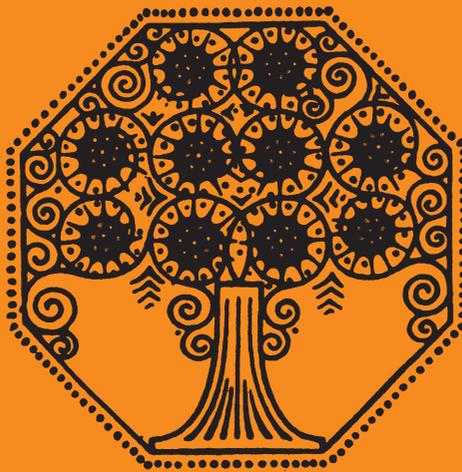


MAIKO FAVARO

AMBIGUITÀ DEL PETRARCHISMO

UN PERCORSO FRA TRATTATI D'AMORE, LETTERE E TEMPLI DI RIME

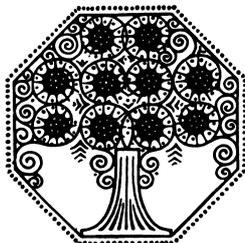


Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli

OPEN  ACCESS

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli ne massimizza la visibilità e favorisce la facilità di ricerca per l'utente e la possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

MAIKO FAVARO

AMBIGUITÀ DEL PETRARCHISMO

UN PERCORSO FRA TRATTATI D'AMORE, LETTERE E TEMPLI DI RIME

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli

OPEN  ACCESS



La pubblicazione di questo volume rientra nel progetto “Marie Skłodowska-Curie IF” del Dr. Maiko Favaro, che ha beneficiato del finanziamento dell’Unione Europea tramite il Programma di ricerca e innovazione “Horizon 2020” (Grant Agreement n. 653443 - FUDOG); istituzione ospitante: Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie / Italienzentrum, supervisione: Prof. Dr. Bernhard Huss).

Il volume è stato pubblicato anche con il contributo della Facoltà di Lettere e Scienze Umane dell’Università di Friburgo (Svizzera).

Isbn: 9788835124528

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L’opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d’autore. L’Utente nel momento in cui effettua il download dell’opera accetta tutte le condizioni della licenza d’uso dell’opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835124528

A Maria Bianca

Indice

Introduzione	pag. 11
Nota ai testi	» 27

Parte prima Un'autorità ambigua: Petrarca nei dialoghi e nei trattati d'amore

I. Ambiguità, bugie, contraddizioni: Petrarca al vaglio dei 'dubbi d'amore'	» 31
1. Questione di interpretazioni	» 40
2. Le bugie di Petrarca	» 44
3. Minimizzare, distinguere secondo le occasioni, allegorizzare	» 47
II. Un tentativo di conciliare le contraddizioni petrarchesche: gli anonimi <i>Discorsi sopra questioni amorose</i>	» 57
1. L'opera e il suo contesto	» 57
2. Le strategie per risolvere le contraddizioni petrarchesche	» 64
APPENDICE: Anonimo, <i>Discorsi sopra questioni amorose</i>	» 71
III. Un'autorità valida per tesi opposte: Petrarca nel <i>Dialogo d'amore</i> di Cornelio Frangipane	» 105
1. L'autore e la composizione del dialogo	» 107
2. Il personaggio di Tullia e la caratterizzazione delle interlocutrici femminili nei dialoghi del Cinquecento	» 116
3. Il discorso di Tullia	» 123
4. Il discorso di Geri	» 129
5. La conclusione del dialogo	» 139
APPENDICE: Cornelio Frangipane, <i>Dialogo d'amore</i>	» 141

Parte seconda
L'ambiguità del sentimento:
le lettere amoroze e la questione della sincerità

IV. Astuzie letterarie e sincerità d'affetti: sulle lettere amoroze del Cinquecento	pag. 165
1. Dal <i>Rifugio di amanti</i> di Giovanni Antonio Tagliente alle lettere amoroze di Pietro Bembo	» 166
2. <i>Le Lettere amoroze</i> di Girolamo Parabosco	» 172
3. <i>Le Lettere amoroze</i> di Alvise Pasqualigo	» 174
4. <i>Le Lettere amoroze</i> di Celia Romana	» 178
V. «So che faccio errore nella politica amorosa in iscrivermi queste cose». <i>Le Lettere amoroze</i> di Girolamo Brusoni fra anti-petrarchismo e retorica della schiettezza	» 185
1. «Non vogliamo più sofferire senza godere»: contro gli amori «fanciulleschi» della tradizione petrarchista	» 188
2. <i>Curiositas</i> ed estetizzazione dell'esperienza amorosa	» 198

