso da intendersi come uno studio sistematico della lingua poetica dell'autore, nonostante fornisca alcune indicazioni sommarie in questo senso, ma semplicemente come una nota di servizio sulle scelte operate in sede di edizione, specialmente problematiche dove l'uso di **RS** non è sistematico: si segnalano dunque anche tutti i casi in cui si è seguito il testo base.

### 7.1.2 Grafie latineggianti

*costante*. Le due grafie sono sostanzialmente equivalenti in **RS**: *costante* (2/1), *constante* (2/2); *costanemente* (1/0), *constantemente* (3/0); *costanza* (3/0), *constantia* (5/0); *Costantino* (1/0), *Constantino* (1/0). Nell'unico caso di alternanza nei testimoni, IX, 83 (**Fi<sup>3</sup>**, **Fi<sup>7</sup>** e **Fi<sup>23</sup>**), seguì **RD75**, che legge *costante*.

*egiptio*. Grafia attestata solo in **Fi<sup>3</sup>**, IX, 54; a testo *egizio*.

*equalmente*. Solo in **Fi<sup>3</sup>**, IIb, 11; a testo *egualmente*.

*exilio*. In VIII, 31 leggiamo *exilii* **B Va<sup>1</sup>**; altrove la grafia è con *s* scempia *esilii* **A Fi<sup>23</sup>**; in VIII, 58 **A B Fi<sup>23</sup>** e **Va<sup>1</sup>**, *exiglio*.

A testo *essiglio*, come sistematicamente in **RS**.

*estincta*. Solo in **Fi<sup>3</sup>**, IX, 32; a testo *estinta*.

*extrema*. Solo in **Va<sup>1</sup>**, VIII, 32; a testo *estrema*.

*iuditio*. Solo in **Fi<sup>23</sup>**, VII.3, 59; a testo *giudizio*.

*prompto*. Solo in **A**, VIII, 54; a testo *pronto*.

*trionfar*. Solo in **Fi<sup>3</sup>**, IX, 41; a testo *trionfar*.

### 7.1.3. Vocalismo tonico

Dittongo e monottongo

Si offre al lettore il quadro registrato in **RS** delle forme con dittongo e monottongo da *e* e *o* breve toniche in sillaba aperta riscontrate nei testi qui editi, compresi i casi di "dittongo mobile" nelle voci verbali. La distinzione tra occorrenze in poesia e in prosa è riportata solo dove utile. In grassetto le soluzioni messe a testo, sulla base di preferenze tendenzialmente sistematiche e orientante in generale a prediligere, nei versi, il monottongamento.

DITTONGO	MONOTTONGO
altiero (o)	<b>altero (16)</b>
<b>buon(o) (85)</b>	bono (o)
convien(e) (34/o)	<b>conven(e) (2/8)</b>
cuor(e) (22/o)	<b>cor(e) (&gt;100)</b>
muova (o/o)	<b>mova (3)</b>
niego (o/o)	<b>nego (o/1)</b>
nuov* (29/2)	<b>nov* (28/26)</b>
<b>pensier(o) (&gt;100)</b>	penser(o) (o/o)
priego/ghi ( <i>sost.</i> ) (o/o)	<b>prego/ghi (sost.) (35)</b>
pruova ( <i>sost.</i> ) (o/o)	<b>prova (sost.) (6)</b>
quiet* (14/o)	<b>quet* (5/13)</b>
scuopre (3/o)	<b>scopre (9/5)</b>
scuopro (o/o)	<b>scopro (1/2)</b>
solleva (o/o)	<b>solleva (2/1)</b>
<b>suon(o) (sost.) (26)</b>	son(o) ( <i>sost.</i> ) (o/o)
truova (o/o)	<b>trova (43)</b>

Latinismi<sup>71</sup>

## Alternanza o / u

*occolto / occulto*. Nel caso di *occolta* al v. 102 di VIII nella redazione di **RS**, tutti i manoscritti leggono invece *occulta*. La stanza è però rimaneggiata ed entrambe le soluzioni sono ugualmente attestate in **RS**, perciò conservo a testo la soluzione dei manoscritti. Ai vv. 31-32 di IX, occorre invece far rimare *occolta*: *sepolta* (cfr. anche la rima *occolto*: *sepolto* in **RS**), dal momento che *sepulto* non è attestato (*occolto* 2/4; *occulto* 12/5; *sepolto* 16/10; *sepulto* o/o).

*surgo*. Solo in **Fi<sup>1</sup>** IX, 36; a testo *sorgo*.

## Alternanza e / i

*ancella / ancilla*. *ancille* solo in **Fe** VII.2, 80; a testo *ancelle*, garantito dalla rima e con 4 occorrenze in **RS**, contro nessuna di *ancilla*.

*empio / impio*. *impio* solo in **Va<sup>1</sup>** VIII, 78 ed *impie* solo in **Va<sup>1</sup>** VII.2, 15; a testo *empio* ed *empie*. Lo stesso per *impietate* (VII.3, 97 **Fe**) e *impietade* (VII.3, 97 **Va<sup>1</sup>**): a testo *empietate* di **RS**.

## Conservazione del dittongo AU

*fraude*. Solo in **Fi<sup>2</sup>** VII.2, 9; a testo *frode* (in rima).

## Etonica in iato

*reo / rio*. In VIII, 71 a testo “ria ventura” contro “rea ventura” di **RS**: in **RS** c'è una sola occorrenza per ciascuna delle due forme, e l'accordo di tutti i manoscritti non consente di correggere secondo la redazione di **RS**, dove peraltro al maschile singolare *rio* è maggioritario rispetto a *reo*.

## Assenza di anafonesi

*donque / dunque*. *donque* solo in **Fi<sup>1</sup>**, IX, 71; a testo *dunque*.

*longe / lunge*. In VII.2, 9 **Fi<sup>9</sup>**, **Fi<sup>2</sup>** e **Va<sup>1</sup>** leggono *longe* contro *lunge* di **Fe**. Conservo a testo la lezione di **Fe**, dal momento che l'anafonesi è sistematica in **RS**, ma segnalo ugualmente che nelle lettere a Vasari trovo almeno *simolazione* e *longo*.

## 7.1.4. Vocalismo atono

## Alternanza e / i

*de / di*. La preposizione *de*, presente in **Fe** (VIII, 27) e in **A** (VIII, 111), è certamente da rigettare, dato che anche nelle lettere Fiamma usa sistematicamente *di*.

<sup>71</sup> Cfr. in generale SERIANNI 2009, pp. 47-55.

*de- / di-*. La redazione di **RS** legge in VII.3, 8 *divoti*, ma tutti i testimoni riportano *devoti*. Complessivamente nei versi di **RS** le due forme sono in sostanziale equilibrio (5 occorrenze di *divoto* contro 7 di *devoto*); conservo a testo la forma *devoti*. Diverso il caso di *deletta*, solo in **Fe** (VIII, 104), che non accollo stanti *diletto* e derivati sistematici in **RS**.<sup>72</sup>

*nemico / nimico*. Le due forme si alternano in **RS**, pur dimostrando una preferenza per *nemico* in poesia (occorrenze 62/37) e per *nimico* in prosa (76/14), per cui conservo a testo la lezione del manoscritto scelto come base per le grafie. Solo **Fi<sup>2</sup>** legge *nimico* ai vv. 24 e 32 di VII.3; a testo *nemico*. In IX, 30 seguo **RD75**, *inimica*, eliminando però la *i-* prostetica sulla scorta dell'attestazione di due contesti simili in **RS** "aspra nimica", "aspra nemica"; in IX, 58 a testo *nimico* di **RD75**.

Altri fenomeni

*-ar- / -er- in protonia*. In VII.2, 87 *scemaranno* di **Fe** si oppone a *scemeranno* di **Fi<sup>9</sup> Fi<sup>22</sup> e Va<sup>1</sup>**. In **RS** la forma non è attestata, tuttavia va notato che nelle lettere autografe a Vasari è sistematica (*scrivarò, pregarò, scordarò, ralegrarò*, etc.) e mi pare ragionevole possa risalire anche in questo caso all'autore; la lezione di **Fe**, inoltre, che presenta tale forma consentirebbe di spiegare l'origine dell'errore del v. 101 di VII.3. Conservo anche *maraviglia* in VIII, 92, dove solo **B** legge *meraviglia*, sfavorito in **RS**.

*dunque / adunque*. VIII, 105, nella redazione di **RS** legge *adunque*, ma tutti i manoscritti leggono *dunque*, e le due soluzioni sono ugualmente attestate in **RS**, perciò conservo la lezione dei manoscritti.

*giovane / giovine*. In **RS** *giovane* è largamente preferito (30/0, più l'alterato *giovanetto*, 2/0, e il derivato *giovanile*, 2/0) rispetto a *giovine* (1/0, più il derivato *giovinezza*, 1/0). In IX, 49 solo **Fi<sup>22</sup>** legge – contro *giovinetto* del resto della tradizione – *giovanetto*, che mi pare da preferire.

*lunge / lungi*. *lungi* solo in **Fi<sup>9</sup>** VII.1, 52 e in **B e Va<sup>1</sup>** VIII, 15; entrambe le forme sono attestate in **RS** (*lunge* 10/12, *lungi* 0/4); a testo *lunge* di **Fe**.

*piatoso / pietoso*. In VII.3, 39, la forma *piatoso* compare sia in un codice sicuramente fiorentino **Fi<sup>22</sup>** sia nel padano **Fe**. La forma con *-a-*, derivata dalla forma con assimilazione vocalica *piatà*, non è attestata in **RS** e mi pare riferibile in entrambi i casi all'uso del copista;<sup>73</sup> a testo *pietoso*.

*pensiero / pensiere*. **Fe e Fi<sup>9</sup>** leggono *pensiere* in VII.1, 81; in **RS** 44 occorrenze di *pensiero* contro nessuna in *-e* e solo in un caso è apocopato davanti a vocale; è possibile che la pressione del successivo *desire* abbia favorito la scelta della forma in *-e* in **Fe e Fi<sup>9</sup>**; a testo *pensiero*. Per la forma in *-e* vedi comunque BEMBO, *Prose*, III 3 (e SERIANNI 2009: 160-161).

*stesso / istesso*. Nel caso dell'agg. *stesso* preceduto dall'articolo o da preposizione articolata, **RS** ricorre spesso alla *i* prostetica, specialmente al singolare, anche se mai in versi: *lo stesso* (1/0), *l'istesso* (41/0); *la stessa* (3/0), *l'istessa* (14/0); *le stesse* (3/0), *l'istesse* (2/0); *gli stessi* (3/0), *gl'istessi* (0/0). Nell'unico caso di alternanza nei testimoni, IX, 84, metto a testo *l'istessa*.

#### 7.1.5. Consonantismo

*scempie / geminate*. Seguo complessivamente l'uso di **RS**, ma si segnalano nei manoscritti le forme in contraddizione con questo: alcune voci del verbo *sprezare* (VII.2, 31 e 75, **Fi<sup>22</sup>**; IX, 35, **Fi<sup>5</sup> e Fi<sup>7</sup>**), *occhio* (VIII, 2, **Fe**), *innalza* (VIII, 24, **Fi<sup>22</sup>**). Nel caso di *Tirreno*, non attestato in **RS**, e oscillante nei diversi testimoni (*Tirrheno* **Fi<sup>3</sup> Fi<sup>5</sup> Tireno **Fi<sup>7</sup> RD75** *Tirreno* **Fi<sup>22</sup> Pe**), adotto la grafia *Tirreno* usata da Fiamma nel secondo libro delle *Vite dei santi* (1583), p. 44. In un caso viene rappresentato graficamente il raddoppiamento fonosintattico: **Fi<sup>22</sup>** VIII, 43 (*allui*).**

*assibilazione*. Un solo caso di *lassando* (VII.1, 32, **Fi<sup>22</sup>**), ma *lasciare* non ha alternative in **RS**.

*lacrima / lagrima*. Adotto *lagrima*, poiché largamente preferito a *lacrima*.<sup>74</sup> In IX, 18, *lacrima* in **Fi<sup>3</sup>, Fi<sup>5</sup>, Fi<sup>7</sup>**.

*sacro / sagro e sacrato / sagrato*. **RS** conosce unicamente le forme *sacro* e *sacrato*, che adotto sistematicamente (*-g-* in IV, 5, **Fi<sup>20</sup>**, e VI, 10, **Fe**). Segnalo però che nella prosa di commento di **RS** alcuni derivati, dove l'occlusiva è in posizione protonica, hanno la consonante sonora (*consagrato, sacramento*).

*pietate / pietade*. VII.3,44 in **Fi<sup>22</sup>** e tutta la serie *pietade*: *bontade*: *impietade* ai vv. 93, 96, 67 in **Fi<sup>22</sup> e Va<sup>1</sup>**. Spiccata la preferenza per la forma con consonante sorda (13 occorrenze contro una sola di *pietade*), che conservo a testo.

<sup>72</sup> Per le preferenze di BEMBO, cfr. *Le Rime*: 837.

<sup>73</sup> Sulla correzione di *piatà* in *pietà* da parte di Dolce a metà Cinquecento cfr. TROVATO 1991. Le assimilazioni vocaliche registrate da VITALE nel *Furioso* (2012: 67-68) sono considerate proprie "della sfera idiomatica".

<sup>74</sup> Lo stesso in BEMBO, *Le Rime*: 842.

*flagelli / fragelli*. *fragelli* solo in VII.2, 84 **Fi<sup>2</sup>**: il passaggio di consonante + / a consonante + r, non estraneo al fiorentino argenteo,<sup>75</sup> è da imputare al copista (18 occorrenze di *flagello* in **RS**).

*veneno / veleno*. L'unica forma attestata in **RS** è -/; non accolgo dunque la forma *veneno* in IX, 5 (**Fi<sup>3</sup>**, **Fi<sup>5</sup>**, **Fi<sup>7</sup>** e **RD75**).

## 7.2. Morfologia

### 7.2.1. Pronomi

*gli*. Alternante in **RS** con *li*, *gli* pronome personale complemento maschile di terza persona plurale è conservato a testo in VI.2, 51.

### 7.2.2. Articoli

*el*. La forma (presente in VII.1, 63 **Fi<sup>2</sup>**, VII.2, 72 **Va<sup>1</sup>**, VIII, 40 **A** e VIII, 71 **Fi<sup>2</sup>**) non è attestata in **RS** né nelle lettere.<sup>76</sup>

*li*. Solo in VIII, 18 **Va<sup>1</sup>** *li amici*; a testo *gli*.

*lo + parola in s + vocale*. Mai in **RS** l'articolo *lo* compare davanti a parola iniziante per s + vocale, tranne che nella preposizione articolata *per lo* (ho condotto la verifica per *sacerdote*, *sacrificio*, *sole*, *sonno*): dubbia è dunque la sequenza *lo sostegno* di VII.1, 77, che però conservo, dato l'accordo di tutti i testimoni.

### 7.2.3. Possessivi

*mia e tua plurali*. Da rigettare i possessivi plurali *mia* e *tua* (occorrenze: *mia falli*, VII.1, 107, **Fi<sup>9</sup>** **Fi<sup>2</sup>**, *tua lodi*, VII.1, 11, *tua luci*, VII.1, 42, **Fi<sup>2</sup>**), così come gli altri tratti morfologici del fiorentino cinquecentesco<sup>77</sup> imputabili all'origine dei testimoni.

### 7.2.4. Preposizioni

*Contra*. Da accogliere la preposizione *contra* (VII.2, 29 e 54 in **Fe**), largamente preferita in **RS** (tre volte anche nello stesso sintagma, "contra me"), rispetto a *contro* (4/1 occorrenze). Sul mantenimento di *a* finale in Ariosto, secondo Vitale, convergono al contempo "valori idiomatici locali" e "valori letterari".<sup>78</sup> Più difficile risolvere il v. 55 di VIII. **RS** legge "contra il", mentre tutti i manoscritti leggono "contr'al". Non farebbe problema ignorare **Va<sup>1</sup>**, **Fi<sup>2</sup>** e **Fi<sup>9</sup>**, che tendono a respingere la preposizione, accogliendone solo un'occorrenza (VIII, 63), né ipotizzare una diversa divisione delle parole, "contra l". Il verso è stato complessivamente riscritto, dunque prima di accogliere in questo singolo punto la lezione di **RS** occorre ricostruire il quadro complessivo. Intanto *contro / contra* non viene mai eliso, dunque la prima scelta è tra *contro* e *contra*, e la seconda opzione si impone in virtù delle sue complessive 194 occorrenze contro le sole 5 della prima. Il quadro delle reggenze, poi, è largamente favorevole alla soluzione di **RS**, cioè quella senza preposizioni tra *contra* e il sostantivo, preceduto di norma dall'articolo: "contro a" (2/1); *contro* (2/0); "contra di" (18/0); "contra a" (1/2); *contra* (158/15). Metto dunque a testo "contra il".

### 7.2.5. Morfologia nominale

*Femminile plurale della 2ª classe in -e*. Le forme del femminile plurale in *-e* di nomi e aggettivi in *-i*, anche in questo caso fiorentine,<sup>79</sup> non sono attestate in **RS** (salvo, a meno di errore, *arme*) e in generale non mi paiono da accogliere. In particolare registro *voce* (VII.2, 29 **Va<sup>1</sup>**), *obbediente* (VII.2, 80 **Fi<sup>9</sup>**, **Fi<sup>2</sup>**, **Va<sup>1</sup>**), *gente* (VIII, 86 **Va<sup>1</sup>**) dove rimangono a testo *voci*, *obbedienti* e *genti* (quest'ultimo garantito dalla rima con *tormenti*) di **Fe**. Per quanto riguarda il plurale *arme*, le sue occorrenze (16/5) sono leggermente superiori a quelle di *armi* (9/4): nell'unico caso dubbio, IX, 77, seguo comunque **RD75**, che legge *arme*.<sup>80</sup>

*gregge / greggia*. Le due forme sono ugualmente attestate in **RS**; in VIII, 71 conservo dunque *gregge* contro *greggia* della redazione di **RS**, tenendo conto delle numerose correzioni lì intervenute.

<sup>75</sup> FROSINI 2021: 46, che registra il fenomeno come "già di caratterizzazione sociolinguistica bassa nel secondo Quattrocento".

<sup>76</sup> La riscontro in VARCHI 2022: 225.

<sup>77</sup> ROLHFS 1966-1969: § 427; MANNI 1979: 131-35; per Machiavelli, anche FROSINI 2021: 48.

<sup>78</sup> VITALE 2012: 64 (vedi anche p. 159). Su questa forma, cfr. ROLHFS 1966-1969, § 366, con esempi da Boiardo e Machiavelli, e § 397, e SERIANNI 2009: 190.

<sup>79</sup> Cfr. MANNI 1979: 126-27, e VARCHI, *Capitoli burleschi*: 225.

<sup>80</sup> Su *arme* nella lingua poetica, cfr. SERIANNI 2009: 157.



## 7.2.6. Morfologia verbale

### Indicativo presente

*-gn- / -ng-*. Adotto la forma *giungi* per il verbo al v. V, 13, dove **Fe** legge *giugni*: seguo dunque la redazione di **RS**, dove peraltro *giungere* è sistematico nei testi poetici (contando versi e prosa trovo 11 casi di *giugnere* e composti, contro 135 complessivi di *giungere*). Si segnalano però due occorrenze in versi di *piagnere*, di cui una in rima (*piagna*), a testimonianza che le palatalizzazioni della nasale non sono del tutto estranee al sistema linguistico di Fiamma, né del resto a quello di Petrarca e della lingua poetica.<sup>81</sup>

*-an*. Correggo anche *veggian* > *veggiam* in IV, 12, poiché la desinenza *-an(o)* per la quarta persona del presente indicativo della prima coniugazione non è attestata in **RS**, né nel corpus delle lettere a Vasari, che hanno uniformemente *-an(o)*. La forma è sia padana,<sup>82</sup> sia toscana e in particolare fiorentina, attestata ancora nel Cinquecento.<sup>83</sup> La forma è probabilmente da attribuire al copista di **Fi<sup>o</sup>**, o forse già al suo antigrafo allestito da Pietro Vasari, dato che si segnalano nelle rime di Giorgio Vasari anche *aviàn*, *pensiàn*, *siàn*, etc.

*vedo / veggio*. La forma adottata in **RS** è uniformemente *veggiò*, per cui correggo in questa direzione in VII.3, v. 30 (*vedo* in tutti i testimoni), anche tenendo conto del verso 3 di *Rvf* 226 lì citato, “ch’i’ non *veggiò* ’l bel viso, et non *conosco*” (con *veggiò* anche nelle edizioni cinquecentesche di Bembo-Manuzio, Ruscelli e Vellutello). Tra le voci del verbo *vedere* che consentono l’alternanza della radice, le rare occorrenze di **RS** con dentale sono solo in voci rizoatone, cioè *vediamo*, che alterna con *veggiamo*.

*veggono / veggiono*. In **RS** le due forme si alternano con sostanziale equilibrio. In VIII, 20 tutti i manoscritti leggono *veggon*, contro la lezione del corrispondente passo di **RS**. Tenendo però conto che la stanza ha subito numerosi interventi correttori è consigliabile conservare a testo *veggon*.

### Indicativo futuro

*arai, aran*. Non accolgo le forme del futuro con dileguo della fricativa labiodentale sonora /v/ come *arai* (IIa, 9 in **LB60** e **Fi<sup>3</sup>**), *arà* (IX, 48 in **Fi<sup>3</sup>** e **Fi<sup>5</sup>**) e *aran* (VIII.3, 90 in **Fi<sup>2a</sup>**), che non sono attestate né in **RS** né nelle lettere autografe e sono probabilmente da attribuire alla fiorentinità dei testimoni.<sup>84</sup>

### Indicativo passato remoto

*fuggio. fuggi* solo in VIII, 57 **Fe**; contro *fuggio* di **RS** e degli altri manoscritti, che metto a testo. **RS** presenta però anche forme in *-i* di altri verbi della terza coniugazione.

*ridussero*. A IX, 63 leggiamo: *ridussero* **Fi<sup>3</sup>** *redusser* **Fi<sup>5</sup>** *redussero* **Fi<sup>7</sup>** *redusson* **Fi<sup>2a</sup>** *ridusser* **RD75** *condusser* **Pe**. A testo l’unica forma attestata in **RS** *ridussero*, in sinalefe con la *a* seguente.

*vide / vidde*. La forma geminata, con una sola occorrenza in VIII, 75 **Va<sup>1</sup>**, non è da accogliere.

### Congiuntivo

*rendino*. Accolgo un caso di congiuntivo presente 3<sup>a</sup> pers. plur. della seconda classe analogico su quelli della prima, *rendino* (VII.1, 43). Non ci sono casi in **RS**, ma la forma è condivisa da quattro testimoni, e si registra un *conoschi* (certo di imitazione petrarchesca, in rima con *boschi*) al v. 59 della stessa canzone, mentre nelle lettere a Vasari registro un *habbino*.<sup>85</sup>

*ergessi*. Un solo caso di congiuntivo imperfetto di terza persona di seconda coniugazione in *-i*, *ergessi* (VIII, 41 **Va<sup>1</sup>**), non accolto.

### Forme del verbo *essere*

*fusse e fussi / fosse*. Non attestate in **RS** nemmeno le forme *fusse* (VII.1, 47 **Fi<sup>2a</sup>** e IX, 43 **Fi<sup>7</sup>**) e *fussi* (VII.1, 47 **Va<sup>1</sup>**), contro *fosse*.<sup>86</sup>

<sup>81</sup> Cfr. VITALE 1996: 106; SERIANNI 2009: 196-198. Per le preferenze di BEMBO, cfr. *Le Rime*: 844-845.

<sup>82</sup> Per il *Furioso*, cfr. VITALE 2012: 133-134, per GROTO, *Le Rime*: CCXLII.

<sup>83</sup> Per Machiavelli, vedi ROHLFS 1966-69, § 530 (ma la forma non è menzionata in FROSINI 2021).

<sup>84</sup> ROHLFS 1966-1969: § 587 (ma sulla caduta di *-v-* intervocalica anche § 215); MANNI 1979: 141-142; per Machiavelli, FROSINI 2021: 50. Vedi anche VARCHI, *Capitoli burleschi*: 225 e BEMBO, *Le Rime*: 845.

<sup>85</sup> Cfr. MANNI 1979: 156-159, VARCHI, *Capitoli burleschi*: 226.

<sup>86</sup> FROSINI 2021: 50; VARCHI, *Capitoli burleschi*: 225. Per *fusse* in Petrarca, cfr. VITALE 1996: 55; su BEMBO, *Le Rime*: 837.

*fiēn / sian*. Tra le due forme non c'è modo di stabilire una netta preferenza. In **RS** *sian(o)* è la forma prediletta in prosa, mentre in verso *fiēn* ha quattro occorrenze contro due di *sian*. Dove le due forme sono concorrenti (VII.2, 52), conservo la lezione *sian* di **Fe**.

Altri fenomeni

*concordanza del participio passato con l'oggetto*. Nel caso di *Sprezzata ho la tua legge* (VII.2, 31), tutti i testimoni accordano il participio con l'oggetto. **RS** in questo punto legge *sprezzato*, ma nel contesto di una generale revisione dell'intera stanza, ragion per cui non intervengo su questo tratto, ben attestato nella lingua di Fiamma, in prosa e in verso.

*indicativo in interrogativa indiretta introdotta da come*. Ai vv. 70-71 di VII.1 tutti i testimoni leggono "ognor pensando vanno / come possono far"; solo **Va**<sup>2</sup> legge *possano*, ma l'indicativo in interrogativa indiretta introdotta da *come* è ben attestato in Fiamma e non richiede correzioni.

## 8. Note sull'apparato

Salvo dove diversamente indicato, non riporterò nella fascia **VARIANTI** dell'apparato le varianti che interessano esclusivamente le seguenti caratteristiche grafiche: alternanza fra maiuscole e minuscole; differenze nei segni diacritici e interpuntivi e nella separazione delle parole; oscillazione *-i/-j* in fine di parola; oscillazione *e/et; h* etimologiche o pseudoetimologiche e grafie latineggianti (come *exilio, prompto*, etc.); oscillazione *-ti/-zi* per l'affricata intervocalica; oscillazione tra preposizioni articolate sintetiche o analitiche; oscillazioni tra *dhe/deh* o *a/ah, o/oh*. Non segnalo nemmeno le oscillazioni tra sinalefe, apocope o elisione e aferesi, né quelle tra dittongo e monottongo. Segnalo invece le altre oscillazioni fonomorfologiche. Sciolgo sempre tacitamente le abbreviazioni, come il *titulus*, la *p* tagliata, *nro*, *vro* e simili.

Nella fascia **ADATTAMENTI (MS)** segnalo le correzioni grafiche o fonomorfologiche al testimone adottato come testo base, diverso per ciascun testo, quando queste sono applicate sulla sola base del sistema ricavabile da **RS** e dalle lettere a Vasari, compresi gli interventi sugli incontri vocalici. In questo modo si offre al lettore la possibilità di accedere a un testo più vicino al testimone scelto come testo base (e si dichiara implicitamente la natura approssimativa del mio tentativo di ricostruzione linguistica). Le correzioni sostanziali, sia fondate sul confronto con la restante tradizione, sia congetturali, si danno sempre nella fascia **VARIANTI**.

Si avverte che questi criteri valgono solo per i testi di Fiamma, mentre per i testi di Laura Battiferri e Giorgio Vasari adotto il testo delle rispettive edizioni, riservandomi solo qualche tacito aggiustamento della punteggiatura.

Testi di corrispondenza

la.  
di Laura Battiferri a Gabriele Fiamma

*A Don Gabriello Fiamma*

Fiamma del ciel, che dal divino ardente  
foco derivi, e qualitate prendi  
dal valor suo, tal che rischiari e 'ncendi  
ogni fosca alma, ogni gelata mente,  
    deh, se quel santo ardor, vivo e possente,  
non pure in terra, ov'or sì lieta splendi,  
ma lieve t'alzi al ciel, cui solo attendi,  
nota ad ogn'alta, ad ogni bassa gente,  
    resta con noi, che sì ne giova e piace,  
chiara tromba di Dio, per la tua voce  
udir del figliuol suo gli alti precetti,  
    ch'ancor fatti in oprar santi e perfetti,  
teco, nuovo di Dio nunzio verace,  
vivrem con lui che per noi morìo in croce.

lb.  
di Gabriele Fiamma a Laura Battiferri

*Risposta*

Donna, onor de le donne, che d'ardente  
virtute ornata ogni bell'alma prendi  
e del tuo onesto ardor l'infiammi e 'ncendi  
(questo altri già, lo prova or la mia mente),  
    se fosse la mia fiamma almen possente  
di pormi solo ove tu ascesa splendi,  
direi ch'a ragion forse brami e attendi  
di vedermi restar fra la tua gente,  
    ma s'a l'alto Signor forse non piace  
darvi sì indegno servo, e più alta voce  
vuol che vi porti il suon de' suoi precetti,  
    adorate i giudizii suoi perfetti,  
e tutti insieme con amor verace  
cerchiam di viver seco morti in croce.

IIa.  
di Gabriele Fiamma a Laura Battiferri

*Di Don Gabriello Fiamma*

O di Flora fiorito e verde lauro,  
che del bell'Arno le più altere sponde  
adorni sì ch'al Tago ei le chiare onde  
non invidia, o l'arene ricche d'auro,  
    dell'età nostra onor, gloria e tesoro,  
io veggio l'aure a l'onor tuo seconde  
portar l'odor de la tua sacra fronde  
dal Borea a l'Austro e dal mar Indo al Mauro;  
    e poi che 'l mondo avrai molti e molt'anni,  
col tuo Signore alteramente adorno,  
sarai portata al ciel dal santo coro.  
    Forse, o che spero?, alor sgombro d'affanni  
goderò a l'ombra tua perpetuo giorno,  
o gentil pianta, o fortunato alloro.

IIb.  
di Laura Battiferri a Gabriele Fiamma

*Risposta*

O del secolo basso alto restauro  
e d'ogni don che 'l ciel cortese infonde  
ampio ricetta, e viva FIAMMA donde  
oggi di ferro vil mi purgo e inauro,  
    tal che forse ancor ricco il bel Metauro  
correrà un giorno là 've 'l sol s'asconde,  
per te, per le tue voci alme e gioconde,  
lo mio steril terren fecondo e illauro.  
    Angel novello, ch'ognor più t'affanni  
per tornare a l'antico tuo soggiorno,  
egualmente spreggiando e pompe e oro,  
    prega per me, che questi umani inganni  
non mi vietino il fare al ciel ritorno,  
posto da parte ogni men bel lavoro.

IIIa.  
di Gabriele Fiamma a Giorgio Vasari

Vasari mio gentil, che col disegno,  
coi colori e coi scritti il secol nostro  
rendete adorno e fate il nome vostro  
di vero onor, di gloria eterna degno,  
    deh, perché s'è alto stil, s'è raro ingegno,  
s'è dolci rime, s'è purgato inchiostro  
spendete in lodar me, che pur non mostro  
di perfetta virtute od ombra o segno?

Cantate del gran Cosmo, e i gesti suoi,  
degni d'immortal fama alle altre genti,  
mandate col favor de le opre vostre.

La mia fiamma è già fumo, ancor che a voi,  
perché in ciò amor vi toglie i sentimenti,  
più vivace e più ardente ogni or si mostre.

IIIb.  
di Giorgio Vasari a Gabriele Fiamma

S'io fossi stato mai del mondo degno,  
dove le nove donne al secol nostro  
fan chi le segue, col sacro inchiostro  
ornar le tempie d'onorato segno,  
    arei le carte e' miei pennelli a sdegno,  
e più chiar mostrerei, ch'io non dimostro  
con bronzi e marmi, il pregio e 'l valor vostro,  
ma 'l ciel non vuol ch'io sia di questo degno.

Fido nel Salvator, ch'è detti suoi  
vuol chi s'umili s'alzi nelle genti,  
acciò maggior virtù ne i bassi mostre:

    tal io, che sembro nulla, udendo voi,  
Fiamma che m'ardi e allumi i sentimenti,  
spero alzarmi seguendo l'orme vostre.

IV.  
di Gabriele Fiamma a Giorgio Vasari

*A M. Giorgio Vasari del Fiamma*

Saggio pittor, che da le idee superne  
perfette forme, alti esemplar prendesti,  
quando dal ciel qua giuso a noi scendesti,  
volendo il mondo ornar di grazie eterne,  
spingan l'accorte man le sacre interne  
virtù, gravi pensier, svegliati e desti  
sensi, a l'altiere imprese arditi e presti,  
ch'avanzan di valor prische e moderne.

Talor il vostro generoso ingegno  
ne mostra co' colori e con l'inchiostro  
quanto di buono e bello il ciel n'asconde.

Veggiam natura a l'immortal disegno  
confusa starsi, e Apollo al capo vostro  
tesser corona de l'amate fronde.

Serie ferrarese

“Le rime del Padre Gabriel Fiamma  
Canonico regolare”  
(Ferrara, Biblioteca Ariostea, N. A. 5 [Fe])

V.

De l'eterne tue sante alme faville  
tal foco in me sommo Signor s'accende  
che non pur dentro l'alma accesa rende  
ma fuori ancor conven ch'arda e sfaville,  
e tanto l'ore mie liete e tranquille  
fa quest'ardor, mentre mi strugge e 'ncende,  
che di lui bramo ovunque il sol risplende  
poter l'alme infiammar a mille a mille.

Per questo alti i misteri, occulti i sensi  
scoprir desio de le sacrate carte  
con affetto e con stil purgato e mondo

Tu che le grazie, almo Signor, dispensi,  
giungi a sì bel desio l'ingegno e l'arte  
perché arda meco del tuo amore il mondo.

*Le lodi della Pazienza*

Poich'un desir beato  
 mi chiude in stretta cella,  
 ove sol meco un santo amor soggiorna,  
 amor, che 'l cor amato  
 con ardente facella 5  
 struggendo avviva, alor quando s'aggiorna  
 e quando Febo torna  
 in grembo a la nodrice  
 e quando egli è più ardente  
 sopra la nostra gente 10  
 e quando rende altro terren felice  
 e quasi freddo toglie  
 a' nostri campi le più ricche spoglie,  
 di questo nobil foco,  
 vivo, santo e gentile, 15  
 per conforto al cor conven ch'io canti.  
 Io non ho in basso loco  
 o in un soggetto vile  
 posto il mio cor, come i terreni amanti,  
 che i lor pensieri erranti 20  
 fermano in cosa tale  
 che dà lor biasmo e danno,  
 per cui sovente vanno  
 da questo breve a quell'eterno male.  
 Io amo un'alma Dea 25  
 cui cede Giuno e Palla e Citerea.  
 Così chiamar ti voglio,  
 Diva che prendi il nome  
 dal patir ch'a le genti insegni e mostri.  
 Per te al mondo mi toglio  
 e sotto gravi some 30  
 d'affanni io vivo lieto in questi chiostri,  
 u' mille ho vinto mostri  
 di peccati empî e rei.  
 Ho vinto anco me stesso,  
 la tua mercede, spesso, 35  
 e fatto ho forza a' gravi affetti miei;  
 e per te dolci e care  
 mi son state le doglie empie et amare.  
 Tu de la santa fede  
 e del divino Amore 40  
 sei la più nobil figlia e la più eletta.  
 Tu sei del cielo erede,  
 che s'ha sol per dolore  
 e per quel che più spiace e men diletta,



Diva saggia e perfetta, per cui sol nasce e vive e cresce ogni virtute, d'ogni speme e salute l'alme son senza te spogliate e prive. Al ciel sì ne fai scorta et aprir sola puoi di lui la porta.	45      50
Cortese alma mia Diva, che nel tuo casto seno in questi duri tempi m'hai raccolto, mentre era ignuda e priva di piacer l'alma e pieno il cor d'affanni, e quasi in lor sepolto, eccomi tutto volto a' tuoi beati amori et a por con le rime, quant'io posso, in sublime il tuo bel nome e ' tuoi celesti onori, ché fien noti a le genti, se tanto potrà il suon di questi accenti.	55       60
Il cor, mia Dea, ti dono, perché a soffrire impari, e sacro l'alma al tuo celeste nume. Per te più vil non sono, ch'a' rai splendenti e chiari io tergo l'alma del tuo santo lume, et ogni bel costume io veggio nel tuo specchio, che con mirabil tempre mi scopre e mostra sempre come si trova il ben, s'acquista il meglio. Però te sola chiamo, PAZIENZA, e te sol pregio, e te sol'amo	65           70      75
Canzon, hai pochi fregi, ma sei nata da quell'ardente fiamma che negli affanni al ciel m'erger et infiamma.	80

*Le lacrime de' Penitenti*  
*Prima Sorella*

Sommo Signor, io piango  
 e de le colpe mie tante e sì gravi  
 non pur mi dolgo, ma 'l dolor ch'io sento  
 parmi che poco aggravi  
 la vita ch'ho nodrita ognor nel fango, 5  
 e vorrei che maggior fosse il tormento,  
 tanto de l'ira tua temo e pavento.  
 Deh, per pietà, Signor, volgi la fronte  
 benigna al mio languir acerbo e duro,  
 ché nel profondo oscuro 10  
 non fanno i morti le tue lodi conte,  
 ma s'io, la tua mercede,  
 vivo, fien le mie voci e voglie pronte  
 a lodar il tuo nome et a far fede  
 come beato è chi in te spera e crede. 15

Qual forte e saldo arciero,  
 che le saette sue non spende in vano,  
 ma sempre aggiunge al destinato segno,  
 tal la tua irata mano  
 in me si stende e non mi lascia intero 20  
 in alcun membro, ond'io non ho sostegno,  
 se l'umiltà non spegne il tuo disdegno.  
 Il mio stolto sapere e 'l pravo affetto,  
 miser, m'han fatto così lunga guerra  
 ch'io son piegato a terra 25  
 e m'è conteso ogni celeste obbietto.  
 Però l'affanno e 'l pianto  
 saranno sempre il mio sommo diletto,  
 finch'io vinca colei ch'io temo tanto  
 e torni col tuo aiuto al viver santo. 30

Quando il maggior pianeta  
 lasciando notte a noi fa giorno altrui,  
 che tace il nostro ciel, la terra, e 'l mare,  
 lasso, qual son qual fui  
 vo ripensando, e non si posa o queta 35  
 l'alma, tal sente duol del suo mal fare,  
 e cadono dagl'occhi l'onde amare.  
 Talor m'ergo a veder il cielo adorno  
 di mille stelle e dico: "Or non son tante  
 le pure luci, quante 40  
 le macchie e i nei ch'al cor mi stanno intorno".  
 Deh, le tue luci sole  
 rendino a me, sommo Signor, il giorno,  
 e fuggiran le colpe, come suole

ogni lume minor fuggir dal sole. 45

Qual peso al mondo è grave,  
 se fosse ben del grand'Olimpo o d'Ossa,  
 che più lieve non sia de' miei gran falli,  
 o men non preme e grave,  
 tal ch'ho già stanca e rotta ogni mia possa? 50

Né le più oscure e più profonde valli  
 han luogo alcun fra i lor men noti calli,  
 ancor che di periglio e d'orror pieno,  
 ch'assai più chiaro e più sicur non sia  
 di quella torta via 55

che mi conduce dal tuo bel sereno  
 lunge per luoghi foschi,  
 ove piagata ho l'alma e aperto il seno.  
 Ah, benigno pastor, fa' ch'io conoschi  
 la tua voce e la segua fuor de' boschi. 60

Turbata è la mia vita,  
 la mia virtù vien meno e la mia forza,  
 delle mie luci il lume io non ho meco.  
 Non langue sol la scorza,  
 ma dentro l'alma è in doglia aspra e infinita. 65

Così son fatto infermo afflitto e cieco,  
 da che per le mie colpe io non fui teco.  
 I miei congiunti e i finti amici indegni,  
 come non sazi del mio grave affanno,  
 ognor pensando vanno 70

come possono far perch'io mi sdegni  
 e lasci l'alta impresa  
 di gir cercando i tuoi celesti regni.  
 Io non odo, io non parlo, io non fo offesa,  
 e tengo sempre in te la mente accesa. 75

Del mio sperar tu sei  
 lo sostegno, la forza e la radice.  
 So ch'udir mi vorrai, poiché m'hai tolto  
 da quel stato infelice,  
 di mano a' miei nemici iniqui e rei, 80

il cui pensiero, il cui desire è volto  
 a volermi veder ne' mali involto,  
 e 'l mio cader saria la gioia loro,  
 al qual prego, Signor, che non consenti,  
 ma i tuoi dammi tormenti 85

che più cari mi fien d'ogni tesoro  
 e, s'a te piace, io bramo  
 che viva mentr'io vivo il mio martoro.  
 La tua man sola in mio soccorso chiamo,  
 ch'o mi sane, o m'ancida, adoro et amo. 90

Padre, Signore e Dio,  
 attendi, prego, al mio sommo dolore

al mio pianto, al mio prego, al mio languire.  
 Fuggo il passato errore  
 e confesso ogni fallo antico mio, 95  
 ma i miei nemici in tanto han preso ardire  
 e mostran del mio mal nuovo desire.  
 Quei spirti rei, ch'in sorte hanno l'inferno  
 e danno or biasmo all'opre mie più degne,  
 spiegate hanno l'insegne 100  
 per vietarmi l'entrar nel regno eterno;  
 tua mercè non rifiute,  
 Signor, d'essere intento al mio governo,  
 ché senza la divina tua virtute  
 io non posso sperar scampo o salute. 105

Canzon, cresce il mio duol mentre ch'io parlo  
 de le mie colpe e de' miei falli tanti,  
 però non sarai sola in questi pianti.

*Lacrime de' Penitenti*  
*Seconda Sorella*

Chiami chi vuol beato  
 quel ch'abbonda di gemme e d'oro ha copia,  
 e d'imperi e di servi, e può volendo  
 bear d'altrui l'inopia,  
 ch'io felice dirò di quel lo stato 5  
 a cui rimesso è 'l suo peccato orrendo,  
 e la divina man lo va coprendo.  
 lo quel chiamo beato ch'è innocente  
 e lunge d'ogni inganno e d'ogni frode,  
 de l'alma il ben si gode, 10  
 avendo fissa in Dio sempre la mente.  
 O mille volte e mille  
 fortunato colui che tal si sente,  
 che della vita ha l'ore sue tranquille  
 e non teme l'eterne empie faville. 15

Miser per questo io sono,  
 che 'l grave error, onde gran tempo vissi  
 lunge da Dio, coprir tacendo volsi,  
 né sospirando dissi  
 parola ancor per impetrar perdono. 20  
 A la ragione, a te Signor mi tolsi  
 e cieco al mondo e al senso ognor mi volsi.  
 Or i presenti affanni e quelle spine  
 che la tua man mi fa sentir nell'alma  
 a depor la gran salma 25  
 de' miei peccati m'han condotto al fine.  
 Or le mie piaghe accolte  
 e dello spirto mio l'alte ruine  
 ti scopro, e contra me le voci ho sciolte,  
 e m'incolpo e m'accuso mille volte. 30

Sprezzata ho la tua legge,  
 calpestato il tuo sangue, il cielo ho offeso,  
 e son stato protervo, a te nimico.  
 Ho vanamento speso  
 il tempo mio lontan dalla tua gregge. 35  
 L'angelo tuo non ho tenuto amico,  
 né l'alma umil, né 'l cor santo e pudico.  
 Al vicino io fui grave, al fratel empio,  
 e son stato a la terra intento e fiso.  
 Non ho levato il viso 40  
 pur una volta al tuo sublime tempio:  
 io 'l confesso, io nol nego,  
 e di dolore e di vergogna m'empio.  
 Accetta, alto Signor, ora il mio prego,

che per uscir d'error t'invoco e prego. 45

Quanti hanno i lor desiri  
e i ben nati pensieri a Dio rivolti,  
mentre possono i preghi esser uditi  
li lor peccati occolti,  
piangono con profondi alti sospiri 50  
e 'l tuo chiaman soccorso, che gli aiti,  
perché sempre ti sian cari e graditi.  
Se movesse un diluvio di peccati  
contra questi l'inferno, sciolto e aperto,  
tant'è sublime et erto 55  
lo spirto loro e 'n te son così armati  
che non sariano oppressi,  
ma in tanta guerra ancor sarian beati,  
mentre santo il desio tal vive in essi  
et han ne l'alme i tuoi bei doni impressi. 60

Parmi udir la tua voce,  
o mio solo refugio, o mia salute,  
ch'in questa impresa mia dar mi prometta  
ardir, lume e virtute,  
e guardarmi da quanto offende e nuoce. 65  
Deh, qual stolto piacer tanto v'alletta  
che la natura vostra alta e perfetta  
posta avete in oblio, ciechi mortali?  
Voi nella vita quel seguite stile  
d'ogni animal più vile 70  
e nel costume a lor vi fate eguali.  
Signore, il freno e 'l morso  
e la tua verga adopra in questi tali,  
poscia che 'l senso in lor vince il discorso,  
e sprezzano il tuo aiuto e 'l tuo soccorso. 75

Alme beate e belle,  
che della carne la prigione oscura  
sovente uscir solete, e porre in Cielo  
la mente ardente e pura,  
a Dio devote obedienti ancelle, 80  
gioite, fate festa, ardetè in zelo,  
mentre piango i miei falli e mi querelo,  
perché quanti più sono i gravi affanni,  
e ' flagelli degli empi uomini ingiusti,  
tanto son più de' giusti 85  
le grazie e le venture, che con gli anni  
non scemaranno mai.  
Di questi i beni e di quegli altri i danni  
saranno eterni, e i lor piaceri e i guai,  
quando avran chiusi a questa luce i rai. 90

Canzon, la terza tua mesta sorella  
sento che segue e vien meco a dolersi,

e porta al mio desir lagrime e versi.

*Lacrime dei Penitenti*  
*Terza Sorella*

Signor, dal più profondo  
 del cor, afflito a te sospiro e grido,  
 di colpe e di miserie in un abisso.  
 O mio sostegno fido,  
 non sdegnar quest'affetto, ancor ch'immondo; 5  
 non veder quell'errore in ch'io son visso,  
 ma, mentre a te son volto intento e fisso,  
 ascolta i miei devoti ardenti prieghi,  
 che, s'attendi agli errori indegni nostri,  
 se giusto sol ti mostri 10  
 e per pietate non t'inchini e pieghi,  
 di mille un sol non fia  
 che con fede e con speme unqua ti preghi.  
 Chi potrà sostenersi ove che sia  
 l'invitta forza tua, se non è pia. 15

I giorni miei qual ombra  
 passano, o come al vento nebbia e fumo,  
 e già sento appressarsi l'ora estrema.  
 lo mi struggo e consumo,  
 nel grave duol che 'l miser cor ingombra, 20  
 come arsa carne si dilegua e scema  
 o com'erba recisa che 'l sol prema.  
 Qual passer solitario in alcun tetto  
 o qual notturno augel nemico al sole  
 mesto e sol esser vuole, 25  
 tal son fatto io, che fuggo ogni diletto,  
 l'aer seren m'è fosco  
 e duro campo di battaglia il letto,  
 m'è doglia il riso, il cibo assenzio e toscò  
 poiché 'l mio grave error veggio e conosco. 30

Or in oscura parte  
 m'ha posto il mio crudel nemico e fiero,  
 ove l'empio suol star dannato a morte,  
 et io pur vivo, e spero,  
 per quel ch'è scritto in più di mille carte, 35  
 che 'l tuo braccio e la destra ardita e forte  
 farà gli affanni e le mie pene corte.  
 lo questo solo attendo, e 'n tanto corro  
 con la memoria a l'opre tue pietose  
 e a le mirabil cose 40  
 de la tua forza antica ognor ricorro.  
 Così m'avvivo et ergo,  
 mentre i tuoi campi di clemenza scorro,  
 e per destar la tua pietate io vergo



sospiri e pianti nel mio chiuso albergo. 45

*[Io vissi prima e nacqui  
nelle miserie de' peccati involto,  
e 'l primo fallo e 'l grave error d'altrui  
nel ventre ancor sepolto  
fece ch'iniquo al cielo in ira io giacqui. 50*

*Indi poi servo lungo tempo fui,  
tu 'l sai, Signor, io non dirò di cui.  
La somma dunque tua pietà si mova  
a dar soccorso a la mia vita frale,  
nata e cresciuta tale 55*

*che pronta sempre al mal oprar si trova.  
Così quel ch'hai promesso  
a' penitenti avrà più certa prova,  
et il giudizio uman, ch'erra sì spesso,  
ne l'opre tue da te fia vinto e oppresso. 60*

*Signor, se 'l sangue asperso  
d'un animal con le tue sante note  
sanar il morbo de la lepra orrenda  
anticamente puote,*

*quanto più fia l'empio error mio disperso, 65  
pur ch'in me l'onda del tuo sangue scenda  
e monda l'alma come suol mi renda.*

*Allor sarò vie più che neve bianco  
e l'ossa mie, ch'or sì gran doglia preme,  
ergerà dolce speme, 70*

*e tornerà lo spirto ardito e franco,  
che dal suo lungo affanno  
e dal continuo lacrimar vien manco,  
e le tue voci, ch'entro al cor mi vanno,  
alor lieto e contento mi faranno.] 75*

Volgi la fronte altrove  
e non veder l'orrende colpe mie.  
Fa' ch'alto il mio desir muova il mio core.  
A te la notte e 'l die  
sospiri, e l'opre ancor sien pure e nuove. 80

Quell'almo spirto tuo, quel santo ardore  
fa' ch'io senta ne l'alma i giorni e l'ore.  
Non mi lasciar giacer, porgimi aita,  
e 'l foco che solea tenermi acceso  
non mi sia più conteso. 85

Deh, torni in me la tua pietà infinita,  
quel ben che mi dea pace,  
e mi sostenne in riposata vita.  
Quel può dar fine al mal che mi disface  
e l'alma può sanar, ch'inferma or giace. 90

Io poi lieto e contento  
andrò cantando in queste parti e 'n quelle,

per far palese la tua gran pietate. L'empie genti rubelle, ch'udiranno il piacer ch'io provo e sento, sì dolce effetto de la tua bontate, lasciata ogni lor colpa, ogni empietate, a te verranno con l'accese voglie, dentro cangiando affetto e fuor costume.	95
Gli occhi faranno un fiume e purgaranno al cor l'interne doglie. Itene, empi e profani, che ' miei sospir l'alto Signor accoglie. O costumi, o desiri, o pensier vani, fate partita e state ognor lontani.	100     105
Canzon, del pianto mio la fine è questa, ch'io sacro a Dio la vita che m'avanza e del suo eterno ben vivo in speranza.	

VIII.

*I Viaggi della Gloria*

Vivo sol, per cui sol risplende e luce  
 la gran face del ciel, l'occhio del mondo,  
 che comparti la gloria ai veri onori,<sup>87</sup>  
 mentr'io con grave duol dal più profondo  
 stato d'orror sospiro a la tua luce, 5  
 dammi ch'io possa dir come tu onori  
 con l'infamia, e quando hai di vita fuori  
 tratto gli eletti tuoi,  
 più vivi e illustri vuoi  
 rendergli al Cielo e al mondo assia migliori, 10  
 e fa' per me ch'ognun palese intenda,  
 quasi per viva istoria,  
 come a la gloria l'uom cadendo ascenda.

Qual Mastro accorto, che guidar talora  
 feconda acqua da lunge in steril piaggia, 15  
 quanto condurla in alto sito vuole,  
 tanto procura pria ch'in basso caggia,  
 tal con gl'amici suoi si mostra ognora  
 l'alto Re, che lasciarli a tempo suole  
 cader in parte ove non veggon sole, 20  
 in tenebrosi chiostri,  
 fra mille fere e mostri,  
 e poi con le sue forze et arti sole  
 li solleva et inalza d'improvviso  
 in parte ove i lor tanti 25  
 affanni e pianti si fan gioia e riso.

Quest'arte è sol di Dio, ceda ogn'ingegno,  
 ceda ogni uman consiglio; il qual non vede  
 com'un contrario l'altro opra e mantiene.  
 Provato l'hanno quei colmi di fede, 30  
 che sono ascési con gli essigli al regno  
 e con estrema inopia al sommo bene,  
 con la guerra a la pace e con le pene  
 a queta e dolce vita.  
 E qual forza gli aita, 35  
 e qual man s'è altamente li sostiene  
 e dà lor tanto ben con tanti danni,  
 se non la man divina

<sup>87</sup> Per comprendere il passo aiuta l'*Esposizione* di **RS**: 233: "CHE *comparti*. La gloria è una chiara notitia con laude. Questa gloria è stata da DIO donata a' suoi eletti: i quali egli ha prima lasciati infamare, e dishonorare da gli huomini; ma poi alla fine gli ha fatti gloriosi e in terra, e in cielo; et ha lor dato honori veri: non come quelli honori, che dà il mondo: i quali sono falsi, o perché si danno a persone, che non li meritano; o perché sono solamente apparenti, e non hanno alcuna parte di saldezza, e di fermezza. e dice, COMPARTI: perché, sì come in cielo non hanno tutti i Santi gloria eguale; cos' anco in terra uno è più honorato, e glorioso dell'altro". Cioè: 'distribuisci la gloria ("chiara notizia con laude") che spetta, nella misura corrispondente, a ciascuno dei "veri onori" (contrapposti a quelli falsi)'.

che sol gli affina e purga con gli affanni?

Perché 'l mondo sì rio forse non dica, 40  
se con l'uman favor s'ergesse il buono:  
"Quest'opra è mia, quest'è mia forza od arte",  
per i modi ch'a lui più indegni sono,  
con nuova arte al mondano onor nemica,  
il sommo Re le grazie a' suoi comparte. 45  
Volgete i libri e le sacrate carte:  
qual mai vedrete scorto  
senza fortuna in porto  
e senza stento in riposata parte  
dal voler di quell'alta e prima mente? 50  
Ché quanto è indegno e stolto  
per savio ha tolto fra la cieca gente.

Quel degli ebrei fedele antico padre,  
che sì ardito e sì pronto il ferro volse,  
per piacer al suo Dio, contra il suo figlio, 55  
quanti martir nel sacro petto accolse  
dal giorno che fuggio l'infami squadre  
de la sua gente, e volse in grave essiglio  
seguir del suo Signor l'alto consiglio.  
Visse in questo e 'n quel loco, 60  
tra ferro, fame e foco,  
ardente avendo il petto, umido il ciglio,  
e mentre contra la speranza spera,  
tal bene Dio li porge  
che l'alza e scorge a gloria eterna e vera. 65

E quel che pose a la sua gregge errante  
de la divina legge il giusto freno,  
e la sottrasse a servitù sì dura  
non ebbe un giorno mai lieto e sereno,  
ma con perigli e con iatture tante, 70  
che 'l fer soggetto ad ogni ria ventura,  
lo pose la divina eterna cura  
in sì felice stato  
che 'n terra e 'n ciel beato  
si vide, e 'l suo gran nome eterno dura. 75  
E quel santo pastor, ch'al regno ascese,  
fu pria d'affanni esempio  
e da quell'empio Re tant'ebbe offese.

Ma qual lingua già mai, qual alto stile,  
o qual pensiero ancor più accorto e santo 80  
in sé potria veder o altrui ridire  
d'affanno e d'umiltà l'abisso tanto  
nel qual Dio scese a noi fatto simile,  
per acquetar del padre le giuste ire  
e dar fine al gravoso empio martire 85  
de le sue afflitte genti?

O quanti aspri tormenti,  
e nel viver sofferse e nel morire.  
Con queste chiavi il suo bel regno eterno  
aperse, onde lo teme 90  
e adora insieme il mondo, il ciel, l'inferno.

Che meraviglia è questa altera e nova?  
Quinci a morir si va tra riso e gioia,  
e tra ' fiori s'incontra ascoso l'angue.  
Quindi fra molta pena e molta noia 95  
la strada che conduce al Ciel si trova,  
e s'acquista la vita col suo sangue,  
tal che felice è quel che more e langue,  
e miser quel che gode,  
ché questo al fin si rode 100  
e quel trionfa, se ben resta essangue:  
opra, ch'a l'uom terreno è occulta e spiace,  
ch'al senso nostro frale  
cosa mortale sol diletta e piace.

Gradite pene dunque, amati guai, 105  
ch'a Dio mi fate amico,  
con quanto affetto il dico:  
bramo da me, che non partiate mai,  
e spero sol per voi d'esser felice,  
poiché per voi s'acquista 110  
di Dio la vista in cielo alma beatrice.

## Altri testi dispersi

### IX.

Era di notte, e 'l cielo  
godea lieto e tranquillo un bel sereno,  
e mille lumi accesi d'ogni intorno  
lo rendean vago e adorno,  
quand'io, cui sparse al core aspro veleno 5  
d'invidia acuto il telo,  
ch'altri ferendo in me passato ha il colpo  
per cui mi snervo e spolpo,  
sì grave duolo ognor m'ingombra l'alma,  
vidi una bella et alma 10  
donna, cui facea scorta un vecchio alato,  
ch'agli altri è odioso, a questa sola è grato.

Le vive luci ardenti  
fisse dentro a le mie di pianto molli,  
e di vera pietà tutta dipinse 15  
la bella faccia e tinse,  
poi disse: "Perché 'l petto e 'l viso immolli  
con lagrime cocenti?  
perché t'affanni, o caro amico e fido,  
di cui famoso il grido 20  
con tanta lode ogni paese ha pieno  
dal mar d'Adria al Tirreno?  
È questa la virtù che da' primi anni  
si mostrò invitta ne' più gravi affanni?

Io, così inerme e nuda 25  
come or mi vedi, ho vinto ogni aspra guerra,  
e col solo favor de la mia guida,  
cara, gradita e fida,  
ho vinto tante volte e posto in terra  
l'empia nimica e cruda, 30  
e quand'altri credea tenermi occolta,  
morta, estinta e sepolta,  
alor risorsi a più lodata gloria  
e a più certa vittoria.  
Quanto favore ha 'l mondo io sprezzo e schivo, 35  
perché sepolta sorgo e morta vivo.

Così perdendo han vinto  
tutti gli amici miei più illustri e degni.  
Senz'oro, senza ferro e senza gente  
gli ho fatti alteramente 40  
trionfar di città, provincie e regni.  
Quando pareva ch'estinto  
fosse il valore e l'ardimento loro,  
alor, qual più fin'oro

sette volte purgato e più nel foco, 45  
posto hanno in ogni loco  
gli alti trofei di lor virtù divine,  
la cui memoria non avrà mai fine.

Il giovinetto ebreo,  
in cui tanta pietà visse e tal fede, 50  
che fu tradito e qui dal mondo tolto,  
quasi vivo sepolto,  
colmo di vera gloria al fin si vede,  
e l'egizio e 'l caldeo  
pascere e sostentar l'afflitto regno, 55  
spirto sublime e degno,  
perché di verità fu sempre amico,  
tutto il poter nemico  
vinse, né poté il falso e la bugia  
nuocer a l'alma sì pregiata e pia. 60

La donna onesta e bella,  
cui fer torto sì grande i vecchi iniqui  
che la ridussero a l'estremo danno,  
passò con breve affanno  
il gran periglio, e contra gli empi antiqui 65  
la rabbia dira e fella  
si volse, onde restar conquisi e morti.  
Perché non ti conforti  
con questi essempli? E sai che meco è Dio,  
ove sei tu son io, 70  
dunque il Signor, la cui difesa ho meco,  
s'io t'accompagno, sarà sempre teco.

Vedi il cielo e l'inferno,  
l'aria, l'acqua e la terra e 'l foco pieni  
de le vittorie mie, de' miei trofei. 75  
Vedi i bugiardi dei,  
senz'arme e senz'aiuti altri terreni,  
dal mio valor superno  
vinti restar e darmi eterna lode.  
L'empio si lima e rode, 80  
io vivo al fine et avrò eterna vita,  
e darò tale aita  
a chi meco starà costante e forte  
che potrà viver ne l'istessa morte”.

Canzon, gravi sospiri, acerbi pianti 85  
fecer risposta al parlar grave et alto.  
Io volsi dir: “Lo spirto è pronto e leve,  
la carne inferma e greve”,  
ma disparve lo spirto altero e divo,  
e di lui mi fé privo, 90  
anzi, sparendo agli occhi, entrato è al core,  
e l'assicura e temprò il suo dolore.

X.

Signor, se la tua grazia è fuoco ardente,  
come dà refrigerio tanto al core?  
S'è fiume, ond'ha la fiamma e 'l vivo ardore  
per cui strugger ognor l'alma si sente?

Se luce più che 'l sol chiaro e lucente,  
come toglie a questi occhi ogni splendore?  
S'è vita, ond'è che l'uom al senso more,  
quand'ha la sua virtute al cor presente?

Queste contrarie tempre in me pur sento,  
ché mi rafreda il fuoco accend'il fiume,  
accieca il sole e dà la morte vita.

Ma di saper il modo in darno tento  
ché non può alcun mortal terreno lume  
dell'opre tue scoprir l'arte infinita.



Testi dubbi

XI.

di Gabriele Fiamma ad Angelo Nicolini

*DI MONSIG. GABRIEL FIAMMA Vescovo di Chiozza. Al Cardinal Angelo Nicolini Fiorentino nella Sedia vacante.*

Il Tebro dice al ciel, gli occhi suoi intenti,  
con la lingua e col cor queste parole:  
“Tu, che dai lume a l’alta Luna, al Sole,  
odi i miei prieghi di pietà ferventi.

Porgi a costui le chiavi, alme e lucenti,  
ond’apri e serri il ciel; sì come vuole  
la sposa sua, ne le sue braccia sole  
commetti, e fine avranno i suoi tormenti.

Roma non scorge altro ver lei più adorno  
di carità, di fè, di senno, e d’onde  
speri via più che mai lucida farse”.

Indi pien di desire alzando il corno,  
ricco di mille grazie alme e feconde,  
ANGELO NICOLIN qui scritto apparse.

*Sopra la Concezione della Madonna  
Del Fiamma in Carcere*

Vergine bella, che dal sommo Padre,  
eternamente a la salute intento,  
acciò di terra e ciel fossi ornamento,  
fosti eletta da Dio figliuola e madre,  
    e per calcar le dure infernal squadre,  
acciò il peccato fossi al tutto spento,  
conceita e preservata a salvamento  
fosti da tutte macchie oscure et adre,  
    indi del sommo eterno sol vestita,  
coronata di stelle, il sommo sole  
festi, che diede al mondo eterna vita,  
    se punto puonno in te le mie parole,  
pregoti che ne doni eterna vita,  
per la salute di tua bella prole.

## Apparato critico

Ia.

TESTIMONI. **Fi<sup>3</sup>**: c. 62 v; **Fi<sup>4</sup>**: c. 50 v; **Fi<sup>6</sup>**: c. 292 v; **LB60**: 60. Testo secondo **LB60**. Altri testimoni descritti: **LB694**, **R771**. Edizioni moderne: BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE ECD.

VARIANTI. *Rubrica* Al R.<sup>do</sup> P. Don Gabriello Fiamma M.<sup>a</sup> Laura Battiferra degli Ammannati Fi<sup>3</sup> Al R.do Padre Don Gabriello Fiamma *e in calce* L. B. Fi<sup>6</sup> *om.* Fi<sup>4</sup>

Ib.

TESTIMONI. **Fi<sup>3</sup>**: c. 56 r; **Fi<sup>4</sup>**: c. 51 r; **Fi<sup>6</sup>**: c. 309 v; **Fi<sup>11</sup>**: c. 320 r; **LB60**: 60. Testo secondo **LB60**. Altri testimoni: **LB694**; **RS771**. Edizioni moderne: BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE ECD.

VARIANTI. *Rubrica* Resp.<sup>a</sup> Fi<sup>3</sup> R.<sup>a</sup> Fi<sup>4</sup> A Mad. Laura Battiferra A. Fi<sup>6</sup> *om.* Fi<sup>11</sup>  
2 virtute] virtù Fi<sup>11</sup> 6 ascasa] accesa Fi<sup>11</sup>

Ila.

TESTIMONI. **Fi<sup>3</sup>**: c. 57 r; **Fi<sup>4</sup>**: c. 64 v; **Fi<sup>11</sup>**: c. 320 v; **LB60**: 73. Testo secondo **LB60**. Altri testimoni descritti: **LB694**; **R771**. Edizioni moderne: BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

VARIANTI. *Rubrica* Resp.<sup>a</sup> *e lo scambio è invertito* Fi<sup>3</sup> Di Don Gabriello Fiamma Fi<sup>4</sup> Don Gabr.<sup>o</sup> Fiamma Fi<sup>11</sup>  
3 ei] e a Fi<sup>11</sup> 9 avrai] harai LB60 Fi<sup>3</sup> 11 portata] portato Fi<sup>11</sup> 12 o] *om.* Fi<sup>3</sup> 13 tua] ma Fi<sup>11</sup>

Ilb.

TESTIMONI. **Fi<sup>3</sup>**: c. 56 v; **Fi<sup>4</sup>**: c. 65 r; **Fi<sup>11</sup>**: c. 321 r; **LB60**: 73. Testo secondo **LB60**. Altri testimoni descritti: **LB694**; **R771**. Edizioni moderne: BATTIFERRI AMMANNATI, *Le poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

VARIANTI. *Rubrica* Sonetto Al Med.<sup>o</sup> della Med.<sup>a</sup> *lo scambio è invertito* Fi<sup>3</sup> Risposta Fi<sup>4</sup> Fi<sup>11</sup>  
6 asconde] accende Fi<sup>3</sup> 8 e illauro] el Lauro Fi<sup>3</sup> Fi<sup>11</sup> pompe] et pompe Fi<sup>11</sup> 13 al ciel] a Dio Fi<sup>3</sup> Fi<sup>11</sup>

IIla.

TESTIMONI. **A**: c. 46 r. Edizioni moderne: VASARI, *Il carteggio*; VASARI, *Poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

PARTICOLARITÀ DELL'AUTOGRAFO. 1 col] co 'l 2 coi] co i 3 nome vostro] *dopo* secol nostro *cass.* 5 perché] per che 11 col] co 'l  
13 perché] per che 14 or] hor

IIlb.

TESTIMONI. **Fi<sup>10</sup>**: c. 5 v. Edizioni moderne: VASARI, *Poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

IV.

TESTIMONI. **Fi<sup>10</sup>**: c. 33 v. Edizioni moderne: VASARI, *Poesie*.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

ADATTAMENTI (Fi<sup>10</sup>). 5 sacre] sagre 12 veggiam] veggian

V.

TESTIMONI. **Fe**: c. 163 r. Altre redazioni: **RS**: 1.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

VARIANTI. 14 tuo] suo Fe

ADATTAMENTI (FE). 2 foco] fuoco 4 conven] convien 6 'ncende] incende 10 sacrate] sagrate 13 giungi] giugni  
VARIANTI DI RS. 9 alti i misteri, occulti i sensi] alti misteri, occulti sensi 10 scoprir desio] vorrei scoprir

VI.

TESTIMONI. **Fe**: cc. 163v-166r. Altre redazioni: **RS**: 264-274.

METRO. Canzone a schema abC abC cdeeDfF, 7 stanze con congedo AbB.

VARIANTI. 32 u'] e Fe

ADATTAMENTI (FE). 9 quando egli] quand'egli 16 conven] convien 19 come] com' 20 che] ch' 24 quell'] quel 55 mentre era]  
mentr'era 57 cor] cuor 61 quant'io] quanto io 65 cor] cuor 66 perché] perch' 66 soffrire] soffrir 69 a'] ai 72 veggio] vedo 74  
scopre] scuopre 75 si trova] si truova 79 quell'] quella 80 negli] negl'

VARIANTI DI RS. 3 sol meco un santo amor] meco un'amor santo 4 cuor amato] manco lato 6-13 m'avviva, e 'ncende,  
quando Febo aggiorna, / e quando al mare ei torna, / quando arde, e quando è algente, / quando caggion le foglie, / e  
quando i fior raccoglie / nati da novo humor la nostra gente: / i' pur vorrei di lui / poter scoprir l'alte faville altrui 15-16  
di questo ardor gentile / canto l'alta cagion, gli effetti santi 17 o in un] od in 26 e Palla] Palla 31 d'affanni io vivo lieto]  
contento, e lieto vivo 36 gravi] tristi 38 mi son state le doglie empie et] sento farsi talhor le doglie 50 sì] tu 54 in questi  
duri tempi m'hai] a maggior uopo m'hai stretto, e 55 mentr'era ignuda e] quando havea l'alma 56 di piacer l'alma] d'ogni  
contento, 60-61 e far chiaro, e sublime, / quanto pon le mie rime 64 tanto potrà] potrà tanto 70 io tergo] polisco 73  
mirabil] soavi 75 si trova] seguendo

VII.1.

TESTIMONI. **Fe**: cc. 166v-169v; **Fi<sup>2</sup>**: cc. 199r-201v; **Fi<sup>9</sup>**: cc. 79r-81r; **Fi<sup>12</sup>**: cc. 5v-9; **Va<sup>1</sup>**: cc. 281v-84v; Altre redazioni: **RS**: 138-150. Testo secondo **Fe**.

METRO. Canzone a schema aBC bAC CDEeDfDFF, 6 stanze con congedo ABB.

VARIANTI. *Rubrica* Pianto de penitenti tre sorelle Fi<sup>2</sup> Pianto de penitenti, Tre sorelle Fi<sup>9</sup> Canzona Seconda. | Pianto de Penitenti, tre sorelle Fi<sup>12</sup> Pianto di penitenti, Tre sorelle Va<sup>1</sup>

2 tante e (et Va<sup>1</sup>) sì] tante sì Fe Va<sup>1</sup> 11 tue] tua Fi<sup>12</sup> 18 aggiunge] aggiugne Fi<sup>9</sup> 18 destinato] desiato Fe 23 e 'l] il Fi<sup>9</sup> stolto]  
stesso Fe 31-45 Fi<sup>2</sup> riporta la stanza dopo la sesta 32 lasciando] lassando Fi<sup>2</sup> Fi<sup>12</sup> 41 e i] e Fi<sup>12</sup> stanno intorno] stanno atorno  
Va<sup>1</sup> stan d'intorno Fi<sup>2</sup> 42 tue] tua Fi<sup>12</sup> 44 e] che Fi<sup>9</sup> 46-60 Fi<sup>2</sup> omette la stanza 47 fosse] fusse Fi<sup>12</sup> fussi Va<sup>1</sup> del] da Fe o  
d'Ossa] od Ossa Fe 48 lieve] grave Fi<sup>9</sup> Va<sup>1</sup> miei] mie Va<sup>1</sup> gran] gra Fi<sup>12</sup> 53 e d'] ed Fe 57 lunge] lungi Fi<sup>9</sup> 58 piagata] piagato  
Va<sup>1</sup> 62 virtù] vita Fi<sup>2</sup> 63 il] el Fi<sup>2</sup> io] i Fi<sup>9</sup> 68 i] om. Fi<sup>2</sup> 69 affanno] danno Fi<sup>12</sup> 71 possono] possano Va<sup>1</sup> 77 lo] il Fi<sup>12</sup> 81 pensiero]  
pensiere Fe Fi<sup>9</sup> pensier Fi<sup>2</sup> Fi<sup>12</sup> 86 cari] chiari Fe 90 o m'ancida] ho m'ancido Fi<sup>2</sup> 92 attendi] steten ti (?) Fi<sup>2</sup> 96 in tanto] in  
tanti Fi<sup>2</sup> 99 or] om. Fi<sup>2</sup> 105 om. il v. Fi<sup>2</sup> 107 miei] mia Fi<sup>12</sup> Fi<sup>9</sup>

ADATTAMENTI (FE). 1 Signor] Signore 3 il] 'l 9 languir] languire 14 lodar] lodare 15 'n] in 17 in vano] invano 37 veder] vedere  
41 cor] cuor 73 di] de 82 ne'] ne i 96 in tanto] intanto 97 nuovo] novo

VARIANTI DI RS. 3 dolor] gran duol 13 vivo, fien le mie voci e voglie] serbo la vita, havrò le voci 15 beato è] è beato 16-30 *la strofa è completamente riscritta, in grassetto le parti comparabili* S'a le pungenti, e **salde / saette** del tuo lungo, e giusto **sdegno / l'humiltate**, e 'l dolor non mi fan schermo: / qual arte, o qual ingegno / potrà le piaghe sanguinose, e calde, / che fero i colpi, a' quai son fatto **segno**, / campar da nuove offese? e come fermo / la vita stanca, e 'l mio cor lasso, e infermo? / Da che a tuoi lumi chiari io volsi il tergo, / cominciare i tuoi strali a **farmi guerra**; / et io, polvere, e **terra**, / da lor pensai fuggire, hor volgo, et ergo / gli occhi al tuo lume **santo**; / e di lagrime amare il petto aspergo: / e spero col tuo aiuto, e col mio **pianto** / sanar le piaghe, ond'io mi dolgo **tanto**.

VII.2.

TESTIMONI. **Fe**: cc. 170r-172v; **Fi<sup>2</sup>**: cc. 201v-202r; **Fi<sup>9</sup>**: cc. 81r-82v; **Fi<sup>12</sup>**: cc. 9v-12v; **Va<sup>1</sup>**: cc. 285r-287v. Altre redazioni: **RS**: 138-150. Testo secondo **Fe**.

METRO. Canzone a schema aBC bAC CDEeDfDFF, 6 stanze con congedo ABB.

VARIANTI. *Rubrica*. Seconda sorella Fi<sup>2</sup> Fi<sup>9</sup> Va<sup>1</sup> Canzona Terza: | Seconda Sorella Fi<sup>12</sup>

3 e può] può Fi<sup>2</sup> 5 quel lo] quello il Fe quello Fi<sup>2</sup> Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 9 lunge] longe Fi<sup>2</sup> Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 11 fissa] fisa Fi<sup>2</sup> 14 sue] om. Va<sup>1</sup>  
16-30 omette la stanza Fi<sup>2</sup> 18 tacendo] facendo Fi<sup>9</sup> 26 miei] mie Va<sup>1</sup> 28 ruine] rovine Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 29 contra] contr'a Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup>  
Va<sup>1</sup> voci] voce Va<sup>1</sup> 31-45 omette la stanza Fi<sup>2</sup> 31 Sprezzata] Sprezzata Fi<sup>12</sup> 37 cor] ver Fi<sup>12</sup> 38 fratel] fratell' Fi<sup>12</sup> 46-60 omette la  
stanza Fi<sup>2</sup> 49 occolti] accolti Fe 52 sian] fien Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 54 contra] sovra Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 56 e 'n te] in te e Va<sup>1</sup> 59 santo] tanto Fi<sup>9</sup>  
Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 61-75 omette la stanza Fi<sup>2</sup> 65 guardarmi] guardami Fi<sup>12</sup> offende] ch'offende Fi<sup>9</sup> il] el Va<sup>1</sup> 74 in] om. Fi<sup>12</sup> 75 sprezzano]

sprezano Fi<sup>12</sup> 76-90 *omette la stanza* Fi<sup>2</sup> 80 obediendi] obbediente Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> ancelle] ancille Fe 84 flagelli] fragelli Fi<sup>12</sup> 87 scemaranno] scemeranno Fi<sup>9</sup> Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 90 avran] haran Fi<sup>12</sup> 91-93 *omette la stanza* Fi<sup>2</sup>

ADATTAMENTI (FE). 26 al fine] alfine 29 scopro] scuopro 37 cor] cuor 42 nego] niego 44 prego] priego 51 gli] gl' 56 e 'n] e in 86 gli anni] gl'anni 88 quegli altri] quegli'altri 93 lagrime] lacrime

VARIANTI DI RS. 31 Sprezzata] Sprezzato 32 calpestato] ho tradito 32 il cielo ho] ho il ciel 33 protervo, a te] al mio ben sempre 34 Ho vanamente] Senz'alcun frutto 35 il tempo mio lontan dalla tua] lungi il mio tempo dal tuo santo 37 né l'alma umil, né 'l cor santo] come dovea, ne 'l cor mondo 38 Al vicino io] A l'amico 42 'l confesso, io nol niego] nol celo, io nol nego 43 e di dolore e di vergogna] Ma, mentre di vergogna, e di duol 44-45 La lunga historia de' miei falli spiego, / E 'n miglior uso homai la vita impiego

VII.3.

TESTIMONI. **Fe**: cc. 173r-176r; **Fi<sup>12</sup>**: 13r-16v; **Va<sup>1</sup>**: cc. 288r-91r. Altre redazioni: **RS**: 138-150. Testo secondo **Fe**, tranne i vv. 46-75, integrati secondo **Va<sup>1</sup>**.

METRO. Canzone a schema aBC bAC CDEeDfDFF, 6 stanze con congedo ABB.

VARIANTI. *Rubrica* Lacrime de Penitenti | Terza (*su* Seconda *cass.*) Sorella Fe Canzona Quarta: | Terza Sorella: Fi<sup>12</sup> Terza Sorella Va<sup>1</sup>

5 immondo] indegno Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 6 visso] misso Fi<sup>12</sup> 15 tua se non] sua se non Fe s'ella non Fi<sup>12</sup> 17 come] come *da* come nebbia *con* nebbia *cass.* Fe 22 prema] preme Fi<sup>12</sup> 24 nemico] nimic' Fi<sup>12</sup> 30 'l] el Fe Fi<sup>12</sup> Ve<sup>1</sup> mio] mie Fi<sup>12</sup> veggio] vedo Fe Fi<sup>12</sup> Ve<sup>1</sup> 32 nemico] nimico Fi<sup>12</sup> 34 io] son Fe 35 ch'è] che Va<sup>1</sup> 36 che 'l] ch'el Fi<sup>12</sup> tuo] suo Fe 38 questo solo] sol quest' Fi<sup>12</sup> solo questo Va<sup>1</sup> 39 tue] sue Fe pietose] piatose Fe Fi<sup>12</sup> 40 e a le] e le Fe et le Va<sup>1</sup> 41 tua] sua Fe 42 et ergo] Va<sup>1</sup> e tergo 43 Mentre i tuoi campi di clemenza scorro] Mentre i suoi campi di clemenza scorro Fe E col pensier (Va<sup>1</sup> pensiero) al mie (Va<sup>1</sup> mio) timor soccorro Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 44 tua] sua Fe pietate io] pietade i Fi<sup>12</sup> 46-60 *omette la stanza* Fe 58 avrà] sarà Fi<sup>12</sup> 60 fia vinto e oppresso] fie vinto appresso Fi<sup>12</sup> 61-75 *omette la stanza* Fe 62 tue] tua Fi<sup>12</sup> 65 fia] fie Fi<sup>12</sup> mio] mie Fi<sup>12</sup> 69 ossa] osse Fi<sup>12</sup> 70 ergerà] ergerò Fi<sup>12</sup> 74 tue voci] tua voce Fi<sup>12</sup> 78 mio] mie Fi<sup>12</sup> muova] nuovo Va<sup>1</sup> 81 almo] alto Fi<sup>12</sup> tuo] Fe suo 87 ben] *om.* Fi<sup>12</sup> 90 or] *om.* Fi<sup>12</sup> 93 pietate] pietade Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 94 genti] genti e Fi<sup>12</sup> gente Va<sup>1</sup> 96 bontate] bondate Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 97 empietate] impietate Fe pietade Fi<sup>12</sup> impietade Va<sup>1</sup> 101 purgaranno al] purgaranno il Fe porgeranno al Fi<sup>12</sup> purgheranno al Va<sup>1</sup>

ADATTAMENTI (FE). 3 un abisso] uno abisso 21 come arsa] com'arsa 29 m'è] mi è 30 grave] grav' 37 gli] gl' 38 'n tanto] intanto 43 Mentre] mentr' 78 core] cuore 84 foco] fuoco 89 fine] fin 92 e 'n] e in 100 gli] gl' 101 cor] cuor 103 che 'l] ch'i 104 desir] desiri

ADATTAMENTI (VA<sup>1</sup>). 52 Signor] Signore 53 mova] muova 58 avrà] harà 74 cor] cuor

VARIANTI DI RS. 2 afflito a te] pien di timor 4 O mio] Tu, che 5 De l'alme afflitte sei, gran Re del mondo 8 devoti] divoti 46 Nel sen materno io giacqui 47 nelle miserie] Ne' duri lacci 48 e 'l primo fallo e 'l grave] E reo mi fece il primo 49-50 Un tuo nemico accolto / Nutristi alhor, con quella colpa nacqui 58 a' penitenti] Al penitente 76 la fronte] le luci *ma nel richiamo al verso nel commento* la fronte 78 Fa' ch'alto il mio desir muova il] Desta gli affetti miei: fa che 'l 80 sien] sian 80 nuove] nove 83-84 E contra quel crudel, ch'ognihor mi sforza / Mostra la tua gran forza 87 dea] diè 87 ch'inferma or] che 'nferma 91 Andrò contento a pieno 92 andrò cantando] Cantando sempre 93 per far palese la tua gran] I tuoi doni, il tuo amor, la tua pietate 95 Vedendo il viver mio lieto, e sereno 96 sì dolce effetto de la tua] Effetto de la tua somma 98 l'accese] accese 105 fate partita e state ognor] lte, per star da me sempre 107 del pianto mio la fine è questa] perché il mio pianto al ciel sia caro 108 ch'io] lo

VIII.

TESTIMONI. **Fe**: cc. 176v-180v; **Fi<sup>9</sup>**: cc. 82v-84v(= A) e 95r-98r(= B); **Fi<sup>12</sup>**: cc. 1r-5r; **Va<sup>1</sup>**: cc. 277r-281r. Altre redazioni: **RS**: 222-236. Testo secondo **Fe**.

METRO. Canzone a schema ABC BAC CddCEff)E, 8 stanze con confedo AbbACd(d)C.

VARIANTI. *Rubrica* Canzona Prima: | Viaggio della Gloria: Fi<sup>12</sup> Viaggio della Gloria A Va<sup>1</sup> *om.* B 3 ai] e i A B Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> veri] versi A 5 orror] horrori A honor *corretto in interl. sup.* B 11 per me ch'ognun] ch'ognun perme B 14 che] che 'n B 15 feconda] fecond' Fe faconda A faconda in *con rasura su* in Va<sup>1</sup> lunge] lungi B Va<sup>1</sup> 18 gli] li Va<sup>1</sup> 23 sole] suole *con u cass.* Fe 24 inalza] innalza Fi<sup>12</sup> 25 tanti] tanto A 27 di] de Fe B 36 li] gli A B Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> 37 tanto ben] tanti ben Fe tanto bene Va<sup>1</sup> 40 Perché 'l] Per chi'l Fi<sup>12</sup> per ch'el A 41 ergesse] ergessi Va<sup>1</sup> 42 od] o d' Fi<sup>12</sup> A B 43 indegni] in degni B 45 il] al Fi<sup>12</sup> 61 tra] fra A Fi<sup>12</sup> 64 bene] pene Fe ben A 65 eterna] ferma A B Va<sup>1</sup> 70 perigli] periglio Fi<sup>12</sup> 75 vide] vidde Va<sup>1</sup> 77 fu pria] impria A Fi<sup>12</sup> 78 empio] impio Va<sup>1</sup> 81 potria] potrà B o] et B 86 genti] gente Va<sup>1</sup> 92 maraviglia] B maraviglia 93

quinci] quindi Fe A Fi<sup>12</sup> tra] fra B 100 rode] gode Va<sup>1</sup> 101 essangue] esangue A Fi<sup>12</sup> Va<sup>1</sup> e sangue B 102 opra] cosa Fe 107 il] io 'l Va<sup>1</sup> 111 di] de A

ADATTAMENTI (FE). 2 occhio] ochio 7 l'infamia] infamia 8 gli eletti] gl'eletti 18 gli] gl' 18 mostra] mostr' 31 sono] son 31 gli] gl' 35 gli] gl' 39 gli affina] gl'affina 39 gli affanni] gl'affanni 42 questa è] quest'è 44 nuova] nuov' 53 fedele] fedel 55 contra il] contr'al 57 fuggio] fuggì 60 e 'n] e in 84 giuste] giust' 92 nova] nuova 96 trova] truova 98 more] muore 100 questo] quest' 104 diletta] delecta

VARIANTI DI RS. 1 Vivo] Vero 3 comparti la gloria] la gloria comparti 6 io possa dir come tu onori] altrui scoprir possa ne' cori 7-10 Come nel campo de l'infamia i fiori / Di vero honore, e i frutti / Nascer fai per noi tutti: / Ma gli amici di lor, più ch'altri, honori. 11 per me ch'ognun] ch'ogniun per me. 15 feconda acqua] acqua cerca 17 ch'in basso] che a basso 20 veggon] veggion 23 e poi con le sue forze et arti] Ma al fin, oprando le sue forze 24 et inalza] e li scorge 27 Quest'arte è sol di] Questa è l'arte di 27 ogn'] l' 28 ogni] l' 30 Provato l'hanno] Ben l'han provato 31 gli essigli] l'essiglio 32 e con estrema inopia] Con povertate estrema 35 E] Ma 36 sì altamente] così fermi 40 Perché 'l mondo sì rio forse] Tal si morta ver noi, perché 41 Se con l'uman favore s'] L'empio, s'human favore 42 quest'opra è mia, quest'è mia forza od] Questa non è di Dio la forza, e l'arte 43 per i modi ch'a lui più indegni] Però con modi, che contrari 44 A gli studi del mondo, a la fatica 45 il] Quel 45 a i suoi] altrui 46 i libri e] tutte 49 senza stento] senz'affanni 50 dal voler di quell'alta e prima] Così dispone l'immutabil 51 quant'è indegno] quel, ch'è indegno 52 la cieca] l'humana 54 ardito e sì pronto il] pronto la mano, e 'l ferro 55 per piacer al suo] Sol per piacer a 56 sacro] forte 62 avendo] sempre 63 conta la] fuor d'ogni 64 bene] favor 66 gregge] greggia 70 periglio] perigli 71 ria] rea 75 vide] vede 76 E quel santo pastor ch'al regno] Così purgato al regno eterno 77 fu pria d'affanni] lasciando al mondo 78 e da quell'empio re tant'ebbe] Ch'al buon de l'empio sono honor l' 80 o qual pensiero ancor più accorto e] Qual ingegno divin, qual pensier 81 Potria seco pensar, non ch'altrui dire 85 empio] aspro 91 l'inferno] lo 'nferno 92 Che] O 92 è questa] sola 93 tra] fra 94 tra ' fiori s'incontra] si trova tra ' fiori 95 molta] varie 98 tal] sì 102 occulta] occolta 105 dunque] adunque 107 Mentre in voi m'affatico 108 Bramo da me, che non partiate] Deh state meco, e non partite 109 E] Ch'io

IX.

TESTIMONI. **Fi<sup>3</sup>**: cc. 36r-39v, **Fi<sup>5</sup>**: cc. 112v-114v, **Fi<sup>7</sup>**: cc. 129r-130v, **Fi<sup>12</sup>**: cc. 145v-149v, **Pe**: cc. 22r-24r, **RD75**: cc. 42r-44r. Altri testimoni descritti: **SR93**; **R771**. Testo secondo **RD75**.

METRO. Canzone a schema aBC cBa DdEeFF, 7 stanze con congedo ABCcDdEE.

VARIANTI. *Rubrica*. **Fi<sup>5</sup>** Di Gabriello Fiamma nella sua carcere di Ripetta **Fi<sup>7</sup>** Di Gabriello Fiamma **Fi<sup>12</sup>** Canzone del Fiamma **Pe** D'incerto Autore **RD75** del fiamma. **SR93** del fiamma. Canzone della Verità

1 e 'l cielo] il cielo **Fi<sup>7</sup>** **Pe** 3 lumi accesi] accesi lumi **Pe** 5 veleno] veneno **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** **RD75** 6 telo] zelo **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** 7 altri] altrui **Fi<sup>7</sup>** 11 vecchio] vechio **Fi<sup>7</sup>** 12 è] om. **RD75** questa sola] costei sol **Fi<sup>7</sup>** **RD75** questa solo **Fi<sup>12</sup>** **Pe** 14 fisse] fisso **Fi<sup>7</sup>** 15 tutta] tutto **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** tutte **Fi<sup>7</sup>** 18 lagrime] lachime **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** lacrime **Fi<sup>7</sup>** 22 Tirreno] Tirreno **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** Tireno **Fi<sup>7</sup>** **RD75** 23 è questa] et questa è **Fi<sup>12</sup>** 24 invitta] in vita **Fi<sup>12</sup>** 24 gravi] gravosi **Fi<sup>7</sup>** 25 lo] In **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** nuda] sola **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** 27 favor] fervor **Fi<sup>7</sup>** 29 vinto] vintto **Fi<sup>7</sup>** 30 nimica] nemica **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>12</sup>** **Pe** inimica **RD75** 31 occolta] occulta **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** **Fi<sup>12</sup>** **Pe** 32 omette il v. **RD75** 32 sepolta] sepulta **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** **Fi<sup>12</sup>** **RD75** 33 risorsi] ricorsi **Fi<sup>12</sup>** levami **Pe** 34 e a] et **Fi<sup>7</sup>** **Pe** 35 quanto] questo **Fi<sup>7</sup>** ha 'l] al **Fi<sup>7</sup>** sprezzo] sprezo **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** 36 sorgo] surgo **Fi<sup>12</sup>** 37 vinto] vintto **Fi<sup>7</sup>** 38 gli] li **Fi<sup>7</sup>** 39 senza ferro] senz'argento **RD75** 43 fosse] fusse **Fi<sup>7</sup>** 47 alti] altri **Fi<sup>7</sup>** 48 avrà] harà **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** 49 giovanetto] giovinetto **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** **Pe** **RD75** 51 qui] giù **Fi<sup>7</sup>** fu **Pe** 58 nimico] nemico **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** **Fi<sup>12</sup>** **Pe** 59 poté] puote **Fi<sup>12</sup>** **Pe** **RD75** 62 grande] grave **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** iniqui] antichi **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** antiqui **Fi<sup>7</sup>** 63 ridussero] redusser **Fi<sup>3</sup>** redussero **Fi<sup>5</sup>** redusson **Fi<sup>7</sup>** ridusser **Fi<sup>12</sup>** **RD75** condusser **Pe** 64 breve] grand' **Fi<sup>7</sup>** lieve **RD75** 65 il gran periglio, e contra gli empi antiqui] i gran perigli o contro gli (gl' **Fi<sup>3</sup>**) empi antichi **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** il gran periglio (periglio **Fi<sup>7</sup>**) e (et **Fi<sup>7</sup>** **Fi<sup>12</sup>**) contro (contra **RD75**) gli (gl' **Pe**) empi antiqui (**RD75** antichi) **Fi<sup>7</sup>** **Fi<sup>12</sup>** **RD75** **Pe** 66 dira e fella] dura e fella **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** dira et fera **Fi<sup>12</sup>** d'ira e fera **Pe** d'ira fiera **RD75** 67 si volse] rivolse **Pe** 69 esempi] esempi **Fi<sup>3</sup>** e] che **Fi<sup>7</sup>** 70 ove] dove **Pe** 71 dunque] dunque **Fi<sup>12</sup>** 73 Vedi] Ecco **Fi<sup>12</sup>** 74 e 'l foco pieni] el fuoco pieno **Fi<sup>7</sup>** 75 delle vittorie mie, de miei] delle vittorie miei de mia **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** della vittoria mia de mie **Fi<sup>7</sup>** de le vittorie mie de miei **RD75** mille vittorie mie, de' miei **Fi<sup>12</sup>** 77 arme] armi **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** **Fi<sup>12</sup>** 79 restar] restarne **Fi<sup>7</sup>** 84 che] ch'e' **Pe** nell'istessa] nella stessa **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** **Fi<sup>7</sup>** 89 divo] vivo **Fi<sup>7</sup>** 91 sparendo] passando **RD75** entrato è al] entrato al **Fi<sup>3</sup>** **Fi<sup>5</sup>** entro nel **Fi<sup>7</sup>** entrò nel **RD75**

ADATTAMENTI (**RD75**). 24 ne'] nei 43 il] 'l 58 il] 'l 73 il] 'l 89 altero] altiero 92 il] 'l

X.

TESTIMONI. *Redazione 1*. **LM67**: p. 16 = cc. C1v(C), G1v(T), L1v(A), P1v(B), T1v(Q).

*Redazione 2*. **RS**: 172-173.

*Redazione 3*. **FT73**: 17 (C1r).

Testo e grafia secondo **LM67**, varianti evolutive di **RS** e di **FT73**.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

VARIANTI DI RS. 2 refrigerio tanto] tanto refrigerio 3 fiume, ond'ha la fiamma e 'l] d'humor fonte, ond'ha quel 4 per] da 5 Se] S'è 5 chiaro e lucente] chiara e splendente 7 al senso] sì tosto 8 quand'ha] quando ha 10 rafreda il fuoco] raffreda il foco 10 accend'il] accende il 11 accieca il sole] il sole accieca 12 in darno] indarno io 13 che non può alcun] poi che non può 14 dell'opre] de l'opre

VARIANTI DI FT73. 2 tanto] tant' 3 fiamma e 'l] fiamm'il 4 strugger ognor l'alma] l'anima ogn'hor strugger 5 Se] s'è 5 chiaro] chiara 6 toglie a questi occhi] oscura del mondo 7 more] muore 8 virtute] vertude 10 rafreda il fuoco] conforta il foco 10 accend'il] accende 'l 11 accieca il] oscura 'l 11 la morte vita] morte la vita 13 alcun] qui 14 dell'opre tue scoprir] scoprir dell'opre tue

XI.

TESTIMONI. *Redazione 1:* **SM629**: c. 67r. Altri testimoni descritti: **R771**.

*Redazione 2:* **PB712**: 130 (c. 11v).

Testo e grafia secondo **SM629**, varianti di **PB712**.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

VARIANTI DI PB712. *Rubrica* SONETTO LXXII. 3 alta Luna, al] alte Stelle, e al 6 aprì] apra 6 sì come] siccome 7 sua] tua 9 scorge] vede 10 d'onde] donde 13 grazie] copie 14 ANGELO NICOLIN qui scritto] REINALDO POLO ivi descritto

XII.

TESTIMONI. **Pi**: c. 16r.

METRO. Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD.

## Un *hapax* di Veronica Franco: *selvaghesco*

Vostra di questa rissa è la cagione,  
ed a me per difesa e per vendetta  
carico d'oppugnarvi ora s'impone.

Prendete pur de l'armi omai l'eletta,  
ch'io non posso soffrir lunga dimora,  
da lo sdegno de l'animo costretta.

*La spada, che 'n man vostra rade e fora,  
de la lingua volgar veneziana,*

s'a voi piace d'usar, piace a me ancora:

*e, se volete entrar ne la toscana,  
scegliete voi la seria o la burlesca,*  
ché l'una e l'altra è a me facile e piana.

*Io ho veduto in lingua selvaghessa  
certa fattura vostra molto bella,  
simile a la maniera pedantesca:*

se voi volete usar o questa o quella,  
ed aventar, come ne l'altre fate,  
di queste in biasmo nostro le quadrella,  
qual di lor più vi piace, e voi pigliate,  
ché di tutte ad un modo io mi contento,  
avendole perciò tutte imparate.

(FRANCO, *Rime* XVI, 106-126, corsivi miei)

La vicenda è nota. Questi versi fanno parte del capitolo con cui Veronica Franco risponde al duro scherno di Maffio Venier che l'aveva oltraggiata con i capitoli *Franca, credéme, che, per san Maffio e An, fia cuomodo? A che muodo zioghemo?* e soprattutto con la sonettessa *Veronica, ver unica puttana*.<sup>88</sup> Veronica rilancia chiedendo un duello, smontando le accuse con pacatezza e acribia, soprattutto facendosi forte delle proprie capacità di poetessa. Nei versi riportati elenca infatti tutte le specialità in cui è ferrata, altrettante armi tra le quali l'avversario potrà scegliere: la prima è "la spada [...] de la lingua volgar veneziana" di cui Maffio è maestro e in cui sono scritti quei testi con cui egli aveva inteso "demoli[re] [...] l'immagine di 'cortigiana onesta'" (FRANCO, *Rime*: 16); poi la lingua toscana "seria" e la "burlesca"; infine accenna alla lettura di "certa fattura" di Venier "in lingua selvaghessa", la quale è detta essere "simile a la maniera pedantesca". Non mi pare produttivo intendere "pedantesca" come riferimento generico all'uso spregiativo che il termine *pedante* ha in Maffio: che "Desputar co loquazi e co pedanti" figure al verso 79 tra le disgrazie elencate nella lunga sonettessa *Haver un par(e) che non crepa mai* (VENIER, *Canzoni e sonetti*: 205-211), gustosa *priamel* contro gli importuni, è nulla più che un luogo comune, già per esempio dei capitoli di Francesco Berni o di Giovanni Mauro (disprezzo che più tardi troverà una forma più distesa nelle terzine del *Pedante* di Cesare Caporali; CAPORALI, *Poesie*: II, 113-119). Soprattutto in questo modo non si vede come questa "fattura" si possa distinguere dal veneziano e dalla poesia burlesca. Qui si parla invece di una "*lingua selvaghessa*" e si dovrà allora interpretare la "maniera pedantesca" nel senso del linguaggio fitto di latinismi ridicoli che nella commedia cinquecentesca (da Francesco Belo a Pietro Aretino e più tardi a Giordano Bruno) e poi nella lirica (specialmente nei *Cantici di Fidenzio* di Camillo Scroffa) rappresenta lo strumento linguistico principale per parodiare e ridicolizzare, per l'appunto, la figura del pedante,<sup>89</sup> "il maestro di scuola presuntuosamente fiero delle sue cognizioni e portato a parlare una lingua infarcita di latinismi, quale prodotto tardivo e scadente

<sup>88</sup> Il testo dei capitoli si legge in VENIER, *Poesie diverse*: 196-212, mentre ivi: 102-108 si legge il testo del sonetto caudato. I testi sono anche in DAZZI 1956b. Per un profilo aggiornato su Maffio Venier, cfr. GALAVOTTI 2020.

<sup>89</sup> Vedi la documentata sintesi di PACCAGNELLA 2010, anche per la bibliografia, in cui si segnalano almeno l'introduzione a SCROFFA, *I cantici di Fidenzio*: IX-XLVI e STÄUBLE 1991. Tra gli studi successivi vedi HARTMANN 2013.



dell'Umanesimo" (BONORA 1965: 498). Per questo – pedanti anche noi – non ci soddisfano le spiegazioni che vengono date dagli interpreti. Nel suo commento alle *Rime* di Franco, Stefano Bianchi chiosa “selvaghessa” con “burlesca” (FRANCO, *Rime*: 209) e non meglio fa Margaret Rosenthal, prima nella sua monografia del 1992, dove ritiene che Franco si riferisca alla *Strazzosa*, la canzone di Maffio Venier che inizia *Amor, vivemo tra la gatta e i stizzi* (ROSENTHAL 1992: 196 e 332n),<sup>90</sup> e poi nell'edizione americana delle *Terze Rime*, dove “burlesca” è tradotto con “comic”, “selvaghessa” con un poco motivato “mock-heroic” e “pedantesca” con “the style that mixes Italian and Latin” (FRANCO, *Poems*: 166-167). Ma la canzone di Maffio nella quale la studiosa americana vorrebbe riconoscere il riferimento di Franco rientrerebbe piuttosto nella categoria dei testi in lingua veneziana, mentre nello sfoggio delle armi per il duello la “fattura [...] molto bella” “in lingua selvaghessa” è detta essere simile al pedantesco. A me pare insomma di doverlo interpretare come un genere – o almeno un insieme di tratti formali e magari anche tematici – precisamente individuato e diverso tanto dal veneziano, quanto dal petrarchismo bembiano e dal burlesco alla Berni. Non scriverei queste righe se per comprendere il significato di questo *hapax* ci soccorresse il GDLI, in cui il lemma *selvaghesso* non è riportato, nonostante Franco figuri tra le fonti spogliate.

L'interpretazione corretta può essere data a partire da alcuni contributi di Fabien COLETTI (2014, 2016a, 2020). Lo studioso ha infatti ricostruito le vicende di un personaggio poco noto, a cui credo proprio sia diretto il riferimento di Franco: *selvaghesso* è insomma un aggettivo di relazione che sta ad indicare l'oggetto di scherno, non un sinonimo di *burlesco* ma, piuttosto, vicino a *pedantesco*, sebbene nemmeno a questo esattamente sovrapponibile. Il termine si riferisce alla canzonatura di quella particolare figura di pedante rappresentata dal genovese Gabriele Salvago (ca. 1510 – dopo il 1573), vissuto tra Roma e Venezia, e nel XVI secolo menzionato soprattutto nella forma *Selvago*.<sup>91</sup> Il Salvago, meschino aduttore e arrampicatore sociale alla corte del Papa, era stato prima messo alla berlina da parte di Giambattista Modio, Bernardo Navagero, Giovanni Della Casa e altri,<sup>92</sup> e successivamente reso autore fittizio (come il Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro di Scroffa) di un canzoniere manoscritto marciano di 33 sonetti e di altri dieci sonetti recati da un codice della biblioteca Ambrosiana, questi ultimi, secondo Coletti, probabilmente raccolti da Gian Vincenzo Pinelli, che di Salvago mise insieme con intento denigratorio anche le ridicole lettere.<sup>93</sup> Un gruppo di testi non omogeneo ma che concorre a disegnare il ritratto di un uomo ipocrita e meschino, caratterizzato da un'ambizione smisurata, da un eloquio affettato e macchiato di latinismi inutili (che a differenza del fidenziano non arrivano a fare sistema), ridicolmente incapace di accettare con serenità il proprio invecchiamento, riprensore dei vizi ma frequentatore di prostitute e dedito anche alla sodomia. Se la mia intuizione fosse giusta, convaliderebbe la tesi di Coletti di un Salvago dalla triste fama di pedante per antonomasia già a Roma e “involontario buffone” negli anni in cui si trova a Venezia, cioè tra il 1565 e il 1573 (cfr. COLETTI 2014: 5-6 e 9-10), anni del resto perfettamente compatibili con la produzione letteraria di Franco.

Alla verifica di questa interpretazione osterebbe solo l'evidenza che allo stato attuale degli studi non è noto nessun testo di Maffio Venier identificabile inequivocabilmente come *selvaghesso*-pedantesco. Le

<sup>90</sup> La citata canzone di Maffio si legge in DAZZI 1956a: I, 395-40; in VENIER, *Canzoni e sonetti*: 104-112; e, meglio, in AGOSTINI NORDIO 1982.

<sup>91</sup> Solo per offrire un parallelo, noto che simili definizioni dello stile e del genere di un componimento attraverso un aggettivo denominale si trovano all'inizio di un capitolo di Anton Giacomo Corso indirizzato al “Secretario Giraldo”, in cui il genere burlesco è identificato con i “versi Berniani” e quello satirico con quelli “Ariosteschi”: “Signor quantunque i versi Berniani / O, per dir meglio, Ariosteschi avete / In odio, come i preti i Luterani: / Per mezzo lor voglio ora che intendete / Come in Venezia gionsi a salvamento / L'altr'ier con poca fame, e molta sete” (CORSO 1550: c. 49v).

<sup>92</sup> I testi segnalati da COLETTI 2016b: 491 e ss., sono il carne *In G. Salvagum* di Giovanni Della Casa, il trattato *Il Convito, ovvero del peso della moglie* di Giovanni Battista Modio e i *Detti et fatti di Gabriele Salvago* di Bernardo Navagero. Sulla figura di Salvago vedi anche PIGNATTI 2017. Tra i testi di scherno contro il genovese, Pignatti cita anche un epigramma di Trifone Benci e un sonetto di Francesco Contrini da Monte San Savino. Al dossier aggiunge anche un motto a lui attribuito in un autografo di Camillo Capilupi (ma questa volta “in positivo”, ivi: 809). Ma su tutta la questione è ora d'obbligo il rimando a COLETTI 2020.

<sup>93</sup> I manoscritti sono Milano, Biblioteca Ambrosiana, S 84 sup. e Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 273 (6646).

ipotesi che mi pare si possano formulare sono due. La prima è che l'allusione di Veronica Franco costituisca un indizio della possibile paternità maffiana dell'anonimo canzoniere marciano, decisamente connotato – ben più dei dieci sonetti dell'Ambrosiana – in senso pedantesco dal punto di vista linguistico, ma che coniuga i copiosi benché ripetitivi latinismi col genere della satira *antiputtanesca*.<sup>94</sup> Ipotesi che avanzo con cautela dal momento che gli elementi in nostro possesso non sono sufficienti a verificarla, sebbene non sia del tutto peregrina dal momento che sia Salvago che Venier si trovavano a Roma nel 1573 (cfr. RUGGIERI 1909: 12), anno in cui dall'Urbe arrivò a Venezia la lettera a Giacomo Contarini contenente il canzonieretto (cfr. COLETTI 2020). La seconda ipotesi è che per Veronica Franco *selvaghesco* possa significare uso sistematico di versi sdrucchioli che comporta la presenza cospicua di latinismi – e sono questi i caratteri distintivi che lo farebbero assomigliare al pedantesco – magari proprio adibito a satira contro le cortigiane. In questo caso il riferimento potrebbe essere al catalogo delle prostitute di Venezia in terza rima che inizia *Daspuò che son entrà in pensier s' vario* (VENIER, *Poesie diverse*: 233-240), composto da Maffio Venier interamente in versi sdrucchioli e nel cui veneziano, in effetti, affiorano alcuni veri e propri latinismi: troviamo p. es. *nequizia*, le serie *pacientia* : *reverentia* : *eccellentia* e *reverentia* : *presentia* : *licentia*, cui si aggiungono termini normali anche in italiano come *strepito*, o appena più culti come *proemio*, e altri ancora la cui 'latinità' è solo nella lettura dieretica, p. es. *memoria*, *invidia*, *miseria*; inoltre si registrano un gran numero di superlativi in *-issimo* e qualche suffissazione giocosa (*puttanevole*, *sporcuria*, cui assocerei anche *taffanario*, scelto certo per il suffisso che lo apparenta e fa rimare con *primario*<sup>95</sup> e *aversario*). Elementi, questi, che concorrono a dare al testo una fisionomia linguistica ben riconoscibile e distinta dalla restante produzione dialettale di Maffio, anche se non dicono nulla sull'effettiva consapevolezza da parte dell'autore di muoversi dentro a un preciso 'genere', che del resto Franco evoca forse ironicamente (possibile che volesse velatamente accusare Maffio di 'selvaghismo'?). Questa seconda ipotesi ha se non altro il vantaggio di rafforzare il gioco della poetessa, poiché, riconoscendo – o fingendo di riconoscere – il pregio della "fattura", Franco dimostrerebbe ancora una volta la propria superiorità, passando sopra con disinvoltura agli insulti che anche qui le si rivolgono ai vv. 76-78: "Veronica, la Franca dal proemio, / Che co 'l suo rasonar che è tanto affabile / Svoda la borsa spesso a qualche boemio" (ivi: 237).<sup>96</sup> Va da sé che, riconosciuta l'esistenza di un gruppo di parodie contro Gabriele Salvago, nessuna delle due ipotesi proposte è strettamente necessaria a svelare il significato del lemma in questione, che è il primo intento di queste pagine, ma entrambe aiuterebbero a comprendere meglio il tipo di componimenti che si possono ragionevolmente associare a questo nome e in cosa potesse consistere il contributo di Maffio Venier a ciò che Veronica Franco intende come "lingua selvaghessa".

<sup>94</sup> Cfr. COLETTI 2016b: I, 383: "Ce court chef-d'œuvre, qui circule au début de l'année 1573, appartient à la poésie dite 'fidenziana' et mêle la traditionnelle polémique antipédantesque de cette forme à l'héritage typiquement vénitien de la littérature antiputtanesca". I testi sopracitati sono analizzati ivi: I, 509-551 e riprodotti anche ivi, II, pp. 183-224, poi nuovamente in COLETTI 2020. Riporto solo il sonetto XVIII, da COLETTI 2016b: I, 531, dove si noteranno i latinismi (*cogitabondo*, *defesso*, ecc., anche a straniare ridicolmente una corporeità triviale, *escreo*) e la parodia della peregrinazione dell'amante disperato "solo et pensoso" in luoghi impervi, che qui vaga in realtà alla ricerca di una cortigiana: "Cogitabondo, e solitario io passo / Con l'animo defesso, e 'l volto chino, / Per anfratti, et postribuli, in camino / Dubbio, in nubile horror di luce casso. // E pure il fianco traho gravoso, et lasso / Stimolato d'amor et rio destino: / E quando à quel sordo hostio son vicino / Escreo; et sibilo ancor languido, et basso. // E dove tenebrata sia la porta / Palpando tento; et a pertugio, o rima / L'orecchia intenta è da la mano scorta. // Se da buco lucerna il raggio esprima / Gli occhi accosto a mirar: ma non riporta / Altro il cor mai, che doglia che l'opprima".

<sup>95</sup> Attilio Carminati mette a testo "primiero" ma, ivi: 239, annota che, se il manoscritto da cui trascrive il testo, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 217 (7061), cc. 83v-86r, legge "primiero", la rima esigerebbe "primario". Stando così le cose non esiterei a correggere.

<sup>96</sup> Il "boemio" sarà probabilmente Enrico III di Valois, che, di ritorno dall'incoronazione a re di Polonia (non di Boemia), si intrattenne con la Franco nell'estate del 1574. L'episodio è di tale notorietà che l'imprecisione geografica di Venier, dovuta senz'altro a esigenza di rima, non lo rende affatto irriconoscibile (cfr. anche MILANI 1994). Franco dedicò a Enrico III anche due sonetti, cfr. FRANCO, *Rime*: 18.

A questa rapida nota lessicografica vorrei aggiungere un secondo spunto, non nuovo, riportando un brano dell'opera *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli.<sup>97</sup> Mi pare utile notare che anche in questo caso l'occasione per riconoscere stilisticamente il nuovo genere pedantesco è un discorso sull'uso sistematico dei versi sdruciolati:

Molto vagamente pur in quest'anni stessi hanno il mio Signor Domenico Veniero et altri nobilissimi ingegni introdotto di scrivere in versi Sciolti, et di Terze rime alcuni soggetti piacevolissimi, et principalmente *volendo contrafar la pedanteria*. I quali per certo riescono con tanta vaghezza et con tanta gratia, che con ogn'altra sorte che volesse farsi, sarebbe un levarle in tutto del vero esser loro; et non so se questa, né altra lingua habbia sorte di componimento così piacevole. De' quali io o in questo stesso volume, o (se pur questo venisse soverchiamente grande) in qualche altro spero di farne dar fuori alcuni, che sieno per pienamente dilettere ogni bello spirito. (RUSCELLI 1559: LXXVIII, corsivo mio)

Il passo si trova nel capitolo sull'uso dei versi sdruciolati, nella parte dove si descrivono i generi in cui è lecito scrivere con essi un intero componimento. Dopo aver ricordato l'*Arcadia* di Sannazaro e l'Ariosto comico, Ruscelli sottolinea che questa caratteristica formale è tipica e anzi consustanziale (“con ogn'altra sorte che volesse farsi, sarebbe un levarle in tutto del vero esser loro”) anche ad alcuni testi composti in versi sciolti e in terzine da Domenico Venier e “altri nobilissimi ingegni”, volti a “contrafar la pedanteria”. Anche della produzione pedantesca di Domenico Venier non pare sia rimasta traccia, ma la familiarità con cui se ne riferisce testimonia che doveva essere un gioco risaputo, e ci si chiede se piuttosto che di un'errata attribuzione dell'invenzione del fidenziano ciò non costituisca invece indizio di una precoce imitazione in risposta a una lettura divertita dei *Cantici*, circolanti sicuramente prima della prima edizione datata a noi nota, risalente al 1562, e forse già negli anni '50.<sup>98</sup> Il fatto che questa produzione non abbia raggiunto la stampa e sia attualmente irreperibile sarà semmai da annoverare tra le conseguenze di una trasmissione orale e del deperimento di quella manoscritta privata. Può comunque darsi che Ruscelli si riferisse non conoscendone l'autore anche ai *Cantici* dello Scroffa, ma in ogni caso, quand'anche fosse invalidato da un poco probabile errore di attribuzione il suo riferimento a Domenico Venier (che com'è noto era zio di Maffio e soprattutto sarà poi in buoni rapporti con Franco),<sup>99</sup> varrà almeno la segnalazione dell'esistenza già all'altezza del 1559 di questa ben riconoscibile maniera lirica e non drammatica di parodia del pedante, certo perfezionata da Scroffa ma non esclusivamente sua. L'allusione di Veronica Franco alla somiglianza (non uguaglianza) tra due fioriture, “maniera pedantesca” e “lingua selvagesca”, ci restituisce a mio avviso una prova della percezione da parte sua della prossimità tra queste due esperienze di poesia parodica, ma anche della loro differenza e specificità: ereditando alcuni tratti vistosi della parodia di Fidenzio, specializzandola e rinnovandola attraverso l'incrocio con la satira contro le cortigiane, è nata in un secondo momento la parodia di un nuovo personaggio, vecchio frequentatore di prostitute insieme pedante e volgare,<sup>100</sup> ‘genere’ il cui perimetro si sta cominciando a tracciare e che ruota intorno alla ridicola vittima sacrificale chiamata Gabriele

---

<sup>97</sup> Il passo da me citato *infra* era ben noto all'erudizione settecentesca e ottocentesca: cfr. il panorama offerto da HARTMANN 2013: 20-41. Proprio riferendosi a questo brano il suo editore settecentesco, Pierantonio Serassi, aveva avanzato il dubbio di poter dare a Domenico Venier la titolarità dell'invenzione del pedantesco: “Se si potesse sapere il tempo preciso, i cui compose il Veniero questi Capitoli, potrebbe per avventura toglierne il vanto della invenzione al Conte Camillo Scrofa Vicentino” (VENIER, *Rime*: XXIV). Serassi sarà poi contraddetto da FERRARI 1892: 323-324, ma si noti che lo studioso bolognese attribuiva erroneamente allo stesso Venier affermazioni che sono del Ruscelli e sosteneva che nel passo fosse esplicita la lode allo Scroffa, il cui nome invece non figura, come nemmeno quello di Fidenzio.

<sup>98</sup> Già Pietro Trifone argomenta persuasivamente l'antiorità al 1562 della prima stampa e ipotizza una possibile datazione alta (1545-1555) delle prime stampe perdute (SCROFFA, *I cantici di Fidenzio*: 128-147).

<sup>99</sup> Per il legame di Veronica Franco con il circolo di Domenico Venier, oltre ai citati ROSENTHAL 1992 e FRANCO, *Rime*, si aggiungano almeno ZORZI 1993: 73-96, BIANCHI 2013 e QUAINANCE 2015.

<sup>100</sup> COLETTI 2016b: 549: “La satire s'appuie en effet seulement sur la permanence de l'emploi de vocables précieux et de latinismes – qui était déjà présente dès les premiers temps de la satire qui vise Salvago: lors de sa première apparition, dans le convito de Modio (1554) il était moqué pour son utilisation d'un archaïque ‘carpento’ pour ‘carro’ – et sur de brusques changements de tonalité, qui placent parfois dans le même vers le plus délicat syntagme pétrarquiste et l'expression de désir sexuel la plus vulgaire”.

Salvago. Un genere destinato però a una circolazione privata, sotterranea, la cui unica emersione a stampa sembra essere proprio il battesimo tra allusivo e *nonchalant* datogli da Veronica Franco, parte, anche questo, del gioco a carte scoperte che caratterizza la sua produzione poetica, nella quale la sincerità sul piano erotico-realistico si affianca all'altrettanto aperta esibizione dell'intrinsichezza con l'intellettualità veneziana e della partecipazione alle sue consuetudini.

#### Postilla

Dopo aver cortesemente accolto la prima versione di questa nota nella rivista *Il Campiello* da lui diretta, Fabien Coletti ha discusso la mia proposta nel suo volume dedicato alla figura di Gabriele Salvago (COLETTI 2020: 61-62), che ho già più volte segnalato e al quale si rimanda per un'eshaustiva documentazione sul caso. Le obiezioni che vengono mosse al mio tentativo di identificare come testo 'selvaghesco' il capitolo *Daspuò che son intrà in pensier s' vario* sono condivisibili (Veronica Franco in effetti non fa menzione di versi sdrucchioli e più in generale non offre appigli per riconoscere i tratti formali del genere a cui fa riferimento), così come mi sembra più forte l'ipotesi dell'attribuzione venieriana dei sonetti della Marciana e dell'Ambrosiana, ora disponibili e commentati nello stesso volume (ivi: 129-41 e 154-211). Se questo fosse il caso, il che non è però ancora dimostrato oltre ogni ragionevole dubbio, significherebbe che Veronica Franco, e con lei dunque l'ambiente culturale facente capo a Domenico Venier, sapesse che la paternità di quei testi era da attribuire a Maffio, che avrebbe dunque colto l'allusione. Ciò proverebbe ancora una volta, in linea con quanto mi premeva sottolineare nelle mie rapide conclusioni, la sua volontà di mostrarsi consapevole e aggiornata sulle novità e i passatempi letterari dei circoli più culti della Venezia di tardo Cinquecento.



## Oltranza e oltraggio Artificio e manierismo nella poesia lirica di Luigi Groto

e sprofondi e strafai in te sempre più in te

ANDREA ZANZOTTO

### 1. Introduzione

Lo scopo di questo saggio è più modesto di quanto il titolo possa lasciar intendere. Di fronte a una delle figure più sorprendenti della lirica tardocinquecentesca, citata spesso, e non a torto, come esempio dei più mirabolanti funambolismi della stagione poetica che chiude il secolo in cui pure ha trionfato il modello del classicismo, è parsa necessaria un'operazione di ordinamento e di mappatura. Quel che si troverà nelle pagine seguenti è prima di tutto una rassegna dei più rilevanti procedimenti retorici di Luigi Groto lirico: si partirà dalle più minute figure di suono, per arrivare alle complesse architetture delle figure come acrostici e *versus rapportati*.<sup>101</sup> Per meglio proiettare la figura del Cieco d'Adria – così chiamato dei contemporanei per la cecità che lo ha sempre afflitto – sullo sfondo della lirica dell'epoca, proporrò esempi tratti dall'opera poetica di alcuni autori a lui vicini (in particolare Girolamo Molin, Girolamo Fenaroli, Domenico Venier, Gaspara Stampa, Giacomo Zane, Gabriele Fiamma, Celio Magno e Orsatto Giustinian, ma con occasionali escursioni nei testi di altri autori), oltre a indicare sinteticamente alcuni precedenti notevoli, spesso, ma non sempre, già sottolineati dalla critica. Questo vale sia per quanto riguarda le articolate figure enumerative e distributive – cui si è soliti ridurre indebitamente l'opera di Domenico Venier – sia per quelle ampiamente battute dalla lirica dell'epoca. L'organizzazione del lavoro non è che un tentativo di dare una rappresentazione il più sistematica possibile a una serie di procedimenti che hanno intensità diverse ma fini e moventi simili. Il mio obiettivo non è tanto quello di proporre un catalogo di tutte le configurazioni che, ad esempio, l'anastrofe, il chiasmo o il parallelismo assumono all'interno delle *Rime*, poiché di prima importanza mi è parsa la sempre attiva disponibilità di questi elementi della *dispositio* e dell'*ornatus* a farsi inglobare, secondo la logica costruttiva di Groto, entro figure di ordine superiore e più complesse. In un autore così attento all'artificio esiste sempre una figura che domina il testo, e che ne asserve ogni altro elemento, specialmente la sintassi e l'ordine delle parole: si tratta di quella che Edoardo Taddeo ha definito "monostilematicità" (TADDEO 1974: 63 e 66).<sup>102</sup> Per il critico significa che un intero componimento è costruito sulla base di un'unica figura dell'*ornatus in verbis coniunctis*, la quale orienta tutta la struttura. A me pare però che tale monostilematicità in realtà sia sempre attiva, anche dove spinta da figure diverse, e che sostanzialmente metta sullo stesso piano tropi, figure di parola e di pensiero. Voglio dire che la costruzione dell'acutezza finale negli epigrammi impone agli altri livelli del testo una precisa struttura tanto quanto la scelta di comporre secondo la correlazione o uno schema di rime inusitato. Groto, come vedremo, si pone sempre a confronto con un modello di cui seleziona l'elemento dominante (che può essere, appunto, un ingegnoso ossimoro finale oppure una correlazione insistita) e vi si pone in rapporto di emulazione agonistica. Si tratta in definitiva di una prassi imitativa integrale, che è certo favorita dalla progressiva standardizzazione del linguaggio del petrarchismo, ma fa parte della sua sensibilità in questo sì, e non solo nei famigerati *versus rapportati*, davvero manierista: l'aumento di difficoltà, il confronto con il marginale, il privilegio accordato

---

<sup>101</sup> In più punti farò riferimento alle descrizioni delle figure della "poesia per gioco" proposte in opere coeve alla produzione poetica di Groto, evitando dunque il riferimento ai testi, pure fondamentali, del pieno XVII secolo, in particolare la *Metametrika* (1663) di Juan Caramuel, il *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro (1654-1670) e *Il ritratto del sonetto e della canzone* (1677) di Federico Meninni.

<sup>102</sup> Cfr. anche ERSPAMER 1987a: 216, "forse il Groto era prigioniero di un meccanismo, da lui inventato o perfezionato o subitò; e che consisteva in ciò: individuare una figura retorica e costruire con essa, e con essa soltanto, tutto un componimento, o addirittura (in questo caso concedendosi leggere modulazioni sul tema) una serie di componimenti".

anche nell'opera dei grandi autori agli angoli più nascosti, la "lateralità"<sup>103</sup> dello sguardo. Così si spiegano anche i testi, cui ho dedicato uno degli ultimi paragrafi, che nascono in rapporto diretto con le antologie su cui si è formato il suo gusto di letterato, ma alle quali, anche per la distanza da quei luoghi della cultura alta, non ha potuto partecipare.<sup>104</sup> In Groto la posizione storica e geografica, la sua formazione eclettica, il caso della sua malattia e la sua personale attitudine hanno congiurato affinché la sua poesia accogliesse elementi eterogenei caratterizzati però da una spiccata componente giocosa, fossero essi enigmi, chiuse epigrammatiche, figure d'artificio del suono, o della struttura del verso e della frase, conformazioni metriche insolite, vere e proprie battute di spirito, eccessi metaforici. I testi presi a modello vengono letti da Groto come risorse di 'figure da imitazione', cioè vincoli tematici e formali che si impongono sulla riscrittura che ne viene fatta, che è quasi una concrezione intorno ad esse. Ciò non significa che le figure utilizzate non possano venire descritte applicando le categorie tradizionali della retorica,<sup>105</sup> o che siano sostanzialmente estranee alla pratica citazionistica del tardo petrarchismo,<sup>106</sup> ma che contano in quanto formano nel loro complesso un catalogo enciclopedico – con una capillarità e un'acribia che non hanno precedenti – che segna l'esaurimento per estenuazione ludica del classicismo.