Parte terza
L'ambiguità della lode:
i templi di rime e la questione del sacro

VI. Una metafora ambigua: il 'tempio' letterario fra sacro e profano	» 205
1. Il rapporto fra tempio classico e chiesa nell'arte rinascimentale	» 206
2. I templi letterari	» 210
3. I templi di rime profani	» 216
VII. Contro ogni ambiguità: i templi di rime spirituali	» 221
1. L'idea del tempio in ambito cristiano	» 222
2. Il <i>Tempio Armonico della Beatissima Vergine</i> di Giovanni Giovenale Ancina	» 227
3. Il <i>Mistico Tempio del Rosario</i> di Reginaldo Spadoni	» 234
4. Il <i>Sacro Tempio dell'Imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima</i> a cura di Carlo Fiamma	» 244
5. Il <i>Tempio de lodi in onor del serafico patriarca de poveri Francesco Santo</i> a cura di Orazio Civalli	» 247

APPENDICE I: Testi poetici da Reginaldo Spadoni, <i>Mistico Tempio del Rosario</i>	pag. 253
APPENDICE II: Tavola degli autori e dei testi del <i>Sacro Tempio dell'Imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima</i>	» 275
APPENDICE III: Indice del <i>Tempio de lodi in onor del serafico patriarca de poveri Francesco Santo</i>	» 293
Indice dei nomi	» 297

Introduzione

Agli occhi di noi moderni, il petrarchismo cinquecentesco è un fenomeno per certi versi enigmatico. Abituati come siamo ad apprezzare l'originalità e la varietà senza troppi vincoli, ci riesce difficile comprendere fino in fondo una prassi letteraria in cui viene valorizzata ogni sia pur minima variante nell'applicazione di un codice in sé piuttosto rigido e predeterminato (secondo quanto osservava Amedeo Quondam con la sua celebre definizione del petrarchismo come «sistema linguistico della ripetizione»),¹ anche se negli

1. Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, p. 193. Per una comprensione del fenomeno petrarchista, sono imprescindibili anche gli altri saggi sul tema del medesimo studioso. Si segnalano in particolare: *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974; *Petrarchisti e gentiluomini*, in *Petrarca a jednosc kultury europejskiei. Petrarca e l'unità della cultura europea*, pod red. / a cura di Monica Febbo e Piotr Salwa, Warsaw, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2005, pp. 31-76; *Petrarchisti e gentiluomini. 2: Ladri di parolette: per non essere mai più Tebaldei*, in *Petrarca: canoni, esemplarità*, a cura di Valeria Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 21-71; *Sul Petrarchismo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, a cura di Loredana Chines, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 27-92; *Venezia, 1545. Il pubblico della poesia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II: *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 79-86; *Sul Petrarchismo. Dieci anni dopo*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del Convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di Elisa Tinelli, premessa di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 243-258. Per le modalità dell'*imitatio* di Petrarca presso il petrarchismo, cfr. anche Nicola Gardini, *Bembo: un codice volgare per la lirica moderna*, in Id., *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 51-94. Utili rassegne critiche sulle ricerche e sulle tendenze degli ultimi decenni riguardo il petrarchismo cinquecentesco si leggono in: Floriana Calitti, Alberto Casadei, Francesco Ferretti, Maria Cristina Figorilli, Raffaele Ruggiero, *Il primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri *et alii*, Roma, Adi editore, 2016, www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016 [ultimo accesso: 15 febbraio 2021], in part. pp. 14-20 (tali pagine si devono a Floriana Calitti); Uberto Motta, Giacomo Vagni, *Introduzione*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Id., Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 7-24.

ultimi anni si è posto l'accento su alcuni elementi di 'varietà' e di 'pluralità' del petrarchismo nella sua concreta fenomenologia storica. Tuttavia, come ha scritto Roberto Gigliucci, rimaniamo pur sempre nell'ambito di «microvarianti di una macroinvariante».² Considerando tale caratteristica di fondo, si capisce quindi che un convinto assertore dell'artificialità ma anche al tempo stesso della creatività della letteratura come Giorgio Manganelli potesse elogiare i poeti petrarchisti per la «straordinaria eleganza» formale,³ esprimendo invece perplessità per la loro rigida monotonia linguistica e tematica «appena riscattata dalla assoluta falsità emotiva».⁴

Sarebbe però sbagliato considerare il petrarchismo unicamente alla stregua di un sistema artificioso e autoreferenziale, come un mero *lusus* di arte combinatoria e raffinatezza formale, al punto che l'attenzione per i dati stilistici ed espressivi (naturalmente fondamentali) vada troppo a discapito di quella per i contenuti. In tal senso, non si può che salutare con favore l'interesse mostrato negli ultimi anni da vari studiosi per gli aspetti più prettamente tematici del petrarchismo.⁵ Questo volume è basato sul presupposto che i

2. Roberto Gigliucci, *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «Italianistica», XXXIV, 2, 2005, pp. 71-75, a p. 71. Gigliucci propone una distinzione fra un petrarchismo *koinè* (facendo riferimento a «la lingua e l'ideologia del petrarchismo 'regolato', ovvero il progetto di uniformazione linguistica e tematica all'ombra dell'*imitatio* monostilistica bembiana, insomma alternativa alla *mellificatio* poliziana») e un petrarchismo plurale (ad esempio, classicista, bucolico, grave, antigrave, filosofico-petroso, madrigalistico-concettoso, con sperimentazione metrica apetrarchesca, femminile, omofilo, uxorio, spirituale, fortemente ibridato con Dante e altri autori volgari, artificioso, neocortigiano con elazione stilistica). Del medesimo studioso, cfr. anche: i cappelli introduttivi dell'antologia a sua cura *La lirica rinascimentale*, introduzione di Jacqueline Risset, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (che forniscono un'utile esemplificazione per le tipologie di 'petrarchismo plurale' sopra ricordate); l'introduzione a Lodovico Domenichi, *Rime*, Torino, Res, 2004; *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *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), a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2007, pp. 91-102. Cfr. anche l'antologia *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda, Milano, Rizzoli, 2004; Giorgio Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2011; Stefano Jossa, Simona Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. Petrarca's Liebesgedichte in der Renaissance*, hrsg. von Luigi Collarile und Daniele Maira, Basel, Schwabe, 2004, pp. 90-116.

3. Cfr. Giorgio Manganelli, *Così noti così clandestini*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 81-84, a p. 83.

4. Cfr. Id., *Francesco Berni: Rime*, in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 110-113, a p. 111: «Al tempo di Berni la poesia, sotto la guida del Bembo, voleva essere petrarchista; era una poesia chiusa in un ambito tonale rigorosamente delimitato, un tessuto di citazioni, di minime variazioni; tendenzialmente anonima, godeva di una ipnotica fissità tematica, appena riscattata dalla assoluta falsità emotiva: a quel tempo, non solo i poeti, ma anche le prostitute petrarcheggiavano».

5. Ad esempio, è significativo che recentemente si sia tenuto un convegno dedicato a *I temi della lirica italiana. Problemi e metodi di studio*, a cura di Simone Albonico, Francesco Diaco e Amelia Juri (Università di Losanna, 26 settembre 2019), in cui la metà del program-

contenuti delle opere petrarchiste non siano semplicemente materiale ereditato in maniera inerte dalla tradizione, su cui esercitare la propria abilità stilistica, bensì possano essere all'occorrenza oggetto di riflessione e di dibattito, al di là delle ben note dissacrazioni comico-parodiche cui pure furono sottoposti.⁶ In particolare, in questa sede si approfondiranno alcuni esempi significativi di problematizzazione – talvolta anche con toni apertamente polemici – di aspetti ‘ambigui’ (donde il titolo del libro) della tradizione petrarchista. Nelle tre parti di cui si compone il volume, si esamineranno nell'ordine le seguenti ambiguità per come emergono dalla letteratura cinquecentesca (e primo-secentesca):

ma è stata dedicata al petrarchismo cinquecentesco. Simone Albonico e Amelia Juri, promotori dell'iniziativa losannese, sono da tempo impegnati nella ricerca sulla poesia petrarchista con una particolare attenzione per l'aspetto tematico. Cfr. ad esempio: S. Albonico, *Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530*, cit., pp. 73-100; A. Juri, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle Rime di Pietro Bembo*, in «Versants», LXIV, 2, 2017, pp. 19-27 (che anticipa alcuni risultati della sua tesi di dottorato sull'eredità latina e neolatina nella poesia volgare della prima metà del Cinquecento, in fase di conclusione presso l'Università di Losanna sotto la direzione di S. Albonico). Di altri due partecipanti dell'incontro di Losanna, Franco Tomasi e Federica Pich, sono particolarmente interessanti in relazione ai temi del petrarchismo: F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012; F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010 (in cui viene approfondito il tema del ritratto nel petrarchismo cinquecentesco, anche in rapporto con la cultura materiale e figurativa del tempo: su questo aspetto, cfr. anche Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, con testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008; Ead., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010). Inoltre, grazie a una *fellowship* della Fondazione Humboldt, Pich sta svolgendo presso la Freie Universität di Berlino un progetto sulle didascalie in prosa nei libri di poesia dagli incunaboli al primo Seicento (*Framing the Lyric Subject Matter: Prose Headings in Italian Books of Poetry (c. 1450 - c. 1650)*), concentrandosi in particolare sul modo in cui la didascalia individua il ‘soggetto’, la ‘materia’ del testo poetico (cfr. pure Ead., *Vie alla «materia» della poesia nell'esegesi rinascimentale di Petrarca*, in *Forme e funzioni dell'esegesi nel Rinascimento*, a cura di Andrea Torre, n. monografico di «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere», s. V, a. XI, 2, pp. 405-438). Anche in Germania, patria di una fiorente tradizione di studi su Petrarca e il petrarchismo, è viva da tempo la sensibilità verso gli aspetti tematici del petrarchismo. Cfr. almeno: Gerhard Regn, *Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur ‘Parte prima’ der ‘Rime’ (1591/92)*, Tübingen, Gunter Narr, 1987; Klaus W. Hempfer, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998; *Questo leggiadriissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, hrsg. von Gerhard Regn, Münster, Lit, 2004. È rimasto incompiuto il pionieristico progetto svizzero dell'ATLI - Archivio Tematico della Lirica Italiana, di cui fra il 1991 e il 2000 sono stati pubblicati cinque volumi a cura di Ottavio Besomi, Janina Hauser e Giovanni Soprani. Un altro utile repertorio, anche se circoscritto a un determinato aspetto, è offerto in Roberto Gigliucci, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004.