Un'altra premessa. Per descrivere l'organizzazione delle *Rime* di Groto forse varrà ancora la metafora del labirinto,<sup>107</sup> ma il suo è un labirinto che invece di condurci al proprio centro, ci riporta dove siamo entrati: tutto e il suo contrario può essere detto, e ogni cosa è ciò che di essa può essere predicato sino a che non sarà ridotta per via di iperboli e sostituzioni metaforiche al totale annullamento. L'esposizione delle figure che segue, che tiene conto ampiamente anche della poesia latina, delle due *Parti* delle *Rime* pubblicate postume e di altri autori a lui vicini per ragioni cronologiche, poetiche e geografiche, consente di penetrare

---

<sup>103</sup> Da una prospettiva figurativa, BONITO OLIVA 2012, 9 scrive: "L'artista manierista vive calato nelle antinomie del presente, eppure con le spalle rivolte al futuro che consente di avere nostalgia per una mitica unità del passato, rappresentata naturalmente a livello simbolico dall'arte rinascimentale. Il Manierismo allora ne utilizza ecletticamente la grande tradizione attraverso un suo uso laterale: la citazione della prospettiva rinascimentale".

<sup>104</sup> SPAGGIARI 2019: 189-190, "Venezia e la sua tradizione marinara, l'aristocrazia della Serenissima, i circoli degli intellettuali che ne assicurano il predominio culturale, la presenza degli editori in assoluto più prestigiosi: tutto questo è lontano dal mondo del Groto, e di difficile accesso. Certo, Groto svolse la funzione di ambasciatore in nome di Adria; ebbe ripetuti contatti con Domenico Venier; collaborò a più riprese con Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli; fu amico di Gasparina Pitoni, autrice del suo ritratto xilografico; stampò tutte le sue opere nella tipografia degli Zoppini, bottega di solido prestigio. Ma nonostante questi continui rapporti e la moltitudine dei suoi legami, Groto ottiene il passaporto veneziano solo sul finire della vita, e senza nemmeno riuscire a goderselo, perché la morte lo coglie prima che prenda possesso della cattedra di filosofia nella Scuola di Rialto". Non vanno comunque trascurati i rapporti di Groto con la cultura accademica di terraferma: cfr. ivi: 185-200, MAZZETTI 1987, RIZZI 1987 e 1989, GRIGUOLO 1984 e 1990, NANNI 2007.

<sup>105</sup> Per la descrizione e la classificazione delle figure faccio riferimento specialmente a LAUSBERG 1969 e MORTARA GARAVELLI 1988, a cui vanno aggiunti, per le complesse figure 'artificiose', almeno ALONSO 1944, 1965, 1971, CURTIUS 1992, FUCILLA 1956, MOCCIA 2020, PARENTI 1987, POZZI 1954, 1981, 1984, 1985.

<sup>106</sup> Si veda il denso ritratto del passaggio dall'"imitazione alla citazione" e dal canzoniere al libro di rime e all'antologia tracciato da FEDI 1990: 23-80.

<sup>107</sup> SCRIVANO 1993: 150-51, al termine di uno studio sulle immagini del labirinto in Ariosto e Tasso osserva: "Nella metafora-simbolo del labirinto il Manierismo non esprime una propria supposta rinuncia alla decifrazione e alla conoscenza, una progressiva e insanabile divaricazione tra res e verba, una resa al mistero; avverte invece la necessità e l'urgenza di indagare sugli spazi rimasti in ombra, di percepire più a fondo l'intrico dell'universo, di formulare delle nuove ipotesi sulla sua costituzione e distribuzione. Ma all'assunzione di questi compiti si accinge solo dopo che ha riconosciuto l'irrazionalità insita in tanti modelli antichi di razionalità, in tanti antichi sistemi di relazioni, cui altri, nuovi, consci dell'origine dei rischi dell'irrazionale in agguato ne oppone. Certo il trauma della disgregazione di valori, dell'umana impotenza a costituire il proprio universo come rispecchiamento dell'universo reale, resterà: ma esso fornirà la coscienza della relatività, costituirà la base per formare ordini succedanei, variamente sentiti come necessari ma sempre alla luce della loro misura umana, della loro qualità di strumenti, delle loro componenti di artificiosità. Forse – è un'ipotesi – il rilievo che nel Manierismo assumono su piani diversi lo stoicismo e la retorica, che non basta e neppure serve cercare e credere di possedere, e che anzi solo con l'allontanamento, il distacco e lo smembramento può essere ricostruita e riconosciuta".

nel laboratorio grotiano, ma non intende aggiungere nulla sulla struttura del libro,<sup>108</sup> proprio perché vuole sottolinearne un altro aspetto, non meno rilevante, cioè che le *Rime* sono soprattutto l'enciclopedia dei suoi modelli, di quei testi di cui il poeta ha colto un elemento riutilizzabile.<sup>109</sup> Molti di questi fenomeni e spesso proprio in riferimento ad alcuni tra i testi che citerò sono già stati oggetto di studio. Mi scuso, insomma, per quei paragrafi che, volendo documentare e dettagliare dando una sistemazione organica al materiale, ribadiscono l'ovvio e il noto. Quasi sempre, però, integrandovi nuovi esempi.

## 2. Figure di suono

### 2.1. Dittologia allitterante

L'insistenza sulle figure di suono in Groto è tanto diffusa da saltare all'occhio ad apertura di libro. Secondo Bice Mortara Garavelli, l'allitterazione non rientra a rigore tra le "figure" dell'*ornatus*, ma rappresenta uno degli aspetti fonetici della *compositio* (MORTARA GARAVELLI 1988: 276-278). In questa categoria saranno da includere i casi di interi versi armonizzati sugli stessi suoni, come 61, 12 "LE SPESSSE tEmPEStà, gli SdEgni SPESSI" (con chiasmo);<sup>110</sup> 115, 14 "HoR l'ARmAtuRA, l'ARco, e l'hAstA AffeRRA"; 154, 79 "COSì mi COnServai CO 'l COStOr Sale"; 211, 2 "QuANDO l'ONDe inONDAr l'OrTO, e l'OcAsO", etc. Tuttavia, già Bandini rilevava nel Cieco "un'allitterazione presente dovunque e proliferante" (BANDINI 1987: 230), che vediamo coagularsi con insistenza in forme specializzate, come in particolare quella della dittologia allitterante:<sup>111</sup> 1, 2 "roze e roche rime"; 11, 2 "o spoglia o spirto"; 12, 11 "Da l'Ara a l'Arto"; 26, 7 "opimo e pieno"; 39, 10 "con la spada, e con lo stile"; 51, 45 "Fiamme, e foco"; 62, 8 "a fonti, a fiumi"; 111, 27 "doglia e danno"; 159, 6 "salva, e stupefatta"; 245, 8 "Pianto, né prego mai, ma ferro e foco"; 325, 1 "o somma, o sola"; o ancora espansa in tricolon o, eccezionalmente, in serie più lunghe:<sup>112</sup> 4, 10 "ferita, face, fune"; 4, 11 "aperto, acceso, avvolto"; 316, 4 "Contradico, contrasto e poi consento"; 318, 1 "il vivo, il vitale, il vero"; 317, 8 "foglia, favilla, fior, favola, e fiume".

### 2.2. Paronomasia o bisticcio

Talora la sovrapposibilità dei suoni porta sino alla vera e propria paronomasia,<sup>113</sup> spesso nella figura del bisticcio, che intendiamo come sostituzione nel corpo della parola dei soli suoni vocalici: 15, 2 "Spirto, in cui

---

<sup>108</sup> POZZI 1985, e con lui TOGNI 1982, riteneva che la prima parte delle *Rime* di Groto avesse "la forma del canzoniere", ma di un canzoniere di forma peculiarissima, vale a dire capace di realizzare più ipotesi narrative contemporaneamente: "Nel Groto lo schema narrativo latente importa le soluzioni opposte dell'amata ritorsa e dell'amata consenziente, dell'amante che si innamora e si disamora. Ciò vuol dire che la biforcazione offerta dalla struttura narrativa nella fase dell'eventualità viene percorsa di fatto in ambedue i sensi nelle fasi del passaggio all'atto e del compimento" (POZZI 1985: 90). Più analitica, ma in definitiva non persuasiva la proposta di lettura macrotestuale di GATTI 1995. Contraria a qualsiasi idea di un 'canzoniere' grotiano in senso stretto la sua editrice critica: GROTO, *Le Rime* e SPAGGIARI 2019.

<sup>109</sup> DURANTI 1977: 356 ha parlato di un 'io' trasformato "in distaccato cronista di quotidiane banalità, o viceversa in una sorta di bibliotecario-analista di una traduzione tutta da scomporre, sperimentare alle prese con i più strani reagenti, e infine diligentemente archiviare"; e cfr. in generale BONITO OLIVA 2012: 10: "un'economia dello spreco, dell'accumulo e dell'ecllettismo capaci di fondare uno stile che lavora sulla frantumazione".

<sup>110</sup> Le citazioni dei testi di Groto, salvo dove diversamente indicato, si intendono dalla prima parte delle *Rime* e vengono da GROTO, *Le Rime*.

<sup>111</sup> Alla dittologia come "fenomeno *raggruppante*" fa riferimento LAUSBERG 1969: 255. Per la stessa figura nel Groto traduttore dell'*Iliade* cfr. GALAVOTTI 2018b: 242-245.

<sup>112</sup> Cfr. anche la lettera del 25 settembre 1565: "prego Iddio che mi guardi da nove 'f': fredo, fuoco, fumo, fame, fatica, ferro, febbri, fiumi e femine" (GROTO, *Le famigliari*: 82-83).

<sup>113</sup> POZZI 1984 rubrica la paronomasia sotto gli "Schemi verbali mobili e a doppio percorso" (133), entro le figure di permutazione, poiché "consiste nello scegliere parole il cui corpo fonico sia in tutto uguale fuorché in un determinato elemento e il senso rispettivo sia diverso" (143). La concomitante presenza della dittologia allitterante, talora con zone



fur tutte le gratie sparte”; 22, 4 “secca del succo”; 210, 8 “vòlto il volto”; 310, 4 “villa vil” (e nello stesso sonetto se ne trovano altri). Secondo la definizione di Brugnolo,

I caratteri distintivi di questa paronomasia in senso stretto, ovvero bisticcio, sono: l’essere portata unicamente sulle vocali e il poter essere impiegata continuamente e sistematicamente come tratto metrico configurativo, in funzione cioè di una determinata organizzazione strutturale (formale) del testo poetico, del tutto (o quasi) indipendente dalle finalità “retoriche” e dall’effetto semantico: questo in realtà non interessa, mentre passa in primo piano l’aspetto meramente formale e tecnico (in sostanza, il meccanismo della ‘riduzione alla somiglianza’) e la sua iterabilità secondo regole prefissate (DE’ ROSSI, *Il Canzoniere*: II, 352-353).

Proprio come in Nicolò De’ Rossi, in Groto la figura diventa dominante sino a tramare l’intero sonetto 68 su un doppio bisticcio per ogni verso. Il sonetto, come ricorda anche POZZI (1984: 145), viene detto essere incluso “più tosto per la novità capricciosa, che per altro” (GROTO, *Le Rime*: 92).<sup>114</sup>

Mi sferza, e sforza ogn’hor lo amaro amore,  
A servire, e servare a infida fede.  
Mei danni donna cruda, non mi crede,  
Mi fere, fura, e di cure empie il core.  
Lima, chi l’ama; chi la mira more.  
Vuol che oltre a gli altri vada chi non vede  
Per merto a morte, e con suoi chiodi chiede  
Darla a me, ch’ella amò qual fiera un fiore.  
Il duro, e diro arciero hor m’ange, hor m’unge,  
Mi rode, e ride; leva, e pone in pena.  
Lo interno intorno mangia, e ’l sangue munge.  
Per fratte in fretta a mano egli mi mena,  
E ’n forma, ferma, il cor mio pinga, e punge,  
Pure io non péro: e a l’uno, e a l’altra ho lena.

(GROTO, *Le rime* 68)

Il bisticcio aveva, oltre a De’ Rossi, anche altri precedenti in area veneta: dagli esempi della *Summa* di ANTONIO DA TEMPO (*Summa*: 90-91), sino al “doppio bischizzo” di due sonetti delle *Rime diverse ingegnose* di Girolamo Musici (MUSICI 1570), forse non ignoti a Groto.<sup>115</sup> Mi occorrerà di citare ancora quest’ultima operetta, che include un *Discorso breve sopra gli artificii che nelle presenti rime si contengono*, che descrive dettagliatamente le figure dell’enigma, del bisticcio, del sotadico e dell’acrostico.<sup>116</sup>

---

di sfumata sovrapposizione (p. es. “roze e roche rime”), mi ha suggerito di considerare dominante la ripetizione fonica e di accostare qui le due figure. La figura è abbastanza diffusa in ambito manieristico, vedi anche VENIER, *Le Rime* 20, 12-13 “così di *spirto* è l’una et l’altra priva / ne gli altrui fogli et ne le voci *sparte*”, ZANE, *Rime* LXXVII, 6 “degnà d’ogni onore”, FIAMMA 1570 41, 13 “fra spine e spene”, il sonetto disperso di MAGNO, *Rime* 182, in corrispondenza con Venier e Giustinian, 4, “di novo spirto sparte”, 13 “mille ancor Celii il ciel”; e gli esempi analizzati dai curatori in IMPERIALE, *Lo stato rustico*: 67-68.

<sup>114</sup> Novità del resto apparente, dato che la figura ha, come detto, una lunga tradizione (è il caso insomma dell’“ascendenza medievale” di Groto di cui parla POZZI 1981: 287). Quello che è presumibilmente il primo sonetto costruito su un doppio bisticcio, *Per amore amaro, pede tene in tana* di Cione Baglioni, si legge nell’edizione, inedita, CIONE BAGLIONI 2013: 21-22 e 91-102.

<sup>115</sup> Cfr. in generale POZZI 1984: 145, anche se POZZI 1981: 286 nega che tra Musici e Groto ci siano influenze. Sulla storia e la diffusione del sonetto bisticciato, qualche indicazione utile in DURANTE 1988. Come suggerisce TADDEO 1974: 66-67, per questa come per altre figure sussiste una linea veneta/nord-orientale della poesia artificiosa che va appunto da Nicolò De’ Rossi ad Antonio da Tempo, da Gidino da Sommacampagna a Marco Piacentini, da Musici a Groto sino a Leporeo.

<sup>116</sup> “Il bischizzo dunque sopra cui hora si discorre è detto esser somiglianza di parole con la mutatione delle vocali che quelle fanno esser poi di diverso significato” (MUSICI 1570: 42r-v). Il poco che sappiamo dell’oscuro Girolamo Musici si ricava dalle sue opere. Le *Rime ingegnose* sono stampate a Padova, presso Lorenzo Pasquati nel 1566 (MUSICI 1566) e in edizione aumentata (*Rime diverse ingegnose [...] Con la gionta di molto artificio*) nel 1570 (MUSICI 1570). Da questo testo ricostruiamo che sua moglie si chiamava Laura Gabrieli ed era già morta nel 1566; tra i suoi corrispondenti nella ristampa

### 2. 3. *Figura etimologica* e interpretatio nominis

Al limite tra il suono e il senso sta la congerie di fenomeni che possiamo ricondurre alla cosiddetta *interpretatio nominis*.<sup>117</sup> Qui vale la pena di allargare lo sguardo ad altri autori, poiché all'equivoco sul nome si può ricondurre buona parte delle figure etimologiche, paretimologiche e paronomastiche oltremodo comuni nel Cinquecento.<sup>118</sup> Ne vediamo qualche esempio:

MOLIN, *Rime*<sup>119</sup> 159, 1 “Spira, mentre qua giù vivo spirasti” [Fortunio Spira]; 225, 1 “Alto colle famoso, al ciel gradito” [Collaltino di Collalto];

VENIER, *Le rime* 1, 1-2 “Corso, ben corso er’io per questa corta / via de la vita” [Anton Giacomo Corso]; 166, 1 “Sol, da cui solo il sol ch’a noi risplende”; 193, 9-10 “Con varie voci, hor questa hor quella corda / tocca da bella man sul cavo legno” [Franceschina Bellamano]; 253, 1-2, “Caro, ben certo a par de’ più graditi / lor figli a Febo et a le Muse caro” [Annibale Caro]; 257, 1 “Ben perì suon (qual suona il nome stesso” e 12-13 “Quando equal cambio in cambio a noi fia dato / di sì gran Cambio? Invan speran le genti” [Perissone Cambio];<sup>120</sup>

ZANE 1997 LXX, 9 “O ruscel d’eloquenza, o chiaro fonte” [Girolamo Ruscelli]; XC, 1 “Pietro, che quasi viva pietra séte” e 9-10 “Se per li gradi, onde l’altera vostra casa si noma, e la sua libertade” [Pietro Gradenigo]; CXLIV, 1 “Moro, se di crudel barbaro Moro” e 8, “son giunta a tal, che per voi moro, o Moro”;<sup>121</sup>

---

umentata figurano Pietro Mina, che potrebbe essere il Pietro dalla Mina incluso nell’antologia ATANAGI 1565, e Alessandro Leonardi, nobiluomo e poeta padovano (anch’egli presente ivi), autore di due dialoghi *Della invenzione poetica* (1554, ora in WEINBERG 1970-1974: II, 211-92), e soprattutto Antonfrancesco Doni, che nelle *Pitture* aveva indirizzato la *Pittura della Castità* al “magnifico messer Ieronimo Musici” (DONI 1564: c.26r-v). Un “Girolamo di musici” firmava la dedica a Girolamo Cornello della descrizione di una giostra tenutasi a Padova nel 1549, pubblicata da Giacomo Fabriano nello stesso anno (*La giostra con le honorevoli demonstrationi de livree fatta in Padoua, l’anno 1549*), e presumibilmente sua è l’intera opera (MUSICI 1549). Nel database EDIT16 il libro è attribuito erroneamente a Luigi Mastellari, autore nello stesso anno di un libro di *Stanze per la giostra*, stampato sempre da Giacomo Fabriano. L’attribuzione corretta si trova in SARACENI FANTINI 1952: 433, e i due testi sono rilegati insieme in una miscellanea della Biblioteca Civica di Padova (colloc. BP 422). L’esemplare di MUSICI 1549 posseduto dalla British Library è consultabile online al sito <https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0225> [ultimo accesso 12.10.2023]. Nello studio sulla storia dei musici al Santo di Padova PADOAN 2012, facciamo la conoscenza di un “Musici fra Girolamo”, primo organista al Santo dal 1565 alla morte, avvenuta il 10 agosto del 1578. È senz’altro plausibile che si tratti in tutti e tre i casi della stessa persona, ipotizzando che egli abbia preso i voti a seguito della morte della moglie: la dedica di Doni del 1564 lo identifica come “messer”, ma la pittura è significativamente quella della castità, conseguenza forse dello stato vedovile; come detto, nelle *Rime* del 1566 la moglie è già celebrata in morte. Nel documento che attesta la morte del Musici e la relativa cessazione della paga come organista vengono menzionati dei non meglio identificati “heredi” (PADOAN 2012: 348). Segnalo infine, data la rarità del testo, che l’unico esemplare a me noto della ristampa ampliata del 1570 delle *Rime diverse ingegnose* è conservato alla Houghton Library di Harvard (colloc. IC5 M9735 566rb), dalla cui riproduzione digitale, disponibile al sito <https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog/990062120190203941> [ultimo accesso 12.10.2023], si cita.

<sup>117</sup> Ho proposto un cursorio panorama di questi procedimenti in GALAVOTTI 2016, cui si rimanda.

<sup>118</sup> Per i giochi onomastici in Bembo vedi GORNI 1989 e il ricco commento di Donnini a BEMBO, *Le rime*, per Gaspara Stampa, ANDREANI 2010; per Tasso, LEUKER 2012; per Veronica Franco, ROSENTHAL 1989: 15; in generale è utile il panorama offerto da SASSO 1990.

<sup>119</sup> Più corvivo il suo corrispondente Federico Frangipane: “Di Parnaso in su ’l giogo avean formato / con la lor man le muse un gran Molino, / che macinava ogni or grano divino / per ristorar chi ’l monte avea poggiato” (MOLIN, *Rime* X, 1-4).

<sup>120</sup> Il sonetto in morte del musicista Perissone Cambio (1520-1562) è rivolto a Girolamo Fenaroli, che risponde per le rime col sonetto *Si mi sento ne l’alma il suono impresso* (FENAROLI 1574: 38r) riprendendo il gioco onomastico. Per il primo verso cfr. l’estravagante petrarchesca 21, 49: “COR REGIO fu, sì come suona il nome” (da PETRARCA, *Trionfi*, corrispondente al n. CXXVII di PETRARCA, *Rime disperse*).

<sup>121</sup> La presenza esplicita dell’*interpretatio* “gradi” per Gradenigo avvalorava un suggerimento di TADDEO 1974: 104, riguardo alle *Rime* di Zane, cioè che il *senhal* dell’amata, Nave, si riferisca, con una paronomasia *in absentia*, a una donna di casa Navagero. Attraverso questa sostituzione simbolica Zane traccia un percorso narrativo ricorrendo all’immagine metaforica della navigazione e del naufragio, riattivando creativamente un suggerimento petrarchesco, in particolare la

GIUSTINIAN, *Rime*<sup>222</sup> XX, 1-2 “Quella viva colonna in cui si suole, / più che in altro vantar l’alma natura” [Geronima Colonna];<sup>223</sup> XXII, 2 “Cinzia, l’ardore che dentro il cor le ha cinto”;

GROTO, *Le rime* 20, 6-8: “Ode – Alessandra Volta –; e in un’istante / Celata freccia a le fugaci piante / Sotto pon, ch’ a la Volta, volta un piede”; 92, 14 “E Giove stesso alfin vi diede il nome” [Giovanna d’Aragona]; 204, 1: “Questa gran pietra quel gran Pietro asconde” [Pietro Bembo]; II.140: “O dolce Caterina, anzi levate / L’ re l’ i al nome tuo, dolce Cathena”;<sup>224</sup> II.600, 4: “Mi scorga e cangi al fin di Groto in Cigno”; III.209, 1-4: “Se teco pianse un nobil Cigno uscito / dal ligustico suo pregiato nido, / Che meco pianga un Groto almen mi fido / Dalle paludi sue d’Hadria partito”.<sup>225</sup>

Come si è visto dagli ultimi esempi, l’*interpretatio*, oltre al nome del dedicatario, può riguardare anche il nome stesso dell’autore e proprio in questo senso, ad esempio, Paolo Zaja interpreta la presenza del termine “fiamma” come “cifrata firma d’autore” (ZAJA 2009: 265-267) nelle rime di Gabriele Fiamma.<sup>226</sup>

### 3. Progettazione del segno grafico<sup>227</sup>

#### 3.1. Acrostico

Giovanni Pozzi ha delineato una storia della diffusione di questa figura nella tradizione italiana cui ben poco resterebbe da aggiungere (POZZI 1981: 177-193; 1984, 62-66).<sup>228</sup> Dopo la fioritura quattro-cinquecentesca, lo studioso riserva uno spazio anche agli acrostici degli autori veneziani del secondo Cinquecento. L’acrostico ricorre ben sette volte in Domenico Venier, e vale la pena di soffermarvisi. I primi tre sonetti (258-260) sono in tenzone con Orsatto Giustinian, pubblicati nel canzoniere di quest’ultimo (CXXVII-CXLII) che ne era stato il proponente. Lo scambio, che somma acrostico e rime assonanti a coppie (-ENTE, -ENDE, -OLE, -ORE),

---

seconda stanza della canzone 323 (che inizia “Indi per alto mar vidi una nave”), ma anche *Rvf*189, *Passa la nave mia colma d’oblio*, di cui riscrive l’incipit nel sonetto XXXV, *Solca la Nave mia, colma d’Amore*. Lo stesso meccanismo dovrebbe valere allora per la presenza di un nucleo di rime dedicato a un Moro (“gelso”), nel quale si potrebbe vedere, per lo stesso meccanismo, una Morosini (cfr. GALAVOTTI 2021: 21).

<sup>222</sup> Secondo MAMMANA 2001: 30, anche se imperfettamente, in GIUSTINIAN, *Rime* LXXXI, 4 il sintagma “*casta Diana*” nasconde il nome della moglie *Candiana*.

<sup>223</sup> Questa *interpretatio* è comunissima. Vedi almeno *Rvf*269, DELLA CASA, *Rime* XLIII (cfr. SASSO 1990: 74) e ARIOSTO, *Orlando furioso* XIV, 5, 1 e XXXVII, 11, 5, ma anche VENIER, *Le Rime* 147, *Rotta è l’alta colonna, alto sostegno*, che secondo Serassi (VENIER, *Rime*: 140) è dedicato ad Alfonso Colonna.

<sup>224</sup> Cfr. la lettera a Caterina da Lodi del 2 agosto 1563: “signora Caterina, o, per dir meglio, Catena dell’anime humane” (GROTO, *Le famigliari*: 47). Per altri giochi nelle lettere si veda GALAVOTTI 2016: 138.

<sup>225</sup> Il glossario posto in coda all’edizione critica, spiega che il *groto* è un uccello palustre (GROTO, *Le Rime*: 1675), da *onocrotalus* (“pellicano”). L’equivoco è sottolineato da SPAGGIARI 2019: 152-153, nel commento a una poesia pavana di Magagnò (Giovanni Battista Maganza), anch’essa ricca di bisticci e artifici fonici. Altre opposizioni tra “cigno” e “palustre augel” nella poesia cinquecentesca sono in DELLA CASA, *Rime* LIII e in ZANE, *Rime Appendice II*, 4.

<sup>226</sup> Il gioco era del resto normale nei sonetti dei suoi corrispondenti riportati in coda alle *Rime spirituali*, e anche in Ferrante Carafa (QUONDAM 1975a: 79-80), in Laura Battiferri e Giorgio Vasari (vedi qui p. 8).

<sup>227</sup> Riprendo la definizione da POZZI 1984: 39, il quale tratta sotto questo nome le figure dove “la scrittura [...] può esser destinata a creare linee, contorni, superfici”.

<sup>228</sup> Si potrà semmai indicare qualche altra scheda quattrocentesca: gli acrostici di Giusto de’ Conti, “ISABETA MIA GENTILE” nella quinta stanza della canzone XXXV *In quella parte dove i miei pensieri* (DE’ CONTI, *Il Canzoniere*: I, 8 e 64-66) e “ANTONIA” nel sonetto XLVIII *Alta speranza dell’afflitta mente* (meglio leggibile nel manoscritto Italien 1034 della Bibliothèque Nationale de France: c. 25v, [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100325865/f29.item.r=1034#\\_ultimo\\_accesso\\_12.10.2023](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100325865/f29.item.r=1034#_ultimo_accesso_12.10.2023)); Vitetti infatti, in DE’ CONTI, *Il Canzoniere*: I, 73, corregge al v. 2 ‘n anzi > prima); gli acrostici di area veneta segnalati da CRACOLICI 2007; quello sul nome di Carina Misallia nell’aragonese Giovanni Aloisio (SANTAGATA 1979: 3); un acrostico anche in un sonetto del bergamasco Guidotto Prestinari (PRESTINARI, *Canzoniere*: 61).

riguarda l'amore che entrambi rivolgono a una donna il cui nome è rivelato dai "capiversi",<sup>129</sup> e la possibilità di ottenerne i favori.<sup>130</sup> Scrive Pozzi:

È un esercizio di botta e risposta su rime obbligate e assonanti dove l'acrostico rivela un nome carico di risonanza simbolica: Lugretia Bianca; l'identica cornice fonico-grafica viene così a rinchiudere due testi che descrivono un atteggiamento amoroso sfumatamente diverso all'indirizzo della stessa persona. È un alto esercizio di dialettica, formalizzato in artifici rari e sviluppato sopra un caso sentimentale abnorme, nel quale si contempla l'accettazione di un amore doppio e si discute sui limiti a esso invalicabili. (POZZI 1981: 170)

Altri due sonetti in acrostico di Venier (*Le Rime* 187-188), dedicati alle doppie nozze di due uomini della famiglia Donati con Paolina e Madaluzza Tron, sono stampati nel secondo volume di ATANAGI 1565, ai quali segue 189 dove il poeta gioca ancora sull'*interpretatio* in rima dei nomi delle due casate: "Due ben scese qua giù dal sommo *Trono* / come accenna la stirpe onde son nate, / et per gratia del cielo altrui *donate*, / poiché prezzo non giunge sì gran *dono*". Riporto il sonetto 187 in cui oltre al nome della donna compare anche quello del marito negli ultimi due versi, come spiega diligentemente Atanagi nella tavola del volume.<sup>131</sup>

Poich'io non posso a pien ne' versi miei  
Alzar, donna di gloria eterna herede,  
Vostra beltà, ch'ogni altra in terra eccede,  
L'inchinerò, sacrando il core a lei.  
In vece mia tu dirne, Amor, ben dèi,  
Né tacer, come ad hor ad hor si vede  
Arder costei mill'alme et fame prede,  
Tal che ti drizza ognihor novi trofei.  
Riman, tosto ch'appar sì vaga in vista,  
Ogni cor preso, et fassi a te soggetto;  
Né d'esser giunto in servitù s'attrista,  
Anzi, legato in sì bel nodo et stretto,  
**Dolce** più ch'altra et vera gioia acquista,  
**Nata** d'amar sì glorioso obbietto.

(VENIER, *Le Rime* 187)

I restanti due, dedicati a "M. Marina Da Mosto", sono probabilmente i primi in ordine cronologico e, rimasti manoscritti, si leggono nell'edizione di Monica Bianco ai nn. 22 e 43. In buona parte dei testi che si trovano tra questi due sonetti ricorrono i lessemi "mare" e "marina", come si vede dagli esempi allegati. Il nome

---

<sup>129</sup> Va notato che l'usuale indicazione "per li capiversi" fa in modo che la figura e la perizia dell'autore non passino inavvertite.

<sup>130</sup> La resa poetica di tale situazione sentimentale non è isolata, ma certo "abnorme" nel contesto della poesia in lingua. Va menzionata infatti la corrispondenza poetica in dialetto tra Domenico Venier e Benetto Corner testimoniata dal manoscritto della British Library Additional 12.197, che verte sull'amore per Elena Artusi, la quale, con la licenza per l'eroticismo esplicito concessa alla poesia dialettale, "both claim to have 'chiavà'" (FELDMAN 1995: 101). Su questo manoscritto cfr. anche AGOSTINI NORDIO 1991, ROSSI 2010 e, per un'interpretazione dello scambio da una prospettiva di genere, QUAINANCE 2015.

<sup>131</sup> "Mentr'io tengo pur gli occhi, e 'l cor rivolto [...] Per la Mag. Madonna Madaluzza Tron, gentildonna Venetiana, di rara et famosa beltade. Avvertendo il lettore che *ne le prime lettere d'ogni verso del Son. è il nome et il cognome di lei*, cioè Madaluzza Trona, *posto artificiosamente, ma con quella facilità che non meno facilmente può essere compresa da chi ha giudicio*. L'altro Son. che nel libro va innanzi a questo & qui ne la Tavola vien dappoi et comincia, *Poi ch'io non posso a pien ne' versi miei*, è scritto a la Mag. Madonna Paulina Trona, sua maggior sorella, bellissima similmente, *col medesimo artificio, per haver ne' capi versi parimente il nome et il cognome suo, cioè Paulina Trona, et di più Donata, che è la famiglia del marito, mettendo la prima sillaba nel 13. verso et l'altre due nel 14*. Segue dietro a questi il terzo Sonetto, che comincia, *Due ben scese qua giù dal sommo Trono*, nel quale, oltre a le laudi de le dette sorelle, *s'allude al cognome loro*: essendo elle figliuole del Clariss. M. Paulo Trono, et al cognome de due loro mariti, fratelli anchor essi, che sono de' Donati, famiglie ambedue in Venetia nobilissime et honoratissime" (Atanagi 1565, II, Kk3v, corsivi miei).

dell'amata viene dunque disseminato sia nella forma dell'acrostico, sia in quella del *senha/e* dell'*interpretatio nominis*.<sup>132</sup> Nel primo dei due sonetti (22) l'artificio è persino tematizzato nella prima quartina, e un riferimento al nome si trova anche in apertura di 43.

Madonna, *i' vo' scoprir non già palese,*  
*Ma chiusamente il vostro nome altrui,*  
*Acciò sol chi più sa veggia di cui*  
*Ratto, com'io vi scorsi, Amor m'accese.*  
I' rendo gratie intanto a chi mi tese  
Nel cor lo strale onde piagato fui,  
Al giogo, al laccio, a la prigion di lui,  
Dolci, a me care et dilettose offese.  
Assai s'appaga et più non chier di questo  
Mio cor, ch'io voi gradir piaccia il mio amore  
O non vi sia ch'io v'ami, almen, molesto.  
Sol questo è fin del mio amoroso ardore,  
Termine giusto a bel desir honesto;  
Oltra non passa et non ardisce il core.

(VENIER, *Le Rime* 22)

Se così vince il novo alto soggetto  
qualunque stil tra' primi, hoggi sceglieste,  
com'un ampio e gran *mare onde prendeste*  
*voi, donna, il nome*, un picciol ruscelletto.  
Scemar più tosto et non acrescer punto  
le lode vostre il nostro canto puote.

(VENIER, *Le Rime* 29, 5-10)

[...] Questi lidi senza  
*Marina* fian qual senza luce il giorno.

(VENIER, *Le Rime* 31, 13-14)<sup>133</sup>

Madonna, *al nome vostro alto et pregiato*  
*M'inchino* et come humil servo l'adoro,  
Al volto, a gli occhi, a quelle treccie d'oro  
Reverente ridono il cor già dato.  
Immortal fu la piaga al manco lato  
Né mai strali d'Amor sì forti foro,  
Anzi morrò che quel, c'hebbi per loro,  
Duro colpo mortal sia mai sanato.  
Amor, sì dolce anchor che fu sì fiero,  
M'impiegò, donna, il cor ch'io non me 'n doglio  
O, se me 'n duole, è 'l mio dolor leggiere;  
Senza che, quando fosse il mio cordoglio  
Tal che più mi gravasse, et men nol chero,  
O per ciò d'amar voi non mi discioglio.

(VENIER, *Le Rime* 43)

Surge di mezzo il *mar* sì viva fiamma  
che *m'arde* tutto et mi consuma a forza,  
et se ne l'acqua, ond'ogni ardor s'ammorza,  
nasce l'incendio che 'l mio cor infiamma,  
non che *scemar* del foco una sol dramma  
né del *mar* d'Adria humor né d'altro ha forza,  
ma per l'onda *marina* anzi rinforza  
et più, misero, l'*ALMA ARDE* et RINFIAMMA.

(VENIER, *Le Rime* 35, 1-8)

Anche tra le rime di Celio Magno troviamo un sonetto acrostico che forma la frase "PAVLINA VITA MIA", unica comparsa del nome della donna (POZZI 1981: 170; COMIATI 2014: 115-116 e 137n).

Puro e candido latte o vaghe rose  
A gigli miste è 'l vostro viso e 'l petto,  
Vive faville gli occhi ed oro schietto  
Le chiome, onde 'l mio laccio Amor compose;  
Il dolce riso ha poi tra preziose  
Novelle perle e bei rubin ricetta:  
Ahi, ch'io non giungo a l'alto mio concetto  
Voi pareggiando a quest'umane cose.  
In ciel Venere, a voi simil, dimora;  
Toglie la gloria al sole un vostro sguardo:  
Ahi, che tal lode ancor poco v'onora.  
Manca ogni essemplio, ogni intelletto è tardo  
In spiegar tanto bel: sì come ancora  
A dir quant'io per voi mi struggo ed ardo.

(MAGNO, *Rime* 56)

<sup>132</sup> Cfr. anche le lodi delle nobildonne nei *Diporti* di Parabosco: "Una madonna Marina da Mosto, Marina in nome, ma larghissimo e profondissimo pelago di bellezza, di virtù, di gentilezza e di valore" (PARABOSCO/BORGOGNI 2005: 307).

<sup>133</sup> Corsivi e maiuscoletti miei.

Per quanto riguarda Groto, un testo è già segnalato da Pozzi nelle pagine citate, il 155 della prima parte, che forma il nome di “LAVRA BATTAGLIA”, e che incrocia anch’esso acrostico e *senhal*, poiché la donna viene appellata allegoricamente come “leggiadra pianta”, “amata pianta”, “arbor gentil” e “lieta pianta”, pianta le cui radici, che hanno attecchito dentro il poeta, saranno innaffiate “di lacrime, e d’inchiostro”. A dispetto della cecità, l’interesse di Groto per la figura non è limitato a questo solo componimento ed è tutt’altro che estemporaneo, come testimoniano gli acrostici di altri autori compresi nel *Trofeo della vittoria sacra* da lui curato per celebrare la vittoria di Lepanto.<sup>134</sup> Un altro acrostico si trova nella *Parte seconda* delle rime (II.22), in un madrigale entro il quale si nasconde enigmisticamente l’identità del poeta. Il testo infatti fornisce in versi le istruzioni per decifrare la figura e scoprire “chi v’ami”, e cioè che “VI AMA CHI LO DICE”.

Voi dite non saper chi v’ami, e ogn’hora  
 Il richiedete a me, sì che pur dire  
 A voi lo voglio hor hora;  
 Ma perché di non poter ridire  
 Altrui il nome suo, giurar mi fece  
 Colui che v’ama tanto,  
 Hor per non ispezzar nodo sì santo,  
 lo quel per voi farò, che far mi lece.  
 Lo suo nome tacer ben vo, ma poi  
 Opra far sì, che lo intendiate voi.  
 Donque volendo il nome suo sapere,  
 In un tutte le lettere primiere  
 Cogliete a tutti questi versi tolte,  
 E leggetele poi così raccolte.

(GROTO, *Le Rime* II.22)

Ciò che Pozzi, nella sua prospettiva di lunga durata, non fa, è ipotizzare genealogie, anche circoscritte. Trattandosi infatti di “figura antichissima” (POZZI 1984: 64), ad ogni sua ricomparsa non è mai evitabile il sospetto della poligenesi. Tuttavia, alcuni indizi che ho sottolineato in altra sede, suggeriscono che il modello cui Venier si rifà si possa identificare (indiscutibile mi pare invece che sia da Venier che gli altri autori della sua cerchia recuperano l’artificio). Va osservato innanzitutto che in Venier e nei suoi seguaci gli acrostici sono sempre sonetti – con l’unica eccezione del madrigale di Groto che però è di 14 versi e dunque in qualche modo allusivo alla forma-sonetto cui evidentemente la figura era associata. Tutti poi, sempre con l’eccezione del II.22 Groto e, solo in parte, di Magno, sono costruiti su nome e cognome di una donna. Due indizi che concorrono a fare del Boiardo lirico il principale indiziato di questa istigazione alla stilizzazione tardogotica di Venier, specie se si tiene conto di un ulteriore dato di contesto. Dopo l’edizione veneziana del 1501, l’unico caso di ristampa cinquecentesca di alcuni componimenti del Boiardo lirico si trova proprio in quell’ambiente di cui Venier era parte integrante, cioè nella più volte citata antologia poetica curata da Dionigi Atanagi nel 1565, dove però, va detto, non sono riportati gli acrostici per Antonia Caprara rubricati come “Capitalis” negli *Amorum libri*.<sup>135</sup> Anche se di modesta entità, la presenza di Boiardo lirico in antologia testimonia comunque di un interesse e di un’apertura alle zone in ombra della tradizione. Se davvero gli acrostici del veneziano dipendessero da quelli dello scandinavo, tenendo conto che il manoscritto con i primi acrostici di Venier risale già al 1550,<sup>136</sup> si potrebbe pensare che proprio tramite la sua mediazione sia più tardi entrata nelle *Rime di diversi* la sezione boiardesca. Senz’altro plausibile in ogni caso che Atanagi non conoscesse direttamente

<sup>134</sup> Sulla presenza di figure artificiose nel *Trofeo* cfr. MAMMANA 2007: 50-53.

<sup>135</sup> I componimenti ristampati sono nel primo volume di ATANAGI 1565 “alle cc. 146v-148r: AL I, 6; il congedo di I, 15; I, 51; I, 57; la quinta stanza e il congedo di III, 12”, e nel secondo, “AL II, 18, a c. 93v” (BOIARDO, *Amorum libri*: LII-LIII).

<sup>136</sup> Si vedano gli apparati di VENIER, *Le Rime*. Gli acrostici di Venier erano forse noti anche a Gaspara Stampa, morta nel 1554, che compose in acrostico i sonetti 146 e 216 (cfr. STAMPA, *The complete poems*: 387). Altri sonetti acrostici, risalenti agli anni ’40, di Carlo Zancaruolo e Camillo Caula sono segnalati, come quello della Stampa, da SALZA 2019: 12, 44 e 81.

gli *Amorum libri*, o solo da qualche copia parziale.<sup>137</sup> Questo spiegherebbe sia perché alcuni componimenti siano riprodotti solo in parte, sia perché, nonostante i suoi interessi per lo “sperimentalismo metrico” e per gli “sviluppi del genere lirico in direzione artificiosa” (ZAJA 2001: 131), nelle lunghe didascalie che dedica a Venier, il curatore manchi di segnalare il precedente, mentre il riferimento a un modello c’è sempre nel caso di imitazione dei classici latini, della concomitanza tematica con un madrigale di Navagero, o degli schemi con rime al mezzo esemplati su Dante da Maiano,<sup>138</sup> o di una concatenazione di rime derivata da Caro (ZAJA 2001: 130). Un’indagine sulla presenza di Boiardo in Venier è ancora da fare, ma si possono confrontare almeno le terzine di Venier 22 e di *Amorum libri* III, 7, dove al medesimo artificio si associa la stessa richiesta – però canonica, vedi “provedete almeno / di non star sempre in odiosa parte” di *Rvf*64 – di non disprezzare l’amante:

Assai s’appaga et più non chier di questo  
Mio cor, ch’a voi gradir piaccia il mio amore  
O non vi sia ch’io v’ami, almen, molesto.  
Sol questo è fin del mio amoroso ardore,  
Termine giusto a bel desir honesto;  
Oltra non passa et non ardisce il core.

(VENIER, *Le Rime* 22, 9-14)

“Adesso che vedeti farmi giàza  
Per quel fredo crudiel che v’è nel core,  
Rencresavi che io manchi in tante pene.  
Amar vi voglio, e che non vi dispiaza  
Richiegio in guiderdon di tanto amore:  
A voi ciò poco, a me fia summo bene”.

(BOIARDO, *Amorum libri* III, 7, 9-14)

Prescindendo dalle origini e dai modelli, l’*interpretatio nominis* e l’acrostico, pur appartenendo a due ordini diversi di fenomeni, rispondono alle medesime ragioni. È proprio l’ostensione del nome, anche nella forma del fittizio occultamento fonico-grafico, a costituire un forte movente per la ricerca dell’artificio, sì da avere nel Cinquecento una fortuna tale da costringere Strozzi il Giovane a dedicare una lunga parte della sua lezione sul madrigale a discutere proprio la liceità e i modi dello “scherzo sul nome” (STROZZI 1635: 176-182), tra i quali include per l’appunto l’acrostico, condannandolo proprio perché è un nascondimento solo apparente e in sostanza, se usato in forma ludica, un tradimento dell’originale funzione di linguaggio cifrato che aveva in Boccaccio.<sup>139</sup> Ad offrire lo spunto per la ripresa di queste forme di omaggio in vario modo arcaizzanti – trattate a suo tempo insieme anche da Antonio da Tempo, sotto il nome di “compositio nominis”<sup>140</sup> – sarà stata la progressiva importanza acquisita dall’occasione, dalla socialità della composizione,

<sup>137</sup> In una didascalia al Boiardo esprime questo giudizio: “Se ’l Conte Matteomaria fosse stato sì culto ne’ versi Heroici come è stato ne’ Lirici, a quel che si vede in questo son. et in alcuni altri che sono nel primo libro, il suo Orlando Innamorato sarebbe molto più et lodato et perfetto poema” (ATANAGI 1565: II, Mm6r). Ma è eccessivo inferire da questo passo che questi testi fossero i soli a lui noti.

<sup>138</sup> A proposito di Dante da Maiano, il sonetto *Di ciò ch’audivi dir primieramente* era certo noto ad Atanagi, ma probabilmente non l’acrostico che contiene il nome di Dante. Allo stesso modo l’unico vero acrostico petrarchesco, poiché visibile solo nell’autografo, era senz’altro ignoto nel Cinquecento. Mi riferisco alla lettura “Amore” (o forse, in francese, “Amorete”) dei capoversi dei soli versi dispari del sonetto 25 (cfr. GIUNTA 2005: 13; BRUGNOLO 2004: 105-107). Nota invece era la disseminazione del nome di Laura nel sonetto 5, che nel secondo Cinquecento veniva letto, e spesso evidenziato graficamente, “LAU-RE-TA” (cfr. CHIAPPELLI 1987). Un caso di fortuna di questo secondo espediente è nelle *Rime* di un corrispondente di Groto, Antonio BEFFA NEGRINI (1566: A3v), dove si loda di Lodovica Dati Tiraboschi: “Quella Bellezza, in cui sol si compiacque, / Chi eterna LOde DONa, e VIta, e CANTo”.

<sup>139</sup> “Il metterne [del nome] una lettera a ogni verso è cosa assai fievole, e coloro che il fanno, farebbon più senno a porlo sopra il loro Madrigale, rassomigliando in ciò que’ primi Pittori, che ritraendo un cavallo, o altro scrivevano di sopra: Quest’è un cavallo. E quantunque il Boccaccio l’usasse, egli non si propose di scherzare intorno a i nomi, ma di non essere inteso da altri che dalla sua Madonna Maria” (STROZZI 1635: 179).

<sup>140</sup> Vedi i capitoli “De compositione nominis in una dictione”, cioè conservando intero il nome, “De compositione divisa per sillabas plurium dictionum”, cioè distribuendo le sillabe del nome su parole adiacenti, e “De compositione nominis in capiversibus”, cioè componendo un acrostico, che si può fare “aut per literas aut per sillabas” (ANTONIO DA TEMPO, *Summa*: 96-99). Per la tradizione medievale che interpreta l’acrostico come una *interpretatio* “per litteras”, cfr. SASSO 1990: 24.

dallo scrivere in corrispondenza nei decenni d'oro delle antologie, in cui la riconoscibilità del singolo testo doveva molto proprio alla novità, alla difficoltà e al divertimento procurato dall'artificio.<sup>141</sup>

Per Groto, poi, la tendenza alla scomposizione di suoni e segni grafici – che assume anche forme più complesse, come ad esempio l'anagramma in funzione cabalistico-divinatoria<sup>142</sup> – si accompagna, come vedremo meglio, a una ricerca della corrispondenza del nome, del suono alla cosa, che investe integralmente il suo universo figurale. Anche se talvolta si limita al gusto per l'omonimia giocosa, come quando “fa pronunciare [...] alla Fillida ovidiana, che si trasforma in mandorlo, su una variante dialettale della parola mandorlo, questi versi” (BANDINI 1987: 231): “E non udendo mai ch'ei sia venuto, / Amandolo in amandolo mi muto” (227, 6-7). Il fenomeno dell'omonimia è però almeno in un caso ben altrimenti centrale, poiché un'identità di nome presiede all'ideale dedica spirituale delle due parti, volgare e latina, della prima parte delle sue rime. L'ultimo testo delle rime volgari, 328, è indirizzato “A Santa Catherina Martire”, che dovremo identificare con Caterina d'Alessandria – in virtù del matrimonio mistico cui si riferiscono i primi due versi “O lampa accesa di sì ardente zelo / Nel tuo sposo, che 'l foco intorno versi” e della menzione dell’“Arabia” ai vv. 4 e 6 –, mentre l'ultimo dei carmi latini, XXXI, è invece “De Beata Catherina Bononiensi”, dedicato cioè alla badessa Caterina Vegri (1413-1463)<sup>143</sup> di cui si menziona il miracolo del corpo incorrotto ai vv. 7-8: “Quum impollutum servaverit haec quoque corpus / Hic incorruptum nunc quoque corpus habet”. E che le due parti vadano messe in parallelo lo suggerisce un'indicazione di lettura offerta da Groto nella lettera dedicatoria a Francesco Morosini, che viene invitato a far leggere alla suocera, Cecilia Contarini, moglie del doge Sebastiano Venier, solo le rime spirituali: “degnisi render partecipe, non di tutta l'opera, ma de' pochi versi

---

<sup>141</sup> ZAJA 2001: 126-127, proprio in merito all'antologia ATANAGI 1565, osserva: “A emergere come un fattore peculiare della lirica nella versione più aggiornata che l'Atanagi intende rappresentare è quindi il costitutivo carattere occasionale di molti dei testi accolti [...] I 'nomi' e le 'qualità dei personaggi' cui le liriche si riferiscono, insieme alle 'occasioni del farle', divengono pertanto elementi essenziali per un'adeguata comprensione dei testi e a tale scopo sono proposti dal curatore; sono anzi il segno preciso di una peculiarità di questa lirica fortemente coinvolta nella rappresentazione di una selezionata categoria sociale che si riconosce proprio nel ricorso a un medesimo linguaggio poetico”. Vale poi la pena di citare un divertente scambio di battute sugli acrostici che si trova nel IV capitolo della seconda parte del *Don Quijote* (1615) di Cervantes, dove l'*hidalgo* chiede al baccelliere Sansón Carrasco di scrivere un acrostico per Dulcinea del Toboso; la motivazione è proprio la necessità che l'encomio sia esplicito: “si allí no va el nombre patente y de manifesto, no hay mujer que crea que para ella se hicieron los metros” (cito dall'edizione online di CERVANTES, *Don Quijote*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> [ultimo accesso: 04.03.2023]). Nel commento alla stessa pagina anche Rico segnala l'appartenenza di questo istituto poetico sia alla tradizione cortese medievale, sia a quella moderna delle antologie.

<sup>142</sup> La segnalazione dei due anagrammi in POZZI 1981: 203, poi anche in ERSPAMER 1987a: 216. Nel primo dei casi che cita Pozzi, *interpretatio nominis* e anagramma stanno insieme a spiegare la previsione della vittoria di Lepanto (sulla diffusione di profezie e pronostici pre-lepantini cfr. anche MAMMANA 2007: 111-124). Cito il passo dell'*Oratione undecima* del 18 novembre 1571: “predissi anco sotto quel Generale si doveva la bellissima impresa fornire scrivendo all'Eccellentissimo Veniero nel principio del suo Generalato quel Dialogo, in cui *Venere mi promette, che non sia mai vendicata la sua grandissima stanza di Cipri se non per Capitano cognominato dal gratioso nome di lei*. Né dal cognome solo; ma del nome ancora trassi felice augurio poi che questi successi felici, memorabili et incredibili par che di ragione hereditaria sien serbati a questi Sebastiani. Il vincer Selim Ottomano Re de' Turchi e Federico Barbarossa Imperatore son peravventura le due più rare imprese c'habbia mai fatto questa Republica. L'una tratta a fine dall'Eccellentissimo Sebastiano Veniero, l'altra dal Serenissimo Sebastiano Ziani. Né di ciò pago, *vollì anco pronunciare il medesimo traendolo da i penetrati della Cabalà mandando fuori l'anno adietro quel mio Ziruf che ancor si trova appo molti c'horà m'ascoltano, che scrivendosi l'anno corrente dalla Christiana salute, cioè nel MILLECINQUECENTO SETTANTAVNO, non per numeri, ma per lettere, poi prendendosi ogni consonante una volta e ogni vocal due e interpretandosi, secondo l'arte se ne ricava questo costrutto: IL LEONE VENETO VA A LE TESTE OTTOMANE E VINCE QVEI CANI*” (GROTO 1602: 66v-67r). Nonostante Pozzi ritenga che “il conto non torn[i]”, si veda la dimostrazione fatta da BENVENUTI 1984: 40, poi ripresa da RIZZI 1987: 58n.: “IL LEON VENETO VA A LE TESTE OTOMANE E VINCE QVEI CANI = NEEL MIILLEE CIINQVVEE CEENTOO SEETTAANTA AVVNOO”. Va insomma inclusa nell'anagramma anche la preposizione articolata *nel*. Un anagramma “cabalistico”, insieme a due acrostici in prosa, compare anche nelle *Pittura della morte* del Doni, che fa esplicita menzione della lezione di Giulio Camillo e di Marsilio Ficino (DONI 1564: 61v-64r).

<sup>143</sup> Cfr. POZZI/LEONARDI 1988: 261-286.



spirituali, volgari, e latini la Serenissima suocera sua, esempio della vera Santità in terra” (GROTO, *Le Rime*: 4-5).

### 3.2. Verbalizzazione di un contenuto numerico o iconico

Ho incluso in questa categoria due figure mosse dalla ragione opposta rispetto alla precedente, e che cioè si fondano sulla resa verbale di un contenuto numerico o iconico. Entrambe compaiono una sola volta e di seguito, nella seconda parte delle *Rime*, in una breve serie dedicata a vari nascondimenti enigmatici del nome della donna e dell'identità dell'amante, in cui è incluso anche l'acrostico di II.22. Non è privo di interesse notare che esistono prove materiali che l'attitudine ludica del Cieco abbia stimolato a leggere le sue poesie come enigmi o indovinelli. Lo testimoniano infatti le “note erudite [...] di mano secentesca” apposte all'esemplare dell'edizione 1610 delle *Rime* conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid, descritto da Barbara Spaggiari (GROTO, *Le Rime*: CCX). Le postille danno la soluzione dell'acrostico di II.22 e della composizione numerica di II.25. Ad analoghe postille da me rinvenute su un esemplare della *princeps* farò riferimento *infra*.

La prima figura che vorrei presentare qui è una forma di enigma in realtà antico, avvicicabile alla pratica gematria, ma che non si realizza attraverso l'attribuzione di un valore numerico ai simboli alfabetici, ma per l'uso del corrispettivo verbale della cifra, a cui va sostituita la corrispondente lettera latina per comprendere il messaggio, cioè il nome *Lodovica*.<sup>144</sup>

Madonna, se disire  
Havete di saper chi sia colei  
Di cui son, di cui vivere e morire  
Voglio, e se altro volessi, non potrei,  
Ché a suo piacer mi fa giocondo, e mesto  
Il nome proprio è questo:  
Cinquanta [L] zero [O], cinquecento [D], nulla [O],  
Cinque [V], un [I], cento [C], e 'l segnal che i falli annulla [A, cioè *Absolvo*].

(GROTO, *Le rime* II.25)

Vale la pena di riportare anche il passo della lettera, indirizzata a Giovanni Maria Bonardo il 16 novembre 1567, riguardo all'alluvione del Polesine avvenuta quell'anno, alla cui previsione cabalistica accennavo sopra. La spiegazione del meccanismo è proprio il procedimento inverso di quello su cui si basa il madrigale.

La terza ragione è tratta dalla caballa, perché questo millesimo si nota mille cinquecento sessanta sette; dal mille si cava la “M”, da cinquecento la “D”, dal cinquanta la “L”, dal cinquanta fino al sessanta sette vi sono dicisette numeri, dove entrano tre “5”<sup>145</sup> che notano con tre “U”, i duo che vi restano si scrivono con uno “I”. Le quai lettere unendosi tutte compongono questa voce: “DILUVIO”.<sup>146</sup> (GROTO, *Le famigliari*: 120)

Il secondo caso, davvero sorprendente, è in uno scambio, suppongo fittizio, di madrigali sulle stesse parole-rima. Si tratta della descrizione verbale di una lettera cifrata, corrispondente alla soluzione di un rebus.<sup>147</sup> Sorprendente perché per un autore cieco il rebus, come l'impresa, non può avere altra esistenza che quella della sua soluzione in forma discorsiva, per cui una lettera *a* in carattere dorato, descritta come “A d'oro” non ha nessuna consistente differenza rispetto alla voce del verbo “adoro” se non l'apertura della *o* tonica e

<sup>144</sup> Tra i precedenti di questo genere di enigma si possono citare il Dante del “cinquecento diece e cinque”, Fazio degli Uberti (cfr. LORENZI 2010) e in area veneta il quattrocentista Marco Piacentini (cfr. BALDUINO 1980: 332). In Groto questo rappresenterà il precipitato ludico della sua “infatuazione cabalistica” (POZZI 1981: 287) per gli anagrammi.

<sup>145</sup> “5” e non “S”, come vogliono gli editori.

<sup>146</sup> Groto si riferisce alla parola latina DILVVIVM (= MDLVVVII). Se proviamo a sommare le cifre di LODOVICA otteniamo un 656 che non pare significativo.

<sup>147</sup> POZZI 1984: 83, “Il rebus consiste nel collocare, trascrivendo, al posto dei segni grafici che rappresentano un significativo linguistico un disegno che ne evoca la forma fonica nella lingua voluta; invece di un disegno, si possono collocare anche delle note musicali o delle lettere dell'alfabeto”.

soprattutto il contesto d'uso. Si potrebbe dire che questo rappresenta il caso limite di quella finzione letteraria, dichiarata alla fine degli *Argomenti* della prima parte delle *Rime*, per cui il poeta parla ora come cieco, ora come vedente,<sup>148</sup> ma il suggerimento in ogni caso è letterario e sembra venire direttamente dal *Marescalco* di Aretino, nel quale si descrive un rebus “dove un amo, un delfino, un cuore vogliono dichiarare *amo del fino core*”.<sup>149</sup>

*Lettera non intesa: e la risposta*

Io che sovente sospirar vi vidi  
Chiesivi audace, a cui amar v'inchina  
Lo dio, che d'ogni cor face rapina.  
E voi né chiuso dirlo, né distinto  
Voleste, sol dipinto  
Di esser doppio ardeva il viso vostro:  
Hora il da voi a me mandato foglio  
Quando leggere io voglio  
Non vi scorgo né lettera, né inchiostro.  
Ma sol colori, e oro  
Sì che io non ne comprendo alcuna nota.  
Se dal celeste Anfrisio cantatore  
Non mi si fa la vostra mente nota,  
Più involta assai del Gordian lavoro,  
Onde hora per saper che v'iamore  
Porto ansioso più che prima il core.

(GROTO, *Le rime* II.23)

*In risposta*

Io che sì vago de saper vi vidi  
Chi sia colui, che nel suo amor m'inchina  
E fa del mio voler dolce rapina  
Tutto ciò vi mandai chiaro, e distinto,  
In un foglio dipinto.  
Ma poiché finalmente il pensier vostro  
Mal seppe interpretar l'oscuro foglio,  
Illuminarlo hor voglio:  
Con l'AMO, con la lettera A, d'inchiostro  
non già, ma fatta D'ORO,  
Con l'ET RIVERSA, e con la QUINTA NOTA  
Con cui dispone i canti il cantatore,  
Co 'l DELFINO, e co 'l COR (se non vi è nota  
La certa intention del mio lavoro),  
Dir volsi a voi, per dir che mi inamore:  
– AMO, ADORO TE SOL DEL FINO CORE. –

(GROTO, *Le rime* II.24)

#### 4. *Schemi verbali iterativi e posizionali*<sup>150</sup>

##### 4.1. *Eco*

L'eco prevede che due parole identiche si susseguano (ma la seconda può ripetere anche solo la parte finale della precedente) e che la parola ripetuta rappresenti la risposta alla domanda che termina con la prima occorrenza. Pozzi riporta, dopo la descrizione, alcuni precedenti classici (Ovidio e l'*Anthologia graeca*) e della letteratura italiana, tra cui Poliziano, Tebaldeo latino, Lancino Curzio, Serafino, Pollastrino, i *Carmina*

<sup>148</sup> GROTO, *Le Rime*: 17, “La terza [avvertenza] è, che alcuni componimenti son fabricati dall'Autore, come da persona che habbia la vista; ma questi si fecero o in persona altrui, o perché non perisce il soggetto”.

<sup>149</sup> L'esempio è riportato da POZZI 1984: 88. La storia rinascimentale della figura alle pp. 83-91. Questo il passo di Aretino, *Marescalco*, Argomento e prologo § 7: “ne la beretta porterei una impresa ove fosse uno amo, un delfino e un core, che disciferato vuol dire: “amo del fino core” (ARETINO, *Teatro comico*: 274). Si noti che Aretino si riferisce al disegno come “impresa”, che invece POZZI 1984: 77, descrive come figura composta che “consta di un disegno che comunica una parte del messaggio, e di un enunciato linguistico che ne comunica l'altra”.

<sup>150</sup> Anche questa definizione è di Pozzi, che intende “gli schemi nei quali 1) il materiale impiegato per demarcare la figura sia considerato come un'entità linguistica allo stato puro, prescindendo dalle note di iperfonicità e ipericonicità; nei quali 2) nasca un effetto costruttivo o distruttivo, cioè si manifesti un progetto inteso ad usare le unità linguistiche con finalità simmetriche o antisimmetriche estranee alla normale collocazione dei suoni e delle parole; nei quali 3) il principio compositivo possa venir riconosciuto tramite la collocazione ciclica di elementi diversi in posizione identica o di elementi identici in posizione diversa, al limite di elementi assenti in posizioni rese percettibili dalla presenza, e ciò tramite le mutue relazioni di somiglianza e dissomiglianza rette dal principio della correlazione o non correlazione, della serialità o non serialità; nei quali 4) le unità usate a scopo compositivo vengano considerate in uno stato di immobilità, cioè dove i processi di permuta, percorrimento, e anche ricorrenza non siano pertinenti, almento quanto lo siano quelli di simmetria o asimmetria regolata” (POZZI 1984: 93).

di Calcagnini e il più famoso di tutti, cioè *Il pastor fido* di Guarini, indicando per la figura una “doppia diffusione, nella sede dell’epigramma e in quella del dramma pastorale” (POZZI 1984: 95-102).<sup>151</sup>

Il dialogo con la ninfa Eco in un momento di ritiro e solitudine silvana è del resto un motivo non raro nella lirica cinquecentesca,<sup>152</sup> così come del resto, a partire dal sonetto 301 di Petrarca, il dialogo col vento o con gli altri elementi naturali. L’artificio non fa che rendere in qualche modo più esplicita questa domanda di senso posta alla natura. Possiamo aggiungere alla larga campionatura di Pozzi anche un sonetto di Gabriele Fiamma e due di Groto.<sup>153</sup> Mentre in Groto, come già in Poliziano,<sup>154</sup> il dialogo è con la ninfa Eco – esplicitamente in 52, implicitamente, ma spiegandolo nell’*Argomento*, in 203 –, nel caso di Fiamma la solitudine del locutore diventa dialogo con Dio che prende voce nell’aria e nei venti.