6. Per approfondimenti e ulteriori riferimenti bibliografici su tale versante deliberatamente parodico e anti-petrarchista, cfr. Paola Vecchi Galli, *Petrarca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di Enrico Malato e Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 325-352, a pp. 345-346.

1. Le ambiguità dell'autorità stessa su cui si fonda il petrarchismo cinquecentesco, ossia Francesco Petrarca e in particolare il suo *Canzoniere*. Si analizzeranno nello specifico le modalità con cui vengono discusse e risolte, o quantomeno spiegate, le incongruenze ricavabili dai *Rerum vulgarium fragmenta* in merito alle varie 'questioni d'amore' dibattute nella trattatistica cinquecentesca e primo-secentesca, tenendo presenti anche i coevi commenti al *Canzoniere*. Tali incongruenze vengono esaminate spesso in modo molto attento, perché rischiano di incrinare lo statuto privilegiato di Petrarca quale fondamentale autorità di riferimento in materia di amore.
2. Le ambiguità riguardo la sincerità del sentimento amoroso, per cui si crea un rapporto di sottile tensione fra il ricorso alla tradizione petrarchista, con il suo alto coefficiente di artificiosità, e le dichiarazioni di assoluta sincerità del proprio amore, tanto da favorire sospetti o perfino esplicite accuse di simulazione, menzogna e inganno. Tale aspetto sarà indagato sulla base dei libri di lettere amorose, che – anche grazie al dialogo a due inerente allo scambio epistolare – offrono esempi particolarmente significativi al riguardo. Come noto, le lettere amorose sono nel Cinquecento uno dei luoghi privilegiati per il dispiegamento e la rielaborazione del codice petrarchista.
3. Le ambiguità riguardo l'appropriatezza della lode. Quest'ultima, insieme all'amore, è sicuramente uno dei temi privilegiati del petrarchismo cinquecentesco: basti pensare alla miriade di raccolte encomiastiche pubblicate nel corso del secolo. Le ambiguità di cui discuteremo pertengono ai rapporti fra 'sacro' e 'profano', particolarmente delicati in età controriformistica. Nella fattispecie, ci soffermeremo su uno dei tipi di antologia lirica a sfondo encomiastico più fortunati e tipici del petrarchismo cinquecentesco, quello del 'tempio di rime'. Mostreremo come l'immagine del tempio di carte dedicato a una gentildonna o a un gentiluomo – metafora fondante di questo sottogenere antologico, ripetutamente sfruttata e rielaborata nelle singole poesie che costituiscono ciascun 'tempio' – si presti alle obiezioni di chi ritiene che solo a Dio, alla Madonna o ai santi possano essere legittimamente dedicati dei templi. Di qui, fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, si sviluppa un filone di templi di rime spirituali, poco noto ma meritevole di approfondimento specifico.

Nel corso del volume discuteremo anche di opere che vanno oltre i limiti cronologici del Cinquecento, collocandosi ormai in età primo-secentesca (il limite estremo è segnato dalle *Lettere amorose* di Girolamo Brusoni, a stampa nel 1642). Ciò non solo perché, come è noto, spesso nel primo Seicento la produzione letteraria è ancora riconducibile ai modi del petrarchismo,⁷ ma

7. Cfr. Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla Lira di Giovan Battista Marino*, Padova, Liviana, 1969, p. 22 (lo studioso scrive di un «Seicento che continua a petrarcheggiare»); *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di Amedeo

anche perché le opere che analizzeremo sviluppano senza soluzione di continuità tendenze già ben definite negli ultimi decenni del secolo precedente, come ad esempio nel caso dei templi di rime spirituali (d'altronde, nel primo Seicento si fanno sentire con particolare evidenza gli effetti dei provvedimenti postconciliari), oppure ci sono sembrate interessanti quali punti di arrivo di reazioni critiche al petrarchismo già affioranti in età cinquecentesca, come appunto nel caso delle lettere del Brusoni, che si contrappongono alla concezione petrarchista del rapporto amoroso e alle sue ipocrisie dalla prospettiva del *libertinage érudit*.