Mentre piango i miei falli, e l’aria intorno  
empio d’alti sospir, d’aspri lamenti,  
odo chi meco parla e ’n mesti accenti  
accompagna il mio duol la notte e ’l giorno.  
“Fammi”, dico, “Signor, di novo adorno”.  
Et “orno” portan a l’orecchie i venti.  
“Saranno, ahi lasso, eterni i miei tormenti”.  
“Menti”, rapporta l’aria al mio soggiorno.  
“Che dunque i miei dolor pur fine havranno?”  
“Hanno”, risponde. “Io sarò lieto ancora?”  
“Hora” odo risonar da’ cavi sassi.  
“Così fanno altrui lieto il duol, l’affanno?”  
“Fanno”, dice. “E col pianto il ciel talhora  
Amico fassi?” E mi risponde, “fassi”.

(FIAMMA 1570 20)

S’Echo non mente anch’ella, in dubbio hor sono  
De l’amor di madonna.  
S’io dico in ampio loco, in alto suono:  
– Credo, che la gentil mia bella donna  
Molta di me pietà nel petto serri –,  
Ivi Echo al’hor al’hor mi risponde: – Erri.  
E s’io soggiungo nel medesimo tuono,  
– Ella pur giura amarmi sommamente –,  
Eco risponde un’altra volta: – Mente.

(GROTO, *Le Rime* 52)

Chi piangono in sì dolce, amara doglia  
Questi almi cigni, e pie sirene? Irene.  
E ita fuor di vita? ita. Di bene  
Raro il ciel parco ne dispoglia, spoglia.  
Chi le sue chiome ordio? Dio. A la spoglia  
Chi diè color sì begli? egli. Che tiene  
Il mondo hor di sì alta spene? pene.  
Voglia ha che Dio darla rivoglia? voglia.  
Chi era a par suo bella? ella. Hor alquanto  
Chi se le appressa? essa. Qual cor nel seno  
Le pose il padre sacrosanto? santo.  
Hebbe mai pari in questo vel terreno?  
No. E così? sì. Pari ha in tanto? tanto.  
Ne havrà per l’avvenire almeno? meno.

(GROTO, *Le Rime* 203)

Oltre al carne latino VII in lode di Lucrezia Gonzaga, che include quasi una definizione della figura ai vv. 3-4 (“De te saepe loquor, cum vocis imagine. quaero / Sic ego, sic semper Nimpha rogata refert”), vanno visti poi due altri casi, sempre di Groto. Nel primo l’effetto fonico del ritorno del suono è descritto e parzialmente applicato tramite un’anadiplosi, del tutto simile agli esempi di “anadiplosi bucolica” addotti da PARENTI (1987: 41, ma *passim*), e una rima inclusiva; nel secondo l’artificio è alluso, senza venire realizzato, ma la sua esecuzione è suggerita come soluzione di un enigma, sempre nella serie all’inizio della seconda parte già

<sup>151</sup> Si potranno aggiungere anche gli esempi quattrocenteschi addotti da FALINI 2023, il sonetto attribuito a Sperone Speroni edito in DAL CENGIO 2020: 358-359, e il personaggio di Eco nella *Favola d’Orfeo* (1607) di Alessandro STRIGGIO per la musica di Monteverdi. Sulle figure artificiose nel genere pastorale cfr. PARENTI 1987.

<sup>152</sup> In area veneziana si possono citare almeno il sonetto 69 delle *Rime* di Girolamo Molin e la sua sestina tripla 94 insieme al suo modello bembiano (cfr. GALAVOTTI 2018: 118-120 e il commento di Dal Cengio in MOLIN, *Rime*: 359-365).

<sup>153</sup> A questi si aggiungono i sei della seconda e terza parte, già segnalati da MOTT-PETRAVRAKIS 1992, 80 e *ad loci* da Spaggiari in GROTO, *Le Rime* (salvo il II.152): II.124, II. 125, II.150, II.151, II.152, III.37. Inoltre è a eco anche il carne latino VII. MOTT-PETRAVRAKIS 1992: 79 ricorda inoltre che la figura è descritta nei *Poetices libri* dello Scaligero.

<sup>154</sup> POLIZIANO, *Rime, Rispetti* XXXVI, 1 “Che fa’ tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo”.

vista sopra: ripetendo i versi del poeta, l'ultima parola "voi" sarà la risposta alla domanda su chi sia la donna che ama.

Deh, che s'io parlo a un sasso, ei ripercote  
I detti mei, con cui l'aria *ritocca*  
*Tocca*, e risponde almen l'ultime note;  
Ma voi, crudel, la voce mia non *tocca*

(GROTO, *Le Rime* 51, 31-34)

Io so che voi sapete  
Chi è quella, che mi trasse il cor dal petto,  
E pur come ignorante a me il chiedete;  
Ma da me no 'l saprete.  
Pur se havete piacer che vi sia detto  
Ancora, altronde ad Echo vi rimetto.  
Proferite in suon alto dirimpetto  
Di questa ninfa pia, sedendo o stando,  
Voi stessa questi versi, che hor vi mando.  
E giunta al fine Echo acoltate poi,  
Ch'ella il dirà, senza ch'io 'l dica a voi.

(GROTO, *Le Rime* II.21)

#### 4.2. *Tautogramma*

Il tautogramma è un testo in cui tutte le parole cominciano con la stessa lettera, facendo in genere, ma non sempre, corrispondere grafema e fonema (POZZI 1984: 107-110). In Groto ne troviamo due, uno volgare, piuttosto famoso, con cui Pozzi esemplifica la figura, e uno latino. La figura ha diffusione soprattutto nella poesia latina e si può ipotizzare che quello latino sia stato composto per primo. Mi pare non improbabile, infatti, che l'intenzione di lodare Cornelia Carbonese gli abbia fornito l'idea di riprendere l'iniziale *c* di un tautogramma celebre cioè l'*Ecloga de Calvis*, poemetto di Ucbaldo di Saint-Amand (IX-X sec.) che godette di "una fortuna ininterrotta fino all'invenzione della stampa, che lo riprodurrà più volte" (ivi: 108) – sempre che non sia stata la lettura dell'*Ecloga* a favorire la scelta della dedicataria. La figura è poi applicata al sonetto 103, dedicato a una Deidamia,<sup>355</sup> tutto sulla lettera *d*. Del sonetto è ancora una volta rilevante l'argomento, che fa apparire l'artificio nella sua natura di sfida. Il testo infatti sarebbe la risposta al compito impossibile imposto da una donna ritrosa:

La Signora Deidamia... comandò all'Autore, che se voleva impetrare la gratia sua, le facesse un Sonetto, in cui il capo di ciascun verso fosse la lettera D, et egli la ubbidì. Ma ella per non osservar la promessa, pentendosi, ritrattò, e finse haver gli ordinato che non ogni verso, ma ogni parola cominciasse da cotal lettera. Il perché l'Autor più bramoso della gratia di questa dentil Donna, che della propria vista, di nuovo con questo Sonetto la sodisfece.  
(GROTO, *Le Rime*: 130)

*Carmina concelebrantia Corneliā Carbonensiam*

Cunctis chara charis, cunctis carissima cura  
Clarificum cilium, castificansque calor.  
Crine coherenti Cornelia corda coarctans,  
Conspectu capiens, contuitisque cremas.  
Commemorans charum comitem Cornelia caelebs,  
Clausaque collachrimans, coniugiumque cavens

(GROTO, *Le Rime* XI, 1-6)

Donna da Dio discesa, don divino,  
Deidamia, donde duol dolce deriva,  
Debboti donna dir? Debbo dir diva,  
Dotta, discreta, degna di domino.  
Datane da destrissimo destino,  
Destatrice del dì, dove dormiva,  
Delle doti donateti descriva  
Demostene, dipingati Delfino.  
Distruggemi dolcissimo desio  
Di divulgarti. Dispero 'l dipoi,  
Diffidato del dur, depresso dire.  
Dunque, dacché dicevol detti Dio  
Dinegommi, discolpami. Dipoi  
Dimostra di degnarti del desire.

(GROTO, *Le Rime* 103)

<sup>355</sup> Da identificare con la sua allieva Deidamia Fanulo destinataria di due lettere, cfr. NANNI 2007: LI-LII.

#### 4.3. *Correlazione, rapportatio, schema additivo*

Con questo paragrafo ci troviamo nel cuore dello sperimentalismo veneziano. Lo schema additivo (o sommatorio) e la *rapportatio* sono infatti due figure di notevole fortuna, che, attraversando Petrarca con strumenti provenienti dalla poesia epigrammatica antica filtrati dal petrarchismo cortigiano quattro-cinquecentesco, offrono della sua poetica della pluralità una versione estrema e stilizzata (ALONSO 1965: 305-358). Nonostante sia scorretto ridurre a queste due figure tutto l'ampio spettro di ricerche formali proposte in particolare da Domenico Venier, è pur vero che per lui e soprattutto per Luigi Groto questo rappresenti un campo di sperimentazione eccezionalmente fecondo e la principale ragione del loro successo anche fuori d'Italia.<sup>156</sup> Poiché sviluppano tutte un principio enumerativo e parallelistico, ho incluso sotto uno stesso paragrafo correlazione, *rapportatio* e schema additivo, ma mi è parso opportuno trattarle distintamente, non solo per esigenze espositive, ma perché, se la correlazione nelle sue forme più semplici può essere presente sempre nel linguaggio poetico, lo schema additivo invece si sviluppa tutto verso la ricerca dell'effetto finale, comportando una deviazione epigrammatica del dettato che ne fa una figura storicamente più circoscritta, che condivide il momento manieristico della propria fortuna con quella forma estremizzata della correlazione che è la *rapportatio*.<sup>157</sup> La correlazione, osserva ALONSO (1965: 305-358, e 1971: 144-179), è un fenomeno che attraversa molti dei testi dei *Fragmenta* e che viene proprio grazie all'imitazione della lirica petrarchesca intensificata e perfezionata nel corso del XVI secolo; ma va aggiunto che la fortuna di *rapportatio* e schema additivo rappresenta quasi certamente una ripresa e un'intensificazione, nell'ambito del maturo petrarchismo, delle forme attestate in ambito cortigiano quattro-cinquecentesco, che ben si integra con gli altri casi di ricerca in vario modo antiquaria che caratterizzano la poetica di Venier e poi di Groto.<sup>158</sup>

Con correlazione si può intendere un vasto panorama di forme. Si tratta in genere di una serie di enumerazioni di parole o brevi sintagmi appartenenti alla medesima classe grammaticale, in cui ciascun elemento dell'elenco afferisca sull'asse retorico a una stessa serie topica, in modo che ciascuna enumerazione includa un nuovo elemento per ciascuna serie della prima enumerazione. Si veda un distico di Tansillo: "D'un sì bel foco e d'uno sì bel laccio / beltà m'incende ed onestà m'annoda" (ALONSO 1971: 154); nel primo di questi due versi abbiamo due genitivi e nel secondo due soggetti e due verbi, dei quali uno è riferito all'asse del fuoco e l'altro all'asse del laccio. Si differenzia dal parallelismo e dall'isocolo, in cui si affiancano proposizioni

---

<sup>156</sup> "la fama del Venier si fondò su pochi componimenti, che effettivamente godettero per qualche tempo il prestigio di piccoli classici, imitati, tradotti, commentati" (ERSPAMER 1983: 194).

<sup>157</sup> Secondo ALONSO 1971: 125-31 e 297, lo schema additivo sarebbe un sottotipo della correlazione, che lui chiama "disseminativo-raccogliativo". Le due figure tendono a condividere periodi di fortuna e diffusione, ma mi paiono rispondere a logiche diverse: la correlazione si basa su un parallelismo insistito e continuato – che nella formula della *rapportatio* arriva alla "frantumazione della sintassi" (POZZI 1984: 123) – di elementi tra loro accomunati da almeno un tratto semantico; mentre lo schema additivo si basa sulla distribuzione anaforica e la ricapitolazione finale di elementi tra loro distinti. Già CURTIUS 1992: 18-22, tratta separatamente il *Summationsschema* e i *versus rapportati*. Allo stesso modo FUCILLA 1956: 48 ritiene che questa particolare composizione "should be separated historically from the other current types of correlative verse". Riprendendo una distinzione proposta da AGOSTI 1972: 62, che per il primo termine si riferisce alla sestina e non allo schema additivo, e per il secondo alla correlazione, ci troviamo di fronte a due figure rappresentanti "rispettivamente, un tipo di organizzazione, per così dire 'omonimica', la quale comporta irradiazione plurima del senso a partire da significanti formalmente identici; e un tipo di organizzazione, diciamo 'sinonimica', la quale comporta agglutinamento univoco del senso lungo catene di significanti formalmente diversi". Questo discorso assume particolare rilievo se si tiene conto che la sestina nel suo congedo condivide con lo schema additivo "the disseminative-recapitulative principle" (FUCILLA 1956: 30), ed è proprio la ragione che consente a Groto di fondere i due procedimenti nella sestina doppia "caudata" 64 (cfr. GALAVOTTI 2021: 162). Separare le due figure non significa però negare l'idea profonda che motiva la teoria unitaria di Alonso, cioè la "tattica degli insiemi simili" (ALONSO 1971: 119-120) come base di tutte le strutture parallelistiche o correlative da lui analizzate, e in generale la tendenza manieristica a rappresentare la realtà scomponendola in serie di limitata estensione (rimando per questo alle mie conclusioni, ma si veda in generale LAUSBERG 1969: 160, che identifica lo "schema di addizione" e lo "schema di rapporto" come due "occasioni particolari dell'*enumeratio*").

<sup>158</sup> Sulla presenza della *rapportatio* nella poesia cortigiana cfr. BESOMI 1969: 215-227; per lo schema additivo, FUCILLA 1956.

o sintagmi di identica struttura, senza che le loro componenti vengano distribuite in base alla categoria grammaticale o logica, come nei cosiddetti “antiteti” del tipo dell’esempio bembiano condannato da Tasso “Tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo”, ben altrimenti attestati in tutto il petrarchismo (AFRIBO 2001: 155-163).

Secondo Pozzi, si dovrebbe riservare il nome di *rapportatio* ai fenomeni di correlazione che presentano contestualmente una rottura della sintassi, cioè “rottura delle relazioni di contiguità fra soggetto e verbo, fra sostantivo ed epiteto” (POZZI 1984: 123). I due fenomeni, essendo l’uno un sottotipo dell’altro,<sup>159</sup> ovviamente si trovano molto spesso insieme nello stesso componimento e i principi per cui Pozzi tiene distinte *rapportatio* e correlazione, trattando solo la prima, giustificati in un’opera di sintesi teorica, sono di difficile applicazione nella lettura diretta della produzione di un autore dal quale procedimenti differenti motivati da intenzioni analoghe possono venire percepiti come affini ed essere affiancati nel medesimo testo. Il principio di fondo che genera queste figure nelle loro applicazioni più estreme è che una stessa “pluralità” (coppia, terna, *etc.*, nel senso di Alonso) sia sufficiente a saturare un’intera partizione metrica o al limite tutto un testo. Lo schema additivo, disponendo le proposizioni in orizzontale, lungo lo sviluppo dei versi permette di raggiungere livelli di intensità più alti, riservando la frantumazione della sintassi all’ultimo o agli ultimi versi. La *rapportatio* invece instaura da subito delle relazioni ‘verticali’ stringenti e dunque risente di limiti linguistici che difficilmente consentono di superare le pluralità trimembri o quadrimembri.

#### 4.3.1. *Parallelismo insistito*

Procederò per gradi. Ho appena detto che è bene tenere distinto il parallelismo dalla correlazione, ma occorre menzionarne prima di tutto alcune realizzazioni che si avvicinano alla correlazione, orientando testi interi o sequenze di media estensione su un’opposizione antitetica. La fortuna degli ‘antiteti’ però è tale che le forme di organizzazione retorica di un testo intorno a una netta bipartizione sono estremamente varie e dunque, prima ancora di esemplificare la modalità parallelistica in questione, vale la pena riportare uno dei sonetti di Domenico Venier in morte di Bembo, nel quale vediamo già l’antitesi sollevarsi a vera e propria intelaiatura retorica e argomentativa. L’alternanza concettosa è tra pianti tanto copiosi da rischiare di sommergere il mondo e sospiri tanto caldi da arderlo: due estremi che si equilibrano miracolosamente (anche il tema è insomma un omaggio che riprende in forma di iperbole quanto esposto da Bembo in *Asolani* I, XV e in *Rime* 32 = XXX).<sup>160</sup> Al pianto è dedicata la prima quartina, al sospiro che lo asciuga la seconda, al fuoco che previene l’alluvione la prima terzina, mentre al vicendevole provvidenziale temperamento l’ultima terzina correlativa.

Fe’ la morte del Bembo un sì gran pianto  
piover da gli occhi de l’humana gente,  
ch’era per affogar veracemente,  
come diluvio, il mondo in ogni canto,  
se non traheva insieme il dolor tanto  
per bocca fuor d’ogni anima vivente  
d’alti sospiri un Mongibello ardente,  
ch’asciugò d’ogni parte ove fu pianto;<sup>161</sup>  
né schivò meno il lagrimar profondo,  
che ’l foco de’ sospiri ancho non fesse  
arder tutta la machina del mondo.

<sup>159</sup> POZZI 1984: 122, “la *rapportatio* è una specie di correlazione esasperata, con la quale viene spesso confusa”.

<sup>160</sup> Le citazioni dalle *Rime* di BEMBO provengono dall’edizione Donnini (*Le Rime*), ma si dà sempre tra parentesi il riferimento al numero d’ordine dell’edizione Dionisotti (*Prose e rime*).

<sup>161</sup> Cfr. questa quartina di Tebaldeo, citati da BESOMI 1969: 217: “Se da caldo et humore il viver viene, / spero de farte viva a poco a poco, / ché tanta aqua ho ne gli occhi e nel cor foco, / che non più il Thebro o Mongibel ne tiene”.

Dio fu che l'un con l'altro mal corresse,  
perché 'l primo miracolo o 'l secondo  
non sorbisse la terra o non l'ardesse.

(VENIER, *Le Rime* 139)

Questo procedimento viene estremizzato quando l'opposizione non viene scandita dai confini strofici, ma ribadita verso per verso e condotta per lunghe sequenze o per un componimento intero (nello stesso modo in cui agisce l'effetto esteriore del sonetto su rime identiche continuate e antitetice). Si tratta di una forma di isocolia che per via della sua estensione sino all'applicazione sistematica può essere riconosciuta e isolata come vera e propria figura. Ciò che la distingue dalla correlazione pura è che lì il riferimento di un elemento all'una serie o all'altra resta implicito, mentre nel parallelismo antitetico la separazione è resa esplicita attraverso l'uso di richiami pronominali, specialmente correlativi. Proporrei di definirla 'schema alternato'.<sup>162</sup> Vi ricorrono Fiamma e Magno, restii ad un'applicazione estensiva della poesia correlativa.

E veggio, mentre parlo, *il volto*, e 'l **pelo**,  
Sparso *di morte l'un*, l'**altro di gelo**

(FIAMMA 1570 91, 2-3)

ché *la toga* esser mostra  
in bel campo d'onor pari a **la spada**.  
Arma *l'una il parlar*, l'**altra la forza**,  
di ferir e schermir ciascuna scaltra;  
*quella* assalta a **silenzio**, a **tromba questa**,  
sotto insegne **di morte** o *vita onesta*;  
*gli animi l'una vince*, i **corpi l'altra**;  
e 'l **mondo il ferro**, e 'l *ciel la lingua* sforza.

(MAGNO, *Rime* 109, 130-137)<sup>163</sup>

Fiamma compone in questo modo tre interi sonetti: 3, 44, 124.<sup>164</sup> Riporto solo il 44, dove il parallelo tra il poeta e il mare è introdotto dal primo distico, cui segue lo sviluppo simmetrico del paragone: prima verso a verso, poi distico a distico, poi in entrambe le terzine, prima verso a verso, poi emistichio a emistichio. A questo va affiancato il madrigale 25 di Groto, in cui il parallelo tra la donna e il cielo è condotto in modo sostanzialmente identico, compresa la presentazione del tema nei primi due versi.<sup>165</sup> Si differenzia solo per il fatto che le coppie dei vv. 3-4, 5-6, 7-8 contengono al loro interno una correlazione tra gli attributi dell'uno e dell'altra, e soprattutto per gli ultimi due distici, che risolvono la somiglianza in una concettosa reversibilità tra i due, mentre in Fiamma il parallelismo resta in definitiva una forma ampiamente argomentata di similitudine.<sup>166</sup>

Simile a questo mar vasto, e profondo  
È l'aspra vita mia, colma d'affanno.  
*In questo* molti mostri occulti stanno;  
**In me** strani pensier, celati al mondo.  
*Quest* ha ne l'arenoso, et ampio fondo  
Molti tesor, che lui ricco non fanno;  
**Et io** ne la memoria ho per mio danno  
L'antiche gioie, e 'l mio fiato giocondo.

Io fra il cielo, e colei cui son soggetto,  
Scorger non so dissomiglianza alcuna.  
*Il cielo* ha L'AUREO SOL, l'*eburnea luna*,  
**Madonna** ha D'ORO IL CRIN, d'*avorio il petto*.  
*Egli* ha MERCURIO ACCORTO, e *Marte fero*,  
**El**'ha LA LINGUA SAGGIA, il *cor severo*.  
*Egli* ha SATURNO GRAVE, e *Vener grata*,  
**El**'ha IL GRAVE SAPER, la *faccia amata*,

<sup>162</sup> Una forma sistematica della figura che LAUSBERG 1969: 190-191, definisce "disiunctio".

<sup>163</sup> Cfr. anche MAGNO, *Rime* 47, 9-14.

<sup>164</sup> Cfr. anche l'estravagante 53 di Giustinian. Riguardo a 3, *Quel che move a lodar cosa mortale*, cfr. l'analisi condotta da ZAJA 2009: 261-263, del testo e dell'autocommento, dove Fiamma scrive appunto che "l'auttore [...] fa un'antitesi, o contrapposto". La stessa definizione di "antitesi" ricorre riguardo alle terzine, strutturate proprio in questo modo, di 77, *Questa ch'io tanto amai, misera vita* (ivi: 248).

<sup>165</sup> Qualcosa di simile al "frontespizio tematico" di cui parla Capovilla per la ripresa delle ballate stilnovistiche (CAPOVILLA 1998: 28).

<sup>166</sup> Vale la pena di sottolineare che in epoca barocca hanno una certa diffusione i sonetti basati su numerose similitudini tra due oggetti, non diverse da quelle dell'esempio di Groto, contraddette da una "dissimilitudine conclusiva" che tende a occupare l'ultima terzina (SERIANNI 2013).

Con le piogge, e co'venti *ei* spesso è in ira;  
**A me** pianti, e sospir fan sempre guerra.  
*Egli* abonda di pesci, et **io** di doglie.  
**In questo** più d'un legno errando gira;  
*In me* più d'un desir vaneggia, et erra.  
*lo* gran speranze, et **ei** gran fiumi accoglie.

(FIAMMA 1570 44)

*In lui* serena, e folgora il gran Giove,  
 Opra lo sguardo **in lei** simili prove.  
 Chi dunque di vedere il ciel desia,  
 Veggia la donna mia.  
 E chi la donna mia brama vedere,  
 Gli occhi rivolga a le celesti sfere.

(GROTO, *Le Rime* 25)

Ma, come al solito, anche questa tendenza è portata da Groto alle estreme conseguenze nel sonetto 113, con una coppia di sintagmi nominali, riferiti l'uno al poeta, l'altro all'amata, per ogni verso a costituire una serie di soggetti della frase-ritornello che si trova al termine di ciascuna partizione. Riporto solo le terzine:

Il mio sincero, il vostro doppio core,  
 I vostri ascosi inganni, il creder mio,  
 Hor son, perfida donna, hor son'intesi.  
 Lo mio verace, il vostro falso amore,  
 Lo mio leale, il vostro animo rio,  
 Hor son, perfida donna, hor son palesi.

(GROTO, *Le Rime* 113, 9-14)<sup>167</sup>

#### 4.3.2. Correlazione breve e correlazione semplice a distanza

La correlazione è spesso presente in forme semplici, che esemplifico con passi limitati a uno, due o tre versi su serie binarie, ternarie o raramente quaternarie:

MOLIN, *Rime* 24, 7-8 “e la cagion *dei ben* nostri e **dei mali** / move da stella in noi *cortese* o **dura**”;<sup>168</sup> 88, 47-48 “ché tuo *strale* o **facella** / non *punse* od **arse** mai donna sì bella”; 143, 15-16 “tu *la lingua* e **l'ingegno** / *snoda* e **m'avviva** sì ch'io nulla taccia”;

VENIER, *Le Rime* 19, 7-8 “o *del ben* e **del mal premio** e **suplittio**, / e **di questo** e *di quel strage* e **vittoria**”; 19, 13-14 “chi *non vede* e **non grida** i tuoi gran pregi, / *cieco* è *de gli occhi* e **de la lingua muto**”; 30, 1 “Se *la lingua* et **la man** che *parla* e **scrive**; 34, 9-11 “sola cagion per cui *l'arco* et **la face** / onde mi *punge*, onde **m'accende** Amore, / dolcemente **m'impiega** et mi **disface**”; 86, 12-14 “perché non deve il tuo poter maggiore / *mollir quel sasso*, **arder quel ghiaccio** in lei / che ben converso in **freddo marmo** ha 'l core?”;<sup>169</sup> 219, 17-18 “et *le fiere* et **gli augelli** e i PESCI e 'n fino / queste **arene** et **li scogli** e 'l MAR vicino”; 266, 9-10 “Se visti fûr *gli augei*, **le fere** e i PESCI / fermar più volte *il volo*, **il passo** e 'L NUOTO”;

ZANE, *Rime*: CXCVI, 53-54 “Man sì leggiadra mai non trattò stile, / né *scrivendo* o **pingendo**, / **Apelle**, e *quel che più te*, **Smirna**, *onora*”;

FIAMMA 1570 115, 13-14 “Tu, mio Signor, che mille *ciechi*, e **sordi** / *Veder festi*, et **udire**; hor sordo, e cieco”; 121, 55-56 “*Chiuse ombre*, **cavi sassi**, INFERNO, e **notte**, / Ch'*aprio*, **ruppe**, SPOGLIÒ, *converse in giorno*”; 131, 9-11 “È *madre*, è **sposa**, è FIGLIA; e pur si chiama / Humil ancella del suo amato, e caro / *Padre*, **sposo**, FIGLIUOL quest'alma pura”;

MAGNO, *Rime* 4, 12-13: “Ch'or macchia più che mai *l'alma* e **le mani** / *rapina* e **sangue**, e 'l reo del buon fa scempio”; 114, 3-4 “a *l'inchostro* e **candor** del foglio adorno / de' tuoi begli occhi il dolce **bianco** e 'l **nero**!”;

GIUSTINIAN, *Rime* VII, 5-6: “e suoi più forti *strali* e **nodi** appella / solo *i begli occhi* e 'l **crin negletto ad arte**”; XXXV, 38-39: “tanto *ardor*, tanta **fede** / o non *stima* o non **crede**”; CXXXI, 7-8: “né teme *a la stagion di neve bianca* / o **ne l'estivo ardor caldo** né **gelo**”;

<sup>167</sup> Su questo schema retorico è strutturato già il capitolo di ARIOSTO, *Rime* XXV, *Si come a primavera è dato il verno*.

<sup>168</sup> MOLIN, *Rime*: 205 legge “cortese e dura”, ma in MOLIN 1573: c. 8r, leggo “cortese o dura” (digitalizzazione di Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, N b 179).

<sup>169</sup> In questo caso la seconda pluralità non è perfetta perché costituita da aggettivo e sostantivo, ma resta senz'altro riconoscibile.



GROTO, *Le Rime* 16, 3-4 “*Le fresche rose, il bel lume, e L’OR FINO, / De le guancie, de gli occhi, e DE LE CHIOME*”; 41, 46-47 “Sol degno chi *le selve, i campi, e MARTE / Pastor [.] bifolco, e CAPITAN* dispose”; 66, 8 “*Miro, odo, e GRIDO, cieco, sordo, e FIOCO*”; 94, 5-6 “*Euterpe, e Febo* hor che cantato han d’ella, / *Le tibie, e ’l plettro* appenderle contempio”; 207, 2-4 “*Né in mare, o in terra, o IN ARIA, hebbe o in ciel pare, / Ma vinse in ciel, IN ARIA, in terra, in mare, / Febo, I CIGNI, le ninfe, e le sirene*” e 12-14 “*Tantal, Sisifo, L’EMPIE, Ision, Fittio / A i costui dolci accenti non sentiro / La sete, il sasso, L’URNA, il vento, il restro*”; 304, 7-8 “Però poichè s’è ben *produci, e fingi, / Senza mai riposar genera, e pingi*”; 313, 9-10 “*L’opre, i detti, I PENSIER* doglia mi danno / *Ch’oprai, dissi, PENSAI*, da cui m’è noto”; 315, 12-14 “*Né negar, né scusar, né GODER* tento / Lo mio fallire innanzi al tuo gran Nume: / Ma il *confesso, il condanno, e ME NE PENTO*”.

Non mancano casi in cui compaiono più pluralità, ma posizionate a distanza, dove la bipartizione o l’enumerazione sono utilizzate come strumento di *dulcedo* con varietà e misura, come nella ballata 103 di Molin, dove una pluralità bimembre su arco e fiamma si trova ai vv. 1 e 10, e nel sonetto 54 di Magno, dove il terzo elemento della serie, la bocca, viene aggiunto solo al v. 7, e soprattutto dove non è la pluralità a dettare il tema, che è invece l’antitesi tra il “biasmo” della donna amata che è stimato più che qualsiasi “gran lode” altrui.<sup>170</sup>

S’egli a voi *l’arco* e **le sue faci** diede,  
 ch’a favor d’ambo duo poi gli spendeste,  
 più cortese potreste  
 di lui parlar ch’a tanto onor vi elesse;  
 se gli involaste pur, come alcun crede,  
 oltra ch’è furto e vien ch’infame reste,  
 biasmar non lo dovrete  
 trattando a vostro pro l’arme sue stesse;  
 ma se da le vaghezze in voi s’è espresse  
*scocca* sol *l’arco* e in noi **s’accende l’esca**,  
 empia beltà con poco onor ne invesca,  
 ch’altri innamorì e sia d’amor rubella.

(MOLIN, *Rime* 103, 5-16)

Mentre con aspre ingiurie in dolce canto  
 vergine bella Amor punge e riprende,  
 e *l’angelica voce* e **’l volto santo**  
*per l’orecchie* e **per gli occhi** i cori accende,  
 ei, che vita non ha se non sol quanto  
**mira il bel viso** o *l’alma voce intende*,  
 A LE PERLE, AI RUBIN che ’l biasman tanto  
 ben mille BACI in sua vendetta rende.  
 E più che d’altra bocca aver gran lode,  
 pregia s’è caro biasmo: ond’ei ferito  
 fere con maggior forza ogni uom che l’ode.  
**Al volto, al canto**, AI DOLCI BACI intento,  
 io pien d’invidia e fuor di me rapito,  
**occhi, orecchie** e ARDOR tutto divento.

(MAGNO, *Rime* 54)

#### 4.3.3. Sonetti correlativi

Ovviamente la correlazione può occupare parti di testo più ampie. In Fiamma, ad esempio, dove pure non troviamo testi interamente correlativi, nonostante la frequenza di versi dalla struttura enumerativa, la figura occupa intera la fronte del sonetto 14.

Non son *lagrime*, ohimè, non son già queste  
*Lagrime*, che pietà *versi, o distille*,  
**Né de l’incendio mio l’alte faville**  
 Vengon giamai **da puro ardor celeste**:  
 Ma **dal foco infernal, da le tempeste**  
*D’abisso*, vengon *l’acque*, e **le scintille**,  
 Che fuor *gli occhi, e ’l cor* manda a mille a mille;  
 Perché l’hore mi sien gravi, e moleste.

(FIAMMA 1570 14, 1-8)

Vediamo ora due testi in cui una sola pluralità interessa tutto lo svolgimento. In Molin il tema della sofferenza amorosa – specialmente accompagnato all’impossibilità di confessarla, per reticenza o per sopraffazione dell’ineffabile (50, 12: “ch’io sento un non so che ch’uom non può dire”), oppure dal lamento per gli influssi celesti – assume un rilievo notevole, ma solo in due casi si arriva alla composizione di un poema correlativo

<sup>170</sup> Cfr. anche ZANE, *Rime* CVII.

(8 e 68). Nel sonetto 8 solo alcuni passi sono vere *rapportationes*, mentre talvolta i due elementi si compenetrano nel medesimo sintagma (“avinto in foco”, “preso avampai”).<sup>171</sup> Nell’unico sonetto interamente correlativo di Zane, il LXXIV, l’alternanza perfetta di udito e vista viene variata attraverso l’*enjambement* anaforico tra i vv. 9-10 e disposizioni di aggettivi non simmetriche o chiasmatiche.

Fra molti *lacci*, Amor, per te già *tesi*  
 e molte **fiamme** a pormi **avinto in foco**,  
*preso avampai* più volte, or molto or poco,  
 ma *sciolto* e **freddo** al fin me ne difesi.  
 Ben *mi cinse legame* e **calor presi**  
**da raggio** ove *più stretto* ognior **m'infoco**,  
 che *rotto* o **spento** mai per tempo o loco  
 non sia: sì *m'allacciai*, così **m'accesi**;  
 e fu forza e voler di ferma stella  
 che di par teco *mi distrinse* ed **arse**  
 a *nodo* e **fiamma** sì leggiadra e bella.  
 Così suol volontario un cor *legarse*  
 ed **arder** sempre, e voi ne lodo e quella  
 che per Idolo mio dal ciel qui apparse.

(MOLIN, *Rime* 8)

Sereni occhi *lucenti*, **alme parole**,  
 che **sì alto sonate** e *risplendete*  
 e vivo *foco* ed **armonia** spargete  
 più ch'**altro suono** e *luce altra* non sòle,  
 quanto non *veder* ora e **udir** mi duole  
 quel *splendor chiaro* e quelle **voci liete**,  
 se col **dir** solo e col *guardar* solete  
 dar **a gli angeli il canto**, e *'l lume al sole*.  
*Dolci a questi occhi*, **a queste orecchie obbietti**  
**soavi**, ond'ogn'or **sente** e *mira* il core  
*gli ardor più vaghi* e **i più dolci concetti**,  
 da voi tal *fiamma* nasce e tai **concetti**,  
 che quanto io **détto** e *scorgo* mai d'Amore,  
 nasce da' vostri *rai*, da' vostri **accenti**.

(ZANE, *Rime* LXXIV)

In Domenico Venier la resa dell’antitesi e della pluralità si realizza in tutte le forme e in tutte le gradazioni. Prima di arrivare alla geometrizzazione estrema della *rapportatio*, si veda ad esempio il 25, dedicato a Pietro Aretino, basato sulla dicotomia tra gli effetti della lode e del biasimo. Se i primi e gli ultimi versi sono correlativi, diciamo “verticali”, la seconda quartina è basata su parallelismi verso a verso “orizzontali” e disposti a chiasmo. Si può poi vedere a fronte un madrigale scelto tra quelli che propongono la terna degli effetti d’amore procurati da fiamma, freccia e laccio, inserendoli in una trama musicale niente affatto geometrica, parte di un sistema di variazioni su questo tema che evidentemente ha affiancato e preparato l’*exploit* dei più celebri sonetti rapportati.

*O vita*, o **morte** de l'altrui memoria,  
 quanto *giova la lode* e **'l biasmo noce**  
 ch'esce da quella inimitabil voce  
 di poetica lingua et d'oratoria!  
*D'ogni alto ben la prima ottien vittoria*,  
**vince 'l secondo ogni gran pena atroce:**  
**chi biasmi è spinto a la tartarea foce,**  
*chi lodi assunto a la celeste gloria.*  
 Tu sol, gran Pietro, honor non che d'Arezzo,  
 ma di quanto girando il sol trascorre,  
 gli altrui nomi **avilisci** et *metti in prezzo*;  
 gli altri non san *né fama dar*, **né tôrre**,  
 che procacciano altrui *loda* o **disprezzo**,  
 et chi ti legge ogni altro stile abhorre.

(VENIER, *Le Rime* 25)

Dal *sol* de' bei vostr'occhi  
 e da lor dolce **sguardo**  
 move *la face* e **'l dardo**  
 ond'io, ch'o vibri o scocchi  
 l'arco et la face, ovunque avien ch'io tocchi  
*di fiamma* empio et **di sangue**,  
 già de la piaga exangue  
 tutto a morte *ferito*, **avampo et ardo**.  
 I CRESPI ET D'OR CAPELLI  
 SON LE CATENE E 'L LACCIO  
 ond'io, ch'i più rubelli,  
 più sciolti col mio nodoso impaccio  
 legar soleva altrui,  
 preso et legato fui  
 et di tal presa altero  
 me 'n vado più che del mio proprio impero.

(VENIER, *Le Rime* 52)

#### 4.3.4. *Rapportatio*

Per quanto riguarda la vera e propria *rapportatio* in Venier e in Groto resta in realtà poco da aggiungere alla dettagliatissima trattazione di Alonso. Non sarà però inutile ricordare prima il sonetto LXVII di Gabriele

<sup>171</sup> Nel trascrivere il testo di Molin modifico leggermente la punteggiatura rispetto a MOLIN, *Rime*.

Fiamma, il quale, non solo usa la figura, ma si preoccupa di indicare al lettore nell'autocommento la corretta corrispondenza e la motivazione dei termini distribuiti in verticale. Commentando i versi 2-3 “[Quest’hora breve] c’ha nome vita, et è polve, ombra, e vento, / Lieve, fugace, e vil [...]”, egli infatti annota: “LIEVE. Per lo vento. FUGACE. Per l’ombra. VILE. Per la polve” (FIAMMA 1570: 242). Riporto ora due sonetti di Domenico Venier: il già celebre *Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio*, 144, e 148, in cui la vera e propria, complessa, *rapportatio* esamembre si limita ai primi due versi, mentre gli effetti di ciascuna serie si distribuiscono in modo più prolungato su tutta la seconda quartina e sulle due terzine, conservando però lo stesso ordine di distribuzione.

Non *punse*, *arse* o LEGÒ *stral*, *fiamma* o LACCIO,  
d’Amor giamai sì *duro* et **freddo** et SCIOLTO  
cor quanto ’l mio, *ferito*, **acceso** e ’NVOLTO,  
misero, pur ne l’amoroso impaccio.  
*Saldo* et **gelido** più che *marmo* et **ghiaccio**,  
LIBERO ET FRANCO, i’ non temeva, stolto,  
*piaga*, **incendio** o RITEGNO, et pur m’ha colto  
*l’arco* et **l’esca** et LA RETE in ch’io mi giaccio.  
E *trafitto*, **distrutto** et PRESO in modo  
son, ch’altro cor non *apre*, **avampa** o CINGE  
*dardo*, **face** o CATENA hoggi sì forte;  
né fia, credo, chi ’l *sangue*, il **foco** e ’l NODO,  
che ’l *fianco allaga* et **mi consuma** et STRINGE,  
*stagni*, **spenga** o RALLENTA altri che Morte.

(VENIER, *Le Rime* 144)

*M’arde*, **impiaga**, RITIEN, squarcia, ~~urta~~ et **preme**  
*foco*, **stral**, NODO, artiglio, **impeto** et **peso**  
d’Amor sì ch’io ne péro, a morte offeso,  
colpa del ciel, da tanti mali insieme.  
Tutto *cenere* et **sangue** il cor già teme,  
NE’ LACCI INVOLTO et da fier’unghia preso,  
~~caduto al pian~~ **sott’un gran sasso steso**,  
d’esser vicino al fin de l’hore estreme.  
Spegnerà Morte in me *l’incendio* et **sano**  
**sarò del colpo** et FUOR DI RETE in breve,  
tratto per forza a quel crudel di mano.  
Morte fia cagion sola ond’io ~~mi leve~~,  
~~per non mai più cader, surto dal piano~~,  
**et sia scosso del giogo al cor sì greve**.

(VENIER, *Le Rime* 148)

Al modello di Venier si rifà esplicitamente il sonetto 4 di Groto, con una corrispondenza trimembre sull’arco, la fiamma e la rete. Nell’argomento l’autore dichiara che la sua imitazione non è fatta per “concorrere”, non è agonistica, ma serve tautologicamente a indicare che il modello è degno di imitazione. Il modello della lirica volgare viene paragonato ai modelli latini di Virgilio e Cicerone, e in questo sembrerebbe analoga all’*imitatio* volgare di marca bembiana, torta però ai suoi fini, non solo nella scelta di un singolo testo moderno e dunque, giustificando l’agone testo a testo, con una virtuale apertura a una pluralità di modelli, ma soprattutto (e dunque non si potrà invocare per questo eclettismo una matrice trissiniana; cfr. MAZZACURATI 1966) nel fatto che l’essere “prencipi della lingua” deriva non da decoro, compostezza, equilibrio formali, ma proprio dall’applicazione magistrale di un solo artificio come le “corrispondenze perpetue”.

Fecesi questo Sonetto di tre corrispondenze perpetue per imitar di lontano il Sonetto del Cla.mo Domenico Venier: “Non punse, arse, legò, stral, fiamma, e laccio”. La qual’imitatione non fu concorrere, sì come non concorre con Virgilio, o con Tullio chi cerca d’imitar quello, o questo, ma gli approva per Autori prencipi della lingua, e dignissimi d’essere imitati.<sup>172</sup> (GROTO, *Le Rime*: 22)

Nonostante la dichiarazione, il testo intensifica i connotati della fonte e insiste nella disgregazione sintattica, spezzando tutti i sintagmi che lo compongono, con la sola esclusione della serie di verbi e complementi oggetto del v. 14 disposti in parallelo. Il secondo sonetto, 195, composto “Nella morte della innamorata dell’Auttoe” (in serie con 194 e 196), non è elaborato a partire da un’unica pluralità, ma affianca una serie di 7 pluralità di breve estensione e varia complessità: eptamembre nella prima quartina, quadrimembre ai vv. 5-6, trimembre ai vv. 7-8, trimembre al v. 9, trimembre ai vv. 10-11, pentamembre ai vv. 12-13, trimembre al 14. Quasi tutto il testo è nella forma perfetta della *rapportatio*, tranne i due *tricola* dei vv. 9 e 14 che incorniciano le terzine, disposte nella forma del parallelismo.

Col bel, vivi, aurei, ciglio, occhi, capelli,  
Ond’arco, fiamma, rete, ha, trahe, torciglia

Al tuo morir le piante, l’herbe, i fiori,  
Le ninfe, i pesci, gli augelli, e le fiere

<sup>172</sup> Cfr. ERSPAMER 1983: 198 “una concezione interamente linguistica e stilistica dell’*imitatio* (per cui non conta la “favola”, ma soltanto il suono, e l’imitazione è una sorta di plagio verbale), può essere utilizzato come chiave di lettura della lirica del Cieco”.

La mia dea, mi traffige, abbrucia, e piglia  
 Pria tra più saldi, gelidi, e ribelli.  
 Dur, freddo, agil, quai marmi, nevi, augelli  
 Già fui;<sup>173</sup> cera, Etna, statua hor mi somiglia.  
 Né fia (tale stral provo, ardore, e briglia),  
 Ch'io sani, intepidisca, il piè rapelli.  
 Viene il cor (mentre inthier, gelato, e sciolto,  
 Ferita, face, fune altero sprezza)  
 Segno, esca, preda, aperto, acceso, avvolto.  
 E abhorre hor con empiastro, humor, fortezza  
 Guarir, spengersi, uscir. Tanto lo stolto  
 Vuol la piaga, ama il foco, il nodo apprezza.

(GROTO, *Le Rime* 4)

Perdono i frutti, le virtù, gli odori,  
 I balli, i giuochi, l'harmonia, e 'l piacere.  
 I dì, le notti, i mattini, e le sere,  
 Del sol, luna, alba, et hespro gli splendori  
 Perdon le stati, autunni, e primevere,  
 De le spiche, uve, rose, i proprii honori.  
 Tuona il ciel, geme il monte, il pian si dole,  
 Amor ferir, legare, arder non cura,  
 Pon l'arco, spezza i lacci, e spenge il foco.  
 La terra, l'acqua, l'aria, il foco, il sole,  
 Trema, amareggia, imbruna, agghiaccia, oscura,  
 Mesto ogni huom, rio ogni tempo, hermo ogni loco.

(GROTO, *Le Rime* 195)

#### 4.3-5. Schema additivo

Lo schema additivo consiste “nell’enumerare diversi elementi, e alla fine, nel ripeterne la menzione, usando lo stesso vocabolo e mantenendo l’ordine nel quale furono enumerati” (POZZI 1984:117). Come hanno dimostrato le ricerche di Curtius, Fucilla e Alonso poi riprese da Pozzi, la figura compare sporadicamente nell’epigrammatica antica,<sup>174</sup> ma ha il suo periodo di fioritura nel tardo Quattrocento, partendo dall’Italia e in particolare dai “cortigiani Quattro-Cinquecenteschi”,<sup>175</sup> e di lì si espande (si fa per dire) nel petrarchismo italiano ed europeo.<sup>176</sup> Facendo qualche deroga alle regole ristrette sopraelencate, in particolare sull’uso dello stesso vocabolo che talvolta può essere sostituito da un sinonimo, da un iperonimo o da un figurante metaforico (cfr. ALONSO 1971: 297), siamo in grado di riconoscerne alcune occorrenze anche in autori meno corvivi. Un esempio su quattro elementi è reperibile in un sonetto di Bembo (non a caso di data alta: prima del 1499 secondo Donnini (BEMBO, *Le Rime*: 229)), dove vengono riassunti al v. 14 gli effetti della vista dell’amante che erano stati elencati precedentemente, con due sostituzioni (“m’accende” > “m’arde” e “passo in una marmorea figura” > “[mi]’ndura”). Un altro esempio, ma calibrato con più gusto e con alcune varianti di distribuzione che lo rendono meno meccanico, al limite della riconoscibilità, in due ottave del *Furioso* (VI, 51-52), dove Astolfo trasformato in mirto mette in guardia Ruggiero dalle insidie metamorfiche di Alcina.<sup>177</sup>

Quando 'l mio sol, del quale invidia prende  
 l'altro, che spesso si nasconde et fugge,  
 levando ogni ombra, che 'l mio bene adugge,  
 vago sereno a gli occhi miei risplende,  
 sì co' suoi vivi raggi il cor m'accende,  
 che dolcemente ei si consuma e strugge,  
 et come fior, che 'l troppo caldo sugge,  
 potria mancar, che nulla ne 'l difende.  
 Se non ch'al suo sparir m'agghiaccio, et poi  
 con vista d'huom, che piange sua ventura,  
 passo in una marmorea figura.  
 Medusa, s'egli è ver che tu di noi  
 facevi petra, assai fosti men dura

E perché essi non vadano pel mondo  
 di lei narrando la vita lasciva,  
 chi qua chi là, per lo terren fecondo  
 li muta, altri *in abete*, altri *in oliva*,  
 altri *in palma*, altri *in cedro*, altri *secondo*  
*che vedi me* su questa verde riva,  
 altri in liquido **fonte**, alcuni IN FIERA,  
 come più agrada a quella fata altiera.

Or tu che sei per non usata via,  
 signor, venuto all'isola fatale,  
 acciò ch'alcuno amante per te sia  
 converso in pietra o **in onda**, o fatto tale;

<sup>173</sup> La conservazione da parte dell’editore della punteggiatura dell’originale rende difficile marcare il movimento del trapasso tra i due momenti temporali che si situa proprio dopo “fui”, che separo con un punto e virgola.

<sup>174</sup> Lucilio in ANTOLOGIA PALATINA XI, 239, ma FUCILLA 1956: 25 cita anche Marziale, Ciro di Panopoli, e, seguendo CURTIUS 1992: 321-322, Tiberiano e il poeta carolingio Valafrido Strabone.

<sup>175</sup> Panfilo Sasso, Serafino Aquilano, Marcello Filosseno, l’Altissimo (e si aggiunga Boiardo, *Amorum libri* I 39, su cui vedi MAGRO/SOLDANI 2017: 77). Nell’epigramma neolatino Tebaldeo, Marullo, Eurialo Morani, Girolamo Angeriano.

<sup>176</sup> Si veda ad esempio il sonetto di Étienne Jodelle analizzato da SPITZER 1966: 60, ma per la storia della figura e per i numerosi altri esempi lì addotti è fondamentale PARENTI 1987.

<sup>177</sup> Un altro esempio ariostesco, già segnalato da POZZI 1984: 118, è *Orlando furioso* XXIII, 108-109.

di tal, che *m'arde, strugge, agghiaccia e 'ndura*.

(BEMBO, *Le Rime* 97 = LXXXVI)

avrai d'Alcina scettro e signoria,

e sarai lieto sopra ogni mortale:

ma certo sii di giunger tosto al passo

d'entrar o IN FIERA o **in fonte** o *in legno* o in sasso.

(ARIOSTO, *Orlando furioso* VI, 51-52)

Lo schema additivo viene sperimentato anche da Domenico Venier, in due casi su tutta la lunghezza del componimento. Nel sonetto 192, anche qui con sostituzioni sinonimiche (“Aurora” > “alba” e “Febo” > “sole”),<sup>178</sup> la forma non è monotona e paratattica, ma resta vicina ai suoi precedenti quattrocenteschi, come testimonia lo scatto conclusivo marcato dal connettivo “così” che sottolinea la *pointe* finale in quasi tutti gli esempi riportati da Fucilla.<sup>179</sup> Nel madrigale 243, rimasto inedito, gli effetti contrastanti d'amore emergono uno dopo l'altro da un dialogo col cuore, e vengono poi raccolti nella doppia antitesi conclusiva.

Fiammeggiavano in ciel chiare *le stelle*  
et più chiara splendea *la luna*, alhora  
ch'a l'apparir de la vermiglia *Aurora*  
oscurar vidi ratto et questa et quelle.  
Ecco, cinto di lumi et di facelle,  
raggiando, *Febo* uscir de l'onde fora,  
che lei poscia discaccia et le scolora  
le guancie vaghe oltra misura et belle.  
Ned egli anchor di sé vive sicuro,  
ché, qualhor la mia luce apparir suole,  
tosto lo rende nubiloso et scuro.  
Così vince madonna (o rare et sole  
gratie, ch'infuse in mortal corpo furo!)  
et *le stelle* et *la luna* et *l'alba* e *l'sole*.

(VENIER, *Le Rime* 192)

“Onde nasce, cor mio,  
che tu s'è *lieto* hor sei?”.

“Dal rimirar colei  
che già tanti e tant'anni amo et desio”.

“E 'l *duol*, che non men hora  
t'afflige, onde procede?”.

“Quinci che 'l bel che vede  
l'occhio, tanto ella è ria, non godo anchora”.

“S'ella è dunque s'è fiera,  
come ne vivi in *spene*?”.

“Spesso in un punto aviene  
che s'ha quel che gran tempo invan si spera”.

“Ma 'l *timor*, ch'egualmente  
t'assale, onde deriva?”.

“Quinci, ch'è sempre schiva  
esser mi poria pur com'al presente”.

Forza d'Amor estrema,  
ch'in un istesso punto  
tien in un cor congiunto  
*allegrezza, dolor, speranza e tema*.

(VENIER, *Le Rime* 243)

In Groto la figura compare già nel sonetto 2, strutturato su una serie di *correctiones*, cui segue la conclusione positiva sul cantare non di temi epici o magici (“D'arme, historie, trionfi, acque, herbe, e stelle”), ma dei loro corrispettivi amorosi negli effetti e nelle qualità della donna.<sup>180</sup> Una forma semplice, che riprende da vicino i precedenti cortigiani elencando nel finale i quattro elementi naturali, compare in due testi brevi, il madrigale 76 (“In me consuma foco, aere, acqua, e terra”) e lo strambotto-epigramma *Icaro*, 272 (“guerra / Contra me fecer, foco, aer, acqua, e terra”). L'addizione finale si trova anche su due soli elementi nel madrigaletto 150.

Poiché col suo *martir* la tua partita  
Non mi privò di vita,  
Se 'l tuo ritorno non mi fa perire  
Col suo *piacer*, potremo a l'hor ben dire,

<sup>178</sup> Il sonetto è segnalato da ALONSO 1971: 163. Nonostante siano nella stessa antologia, FUCILLA 1956: 30, non cita il sonetto venieriano, ma ne indica uno di Pietro Gradenigo, *Veggio spogliar le triste oscure spoglie* (ATANAGI 1565: II, 97v), in cui lo schema non mi pare affatto riconoscibile.

<sup>179</sup> Nei sonetti di Panfilo Sasso c'è “onde” con analoga funzione (CURTIUS 1992: 321).

<sup>180</sup> La *correctio* continuata estremizza forse il modulo oraziano di opposizione tra epica e lirica già utilizzato in posizione proemiale da Minturno e che sarà poi ripreso da Marino (cfr. CARRAI 1999: 193-198). L'orgoglio nel cantare la propria sconfitta amorosa è anche il tema della canzone I, *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*, di Ariosto, che non ha però posizione proemiale nelle edizioni cinquecentesche.

Che fare un'huom morire  
Non può né gran piacer, né gran martire.

(GROTO, *Le Rime* 150)

Ma l'artificio si presta anche a varie forme di complicazione, specialmente nel sonetto. Pozzi esemplifica la figura con il sonetto seguente, che va letto nell'ottica di una rivalità agonistica con un episodio periferico e abnorme dei *Fragments*: il verso 14 è infatti ricalcato sul v. 5 di *Rvf*303, con la probabile mediazione di un'ottava a schema additivo attribuita a Claudio Tolomei.<sup>181</sup> L'innovazione dal punto di vista della figura consiste nel fatto che è strutturato su una doppia ricapitolazione, sia dei verbi sia dei sostantivi.<sup>182</sup>

I fior pigliano odor, s'ivi t'abbassi,  
Le fronde, a l'andar tuo, rendono honore,  
L'herbe, dal tuo apparir, prendon colore,  
L'ombre, luce si fan, se tra lor passi.  
Gli antri, se suoni, empion di gioia i sassi,  
L'acque, se canti, accendonsi d'amore,  
L'aure, se ridi, ardon di dolce ardore,  
L'onde nel tuo mirar fermano i passi,  
L'aere, se parli, acqueta i nemi, e i tuoni,  
L'arte col tuo pensare ornando viensi:  
Così senton le gratie in te cosparte.  
(S'abbassi, vai, appari, passi, suoni,  
Se canti, ridi, miri, parli, pensi)<sup>183</sup>  
Fior, fronde, herbe, ombre, antri, acque, aure, onde, aer, arte.

(GROTO, *Le Rime* 40)

Le novità grotiane non riguardano solo configurazioni inusitate nella disposizione geometrica del materiale, ma anche la tipologia degli elementi raccolti. Si può dire che la figura diviene una forma di doppia dissoluzione del ritratto femminile e del canone delle bellezze come strumento di rappresentazione: prima per la parcellizzazione dovuta all'enumerazione paratattica di elementi discreti<sup>184</sup> (ed è suggestivo pensare in parallelo a quanto accade nelle figure che si basano sulla composizione del nome come somma di lettere); poi per la loro sostituzione con un figurante, che arriva a comportare la perfetta sovrapposibilità di nome e cosa in virtù della sostituibilità nel codice metaforico della lirica.<sup>185</sup> Vediamo il secondo meccanismo all'opera in un testo apparentemente semplice come il madrigale 30. Le coppie di termini identici finali sono soltanto omonimi: la prima rete è reale, mentre la seconda è metafora dei capelli, allo stesso modo l'oro della rete è reale, il secondo è solo una rappresentazione metaforica dello splendore dei capelli biondi. Ma il fatto di poter chiamare le cose nello stesso modo ne implica in definitiva una sostanziale uguaglianza.

S'avien, che reticella aurea circonde  
Le trecce vostre bionde,  
Reti d'amor gioconde,

<sup>181</sup> Leggo l'ottava *I vaghi fiori e l'amorose fronde* come riportata in PETRARCA 1558: 386, proprio a commento di *Rvf*303, ma sull'attribuzione, cfr. PULSONI/CIARALLI 2014. Così l'ultimo verso: "Fior', Frond', Herb', Aria, Antr', Ond', Arm', Arch', Ombr', Aura". Sul profilo eccezionale dei due endecasillabi, MENICETTI 1993: 350.

<sup>182</sup> FUCILLA 1956: 32-33; POZZI 1984: 118.

<sup>183</sup> Cfr. BEMBO, *Le Rime* 66 (= LXI), 6: "s'io parlo, scrivo, penso, vado o seggio".

<sup>184</sup> Atteggiamento perfettamente simmetrico alla lode di Madaluzza Tron fatta da Venier, per la quale si richiama la figura di Zeusi, che avrebbe trovato in essa una modella tale da non dover cercare le bellezze sparse in ciascuna donna in modo diverso (VENIER, *Le Rime* 188), o ancora alla curiosa metafora moliniana di Natura come cuoca capace di unire molti ingredienti in una ricetta perfetta (MOLIN, *Rime* 58).

<sup>185</sup> Cfr. GATTI 2004: 51: "si ha un esempio della sua abilità in alcune sterminate *rapportations* [...] nelle quali il massimo allontanamento di figurante e figurato dà quasi l'illusione di un artificio che realizzi l'impossibile connubio di presenza ed assenza".

Ordite *di fin'oro*,  
 Dove io legato moro:  
 Io dico, a chi le mira, - Ecco vedete  
*Oro* in **oro** legato, e *rete* in **rete**.  
 E se più ricovrar potrassi un core,  
 Che 'n due reti, e 'n duo nastri avvoglie Amore.

(GROTO, *Le Rime* 30)

Veniamo a un altro sonetto famoso (90), così analizzato da Fucilla: “an eight-member pattern [...] which is recapitulated in the last two lines of the first tercet and then again in the final line, where ordinary equivalents are substituted for those which have just been listed metaphorically” (FUCILLA 1956: 33).<sup>186</sup> A fianco di questo metterei un altro caso particolare, riconducibile allo schema additivo per via di negazione. Il sonetto 61 mostra il microcosmo in cui l'amore tramuta l'amante, rappresentato come un “mondo” i cui elementi costitutivi sono i suoi sentimenti e le azioni della donna. La ricapitolazione finale raccoglie gli elementi mancanti (quelli che evidenzio in corsivo) di due su cinque serie o opposizioni topiche: 1) inferno, stelle/sfere celesti; 2) sole, luna, 3) terra, aria, acqua, fuoco; 4) tempesta, *bonaccia*, 5) *primavera*, estate, *autunno*, inverno.

Di produr perle Arabia non si vanti  
 Più, né più 'l Gange, onde 'l sol novo ascende,  
 Né 'l Tago più, che di fin'oro splende,  
 Né d'alabastri pien l'Gege si canti.  
 Né Libia, ove l'avorio han gli elefanti,  
 Né l'Archadia, che latte ogn'ora apprende,  
 Né l'India, che 'l pregiato hebano rende,  
 Né Pesto, ov'hanno ogn'hor rose gli amanti.  
 Sola Hadria tutti questi honor giunti habbia,  
 Che perle, sole, oro, alabastro, avorio,  
 Latte, hebano produce insieme, e rose.  
 Onde le membra di colei compose,  
 Per cui languisco, e del languir mi glorio,  
 Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia e labbia.

(GROTO, *Le Rime* 90)<sup>187</sup>

Quasi il gran mondo nel mio amor discerno.  
 La terra è la mia fé, che al'ora trema,  
 S'avvien che terremoto entro a lei frema  
 Di gelosia. Lo mio duolo è l'inferno,  
 E l'acqua il pianto mio. La state, e 'l verno  
 L'ardire ardente, e la gelata tema.  
 La luna è il mio sperar, che cresce, e scema;  
 Del mio Sol la memoria è un sole eterno.  
 Le gratie, e gli atti suoi nel cor mio impressi.  
 Sono le stelle affisse a l'alte sfere.  
 L'arder mio occolto, è l'invisibil foco.  
 Le spesse tempestà, gli sdegni spessi.  
 L'aere i sospiri. E 'l tutto al fin v'ha loco,  
 Fuor che bonaccie, autunni, e prime vere.

(GROTO, *Le Rime* 61)<sup>188</sup>

Non sempre la figura occupa per intero un componimento. Ad esempio nel madrigale 123, lo schema additivo è limitato agli ultimi due terzetti.

Qual *giudice*, voi dunque comandate  
 Ch'io a voi venga, e qual *reo* spiani il mio errore.  
 E sia *notaio* in questa causa Amore.  
 E (come vuol la legge) fuor mandate  
 Ogn'altro, sì che alcun non sia presente  
 Fuor che 'l *notaio*, il *giudice*, e 'l *nocente*.

<sup>186</sup> Secondo POZZI 1984: 119, la figura è qui “usata per dissolvere i rapporti tra figurante e figurato separandoli in due serie compatte e distinte”.

<sup>187</sup> Più tenue risulta la corrispondenza tra cosa ed elemento naturale nel madrigale 45, poiché essi sono accostati per via di similitudine, proprio al fine di indebolire tale corrispondenza nel finale: “Ma petto, bocca, man, gote, occhi, chiome / Guasta d'ingrata, e di superba il nome”. Da vedere invece 196, dove *post mortem* avviene una nuova disseminazione delle grazie femminili variamente distribuite tra le entità celesti: “E in ciel le membra vostre si partiro / Il ciel la faccia, il cerchio latteo il petto, / Vener la chiome, Amore le luci ottenne, / Le labra il sol, la lingua il sommo giro”.