Inoltre, dal quadro delle varie sezioni sopra brevemente delineato, è agevole constatare che in questo libro la nozione di 'petrarchismo' viene assunta in senso ampio, considerandone anche le ramificazioni che si estendono al di là del campo lirico, quello con cui tradizionalmente viene identificato in prima istanza il petrarchismo cinquecentesco. Se il petrarchismo lirico è certo presente, in quanto protagonista della terza parte, è anche vero che le altre due parti sono dedicate piuttosto a generi limitrofi quali dialoghi e trattati d'amore, commenti e lezioni sul Canzoniere petrarchesco, lettere amoro-se. Crediamo infatti che, per comprendere appieno la portata del petrarchismo nella cultura letteraria cinquecentesca (soprattutto, naturalmente, quella a tema amoroso, ma non solo), sia auspicabile non restringere la prospettiva unicamente all'ambito lirico, bensì anche saper oltrepassare i confini fra generi.⁸ In questo senso, pensiamo sia importante far tesoro della lezione di Luigi Baldacci, che nel suo classico libro sul petrarchismo italiano del Cinquecento spazia indifferentemente fra testi lirici, dialoghi e trattati d'amore (con una particolare attenzione per gli *Asolani*, ma richiamando spesso anche varie altre tipologie di riflessioni sull'amore), lettere (come quelle del carteggio fra Bembo e Maria Savorgnan), commenti al Canzoniere, lezioni su poesie di Petrarca o di altri petrarchisti.⁹ Si pensi anche al già ricordato

Quondam, Roma, Bulzoni, 2004; Amedeo Quondam, *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del Convegno di Basilea (7-9 giugno 2007), a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 1-12 (in cui si invita ad attenuare le contrapposizioni troppo nette fra Cinquecento e Seicento, fra Rinascimento e Barocco, fra petrarchismo e marinismo); Pietro Giulio Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale nel Rinascimento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di Lorenzo Geri ed Ester Pietrobon, Roma, Aracne, 2020, pp. 249-279, a p. 254.

8. Se è consentito il rinvio, questo tipo di impostazione è in linea con quella di un recente convegno sull' 'interdisciplinarietà' del petrarchismo organizzato da chi scrive e da Bernhard Huss: cfr. *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Atti del Convegno internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di M. Favaro e B. Huss, Firenze, Olschki, 2018. In quell'occasione, si sono cercati di approfondire «alcuni esempi e spunti di riflessione sui modi con cui il petrarchismo diventa un 'catalizzatore' di stimoli attinenti a settori del sapere di per sé autonomi da quello letterario» (ivi, p. VII), coinvolgendo filosofia, spiritualità, arti figurative, cultura classica, musica e teatro.

9. Cfr. Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974 (ed. accresciuta; I ed.: 1957).

Quondam, che in un suo importante contributo ha mostrato la presenza onnipervasiva del codice petrarchista in vari libri di lettere amorose.¹⁰

Tale ampiezza di prospettiva ben si accorda con alcune delle più interessanti linee di ricerca attualmente in corso di sviluppo. Ci riferiamo ad esempio all'attenzione, particolarmente pronunciata negli ultimi anni, per i commenti al Canzoniere. Dopo i volumi di Gino Belloni, William J. Kennedy, Florian Mehlretter e Catharina Busjan, si segnala in particolare il recente *database PERI-Petrarch Exegesis in Renaissance Italy*, frutto di un ambizioso progetto svolto nel Regno Unito, il quale allo stato attuale offre informazioni su circa trecento edizioni a stampa e oltre quattrocentocinquanta manoscritti relativi alla pluralità di forme di esegesi dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Trionfi* nel periodo fra il 1350 e il 1650, comprendendo commenti, lezioni, varie modalità di sussidio al lettore (vite di Petrarca, annotazioni, indici e materiale analogo), nonché altre fonti quali glossari, dialoghi e lettere. Il progetto inglese, insieme al più generale fiorire degli studi di *history of reading* a livello internazionale, ha senza dubbio favorito l'accresciuto interesse degli ultimi tempi verso i commenti al Canzoniere, che ha trovato espressione anche in recenti convegni internazionali. Oltre alle ricerche sui canonici commenti ai *Rerum vulgarium fragmenta*, vanno segnalate in particolare quelle sul *mare magnum* (e ancora in larga parte inesplorato) di lezioni accademiche su singoli testi petrarcheschi, con attenzione ovviamente prioritaria – ma nient'affatto esclusiva – a quelle di Benedetto Varchi.¹¹

10. Cfr. Amedeo Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di libri di lettere*, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 1981, pp. 13-156.