<sup>188</sup> Un antecedente è STAMPA, *The complete poems* 5, *lo assimiglio il mio Signor al cielo*, da confrontare anche con Groto 25, *lo fra il cielo, e colei cui son soggetto*. Anche il sonetto 4 di STAMPA, *Quando fu prima il mio Signor concetto*, con la sua addizione di versi-frase, ciascuno dedicato a una qualità donata a Collaltino da una diversa divinità, ricorda da vicino un testo grotiano come 92, *Concordi a voi formar le tre sorelle*.

(GROTO, *Le Rime* 123, 10-15)<sup>189</sup>

Ma questa limitazione spaziale può essere dovuta anche alla compresenza della figura gemella dei *versus rapportati*.<sup>190</sup> Così avviene in 281 e nel grottesco – sarei tentato di coniare la categoria di “grottesco” – “humour noir” (ERSPAMER 1987a: 217) della serie di sonetti-epigrammi 297-298-299. 297 presenta le morti incrociate di un cacciatore, un cinghiale e un serpente, narrate nelle quartine e poi raccolte nelle due terzine frantumate sull’asse verticale dei sei versi secondo il principio della *rapportatio*; 298 presenta la triplice causa della morte di un ragazzo secondo uno schema additivo in tre termini nelle quartine, con una nuova ricapitolazione finale anche qui con *rapportatio*; anche 299, sulle varie morti dei membri di una famigliola, presenta uno schema additivo nelle quartine e una *rapportatio* nella seconda terzina, con cambio di distribuzione nell’ultimo verso. Riporto il sonetto 298, riscrittura di un precedente mediolatino:<sup>191</sup>

A una gravida madre intender piacque  
Il sesso ver de la concetta prole.  
Maschio disse Giunon, femina il Sole,  
Giove un, et altro: Hermafrodito ei nacque.  
Volle intender la morte. Un *d’arme*, un *d’acque*,  
Et un *di laccio*, disse. E non fur sole  
Pur d’un di quei mendaci le parole,  
Ch’egli, e *d’acqua*, e *di laccio*, e *d’arma* giacque.  
Da un arbor cadde, e un piè restovvi preso,  
Col sen su la caduta spada diede,  
E nel soggetto rio la testa corca.  
Così *col capo*, **col petto**, e COL PIEDE  
Restò *sommerso*, **ferito**, et IMPESO,  
Così morio di *fiume*, **ferro**, e FORCA.

(GROTO, *Le Rime* 298)

Un procedimento simile era già in un sonetto di Domenico Venier, dove le tre qualità della donna celebrata in morte sono paragonate a quelle delle tre dee Venere, Diana e Minerva, simboli di bellezza, castità e saggezza. Il bel “volto”, il “casto desire” e la “mente [...] saggia” sono prima elencate nelle quartine e poi raccolte e rapportate ai vv. 10-11.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Questa maliziosa e prosaica rivisitazione del motivo della corte d’amore, nella quale il poeta è punito ingiustamente, il ruolo del giudice spetta alla donna e ad Amore quello di notaio, ha un precedente nel sonetto 183 di Domenico Venier che svolge il tema però in modo diverso e più canonico: Amore deve giudicare dei supplizi subiti dal poeta, ma l’unica prova è il cuore, che il poeta non possiede più e che dev’essere la donna a produrre, a meno che non voglia accordarsi diversamente. ATANAGI 1565: I, Kk3r, avverte che questo sonetto è “nel soggetto istesso” di un madrigale di Andrea Navagero, *Arbitro eletto siedi* (ivi: 15v). Ovviamente alle spalle di tutta la serie è anche il tribunale della ragione di Rvf 360 (lo nota già Serassi in VENIER, *Rime*: 133-134) – come testimonia il “Fatto [...] citar” incipitario di Venier che riprende il tecnicismo giuridico petrarchesco – e la già citata scaltrezza retorica di Rvf64 (cfr. AFRIBO 2015), dal cui “provedete” discende forse il “procura” nell’ultimo verso del testo di Navagero. Anche VENIER, *Le Rime* 26, *Nasce tra la mia donna e me sovente*, ha ambientazione e lessico forensi e dibatte su chi dei due ami di più l’altro (si vedano “lite e contesa”, “question pendente”, “ambo le parti”, “sentenza”, “piato”, “chi perde”, “vincitor”).

<sup>190</sup> Già ALONSO 1971: 138-141 rileva l’esistenza di forme ibride di parallelismo e correlazione. A p. 160 segnala poi come “sonetto misto di correlazione progressiva e reiterativa” anche il 160 di Venier, che vedremo tra poco.

<sup>191</sup> Il sonetto è imitazione di un epigramma latino attribuito a Pulice da Custozza (XIV sec.), *Cum mea me genetrix gravida gestaret in alvo*, riportato da FUCILLA 1956: 25, che era già stato tradotto da Alamanni (*Mia madre di me gravida a gli dei*, FRATI 1918: 34-35) e dall’anonimo *Mentre la madre mia me pregna in corpo teneva* in VERSI ER REGOLE: Niii, da aggiungere entrambi alla storia del *Summationsschema*. Nessuno dei due però presenta la *rapportatio* finale che sembrerebbe un’innovazione grotiana.

<sup>192</sup> La stessa terna viene ripresa implicitamente da Giustinian LXX, 12-14: “e nel parlar [Minerva], ne gl’atti [Diana] e nel semiante [Venere], / quasi un sol risplendendo, il vero essemplio / de le celesti, antiche Dee rinovi”. Va notato che rispetto alle tre dee del giudizio di Paride la castità di Diana viene sostituita alla potenza di Giunone. Anche VENIER, *Le*



Né la madre del nudo et picciol dio,  
 c'ha benda a gli occhi et porta arco et facella,  
 fu *nel volto* giamai più *vaga et bella*  
 di chi dianzi, morendo, al ciel salio;  
 né più **casto desire** in sen nutrìo  
**la ben nata d'Apollo alma sorella;**  
 né fé' MENTE PIÙ SAGGIA albergo in QUELLA  
 CHE DEL CAPO DI GIOVE ARMATA USCÌO.  
 Et ben può certo in costei sola dirsi,  
 ch' *a la bellezza*, a l'**honestate**, AL SENNO  
 et *Ciprigna* et **Diana** et PALLA unirsi,  
 tal che gli honor ch'a le tre dee si fenno  
 dal mondo, et propri a lor ciascuna offerirsi,  
 tutti a quest'una offerir per noi si denno.

(VENIER, *Le Rime* 160)

Ai testi volgari di Groto vanno infine aggiunti i suoi carmi latini, tra i quali la figura si presenta in tre componimenti adiacenti, tutti in lode di Alessandra Volta. III presenta la stessa struttura con doppia serie di verbi e di sostantivi di 40 (“Si sedet, it, stat, loquitur, canit, aspicit ergo / Iupiter, astrum, elice, Pallas, Apollo, Venus / Prodit, flet, ridet, currit, spargitve capillos, / Est Sol, Melpomene, Flora, Diana, Ceres”); IV, come 90, attua una frantumazione del canone delle bellezze in serie di elementi discreti, richiamati prima in forma di sostituto metaforico, poi propriamente: “Gemma, aurum, rosa, lac, sol, purpura, mel, ebur ergo est / Dens, coma, labra, manus, frons, gena, lingua, pedes”; la congerie di elementi che “Corpus Alexandrae composuit” si trova infine anche in V, con una serie-*monstre* di 13 elementi in 8 versi, raccolti poi negli ultimi due: “Labra, supercilium, manus, ubera, lumina, pectus, / Pes, coma, dens, cervix, brachia, lingua, genae”.

Nell'estesa campionatura proposta nei paragrafi precedenti, si sarà notato come ciascun autore possa sperimentare le proprie serie enumerative, ma ciononostante particolare fortuna abbiano le pluralità relative ai “danni d'amore” (secondo la definizione data da Alonso),<sup>193</sup> agli animali di terra, aria e acqua, alle qualità della donna, cioè bellezza, castità e intelligenza, all'antitesi di caldo e freddo (col corollario di fuoco e acqua, sospiri e lacrime, etc.), nel solco insomma di una tradizione consolidata che ha i suoi antecedenti nell'epigramma e nella poesia cortigiana oltre che in Petrarca. L'impressione è che non si tratti solo di ludolinguistica (sebbene il meccanismo somigli all'ambiguità enigmistica per cui “Il testo è costruito su stereotipi linguistici”, BARTEZZAGHI 2017: 205), ma anche di una forma vorrei dire metapoetica (di “metapoesia implicita” a proposito di Groto ha parlato acutamente HUSS 2014), cioè di autorappresentazione della scrittura poetica del tardo petrarchismo – secondo la calzante etichetta di Alonso “divenuto geometria” – la cui realizzazione è possibile proprio perché alle spalle esiste una topica, un'enciclopedia poetica in cui a ogni elemento del linguaggio lirico corrispondono dei metaforizzanti, dei luoghi, degli epiteti, degli attributi semiobbligati, una retorica che si fa sintassi, che credo vada vista in parallelo alle scomposizioni del *Canzoniere* e della tradizione approntate da commentatori, retori e grammatici (COLETTI 2022: 129-133) al servizio di una pratica della scrittura implicata con la diffusione in antologia, ma che forse non è estraneo anche ai tentativi di ordinamento razionale della retorica di Giulio Camillo o di Alessandro Citolini.<sup>194</sup> Proprio

---

Rime 27, *Se beltà, se virtù, se cortesia*, verte su tre qualità unite nella stessa donna (cfr. FORNI 2001: 152-153). “bellezza”, “valore” e “senno” sono insieme anche nel sonetto 26 di Gaspara Stampa probabilmente influenzato dalle pluralità venieriane.

<sup>193</sup> Alle liste di Alonso è da aggiungere il sonetto manoscritto *M'arde ed agghiaccia, Amor, lega ed impiaga* di Vittoria Colonna (COLONNA, *Rime* A2, 49). Sulla dipendenza del sonetto correlativo 27 di Gaspara Stampa (*Altri mai foco, stral, prigione, o nodo*) da Venier non hanno dubbi i più recenti editori Tower e Tylus (STAMPA 2010: 369).

<sup>194</sup> Secondo ERSPAMER 1983: 196: “l'esaltazione dell'artificio fine a se stesso” esprime “un modo di dare evidenza (e non risoluzione) alla profonda crisi del sapere umanistico, minato dalla improvvisa consapevolezza dello scollamento fra cose e parole”; eppure l'esito paradossale di tale scollamento pare proprio quello di poter trattare le parole come cose. A proposito di Groto, Erspamer richiama proprio Camillo e la sua “riduzione [...] della retorica a parola” (ivi: 198).

sfruttando la natura rigorosa di questo codice Fiamma può proporre nel sonetto 55 la riscrittura delle antitesi petrarchesche di *Rvf*132 (ma lo schema metrico e le immagini del sole e del fuoco vengono da 133), e nella novità artificiosa dello schema additivo trovare lo strumento per evidenziare la forza dell'esperienza spirituale e il suo mistero, l'incapacità umana di capire i contrasti della natura divina.<sup>195</sup>

Signor, se la tua gratia è *foco* ardente,  
come dà tanto *refrigerio* al core?  
S'è d'**humor** fonte, ond'ha quel vivo **ardore**  
da cui strugger ogni hor l'alma si sente?  
S'è LUCE più che 'l Sol chiara e splendente,  
come OSCURA del mondo ogni splendore?  
S'è vita, ond'è che l'huom si tosto more,  
quando ha la sua virtute al cor presente?  
Queste contrarie tempre in me pur sento,  
che *mi raffredda il foco*, **accende il fiume**,  
IL SOLE ACCIECA e dà la morte vita;  
ma di saper il modo indarno io tento,  
poi che non può mortal terreno lume  
de l'opre tue scoprir l'arte infinita.  
(FIAMMA 1570 55)

Riguardo alla storia della figura della *rapportatio* tracciata da Alonso, se è certo verosimile che la mediazione di Venier sia stata centrale per la diffusione della figura tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, resta altrettanto valida l'ipotesi di Curtius che nel riattingere la figura dall'epigramma greco il petrarchismo non sia stato immune da influenze del medioevo latino. La visibile trafila 'correlazioni petrarchesche (specialmente *Rvf*133, *Amor m'à posto come segno a strale*) → poesia cortigiana → Manierismo' non esclude certo, soprattutto per quanto riguarda i testi più oltranzisti in direzione della frantumazione della sintassi, né la memoria dei precedenti antichi, sui quali è esemplificata tale forma nei trattati, né la pratica della coeva poesia latina.<sup>196</sup> Su quest'ultimo punto va notato che, oltre al fatto che in Groto, come abbiamo visto, la forma dello schema additivo che si conclude con una correlazione è attestata anche nei carmi latini, Orazio Toscanella, nel suo manualetto di metrica latina *Arte metrica facilissima* del 1567 affianca il cosiddetto *Epitaffio di Virgilio* proprio al più celebre sonetto di Venier, per esemplificare la figura dei *versus rapportati*

---

<sup>195</sup> Su questo sonetto e sul suo rapporto con Petrarca cfr. ZAJA 2009: 272-274, in part: "il termine di riferimento resta pur sempre Petrarca, e ciò che conta per il veneziano è riuscire a mutare di segno una topica che è insieme repertorio formale e catalogo di situazioni psicologiche". Ma la presenza dello schema additivo, non sottolineata da Zaja, mostra una volta di più come Fiamma sia attento alle versioni più alla moda del petrarchismo. Sulla tradizione a stampa di questo testo si veda qui alle pp. 20-21. Non poteva mancare un'imitazione grotiana del sonetto petrarchesco: *Le Rime* 73 *Se 'l cor non ho, com'esser può ch'ì viva?*

<sup>196</sup> Cui peraltro fa riferimento lo stesso ALONSO 1971: 308-314. Sulla poligenesi dell'artificio insiste anche ERSPAMER 1983: 195. Cfr. anche Pozzi: "Il fenomeno appare nelle sue origini strettamente limitato al Veneto (tale dev'essere ritenuto anche il caso di Aretino) e dal Veneto, attraverso Gaspara Stampa e Domenico Venier e la sua cerchia, si diffonde in Italia (Tansillo, Varchi, Marino), in Spagna (Góngora, Lope de Vega) e in Francia (la Pléiade) [...] Sembra che il fenomeno prenda le mosse dall'Anthologia Graeca e sia da considerare un episodio dei più fortunati (accanto alla letteratura emblematica) del successo che l'epigramma greco incontrò in quegli anni" (POZZI 1959: 515). Il passo è riportato anche da BANDINI 2020: 147, che alle pp. 143-150 discute un esempio di sonetto in *versus rapportati* del poeta pavano Begotto.

che lui chiama “corrispondente”,<sup>197</sup> provando che la familiarità tra i due testi, in cui con due diverse lingue viene condotta la stessa operazione retorica, era senz’altro avvertibile.<sup>198</sup>

#### 4.2.6. *Schema additivo inverso*

Ho già osservato altrove come in Groto le relazioni anaforiche tra versi e tra partizioni metriche assumano un rilievo strutturale notevolissimo (GALAVOTTI 2021: 41-42). Non ripeterò quanto già detto, ma esemplificherò una particolare configurazione dell’anafora che assume valore distributivo, con ragioni e sviluppi simmetrici rispetto a quelli dello schema additivo. La figura compare anche in Celio Magno e ne propongo il caso:

Vil verme io son per me, vil bocca indegna  
di baciare il terren, non che ’l tesoro  
di questo legno in cui te, Cristo, adoro,  
*dolce* a me di tua morte, *amara* insegna.

*Dolce*: ché di sperar fai l’alma degna  
eterno seggio infra ’l tuo santo coro;  
*amara*: ché ’l martir lamento e ploro  
che per mia colpa in queste piaghe regna.

(MAGNO, *Rime* 131, 1-8, corsivi miei)

Vengono dunque fornite inizialmente due caratteristiche, delle quali a turno si argomenta la motivazione, tramite la ripresa ora dell’una ora dell’altra. Tenendo in considerazione il meccanismo di funzionamento dello schema additivo, non sarà difficile vedere in questa figura il suo corrispettivo simmetrico, dove viene fornito prima l’insieme dei termini, cui segue uno svolgimento anaforico e parallelistico del discorso. La figura anche in Groto resta limitata a brevi segmenti di testo e con base in una coppia di elementi (in dittologia o epifrasi), lasciando le enumerazioni più complesse ai versi con schema additivo a raccoglimento finale.

Amor, se pur sei dio,  
Dèi esser *giusto* parimente, e *pio*;  
*Se giusto*, perché sol contra me scocchi,  
E madonna non tocchi?  
*Se pio*, perché perdoni  
A lei, e a me ti opponi?

(GROTO, *Le Rime* 86, 1-6)

*Eguale al sole, anzi maggior* tu imperi.  
*Egual*, poiché con lui o aggiorni, o annotte,  
Sempre ti volgi a la gran mole intorno.  
*Maggior* che ’l sol qua giorno, e là fa notte:  
Ma la tua fama in ambo gli hemisperi  
Splende a un tempo in eterno, e ’n doppio giorno.

(GROTO, *Le Rime* 174, 9-14)

Anche dove la figura compare lungo lo sviluppo di un componimento intero, in realtà si tratta in genere di schemi binari giustapposti e limitati alla propria partizione metrica. Il sonetto 192 anzi è forse più correttamente rubricabile come semplice serie di parallelismi sintattici, dato che il motore della figura è un

---

<sup>197</sup> “Corrispondente è quel verso, quando più dittioni poste per ordine si corrispondono di maniera che fanno l’oratione compiuta et sommamente leggiadra, come

*Pastor, arator, eques; pavi, colui, superavi;*

*Capras; rus; hostes; fronde; ligone; mani.*

Dove pigliandosi *pastor*, poi, *pavi*; poi, *capras*; poi, *fronde*; si cava l’oratione compiuta. Così pigliandosi *arator*, poi, *colui*; poi, *rus*; poi, *ligone*; s’ha medesimamente oratione fornita.

Parimente, pigliandosi, *eques*; poi, *superavi*; poi, *hostes*; poi, *manu*; s’ha l’oratione perfetta.

Il Clariss. M. Domenico Veniero, poeta veramente divino; di già fece tutto un sonetto di versi a questo modo corrispondenti; il quale si legge nelle rime di diversi et comincia:

*Non punse, arse, legò; stral, fiamma o laccio.* etc” (TOSCANELLA 1567: 46r-v, corsivi miei).

<sup>198</sup> Con l’*Epitaffio di Virgilio* anche SCALIGERO 1561: 185 esemplifica i versi “qui Correlativi a Grammaticis dicti sunt”, aggiungendovi un altro distico: “Instruit, inducit, iacit, admovet, extimet, urget, / Classica, tela, faces, tormenta, tonitrua, classes”. Epigrammi correlativi in latino si trovano anche, ad opera di un M. F. (Marcantonio Flaminio?), in un’antologia composta in morte di Bembo, EPIGRAMMI BEMBO: cc. Bii r- v).

iperonimo che include entrambi gli elementi e non una dittologia.<sup>199</sup> Si noti inoltre lo schematismo con cui si ripete l'epifrasi per l'intromissione dell'avverbio *parimente* al v. 2 del citato 86 ("Dèi esser giusto parimente, e pio") e nei vv. 1 e 5 di 302, testo che si conclude poi con una doppia antitesi.

Solo in *due donne* il mio sperar s'annida,  
Da cui aspetto un dì li aiuti estremi:  
*O da madonna*, che 'l martir mi scemi,  
*O da la Parca*, che 'l mio fil recida.  
Solo in *duo dei* la mia vita si fida,  
Onde soccorsi un dì spero supremi:  
*O da Amor*, che al mio amor dia degni premi;  
*O da Morte*, che quinci mi divida.  
Spero in *due acque di pietà*, e di *Lethe*,  
Che la mia pena sovra ogn'uso dura,  
*O l'una m'addolcisca*, o *l'altra scacci*.  
Pongo del mio sperar l'ultime mete  
In *duo sassi d'asprezza*, e *sepoltura*,  
Che o *l'una*, o *l'altra* per pietà *m'abbracci*.

(GROTO, *Le Rime* 192)

O *in terra* parimente, e *nel ciel* chiaro,  
*In terra*, ov'a lodarti ogn'un si move;  
*Nel ciel*, poiché nel ciel ti chiama Giove,  
Bramoso d'ascoltar cigno sì raro.  
O *a' vivi* parimente, e *a' morti* caro,  
*A' vivi*, a cui è chiar che non si trove  
Stil, che lor tanto piaccia, e tanto giove,  
Quanto il tuo, cui null'altro poggia a paro.  
*A' morti*, che tu trahi di Stige fora  
Con quella, che di lor lasci memoria,  
Che le lor morti avviva, e i nomi impenna.  
Godi, poiché saran contrarii ogn'hora  
Il conto de la morte, e la tua historia,  
Il remo di Caronte, e la tua penna.

(GROTO, *Le Rime* 302)

Anche Sergio Bozzola analizza come schemi additivi le occorrenze di tale figura (rappresentandola come "xyz.../x...y...z...") nella prosa dialogica di Tasso, riconoscendovi una funzione argomentativa.<sup>200</sup> Mi pare plausibile che questo aspetto logicizzante di Groto affondi le radici nella sua consuetudine con l'oratoria, e che sia cioè una stilizzazione a scopi lirico-ludici del procedimento retorico della *partitio*.<sup>201</sup> In proposito sarà da vedere l'esplicita "Division in tre parti" dell'argomentazione della sua dodicesima orazione (GROTO 1602: 73r), che, non a caso, è l'unica giudiziaria e viene segnalata nella tavola delle cose notevoli dell'editore secentesco come esemplare di questo procedimento. In questa direzione si può interpretare lo sfruttamento della potenzialità massima della figura nel sonetto 180, il cui primo verso reca al suo interno una coppia di verbi antitetici (A, B) e una serie di tre complementi oggetto "potenziali" (1, 2, 3). Seguendo questa divisione preliminare, lo svolgimento del testo esaurisce tutte le possibilità combinatorie delle due serie (A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub> / A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub> / A<sub>3</sub>, B<sub>3</sub>) al fine di costringere logicamente la donna ad aver salva la vita del poeta.

O *ami*, od *odii me, te stessa*, e *amore*.

S' *ami me*, già ch'io mora non vorrai.

Se *m'odii*, non vorrai ch'io lassi mai

Questa vita, di morte assai peggiore.

S' *ami te stessa*, dove il tuo valore

Possi, e l'ira sfogar, non ti torrai.

Se *t'odii*, a te la gioia negherai,

Che havresti del mio uscir di vita fuore.

S' *ami amor*, non vorrai torli, ov'ei suole

Mostrar le forze sue; se *l'odii* anchora,

<sup>199</sup> Il caso non è isolato, cfr. MAGNO, *Rime* 120, 1-7, "Doppia bellezza in voi, doppio in me foco [...] *L'una* [...] orna il bel corpo [...] *l'altra* ne l'alma ha con virtù radice", GIUSTINIAN, *Rime* XCI, 12-14: "Due lumi ebb'io: *l'un*, qui morto e distrutto, / splende or nel ciel più che mai bello e vivo, / *l'altro* a me resta e non son cieco in tutto", e GROTO, *Le Rime* 118, 3-5, "Tu dunque, che nel petto *duo cori* hai, / (*Lo tuo*, che sempre la sua stanza tenne, / *E l' mio*, che me lasciando a te ne venne)".

<sup>200</sup> BOZZOLA 1999: 74-76: "lo schema additivo risponde insomma all'esigenza di ordinare e, per così dire, tabulare razionalmente la materia da esporre". Si tratta di una figura che mostra una tendenza raziocinante, simile a quella, ad esempio, dei procedimenti dilemmatici di Machiavelli o delle dislocazioni accompagnate da "divisio che segnala e anticipa al lettore l'articolazione bipartita o tripartita del discorso" nella prosa di Galilei (ALTIERI BIAGI 1993: 966), andamento però non ovvio per una lirica né parodica né didascalica. La figura ricorre inoltre con grande frequenza nella prosa di commento alle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma.

<sup>201</sup> Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria* III 9 1-3 e IV 5.

Vorrai ch'io resti in vita, ov'ei non vuole.  
Così *l'amore, o l'odio, in seno, o fora*  
Farà che tu di me pia mi console  
E facci ogni poter, perch'io non mora.

(GROTO, *Le Rime* 180)

## 5. Schemi verbali mobili e a doppio percorso<sup>202</sup>

### 5.1. Versi anacicli o retrogradi

“La formula più semplice è quella che permette una lettura all'indietro vocabolo per vocabolo; si capisce che ciascun vocabolo si legge nella normale direzione destrorsa” (POZZI 1984: 139; e 139-143). Anche in questo caso, se Groto esegue l'espedito con grande perizia, non lo inventa, né è isolato. La figura dei versi retrogradi, di origine tardo-latina, viene infatti descritta almeno nei *Poetices libri* di Scaligero e nell'*Arte metrica facilissima* di Toscanella. Oltre al solito Antonio da Tempo (seguito coi propri esempi da Gidino da Sommacampagna) e al lontano Nicolò de' Rossi,<sup>203</sup> i precedenti più prossimi nell'ambito della lirica volgare sono un'ottava manoscritta di argomento anticlericale attribuita a Bernardo Cappello<sup>204</sup> e una serie di ottave e un sonetto nelle *Rime diverse ingegnose* di Girolamo Musici. Le ottave di Musici sono anche precedute da una prosa che attribuisce l'invenzione dell'artificio a “Sotade Maronite Cretense”, da cui deriverebbero il nome di “sotadiche” (MUSICI 1570: 17<sup>l</sup>).<sup>205</sup>

Luigi Groto ricorre alla figura in un famoso sonetto, che reca l'epigrafe *Sonetto artificioso*, e in un lungo argomento spiega in cosa consista.

Questo Sonetto si può leggere a quattro modi. In duo si lauda, e in duo si biasima Amore, perché si può per la linea hora innanzi, hora dopo 'l “non”. E ciascun verso si può legger dal principio al fine, come sta notato, o cominciar dal fine di ciascun verso, e venir leggendo verso il principio, nel che però si deve avvertire, che gli articoli, e le preposizioni si intendono come se fossero una voce sola con la parola seguente, onde non si transpongono. (GROTO, *Le Rime*: 111)<sup>206</sup>

L'artificio serve insomma a includere in maniera sibillina all'interno del medesimo testo più messaggi contraddittori. Nella forma che i versi retrogradi assumono in volgare (de' Rossi, da Tempo, Gidino), osserva

---

<sup>202</sup> POZZI 1984: 133-136. Le due figure qui trattate si riferiscono al percorrimto della stringa linguistica a doppio senso (versi retrogradi) e alla permutazione di segmenti di vocabolo (versi concordanti). Sotto questa categoria Pozzi include anche la paronomasia, che io ho preferito trattare tra le figure di suono.

<sup>203</sup> Comunque imprescindibili le note di Brugnolo (DE' ROSSI, *Il Canzoniere*: II, 341-44).

<sup>204</sup> Si tratta del n. 447 dell'edizione Albini (CAPPELLO, *Rime*: 950), leggibile nell'ATL. L'esempio non poteva essere noto a Pozzi, e lo riporto: “Benefici il Pastor dona, non vende, / fama buona ricerca, mai non erra, / pudici non sfacciati illustri rende, / brama la pace, non tenta la guerra, / mendici pasce, non guadagno prende, / ama, non odia, il ciel apre, non serra. / Questo fa santa, non Chiesa profana; / il resto dirvi non può lingua umana”. Ringrazio Irene Tani per le informazioni che mi ha fornito sulla tradizione di questo testo.

<sup>205</sup> Il poeta torna poi a spiegare le varianti dell'artificio ivi: 40r-41v. Ma si veda già QUINTILIANO, *Institutio oratoria* IX 4 90: “memini quendam [non] ignobilem poetam talis exarasse: ‘astra tenet caelum, mare classes, area messem’. Hic retrorsum fit sotadeus”.

<sup>206</sup> Nella stessa pagina Barbara Spaggiari dà conto dettagliatamente delle quattro diverse possibilità di lettura. A proposito del già accennato successo seicentesco di Groto “enigmista”, vale la pena di segnalare che il sonetto è trascritto, in versione originale con riscrittura retrograda a fronte, nel manoscritto Italien 1041 della Bibliothèque Nationale de France, cc. 39v-40r. Il manoscritto include anche altri componimenti di Groto, tutti adespoti, ed è consultabile online: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc101357> [ultimo accesso: 04.03.2023].

Pozzi, è richiesto “che ciascun verso, quanto al senso, contenga una sentenza compiuta” (POZZI 1984: 140), proprio come fa Groto, che qui mi pare seguire da Tempo.<sup>207</sup>

Fortezza e senno Amor dona, non tolge,  
Giova, non noce; al ben, non al mal chiama.  
Trova, non perde honor, costumi, fama;  
Bellezza, e castità lega, non sciolge.  
Dolcezza, non affanno, l'huom ne colge.  
Nova perfidia amor rompe, non trama.  
Prova, non crucia; il duol odia, non ama.  
Prezza, non scherme; in buon, non in rio volge.  
Vita, non morte dà; gioia, non pena;  
Sorte buona, non ria; frutto, non danno.  
Invita al ciel, non a l'inferno mena.  
Accorte, non cieche hor l'alme si fanno.  
Aita, non offende; arma, non svena:  
Forte, non molle Amor; Dio, non tiranno.  
(GROTO, *Le Rime* 84)<sup>208</sup>

L'altro testo volgare in versi retrogradi di Groto è la sestina II.109, tra le rime pubblicate postume, di cui ho parlato altrove (GALAVOTTI 2018a: 125-127, e 2021: 165).<sup>209</sup> In quel caso, oltre al fatto che il testo è particolarmente zoppicante in entrambe le direzioni di lettura, l'esclusione è forse motivata anche dal fatto che tutte e due le letture rendono lo stesso significato, mentre nelle poesie raccolte in vita Groto preferisce sfruttare la possibilità di veicolare un messaggio e il suo contrario nello stesso testo. Il Cieco infatti applica la figura, che del resto nasce nella poesia latina, anche nel carme IX, con la complicazione ulteriore che ogni distico elegiaco, se letto in senso contrario deve conservare la corretta posizione dei piedi di modo che ogni pentametro, letto in senso inverso insieme all'ultima parola di ogni esametro componga a sua volta un esametro, e viceversa l'esametro, privato dell'ultima parola e letto in senso retrogrado diventi un pentametro.<sup>210</sup> Tali versi sono detti “reciproci” nella descrizione che ne viene fatta nel secondo dei *Poetices libri* di Scaligero, il quale sottolinea che il verso letto al contrario può avere significato identico oppure contrario.<sup>211</sup> Nell'*Arte metrica* di Toscanella la figura è presente in una forma più semplice, cioè limitata al

---

<sup>207</sup> Cfr. il passo della *Summa* sul *sonetus retrogradus* con il citato argomento del sonetto 84: “Sciendum tamen est quod in quolibet soneto retrogrado quilibet versus per se debet habere orationem perfectam [...]. Item nota quod in huiusodi soneto potest unus versus legi directe et alter retrorsum, vel e converso. Item pedes possunt legi directe et voltae retrorsum, vel e converso; et pluribus aliis modis. Et possunt ex tali soneto trahi valde diversi intellectus, quorum quilibet erit bonus. Et multi soneti possunt fieri ex uno tali soneto retrogrado, secundum diversos modos punctuandi et legendi, maxime si sonetus retrogradus construaturs continuus, idest ex rithimis continuis, de quo continuo satis supra dictum est. Dicitur autem retrogradus ideo quia sonetus est perfectus in rithimis piendo a primo versu; quocunque modo incipiatur, sive directe sive retrograde, sequendo semper modum inceptum secundum quod supra dixi” (ANTONIO DA TEMPO, *Summa*: 32-33, corsivi miei).

<sup>208</sup> All'esperimento di Groto si rifà probabilmente il fondatore dell'accademia dei Pastori Fratregiani, Giovanni Maria Bonardo, nell'ottava retrograda *Modesta donna sei, non sei villana* che si legge in GRIGUOLO 1984: 81, ma di cui non ho rinvenuto la fonte originale.

<sup>209</sup> Ne riporto, a titolo esemplificativo, la prima stanza: “Voglia scriver di donna a me s'aggiunge, / Quantunque vil, sprezzato, incolto, e cieco. / Doglia ho ben, poter mal dir a pien d'ella / Donque han a perdonarmi essa, ed il mondo. / Carchi gravi hor le spalle oppresse m'hanno, / Scarchi più sète voi, poli del cielo”.

<sup>210</sup> Esempi in POZZI 1984: 139-141. Diversi casi anche negli *Opuscula* (1502) di Lidio Catti, ora editi criticamente da Stefano Cassini (cfr. CATTI, *Gli Opuscula*: 40-41, ma *passim*). Ma non credo servano ulteriori prove a sostegno della tesi dell'ascendenza ‘cortigiana’ della cultura di Groto.

<sup>211</sup> SCALIGERO 1561: 184. L'esempio per il tipo con due sensi opposti è “Laus tua, non tua fraus: virtus, non copia rerum / Scandere te fecit hoc decus Omnipotens”, riportato, leggermente variato, anche da POZZI 1984: 140.

singolo verso, col nome di “reciproco”, “retrogrado” e “recorrente”.<sup>212</sup> Una specifica trattazione del particolare tipo esperito da Groto si deve a Girolamo Musici:

Segue un'altra specie di verso Sotadico al già detto modo, che d'essametro passa in pentametro alla retrograda et di pentametro in essametro ove nasce questo avvertimento et differenza, che leggendo al dritto vi dà buon significato et al retrogrado è di contrario senso [...] Ma avvertiscasi che nel leggere questi et simili versi allo indietro s'incomincia dall'ultima dittione del secondo verso. (MUSICI 1570: 40v-41r)

Di seguito riporto il testo originale di Groto e a fronte la mia riscrittura retrograda (in nota si trovano le rispettive traduzioni: di Barbara Spaggiari per l'originale, mia per la versione retrograda).<sup>213</sup> Si vedrà che il principio, suggerito dal titolo, è appunto lo stesso del sonetto 84, cioè che il testo contenga al suo interno più letture potenziali di senso opposto, accompagnando e rafforzando il motivo misogino dei versi.

*De vario mulierum ingenio*

Supplicibus pia fit precibus, non carmina temnit  
Foemina quod signis nunc scio perspicuis.  
Mens bona, non mala, sic mitis non aspera, fidos  
Vivere vult servos, non nece discrutiat.  
Iudicium grave, non stolidum, nam pectore verba  
Provida mens librat, non cito praecipitat.  
Ingenuos amat haec animos, non vilia curat.  
Iurgia sunt odio, non sua persequitur.

Perspicuis scio nunc signis quod foemina temnit  
carmina, non precibus fit pia supplicibus.  
Discrutiat nece, non servos vult vivere fidos,  
aspera non mitis, sic mala non bona mens.  
Praecipitat cito, non librat mens provida verba,  
pectore nam stolidum non grave iudicium  
Persequitur sua, non odio sunt, iurgia curat,  
vilia non animos haec amat ingenuos.

(GROTO, *Le Rime IX*)

Chi ha voluto vedere nella *Prima parte delle Rime* di Groto un architettato canzoniere ha attribuito al sonetto 84 un forte valore emblematico. Pozzi scrive:

Il componimento è geniale, se non per la riuscita testuale, per ciò che rappresenta sia in rapporto a tutto il petrarchismo e antipetrarchismo, sia in rapporto alla compagine stessa del canzoniere. Nella lettura normale appaiono rovesciati i luoghi comuni della poesia amorosa, poiché vi si disegna la figura dell'amore benigno; nella retrograda tornano le accuse tradizionali contro i mali d'amore. Il sonetto è posto nel bel mezzo del corpus dei componimenti amorosi e quindi svela il sottile gioco che regge tutto il canzoniere, dove alternativamente (e contro la tradizione) si svolge la partita dell'amore-patire e dell'amore-godere. (POZZI 1984: 141)

La distribuzione tematica estremamente varia dei testi non mi pare incoraggi tale lettura, che resta però certamente vera almeno per quanto riguarda il rapporto di Groto con il petrarchismo e con la libera manipolazione dei luoghi comuni della poesia amorosa coeva. Dal punto di vista strutturale però, piuttosto che come centro ideale dei componimenti amorosi, il testo mi pare da vedere come un seguito di quanto scritto nell'ode che lo precede (“Non è ver, che i contrari / Non si soffran tra loro. / Stanno gioia e martoro / Giunti in me spesso, e pensier dolci, e amari. / E mentre il mio ben miro, / Ben, che adduce il mio mal, godo, e sospiro”, 83, st. XIV), e insomma come una conferma del fatto che il libro sembra basarsi essenzialmente su tanti piccoli nuclei composti da un tema e dalle sue variazioni.

<sup>212</sup> TOSCANELLA 1567: 45v-46r.

<sup>213</sup> GROTO, *Le Rime*: 378 (nell'edizione non viene segnalata la presenza della figura): “La donna che ora identifico sulla base di chiari indizi si mostra aperta alle richieste supplichevoli, e non nutre disprezzo per la poesia. / È buona di indole, non malvagia; ha un carattere mite, non difficile: vuole che i suoi fedeli servitori vivano, invece di torturarli a morte. / Ha un senso critico ponderato, non stolido, tanto è vero che nella mente soppesa caute parole, senza precipitarle. / Questa donna ama i caratteri generosi e non ha cura delle meschinità. Evita di fomentare litigi, e cerca di metter fine a quelli provocati da altri”. Questa la traduzione della versione retrograda: “Ora so da chiari indizi che la donna disprezza la poesia, non è aperta alle richieste supplichevoli. / Tortura a morte, non vuole che i suoi fedeli servitori vivano. Crudele, non mite, ha indole malvagia, non buona. / La mente non soppesa caute parole, le fa cadere in fretta, nella mente infatti il giudizio è stolido, non serio. / Cerca di procurare i propri, non le sono in odio, anzi si impegna nei litigi. Costei ama cose vili, non i caratteri generosi”.

## 5.2. Versi concordanti

In un mio breve contributo (GALAVOTTI 2017a, che qui riprendo parzialmente) ho potuto rendere conto di una postilla all'esemplare della *princeps* delle *Rime* di Groto posseduto dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro<sup>214</sup> che aiuta a risolvere un enigma prima non decifrato dalla critica.<sup>215</sup> Un distico latino di Groto risulta infatti comprensibile solo se in esso si riconosce la figura dei versi concordanti:

L'artificio consiste nel mettere a confronto parole che hanno una parte iniziale diversa ed una finale comune o viceversa. Confrontati, i due segmenti linguistici producono sensi diversi. Di solito le due espressioni parallele vengono scritte su tre linee, di cui quella di mezzo dà l'elemento comune. (POZZI 1984: 145-146)<sup>216</sup>

Riporto di seguito il testo come compare nelle stampe e nell'edizione critica e a fronte la sua ricomposizione, con una mia traduzione.

*De Christianis, qui in bello turcico perierunt*

Qu u gl t cecid r

I icti adijs elo ere eorum

H p r c cecin d

(GROTO, *Le Rime* X)

Qui uicti gladijs telo cecidere reorum

Hi picti radijs celo cecinere deorum

Coloro i quali, sconfitti dalle spade, caddero  
sotto l'arma dei colpevoli, ornati dai raggi,  
cantarono nel cielo degli dèi

Anche questa figura era già descritta ed esemplificata nel trattato di Antonio da Tempo, sotto il nome di *compositio ligata*,<sup>217</sup> e poi da Giulio Cesare Scaligero, col nome di *versus concordantes*.<sup>218</sup> La forma riportata

<sup>214</sup> Si tratta di GROTO 1577, colloc. BP 5-1-14.

<sup>215</sup> Spaggiari in GROTO, *Le Rime*: 379, descrive il testo come "sparsa congerie di segni", meravigliandosi pertanto che essa sia stata riprodotta tale e quale in diverse edizioni successive alla *princeps*.

<sup>216</sup> Pozzi esemplifica "per due moduli diversi, uno giocato in prevalenza su formazioni paronomastiche, l'altro sulle variazioni flessionali" con due distici latini:

1. Qu an di tri mul pa

os guis rus sti cedine vit

H san mi Chri dul la

2. pit em em pit em

Qui ca uxor lit ca atque dolor

ret e e ret e" (ivi: 146).

Entrambi gli epigrammi, di autore incerto, sono di origine medievale e sono riportati in WALTER 1963-1969: IV, nn. 26165 e 23906. Soprattutto il primo, che presenta peraltro una struttura sintattica simile al distico grotiano, godette di ampia diffusione.

<sup>217</sup> "Alia compositio in soneto fieri potest quae dicitur ligata compositio; et haec non cadit nisi in soneto dimidiato vel continuo et dimidiato tantum, de quibus est supra dictum in suis titulis; et hoc patet de se, et ex infrascripto exemplo colligitur, si quis bene meditaverit. Et haec est difficillima compositio, nam invenitur in ea etiam sonetus esse retrogradus. Et multi soneti ex ipsa possent compilarari in diversis rithimis; et maxime in transportando dictiones vel versus, si quis subtiliter advertat, ut et tractatum est supra de retrogradis sonetis. Ideo autem dicitur ligata compositio, quia omnes dictiones soneti simul ligantur descensive in fine cuiuslibet dictionis; ut in hoc exemplo:

Fo- amor- tal- ved-

rma osa enta ere.

No- piet- cont- sap-

Vert- chi- intel- zen-

ute ama eto tile

Sal- br- risp- se-

Et sic de similibus compleri posset sonetus, regula servata et ordine in praemissis" (ANTONIO DA TEMPO 1977: 94-95).

<sup>218</sup> "Est & apud eosdem species altera sane plebeia. Concordantes vocant, in quibus voces quaedam ita sunt communes duobus versibus, ut serviant contrariis:

*Et canis venatur servat.*

*in sylvis & omnia*

*Et lupus nutritur vastat" (SCALIGERO 1561: 185).*



da Antonio da Tempo, come quella utilizzata da Groto, prevede che le parole siano spezzate, mentre l'esempio di Scaligero trascrive nel verso centrale parole intere in comune tra i due versi. Se pure non ci troviamo di fronte a una forma di carne figurato, questo caso di traduzione visiva di un'identità fonica è assolutamente sorprendente in un autore privo della vista.

## 6. *Figure di pensiero*

### 6.1. *Antitesi continuate*

Nel paragrafo sulle forme della correlazione ho riportato diversi esempi di testi strutturati sul parallelismo e sull'antitesi. Concentrandomi sulle figure di distribuzione ho messo in rilievo un aspetto importante della poetica del tardo petrarchismo veneziano, cioè la tendenza a estremizzare un'opposizione di marca petrarchesca (morte/vita, gioia/dolore, dolce/amaro, caldo/freddo, acqua-ghiaccio/fuoco, etc.) e orientare attorno a questa l'intero sviluppo argomentativo di un testo. L'antitesi, evidentemente, compare anche nel singolo verso, con una frequenza tale da non richiedere una troppo ricca esemplificazione.<sup>219</sup> Traggio qualche esempio dai poeti del circolo di Venier:

MOLIN, *Rime* 13, 10 “di parlar ardo, ma ’l timor m’agghiaccia”; 121, 7-8 “così l’utile Amor parte col danno, / col mèl l’assenzio e col piacer l’affanno”; 137, 14 “per trar d’un pigro stil sì pronti carmi”

VENIER, *Le Rime* 5, 6 “ch’ogni asprezza per voi dolce mi fôra”; 155, 14 “Deh, perc’hor non son Argo et cieco poi?”; 168, 7 “fâl tu d’immondo immacolato et puro”

ZANE, *Rime* XLIV, 1 “Dolce mia vita e fiera morte mia”; LXVII, 9 “altrui pregiar, e tener vil me stesso”; CXV, 11 “traggo da dolci piante un succo amaro”; CLXXIX, 8 “e ’n cor fanciullo ancor, vecchio valore”;

FIAMMA 1570 25, 3-4 “Contra quella guerrera, ch’odio, et amo, / Aspra nimica, e mia dolce compagna”; 45, 14 “E le dolcezze mie son tutte amare”;

MAGNO, *Rime* 5, 13-14 “Vede tanta sua pace e non la cura, / e stima porto ov’ha flutto e procella”; 16, 8 “e dà certa vittoria un perder finto”; 48, 13-14 “e quel che m’è più dolce, amaro trovo, / disperato sperando, or morto, or vivo”; 61, 5 “breve a’ nostri piacer, lungo a’ desiri”;

GIUSTINIAN, *Rime* II, 5-6 “Pochi e brevi piacer, lunghe, infinite / pen’ ebbi e gli occhi al proprio danno intenti”; XXXII, 14 “verserà fiamme ancor dal freddo sasso”; LIX, 14 “l’un la vita mi dà, l’altro la morte”.

Occasionalmente si trova anche la figura complessa dell’antimetabole: VENIER, *Le Rime* 8, 8 “vivo in sua morte et morto in vita il core”; GROTO, *Le Rime* 12, 4 “Ti fa donna celeste, o dea terrena”; 204, 12 “Già visse in Pindo, e Pindo visse in lui”. In Groto poi, la scelta dei metaforizzanti con cui rendere i due corni dell’antitesi arriva al limite del comico: si veda questo esempio dove sull’asse della lentezza di movimento la gotta diventa l’antitesi delle ali: “Al mio danno veloce, a l’util lento, / Hebbi al ben la podagra, al mal le piume” (316, 1-2).

Significativi sono in particolare quei testi che, senza forme troppo complesse di correlazione, si basano sullo sviluppo argomentato di una sola antitesi oppure, all’opposto, sull’enumerazione di molte antitesi in serie (tralascio poi di riportare quei testi in cui l’antitesi è segnalata da altre insistenze come le rime identiche antitetiche continuate, o quelle interne multiple). Per il primo tipo si può vedere Molin 21, che tematizza la contraddizione, quasi l’*adynaton*, della favilla d’amore che nasce dalle lacrime dell’amata.<sup>220</sup> Una simile antitesi ‘acqua/fuoco’ si trova in Giustinian, ma in una riscrittura galante e “borghese” dove l’occasione è

<sup>219</sup> Sulla continuità delle “antitesi astratte” tra Quattro e Seicento, WEISE 1976: 60 argomenta la presenza di “una vena di preziosità e di raffinatezza goticeggianti [che] si continua durante l’epoca rinascimentale, in netto contrasto sia col retaggio umanistico di idealità e di grandiosità anticheggianti, sia con le tendenze naturalistiche e sensualistiche che sarebbero prevalse col Barocco”.

<sup>220</sup> Per altre occorrenze della stessa tematica cfr. il commento di Dal Cengio in MOLIN, *Rime*: 199-200.

l'acqua versata dalla donna che lo colpisce bagnandolo, ma che offre il destro per una virata "neoplatonica" sull'identità degli opposti.

Piangea madonna e da' begli occhi fore  
visibilmente uscian chiare faville  
che, folgorando intorno a mille a mille,  
ciascuno acceper d'amoroso ardore.  
Amor, se l'esca tua da vivo umore  
move, chi fia che mai queti o tranquille  
l'alma, ch'ognor convien ch'arda e sfaville  
per la memoria di sì bel dolore?  
Arda pur di tal foco ogni uom contento,  
che nel suo gran contrario Amor l'accese  
perch'ei non sia giamai men caldo o spento;  
voi, per pietate almen di quel tormento  
ch'altrui del vostro duol strugge palese,  
frenate omai le lagrime e 'l lamento.

(MOLIN, *Rime* 21)

L'acqua che, fuor spruzzando in lunghe stille,  
Madonna in me col ricco vaso sparse,  
foco, non acqua fu, che 'l petto m'arse:  
e quelle gocce fur tante faville.  
Così'l cor, che fu dianzi infra ben mille  
fiamme senza pur mai nulla scaldarse,  
sentì dal freddo allor tutto infiammarse,  
com'esca che nel foco arda e sfaville.  
E vuole Amor ch'io tal miracol senta,  
provando in me con strana sorte e dura,  
che l'un contrario ancor l'altro diventa,  
per mostrar suo poter, che nulla cura,  
e che per far ch'un'alma a lui consenta,  
fin gli elementi in sé cangian natura.

(GIUSTINIAN, *Rime* XIII)

Per quanto riguarda il secondo tipo, quello enumerativo, possiamo esemplificare con un sonetto di Domenico Venier, 12 e uno di Fiamma, 50.<sup>221</sup> Non è difficile leggersi in filigrana meccanismi di enumerazione già petrarcheschi e in particolare, per la situazione paradossale dell'amante in Venier, *Rvf*134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, mentre per la lode di Cristo operata da Fiamma, oltre ai due modelli menzionati nell'autocommento, cioè ancora *Rvf*134 e i sonetti fratelli (176-178) di Venier,<sup>222</sup> mi pare venga attualizzato anche il modulo di apertura di *Rvf*215, *In nobil sangue vita humile et queta*.

Cerco, donna, il mio meglio et seguio il peggio,  
rido et piango, in un punto allegro et mesto;  
son vivo et morto, addormentato et desto,  
muto parlo, odo sordo, et cieco veggio.  
Da la gente schernito, altrui dileggio;  
bramo la vita e 'l viver m'è molesto;  
son pigro e tardo, et son veloce et presto,  
mobile et fermo, et corro insieme et seggio.  
Duro et molle in me stesso et freddo et caldo  
son, et debile et forte, infermo et sano;  
libero et servo ho 'l cor, piagato et saldo;  
son in ciel, son in terra, in monte e 'n piano  
tutt'ad un tempo, et paventoso et baldo  
fuor d'ogni usanza, oltr'ogni stile humano.

(VENIER, *Le Rime* 12)

Qual meraviglia mai si vide in terra,  
dal primo di ch'apparse al mondo il Sole,  
che men rara non sia de l'huom che vuole  
seguir te, sommo Duce, in pace e'n guerra;  
che nudo e solo ogni nemico atterra,  
e vincer vinto e viver morto suole,  
infermo sana altrui con le parole,  
e chiuso il regno eterno apre e diserra;  
abonda ne' disagi, in pianto ride,  
sepolto sorge, oppresso il ciel sorvola,  
cui son gioia l'offese, acquisto i danni;  
in terra spatia e fra beati asside,  
abbraccia mille imprese, ama una sola,  
queto e contento ne' maggiori affanni?

(FIAMMA 1570 50)

Ancora una volta è Groto a concentrare il maggior numero di antitesi negli spazi più ristretti, in particolare per elencare le qualità eccezionali di Alessandra Volta nella corona a lei dedicata (p.es., *Le Rime* 10, 11-14 "Capo dentro canuto, e di fuor biondo / O maturo ne' verdi anni intelletto, / O thesoro di Dio, gemma del mondo, / O senno antico in giovanile aspetto"; 11, 10-11 "di vitii voti e di virtuti piena / D'ogni ben ricca, e d'ogni fasto priva"; 12, 14 "ch'ogni buon t'ami, e ch'ogni rio ti tema"), poi spingendosi sino a comporre un

<sup>221</sup> Altri esempi sono VENIER, *Le Rime* 176 e 197 e l'inizio di ZANE, *Rime* CLXXXVIII: "Sotto biondi capei pensier canuti, / virtù infinita in poche membra stretta, / sotto aspetto mortal diva angetta, / e lumi in donna ancor mai non veduti".

<sup>222</sup> Cfr. ZAJA 2009: 175: "L'associazione poi del sonetto *Pace non trovo, et non ho da far guerra* (*Rvf*134), altro campione della paradossale condizione del poeta-amante, ai tre sonetti fratelli di Domenico Venier [...] è d'altra parte emblematica del suo atteggiamento generale nei confronti della tradizione lirica dominante: ammirazione per i 'miracoli dell'ingegno' di questi straordinari maestri del dire in rima, anche nelle declinazioni liriche più ardite e artificiose, e disonoscimento assoluto del valore dell'esperienza esistenziale da loro cantata".

buon numero di testi di tipo enumerativo,<sup>223</sup> arrivando a estremi come 89, che presenta due antitesi in ogni verso.

Hor sta, or corre, or getami, or ricolge,  
Hor m'ancide, or m'avviva, or m'odia, or mi ama,  
Or mi frena, or mi sferza, or caccia, or chiama,  
Or m'assolve, or mi danna, or lega, or sciolge.  
Or m'alza, or preme, or sdegnami, or m'accolge,  
Or m'affida, or dispera, or spreza, or brama,  
Or mi unge, or punge, or lodami, or m'infama,  
Or mi promette, or nega, or dona, or tolge.  
Or mi ange, or molce, or m'ammorza, or mi accende,  
Or fugge, or torna, or mostrasi, or s'asconde,  
Or m'impiega, or mi sana, or lascia, or prende.  
Or arde, or gela, or tace, or mi risponde,  
Or m'indubbia, or mi accerta, or fura, or rende,  
Questa donna più mobil, che le fronde.

(GROTO, *Le rime* 89)

Anche in un sonetto come questo vediamo al fondo il modello della pluralità petrarchesca e, mettendo meglio a fuoco, la doppia antitesi del v. 8 di *Rvf*<sub>129</sub>, *Di pensier in pensier di monte in monte*, “or ride, or piange, or teme, or s'assicura”. Con un'operazione tipicamente manieristica, un singolo tassello, un frammento spendibile perché autorevole viene ripescato e riprodotto indefinitamente.<sup>224</sup>

## 6.2. *Paralogismi, acutezze, motti*

La retorica di Groto si può complessivamente ricondurre a una divisione della realtà in serie di elementi discreti.<sup>225</sup> Lo stesso avviene nei suoi procedimenti argomentativi: abbiamo già visto testi che si costruiscono su un avvocatesco tentativo di esaurimento delle possibilità, che conduce per via d'esclusione a un esito che si vuole inevitabile. Questo però non riguarda solo l'esplorazione della casistica amorosa esposta all'amante che si nega, ma anche la preparazione della *pointe* giocosa di un epigramma o lo svolgimento di una metafora continuata. Propongo una rapida serie di esempi di conclusioni paradossali, concentrandomi ancora su testi brevi, strambotti e madrigali, per osservare in particolare come la figura finale venga solitamente preparata nel corso del testo, mettendo in serie tutti gli elementi che valorizzano il guizzo finale. Aggiungo inoltre che se ci poniamo dal punto di vista di questa deviazione epigrammatica del testo appare certo più chiaramente motivata la preferenza per lo schema additivo rispetto alla semplice correlazione e ne risulta ancora più giustificata la necessità di tenerli distinti.

Il madrigale 44, ad esempio, introduce il desiderio di essere mutato nella pietra che tiene aperta la porta della donna, in modo da essere almeno toccato col piede, o in alternativa che il cuore della donna cessi di essere così duro. Qui è chiaro che è l'esito del chiasmo finale a suggerire a ritroso l'occasione d'apertura, facendo sì che un *topos*, quello del cuore di pietra, venga preso alla lettera. Un altro motivo ricorrente, quello di origine neoplatonica degli amanti che vivono uno nell'altro, viene esposto e anatomizzato in 107, in cui due constatazioni apparentemente paradossali sono risolte dalla risposta di Amore.

---

<sup>223</sup> Cfr. 29, 60, 66, 67, 89, 95, 219, 231, 236, 255.

<sup>224</sup> Vedi anche *Rvf*, 112, 6-8; ma è una figura diffusissima. Cito solo Fiamma 72, 9 “Hor temi, hor osi; hor sei severo, hor dolce” e la prosa di Magno *Prefazione sopra il Petrarca* (si legge in TADDEO 1974, pp. 221-32, cit. a p. 231-32): “A l'ombra del quale Lauro questo divino Poeta *hora temendo, hora sperando, hora allegrandosi, hora dolendosi, hora pregando, hora vinto dal senso, hor da la ragione* mostra, et insegna quanto sia infelice lo stato degli amanti di questa fragil, e caduca bellezza”.

<sup>225</sup> Sulla differenza tra i procedimenti enumerativi “caotici” della lirica moderna e quelli delle epoche precedenti, riconducibili a un'idea unitaria di ordine, si veda ancora SPITZER 1945.

Cangiarsi, o ciel pietoso, in questo sasso,  
 Che innanzi a la spietata porta giace,  
 Di chi mi trahe di pace.  
 Perché volendo trar dal tetto il passo,  
 Ella tal'hor m'adocchi,  
 E (se non con la man) col piè mi tocchi.  
 E se di carne sasso non vuoi farne,  
 Fa di madonna il cor di sasso, carne.

(GROTO, *Le Rime* 44)

Io, madonna, sto bene  
 E 'l mio star ben non sento.  
 E voi giacete in pene,  
 E del vostro penare io mi tormento.  
 – Dimmi, Amor, sai tu ciò donde derivi?  
 – Perché 'n te sei già morto, e 'n essa vivi.

(GROTO, *Le Rime* 107)

Altre volte la scelta di un'immagine metaforica curiosa conduce alla sua analitica esposizione. Nel madrigale 147 la donna, il "sole", trasforma l'amante, per analogia, in meridiana. La figura sarà un'evoluzione del poeta "come helitropio al sole" che troviamo in BEMBO, *Le Rime* 41 (= XXXVIII), 14, sommata all'idea che l'amante distante conti letteralmente le ore di separazione (p. es. il "contando l'ore" di *Rvf*56, 2). Il suggerimento viene articolato con ingegneristica precisione, indicando la condizione di lontananza degli occhi luminosi come premessa al funzionamento del meccanismo, ed elencando tutte le parti che lo compongono e il loro corrispondente nel rapporto tra i due, invitando infine gli astanti a fruire di tale meraviglia. Anche il modulo "chi [...] intender vuole" del v. 10 (e le altre formule analoghe utilizzate con disarmante frequenza da Groto) sarà da avvicinare all'incipit petrarchesco di *Rvf*248, *Chi vuol veder quantunque pò Natura*, dove al v. 3 Laura è paragonata al sole.

Poi che da gli occhi mei l'aspetto vostro  
 Lontan portaste, per sì lungo tratto,  
 Io son da sole un'orologio fatto.  
 Quando non pure i dì conto, e dimostro,  
 Ma d'una in una l'hore.  
 La calamita è amore,  
 Lo specchio è lo mio core,  
 Lo stame è la memoria c'ho di voi,  
 L'ombra è 'l desio che di voi vive in noi.  
 Hor venga a noi chi l'hore intender vuole:  
 Ch'io l'orologio son, voi sète il Sole.

(GROTO, *Le Rime* 147)

Da ultimo vediamo un testo che mostra un tratto assolutamente centrale di Groto, cioè il ricorso al motto salace e allusivo, secondo una vena tra il popolare e l'epigrammatico,<sup>226</sup> che vediamo fiorire riccamente nella produzione postuma della seconda e terza parte, con epigrammi dai titoli (non d'autore, ma significativi) come *Desiderando toccarli il petto* o *Desiderando il possesso di lei*, e una teoria di baci richiesti con innumerevoli sotterfugi. Nella parte edita questo aspetto resta tutto sommato in ombra, ma non scompare: basti citare la richiesta finale a una donna di nome Rosa di raggiungerlo in un letto coperto di fiori nel madrigale 311: "Per farlo in somma adorno, / E prestarmi una notte gratiosa, / Mancava a tanti fior sola una rosa". Nel madrigale 157, Groto si complimenta per la maternità di una donna, esprimendo il desiderio che il figlio fosse suo altrettanto quanto la madre. Lo stesso motivo era già stato sfruttato da Molin nel primo dei due "madrigali in varii soggetti", sezione che conclude il suo libro di rime prima dei testi di corrispondenza, e sospetto che in entrambi possa trattarsi di imitazione o traduzione da un precedente modello epigrammatico, che però non ho potuto identificare (cfr. anche DAL CENGIO 2020: 312-315).

Mentre il suo bel fanciul lusinga e baccia  
 donna, a cui di beltà nulla simiglia,  
 e nel materno sen l'accoglie e sfascia,  
 mostrandol nudo altrui per meraviglia,

Quando mi domandaste se diletto  
 Havrei, che quel leggiadro e bel fanciullo  
 (Che per caro trastullo  
 Vi stringevate dolcemente al petto)

<sup>226</sup> Secondo BALDACCIO 1975: 152: "non sarà forse da parlare di secentismo o di gusto dell'inedito o dell'imprevisto, quanto piuttosto della possibilità di echi popolari che da lungo tempo la poesia ufficiale aveva smarrita".

sì colmo del desio di sé mi lascia,  
ch'a lei rivolto io dico:  
"Ben vi fu il ciel di vaga prole amico,  
non però sete sì felice madre  
quant'uom potria<sup>227</sup> bear l'esserli padre! –

(MOLIN, *Rime* 247)

Mio fosse: non vi diedi altra risposta,  
In mezo al'hor di tanti orecchi posta.  
Rispondovi hor, ch'altri non è con noi:  
Vorrei che fosse mio nato di voi.

(GROTO, *Le Rime* 157)

## 7. Artifici della rima e altre figure

### 7.1. Artifici della rima in funzione strutturante

Senza catalogare tutte le occorrenze di rime equivoche o identiche, compito che avrebbe maggiore utilità in sede di commento, elenco qui sinteticamente le figure relative a un uso intensivo della rima che assumono funzione strutturante, e i loro più probabili antecedenti,<sup>228</sup> solo per sottolineare ancora una volta come Groto più che inventare, ritagli da una pluralità di modelli una peculiarità formale lì del tutto periferica, riprendendola identica oppure estremizzandone il meccanismo:<sup>229</sup>

#### 7.1.1. Rima identica o equivoca sistematica

Il sonetto 201 presenta due soli rimanti alternati e in antitesi tra loro, ACQUE e FOCO, mentre il sonetto III.37, "Chi è quella Echo, che mi ange altera? era", somma l'artificio già visto dell'eco a quello delle rime identiche ERA e ARDO. Tale artificio, specialmente con l'uso dei rimanti VITA e MORTE, gode di una certa fortuna nel Cinquecento, presentandosi in diversi esemplari, ad esempio *Ahi, che giace per man d'invida morte* e *Deh potess'io, madonna, uscir di vita* di Domenico Venier, *Da te morto, Giesù, nasce la vita* di Gabriele Fiamma, *Poi che in questa mortal noiosa vita* di Giacomo Marmitta, *Morte crudel, perché sì tosto morte* di autore incerto presente nel *Trofeo della vittoria sacra* curato proprio da Groto, *Ancor che in questa nostra mortal vita* e *Ben fu sciocco colui che questa vita* di Scipione della Croce, e *In questo sacro legno ove la vita* di Torquato Tasso.<sup>230</sup> Per quanto riguarda il sonetto 313, che presenta un uso sistematico della rima equivoca (VAGO e PORTO nelle quartine, DANNO e NOTO nelle terzine), Groto si richiama esplicitamente al modello dei *Fragmenta* (Rvf18): "Segnasi questo Sonetto, perché è fatto con le medesime Rime a somiglianza di quel del Petrarca: 'Quand'io son tutto volto in quella parte', nella qual replica di Rime si mostra la stabilità del proposito dell'Autore" (GROTO, *Le Rime* 2014: 350). Occorre in generale tenere presenti le sperimentazioni sulla rima di Domenico Venier, come la rima continuata tra quartine e terzine del sonetto 6 (figura già medievale e quattrocentesca), le due coppie di rimanti identici per ciascuna rima nei sonetti 8 e 208 e in ogni stanza della canzone 44 (GALAVOTTI 2021: 26-27).

#### 7.1.2. Sequenze di rime con variazione dell'intensità delle consonanti

Il sonetto 116 presenta alternanza tra parole-rima che differiscono solo per l'intensità della consonante. I rimanti sono infatti i seguenti (tra parentesi le rime al mezzo delle terzine): *colle, cole, mole, molle, folle, fole, vole, volle, penne, pene, (sonno) sona, venne, vene, (donno), dono*. Qui il precedente petrarchesco delle quartine di Rvf302 (con rime -ERA ed -ERRA) non viene però menzionato dall'autore nell'argomento del testo: "Si avverte questo sonetto fatto dall'Autore adirato contro la sua Donna, ove la Rima precedente, e seguente

<sup>227</sup> MOLIN, *Rime*: 753 legge "porria", ma in MOLIN 1573, c. 111v leggo "potria".

<sup>228</sup> Una più ampia trattazione di questo aspetto si trova in GALAVOTTI 2021, di cui riassumo qui gli aspetti più rilevanti.

<sup>229</sup> Sul modello di Petrarca osserva TOGNI 1982: 48-49: "Si ricava perciò l'impressione che il nostro poeta ricalchi pedissequamente solamente quel Petrarca che già era stato ricalcato, misurando con altri il suo talento di imitatore".

<sup>230</sup> Per più precise indicazioni bibliografiche cfr. GALAVOTTI 2021: 226-27, ma si segnalano comunque FUCILLA 1935, FUCILLA 1956, la ricca esemplificazione di DAL CENGIO 2020: 350-358, e soprattutto MOCCIA 2020.

son le medesime, levatane la doppiezza della lettera”. Un sonetto simile è già *Aura che movi le veloci penne* di Girolamo Muzio, che presenta PENNE e PENE come unici rimanti.<sup>231</sup>

### 7.1.3. *Rime interne e al mezzo*

Sono tre i sonetti di Groto che presentano la rima al mezzo con funzione strutturante: 43, 95 e 115.<sup>232</sup> 95 si segnala in particolare per la presenza di una rete di quattro rime per ciascun verso, e per il notevole argomento del testo:

L'Autore scrisse questo Sonetto amoroso non tanto per lo soggetto, quanto per l'artificio perché in questo sono cinquanta due rime; né da tanta copia però rimane punto offesa l'orecchia di chi legge, o di chi ascolta, perciocché ogni verso s'accorda quattro volte con quel verso, con cui suole, e deve ordinariamente accordarsi nell'ultima rima. (GROTO 2014: 122)

Oltre ai precedenti medievali e quattrocenteschi, la rima al mezzo in forma sistematica era già stata applicata sistematicamente anche in due sonetti di Domenico Venier (179-180) e in uno di Gabriele Fiamma (97).

### 7.1.4. *“Sonetti fratelli”*

Le serie di sonetti 35-38 e 314-317 sono costruite sulla ripresa in posizione variata delle stesse rime in testi contigui, secondo una variazione sul modello dei “sonetti fratelli” inaugurato da Petrarca con la sequenza *Rvf* 41-43. Tale strumento di seriazione era stato ripreso da Annibale Caro nei suoi sonetti *Donna, qual mi foss'io, qual mi sentissi, In voi mi trasformai, di voi mi vissi* e *Miracoli d'amore, in due mi scissi* e utilizzato anche da Domenico Venier, Giacomo Zane, Gabriele Fiamma, Stefano Santini, Torquato Tasso e Agnolo Bronzino.<sup>233</sup>

### 7.1.5. *Corona di sonetti*

Groto ricorre per due volte alla corona di sonetti, strutturata in modo che l'ultimo verso di un sonetto sia ripetuto come primo verso del sonetto seguente, sino che, al termine della serie, l'ultimo verso dell'ultimo sonetto si ripresenta identico al primo verso del sonetto d'apertura. Le due corone, 8-19 e 11.156-11.164, sono dedicate rispettivamente ad Alessandra Volta e a Barbara d'Austria, e riprendono un modello che anche in questo caso trae origine dall'opera di Annibale Caro, sperimentato nella sua *Apologia* contro Lodovico Castelvetro. Lo stesso artificio era stato ripreso almeno da Giacomo Zane, Gabriele Fiamma, Antonio Beffa Negrini, Felice Gualtieri, Giacomo Tiepolo, e sarà sperimentato ancora da Torquato Tasso e Mario Colonna.<sup>234</sup>

### 7.1.6. *Canzoni artificiose su schemi petrarcheschi*

Groto è autore di un numero ridottissimo di canzoni, solo due più un'ode nella prima parte delle rime e due canzoni nella seconda parte. Non stupisce però che gli schemi delle due canzoni pubblicate nell'opera del 1577 siano proprio i più artificiosi e provenzaleggianti di Petrarca. La canzone 41, in *coblas unissonans* (schema AbC(d)EF(g)Hi,e congedo Hi) dipende infatti da *Rvf*29, come dichiarato esplicitamente:

Questa canzona a imitation di quella del Petrarca “Verdi panni, sanguigni oscuri, e persi” fu mandata dall'autore alla Sig. Lucia Marsilia Bianchini gentildonna Bolognese, che si compiaceva molto della sudetta canzona del Petrarca, e più volte la lesse con gran gusto in presenza dell'auttor medesimo in Bologna. (GROTO, *Le Rime*: 60)

Lo schema aveva già avuto imitatori nell'aragonese Giuliano Perleoni, nel ravennate Lidio Catti, in Liburnio, in Bembo, Zane, Dolce, Minturno, e ne avrà un altro in Bernardino Baldi.<sup>235</sup> Lo schema della canzone 111, con *coblas doblas unissonans* e *retrogradatio* (schema ABBAAccA per le prime due stanze, BCCBBaaaB per la terza e la quarta, CAACCbbbC per le ultime due, e congedo Cbba(a)C), deriva invece da *Rvf*206, precedente

<sup>231</sup> Cfr. GALAVOTTI 2021: 27, MOCCIA 2020: 154, e FUCILLA 1935: 387.

<sup>232</sup> Cfr. GALAVOTTI 2021: 25-26, anche per gli schemi metrici.

<sup>233</sup> Per questo artificio si veda soprattutto CASU 2000, e la bibliografia allegata in GALAVOTTI 2021: 27-29.

<sup>234</sup> Cfr. GALAVOTTI 2021: 30-31 e la bibliografia lì allegata.

<sup>235</sup> Cfr. GALAVOTTI 2021, 84, 86 e 97, CATTI, *Gli Opuscula*: 56, e LIBURNIO 1513, cc. 25v-26r.

ancora una volta esplicitato dall'autore: "Questa Canz. fatta a imitation di quella del Petra. 'S'io l' dissi mai' fu mandata dall'autore alla donna sua gelosa di lui" (GROTO, *Le Rime*: 139). Questo modello era già stato ripreso da Pietro Barignano, e poi da Giacomo Zane, Gabriele Fiamma e, in pavano, da Menon.<sup>236</sup>

### 7.2. *Centone parziale* (Versus cum auctoritate)

Il capitolo 154 è una lettera satirica ad Adriano Clarigno no contro il proposito di sposarsi, ed è strutturato come centone parziale, costruito cioè in modo che una citazione petrarchesca (i versi sono prelevati indistintamente da *Fragmenta*, *Triumphs* e disperse) chiuda ciascuna terzina:

Segnasi questo capitolo per essere in ogni Terzetti l'ultimo verso del Petrarca; fu mandato dall'autore al Signor Hadriano Clarignano, che per una sua letera il confortava a tor moglie. (GROTO, *Le Rime*: 191)<sup>237</sup>

Il modello più probabile di questo stratagemma è il capitolo *Arsi nel mio bel foco un tempo quieto*, allora attribuito ad Ariosto,<sup>238</sup> ma altri capitoli di questo tipo si trovano anche in Ioan Berardino Fuscano, Lodovico Dolce e Luigi Tansillo.<sup>239</sup> È inoltre possibile che Groto avesse in mente anche il meccanismo dei *versus cum auctoritate* che presiede alla canzone 70 dei *Fragmenta*, in cui ciascuna stanza è conclusa con una citazione.<sup>240</sup>

### 7.3. 'Antologismi'

Sino ad ora mi sono concentrato principalmente sulle figure dell'*ornatus*, sulle figure che appartengono al regno dell'*elocutio*. Qui vorrei identificare invece qualcosa che riguarda l'*inventio*, e che segue lo stesso impulso imitativo, cioè la scelta di comporre dei testi su un tema o in una forma che li inserisca almeno idealmente in un'antologia o una serie di testi a tema fisso. Non sono molti, ma sono significativi perché gli argomenti che li accompagnano esplicitano la volontà di far parte di un preciso contesto culturale. Anche se Groto era così giovane all'epoca in cui certi temi erano richiesti o alla moda da rendere sospette le sue dichiarazioni di aver composto quei testi in quel momento, e anche se essi avessero il solo significato di esercitazioni a freddo, condotte su temi o meglio su veri *topoi* moderni, in tutto legati al mondo occasionale delle antologie poetiche, questo non farebbe venire meno il punto più rilevante, cioè che le antologie erano diventate per lui modello degno di imitazione, luogo di confronto e soprattutto di autorizzazione. Prescindendo infatti dalla veridicità delle circostanze di composizione dichiarate dall'autore, ciò che conta è che la loro pubblicazione assume il valore di risarcimento per le occasioni mancate, e di ingresso tardivo entro il novero dei "poeti illustri". I testi e i rispettivi argomenti sono i seguenti:

1) 92 è un sonetto per Giovanna d'Aragona, scritto, a detta dell'autore, per entrare in una progettata ristampa del *Tempio* a lei dedicato per la prima volta nel 1555.

Fecesi questo Sonetto con gli altri duo seguenti dall'Autore per porlo nel Tempio della S. Giovanna d'Aragona, non quando si stampò da principio, per non esser l'Autore in età, ma a' conforti del Sig. Girolamo Ruscelli,

---

<sup>236</sup> Cfr. BIANCO 2002, BANDINI 2020: 122, e GALAVOTTI 2021: 84-86 e 97.

<sup>237</sup> Spaggiari (GROTO, *Le Rime*: 191) nota inoltre che del testo esiste una redazione più ampia, riportata nella seconda parte (ll.621).

<sup>238</sup> Si tratta in realtà di un testo di Alfonso d'Avalos (cfr. TOSCANO 2004 e VOLTA 2020).

<sup>239</sup> Per Fuscano e Tansillo, cfr. GALAVOTTI 2021: 206-208. Il capitolo di Dolce costruito su questo artificio, *Poi che per chiari e manifesti esempi*, è in DOLCE 1535: K7v-L2r.

<sup>240</sup> Lo schema della canzone e il procedimento godettero di alcune riprese, tra cui vanno ricordate almeno *Tacquimi un tempo, ed hor mi spinge Amore* di Berardino Rota e la canzone 1236, *Di pregar lasso e di cantar già stanco*, di Torquato Tasso. Cfr. GORNI 2003 e GALAVOTTI 2021: 101.

quando s'apparecchiava a far ristamparlo, e lo avrebbe fatto se non vi si attraversava la morte di così Eccellente uomo. (GROTO, *Le Rime*: 119)<sup>241</sup>

2) 137 è un sonetto per Geronima Colonna, che il poeta ritenne indegno di figurare nel *Tempio* del 1568, “tra tanti Poeti illustri”.

L'autore fece questo Sonetto alla Illustrissima Signora Girolama Colonna, ma non si pose nel volume delle compositioni fatte in loda di quella Signora, perché l'Autor non hebbe ardir di mandarlo, e mandandolo porsi tra tanti Poeti illustri. (GROTO, *Le Rime*: 167)

3) 203 è un sonetto a eco dedicato alla memoria di Irene di Spilimbergo, che l'autore all'epoca ventenne (1561) non avrebbe mandato ai curatori dell'antologia in sua memoria.

L'autor fece questo Sonetto in Dialogo tra lui, et Echo nella morte della Signora Hyrene da Spilimbergo. Ma non fu posto nel libro delle compositioni fatte sopra questa Morte, perché l'Autore (anchora fanciullo) elesse più tosto il pentirsi d'averlo ritenuto, che di haverlo mandato. (GROTO, *Le Rime*: 240)

4) 312 è “in risposta” a Claudio Tolomei, ma la natura probabilmente fittizia e letteraria della circostanza si evince dal fatto che egli espose le regole della “nuova poesia” nell'antologia pubblicata nel 1539, quando Groto non era ancora nato, e morì nel marzo del 1556, quando il poeta non aveva ancora compiuto 15 anni (ma si noti che egli ci testimonia altrove di aver cominciato a comporre in età molto precoce).<sup>242</sup>

Si avvertono questi versi, come più difficili de gli altri, benche senza Rime, fatti alla foggia latina de gli Essametri, e Pentametri, mandati in risposta al Signor Claudio Tolomei maestro di questa nuova Poesia. (GROTO, *Le Rime*: 349)

Oltre a questi testi, e oltre alle molte dediche e destinatari illustri, da Domenico Venier (109) a Tintoretto (304), da Girolamo Ruscelli a Lodovico Dolce (59), sino a Carlo V (174) e all'epitaffio di Nostradamus (208), con cui il poeta mette in evidenza la propria posizione ideologica oltre che socio-letteraria, si può vedere anche 204, che “Fu fatto per Epitaffio di Monsig. Pietro Bembo”. Anche tramite quest'operazione, vista la quantità di rime in morte di Bembo e la qualità dei rimatori che hanno offerto il loro contributo, da una parte Groto mira a inserirsi tardivamente in quello che avvertiva come un sottogenere che per la sua altezza era in grado di conferire valore e riconoscimento, dall'altra può sperimentare le regole della topica che si era fissata in quei componimenti, come l'insistenza, che lui trasforma in correlazione, sulla maestria latina, greca e volgare dello scomparso,<sup>243</sup> tema centrale di molte delle lodi in morte del cardinale, come ad esempio il sonetto di Venier *Cadde il Bembo, et cader seco fu visto*, oppure quelle raccolte negli *Epigrammi latini e sonetti volgari* pubblicati probabilmente nel 1547 (EPIGRAMMI BEMBO).<sup>244</sup> Lo stesso si può dire per l'uso dell'eco nel sonetto in morte di Irene di Spilimbergo, che diventa più comprensibile se pensato in rapporto alla ricca messe di sonetti che usano *Irene* come rimante in quell'antologia celebrativa.

---

<sup>241</sup> Sul rapporto tra Groto e le iniziative antologiche di Ruscelli nell'allestimento del *Trofeo della vittoria sacra*, cfr. MAMMANA 2007, 56-64. Sulle collaborazioni mancate di Groto ai due templi a Giovanna d'Aragona e Geronima Colonna cfr. BIANCO 2001: 160 e 165.

<sup>242</sup> Cfr. la lettera a Francesco della Torre del 15 maggio 1580: “Ecco, vi mando le mie compositioni puerili, stanze, sonetti e capitoli, fatiche dello spazio di anni tredici, dall'anno cinquantesimo insino al sessantesimoterzo” (GROTO, *Le famigliari*: 278). Essendo nato nel 1541, nel 1550 aveva solo nove anni.

<sup>243</sup> “Disse, scrisse, cantò, note faconde / *In thosco, in greco*, IN LATINO idioma, / Ond'hor si canta, piange, pregia, e noma / Del chiaro *Arno, Melete*, e TEBRO a l'onde” (GROTO, *Le Rime* 204, 5-8).

<sup>244</sup> Cfr. Sui componimenti in morte di Bembo cfr. FRAPOLLI 2009. In particolare su Groto: “Il Cieco d'Adria si dimostra comunque figlio dell'epoca che il Bembo aveva celebrato, e con cognizione di causa – situandosi scientemente in limine rispetto ad essa – interpreta ancora lo scopo primario del grande battage celebrativo inauguratosi in quella circostanza: poco o nient'affatto pensato a maggiore gloria del padre poetico, quanto invece a voler aggiungere il proprio nome alla lunga lista dei celebri cantori dell'illustre defunto, tutti cioè i maggiori rappresentanti del ventennio conciliare che in termini tipografici può dirsi caratterizzato dall'affermazione delle antologie di poesia” (ivi: 167).



## 8. Considerazioni conclusive

In riferimento alla poesia di Luigi Groto e in generale in relazione alla poesia della seconda metà del Cinquecento si utilizza spesso la categoria di manierismo. Non mi è possibile tentare una rassegna della sterminata bibliografia critica in merito, che anche per sommi capi richiederebbe ben altre forze e ben altri spazi. Occorre, nondimeno, accennare a quelle definizioni che mi hanno consentito di usare tale termine in questo studio sulla retorica del Cieco d'Adria. Le posizioni di cui ho tenuto conto sono soprattutto quelle che hanno direttamente voluto mettere in comunicazione arti figurative e letteratura e che funzionano per descrivere da punti di vista differenti alcuni elementi non secondari del petrarchismo del secondo Cinquecento. Molto schematicamente: il Manierismo 1) come categoria spirituale che nasce dall'alienazione dell'artista e da una crisi dei valori rinascimentali, e che si esprime con precisi caratteri formali (Hauser);<sup>245</sup> 2) come categoria storica che si manifesta con la rifusione nel sistema del classicismo di elementi di stilizzazione tardogotica (Weise);<sup>246</sup> 3) come categoria universale che ricorre in determinati momenti storici sempre in antitesi a un apice di eleganza classicistica e che si manifesta con determinate figure dell'*elocutio* (Curtius, Hocke);<sup>247</sup> 4) come forma estrema della poetica imitativa del classicismo (Quondam).<sup>248</sup> Ciascuna di queste idee contiene una parte della verità, e nel nostro caso particolare ciascuna può servire a illuminare da prospettive diverse le ragioni storiche dell'opera del Cieco d'Adria, che rappresenta di ognuna di esse un esito estremo ma emblematico: 1) escluso e alienato, a causa della cecità, della lontananza da corti e grandi centri di cultura, in perenne ricerca di legittimazione e collaborazioni editoriali; 2) amante dell'arcaismo, della stilizzazione estrema, lettore accanito di poesia cortigiana; 3) grande sperimentatore delle innumerevoli acrobazie consentite alla lingua; 4) imitatore seriale, compulsivo, patologico.

Taddeo, lo ricordavo in apertura, descrive la retorica di Groto con il termine di "monostilematicità" (TADDEO 1974: 63 e 66). Ma come si è visto il discorso si può allargare, arrivando a parlare cioè di una prassi dell'*imitatio* come ricostruzione e sistematizzazione della retorica e del linguaggio letterario sulla base dell'individuazione dei modelli e, dentro i modelli, una selezione delle strutture riproducibili. I testi di Groto sono tutti l'esito estremo della riproduzione e serializzazione di un singolo tratto: la sua 'maniera' non si esaurisce nel repertorio di quei pochi fatti formali metastorici censiti da Curtius, ma riguarda, pur portandola all'assurdo, qualcosa che è tipico della sensibilità di questa stagione, l'esplorazione intensiva delle periferie di una mappa già tracciata, che ha come esito "la moltiplicazione dei rapporti struttivi, già previsti dal codice, in uno spettro formale che ne è dilatazione quantitativa e segmentazione in cellule asemantiche per violenza di riuso ripetitivo-combinatorio" (ARIANI 2007: 979).<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> HAUSER 1955: 383-453 e 1965. In sintesi HAUSER 1955: 386: "Al rifiuto delle forme classiche si giunge per molte vie: in certi casi una nuova esperienza religiosa più profonda e più intima e la visione di un nuovo mondo spirituale, in altri un intellettualismo esasperato, che deforma consciamente e volutamente la realtà toccando spesso il bizzarro e l'astruso; ma in altri casi ancora si tratta dell'estrema maturità di un gusto raffinato, prezioso, che traduce ogni cosa in sottigliezza ed eleganza. Ma ogni volta la soluzione artistica, sia che si ponga come reazione all'arte classica, o cerchi di conservarne le conquiste formali, è un derivato, un composto che in ultima analisi dipende ancora dalla classicità e nasce quindi da un'esperienza di cultura, non da un'esperienza di vita".

<sup>246</sup> WEISE 1957, 1971 e 1976. In generale vedi WEISE 1976: 234: "riapparizione di tendenze gotiche e medievalizzanti nell'ambito della civiltà rinascimentale e il loro amalgamento col nuovo repertorio figurale e con i nuovi schemi compositivi di sapore classico instaurati nel Pieno Rinascimento".

<sup>247</sup> CURTIUS 1992: 303-34, e HOCKE 1965. Mi pare ricada sotto questo punto il modo in cui il termine viene inteso nell'uso comune attuale, cioè come esasperazione della forma: in definitiva, il panorama, affascinante e un po' confuso, dell'"alchimia verbale" hockiana, che mi pare equivalga a quel che per Weise è il "manierato". Una citazione tra le tante possibili: Umberto Eco si riferiva in questi termini al postmoderno: "every age has its own form of mannerism" (ROSSO/ECO 1991: 242).

<sup>248</sup> In particolare FERRONI/QUONDAM 1973: 209-233 (poi in QUONDAM 1991: 181-199), 1975a e 1975b.

<sup>249</sup> Ariani si riferisce qui alla *rapportatio* in Venier. Su Groto scrive ERSPAMER 1983: 197: "In lui, privo della vista fin dalla nascita, l'allontanamento dalla realtà, che per il Venier costituiva soltanto una scelta stilistica, era l'inevitabile conseguenza di un destino inclemente: nel buio della sua fertilissima mente gli indecifrabili contorni di tanti oggetti canonici del vocabolario petrarchesco, le chiome d'oro, il dolce lume, l'erba fresca [...], cedevano in importanza alle

Sul versante opposto si potrebbe però tentare di includere in una definizione più ampia di manierismo anche l'elitismo, che si manifesta nella deliberata (a tratti, secondo Baldacci, persino gratuita) messa in discussione degli orizzonti d'attesa della poesia operata da Della Casa,<sup>250</sup> la consapevolezza di scrivere sprezzando le scelte più corrive di una comunità "generalista" di lettori-scriventi, ma anche necessariamente presupponendole. In una direzione in parte diversa, ma altrettanto schiva si potrebbe leggere la poesia di Girolamo Molin, presa com'è tra i due poli con cui Tibor Klaniczay identificava l'orizzonte culturale del tardo Cinquecento (KLANICZAY 1973), cioè filosofia neoplatonica (idealizzazione dell'amore, influsso degli astri)<sup>251</sup> e morale stoica (resistenza al destino avverso, ideale della vita isolata).<sup>252</sup> Molin, da nobile e umanista, poteva permettersi di mettere in pratica una scrittura cautamente sperimentale, rigorosamente manoscritta, destinata a un pubblico seletto di amici, senza farsi quasi mai antologizzare<sup>253</sup> e senza avvertire il bisogno che l'insieme delle rime diventasse il proprio ritratto ideale. Ciascuna poesia restava solo come traccia, episodio, come battuta di un dialogo perpetuo, frammento di una riflessione costantemente ripresa, da leggersi sì come singolo esercizio di una scrittura che non perde mai di vista i modelli di Petrarca, o dei moderni Bembo e Trissino, fatti oggetto di imitazione o di citazione puntuale, ma soprattutto non perde di vista l'orizzonte comunitario della propria fruizione. Il ritratto di Molin sarà poi ricomposto dai curatori, e in particolare da Magno, che infatti ritornerà anche sulla canzone in morte del maestro,<sup>254</sup> al momento della stampa delle proprie *Rime*, che invece sono davvero un canzoniere, in cui l'esigenza etico-spirituale richiede anche di valorizzare l'insegnamento morale dell'anziano maestro. Ma non a caso quel libro prende forma nel 1600, quando quella comunità si è disgregata; e occorre qui ricordare l'acuta e suggestiva riflessione di SANTAGATA (1979) circa la genesi dei canzonieri aragonesi, i cui principi costruttivi sembrano riflettere proprio la necessità di disegnare di fronte al lettore un contesto di fruizione che supplisse alla mancata partecipazione alla lettura comunitaria in cui circolavano i testi spicciolati.

Certo, le punte più artificiose, anche se nate in un contesto estremamente culto (Domenico Venier era un umanista latino e volgare, Groto era un notevole erudito, per quanto eclettico), godettero di più facili favori, capaci di attrarre anche il gusto di un pubblico più grossolano – non sarà un caso se dalle molte ristampe delle rime di Groto, le poesie latine scomparirono quasi immediatamente – che si sarebbe volto, seguendo la moda, al sentimentalismo e al concettoso della lirica marinista (che pure a questa stagione deve non poco).<sup>255</sup> Ma per entrambe le manifestazioni, artificio ed elitismo, il manierismo sarebbe da intendere come il distacco da uno stile convenzionale, lo sguardo critico verso una poetica dominante, potenzialmente limitante ma irrinunciabile, perché il linguaggio del petrarchismo – dove esistono ragioni storiche di

---

astratte (e dunque immaginabili anche al di fuori della diretta esperienza) forme della geometria, alle infinite combinazioni della logica”.

<sup>250</sup> Cfr. BALDACCİ 1974: 171-247, PACCAGNELLA 2017: 430, e BOZZOLA 2012: 193.

<sup>251</sup> Riguardo all'astrologia nel nostro ambito basti pensare che a Venier è dedicato il primo volgarizzamento del *De triplici vita* di Ficino (1548), ad opera di Lucio Fauno, che però traduce in realtà solo i primi due libri e non il terzo *De vita coelitus comparanda*. Alle capacità divinatorie di Zane fa cauto riferimento Verdizzotti nella biografia del poeta, di Magno si conserva un oroscopo manoscritto risalente al 1556 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 171 (6092), c. 205), e così Groto era appassionato di arte divinatoria. Sul tema si può vedere almeno GARIN 1976.

<sup>252</sup> Secondo ERSPAMER 1983: 210: “Con il Molin inizia propriamente la corrente più importante del manierismo lirico veneziano, quella che alla crisi dei valori tutto sommato non reagì, rinchiudendosi in un'aristocratica e compiaciuta meditazione sulle illusioni e le miserie dell'uomo”. Sulla disposizione moraleggiante e sull'ideale della vita isolata avrà influito soprattutto il magistero di Trifone Gabriele (v. almeno MOLIN, *Rime*: 444).

<sup>253</sup> Riporto un'osservazione interessante di Martha FELDMAN 1991: 487: “I am inclined to think that there was a tendency among the uppermost crust to emulate aristocratic Florentine manuscript culture (in addition to the Tuscan language) by avoiding a wholesale participation in the culture of printed words beneath their station”.

<sup>254</sup> Su questo caso particolare cfr. qui il quarto saggio.

<sup>255</sup> Cfr. intanto ROSSI 1980: 171-72, “il retroscena dell'attività poetica del Seicento [va] soprattutto cercato nei napoletani Di Costanzo, Rota, Tansillo e negli scrittori di fine '500; senza tralasciare l'importante mediazione dei francesi [...] senza infine sottovalutare l'influenza che poté esercitare la produzione latina del '500. A questa altezza si situa probabilmente l'intricato filtro che seleziona e diffonda materiali stilistici e tematici sopravvissuti al trentennio di petrarchismo bembesco. Quando giungono al Seicento, questi materiali e i loro modi di combinarsi non sono più i medesimi”.

inquietudine (la minaccia turca, la Riforma) e condizioni biografiche di isolamento (la malattia di Venier, la vita in contrasto con la famiglia di Molin, la lontananza dalla patria negli anni di servizio per Zane e Magno) – assume il compito di confermare l'appartenenza a una classe, a una comunità. La ricerca del nuovo si risolve nell'affermazione di una dizione individuale spostata alla periferia del sistema lungo l'asse di gravità – il difficile, l'impervio, persino l'aspro, gestiti entro un sistema di regole flessibili e personali<sup>256</sup> – e piacevolezza – astrattezza, artificio, corrispondenze perfette. E ci si assume il rischio dell'eccesso in questa scelta personale: per dirla con Hocke, “Le rare cime della perfezione nell'irregolare sono circondate dagli innumerevoli abissi del naufragio” (HOCKE 1965: 123). Forse così si possono tenere insieme referenti così distanti di opposte interpretazioni del fenomeno manierista, opposti tra loro, come Groto e Magno, ma simmetricamente equidistanti da una medietà asfissiante, che pure rappresenta il piano su cui si gioca il riconoscimento del poeta. Entrambi del resto rivelano segni di insofferenza rispetto alla lirica coeva, Groto verso la troppo stretta imitazione del lessico petrarchesco (TADDEO 1974: 173-180) e Magno verso una lirica esclusivamente amorosa (COMIATI 2015: 59 e *passim*). Ma le risorse eclettiche di Groto non costituiscono una scelta frontalmente antipetrarchista, ma semmai lo strumento per intensificare un Petrarca-codice, frainteso ma presentissimo prontuario di *elocutio* e di retorica;<sup>257</sup> né del resto Magno rinuncia a poetare d'amore.<sup>258</sup> Nella pratica entrambi si oppongono, ciascuno per le proprie ragioni, ai “pedagoghi” (AFRIBO 2001: 135) della medietà come Ludovico Dolce: Magno sul versante delle forti inarcature, dell'insistenza ossessiva sul lugubre; Groto con il suo sguardo eccentrico ai lati nascosti, con il suo *witz* fulmineo, la sua puerile fascinazione per la varietà da *Wunderkammer*.<sup>259</sup> Questa idea di manierismo come spinta all'esplorazione di uno spazio istituzionalmente dato si può riassumere con le parole di Quondam:

la sperimentazione, la ricerca di differenza passa esclusivamente dentro al sistema entro i termini obbligati della mimesi e della mascheratura, sul doppio registro della duplicazione e dell'antagonismo agonistico. La differenza non è situata oltre il codice ma all'interno della sua condizione ripetitiva: lo spazio deputato – e insieme

<sup>256</sup> Cfr. Alberto Calciolari in ANSELM/ELAM/FORNI/MONDA 2004: 384: “l'esperienza più autentica della *gravitas* lirica rimane un percorso solitario e anticonvenzionale”.

<sup>257</sup> Sul lessico di Groto è d'obbligo il riferimento allo studio di GATTI 2004 che nota “in lui una palpabile tensione, una proficua differenza di potenziale fra l'obbedienza necessaria alle regole di un codice universalmente accettato, che sono anche le regole di un mercato cui Groto era attentissimo, e l'insofferenza manifesta per l'esiguo margine d'azione lasciato a chi decida di osservarle; fra la volontà di rendere il proprio lavoro facilmente fruibile per i normali e numerosi cultori di lirica petrarchista e il desiderio di impimergli un marchio più originale” (ivi: 70), provando, però, concordanze alla mano, che tale ricerca di novità si basa poi quasi sempre su Dante, Boccaccio, Bembo e soprattutto Ariosto (e su Ariosto come fonte di Groto si veda anche SPAGGIARI 2019: 201-218), e insomma non su una rivoluzione del principio di imitazione, ma su un suo aggiustamento in senso “trissiniano”, cioè verso l'allargamento dei modelli magari, questo sì, superando “decoro” e “convenevolezza”, cioè necessità di adattamento tra stile e tema. Ma in generale cfr. ANSELM/ELAM/FORNI/MONDA 2004: 20, “di là dalle inquietudini e dai contrasti, la proposta normativa del Bembo contribuì in modo decisivo a un più facile accesso alla scrittura lirica facendo del modello petrarchesco un vettore primario di alfabetizzazione retorica e letteraria entro la cultura dell'età tipografica. Proprio il nuovo rilievo attribuito alla verità dell'io nel dialogo mondano di una società elegante apriva la strada a una pluralità frastagliata e diseguale di voci, talora persino occasionali e dilettesche, ove però il monolinguisimo del Petrarca appare variamente riprodotto a partire da angoli visuali specifici e diversificati”.

<sup>258</sup> Vedi gli studi di COMIATI sull'importanza del modello oraziano (2015) e sul Magno poeta d'amore (2014).

<sup>259</sup> Vedi due emblematiche posizioni di Dolce, che sono l'esatto contrapposto sia dell'insistenza di Magno sul registro grave, sia dell'imitazione “laterale” e dell'affettazione e dello stupore effimero procurato dalle figure di Groto: “debbonsi leggere gli scrittori con giudizio; e seguitargli in quello, onde essi sono più copiosi” (DOLCE 1562: 115) e ancora *L'Aretino*: “Questa varietà io non riprendo; ma dico che, essendo l'ufficio del pittore d'imitar la natura, non bisogna che la varietà appaia studiosamente ricercata, ma fatta a caso”; “l pittore non dee procacciar laude da una parte sola, ma da tutte quelle che ricercano alla pittura, e più da quelle che più diletano. Perciòché, essendo la pittura trovata principalmente per dilettere, se 'l pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome. E questo diletto non intendo io quello che pasce gli occhi del volgo, o anco degl'intendenti, la prima volta, ma quello che cresce quanto più l'occhio di qualunque uomo ritorna a riguardare: come occorre ne' buoni poemi, che, quanto più si leggono, tanto più diletano e più accrescono il desiderio nell'animo altrui di rileggere le cose lette” (BAROCCHI 1960-1962: I, 179 e 181).

normativo – per la variazione è offerto (e garantito) dalla omogeneità bloccata dell’istituzione. Solo perché il suo assetto è definito e certo è data la possibilità di fruizione – e di consumo – d’un linguaggio che è comunicativo (al livello non teorico-intellettuale ma socio-mondano, come strumento massificato e reificato) proprio in quanto le sue singole referenze semantiche sono gestite e autorizzate dalla struttura totalizzante del sistema linguistico petrarchistico. (FERRONI/QUONDAM 1973: 225)<sup>260</sup>

Inoltre, se l’analisi formale di Georg Weishe pare limitata dove identifica soprattutto con l’accumulo di ossimori d’amore la caratteristica formale del manierismo in poesia – che il Cinquecento erediterebbe da un Petrarca goticizzante e dai quattrocentisti, mentre, centrale com’è nella poetica petrarchesca, non può non rientrare sin dall’inizio nei canoni di tutta la poesia che si vuole imitazione di quel modello –, quel che resta valido di quella lettura è soprattutto la considerazione del fatto che il Manierismo sia da identificare come una delle possibilità espressive del classicismo, una corrente che corre sotterranea lungo il Cinquecento. Visto così, il paesaggio del petrarchismo sarebbe sempre riconoscibile, seppure interrotto da forre e doline di estremo artificio (quando e dove, senza interdetti elitari e ‘anticortigiani’ la poesia torna a essere anche gioco), e insieme da qualche rara impervia altura di *gravitas* e “nobile negligenza”, che però non intaccano i confini di questo territorio, linguisticamente omogeneo (cfr. anche JOSSA/MAMMANA 2004). Le soluzioni più ardite insomma sono possibili al culmine di un sistema letterario che ha fatto dell’imitazione (in senso ovviamente bembiano, non aristotelico) la sua prassi e la sua principale giustificazione teorica, come la lirica cinquecentesca,<sup>261</sup> un sistema cioè che nasce già come grande ‘maniera’,<sup>262</sup> segnato da una progressiva autonomia del fatto letterario rispetto ai restanti domini della conoscenza (Cfr. MAZZACURATI 1985: 237-259, ma *passim*).

---

<sup>260</sup> Anche Stefano Jossa, entro una riflessione sull’uso storico del termine “maniera” per indicare il “genere letterario”, suggerisce di leggere il manierismo come forma estrema del classicismo; non anticlassicismo, ma classicismo paradossale: “la deviazione e la trasgressione altro non sono che il capovolgimento delle coordinate all’interno dello stesso sistema. [...] Il manierismo non sarà il tormento della forma dentro la prigione della regola, ma proprio la ricerca della forma individuale all’interno del codice collettivo. Ripetizione e (è) differenza, come ha spiegato Deleuze: solo riproducendo il modello sarà possibile esprimere lo scarto” (JOSSA 2006, pp. 37 e 42). Utili anche le riflessioni di OROZCO DIAZ 1975, che interpreta il manierismo di Gongora come “exceso de intelectualismo e individualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza” (161) tenuto conto però che “el artista manierista, lo mismo que el poeta, maneja los elementos, temas y formas del classicismo y los ordena, relaciona y complica de acuerdo con una nueva voluta artística que impone un ideal contrario al espíritu de equilibrio, naturalidad y armonía, que imperaba en el pleno Renacimiento” (160) e che “el poeta manierista se atiene a los preceptos, y sutaliza y complica dentro de ellos cómo imita a los poetas clásicos y los combina y enlaza en rebus cada innovación personal” (162).

<sup>261</sup> Cfr. GARDINI 1997 e la sintesi di QUONDAM 1991: 307: “La poesia lirica non ha praticamente codificazione teorica (dico negli infiniti trattati di poetica cinquecentesca): e non tanto perché Aristotele non ne parla, ma proprio per il suo statuto comunicativo, in modo particolare per quanto riguarda l’enunciazione, perché, insomma, non è né diegetica né mimetica né mista”; ma sulle teorie della lirica nel Cinquecento occorrerà integrare queste affermazioni almeno con FREZZA 2001 e con MAZZONI 2005: 55-64, che riporta l’introduzione della “categoria unitaria di lirica” a Minturno, ma sostiene per l’appunto che “La categoria moderna di lirica nasce proprio nel corso del Cinquecento e proprio in Italia perché l’invenzione di un nuovo genere allargato, da porre accanto alla poesia epica e alla poesia drammatica, è il tentativo raffinato di risolvere un conflitto tra *auctoritates*” (59-60), autorizzandoci a ribadire dunque che la prassi dell’*imitatio* petrarchesca precede e condiziona ogni tentativo di teorizzazione della lirica, platonica o aristotelica (*mimesis* degli “affetti”, dei “concetti”...) che sia.

<sup>262</sup> Il suggerimento è già di SEGRE 1963: 370. Vedi ora anche le considerazioni di SOLDANI 2017: 184: “L’opzione pressoché assoluta di Sannazaro per questa stabilità nell’orchestrazione del metro rivela in modo evidente la sua interpretazione per la prima volta davvero classicistica, *stricto sensu* classicistica, del magistero formale di Petrarca; e, insieme all’azione di Bembo, parallela alla sua anche per questo aspetto, oltre che per la lingua, concorrerà alla configurazione del petrarchismo cinquecentesco come ‘grande maniera’, da intendersi tecnicamente come riduzione delle possibilità insite nel modello trecentesco alle forme maggiormente rispondenti alle esigenze di composizione architettonica e di eleganza stilistica, in obbedienza a canoni strutturali ben precisi e immediatamente riconoscibili”. Dalla critica d’arte vengono considerazioni simili e indipendenti sulla convergenza tra “Manierismo e Bembismo”: cfr. PINELLI 1993: 117-138.

Tornando a Groto, in lui è stata notata una sorta di biforcazione: da una parte le figure del “petrarquismo hecho geometria”, dall’altra il concettismo, la retorica dell’eccesso metaforico, dei tropi continuati. Come la critica ha già indicato, la distinzione è anche metrica:<sup>263</sup> gli strambotti e i madrigali si prestano volentieri a micronarrazioni e paradossi metaforici; il sonetto è il luogo privilegiato della sperimentazione sulle figure di posizione dell’*elocutio*. Rispetto alla libertà compositiva del madrigale, che condivide con lo strambotto un’argomentazione cavillosa che muove verso una *pointe* gnomico-sentenziosa, favorita dal distico finale a rima baciata – costante negli schemi dei suoi madrigali –, del sonetto vengono accentuate la struttura chiusa, le catene della regola (la componente più necessaria di ogni gioco): anche di qui la scelta di non molti schemi metrici e la totale assenza, a dispetto di quel che ci si potrebbe aspettare, di schemi che terminano con una rima baciata (come ad esempio CDC CDD, CDD CDD, CDD DCC, CDC DEE, etc.).

Nel madrigale sarebbero allora da rintracciare i semi di qualcosa di nuovo. Commentando il seguente madrigale di Groto, Marco Ariani scrive che “L’antipetrarchismo è ormai totale nel momento in cui Groto inventa una situazione (il ballo) non prevista dal rituale del Canzoniere” (STROZZI, *Madrigali inediti*. XCIV):

Madonna, se credete  
 E di me vi dolete però tanto,  
 Che quando il ballo mi vi giunse a canto  
 Le mani io vi stringessi, in error sète.  
 Dunque voi non vedete  
 Che, se stretto le man vi havessi alquanto,  
 Le havrei tosto disfatte,  
 Quand’elle altro non son che neve, o latte?  
 Latte stringete, o neve,  
 E provate se fian distrutte in breve.  
 Però se intere anchor le mani havete,  
 Ch’io non le strinsi mai, certo tenete.

(GROTO, *Le Rime* 161)

Ma di questo testo preme sottolineare, più che la scena del ballo, che verrà dal retroterra cortigiano,<sup>264</sup> la fusione di questo immaginario con una riduzione all’assurdo che consiste in una forma di vero e proprio concettismo. Sullo stesso tenore si può vedere ad esempio il madrigale 119.

Sono i begli occhi tuoi  
 Di duo soli lucenti sfere calde;  
 Son le tue man dappoi

<sup>263</sup> Cfr. BANDINI 1987: 231: “la maggior parte degli artifici si condensa nella forma del sonetto, mentre nei madrigali la sua apparizione è meno importante e meno fitta (anche se pure ci sono): il madrigale comunque appare sempre librato dalla volontà del canto”; e SCHULZ-BUSCHHAUS 1969: 171: “Die Region manieristischer Stellungs- und Wiederholungsfiguren war dabei eher das breite, schwierigere Sonett; für metaphorische ‘argutia’ hingegen bevorzugte Groto das schmale, leichtere Madrigal”.

<sup>264</sup> Limitato ma non scorretto il giudizio di FUCILLA 1956: 32, quando definisce Groto “a genuine epigone of the Quattrocentists”. Sull’allargamento tematico della poesia cortigiana cfr. ROSSI 1980: 165: “Sul piano dei motivi e delle metafore, si notano due fatti: uno sviluppo del materiale già esistente in Petrarca, portato però a esiti impensati e direi oltraggiosi nei confronti del modello attraverso l’uso della parodia; e un arricchimento del repertorio grazie all’utilizzazione di temi di origine popolaresca e provenienti dalla cultura neolatina”, ma tutto il volume di Rossi è fondamentale per riscontrare le analogie di composizione, di linguaggio figurale e di immaginario tra la lirica cortigiana e quella di Groto. Di quella di Groto come “poesia di cortigiano commercio” parla anche BALDACCINI 1975: IX. Sulla sopravvivenza della poesia cortigiana si può citare in generale un’efficace battuta di DIONISOTTI 1962: 58: “Quella che nei primi venti anni del Cinquecento era stata la poesia delle corti diventava la letteratura a un soldo delle amoroze plebi italiane”. In effetti il tema della mano fredda insieme a quello non del ballo ma di un “gioco di società” si trova nel primo Bembo, nel sonetto 29 (= XXVII, “*Io ardo*” *dissi, et la risposta in vano*), composto secondo Dionisotti “nell’ambiente di corte” (BEMBO, *Prose e rime*. 529). Ma qui, mi pare, è altra cosa. Sul tema del ballo in Groto e la sua fortuna in Tasso e oltre cfr. comunque TOGNI 1982: 100-103.

D'una neve bianchissima due falde.  
E però ti consiglio,  
Per far muro a' tuoi occhi,  
Acciò ch'io non t'adocchi.  
Non oppor più le man dinnanzi al ciglio.  
Lèvale; e credi a me, se non le levi,  
Quei soli struggeran coteste nevi.

(GROTO, *Le Rime* 119)

Dalle farragini di una sintassi puntigliosamente analitica e argomentativa spunta qualcosa che è già nell'orbita della metafora barocca. Si può citare la lettura del celebre sonetto di Giuseppe Artale (1632-1679) sulla Maddalena (*Gradir Cristo ben dèe di pianto un rio*) proposta da Umberto Eco:

Ora accade con Artale che il poeta crei e uccida due metafore nel giro di tre versi. Perché è assurdo ritenere che gli occhi siano soli e i capelli un fiume, e solo dal riconoscimento di questa assurdità nasce l'interpretazione metaforica (altrimenti cadremmo nell'errore di ritenere che la metafora rappresenti mondi possibili). Ma una volta accettata l'interpretazione metaforica, occhi e chioma sono divenuti soli e fiumi solo sotto un certo rispetto e per trasferimento di alcune proprietà, non di tutte. Se invece il poeta decide che essi lo siano sotto qualsiasi rispetto (e quindi gli occhi debban esser anche roventi come soli, e i capelli umidi come fiumi), ecco che prende la metafora alla lettera, ci introduce in un universo scombinato e perde l'effetto della prima cauta metaforizzazione. (ECO 1993: 160-161)

Nel testo di Groto si attiva la stessa oltranza metaforica: la pelle candida come la neve è anche passibile di sciogliersi, gli occhi sono caldi come il sole, ma non di un calore sensuale, bensì di calore in senso proprio, capace appunto di sciogliere la neve. Il tropo sposta sul metaforizzato delle proprietà del metaforizzante incongrue con la figura rappresentata, dunque, affinché il testo funzioni, occorre che ogni termine, in ciascun punto, sia accompagnato da tutte le sue proprietà enciclopediche, e che ogni metafora sia intesa come sostituzione integrale.<sup>265</sup> L'effetto complessivo è indubbiamente grottesco, il testo indubbiamente scadente, ma soprattutto in questo meccanismo è da vedere l'eredità offerta da Groto ai poeti dei decenni a lui successivi, e certo è una delle ragioni del suo successo.<sup>266</sup> Ci si potrebbe chiedere se, questo sì, non sia anche un deliberato oltraggio (finalmente la ragione del mio titolo zanzottiano), un gesto risolutamente antipetrarchista, capace di mostrare cosa accade se si maneggia un repertorio figurale ormai esausto e lo si porta alle sue estreme, assurde conseguenze. L'ipotesi è affascinante, ma credo sarebbe esagerato accordare a Groto la consapevolezza di un tradimento deliberato, essendo il suo intento, probabilmente, solo quello un po' infantile di giocare con le parole, o meglio con i paradossi del linguaggio in quanto tale.<sup>267</sup> Ciò che è certo è che, voluto o no, il tradimento si è consumato e si possono ottenere effetti comici con i mezzi del petrarchismo, non per antifrasi o per parodia – le “chiome d'argento fino” di Berni – ma per oltranza (manierismo, ancora una volta).<sup>268</sup> Questa forma di riduzione all'assurdo assume in Groto l'aspetto di una doppia retorica, che si avvicina curiosamente alla doppia corrente dell'enigmistica italiana descritta da

<sup>265</sup> Si tratterebbe di un esempio di quella che BOTTIROLI 2006: 256, definisce logica “confusiva”.

<sup>266</sup> Cfr. quanto scrive MARTINI 1981: 544: “In fondo la lirica concettista e lo stesso Marino spesso si limitano a prendere alla lettera i traslati del Petrarca, anche i più diffusi, e a svilupparne tutte le possibilità logiche, con un'indifferenza palese verso il loro senso, portandoli fino al grottesco e al surreale”; e quel che Fernando Bandini osserva riguardo al madrigale 30, quello della “reticella aurea”: “La sovrapposizione si realizza ormai nel Groto secondo quella che sarà la strategia stilistica della poesia barocca, lo spostamento nel campo della significazione: dal colore di capelli all'oro, dalla reticella per raccogliarli alle reti d'amore” (BANDINI 1987: 228).

<sup>267</sup> Cfr. BRUSCAGLI 2007: 1588: “Un'esperienza quella del Groto, in conclusione, solo apparentemente proiettata verso il futuro secentista (al quale, certo, fornirà più di un attrezzo retorico) e, piuttosto, rivolta ad una consumazione estrema, per ipertrofia, dell'eredità petrarchista”. Non si tratta, infatti, di parlare di un Groto pre-barocco, ammesso che la definizione abbia senso, ma piuttosto di capire che cosa di quei testi rendesse utile ripubblicarli, per l'ennesima volta, nella sterminata edizione del 1610 e in successive antologie.

<sup>268</sup> In un modo diverso, perché intenzionale, ma paragonabile all'effetto di comico involontario della riscrittura spirituale di Girolamo Malipiero studiata da QUONDAM 1991: 203-262.

BARTEZZAGHI 2017: da una parte l'enigma, la figura di pensiero, l'indovinello; dall'altra, la "ludolinguistica", il gioco sul significante, la scomposizione e ricomposizione di grafemi-fonemi, dunque la riduzione della parola "a tassello d'intarsio" (TADDEO 1974: 123). La compresenza di queste due modalità si realizza nella tendenziale polarizzazione metrica tra sonetto e madrigale di cui si è detto, ma non senza zone di sovrapposizione ed esperimenti divergenti. Soprattutto, le due retoriche si spiegano l'una con l'altra: la scomposizione, la lessicalizzazione totale sino alla riduzione all'insignificanza è la premessa per reimmettere nel sistema del petrarchismo gli apporti retorici e inventivi di una cultura antica come l'epigramma classico, o anche solo vecchia, superata, come la poesia cortigiana, rivitalizzati nella forma metrica più nuova ed entro un codice linguistico tendenzialmente saldo e condivisibile.<sup>269</sup> La dicotomia finirebbe così per diventare solo apparente, poiché in realtà sia le figure retoriche 'archittoniche', sia l'argomentazione epigrammatica del madrigale, cioè la sua costruzione di premesse contrastanti che scoppiano nell'*agudeza* finale, nel Groto sono entrambe pratiche che nascono dall'imitazione.<sup>270</sup> Con gli strumenti forniti dal volgare, Groto può, nel suo funambolico estremismo, esplorare e imitare degli angoli nascosti, allargare lo spettro dei suoi modelli, appiattendone grazie a un patrimonio linguistico saldo la distanza cronologica e qualitativa.<sup>271</sup>

Per concludere, si può dire che in Groto agiscano su più piani le stesse spinte opposte: a ricondurre la realtà a una serie chiusa, a un insieme che racchiude un fenomeno o addirittura il mondo intero in un numero discreto di termini che possono essere disposti linearmente; e per converso ad aprire indeterminatamente il numero delle serie. A un primo livello, i singoli testi sono fondati sull'esaurimento delle possibilità di figure enumerative o di capziose argomentazioni, ma c'è sempre un limite da superare per quanto riguarda il numero di serie che un solo testo può sopportare prima di sfrangiarsi nel totale non-senso; a livello del libro di poesia egli aspira a esaurire l'intero campo della retorica, ma deve fronteggiare la conseguente necessità di spingersi sempre più in là, anche dove le figure lambiscono i limiti delle possibilità della lingua; al livello, infine, della sua opera complessiva, la sperimentazione in tutti i generi (commedia,

<sup>269</sup> Cfr. ERSPAMER 1987a: 217: "L'incondizionata adesione al principio dell'imitazione, imposto dal solito Bembo, conduceva a queste estreme aberrazioni"; e più in generale BOZZOLA 2012: 86: "il definitivo assestamento della lingua della poesia lirica e la sua compiuta grammaticalizzazione implicavano la ricerca della novità e dell'invenzione su altri piani dell'espressione: la retorica appunto dell'artificio, la metrica delle forme nuove, il lessico dei nuovi temi". Non ostano a queste conclusioni le tracce venete e padane nella fonomorfologia di Groto, che certo avrebbero fatto inorridire Bembo: l'impressione è che facciano macchia in un nuovo sistema assunto consapevolmente, specie se si considera, come emerge dallo studio linguistico di Spaggiari (GROTO, *Le Rime*: CCXVII-CCXLVIII), che sono decisamente meno nella prima parte, l'unica approvata per la stampa dall'autore, rispetto alle due postume e sottratte al controllo dell'autore.

<sup>270</sup> Del resto il regno dello stile era costituito di molte "figure" che non si avvertiva sempre la necessità né si aveva sempre la capacità di tenere distinte e organizzate razionalmente. Su Petrarca cfr. p. es. le figure elencate da Giovan Pietro Capriano, *Della vera poetica* (WEINBERG 1970-1974: II, 332-333): "In lui una natura copiosa si vede, una vena facondissima e fecondissima, ricca, manante e dolcissimamente generosa, e non impedita, piena di venustissima leggiadria, stilo soave et egualmente vario, gioiosamente riccammato di figure massime delle più splendide: *reassunzioni, corrispondenze, contrari, correlazioni, contraposti, epiteti, metafore* et altre in tali poemi desideratissime".

<sup>271</sup> Si vedano in proposito le osservazioni di Giorgio FORNI 2001: 95-104 sulle parole di Antonio Brocardo personaggio del *Dialogo delle lingue* di Speroni (1542), che dichiara l'esistenza di due separate retoriche, latina e volgare (ivi: 98, Forni valorizza come emblematica la pagina bianca che divide a metà il primo libro degli *Amori* del 1531 di Bernardo Tasso). In particolare: "Tanto il Bembo che il Brocardo hanno attribuito uno statuto canonico al Petrarca secondo differenti scale di valori: il primo prende le mosse dall'*inventio*, mentre il secondo, a dar credito allo Speroni, dall'*elocutio* (o, si è anche detto, dalla *musica instrumentalis* del volgare) [...] Il sonetto rinascimentale non assume Petrarca soltanto come l'*optimus* volgare di una disciplina che mira all'*aemulatio*, ma fa anche del sistema di artifici e figure del Canzoniere lo strumento per esplorare un mondo poetico estraneo, che è soprattutto quello del preziosismo latino e greco, nel tentativo di arricchire la 'povertà' tematica del Petrarca e di riprodurre nella sua 'preziosa' sostanza verbale le invenzioni antiche" (ivi: 100-101). Da questo punto di vista l'eclettismo che informa le *Rime* di Groto, rappresenta il culmine dello stesso sistema che produce le antologie. Un'operazione simile, anche se ancora più chiusa sulle figure di Petrarca, è quella del *Nuovo Petrarca* di Ludovico Paterno, così come ci viene descritta da QUONDAM 1975a: 65-75, ma si veda tutto il capitolo, ivi: 63-186.

tragedia, dramma pastorale, epica, lirica, satira, epistola, orazione...) diviene compulsione a sfidare l'inesauribilità del campo letterario.<sup>272</sup> Ma non è tanto nell'idea che la retorica sia strumento per articolare una conoscenza già depositata percorrendone le reti secondo strade già tracciate, né nell'incapacità di stabilire gerarchie tra generi, forme e motivi che risiede infine il fascino della sua aberrante enciclopedia della lirica e della sua biografia intellettuale, quanto nell'insoddisfatta aspirazione alla totalità, nella verifica dell'impossibilità che il linguaggio dia una rappresentazione esauriente del mondo, e anzi dando l'illusione che la letteratura finisca per rappresentare solo sé stessa.

---

<sup>272</sup> Cfr. per il Groto tragico HUSS 2015, che sottolinea come l'*Adriana* e la *Dalida* mettano in scena rispettivamente la compassione e l'orrore, portando insieme alle "estreme conseguenze" la "visione del mondo priva di salvezza del genere tragico" (ivi: 50).





## Stile e forma-libro nelle *Rime* di Celio Magno

Ed è il pensiero  
della morte che, infine, aiuta a vivere.

UMBERTO SABA

### 1. Introduzione

Celio Magno, poeta capace di dare voce a un'inquieta riflessione sulla morte e sulla vanità dell'esistenza terrena, è considerato uno dei massimi lirici dell'età di passaggio tra Cinque e Seicento. La sua attività poetica culmina con la composizione di un libro di *Rime* che riprende il modello del canzoniere autobiografico, coniugando dialetticamente la dolcezza della poesia amorosa e l'esaltazione del proprio onorevole servizio per la patria con un senso di profondo terrore per la fuggevolezza e labilità della vita, sino a giungere alla conclusiva visione della maestà divina. Nel precedente saggio si è ipotizzato di poter ricondurre sotto la più ampia categoria, o piuttosto, con Raimondi, "nozione sonda"<sup>273</sup> di manierismo anche questa sofferta poesia meditativa, la lezione della "linea classicheggiante e aristocratica" di Della Casa;<sup>274</sup> vale la pena però approfondire, più che le scelte tematiche, già ampiamente percorse dalla critica,<sup>275</sup> in cosa consistano le strategie stilistiche e compositive che questo canzoniere mette in opera.

Altrove ho avuto modo di indicare alcuni aspetti dello stile di Magno relativi alle figure di attrito tra la sintassi e la metrica (GALAVOTTI 2021), mentre in questa sede vorrei concentrarmi su alcuni tratti di carattere più minuto. I fenomeni che ho scelto di isolare non sono molti, e prima di tutto è forse opportuno vederli all'opera in un testo.<sup>276</sup> Prendiamo il sonetto 68, tratto dalla sezione centrale dedicata alle poesie di carattere amoroso, dove si parla di amore soddisfatto, del trasporto di un amore corrisposto.<sup>277</sup>

O lieto dì che 'l digiun lungo sciolto	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
a queste luci mie tanto bramose	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
di quella in cui mia vita il ciel ripose	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
m'ebbe ogni affanno in dolce gioia volto!	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
Al mio novo apparir nel suo bel volto	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
crebbe il color de le vermiglie rose:	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
e ne la fronte Amor dipinto espose	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
l'alto piacer dentro 'l suo petto accolto.	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
Deh chi la tenne a fren? Ch'al collo preste	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>

<sup>273</sup> RAIMONDI 1994: 227, e ancora, "una struttura orientativa, per così dire aperta e antitotalitaria, che permetta di cogliere nel quadro estremamente vario di un paesaggio europeo l'intreccio delle esperienze artistiche emerse da una crisi interna del gusto rinascimentale".

<sup>274</sup> CARRAI 2006: 114. Cfr. quanto scrive Paolo Zaja: "Si è parlato a questo proposito di manierismo, alludendo evidentemente a quel senso estremo della forma che si fa centro del discorso poetico stesso, quasi sua ragion d'essere. E manieristico è anche il ripiegamento introspettivo, che giunge fino alla meditazione sulla morte e sulla vanità dell'esistenza umana" (ANSELMI-ELAM-FORNI-MONDA 2004: 647).

<sup>275</sup> Citerò nel corso del testo i principali contributi sulla poesia di Magno.

<sup>276</sup> In questo capitolo la scansione prosodica affiancata ai versi si intende condotta secondo i criteri di schedatura utilizzati per Petrarca da PRALORAN/SOLDANI 2003. Sempre sottinteso l'accento in 10<sup>a</sup> sede.