11. Cfr. Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Roma-Padova, Antenore, 1992; William J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1995; Florian Mehlretter, *Kanonisierung und Medialität: Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*, in *Zusammenarbeit mit Florian Neumann, Vorwort von Gerhard Regn*, Berlin-Münster, Lit, 2009; Catharina Busjan, *Petrarca-Hermeneutik: Die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo in epochalen Kontext*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013. Il *database PERI* si può consultare alla pagina: petrarch.mml.ox.ac.uk/ [ultimo accesso: 20 febbraio 2021]. Al *database*, realizzato grazie a un progetto finanziato dall'AHRC - Arts and Humanities Research Council (gennaio 2017-dicembre 2019), hanno lavorato Giacomo Comiati, Lorenzo Sacchini e Francesco Venturi, sotto la direzione di Simon Gilson e Federica Pich; al progetto hanno collaborato anche Guyda Armstrong e Julianne Simpson, che hanno fra l'altro supervisionato la realizzazione di una libreria digitale di materiali di interesse petrarchesco. Fra i recenti convegni sull'esegesi petrarchesca, ne segnaliamo due tenutisi presso la Freie Universität di Berlino: *Petrarchism, Paratexts, Pictures: How They Build Cultural Communities*, a cura di Federica Pich e Bernhard Huss (26-27 novembre 2020); *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di Sabrina Stroppa e Bernhard Huss (18-19 febbraio 2021). Riguardo alle lezioni petrarchesche, cfr. almeno: *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Bernhard Huss, Florian Neumann, Gerhard Regn, Münster, Lit, 2004; F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit.; Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Ets, 2012; *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, hrsg. von Selene Maria Vatteroni, Berlin, Freie Universität

Riguardo all'epistolografia, non ci si può esimere dal ricordare il vasto progetto *Archilet - Archivio delle Corrispondenze Letterarie di Età Moderne (secoli XVI-XVII)*, che vede un nutrito gruppo di lavoro, composto da studiosi di varie università, impegnato non solo a realizzare un archivio delle corrispondenze letterarie italiane del Cinque-Seicento, ma anche a promuovere studi critici sull'epistolografia della prima età moderna.¹²

In merito ai dialoghi e trattati d'amore, che naturalmente hanno di solito una componente filosofica assai più pronunciata rispetto alle tipologie

(Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, Band 3), 2019, www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/italienzentrum/publikationen/schriften-italienzentrum/Schriften-Band-3/Schriften-des-Italienzentrums-Bd_-3.pdf [ultimo accesso: 15 febbraio 2021] (a cui si rimanda anche per ulteriori informazioni bibliografiche sulle più recenti ricerche riguardo le lezioni varchiane). Un filone interessante è pure quello dei commenti cinquecenteschi ai poeti petrarchisti: cfr. Pietro Petteruti Pellegrino, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013; Id., *Sertorio Quattromani lettore di Bembo: i Luoghi difficili delle Rime*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018. Cfr. anche *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Genève, Droz, 2012. Inoltre, ci permettiamo di segnalare l'imminente uscita di *Interpreting and Judging Petrarch's Canzoniere in Early Modern Italy*, ed. by Maiko Favaro, Oxford, Legenda, 2021, che raccoglie saggi di vari studiosi su differenti forme di esgesi al Canzoniere fra il Cinquecento e il Settecento. Insieme al presente volume, al catalogo della mostra *Dea del cielo o figlia di Eva? La donna nella cultura italiana fra Rinascimento e Controriforma* (Trieste, Museo petrarchesco piccolomineo, 2017) e ai già ricordati atti di convegno *Interdisciplinarietà del petrarchismo*, cit., esso rientra fra i risultati del progetto 'Marie Skłodowska-Curie IF' svolto da chi scrive presso la Freie Universität di Berlino (settembre 2015-agosto 2017).

12. I risultati del progetto *ARCHILET*, diretto da Clizia Carminati, Paolo Procaccioli ed Emilio Russo, sono consultabili presso il sito www.archilet.it [ultimo accesso: 20 febbraio 2021], a cui si rimanda anche per ulteriori notizie sulle ultime iniziative inerenti allo studio degli epistolari cinque-secenteschi. Fra i volumi più recenti, cfr.: Guglielmo Barucci, *Le solite scuse: un genere epistolare del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2009; Lodovica Braidà, *Libri di lettere: le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e buon volgarre*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Gianluca Genovese, *La lettera oltre il genere: il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009; Meredith K. Ray, *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009; Luigi Matt, *Epistolografia letteraria*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. II, *La prosa letteraria*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 255-282; Id., *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Verona, QuiEdit, 2015; *Scrivere lettere nel Cinquecento: corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini, Giuseppe Izzi, Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016; Lisa Kaborycha, *A Corresponding Renaissance: Letters Written by Italian Women, 1375-1650*, New York, Oxford University Press, 2016; *Scrivere lettere. Tipologie, fruizione, corpora. Briefe schreiben. Typologie, Verwendung, Korpora. Écrire des lettres. Typologies, utilisation, corpus*, Atti del Seminario *Writing Letters. Typologies, Utilisation, Corpora* (Helsinki, 16 settembre 2016), a cura di Enrico Garavelli e Hartmut E. Lenk, Helsinki, Société Néophilologique de Helsinki, 2018.