<sup>277</sup> Alla lettera il testo dice solo che i due amanti si rivedono dopo "digiun lungo". L'interpretazione giusta è la più ovvia, cioè che si tratti appunto del ritorno da un viaggio (così infatti TADDEO 1974: 164). In GALAVOTTI 2017b (da cui dipendono alcune delle osservazioni seguenti), alla luce del legame col sonetto precedente, dove l'autore menziona un inequivocabile "felice furto" notturno, suggestivo, senza discuterla adeguatamente, un'interpretazione più esplicitamente sensuale, cioè che il testo potesse riferirsi al risveglio dopo una notte passata assieme. L'ipotesi mi pare ora non convincente. Resta in ogni caso il fatto che siamo di fronte a un testo gioioso su un amore corrisposto, uno di quei tratti di "aderenza alla realtà" sottolineati da TADDEO 1974: 164, vicini in questo alla materia coniugale del sodale Giustinian.

m'apria le braccia, e da' coralli amati	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
sugger mi dava allor nettar celeste.	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
Col cor baciommi: e voi, cortesi e grati	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
al mio felice ardor, pegno me n' deste	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
con più d'un dolce sguardo, occhi beati.	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>

(MAGNO, *Rime* 68)

La prima quartina è interamente occupata da un'enfatica esclamazione di gioia. Il lungo iperbato che separa il soggetto "digiun" dal verbo "ebbe" è costituito da due versi le cui inarcature sono riassorbite dalla lunghezza del rejet, ma che fanno comunque saltare il confine tra i distici. La seconda quartina invece è regolarmente scandita in due momenti (si noti l'anastrofe "dentro 'l suo petto accolto", ci torneremo). L'enfasi cresce ancora nelle terzine, con inarcature e allitterazioni ("Ch'al collo preste / m'apria le braccia"), apocopi, accenti ribattuti e scontri vocalici ("sugger mi dava allor nettar celeste",<sup>278</sup> "con più d'un dolce sguardo, Occhi beati"), e ancora soprattutto l'interrogativa retorica ("Deh chi la tenne a fren?") e l'allocuzione diretta in conclusione ("e voi [...] occhi beati"). Si asseconda così un moto di passione sincera e reciproca, non una lode impossibile né un rifiuto. Magno predilige la riflessione morale, certo, ma tende comunque all'allargamento realistico dello spazio tematico della lirica e lavora variando gli elementi dello stile grave, investendo sulle figure dell'evidenza, dell'insistenza, sugli strumenti enfaticizzanti codificati e messi a disposizione dalla retorica classica, e sempre entro un regime di attenta smorzatura degli spigoli, di normalizzazione degli squilibri tra la metrica e la sintassi.<sup>279</sup> A questo proposito, cioè della rinuncia all'eccesso di "discorso lungo" (anche se con alcune magistrali eccezioni),<sup>280</sup> si può vedere come in un testo sulla gelosia quale il 124 – salvo riprendere un altro testo celebre nell'*incipit* (e platealmente: "Errai, m'accuso: falso, empio sospetto / fe' torto al ver; pentito, il cor se n' dole") – Magno eluda sostanzialmente il modello casiano di *Cura che di timor ti nutri e cresci*,<sup>281</sup> arrivando anzi a cambiare di segno l'allusione a *Errai gran tempo*, deprecando la propria gelosia in virtù di un'accertata fedeltà e dunque con una palinodia che lo riporta – anche se solo per un attimo, dal momento che il testo è l'ultimo prima delle *Spirituali* – all'ultimo maturo amore terreno delle *Rime*.<sup>282</sup> Accanto all'effusività di questo sonetto, che si avvale degli strumenti di drammatizzazione ed enfaticizzazione che vedremo partitamente tra poco, è comunque da notare la presenza in altri testi di poche concessioni alle forme tipiche dello sperimentalismo dell'ambiente venieriano (acrostico, correlazione, uso epigrammatico del madrigale),<sup>283</sup> ma si deve sottolineare come esse siano assunte sempre con distaccato equilibrio e gusto per la *variatio*.<sup>284</sup>

<sup>278</sup> Va tenuto sempre presente che, secondo lo studio di BRUGNOLO 2016: 11-27, per parole terminanti in vocale + -re l'obbligo di apocope davanti a inizio consonantico diverso da *s* implicata o alveopalatale è tassativo, e fortissimo è anche nel caso di parole uscenti in nasale + vocale (è qui il caso di "fren" al v. 9).

<sup>279</sup> A quanto già detto in GALAVOTTI 2021 si aggiungano le parole di SCRIVANO 1959: 100, che ravvisava in lui "esperienze verbali prive di qualsiasi alchimismo, disposte in strutture di una semplicità determinata costantemente da capacità e possibilità di scelta".

<sup>280</sup> Penso in particolare a *Rime* 10, *Fida mia cetra, a me fin da prim'anni*, sonetto votivo composto da un unico complesso periodo sintattico aperto da un vocativo: se ne veda la mia analisi in GALAVOTTI 2021: 37-38 e 62.

<sup>281</sup> Il testo pare più vicino a SANNAZARO, *Opere volgari, Rime XVIII, O gelosia, d'amanti orribil freno* e a TANSILLO, *Rime* 25, *O d'Invidia e d'Amor figlia sì ria*, ripreso da Magno al v. 9 "O gelosia, d'Amor perversa figlia!".

<sup>282</sup> Anche in questo è evidente la lezione di Molin, nelle cui *Rime* l'amore in età matura è un tema importante: si vedano ARIANI 2007: 980-981, e quanto scrive sul ciclo di sonetti 75-83 DAL CENGIO 2020: 159-169.

<sup>283</sup> Troviamo in Magno un acrostico (*Rime* 56), alcuni testi che fanno un uso garbato della correlazione (ad esempio *Rime* 47, 54 e 109), e la traduzione di un epigramma greco (*Rime* 97, cfr. DAL CENGIO 2018 e GALAVOTTI 2021: 188-189). Per le figure artificiali nel contesto del circolo di Venier si veda il terzo saggio di questo volume.

<sup>284</sup> TADDEO 1974: 161: "non c'è mai vero interesse per i procedimenti formali di per se stessi, come nel Venier e nel Groto".

## 2. Figure dell'enfasi

Edoardo Taddeo rileva nella poesia di Magno “un autobiografismo nutrito di realismo e intonato ad accenti dolorosi” (TADDEO 1974: 145). Su questa intonazione elegiaca si stagliano le punte enfatiche e declamatorie, talvolta anche capaci di slanci euforici, come nell'esempio visto, ma più spesso improntate al moralismo, anche se sempre, ancora con Taddeo, si tratta di

un linguaggio sobrio, schivo di artificiosità, ma affettivamente intenso, mosso da slanci effusivi, che può oscillare da un livello inferiore, in cui la familiarità sfiora la comunicazione immediata (come in alcuni sonetti giovanili), ad uno superiore, in cui si fa più frequente l'impiego di mezzi retorici, ma di tipo classico: prosopopee, apostrofi, aforismi ecc. (ivi: 162)

L'evidenza e l'intensità dell'ammonimento del vizio o della rimemorazione gioiosa (come nell'ultimo esempio della serie seguente) sono spesso affidate a impennate esclamative e scorrendo anche solo i primissimi testi, il raccolto è già cospicuo.

4, 9-11 “Oh regnasse furor sì iniquo ed empio / sol tra le fere e non tra i petti umani / con via più crudo e scelerato esempio!”

5, 12 “O mente umana al proprio ben rubella!”

8, 19-21 “O desir cieco e vano, / o senza freno errante uman pensiero, / ad opre sol di sua ruina intento!”

12, 1-4 “ Oh quanto fu, signor, felice il giorno, / quanto ebbe allor virtù propizia stella, / che voi, quasi d'un sol luce novella, / feste di voi nascendo il mondo adorno”

In alternativa lo scatto retorico, di segno ora disforico ora euforico, trova la propria forma nelle interrogative, non di rado accumulate in serie, come per esempio il topico *ubi sunt?* della stanza iniziale di una canzone davvero esemplare per piglio moralistico e classicismo retorico come 109, *Ove, o Roma, son or l'altere imprese*.<sup>285</sup> Ma volendo rimanere, anche qui, solo tra i primissimi sonetti:

3, 1-4 “Ahi perché questa luce alma gradita / divien per morte in sì poch'ore oscura? / O 'l corso almen, ch'a lei prescritto dura / non è tutto verace, intera vita?”

6, 12-14 “O bel fiume, or fia mai che 'l tristo petto / in te, suo Lete, ogni aspra cura immerga? / E sian questi i miei dolci Elisî campi?”

13, 9-11 “Ma qual di carità nome più chiaro / santa amicizia in sé non chiude? E quale / caso addolcir non può grave ed amaro?”

Si tratta ovviamente di due strategie simili e complementari, per cui le due figure si trovano spesso affiancate e basterà riportare la quarta stanza della canzone 9:

Oh lei felice, oh dipartir beato!  
ché 'n quella età né sua miseria scerse,  
né fu serbata a sì penosi guai.  
O mie gioie e speranze, ora converse  
in doglia e pianto! O caro allor mio stato,  
ché ne la vita tua me stesso amai.  
Chi più tranquille mai  
voglie o dolci pensier chiuse nel petto?  
Chi provò de la mia più lieta sorte  
finch'a me non ti tolse invida morte?  
Ma tal pace e diletto,  
lasso, ebbi allor, perché più grave poscia  
giungesse al cor la destinata angoscia.

---

<sup>285</sup> Il modulo di ascendenza biblica dell'*ubi sunt?* è ripreso anche nella canzone pastorale 42, in cui Tirsi piange la morte di Dafne. La stessa anafora è alla base anche di *Rvf 299, Ov'è la fronte, che con picciol cenno*, poi riscritto da FIAMMA 1570 123, *Ov'è la fronte più che 'l ciel serena* (ZAJA 2009: 279-80, e 2010, 80).

(MAGNO, *Rime* 9, 40-52)

Un altro tratto caratterizzante della retorica di Magno è la prosopopea o più in generale le forme di *sermocinatio*, la parola affidata a una voce di secondo grado: con Stella Galbiati, “un certo gusto per la mimesi e per l’effetto ‘teatrale’” (STELLA GALBIATI 2007a: 134, che cita a sua volta TADDEO 1974: 162). La diffusione della figura è capillare: a volte serve a colorire concettosamente un motivo encomiastico, come la lode delle capacità militari e della conoscenza dell’amore da parte di Brunoro Zampeschi (*Rime* 20) affidata a un’allocuzione diretta di Amore a Marte; oppure a sostenere la lode dell’amata, come in queste parole pronunciate dall’erba inaffiata dalla donna:

Sospesa l’una man l’elsa tenea  
del cavo rame; e ’n lui sovente immersa  
l’altra, su l’erbe fuor l’acqua spargea;  
che parean dir: – Tua man candida e tersa  
cessi l’onda spruzzar, ché noi ricrea  
sol la virtù che ’l tuo bel ciglio versa. –

(MAGNO, *Rime* 93, 9-14)

Ma sono moltissimi i testi in cui viene affidato a una voce seconda interna al testo un messaggio di carattere morale o didascalico, di volta in volta al servizio di istanze differenti. Si pensi alla prosopopea ancora una volta di Amore che loda il commercio carnale come via per sconfiggere il tempo (*Rime* 68) e soprattutto all’allegoria della Fede il cui discorso occupa quasi tutta la canzone spirituale conclusiva (*Rime* 137). La teatralità è spinta sino a raggiungere talvolta punte tragiche di estremo patetismo. Riporto il discorso rivolto dal filosofo Anassarco condannato a morte al re Nicocreonte<sup>286</sup> che occupa quasi per intero il sonetto 8, tutto sentenze e dichiarazioni proverbialmente esemplari (su questo stesso modello è poi tutta la canzone sulle virtù romane, *Rime* 109).

– Sia pur in polve il fral trito e ridotto,  
ché l’alma dal tuo sdegno invitta io serbo;  
furor contra virtute ha debil nerbo:  
tu per far onta, io per soffrir prodotto.  
Cada pur sopra me l’immenso peso  
del mondo tutto, e franga i membri e l’ossa,  
che non sarò dal precipizio offeso.  
Così libero i’ son, serva è tua possa;  
e ’l cener tuo, da ricca urna compreso,  
porterà invidia a la mia nuda fossa. –

(MAGNO, *Rime* 8, 5-14)

E si veda ancora, nella canzone in morte di Elena Mazza, madre di Orsatto Giustinian, il discorso rivolto da lei malata al figlio che la cura nonostante l’altissimo rischio di contagio, in cui il ritmo pateticamente anaforico dà evidenza alla commozione e in cui la dignità ed esemplarità di cui è incaricato l’episodio fanno apparire singolarmente stringenti le antitesi che innervano la logica di un affetto che si esprime senza rompere mai i composti equilibri sintattico-metrici.

– Deh non voler che ti dian morte, o figlio,  
queste poppe – dicea, – che ti nodriro.  
Non far doppio il martiro;  
che vita avendo tu, nulla m’annoia.  
Io più nel tuo che nel mio petto spiro,  
e te veggendo almen fuor di periglio,  
chiuderò lieta il ciglio;

---

<sup>286</sup> L’episodio viene da DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi* IX, 58-60, ma Anassarco è menzionato anche da CICERONE, *Tuscolane* II, 22, 52, oltre a comparire in PETRARCA, *Trionfi, Triumphus fame* III, 73 “Vidi Anassarco intrepido e virile”.

salva in te la mia speme e la mia gioia.  
 Là son già corsa ove 'l gir oltra è noia,  
 e felice per te, mentre al ciel piacque,  
 vissi; e per tua pietà, felice or moro.  
 Sol la mia sorte i' ploro  
 che d'altro morbo il mio mortal non giacque:  
 ch'in queste braccia, ov'or per te ne temo,  
 ti darei de' miei baci il pegno estremo. –

(MAGNO, *Rime* 29, st. 7, 91-105)

Come risulta evidente dall'attacco di questa stanza e anche da altri tra gli esempi riportati, una delle figure cui Magno ricorre con più frequenza per innalzare il dettato dei passi più intensi è l'anafora, utilizzata soprattutto per replicare particelle presentative o interrogative, in modo funzionale alla sottolineatura del ritmo enfatico del discorso. Molto spesso, più che anafore strutturanti che mettono in serie più versi o legano, marcandone i confini, più partizioni metriche – forme che Magno tende a usare con parsimonia (GALAVOTTI 2021: 39-49 e 98-138) –, troviamo altre forme di ripetizione e ribattimento a distanza ridotta, come le numerose anafore emistichiali che interessano versi bipartiti:

9, 108 “*cedi al voler divin, cedi al crin bianco*”  
 31, 12 “*O nefand'opra, o secol empio e rio!*”  
 110, 12-3 “*Or che più tardo? e chi più l'alma sforza? / Spiega, Amor, spiega pure altrove l'ali*”  
 137, 138 “*Ahi mal sano intelletto, ghi cieco senso!*”

Oppure la ripetizione dello stesso aggettivo nei casi in cui i due elementi condividano la medesima reggenza:

63, 14 “*eterne grazie, eterni baci avrai*”  
 99, 114 “*d'ogni valor, d'ogni bel vanto amici*”,  
 102, 6 “*d'ogni bontà, d'ogni valor ricetta*”  
 131, 1 “*Vil verme io son per me, vil bocca indegna*”<sup>287</sup>

Più spesso le proposizioni si dispongono in modo scaleno, cioè tale che a una breve proposizione iniziale ne segue un'altra aperta dalla medesima congiunzione o dal medesimo pronome che però slitta nel verso successivo tramite inarcatura, ed eventualmente prosegue ulteriormente:

5, 9-11 “*Qui più sereno è 'l ciel, più l'aria pura, / più dolci l'acque, e più cortese e bella / l'alte ricchezze sue scopre natura*”.  
 36, 1-5 “*Ahi fato iniquo! Ahi morte empia e rapace / ch'involi al mondo il fior d'ogni bellezza! / Ahi, ché'l sol d'onestate e gentilezza / in questa invida tomba estinto giace! // Resti pur l'arco qui, resti la face*”  
 55, 27-29 “*ch'or un stral ti rintuzza, or del tuo foco / un carbon spegne, or un lacciul ti solve / e l'or del vago crin ti fura il ladro*”  
 69, 10-11 “*Chi de la bocca a pieno / può'l tesoro lodar? Chi'l dolce riso?*”<sup>288</sup>  
 94, 9-10 “*A lei v'aprite, a lei con largo nembo / piovete entro il bel grembo*”  
 137, 105-106 “*quante cose produce e quanto sembra / ricco del bello intorno a lui diffuso*”<sup>289</sup>

O ancora, per finire, entrambi i sintagmi disposti parallelamente e richiamati anaforicamente reggono lo stesso elemento posto in rejet, oppure da esso dipendono:

33, 7-8 “*come desta a virtù, come innamora / tua vista, e fa dei cor dolce rapina*”  
 42, 49-50 “*Tutta grazia e beltà, tutta onor vero / fu quell'alma gentile*”  
 44, 1-6 “*Cangi or beato il Po, cangi il Metauro / in or le arene [...] Ecco l'alma Lucrezia, ecco il tesoro / d'ogni virtù*”

<sup>287</sup> Cfr. anche *Rime* 23, 12: “*Stupido ognun l'ascolta, ognun l'ammira*”, dove l'elemento comune è anticipato in funzione predicativa e dunque l'elemento anaforizzato non apre il verso.

<sup>288</sup> Anche questa variante, con anafora emistichiale nel verso di rejet, ricorre ancora.

<sup>289</sup> Cfr. anche 26, 12-13; 32, 9-10, o ancora 56, 12 “*Manca ogni esempio, ogni intelletto è tardo / in spiegar tanto bel*”, con ripetizione anaforica, ma con l'elemento ripetuto non posto in apertura.

75, 1-2 “*Che fa? Che pensa? E come il giorno spende / or la mia dea?*”  
 86, 17 “*questo bel ciel, quest’aere onde respiro / lasciar convengo*”  
 120, 1-2 “*Doppia bellezza in voi, doppio in me foco / rendon voi gloriosa e me felice*”.

### 3. Alcune figure dell’ordine delle parole

Il quasi costante rispetto del rapporto tra partizioni metriche e sviluppo della sintassi del periodo è un tratto molto evidente dello stile di Magno (GALAVOTTI 2021), e ciò fa sì che sia l’ordine delle parole nella frase uno dei luoghi dove maggiormente si rivela la tendenza dell’autore a conferire alla dizione quel tono di alta dignità che la critica gli ha sempre riconosciuto. Va detto però che nella sintassi della lingua poetica è estremamente difficile individuare ciò che pertiene alla scelta individuale e ciò che fa parte di quello spettro di soluzioni che vengono percepite come marcate in prosa, ma sono invece sempre disponibili in poesia, dandosi le forme di inversione, spostamento e dilatazione dell’ordine naturale dei costituenti tra i più semplici e necessari espedienti del versificare. Questi paragrafi vogliono essere una ricognizione – preliminare ad uno studio stilistico che dovrebbe tener conto almeno della prosodia, e, su un altro piano, dell’evoluzione diacronica – di alcuni tratti che si segnalano, per la loro frequenza e la loro riconoscibilità, come vere e proprie figure a un tempo sintattiche, retoriche e ritmiche. Gli esempi sono sempre tratti dai sonetti, ma le figure ricorrono con frequenza anche negli altri metri.

Per prima cosa, possiamo vedere alcuni fenomeni di anastrofe, cioè di inversione dell’ordine naturale dei costituenti.<sup>290</sup> Nella lingua poetica, l’anticipazione dell’aggettivo rispetto al sostantivo cui si riferisce non si può considerare una disposizione marcata, ma lo diviene quando un’enumerazione aggettivale rimanda il nome in punta di verso. Sulla scia di memorabili *incipit* petrarcheschi (come 214, 13, in apertura della st. 3, “Caro, dolce, alto et faticoso pregio”; 340, 1 “Dolce mio caro e prezioso pegno”; o ancora 360, 1, “Quel’antico mio dolce empio signore”),<sup>291</sup> in Magno il tipo si realizza generalmente su due *pattern*, cioè con possessivo monosillabico in sesta sede:<sup>292</sup>

49, 1 “Questa selvaggia mia cruda guerriera”	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> (6 <sup>a</sup> ) 7 <sup>a</sup>
58, 5 “mossi dal basso lor terren soggiorno”	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
124, 6 “le scelerate mie stolte parole”	4 <sup>a</sup> (6 <sup>a</sup> ) 7 <sup>a</sup>

Oppure con sesta atona e polisillabo accentato in ottava sede:

21, 1 “di quei celesti avventurosi strali”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
112, 14 “più dolce, cara e preziosa stanza”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
136, 7 “e dietro a prave e temerarie voglie”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>

<sup>290</sup> Considero ‘anastrofe’, secondo le categorie della retorica tradizionale, l’inversione dell’ordine naturale di due parole o di due sintagmi, ‘iperbato’ l’allontanamento di due elementi sintatticamente dipendenti l’uno dall’altro in virtù di un legame forte, ‘epifrasi’ la separazione di due elementi coordinati (MORTARA GARAVELLI 1988: 227-229 e LAUSBERG 1969, che però separa anastrofe e iperbato, disposte tra le *figurae per ordinem*, 180-82, ed epifrasi, categorizzata come *figura per adiectionem*, 203). Con ROGGIA 2003: 182, si dovrà comunque osservare che la definizione tradizionale di iperbato non regge a un’analisi strettamente linguistica, restando esso “più un effetto percettivamente e stilisticamente rilevante connesso a vari movimenti sintattici che non uno specifico costrutto sintatticamente delimitabile”.

<sup>291</sup> Ma cfr. almeno anche BEMBO, *Le Rime* 17 (= XVII), 15 “fa l’altero fatal mio vivo lume”; 51 (= XLVIII), 2 “la tua perdita dolce compagnia”; 66 (= LXI), 4 “dolce mia vaga angelica beatrice”; *Stanze*, 39, 3 “se quel soave suo dolce concerto”, etc.

<sup>292</sup> Problematica è la scelta se il possessivo, normalmente atono, in virtù della posizione marcata che assume in queste condizioni, sia o meno da promuovere a sede di *ictus* metrico nel caso di ribattimento con un successivo accento di settima. Per i termini della questione cfr. BRUGNOLO 2016: 85-108, e in particolare gli esempi da Tasso e Marino discussi ivi: 97, e la bibliografia lì allegata. Anche PRALORAN 2003b discute una simile figura negli endecasillabi dattilici (con accenti cioè di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>) di Petrarca.

Il procedimento può anche venire iterato, come in 14, dove la stessa anastrofe ‘aggettivi-nome’ sigilla circolarmente la fronte: al verso 1 “Viva *questo superbo e nobil tetto*” risponde il verso 8 “posi, come in *suo proprio almo* ricetta”. Un esito peculiare è quello in cui aggettivi di relazione che si riferiscono a luoghi mitologici, spesso accompagnati da un aggettivo qualificativo, vengono anticipati rispetto al nome comune portato in rima, rompendo anche un sintagma attesissimo come “Campi Elisi”:<sup>293</sup>

6,14 “E sian questi *i miei dolci Elisi campi?*”  
 10,11 “e m’invitaro al *bel Castalio fonte*”  
 23, 4 “pregio rinnova al *sacro Aonio coro*”  
 65, 10 “te nobil padre del *Castalio fiume*”<sup>294</sup>

A questi si aggiungono i casi in cui si interpone un genitivo tra due aggettivi, che avvicina così la figura a quella dell’epifrasi. Questa configurazione si concentra nell’ultimo terzo del libro e ricalca la medesima distribuzione ritmica, con sostantivo ossitono, di solito “amor” in forma apocopata, sotto accento di 6<sup>a</sup>:

15, 6 “in continua d’amor cortese lite”	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
102, 3 “e ’l publico dei cor gioioso affetto”	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
108, 13 “dove eterna di fé lampada accensa”	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
111, 3 “già fra novi d’amor caldi sospiri”	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
115, 13 “il più nobil d’Amor foco s’accende”	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
117, 8 “tra soave d’Amor pietoso gioco”	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>

L’anastrofe del genitivo rispetto al sintagma nominale che lo regge è molto frequente in Magno, sia a cavaliere tra due versi inarcati – il che, si noti, è un tratto caratterizzante del suo stile, data invece la rarità della figura negli autori a lui vicini – ,<sup>295</sup> sia nel singolo verso, dove arriva in molti casi a occupare per intero la linea versale. Spesso il sintagma preposizionale e quello nominale sono entrambi ampliati da un aggettivo, cosicché il verso risulta nettamente bipartito. Tale figura è caratteristica di un dettato elegantemente impostato e non a caso ricorre spesso in quella forma esclamativa che abbiamo visto essere così frequente, solitamente in sede incipitaria o conclusiva (dell’intero testo o di una singola frazione metrica):<sup>296</sup>

1, 8 “d’un generoso ardir pegno sicuro”  
 6, 9 “Qui di lieto pastor povera verga”  
 30, 4 “e de’ nostr’occhi i lagrimosi rivi”  
 34, 9 “O d’empia gelosia cieco sospetto”  
 62, 14 “de le lagrime mie la pioggia amara”  
 66, 1 “O del mio paradiso uscio gradito”  
 76, 14 “O di povero don felice usura!”  
 84, 8 “è di tepida fiamma aperto segno”  
 102, 5 “Tu di nobil suo figlio essempro raro”  
 112, 5 “Or de l’alma mia dea cortese affetto”

<sup>293</sup> Da una ricerca su BIBIT trovo “Elisi campi” solo in Tasso, “santo Aonio coro” in Ariosto, “Castalio fiume” in Gaspara Stampa. Da uno spoglio su alcuni rimatori veneziani raccolgo “sacro aonio chiostro” e “pierio coro” in Domenico Venier, “Castalia riva” in Giacomo Zane. Non è certo un caso che “bel Castalio fonte” (vedi anche “Pierio coro”) si trovi nell’amico fraterno di Magno, Orsatto Giustinian. In ogni caso sono occorrenze eccezionali, e, in ciascun testo, *hapax*. Si noti che nell’italiano contemporaneo la posizione prenominali degli aggettivi di relazione è addirittura agrammaticale (RAMAGLIA 2011).

<sup>294</sup> È comunque da notare la quasi omofonia dell’aggettivo *bel* del secondo esempio con la preposizione articolata *del* del quarto.

<sup>295</sup> Si veda per esempio *Rime*, 3, 9-10, “Chi può vita chiamar *de’ teneri anni* | *l’ignara mente?* E qual mortale oltraggio”. Sulle inarcature di Celio Magno nel quadro della lirica veneziana, cfr. GALAVOTTI 2021: 217-247 e 267-366, e in particolare 313-315 per la figura qui descritta.

<sup>296</sup> In questo senso va sottoscritta la valutazione generale di SOLDANI 1999: 238, riguardo alle figure di inversione in Tasso: “tali artifici svolgono proprio la funzione [...] di conferire al dettato un’architettura sintattica e ritmica armoniosa, una cadenza ‘conclusa’ ed elegante”.



116, 1 “O del mio nobil foco alta mercede”

Eccezionalmente il genitivo o il nome sono espansi in dittologia, con il medesimo esito:

2, 8 “de la fredda stagion la neve e ’l vento”

24, 10 “di bellezza e valor l’imagin vera”.

Oppure dal genitivo dipende un altro complemento o una breve relativa restrittiva (l’ultimo esempio riscrive quasi identico il v. 26, 1 “Vidi questa del mar reina altera”, conferendo così a Venezia una sorta di epiteto formulare):

14, 5 “E di lui che l’eresse il nome eletto”

38, 4 “di colei che qui giace il volto adorno”

57, 9 “o degli strai d’Amor doppia faretra”

101, 1 “O di questa del mar reina altera”.

L’anticipo del genitivo può riguardare anche inversioni più accusate e di breve estensione, non sempre necessitate da ragioni rimiche o prosodiche, e che paiono dunque intenzionalmente ricercate,<sup>297</sup> in questo caso con risultati più disarmonici e aspri:

22, 14 “*de li dèi ’l riprensor* tace e sospira”

34, 1 “Qual *d’Aletto furor* la man che strinse”

67, 4 “meco un picciol *del tempo indice* avea”

77, 12 “ma so non men che *d’onor legge* insegna”

108, 7 “e *d’onor frutti*, quasi in steril parte”

Oltre ai sostantivi, anche i genitivi e gli altri complementi indiretti possono venire anticipati rispetto agli aggettivi che li reggono, specialmente con inversioni che impegnano il secondo emistichio, rimandando l’aggettivo in punta di verso, laddove nel primo emistichio si trova solitamente il nome da cui l’aggettivo dipende:

2, 3 “da l’oriente uscir *di luce adorno*”

5, 12 “O mente umana *al proprio ben rubella*”

24, 12 “Felice età *di tanto pregio altera*”

28, 4 “e ’n questa valle *di miserie piena*”

47, 4 “per darne spirto al cor *di vita casso*”

75, 13 “benché lontano e *d’aspre cure involto*”

81, 7 “a quel divin ch’entro *’l mortal compreso*”

101, 7 “chi mai spirto *di te più degno e raro*”

E questo avviene non solo in funzione dell’eleganza del dettato, ma anche per dar modo di insistere su rime doppie e consonantiche, che non di rado però possono essere rime grammaticali tra participi – come in 12, 12-14 “così lo spirto in egre membra *involto* / [...] / e s’alza a maggior ben nel mal *sepolto*” (e si noti il chiasmo che porta “ben” e “mal” quasi a contatto), e 16, 6-7 “più riman preso e ne’ suoi lacci *avolto* / ch’in nove insidie del nemico è *colto*” –, o addirittura rime derivative come in 28, 10-12 “beltà divina a divin segno *aggiunta* [...] Né dite: – Irene è tosto al suo fin *giunta*”.

Quando il complemento indiretto dipende da un participio, come nell’ultimissimo esempio, esso si intrude tra questo e l’ausiliare generando un iperbato. Lo stesso vale quando vengono separati copula e complemento predicativo.

7,11 “che non **sarò dal precipizio offeso**”

51, 13 “e se pur **n’ho di qualche dolce asperse**”

74, 5 “Misero caddi e **fui di vita spento**”

88, 8 “ch’è tal viver **di morte assai più rio**”

---

<sup>297</sup> Tale ricerca di un effetto locale di complessità e asprezza può essere documentato con certezza almeno nel caso di 22, 14, verso che acquista l’inversione nel processo correttorio: la versione del sonetto a stampa in ZANE 1562: A4v, leggeva infatti “*il riprensor de’ Dei* tace e sospira”.

108, 9 “Ch’ove i miei prieghi *son di merto voti*”

Ancora una volta con la funzione di sollecitare la rima, vengono spesso invertite locuzioni avverbiali o nominali con valore preposizionale. Preferisco esemplificare con ampiezza perché il tipo mi pare piuttosto marcato e in Magno ricorre con alta frequenza,<sup>298</sup> anche qui adattando quasi sempre la figura sintattica su cliché prosodici a base giambica:

2, 6 “di primavera a questo colle intorno”	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
14, 11 “ch’eterna spira al bel giardino in fronte”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> (6 <sup>a</sup> ) 8 <sup>a</sup>
26, 3 “et ad un cenno a’ liti errar d’intorno”	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> (con debole iperbato per intromissione del verbo)
30, 3 “la mesta pompa al sacro busto intorno”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
32, 13 “è l’alma, e gode, al suo fattor a canto”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
38, 1 “Ecco di rose, a questa tomba intorno”	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
51, 6 “ch’io le tenebre a te sgombri d’intorno”	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> (con debole iperbato per intromissione del verbo)
63, 11 “in sen m’alberga al cor gioioso a canto”	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
78, 8 “morte, languendo a la mia dea lontano”	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
127, 4 “che risplender nol veggia a me d’intorno”	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
129, 2 “con soave armonia d’ogni uso fora”	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>

Potrei proseguire esemplificando la diffusissima anticipazione di una serie di complementi indiretti con il verbo rimandato alla fine del verso, o ancora con le numerose inversioni tra verbo e complemento oggetto, ma queste poche note mi paiono sufficienti a sottolineare due generali tendenze. Una, di gran lunga più frequente, a conferire alla conclusione del verso una cadenza nobile, alta, quasi declamatoria, spesso portando in punta di verso rime consonantiche. L’altra, più rara, a creare singoli punti d’atrito aspri e dissonanti.<sup>299</sup> Questa seconda tendenza si rivela ad esempio anche nelle anastrofi tra infinitive e verbi reggenti, in versi caratterizzati da scontri d’accento e fitte trame allitterative, come i seguenti:

31, 13 “Poiché d’uccider tenti i suoi più degni”  
40, 9 “Ma s’è chi veder brami il suo bel volto”  
41, 10 “picciol, timido spirto, e scampar tenti”  
41, 13 “ché per girne sicuro usar potrai”  
44, 13 “fiorir faranno, e fia lor chiara prole / felice copia di terrestri lumi”  
68, 11 “sugger mi dava allor nettar celeste”  
84, 5 “Ma s’aver può da lei tregua o ritegno”  
93, 5 “Quando irrigar vid’io vago giardino”  
123, 7 “e dond’io vita aver credea, trovai”  
136, 13 “di chi gioir potendo in doppia vita”

Allontanando leggermente lo sguardo, si vedano allora i seguenti giri sintattici, in cui si accumulano anastrofi e iperbati:

Ma quasi a l’amo in mar già colto pesce,  
quanto più mi riscuoto esser mi sento  
più preso; ed ella più mie pene accresce

(MAGNO, *Rime* 49, 10-12)

Ma s’esser pur dovean distrutte e sparte  
ciò fatto avria de’ miei sospir l’ardore  
o de’ miseri lumi il largo umore

<sup>298</sup> Cfr. anche 50, 6 “come fanciullo *a sua nutrice in seno*”; 90, 14 “Gioir Diana *a te* più tosto *in braccio*”; 100, 5 “Mai *de la patria in pro* non sazio o lasso” (verso sostanzialmente riscritto con lo stesso ritmo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> in 104, 5 “piè per la patria mai non stanchi o lassi”). E vedi ancora l’anastrofe dell’avverbio in attacco di verso: 41, 14 “*di penne invece*, i tuoi soavi accenti”.

<sup>299</sup> Rimando in generale alle osservazioni di AFRIBO 2001, che, partendo dalla critica tassiana, riconosce nella poetica cinquecentesca della *gravitas* un sistema di complesse gradazioni stilistiche tra grave e aspro.

(MAGNO, *Rime* 80, 5-7)

Si può vedere ora qualche caso di iperbato, cioè di allontanamento di due elementi tra loro dipendenti sintatticamente ad opera di altri elementi della frase. Mi limiterò a riportare quei casi in cui tale rottura interessa un sintagma fortemente coeso, e in cui i due elementi vengono spinti, anche tramite la concomitante presenza dell'anastrofe, agli estremi del verso.<sup>300</sup> Escludo insomma i casi di allontanamento, mediante immissione di complementi non nucleari, del soggetto o dell'oggetto dal verbo, che in virtù della loro maggiore libertà di movimento entro la frase tendono a generare figure, comunque in qualche modo portatrici di una nobilitante eleganza, ma non particolarmente accusate (p. es. 7, 7 "furor contra virtute ha debil nerbo"), oppure lunghe campate che si stendono su più versi<sup>301</sup> (come 3, 12-14 "Quel, dunque, che riman, qual picciol raggio / fuor d'atre nubi, a ristorar suoi danni / spenda in oneste e liete cure uom saggio"). Di solito non eccezionalmente forte è anche il caso di doppi iperbati "a intarsio" (SOLDANI 2009: 166), cioè con due reggenze spezzate che si accavallano l'una all'altra (p. es 22, 4 "per dar frutto a gustar novello e raro"). Ma mi correggo subito riportando alcuni casi notevoli di *mixtura verborum*:

- 3, 3 "Quanta dal sonno a lei parte è rapita"
- 32, 5 "L'aver perpetua a noi stanza è interditto"
- 35, 7-8 "troppo col senso errar lunge io ti scerno / dal vero ben, ch'in Dio riposto è solo"
- 47, 12 "Quegli a cosa furar vietata intento"
- 53, 9 "Bionda a Venere aver la sua non giova"

Vediamo ora i casi in cui un determinante è separato dal suo sostantivo, generalmente tramite l'inserzione del verbo di cui il nome costituisce l'oggetto.

- 18, 9 "De' suoi dolci t'escluda almi riposi"
- 51, 12 "Così tutte io trapasso acerbe l'ore"
- 88, 6 "senza alcuna impetrar da te mercede"
- 129, 9 "Ma qual anch'io darò di gaudio segno"
- 133, 1 "A questa tua, Signor, sacrata mensa"

Altrettanto forti sono i casi di separazione del nome dall'aggettivo, solitamente raddoppiato in dittologia.

- 1,1 "Non di porfido tomba eletto e duro"
- 10, 2 "trastullo sovr'ogni altro amato e caro"
- 13, 11 "caso addolcir non può grave ed amaro"
- 21, 4 "e piaghe imprime in lor dolci e vitali"
- 26, 4 "copia d'armati legni invitta e fera"
- 35, 12 "Così tua via per l'orme sue fornita"
- 46, 2 "con voce dal dolor già stanca e vinta"
- 59, 5 "Dì che fiamme ho per lei sì calde e vive"
- 84, 13 "con lingua, qual sei tu, di frode aspersa"
- 115, 8 "piaghe più ch'altre mai dolci e vitali"

Altri casi notevoli riguardano la separazione del verbo da un complemento predicativo, compresi quelli di iperbato tra la copula e il nome del predicato.

- 3, 2 "divien per morte in sì poch'ore oscura"
- 11, 11 "e sia, s'al corso i' manco, il danno leve"
- 78, 3 "ch'elle son, se nol sai, cosa divina"
- 127, 6 "rendendo a pieno i miei desir contenti"

O ancora si vedano le occorrenze di separazione dell'ausiliare dal participio nei tempi composti, mediante l'interposizione del soggetto o di una parentetica.

- 7,4 "mentr'era il corpo suo percosso e rotto"

<sup>300</sup> Per una simile analisi della *Liberata* di Tasso, cfr. SOLDANI 1999: 259-267.

<sup>301</sup> Per la distribuzione della sintassi del periodo, rimando ancora a GALAVOTTI 2021.

15,3-4 “deh *sia* nel perseguirlo il fren *raccolto* / e 'l vano ardor de la vendetta estinto”  
89, 11 “*fui* quasi, errando il piè, sossopra *volto*”

Un infinito può essere separato dal verbo che lo regge, spesso in concomitanza con anastrofe tra i due.

53, 11 “e farla anch'essa tal con arte prova”  
113, 4 “aspirar il pensiero a pena ardiva”

Possono poi venire allontanati anche una relativa e il nome o pronome che la regge.

61, 14 “*quel* nega invan *che tutto 'l mondo vede*”  
79, 8 “*conforto* altro non è *che 'l ciel m'inviè*”  
91, 7 “coglie *il dolce*, cred'io, *che serba in quella* / cara e soave bocca”  
122, 1 “Se 'l *tempo*, o mio bel sol, *ch'io v'ho presente*”

Rispetto all'anastrofe di genitivo e nome, l'iperbato 'sostantivo-genitivo' è piuttosto raro, ma vedi comunque 92, 4 “tra cui *valle* giacea *d'alto diletto*”.

Un'ultima nota merita la figura dell'epifrasi, che consiste nell'inserzione di uno o più sintagmi tra due elementi coordinati. Come sono poco frequenti in Magno i casi di inarcatura interessati dall'epifrasi a cavaliere tra due versi,<sup>302</sup> così anche le occorrenze limitate alla misura del verso sono piuttosto rare. Vediamo i casi in cui il verbo separa due complementi oggetto:

5,3 “ché s'a me *libertà* cerco e *quietè*”;  
75, 6 “seco *Amor* guida e de le *Grazie il coro*”; (con anche anastrofe del genitivo)  
84, 14 “*il tuo fallo* raddoppi, e 'l mio *disnore*”

Solo in un caso un genitivo separa due sostantivi che lo reggono: 126, 2 “*primo pregio* del mondo e *meraviglia*”; in un altro caso il nome separa invece due genitivi: 103, 8 “*de' tuoi* l'esempio e di *tutt'altri* eccede”.<sup>303</sup>

Un secondo gruppo è costituito dagli aggettivi che vendono separati dal nome cui si riferiscono, oppure, nell'ultimo esempio, da una congiunzione:

3, 6 “da membra inferme e da *ria* sorte e *dura*”;  
10,5 “poich'*empia* sorte e *ria* con gravi danni”;  
76, 6 “di sé vestendo il *viv'avorio* e *schietto*”;  
136, 12 “O *cieca* dunque e *lagrimabil* sorte”.

#### 4. Riprese – riscritture

Questo rapido attraversamento delle *Rime* dal punto di vista di selezionate figure dell'*ordo verborum*, senz'altro parziale ma significativo, mostra come nell'architettura del verso di Magno l'anastrofe sia assolutamente preponderante, dove invece figure come iperbato ed epifrasi, accomunate dall'allontanamento di elementi che dovrebbero trovarsi a contatto, vengono ridimensionate. Non significa che manchino, ma piuttosto che l'allontanamento degli elementi nucleari della frase a livello macrosintattico<sup>304</sup>

<sup>302</sup> Tra le poche occorrenze, vedi ad esempio 86, 132-133 “tu da l'infernal mostro / l'alma difendi e da' perpetui affanni”. Cfr. in generale GALAVOTTI 2021: 358-62.

<sup>303</sup> Non si può parlare a rigore di epifrasi in un caso in cui l'anticipazione del complemento di privazione, esteso sino a occupare il primo emistichio (“del mio solo conforto”), rende, per la forte disparità sillabica, in qualche modo d'inciampo l'elemento ad esso coordinato (“e d'alma”), anch'esso dipendente da “privo” posto in punta di verso: 48, 11 “del mio solo conforto e d'alma privo”. Il verso mi pare tuttavia utile per segnalare la parte non indifferente che la prosodia, secondo una curva melodica prima ascendente e poi discendente, finisce per avere nella percezione della figura dell'epifrasi.

<sup>304</sup> Mi riferisco non tanto ai fenomeni di *enjambement* con iperbato (GALAVOTTI 2021,343-358; ad esempio: 20, 12-13 “Ciò detto, Amor de' suoi tesori aprio / l'ampie ricchezze al suo Brunor diletto”), quanto alle forme di continuità sintattica tra le partizioni metriche di un testo per cui, ad esempio, il soggetto, ampliato attraverso frasi relative, aggettivi o vari

si associa di preferenza, a livello microsintattico, a costanti piccole sovversioni, tanto sistematiche da finire per essere ripetitive, o meglio costituirsi in grammatica. Allo stesso modo, alcune soluzioni nella costruzione dei versi a più forte carica emotiva e declamatoria, le figure dell'enfasi, del pathos, dell'insistenza si ripropongono spesso in maniera molto simile, e in alcuni casi in versi quasi identici. Tale ripetitività nelle soluzioni retoriche e sintattico-ritmiche (come l'anastrofe del genitivo, l'uso delle stesse parole ossitone sotto accento di sesta, il riuso di parole-rima, la ripresa di versi quasi identici a distanza anche breve) è un fenomeno che può stupire se si pensa che il canzoniere è esito di una tarda rielaborazione, "punto di arrivo, traguardo di un lungo lavoro di limatura e di selezione" (ERSPAMER 1989: 243). Vorrei avanzare allora l'ipotesi che questa ripetitività, quasi formularità, possa rappresentare, non solo un ovvio dispiegamento di forme di memoria sintattico-ritmica,<sup>305</sup> ma proprio, per la sua costanza, un mezzo per consolidare il meccanismo di chiusura delle *Rime* sui suoi motivi ricorrenti e in particolare sull'"ossessivo *leit-motiv*" (Stella Galbiati 2007a: 132) della morte. Proprio grazie a questa rigorosa economia di mezzi, si esprime prima la desolazione dello sguardo rivolto a sé stesso, al proprio corpo mortale e inesorabilmente calato nel tempo, poi l'esclamazione del dolore e l'esaltazione di ben precise alternative a questa terrificante mortalità. La risposta a questo dolore è affidata, nello svolgimento progressivo delle *Rime*, all'amore (il "seguir quel che diletta" di 67, 12), all'"alta mia patria" (86, 78) e, con più convinzione, alla scrittura poetica; ma non serve, in ultima analisi, che a preparare il ribaltamento conclusivo della sezione di rime spirituali, dove questi valori positivi non scompaiono ma vengono riassorbiti e risemantizzati: Dio è il vero Amore, il cielo è la vera Patria, la poesia ritorna alle proprie origini davidiche, alla preghiera.<sup>306</sup> Persino un meccanismo potenzialmente debole come la rima derivativa acquisisce un significato nello scarto tra l'umano e il divino. Riguardo al sonetto *Cristo oggi nacque*, la dispersa 286, dove si trovano in rima "merto" e "demerto", Franco Tomasi, nota come l'antitesi tra vita terrena e divina su cui si fonda la riflessione spirituale del testo sia rinforzata proprio attraverso la rima derivativa, che serve a sottolineare la distanza tra l'altezza di Dio e la bassezza umana, "l'incommensurabile divario tra il *merto* di Cristo redentore e il *demerto* del poeta" (ANSELM/ELAM/FORNI/MONDA 2004: 641).<sup>307</sup> Movimento inverso ma basato sullo stesso strumento è quello del sonetto proemiale, dove la rima *indegno*: *degno* serve a marcare la dignità – sia pure in minore ("d'altra povera fronde") – del poeta, in nome dell'"ombra" di virtù, della buona volontà ("nobil brama") che ne ha caratterizzato la vita a dispetto dell'"incolto crin".<sup>308</sup>

La ripetizione delle medesime modulazioni stilistiche è accompagnata anche dalla ripresa, riattivazione e risemantizzazione degli stessi motivi in componimenti distanti. Prendiamo ad esempio l'immagine

---

complementi, trova il proprio verbo nella partizione metrica successiva. Va detto che queste forme di legame hanno in Magno una presenza relativamente contenuta rispetto, mettiamo, a quanto sperimentato dall'autore paradigmatico dello stile grave, cioè Giovanni Della Casa, ma anche rispetto a un poeta attento alla sintassi latina come Bernardo Tasso (su tutta la questione vedi ivi, e la bibliografia allegata).

<sup>305</sup> Necessario il rimando agli archetipi di questo tipo di ricerche: gli "echi di Dante entro Dante" (CONTINI 1976: 80) e l'elaborazione del concetto di "figura ritmico-sintattica" da parte di BECCARIA 1975.

<sup>306</sup> Come scrive Magno nella sua *Prefazione sopra il Petrarca*: "bisogna anche concludere che i primi versi fatti dagli uomini fossero o per lodare, e celebrar Dio e, ringratiarlo de' beneficij ricevuti o per rinchiudere in loro i suoi alti, et divini misterij sendo che la religione non è men fissa nei <nostri> animi per natura, di quel che sia la imitatione e l'harmonia" (PAGAN 1976: 249). Osserva PAGAN (ivi: 236-237) che questo è proprio uno dei punti in cui la *Prefazione* di Magno si discosta dalla sua principale fonte, cioè il *Ragionamento della poesia* di Bernardo Tasso. La stessa idea sostenuta da Celio Magno sarà poi presente nelle *Rime spirituali* di Fiamma (cfr. OSSOLA 1976: 248-249). Sul rapporto di Magno con le *Rime spirituali* di Fiamma cfr. STELLA GALBIATI 2007a; viceversa, sulla conoscenza di Magno da parte di Fiamma e sulla "diffusa concezione sapienziale della poesia", cui pare di dover attribuire questa concomitanza, cfr. ZAJA 2010: 70-72.

<sup>307</sup> Queste le terzine della dispersa 286: "benché, se 'l mio dever guardo e 'l suo *merto*, / che vale il mio gioir, che vale il pianto / a le sue fasce, a la sua croce offerto? // Tu, che nato per me patisti tanto, / con tua grazia fa degno il mio *demerto*: / e in me cresci a tua gloria e 'l duolo e 'l canto".

<sup>308</sup> È allora significativo notare che la rima derivativa non è disprezzata nemmeno da Della Casa, cfr. MAGRO/SOLDANI 2017: 93.

emblematica di Giove aggogato da Amore, probabile memoria dei *Trionfi*.<sup>309</sup> Essa compare prima in un sonetto (*Rime* 45) in cui l'esaltazione della potenza di Amore accompagna, seguendola immediatamente, la celebrazione delle nozze, avvenute nel 1570, tra Francesco Maria II della Rovere e Lucrezia d'Este (*Rime* 44). L'immagine poi ritorna nel ritratto della virtù di Scipione Africano in *Rime* 109, dunque in un grande "politico" di lode delle virtù pubbliche, nel quale queste ultime superano e sconfiggono l'amore: il generale romano è infatti superiore a Giove proprio perché immune a Cupido (st. 6, 115-120 "Ceda pur Giove a Scipio il pregio tutto / de le su' imprese; che dal nudo arciero / ei fu ben mille volte al giogo messo; / questi, l'alto poter d'Amor depresso, / in vendetta d'ogn'un tratto in catena / dinanzi al carro trionfando il mena").

Seguiamo invece il motivo del "vago augellino", che percorre tutto il canzoniere,<sup>310</sup> come simbolo del *locus amoenus* e insieme della precarietà di ogni luogo puro e incontaminato dal vizio. Proprio nella sua prima comparsa il "vago augellino" viene ucciso da un rapace astore (*Rime* 4) e solo dopo (*Rime* 5) acquista il suo valore positivo di estraneità al "nemico stuolo / di gravi cure", fornendo in piccolo una prima traccia dell'intero canzoniere: solo attraverso la consapevolezza, il pensiero costante della morte si acquista coscienza del bene terreno, e infine del suo essere specchio di quello divino. Quella del difficile volo sarà poi metafora delle difficoltà di Magno bambino alla perdita del padre (*Rime* 9). Il "vago augelletto", incarnato dall'esemplare tenuto in gabbia dal poeta, muore di nuovo in *Rime* 41, ma i suoi soavi accenti, come fosse un piccolo Orfeo, possono farlo andare sicuro "tra l'Ombre di Stige". Poco dopo "Vago augellin" è l'allocutario diretto della canzone 43. Ancora in *Rime* 96 esso è parte di un duetto bucolico a gara con un pastore; in *Rime* 97 troviamo immediatamente a fianco un epigramma in cui una rondinella ha fatto il nido sulla statua di Medea, mettendo così in pericolo la propria progenie. Quando il "vago augelletto" canterà di nuovo e per l'ultima volta, sarà in *Rime* 129, dove il suo canto per salutare l'alba, verrà posto a paragone con il "di gaudio segno" che il poeta sente di dover mostrare poiché spinto dall'affetto per Cristo, il quale "Nacque sol per pietà del mio già duro / stato; e fe' col morir su l'aspro legno / d'eterna vita il mio sperar sicuro (12-14).

Dalla primissima comparsa sino all'ultima, passando per ciascuna delle tappe intermedie, la parabola dell'uccellino, che formularmente è sempre "vago", è insomma esemplare del percorso formativo delle *Rime*, del travaglio esistenziale che trova la sua risoluzione solo quando poesia e preghiera arrivano a identificarsi.

Secondo la lettura macrotestuale proposta da Andrea Campana, la struttura pluritematica del canzoniere, le numerose poesie d'occasione, pastorali, d'amore, anche sensualmente esplicite, sarebbero orientate, anche come traviamenti e incidenti di percorso, verso la formazione civile, morale e soprattutto spirituale di un onorevole servitore della patria, un cittadino educato dall'esempio degli amici appartenenti al patriziato (CAMPANA 2014).<sup>311</sup> Con riferimento all'immediata compresenza di amore e pentimento nel canzoniere casiano, Afribo scrive che Celio Magno "massimalizza con materiale casiano la [...] strategia casiana. Ecco allora che i primi tre testi del libro mettono immediatamente sul tavolo la dialettica bloccata tra spirito e carne" (AFRIBO 2009: 228). E il canzoniere – indicato significativamente come "sepolcro" nel sonetto proemiale<sup>312</sup> – che si trova entro le coordinate morali dettate da questa apertura<sup>313</sup> e dalla sezione conclusiva delle *Spirituali* (STELLA GALBIATI 2007a) si espande verso gli estremi di questa dialettica. Ma la pluralità tematica, che si riflette anche nella dosata gradazione di piacevolezza contro asprezza e gravità, viene compattata, dialetticamente, dalla significativa continuità e ripetizione di alcune strategie di compaginazione dei testi.

---

<sup>309</sup> PETRARCA, *Trionfi, Triumphus Cupidinis* I, 160 "vien catenato Giove innanzi al carro".

<sup>310</sup> Su questo motivo nel canzoniere di Magno vedi ora le interessanti osservazioni di DAL CENGIO 2018.

<sup>311</sup> Sulla policentricità del canzoniere di Magno già GALIMBERTI 1976. Sul Magno amoroso, COMIATI 2014. Sappiamo peraltro che il momento di rielaborazione del canzoniere corrisponde al periodo successivo alla nomina di Magno a segretario del Consiglio dei Dieci (la più alta delle cariche a cui potesse aspirare, non essendo nobile) avvenuta nel 1595 (cfr. ERSPAMER 1989: 244).

<sup>312</sup> Riprendendo un passo già citato di ERSPAMER 1987b: 114, "il componimento proemiale non apriva un canzoniere: lo chiudeva". Ma sul sonetto proemiale del canzoniere di Magno cfr. anche GORNI 1993: 194-195.

<sup>313</sup> Già TADDEO 1974: 153, notava che i primi sonetti, pur di composizione più tarda "sono stati posti in limine del libro, subito dopo il sonetto di proemio, quasi a dettare una linea di lettura".

Mi soffermerò per concludere su un caso piuttosto notevole di riscrittura e di risemantizzazione di uno dei suoi sonetti più celebri, il numero 2, che riporto (corsivi miei):

Trovo dovunque io giro 'l guardo intento	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
trista imugin di morte. Ecc'ora il giorno	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
da l'oriente uscir di <i>luce</i> adorno,	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
eccol tosto a l'ocaso <i>oscuro e spento</i> .	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
Così le frondi e i fior, vago ornamento	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
di primavera a questo colle intorno,	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
farà <i>languidi e secchi</i> al suo ritorno	2 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
de la fredda stagion <i>la neve e 'l vento</i> .	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
Quanto nasce qua giù, quanto con l'ore	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
crescendo vive, al fin sotto una sorte,	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
senza riparo aver, mancando more.	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
E s'al mesto pensier chiuder le porte	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
col chiuder gli occhi io cerco, il cieco orrore	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
contemplo allor de la mia propria morte.	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>

(MAGNO, *Rime* 2)

Rinveniamo qui tutti gli ingredienti della gravità del suo stile (cfr. AFRIBO 2001): accenti ribattuti (però sempre su posizioni canoniche, specie tra la 6<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>); inarcature; ordine marcato dei costituenti della frase; anafore con funzione enfatica (“Ecco”, “Eccol”; “Quanto”, “Quanto”); sprezzatura della ripetizione identica (“*chiuder* le porte / col *chiuder* gli occhi”); scontri di vocali e di consonanti; allitterazioni fino alla saturazione dei suoni aspri, specialmente /tr/, ma anche /fr/, /kr/, /nt/; rime quasi tutte consonantiche (-ENTO; -ORNO; -ORTE), tranne -ORE comunque su vibrante, nelle quali le vocali coinvolte sono sempre la O e la E di *morte*. Il lemma *morte* non è solo il sigillo conclusivo, ma viene come disseminato lungo tutto il componimento.<sup>314</sup> L’assieparsi di tutti questi elementi nello sviluppo della tematica funebre non impedisce che il discorso resti ritmato senza scarti dalle pause metriche, ma secondo una dinamica non meccanica (si veda il profilo asimmetrico della prima quartina e la sintassi continuata della seconda), con una progressione perfettamente scandita e nobilmente architettata.<sup>315</sup>

La circolarità tra inizio e fine è evidente nel sonetto 127, che rappresenta, a mio avviso, proprio una forma di autocitazione e riscrittura del sonetto 2, tanto insistenti sono gli elementi che si corrispondono. Qui “il ‘cieco orrore’ del morire, che ha fatto la sua comparsa nella prima parte [...], è ora sconfitto dalla fede in Cristo, un sole che riempie di senso la notte della vita” (CAMPANA 2014: 247).<sup>316</sup>

Divino <i>sol</i> di <i>rai</i> pietosi adorno,	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
<i>fa le tenebre mie chiare e lucenti</i> ;	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
né 'l chiamo mai ne' miei divoti accenti,	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
che <i>risplender</i> nol veggia a me d'intorno.	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
Spesso m'adduce a mezza notte il giorno,	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
rendendo a pieno i miei desir contenti;	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
spesso <i>nel verno de' miei spirti argenti</i>	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
<i>fiorir fa primavera al suo ritorno</i> .	2 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
Quanto più <i>chiaro</i> agli occhi miei <i>risplende</i> ,	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
tanto men gli abbarbaglia; e la sua <i>luce</i>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
<i>asconde</i> al sonno sol che l'alma prende.	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
Anzi allor <i>m'ascond'io</i> ; ch'ei sempre luce,	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>

<sup>314</sup> Cfr. GALIMBERTI 1991: 369-370, “la morte si nasconde in ogni piega dell’esistenza, la compenetra e la svuota”.

<sup>315</sup> ERSPAMER 1983: 221, “il tono meditativo sfiora soltanto la prosa, e miracolosamente sa evitarla: l’immagine complessiva è grandiosa, solenne; la Morte trionfa veramente su tutto, sulla natura, sull’uomo, sulla volontà di fuga dell’io”.

<sup>316</sup> Sull’immagine della luce della fede in Magno è ancora da approfondire la possibile influenza dell’immaginario dello spiritualismo valdesiano del padre Marcantonio, traduttore in italiano dell’*Alfabeto cristiano*, già suggerita da STELLA GALBIATI 2007a: 375. Su Marcantonio Magno è intervenuto a più riprese Massimo Firpo: cfr. almeno FIRPO 2007.

sempre mi desta al ciel dove m'attende;      1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>  
 e se nasce in me frutto, egli il produce.      3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup><sup>317</sup>

(MAGNO, *Rime* 127)

La riscrittura comincia dallo schema metrico, che però è il comunissimo ABBA ABBA CDC DCD,<sup>318</sup> ma soprattutto dalle rime delle quartine: -ORNO, identica, compresa l'intera serie dei rimanti *adorno*, *intorno*, *giorno*, *ritorno*, e -ENTI, invece di -ENTO, invertite rispetto alla posizione che avevano nel sonetto 2. Ma ad essere invertito di segno è tutto il sistema metaforico del testo di partenza: se prima lo sguardo si volge intorno e vede solo "imagin di morte", qui i raggi divini rendono le "tenebre" "chiare e lucenti", e lo sguardo che era nervoso e insicuro ("dovunque io giro") diventa qui la voce di una preghiera costante ("l chiamo"). Il primo distico della seconda quartina inverte l'ordine del secondo distico della prima del sonetto 2: lì il sole veniva descritto nel suo sorgere e infine tramontare; qui invece notte (esteriore) e giorno (interiore) possono volgersi l'una nell'altro, poiché Dio "adduce a mezza notte il giorno". Allo stesso modo, i vv. 7-8 riscrivono la seconda quartina di 2: se prima "le frondi e i fior" – seguendo la fonte petrarchesca<sup>319</sup> – "farà languidi e secchi al suo ritorno / de la fredda stagion la neve e 'l vento", qui "nel verno de' miei spirti argenti / fiorir fa primavera al suo ritorno"; di modo che a tornare non sono più il freddo e la vecchiaia di cui esso è metafora, ma la primavera figurata di un'esperienza definitivamente interiorizzata. Non si annulla il buio, la tenebra della morte corporale: non è una palinodia, ma una nuova apertura dello sguardo che, posto di fronte al sorgere di una luce di salvezza, coglie la debolezza di quella prima chiusura nel buio della morte intesa come annullamento fisico.

Le terzine si aprono poi con la stessa parola, "quanto", ma in funzione grammaticalmente diversa: prima pronome doppio, poi avverbio che introduce una correlazione ("quanto nasce qua già, quanto con l'ore / crescendo vive", "*Quanto* più chiaro agli occhi miei risplende, / *tanto* men gli abbarbaglia"). Nella posizione che nel sonetto 2 era occupata dal destino di inevitabile disfacimento, viene qui posto il "sonno sol che l'anima prende", quel pensiero di disperato terrore, a cui la vera luce sembra in un primo momento nascondersi. E infine, dove in 2 la seconda terzina si riapre con una congiunzione copulativa, che aggiungeva un ulteriore argomento allo sprofondare nella visione della morte, qui la seconda terzina invece ci proietta infine fuori dall'individuo che paradigmaticamente chiudeva gli occhi alla fine di 2 e in quel buio si estingueva; la *correctio* "anzi" pare denunciare proprio il limite di quella chiusura: non è la luce che si nasconde a chi ha l'anima sopita, ma è l'anima incapace di vedere a celarsi ("anzi m'ascond'io; ch'ei sempre luce")<sup>320</sup> al Dio che

<sup>317</sup> Il verso merita una breve nota di carattere prosodico. Seguendo le indicazioni di PRALORAN/SOLDANI 2003, sia il pronome complemento "me", sia il sostantivo bisillabico "frutto", sia il pronome soggetto "egli" meriterebbero di venire accentati. Anche a detta dei due studiosi, il caso di tre accenti contigui è "rarissimo ma non impossibile", anche se in questo caso "il valore prosodico di uno dei tre accenti potenzialmente contigui si annullerà" (ivi: 14), motivo per cui anche io ho rinunciato ad accentare "in me", poiché l'accento centrale tra i tre, quello di 6<sup>a</sup> su "frutto" è necessario a definire la fisionomia endecasillabica. Tuttavia, ma si tratta di un'impressione che meriterebbe ulteriori sondaggi, mi pare che nella lirica cinquecentesca la presenza di versi nettamente bipartiti in cui il primo emistichio si chiude con un contraccanto di 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, e il secondo emistichio si apre con un accento di 7<sup>a</sup> non sia così saltuaria, ma rappresenti una vera e propria figura, sulla cui liceità e frequenza occorrerebbe indagare. Molti versi, come in questo caso, tendono a perdere l'accento di 5<sup>a</sup>, ma non in tutti i casi questa operazione pare scontata. Si vedano a titolo d'esempio: FIAMMA, *Rime spirituali* 28, 14 "Per che sia l'error mio meco sepolto"; 31, 9 "Ma insieme un timor freddo entro m'assale"; MAGNO, *Rime* 27, 133 "E voi, già d'amor nido, occhi soavi". Anche un verso con enumerazione sostantivale di GROTO, *Le rime* 2, 14, dispone i contraccanti proprio sulle posizioni di 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>: "D'arme, historie, trionfi, acque, herbe, e stelle".

<sup>318</sup> Lo schema interessa circa l'81% dei sonetti di MAGNO (GALAVOTTI 2021: 368).

<sup>319</sup> *Rvf* 46, 1-2 "L'oro et le perle e i fior vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi e secchi"; si noterà allora che i due sonetti sono messi a contatto anche dalla ripresa della stessa fonte, da cui il sonetto 127 riprende "verno".

<sup>320</sup> Qui è particolarmente stringente il parallelo con il sonetto LVIII di FIAMMA 1570 (n. 65 secondo la mia numerazione progressiva), che riporto, ammodernando parcamente grafia e punteggiatura: "Chi brama al chiaro tuo lume divino / Raccender l'anima, eterno almo SIGNORE, / Conven che fugga ogni men degno ardore / E solo aspiri a te farsi vicino; // Che, se 'l piè torce, e segue altro camino, / Lasciando a tergo il tuo sommo splendore; / Tosto s'agghiaccia, e fa di smalto il core, / Né biasmar a ragion puote il destino; // Perché, come il più bel corpo la luce / Quinci, e quindi comparte bella,



le dà vita: “e se nasce in me frutto, egli il produce”. Mi pare che tali riprese, a valle di un lavoro di rigida selezione e correzione,<sup>321</sup> difficilmente possano essere casuali, e che anzi proprio in questo quasi perfetto ribaltamento acquisti senso anche la ripetitività dei meccanismi sintattici e retorici (qui ad esempio l’anastrofe “di luce adorno” > “di rai pietosi adorno”, “a questo colle intorno” > “a me d’intorno”; il calco prosodico e lessicale “Quanto *nasce* qua giù, quanto con l’ore” > “e se *nasce* in me frutto, egli il produce”, “farà languidi e secchi al suo ritorno” > “fiorir fa primavera al suo ritorno”), ripetitività che non discende da povertà, ma a mio avviso, ripeto, da economia di mezzi.

Le rime spirituali di Magno non sono un’appendice, un esercizio, un tributo al genere “libro di rime”, ma sono l’esito della riflessione condotta lungo tutto il canzoniere, e forniscono la sola valida risposta agli interrogativi da esso via via posti, e si spingono sino a riscrivere e rovesciare in conclusione le coordinate di partenza: il buio, la tenebra dell’annullamento fisico diventano luce abbagliante, che relativizza tutte le precedenti alternative soluzioni al male. Il meccanismo di questa calibrata riscrittura anticipa ciò che nella canzone finale è esplicito. Come ha scritto Giuseppina Stella Galbiati,

la parlata della Fede segna un percorso cecità-luce, attraverso la conoscenza della realtà umana e del mondo, che somiglia alle vie usate dalla Madonna, secondo il Fiamma, per giungere alla “felicità mentale” dell’estasi paradisiaca: la cognizione di se stessa, del suo essere nulla senza Dio, la considerazione del creato, la “recognitione” dei benefici divini. (STELLA GALBIATI 2007b: 136)

Questo canzoniere meriterebbe maggiori attenzioni e sarà istruttivo poterne seguire il percorso variantistico quando sarà finalmente disponibile l’edizione critica da tempo promessa. Tanto più risalta, la significativa esperienza lirica di Celio Magno, se letta sullo sfondo di una società letteraria dell’antologia, dell’occasione,<sup>322</sup> e se confrontata con quella di poeti da lui guardati come maestri e sodali: le rime di Domenico Venier non vennero mai pubblicate in volume e l’opera postuma di Girolamo Molin è organizzata per temi e per metri,<sup>323</sup> così come tematica è la successione dei testi di Orsatto Giustinian (MAMMANA 2001: 20-25), pubblicati assieme a quelli di Magno quasi a trasformare il volume in una sorta di iper-corrispondenza.<sup>324</sup> È inoltre da notare come spesso nel petrarchismo maturo delle antologie possa essere l’occasione o il destinatario<sup>325</sup> quando non l’artificio, l’esteriorità, al limite l’effettino a conferire ai testi e ai loro autori una riconoscibile individualità. Allo stesso modo anche gli strumenti della *gravitas* rischiano di scadere a pura grammatica (FEDI 1990: 342-369); ma il canzoniere di Magno, mosso da una sentita necessità autobiografica

---

et alma; / Pur c’huom non chiuda a’ suoi raggi la via: // Così l’alta virtù del sommo duce / Empie di vital fiamma ogni fredd’alma, / Pur che rubella al suo lume non sia”. Nell’autocommento, scrive Fiamma: “IDDIO è come il Sole, che in ogni parte manda la sua luce. Se alcun resta cieco, è, perch’egli chiude le luci a quel Sole eterno; e sono di quelli, de’ quali dice il Profeta: *Ipsi fuerunt rebelles lumini*” (FIAMMA 1570: 196).

<sup>321</sup> A fronte di 362 componimenti presenti nell’edizione provvisoria allestita da Francesco Erspamer, solo 161 fanno parte delle *Rime*.

<sup>322</sup> Cfr. QUONDAM 2006, 91 “Il Petrarchismo, però, non è solo la grammatica del soggetto innamorato e del soggetto spirituale: è anche la grammatica del soggetto in relazione, che scrive sonetti (o quant’altro) per comunicare con i suoi conformi sodali, sollecitando spesso la loro risposta per le rime. Questa sterminata poesia d’occasione (in morte, per nozze, e per quant’altro scandisca i ritmi quotidiani dell’esistenza pubblica e privata) e di relazione (rime di corrispondenza: lettere in versi), pur sempre fondata e legittimata nell’architetto petrarchesco, scandisce il tempo ordinario del gentiluomo letterato, connettendo organicamente le sue passioni dell’anima alla sua civile conversazione, i frammenti del suo discorso amoroso ai modi convenienti per il buon governo di sé nelle situazioni relazionali in società, tra i suoi conformi per seconda natura”.

<sup>323</sup> Vedi ora l’edizione critica MOLIN, *Rime*.

<sup>324</sup> Corrispondenza spesso anche tematizzata, come in MAGNO, *Rime* 142, dove la figura del “fido legno” cui l’arbusto si appoggia richiama la metafora classica d’amicizia e coniugale dell’olmo e della vite: “E se pur mentre teco alzarmi tento / in pregio e’n fama, ove tu piegi io stendo / talor le braccia a sostenerti intento, / son quasi fido legno a cui crescendo / ricco arboscel s’appoggia: e ornamento / da’ tuoi rami felici e gioia prendo”.

<sup>325</sup> Si pensi all’insistenza giocosa sull’*interpretatio nominis*, per cui vedi GALAVOTTI 2016 e il saggio precedente.

– quella “rara forza di riassuntore di una vicenda letteraria e umana” che notava SCRIVANO (1959: 107)<sup>326</sup> –, da una fiducia nel valore del discorso poetico,<sup>327</sup> raccoglie, seleziona e orienta le diverse “occasioni”, affilando così la sua arma puntata contro il tempo e rendendo la sua esperienza di vita esemplare ammaestramento anche nelle sue *defaillances*: “Un canzoniere senza ‘Laura’ [...] in cui le diverse liriche tendono invece a convergere intorno a una pluralità di centri fino alla finale individuazione del vero centro nella trascendente maestà di Dio” (GALIMBERTI 1991: 364).

Questa rappresentazione della poesia come monumento funebre rivitalizza il canzoniere di matrice petrarchesca e bembiana attraverso il filtro della prassi editoriale dei “canzonieri-cenotafio” del circolo di Venier, cioè delle rime postume di Giacomo Zane e Girolamo Molin (BIANCO 2012): la biografia, che in quei volumi era premessa, giustapposta, ai testi poetici, torna ad esprimersi solo attraverso di essi. Proprio in continuità con l’esperienza del circolo intellettuale di Domenico Venier è particolarmente interessante il riuso dei precedenti esercizi di encomio funebre come occasione per farne una tappa di questa personale *Bildung*. Già ERSPAMER (1989: 246) aveva notato come il secondo matrimonio della madre, di cui Magno parla nella canzone in morte del padre, era stato trasformato, dietro suggerimento di Ottavio Menini, nella rappresentazione letteraria della morte di lei, così da accentuare il patetismo dell’episodio e iscriverlo meglio nelle coordinate del testo.<sup>328</sup> Qualcosa di simile, e più sottile, è all’opera nella canzone in morte di Girolamo Molin, dove Magno fornisce un ritratto del poeta suo maestro e del suo ruolo di guida morale. Si legga la terza stanza:

Né men col dolce canto  
che condia di saper fe’ manifeste  
le cure onde adornò l’alto intelletto:  
ch’or del gran re celeste  
spiegò la gloria, or de la patria il vanto,  
pien verso lor di puro, ardente affetto;  
or del vizio scoprendo il sozzo aspetto  
lo fe’ creder di morte; or di virtute  
aprio più che ’l sol chiaro il vago riso;  
or d’amante imitando il pianto e ’l riso,  
quasi ad infermo ch’altra via rifiute,  
sotto quel dolce altrui portò salute:  
quinci mostrando a quanto mal s’apprende  
chi ’l senso in guida prende,  
e che mortal beltà tanto s’apprezza  
quanto ella è scala a l’immortal bellezza.

(MAGNO, *Rime* 70, 33-48)

---

<sup>326</sup> Cfr. TOMASI 2015 sul “veneziano Celio Magno, il cui canzoniere, in questo caso sì progettato e costruito con sapiente attenzione sin nei minimi dettagli, come il materiale manoscritto ci documenta, giunge alla stampa nel 1600, sigillo finale di una lunga militanza lirica” (ivi: 14), dentro un contesto, quello del secondo Cinquecento, dove “i percorsi del genere lirico si presentano accidentati e sfrangiati, sotto il segno di una progressiva dissoluzione dell’unitarietà e della compattezza” (ivi: 11). Sulla dissoluzione dei canzonieri cfr. almeno le sintesi di ZAJA 2001: 145; BRUSCAGLI 2007: 1564-1568; CARRAI 2009: 202.

<sup>327</sup> Che, come ha sottolineato COMIATI 2015, tanto deve alla lezione oraziana.

<sup>328</sup> È un caso piuttosto clamoroso del fenomeno rilevato da ALBONICO 2006: VIII “Penso, piuttosto che a un percorso cronachistico nelle proprie vicende, o a un semplice accumulo di testi che riproduca la successione delle occasioni che li hanno stimolati [...] a una costruzione che proietta alcuni episodi eminenti della storia dell’autore, e attorno alla loro ‘fedele trasfigurazione’ articola il testo”. Certo, qui la “trasfigurazione” è decisamente infedele; ma anche nel contesto della poesia cinquecentesca, dove i rapporti tra io lirico e io empirico, e con essi quelli tra sviluppi narrativi del canzoniere e biografia sono di difficile definizione (anche perché di rado problematizzati), vale sempre il monito di Francesco Orlando su Proust circa la “libertà che ha ogni grande artista di disporre inventivamente del proprio vissuto” (ORLANDO 2022: 33).

Quella che Magno ci presenta è un'immagine idealizzata e in una certa misura falsata dell'opera poetica di Girolamo Molin, e che finisce per dire molto di più della propria attività di poeta che non di quella del celebrato: la lirica amorosa è solo imitazione degli affetti dell'amante ("or d'amante imitando il pianto e 'l riso"), nel senso di una benefica finzione che orazianamente "sotto quel dolce altrui portò salute".<sup>329</sup> Soprattutto, lui che quel libro lo conosceva bene avendo partecipato alla sua realizzazione, ne inverte le coordinate, cioè l'originaria successione tematica delle rime 1) amorose, 2) morali, 3) in materia di stato, 4) in morte, 5) spirituali. In questa stanza della canzone in morte, invece, prima di tutto è menzionata 5) la lode di Dio, poi 3) la patria, poi 2) le rime morali (che hanno lo scopo di sprezzare il vizio e lodare la virtù) e solo alla fine 1) le poesie d'amore: è un'inversione sistematica, quasi a suggerire con questa distribuzione l'ordine di priorità necessario per una corretta lettura di quelle rime e soprattutto delle proprie. E l'inversione è sottolineata e resa più chiara dalla riscrittura dei versi finale. Nella versione a stampa in MOLIN 1573: Q2v, si legge "Et c'humana beltà, che tanto apprezza / Par notte al Sol de l'immortal bellezza":<sup>330</sup> con un'antitesi dunque, e non, come poi sarà nella versione a stampa nel 1600, con una gradazione tra le due bellezze. Nella versione definitiva, infatti il reale valore dell'amore (della "mortal beltà") è solo quello che platonicamente lo rende "scala a l'immortal bellezza". Tutto il libro pare così orientato alla sistematica verifica della legittimità delle armi con cui combattere la lotta contro il tempo e, se manca la guida luminosa della fede, dichiararne infine l'inermità ("I saper nostro è un gioco"), non mai però l'inconsistenza. La ripresa dei medesimi motivi e dei medesimi stilemi assume dunque valore in funzione della compattezza di questa trama interna che modifica il valore dei termini del discorso a seconda della posizione lungo il percorso unidirezionale del canzoniere.<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> Sull'analoga natura beneficamente finzionale di alcuni testi di Fiamma cfr. ZAJA 2009: 269-272.

<sup>330</sup> Il testo si legge anche in MOLIN, *Rime* XII.

<sup>331</sup> GALIMBERTI 1976: 317-318 ha suggerito per interpretare questo percorso una fusione dei due modelli del Petrarca volgare, definendo le *Rime* "Triumphorum fragmenta". Alla stessa concomitanza di modelli allude, sulla scorta di Galimberti, ZAJA 2009: 259 in merito alle *Rime spirituali* di Fiamma.

## Bibliografia

### Testi<sup>332</sup>

- ANTOLOGIA PALATINA: *Antologia palatina*, Filippo Maria PONTANI (a cura di), Torino 1978/1981.
- ANTONIO DA TEMPO: *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, Richard ANDREWS (a cura di), Bologna 1977.
- ARETINO, Pietro: *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, Luca D'ONGHIA (a cura di), Milano/Parma 2014.
- ARIOSTO, Ludovico: *Rime*, Stefano BIANCHI (a cura di), Milano 1992.
- ARIOSTO, Ludovico: *Orlando furioso e Cinque canti*, Remo CESERANI/Sergio ZATTI (a cura di), Torino 1997.
- ATANAGI, Dionigi: *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venezia 1565.
- BATTIFERRI AMMANNATI, Laura: *Le rime di Laura Battiferri Ammannati. Edizione critica*, Chiara ZAFFINI (a cura di) [tesi di dottorato], Urbino 2012.
- BEFFA NEGRINI, Antonio: *Rime [...] all'illustre signora la Sig. Lodovica Data Tirabosca*, Venezia 1566.
- BEMBO, Pietro: *Prose e rime*, Carlo DIONISOTTI (a cura di), Torino 1966 [1960].
- BEMBO, Pietro: *Le Rime*, Andrea DONNINI (a cura di), Roma 2008.
- BEMBO, Pietro: *Stanze*, Amelia JURI (a cura di), Roma 2020.
- BIBLIA: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Michael Tweendale (edidit), Londra 2005.
- BOIARDO, Matteo Maria: *Amorum libri tres*, Tiziano ZANATO (a cura di), Scandiano/Novara 2012 [1998].
- BUONARROTI, Michelangelo: *Rime e lettere*, Antonio CORSARO/Giorgio MASI (a cura di), Milano 2016.
- CAPORALI, Cesare: *Poesie*, Gennaro MONTI (a cura di), Lanciano 1916.
- CAPPELLO, Bernardo: *Rime di Bernardo Cappello. Edizione critica, introduzione e commento*, Enrico ALBINI (a cura di) [tesi di laurea], Pavia 1970.
- CAPPELLO, Bernardo: *Le Rime di Bernardo Cappello. Edizione critica*, Irene TANI (a cura di), Venezia 2018.
- CARAFÀ, Ferrante: *L'Austria*, Napoli 1573.
- CATTI, Lidio: *Gli Opuscula di Lidio Catti. Edizione critica commentata*, Stefano CASSINI (a cura di) [tesi di dottorato], Venezia 2021.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Francisco RICO (dir.), Barcelona 1998.  
<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> [ultimo accesso: 08.03.2023].
- CHIABRERA, Gabriello: *Opera lirica*, Andrea DONNINI (a cura di), Genova 2005.
- CICERONE: *Tuscolane*, Emanuele NARDUCCI/Lucia ZUCCOLI CLERICI (a cura di), Milano 1996.
- CICERONE: *Opere retoriche*, Enrica MALCOVATI/Giannicola BARONE/Filippo CANCELLI (a cura di), Milano 2007.
- CIONE BAGLIONI: *I sonetti di ser Cione Baglioni, rimatore fiorentino del secondo Duecento. Edizione critica e commento*, Lucia BERARDI (a cura di) [tesi di laurea], Padova 2013.
- COLONNA, Vittoria: *Rime*, Alan BULLOCK (a cura di), Roma/Bari 1982.
- COPPETTA DEI BECCUTI, Francesco: *Edizione critica delle Rime di Francesco Coppetta dei Beccuti*, Andrea CRISMANI (a cura di) [tesi di dottorato], Padova 2012.
- CORSO, Anton Giacomo: *Le rime*, Venezia 1550.
- DELLA CASA, Giovanni: *Rime*, Stefano CARRAI (a cura di), Torino 2014 [2003].
- DE' CONTI, Giusto: *Il Canzoniere*, Leonardo Vitetti (a cura di), Lanciano 1918.
- DE' ROSSI, Nicolò: *Il Canzoniere*, Furio BRUGNOLO (a cura di), Padova 1974/1977.
- DIOGENE LAERZIO: *Vite dei filosofi*, Marcello GIGANTE (a cura di), Bari 1962.
- DOLCE, Lodovico: *Cinque primi canti di Sacripante*, Venezia 1535.
- DOLCE, Lodovico: *I quattro libri delle osservationi*, Venezia 1562 [1550].
- DONI, Antonfrancesco: *Pitture del Doni Academico Pellegrino [...] Libro primo*, Padova 1564.
- EPIGRAMMI BEMBO: *Epigrammi latini et sonetti volgari et altre compositioni di diversi autori raccolte insieme, fatte sopra la morte del cardinale Bembo*, s.l. s.d. [ma dopo il 1547].
- FENAROLI, Girolamo: *Rime*, Venezia 1574.
- FIAMMA, Gabriele: *Prediche*, Venezia 1566.

---

<sup>332</sup> Sono escluse le stampe utilizzate solo per l'edizione critica che chiude il primo saggio.

- FIAMMA, Gabriele: *Rime spirituali*, Venezia 1570.
- FIAMMA, Gabriele: *Seconda parte delle vite de' santi*, Venezia 1583.
- FICINO, Marsilio: *De le tre vite*, Venezia 1548.
- FRANCO, Veronica: *Rime*, Stefano BIANCHI (a cura di), Milano 1995.
- FRANCO, Veronica: *Poems and selected letters*, Ann Rosalind JONES/Margaret F. ROSENTHAL (ed. and transl.), Chicago 1998.
- GAMBARA, Veronica: *Le rime*, Alan BULLOCK (a cura di), Firenze/Perth 1995.
- GIUSTINIAN, Orsatto: *Rime*, Ranieri MERCATANTI (a cura di), Firenze 1998.
- GIUSTINIAN, Orsatto: *Sonetti alla moglie*, Simona MAMMANA (a cura di), Firenze 2001.
- GROTO, Luigi: *La prima parte delle Rime*, Venezia 1577.
- GROTO, Luigi: *Le Orationi volgari*, Venezia 1602.
- GROTO, Luigi: *Rime di Luigi Groto cieco d'Hadria. Parte prima. A cui seguono altre due parti hora di nuovo date in luce*, Venezia 1610.
- GROTO, Luigi: *Le famigliari del Cieco d'Adria*, Marco DE POLI/Luisa SERVADEI/Antonella TURRI (a cura di), Treviso 2007.
- GROTO, Luigi: *Le Rime di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Barbara SPAGGIARI (a cura di), Adria 2014.
- GUIDICIONI, Giovanni: *Rime*, Emilio TORCHIO (a cura di), Bologna 2006.
- IMPERIALE, Giovan Vincenzo: *Lo stato rustico*, Ottavio BESOMI/Augusta LOPEZ-BERNASOCCHI/Giovanni SOPRANZI (a cura di), Roma 2015.
- LETTERE SECOLO XVI: *Lettere di scrittori italiani del secolo XVI*, Giuseppe CAMPORI (a cura di), Bologna 1877.
- LIBURNIO, Niccolò: *Le selvette*, Venezia 1513.
- MAGNO, Celio: *Rime*, Francesco ERSPAMER (a cura di), in: ATL .
- MOLIN, Girolamo: *Rime*, Venezia 1573.
- MOLIN, Girolamo: *Rime. Edizione critica e commento*, Martina DAL CENGIO (a cura di), Milano 2023.
- MUSICI, Girolamo: *La giostra con le honorevoli demonstrationi de livree fatta in Padova, l'anno 1549*, Padova 1549.
- MUSICI, Girolamo: *Rime ingegnose*, Padova 1566.
- MUSICI, Girolamo: *Rime diverse ingegnose*, Padova 1570.
- PARABOSCO, Girolamo/BORGOGNI, Gherardo: *Diporti*, Donato PIROVANO (a cura di), Roma 2005.
- PETRARCA, Francesco: *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia 1533.
- PETRARCA, Francesco: *Sonetti, Canzoni, e Triomphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia 1541.
- PETRARCA, Francesco: *Il Petrarca con dichiarazioni non più stampate*, Lione 1558.
- PETRARCA, Francesco: *Rime disperse o a lui attribuite*, Angelo SOLERTI (a cura di), Firenze 1909.
- PETRARCA, Francesco: *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, Vinicio PACCA/Laura PAOLINO (a cura di), Milano 1996.
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, Marco SANTAGATA (a cura di), Milano 2004 [1996].
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Rosanna BETTARINI (a cura di), Torino 2005.
- POLICRETI, Giuseppe: *Rime nella morte del reverendiss.<sup>mo</sup> monsig. Gabriel Fiamma vescovo di Chioggia meritevolissimo di Giuseppe Policretti, e d'altri bellissimi Spiriti*, Venezia 1586.
- POLIZIANO, Angelo: *Rime*, Daniela DELCORNO BRANCA (a cura di), Venezia 2009.
- PRESTINARI, Guidotto: *Canzoniere. Edizione critica del codice Scatola 59, fascicolo 536 (olim 10.2) della Biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Marco ROBECCHI (a cura di), Bergamo 2019.
- QUINTILIANO: *Institutio oratoria*, Adriano PENNACINI (a cura di), Torino 2001.
- RUSCELLI, Girolamo: *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia 1559.
- SANNAZARO, Iacobo: *Opere volgari*, Alfredo MAURO (a cura di), Bari 1961.
- SCALIGERO, Giulio Cesare: *Poetices libri septem*, [Geneva] 1561.
- SCROFFA, Camillo: *I cantici di Fidenzio, con appendice di poeti fidenziani*, Pietro TRIFONE (a cura di), Roma 1981.

- STAMPA, Gaspara: *The complete poems*, Troy TOWER/Jane TYLUS (ed., transl. and annot.), Chicago/London 2010.
- STRIGGIO, Alessandro: *Favola d'Orfeo*, in: Giovanna GRONDA/Paolo FABBRI (a cura di), *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, Milano 1997, 21-47.
- STROZZI, Giovan Battista il Giovane: *Lettoni sopra i madrigali*, in: Giovan Battista il Giovane STROZZI: *Orationi et altre prose*, Roma 1635, 159-188 [1574].
- STROZZI, Giovan Battista il Vecchio: *Madrigali inediti*, Marco ARIANI (a cura di), Urbino 1975.
- TANSILLO, Luigi: *Il canzoniere edito e inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, Erasmo PÈRCOPO/Tobia R. TOSCANO (a cura di), Napoli 1996.
- TANSILLO, Luigi: *Rime*, Tobia R. TOSCANO/Erika MILBURN/Rossano PESTARINO (a cura di), Roma 2011.
- TASSO, Torquato: *Le rime*, Bruno BASILE (a cura di), Roma 1994.
- TOSCANELLA, Orazio: *Arte metrica facilissima*, Venezia 1567.
- VARCHI, Benedetto: *Sonetti spirituali*, Firenze 1573.
- VARCHI, Benedetto: *Lezioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino*, Firenze 1590.
- VARCHI, Benedetto: *De' Salmi de Davitte profeta tradotti in versi toscani*, Ester PIETROBON (a cura di), Milano 2021.
- VARCHI, Benedetto: *Capitoli burleschi*, Selene Maria VATTERONI (a cura di), Roma 2022.
- VASARI, Giorgio: *Il carteggio di Giorgio Vasari*, Carlo FREY (a cura di), Monaco 1923.
- VASARI, Giorgio: *Poesie*, Enrico MATTIODA (a cura di), Alessandria 2012.
- VENIER, Domenico: *Rime di Domenico Venier senatore veneziano*, Pierantonio SERASSI (a cura di), Bergamo 1751.
- VENIER, Domenico: *Le Rime di Domenico Venier (edizione critica)*, Monica BIANCO (a cura di) [tesi di dottorato], Padova 2000.
- VENIER, Maffio: *Canzoni e sonetti*, Attilio CARMINATI (a cura di), Venezia 1993.
- VENIER, Maffio: *Poesie diverse*, Attilio CARMINATI (a cura di), Venezia 2001.
- VERSI ET REGOLE: *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma 1539.
- ZANE, Giacomo: *Rime*, Venezia 1562.
- ZANE, Giacomo: *Rime*, Giovanna RABITTI (a cura di), Padova 1997.

## Studi

- AFRIBO, Andrea: *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze 2001.
- AFRIBO, Andrea: *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma 2009.
- AFRIBO, Andrea: "Il sonetto LXIV", in: *Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze, lettere ed arti* 227 (2015) 273-288.
- AGOSTI, Stefano: *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano 1972.
- AGOSTINI NORDIO, Tiziana: "La Strazzosa, canzone di Maffio Venier. Edizione critica", in: Tiziana AGOSTINI NORDIO/Valerio VIANELLO: *Contributi rinascimentali. Venezia e Firenze*, Abano 1982, 9-131.
- AGOSTINI NORDIO, Tiziana: "Per un catalogo delle rime di Maffio Venier. Secondo e terzo registro", in: *Quaderni veneti* 5 (1987) 7-20.
- AGOSTINI NORDIO, Tiziana: "Poesie dialettali di Domenico Venier", in: *Quaderni veneti* 14 (1991) 1, 33-56.
- ALBONICO, Simone: *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria 2006.
- ALFANO, Giancarlo: "'Una filosofia numerosa et ornata'. Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle 'canzoni sorelle'", in: *Quaderns d'Italia* 11 (2006) 147-179.
- ALONSO, Damaso: "Versos plurimembres y poemas correlativos", in: *Revista de la biblioteca, archivo y museo* 1 (1944) 49, 89-191.
- ALONSO, Damaso: *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna 1965.
- ALONSO, Damaso: *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari 1971.
- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa: "Il 'Dialogo sopra i massimi sistemi'", in: Alberto ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana. Le opere*, Torino 1993: II, 893-971.

- AMATO, Lorenzo: *La tradizione manoscritta delle Rime di Giovan Battista Strozzi il Vecchio. Censimento dei testimoni e incipitario delle poesie per l'edizione critica*, Firenze 2019.
- ANDREANI, Veronica: "Tra pseudonimo e *senhal*. L'onomastica dell'amore nelle *Rime* di Gaspara Stampa", in: *Il nome nel testo* 12 (2010) 279-288.
- ANSELMINI, Gian Mario/ELAM, Keir/FORNI, Giorgio/MONDA, Davide (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento*, Milano 2004.
- ARCHIVIO VASARI: *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria* <http://archiviovasari.beniculturali.it> [ultimo accesso: 08.03.2023].
- ARIANI, Marco: "I lirici", in: DA POZZO (a cura di) 2007: II, 943-998.
- ATL: Amedeo QUONDAM (a cura di): *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino* [cd-rom], Roma 1997.
- BALDACCHINI, Francesco: "De Franceschi, Francesco", in: DBI 36 (1988) *ad vocem*.
- BALDACCI, Luigi: *Il petrarchismo nel Cinquecento*, Padova 1974 [1957].
- BALDACCI, Luigi (a cura di): *Lirici del Cinquecento*, Milano 1975 [1957].
- BALDUINO, Armando: *Manuale di filologia italiana*, Firenze 1989 [1979].
- BANDINI, Fernando: "Sui madrigali di Luigi Groto", in: BRUNELLO/LODO (a cura di) 1987: 221-235.
- BANDINI, Fernando: *Studi sul Rinascimento. Lingue e cultura a Vicenza*, Ivano PACCAGNELLA (a cura di), Padova 2020.
- BAROCCHI, Paola (a cura di): *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960/1962.
- BARTEZZAGHI, Stefano: *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Milano 2017.
- BARTHES, Roland: *La retorica antica*, Milano 1972.
- BARTOLI, Adolfo (dir.): *I manoscritti italiani della Biblioteca nazionale di Firenze. Sezione prima Codici Magliabechiani. Serie prima Poesia*, Firenze 1879/1885.
- BECCARIA, Gian Luigi: *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975.
- BENVENUTI, Giovanni: *Il Cieco di Adria. Vita ed opere di Luigi Grotto*, Bologna 1984.
- BESOMI, Ottavio: *Ricerche intorno alla Lira di Marino*, Padova 1969.
- BIANCHI, Stefano: *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto. Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana 2013.
- BIANCO, Monica: "Il *Tempio* a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo", in: BIANCO/STRADA (a cura di) 2001: 147-181.
- BIANCO, Monica: "Fortuna metrica del Petrarca nel Cinquecento: la canzone CCVI", in: *Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze, lettere ed arti* 114 (2002) 185-213.
- BIANCO, Monica: "Il canzoniere postumo come vita filosofica: modelli pitagorici nella Venezia del Cinquecento", in: Massimo DANZI/Roberto LEPORATTI (a cura di): *Il poeta e il suo pubblico*, Atti del convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), Genève 2012, 207-243.
- BIANCO, Monica/STRADA, Elena (a cura di): *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria 2001.
- BIAUDET, Henry: *Les nonciatures apostoliques permanentes jusqu'en 1648*, Helsinki 1910.
- BIBIT: Amedeo QUONDAM (dir.): *Biblioteca italiana*. [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it) [ultimo accesso: 03.03.2023].
- BIZ: Pasquale STOPPELLI (a cura di): *Biblioteca Italiana Zanichelli* [cd-rom], Bologna 2010.
- BONITO OLIVA, Achille: *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano 2012 [1976].
- BONORA, Elena: *Giudicare i vescovi. La definizione dei poteri nella Chiesa posttridentina*, Roma/Bari 2007.
- BONORA, Elena: "Fiamma, Gabriele", in: Adriano PROSPERI (dir.): *Dizionario storico dell'Inquisizione*, Pisa 2010, II, 590-591.
- BONORA, Ettore: "Il classicismo dal Bembo al Guarini", in: Emilio CECCHI/Natalino SAPEGNO (dir.): *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il Cinquecento*, Milano 1965, 151-711.
- BOTTIROLI, Giovanni: *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino 2006.
- BOZZOLA, Sergio: *Purità e ornamento di parole. Tecniche e stile dei Dialoghi del Tasso*, Firenze 1999.

- BOZZOLA, Sergio: *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna 2012.
- BRAMANTI, Vanni: “Lettere a Petronio Barbati”, in: *Lo stracciafoglio* 8 (2009) 43-48.
- BRIQUET ONLINE: Charles Moïse BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris 1907  
[www.briquet-online.at](http://www.briquet-online.at) [ultimo accesso: 08.03.2023].
- BRUGNOLO, Furio: “Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*”, in: Gino BELLONI/Furio BRUGNOLO/H. Wayne STOREY/Stefano ZAMPONI (a cura di), *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma/Padova 2004, 105-129.
- BRUGNOLO, Furio: *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma 2016.
- BRUNELLO, Giorgio/LODO, Antonio (a cura di): *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo 1987.
- BRUSCAGLI, Riccardo: “La preponderanza petrarchista”, in: DA POZZO (a cura di) 2007: III, 1559-1615.
- CAMPANA, Andrea: “Ipotesi di lettura sul macrotesto delle Rime (1600) di Celio Magno”, in: *Studi e problemi di critica testuale* 89 (2014) 211-252.
- CAPOVILLA, Guido: “*Si vario stile*”. *Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Modena 1998.
- CARBONI, Fabio: *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX, 1, Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Vaticano latino, parte prima A-G*, Città del Vaticano 1982.
- CARRAI, Stefano: *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma 1999.
- CARRAI, Stefano: *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma 2006.
- CARRAI, Stefano: “Putting Italian Renaissance Lyric in Order: Petrarch's *Canzoniere* and the Latin *Liber carminum*”, in: Carlo CARUSO/Andrew LAIRD (eds.), *Italy and the Classical Tradition. Language, Thought and Poetry 1300-1600*, London 2009, 193-203.
- CASTELLANI, Arrigo: “Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica”, in: CASTELLANI, Arrigo: *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, Valeria DELLA VALLE/Giovanna FROSINI/Paola MANNI/Luca SERIANNI (a cura di), Roma 2009, II, 951-974 [1985].
- CASU, Agostino: “Sonetti ‘fratelli’. Caro, Venier, Tasso”, in: *Italique* 3 (2000) 45-87.
- CHIAPPELLI, Fredi: “L'esegesi petrarchesca e l'elezione del *sermo lauranus* per linguaggio dei *Rerum vulgarium fragmenta*”, in: *Studi petrarcheschi* 4 (1987) 47-85.
- CHINES, Loredana/CALITTI, Floriana/GIGLIUCCI, Roberto (a cura di): *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma 2006.
- CHIODO, Domenico: “Dalla provincia la Repubblica delle Lettere: le *Rime* di Petronio Barbati”, in: CHIODO, Domenico: *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana 2013, 138-164.
- COLETTI, Fabien: “Dieci sonetti burleschi attribuiti a Gabriele Salvago (1570): dall'ambiguità fidenziana alla censura ottocentesca nel fondo Pinelli dell'Ambrosiana”, in: *Line@editoriale* 6 (2014).  
<http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=559> [ultimo accesso: 02.03.2023].
- COLETTI, Fabien: “Fra antologia faceta e raccolta di notizie: le lettere di Gabriele Salvago a Gian Vincenzo Pinelli (1570-1573)”, in: Clizia CARMINATI/Paolo PROCACCIOLI/Emilio RUSSO/Corrado VIOLA (a cura di), *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014), Verona 2016, 259-269. (COLETTI 2016a)
- COLETTI, Fabien: *Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au XVIe siècle. Réalités sociales et représentations littéraires* [thèse de doctorat], Toulouse/Padova 2016. (COLETTI 2016b)
- COLETTI, Fabien: *Una vita ridicola. Peripezie cortigiane e satiriche di Gabriele Salvago*, Manziana 2020.
- COLETTI, Vittorio: *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, Torino 2022 [1993].
- COMIATI, Giacomo: “‘Benché 'l sol decline vince un sol raggio suo tutte le stelle’. La parabola amorosa nelle *Rime* di Celio Magno”, in: *Italique* 17 (2014) 105-140.
- COMIATI, Giacomo: “Presenze oraziane nelle rime di Celio Magno”, in: METLICA/TOMASI (a cura di) 2015: 59-76.
- CONTINI, Gianfranco: *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976.



- CRACOLICI, Stefano: "Laura a San Giorgio in Alga: acrostici e devozione nelle rime attribuite a Roberto Contarini", in: Claudia BERRA/Paola VECCHI GALLI (a cura di): *Estravaganti, disperse apocrifi petrarcheschi*, Gargnano del Garda (25-27 settembre 2006), Milano 2007, 383-419.
- CRISMANI, Andrea: "Appunti su un nuovo manoscritto di rime di Francesco Coppetta dei Beccuti", in: *Filologia italiana* 7 (2011) 143-166.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Letteratura europea e medioevo latino*, Roberto ANTONELLI (a cura di), Firenze 1992 [1948].
- DAL CENGIO, Martina: "L'ombra inquieta nelle Rime di Celio Magno", *Filologia e critica* 43 (2018) 35-56.
- DAL CENGIO, Martina: *Le Rime di Girolamo Molin (1500-1569) e la poesia veneziana del Cinquecento* [tesi di perfezionamento], Pisa 2020.
- DA POZZO, Giovanni (a cura di): *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milano 2007.
- DAZZI, Manlio (a cura di): *Il fiore della lirica veneziana*, Venezia 1956. (DAZZI 1956a)
- DAZZI, Manlio (a cura di): *Il libro chiuso di Maffio Venier*, Venezia 1956. (DAZZI 1956b)
- DBI: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-.
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario\\_Biografico](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario_Biografico) [ultimo accesso: 03.03.2023].
- DIONISOTTI, Carlo: "Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana", *Lettere italiane* 14 (1962) 1, 33-58.
- DONATI, Barbara: "Niccolini, Agnolo", in: DBI 78 (2013) *ad vocem*.
- DURANTE, Francesco: *Il sogno del segno. Sonetti per bisticci dal Duecento al Seicento*, Napoli 1988.
- DURANTI, Alessandro: "Sulle Rime di Luigi Groto", in: *Filologia e critica* 2 (1977) 337-388.
- ECO, Umberto: *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1993.
- EDIT16: *Edit16. Edizioni italiane del XVI secolo*.
- <https://edit16.iccu.sbn.it/> [ultimo accesso: 05.03.2023].
- ENCIT: *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma 2010/2011.
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_dell%27Italiano](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27Italiano) [ultimo accesso: 03.03.2023].
- ERSPAMER, Francesco: "Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento", in: Girolamo ARNALDI/Manlio Pastore STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta* 4, Vicenza 1983, I, 189-222.
- ERSPAMER, Francesco: "Luigi Groto rimatore", in: BRUNELLO/LODO (a cura di) 1987: 205-220. (ERSPAMER 1987a)
- ERSPAMER, Francesco: "Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale", *Schifanoia* 4 (1987) 109-114. (ERSPAMER 1987b)
- ERSPAMER, Francesco: "Lo scrittoio di Celio Magno", in: Amedeo QUONDAM/Marco SANTAGATA (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena 1989, pp. 243-250.
- FALINI, Irene: "L'artificio retorico dell'eco nella poesia volgare di fine Quattrocento", in: Davide MASTRANTONIO/Valentina BIANCHI/Marianna MARRUCCI/Orlando PARIS/Ibraam ABDELSAYED/Martina BELLINZONA (a cura di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Siena 2023, pp. 269-278.
- FEDI, Roberto: *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma 1990.
- FELDMAN, Martha: "The Academy of Domenico Venier. Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice", in: *Renaissance Quarterly* 44 (1991) 476-512.
- FELDMAN, Martha: *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley/Los Angeles 1995.
- FERRARI, Severino (a cura di): *Biblioteca di letteratura popolare italiana* I, Firenze 1882.
- FERRARI, Severino: "Camillo Scroffa e la poesia pedantesca", in: *Giornale storico della letteratura italiana* 19 (1892) 304-334.
- FERRONI, Giulio (a cura di): *Il Cinquecento*, Milano 1978.
- FERRONI, Giulio/QUONDAM, Amedeo: *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma 1973.
- FIRPO, Massimo: "Marcantonio Magno e l'Alfabeto Cristiano di Juan de Valdes", in: Alberto MEROLA/Giovanni MUTO/Elena VALERI/Maria Antonietta VISCEGLIA (a cura di), *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, Milano 2007: 151-166.
- FORNI, Giorgio: *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa 2001.

- FRAGNITO, Gigliola: *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura. 1471-1605*, Bologna 1997.
- FRAGNITO, Gigliola: *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna 2005.
- FRAPOLLI, Massimo: “‘Quand’io sarò spento e sotterra’. I piani lirici in morte del Bembo e il ruolo di Domenico Venier”, in *Filologia e critica* 34 (2009) 2, 161-205.
- FRATI, Lodovico (a cura di): *Rime inedite del Cinquecento*, Bologna 1918.
- FREZZA, Guglielmo: “Sul concetto di ‘lirica’ nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento”, in: *Lettere italiane* 53 (2001) 2, 278-294.
- FUCILLA, Joseph G.: “Parole identiche in the sonnet and other verse forms”, in: *PMLA* 50 (1935) 2, 372-402.
- FUCILLA, Joseph G.: “Parole identiche in the sonnet and other verse forms (additional data)”, in: *Italica* 33 (1956) 1, 66-68.
- GALAVOTTI, Jacopo: “‘Interpretatio nominis’ e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento”, in: Maria Pia ARPIONI/Arianna CESCHIN/Gaia TOMAZZOLI (a cura di), *Nomina sunt...? L’onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparistica*, atti delle giornate di studio (Venezia, 3-4 marzo 2016), Venezia 2016, 131-145.
- GALAVOTTI, Jacopo: “Un postillato oliveriano e un distico latino in ‘versi concordanti’ di Luigi Groto”, in: *StEFI – Studi di erudizione e di filologia italiana* 6 (2017) 277-282. (GALAVOTTI 2017a)
- GALAVOTTI, Jacopo: “Il sonetto nei lirici veneziani del secondo Cinquecento”, in: Laura FACINI/Arnaldo SOLDANI: *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, Padova 2017, 213-251. (GALAVOTTI 2017b)
- GALAVOTTI, Jacopo: “Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento”, in: *Stilistica e metrica italiana* 18 (2018) 105-134. (GALAVOTTI 2018a)
- GALAVOTTI, Jacopo: “Usi dell’ottava al circolo di Domenico Venier”, in: Laura FACINI (a cura di): *Nuove prospettive sull’ottava rima*, Lecce/Rovato 2018, 227-246. (GALAVOTTI 2018b)
- GALAVOTTI, Jacopo: “Per un ritratto plausibile di Maffio Venier”, *Italique* 23 (2020) 299-336.
- GALAVOTTI, Jacopo: *“Spento era il gran Bembo” Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria 2021.
- GALAVOTTI, Jacopo: “Considerazioni retoriche e metriche su un canzonieretto inedito di Gabriele Fiamma”, in: *Stilistica e metrica italiana* 23 (2023) 175-194.
- GALIMBERTI, Cesare: “Disegno petrarchesco e tradizione sapienziale in Celio Magno”, in: Giorgio PADOAN (a cura di): *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Firenze 1976: 315-332.
- GALIMBERTI, Cesare: “Celio Magno e il petrachismo veneto”, in: Vittore BRANCA/Carlo OSSOLA (a cura di): *Crisi e rinnovamenti nell’autunno del Rinascimento a Venezia*, Firenze 1991, 359-372.
- GARDINI, Nicola: *Le umane parole. L’imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano 1997.
- GARIN, Eugenio: *Lo zodiaco della vita. La polemica sull’astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma/Bari 1976.
- GATTI, Gabriele: “‘Alcune cosette a stampa’. Il canzoniere di Luigi Groto Cieco d’Adria”, in: *Rivista di letteratura italiana* 13 (1995) 377-412.
- GATTI, Gabriele: “Tra Petrarca e Ariosto. Il lessico delle *Rime*. Parte prima di Luigi Groto Cieco d’Adria”, in: Amedeo QUONDAM (a cura di): *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, Roma 2004, 33-71.
- GIBELLINI, Cecilia: *L’immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell’arte veneziana*, Venezia 2008.
- GIRARDI, Enzo Noè: “Barbati, Petronio”, in: DBI 6 (1964) *ad vocem*.
- GIUNTA, Claudio: *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna 2005.
- GORNI, Guglielmo: “Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo”, in: Cesare BOZZETTI/Pietro GIBELLINI/Ennio SANDAL (a cura di): *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell’Italia settentrionale*, Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), Firenze 1989, 37-57.
- GORNI, Guglielmo: *Metrica e analisi letteraria*, Bologna 1993.

- GORNI, Guglielmo: “Per una canzone del Tasso e altre imitazioni di Petrarca LXX”, in: Franco GAVAZZENI (a cura di), *Sul tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Roma/Padova 2003, 229-242.
- GRIGUOLO, Primo: “Giovanni Maria Bonardo e l’ambiente culturale di Fratta nel ’500”, in: *Palladio e palladianesimo in Polesine*, Rovigo 1984, 79-85.
- GRIGUOLO, Primo: “Fratta nel Cinquecento. Aspetti e figure della cultura letteraria”, in: *Fratta Polesine. La storia*, Rovigo 1990, 115-125.
- GUARNA, Valeria: *L’Accademia veneziana della fama (1557-1561). Storia, cultura e editoria. Con l’edizione della Somma delle opere (1558) e altri documenti inediti*, Manziana 2018.
- HARTMANN, Katharina: *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi. Il canone classico, l’eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, Bonn 2013.
- HAUSER, Arnold: *Storia sociale dell’arte*, Torino 1955 [1953].
- HAUSER, Arnold: *Il manierismo*, Torino 1965 [1964].
- HOCKE, Gustav René: *Il manierismo nella letteratura*, Milano 1965 [1959].
- HUSS, Bernhard: “Luigi Grotos *Rime*: Manierismen als implizite Metapoesie”, in: Bernhard HUSS/Christian WEHR (Hgg.): *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, Heidelberg 2014, 71-92.
- HUSS, Bernhard: “Il dittico tragico di compassione e orrore nella *Adriana* e nella *Dalida* di Luigi Groto”, in: *Italique* 18 (2015) 35-61.
- IMBI: Giuseppe MAZZATINTI (fond.): *Inventario dei manoscritti delle biblioteche d’Italia*, Forlì, poi Firenze 1890-.
- JOSSA, Stefano: “‘Maniere di poesia’. La fondazione dei generi letterari nel XVI secolo (tra classicismo e manierismo)”, in: Loredana CHINES/Floriana CALITTI/Roberto GIGLIUCCI (a cura di): *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, Roma 2006, II, 37-46.
- JOSSA, Stefano/MAMMANA, Simona: “Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema”, in: Luigi COLLARILE/Daniele MAIRA (Hgg.): *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca*, Basel 2004, 91-115.
- KLANICZAY, Tibor: *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma 1973 [1970].
- KRISTELLER, Paul Oskar: *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance and other libraries*, Londra 1965/1992.
- LAUSBERG, Heinrich: *Elementi di retorica*, Bologna 1969 [1949].
- LEUKER, Tobias: “Giochi onomastici nelle *Rime* del Tasso”, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 189 (2012) 530-561.
- LIBRANDI, Rita: “Una storia di genere nelle scritture delle mistiche: connessioni e giunture metaforiche”, in: Gabriella ALFIERI (a cura di): *Storia della lingua e storia*, Firenze 2003, 319-335.
- LORENZI, Cristiano: “Echi danteschi (e stilnovistici) nelle rime di Fazio degli Uberti”, in: *Italianistica* 39 (2010) 2, 95-113.
- LYRA: Simone ALBONICO (dir.): *Lyra*.  
<http://lyra.unil.ch> [ultimo accesso: 03.03.2023].
- MAGRO, Fabio/SOLDANI, Arnaldo: *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma 2017.
- MAMMANA, Simona: *Lèpanto. Rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma 2007.
- MANUS ONLINE: *Manus online. Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*.  
<https://manus.iccu.sbn.it/web/manus> [ultimo accesso: 03.03.2023].
- MARTIGNONE, Vercingetorige: *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo 2004.
- MARTINI, Alessandro: “Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento”, in: *Lettere italiane* 33 (1981) 4, 529-548.
- MATTIODA, Enrico: “Le poesie di Vasari dal ms. Riccardiano 2948”, in: Silvia BAGGIO/Paola BENIGNI/Diana TOCCAFONDI (a cura di): *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno di studi (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011) Firenze 2015, 203-214.
- MAZZACURATI, Giancarlo: *Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo ’500*, Napoli 1966.

- MAZZACURATI, Giancarlo: *Il Rinascimento dei moderni*, Bologna 1985.
- MAZZETTI, Adriano: “L’ambiente culturale rodigino tra Cinque e Seicento”, in: BRUNELLO/LODO (a cura di) 1987, 79-95.
- MAZZONI, Guido: *Sulla poesia moderna*, Bologna 2005.
- MENICHETTI, Aldo: *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993.
- MESSINA, Michele: “Rime del XVI secolo in un manoscritto autografo di G.B. Giraldo Cinzio e di B. Tasso”, in: *La Bibliofilia* 57 (1955) 108-147.
- METLICA, Alessandro/TOMASI, Franco (a cura di): *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, Milano/Udine 2015.
- MICHELSON, Emily: “Preaching Scripture under pressure in tridentine Italy: a case study of Gabriele Fiamma”, in: *Nederlands archief voor kerkegeschiedenis / Dutch Review of Church History* 85 (2005) 257-268.
- MILANI, Marisa (a cura di): *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, Bassano del Grappa 1994.
- MOCCIA, Sara: *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova 2020.
- MORTARA GARAVELLI, Bice: *Manuale di retorica*, Milano 1988.
- MOTT-PETAVRAKIS, Andrea: *Studien zum lyrischen Werk Luigi Grotos*, Hamburg 1992.
- MUSCETTA, Carlo/PONCHIROLI, Daniele (a cura di): *Poesia del Quattrocento e del Cinquecento*, Torino 1951.
- NANNI, Mario: “‘La gentil’arte dello scrivere lettere’: le *Famigliari* di Luigi Groto”, in: GROTO 2007: IX-LIII.
- NATALE, Massimo: “Tasso e le canzoni degli occhi: in margine a *Rime 1449-1451*”, in: *Studi medievali e umanistici* 15 (2017) 235-262.
- ORLANDO, Francesco: *In principio Marcel Proust*, Luciano PELLEGRINI (a cura di) Milano 2022.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Manierismo y barroco*, Madrid 1975.
- OSSOLA, Carlo: “Il ‘Queto travaglio’ di Gabriele Fiamma”, in: Walter BINNI (a cura di): *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma 1976, III, 239-286.
- PACCAGNELLA, Ivano: “La letteratura anticlassicistica e dialettale. Il ‘manierismo’”, in: PACCAGNELLA, Ivano: *Un mondo di parole. Tra lingue e dialetti*, Andrea CECCHINATO/Chiara SCHIAVON (a cura di), Padova 2017: 371-433 [1996].
- PACCAGNELLA, Ivano: “Pedantesca, lingua”, in: ENCIT, *ad vocem*.
- PADOAN, Maurizio: “Musici al Santo di Padova 1565-1600”, in: *Barocco Padano 7*, Atti del XV Convegno Internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano, 14-16 luglio 2009), Como 2012, 275-376.
- PAGAN, Pietro: “Sulla Accademia Veneziana”, in: *Atti dell’Istituto veneto di scienze, lettere ed arti* 136 (1976) 359-392.
- PARENTI, Giovanni: “La poesia pastorale come poesia artificiosa. Origine e fortune del ‘Summationsschema’”, in: *Colloquium Helveticum* 6 (1987) 27-75.
- PIETROBON, Ester: *La penna interprete della cetra. I salmi in volgare e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, Roma 2019.
- PIGNATTI, Franco: “Salvago (Selvago), Gabriele”, in: DBI 89 (2017) *ad vocem*.
- PINELLI, Antonio: *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.
- PISTILLI, Gino: “Fiamma, Gabriele”, in: DBI 47 (1997) *ad vocem*.
- PISTILLI, Gino: “L’attività pastorale di un vescovo veneto alla fine del 16. secolo: Gabriele Fiamma nella diocesi di Chioggia”, in: *Chioggia: rivista di studi e ricerche* 35 (2009) 45-62.
- PONCHIROLI, Daniele (a cura di): *Lirici del Cinquecento*, Torino 1958.
- POZZI, Giovanni: *Saggio sullo stile dell’oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Roma 1954.
- POZZI, Giovanni: “Nuovi esempi di ‘versus rapportati’”, in: *Italia medievale e umanistica* 2 (1959) 513-515.
- POZZI, Giovanni: *La parola dipinta*, Milano 1981.
- POZZI, Giovanni: *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna 1984.
- POZZI, Giovanni: “Artifici espressivistici e metrici nella poesia tra Cinque e Seicento”, in: *L’espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma, 16-18 gennaio 1984), Roma 1985, 85-98.

- POZZI, Giovanni: "Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia", in: POZZI, Giovanni: *Alternatim*, Milano 1996, 143-189.
- POZZI, Giovanni: "L'identico del diverso in Santa Maddalena de' Pazzi", in: POZZI, Giovanni: *Grammatica e retorica dei santi*, Milano 1997, Vita e pensiero, pp. 162-200.
- POZZI, Giovanni/LEONARDI, Claudio (a cura di): *Scrittrici mistiche italiane*, Genova 1988.
- PRALORAN, Marco (a cura di): *La metrica dei 'Fragmenta'*, Padova 2003. (PRALORAN 2003a)
- PRALORAN, Marco: "Figure ritmiche dell'endecasillabo", in: PRALORAN (a cura di) 2003a: 125-190. (PRALORAN 2003b).
- PRALORAN, Marco: *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, Arnaldo SOLDANI (a cura di), Roma/Padova 2013.
- PRALORAN, Marco/SOLDANI, Arnaldo: "Teoria e modelli di scansione", in: PRALORAN (a cura di) 2003a: 3-123.
- PULSONI, Carlo/CIARALLI Antonio: "Tra Italia e Spagna: il Petrarca postillato Esp. 38-8° della Biblioteca de Catalunya di Barcellona (primi appunti)", in: Paolo CANETTIERI/Arianna PUNZI (a cura di): *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma 2014, 1371-1393.
- QUAINTANCE, Courtney: *Textual masculinity and the exchange of women in Renaissance Venice*, Toronto 2015.
- QUONDAM, Amedeo: *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari 1975. (QUONDAM 1975a)
- QUONDAM, Amedeo (a cura di): *Problemi del manierismo*, Napoli 1975. (QUONDAM 1975b)
- QUONDAM, Amedeo: *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena 1991.
- QUONDAM, Amedeo: "Sul petrarchismo", in: CHINES/CALITTI/GIGLIUCCI (a cura di) 2006: I, 27-92.
- RAIMONDI, Ezio: *Rinascimento inquieto*, Torino 1994.
- RAMAGLIA, Francesca: "Relazione, aggettivi di", in: ENCIT, *ad vocem*.  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi-di-relazione\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi-di-relazione_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [ultimo accesso: 05.05.2023].
- RDCI: Sara MOCCIA (dir.): *Repertorio Digitale della Canzone Italiana*.  
<https://www.rdc.i.it/> [ultimo accesso: 03.03.2023].
- REMCi: Guglielmo GORNI/Massimo MALINVERNI (a cura di): *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCi)*, Firenze 2001.
- REPIM: Angelo POMPILIO (a cura di): *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*.  
<http://repim.muspe.unibo.it> [ultimo accesso: 03.03.2023].
- RIZZI, Franco: "Le socialità profonde: la famiglia di Luigi Groto, Il Cieco d'Adria", in: BRUNELLO/LODO 1987: 23-60.
- RIZZI, Franco: "Gli Addormentati: un'accademia ereticale e Luigi Groto", in: *Studi Storici Luigi Simeoni* 39 (1989) 75-96.
- ROGGIA, Carlo Enrico: "Sintassi dell'ordo verborum artificialis", in: *Studi linguistici italiani* 19 (2003) 161-182.
- ROMANO, Davide: "Pole, Reginald", in: DBI 84 (2015) *ad vocem*.
- ROSENTHAL, Margaret: "A Courtesan's Voice: Epistolary Self-Portraiture in Veronica Franco's *Terze Rime*", in: Elizabeth C. GOLDSMITH (ed.): *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, Boston 1989, 3-24.
- ROSENTHAL, Margaret: *The honest courtesan. Veronica Franco citizen and writer in sixteenth century Venice*, Chicago 1992.
- ROSSI, Antonio: *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia 1980.
- ROSSI, Daniella: "The illicit poetry of Domenico Venier: a British Library codex", in: *The Italianist* 1 (2010) 38-62.
- ROSSO, Stefano/ECO, Umberto: "A correspondence on postmodernism", in: Ingeborg HOESTEREY (ed.): *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*, Bloomington/Indianapolis 1991, 242-253.
- RUFFINI, Graziano: *Cristoforo Zabata. Libraio, editore e scrittore del Cinquecento*, Firenze 2014.
- RUGGIERI, Nicolò: *Maffio Venier*, Udine 1909.

- SALZA, Abdelkader: *Studi su Gaspara Stampa*, Danilo ROMEI (a cura di), Banca Dati “Nuovo Rinascimento” 2019 [1913-1917].  
<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/salza/stampa.pdf> [ultimo accesso: 03.03.2023].
- SANTAGATA, Marco: *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979.
- SARACENI FANTINI, Bianca: “Prime indagini sulla stampa padovana del cinquecento”, in: *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze 1952, 415-486.
- SASSO, Luigi: *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova 1990.
- SCARLINO ROLIH, Maura (a cura di): *Code magliabechiane. Un gruppo di manoscritti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze fuori inventario*, Firenze 1985.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Berlin/Zürich 1969.
- SCRIVANO, Riccardo: *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959.
- SCRIVANO, Riccardo: *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli 1993.
- SEGRE, Cesare: *Lingua, stile e società*, Milano 1963.
- SERENA, Augusto: “Il canzoniere di un oratore sacro del cinquecento”, in: *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti* 103 (1943-1944) II, 19-30.
- SERIANNI, Luca: *La lingua poetica italiana*, Roma 2009.
- SERIANNI, Luca: *Una figura retorica barocca*, in: SERIANNI, Luca: *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna 2018, 155-162 [2013].
- SOLDANI, Arnaldo: *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca 1999.
- SOLDANI, Arnaldo: *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze 2009.
- SOLDANI, Arnaldo: “La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro”, in: *Studi medievali e umanistici* 15 (2017) 167-204.
- SPAGGIARI, Barbara: *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei Shakespeare's Sonnets*, Zurigo 2019.
- SPITZER, Leo: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires 1945.
- SPITZER, Leo: *Critica stilistica e semantica storica*, Alfredo SCHIAFFINI (a cura di), Bari 1966.
- STÄUBLE, Antonio: *“Parlar per lettera”. Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma 1991.
- STELLA GALBIATI, Giuseppina: “Epilogo sacro e libro: alcune considerazioni sulle *Rime* di Celio Magno”, in: Antonio CORSARO/Harald HENDRIX/Paolo PROCACCIOLI (a cura di): *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), Manziana 2007, 369-385. (STELLA GALBIATI 2007a)
- STELLA GALBIATI, Giuseppina: “Contributo per Celio Magno: una lettura della canzone *Deus*, insieme ai suoi antichi commentatori”, in: Davide DE CAMILLI (a cura di): *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, Pisa/Roma 2007, 129-144. (STELLA GALBIATI 2007b)
- TADDEO, Edoardo: *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma 1974.
- TLIO: *Corpus TLIO. Istituto Opera del Vocabolario Italiano*.  
<http://tlioweb.ovi.cnr.it> [ultimo accesso: 03.03.2023].
- TOGNI, Alessio: *La formula dell'equivoco nella poesia di Luigi Groto, il Cieco d'Adria* [memoria di licenza], Fribourg 1982.
- TOMASI, Franco: *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma/Padova 2012.
- TOMASI, Franco: “Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)”, in: METLICA/TOMASI (a cura di) 2015: 11-36.
- TORRE, Andrea: *La doppia edizione de Le lagrime di San Pietro di Luigi Tansillo tra censura e manipolazione* [tesi di dottorato], Napoli 2010.
- TOSCANO, Tobia R.: “Tra Ludovico Ariosto e Alfonso d'Avalos: sull'attribuzione del cap. XXVII, *Arsi nel mio bel foco un tempo quieto*”, in: TOSCANO, Tobia R.: *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli 2004, 67-78.
- TSUR, Reuven: *On the shore of nothingness. A study in cognitive poetics*, Exeter 2003.

- UBALDINI, Cristina: *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R. I. IV. 447)*, Città del Vaticano 2012.
- VATTERONI, Selene Maria (a cura di): *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, Berlino 2019.
- VENIER, Matteo: "Poesia latina degli Amalteo", in: *Aevum* 80 (2006) 3, 687-716.
- VILLARI, Susanna: "Giovan Battista Giraldo Cinzio", in: Matteo MOTOLESE/Paolo PROCACCIOLI/Emilio RUSSO (a cura di): *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento II*, Roma 2013, 235-248.
- VITALE, Maurizio: *Lingua padana e 'koinè' cortigiana nella prima edizione dell'Orlando furioso*, Roma 2012.
- VOLTA, Nicole: "I capitoli di Ludovico Ariosto. Un'opzione lirica di terza rima", in: Laura FACINI/Jacopo GALAVOTTI/Arnaldo SOLDANI/Giovanna ZOCCARATO (a cura di): *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, Padova 2020, 149-166.
- WALTER, Hans (Hg.): *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, Göttingen 1963/1969.
- WEINBERG, Bernard (a cura di): *Trattati di poetica e retorica del '500*, Bari 1970/1974.
- WEISE, Georg: "Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento", in: *Rivista di letterature moderne e comparate* 10 (1957) 101-130 e 184-199.
- WEISE, Georg: *Il manierismo*, Firenze 1971.
- WEISE, Georg: *Manierismo e letteratura*, Firenze 1976.
- ZAJA, Paolo: "Intorno alle antologie: Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche", in: BIANCO/STRADA (a cura di) 2001: 113-145.
- ZAJA, Paolo: "'Perch'arda meco del tuo amore il mondo'. Lettura delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma", in: Erminia ARDISSINO/Elisabetta SELMI (a cura di): *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria 2009, 235-292.
- ZAJA, Paolo: "Natura e funzione del paratesto nelle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma (1570)", in: Philiep BOSSIER/Rolien SCHEFFER (a cura di): *Soglie testuali. Funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento e oltre*, atti della giornata di studi (Università di Groningen, 13 dicembre 2007), Manziana 2010, 61-101.
- ZORZI, Alvise: *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano 1993.

### Manoscritti<sup>333</sup>

- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2868.
- London, British Library, Additional 12.197.
- Milano, Biblioteca Ambrosiana, S 84 sup.
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1034.
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1041.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 171 (6092).
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 217 (7061).
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 273 (6646).

---

<sup>333</sup> Sono esclusi i manoscritti utilizzati solo per l'edizione critica che chiude il primo saggio.

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin  
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss  
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Freie Universität Berlin  
Italienzentrum  
Geschäftsführung  
Habelschwerdter Allee 45  
D-14195 Berlin