di opere sopra menzionate, negli ultimi anni l'interesse degli studiosi di letteratura sembra essersi rivolto soprattutto al loro rapporto con la fiorentina tradizione cinquecentesca del dialogo, come nella recente monografia di Reinier Leushuis,¹³ oppure alla loro rilevanza nell'ottica dei *women's*

13. Cfr. Reinier Leushuis, *Speaking of Love. The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Leiden-Boston, Brill, 2017 (su cui si segnalano le recensioni di Delfina Giovannozzi in «Bruniana & Campanelliana», XXV, 2, 2019, pp. 593-595, e di chi scrive in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», LXIX, 2, 2019, pp. 211-213). Riguardo al dibattito degli ultimi decenni sul dialogo rinascimentale, vivace in ambito internazionale, cfr. almeno: *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, a cura di Walter Geerts, Annick Paternoster e Franco Pignatti, Roma, Bulzoni, 2001; Anne Godard, *Le dialogue à la Renaissance*, Paris, Puf, 2001; *Möglichkeiten des Dialogs: Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 2002; Hans Honnacker, *Der literarische Dialog des Primo Cinquecento: Inszenierungsstrategien und 'Spielraum'*, Baden-Baden, Koerner, 2002; Giancarlo Alfano, *La conversazione ghiacciata: il dialogo in tipografia*, in «Filologia e critica», XXVIII, 2003, pp. 209-242; *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascentales Selbstverständnis*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 2004; *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden, Harrassowitz, 2004; Eva Kushner, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, Genève, Droz, 2004; *Printed Voices. The Renaissance Culture of Dialogue*, ed. by Dorothea Heitsch and Jean-François Vallée, Toronto, University of Toronto Press, 2004; Giancarlo Alfano, *Il racconto e la voce: mimesi e imitatio nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, in «Filologia e critica», XXIX, 2004, pp. 161-200; Janet Levarie Smarr, *Joining the Conversation. Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005; *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, sous la direction de Philippe Guérin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006; *Grenzen und Entgrenzungen des Renaissancedialogs*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 2006; Amedeo Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007; *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit: von der Antike bis zur Aufklärung*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Anita Traninger, Stuttgart, Steiner, 2010; *Dialogo & conversazione. I luoghi di una socialità ideale dal Rinascimento all'Illuminismo*, a cura di Michael Høxbro Andersen e Anders Toftgaard, Firenze, Olschki, 2012; *Inszenierte Gespräche. Zum Dialog als Gattung und Argumentationsmodus in der Romania vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. von Matthias Hausmann und Marita Liebermann, Berlin, Weidler, 2014; *Les États du dialogue à l'âge de l'humanisme*, sous la direction de Emmanuel Buron, Philippe Guérin et Claire Lesage, Tours-Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais-Presses Universitaires de Rennes, 2015. Per una rassegna della bibliografia fino al 2000, sono utili: Franco Pignatti, *Il dialogo del Rinascimento. Rassegna della critica*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVI, 1999, pp. 408-443; H. Honnacker, *Der literarische Dialog*, cit. (anche se quest'ultimo spesso muove da una prospettiva troppo rigida nell'avanzare critiche agli studi analizzati). Naturalmente, l'attenzione a studiare i dialoghi d'amore in relazione alla teoria e alla prassi del genere dialogo nel Rinascimento risale a ben prima del volume di Leushuis: si pensi ad esempio a Jean-Louis Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg, Hitzeroth, 1990 (poi ristampati a cura di Paolo Borsa, con premessa di Mario Pozzi, Milano, Ledizioni, 2014); Stefano Prandi, *Il «Cortegiano» ferrarese. I Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990; Francesco Tateo, *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995; K.W. Hempfer, *Testi e contesti*, cit.; Fabio Finotti, *Retorica della diffrazione: Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso*, Firenze, Olschki, 2004; L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, cit.

studies, indagando non solo la rappresentazione di donne come personaggi all'interno dei dialoghi d'amore,¹⁴ ma anche il loro impegno in prima persona quali autrici, come dimostra la speciale attenzione al *Dialogo della infinità di amore* di Tullia d'Aragona.¹⁵ Nel presente volume, invece, vorremmo approfondire in particolare i forti legami della trattatistica amorosa

14. Sul ruolo delle figure femminili nei dialoghi d'amore, cfr. Virginia Cox, *Seen but not Heard. The Role of Women Speakers in Cinquecento Literary Dialogue*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by Letizia Panizza, Oxford, Legenda, 2000, pp. 385-400; J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit.; Maiko Favaro, *Sul ruolo della donna nei dialoghi del '500: il Ragionamento della Signora Amorosa (1569) di Gasparo Boschini*, in *Quaderno di Italianistica 2013*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, Ets, 2013, pp. 7-32; Virginia Cox, *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «Modern Language Notes», CXXVIII, 1, 2013, pp. 53-78; Ead., *Italian Dialogues Incorporating Female Speakers*, ivi, pp. 79-83; M. Favaro, *Dea del cielo o figlia di Eva?*, cit., pp. 61-71; Id., *Personaggi femminili e filosofia d'amore. Sul Dialogo d'amore di Nicolò Vito di Gozze*, in «SigMa», IV, 2020, pp. 507-526.

15. Ad esempio, è significativo che il *Dialogo* di Tullia sia stato oggetto di più interventi nel recente convegno *Letteratura e filosofia: i trattati d'amore fra Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, a cura di Antonio Gargano e Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona, 1-2 aprile 2019), i cui atti sono stati pubblicati in «SigMa», IV, 2020, pp. 335-638, www.camerablun.unina.it/index.php/sigma/issue/view/533 [ultimo accesso: 15 febbraio 2021] (ove si può leggere la redazione scritta di uno di tali interventi: *Ermafrodito amoroso e ragione senza genere: Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi nel Dialogo dell'infinità d'amore*, a pp. 461-505). Fra i numerosi contributi degli ultimi anni sul *Dialogo della infinità di amore*, cfr.: Lisa Curtis-Wendlandt, *Conversing on Love. Text and Subtext in Tullia d'Aragona's Dialogo della Infinità d'Amore*, in «Hypatia», XIX, 4, pp. 75-96; J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit.; Claire Lesage, *Le dialogue De l'infinité d'amour de Tullia d'Aragona ou de l'impertinence en philosophie*, in *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, cit., pp. 159-176; Monika Antes, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa: con il testo originale Della infinità d'amore*, Firenze, Polistampa, 2011; Letizia Casella, *Il dubbio è questo se si può amar con termine. Dialogo della infinità d'amore di Tullia d'Aragona*, in *Ausencias: escritoras al margen de la cultura*, eds. Mercedes Arriaga Florez, Salvatore Bartolotta, Milagro Martín Clavijo, Madrid, Arcibel, 2013, pp. 151-166; Frédérique Dubard de Gaillarbois, *Il rebus di Tullia. Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi o di una felice 'associazione per scrivere'*, in «La Rivista», V, 2017, pp. 137-152 (Actes de la journée d'études *Varchi e dintorni*, Université de Paris Sorbonne, 21 marzo 2016); Martina Damiani, *La posizione di rilievo assunta dalla donna nella trattatistica rinascimentale*, in *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*, Atti del XXIX Convegno Internazionale (Chianciano e Montepulciano, 20-22 luglio 2017), Firenze, Cesati, 2019, pp. 331-353; Delfina Giovannozzi, *Procedere aristotelico per approdi platonici. Il Dialogo della infinità di amore di Tullia d'Aragona*, in *Filosofe e scienziate in età moderna*, a cura di Sandra Plastina ed Emilio M. De Tommaso, Pisa, Fabrizio Serra, 2019, pp. 15-29; Ead., *Leone Ebreo in Tullia d'Aragona's Dialogo. Between Varchi's Legacy and Philosophical Autonomy*, in «British Journal for the History of Philosophy», XXVII, 4, 2019, pp. 702-717; Floriana Calitti, *Un caso di studio: le opera di Tullia d'Aragona tra filologia e studi di genere*, in «Schifanoia», LVIII/LIX, 1-2, 2020, pp. 183-190. Espressione di questo interesse a livello internazionale per Tullia e il suo *Dialogo* sono le traduzioni in varie lingue dell'opera: si ricordano quelle in francese (*De l'infinité d'amour*, éd. par Yves Hersant, Paris, Rivages, 1997), inglese (*Dialogue on the Infinity of Love*, ed. by Rinaldina Russel and Bruce Merry, Chicago, The University of Chicago Press, 2007) e prossimamente anche spagnolo (grazie alla collaborazione di Anna Laura Puliafito e Rosa Rius).

con la tradizione petrarchista, sviluppando le premesse poste da un nostro studio precedente.¹⁶

Soffermandoci più nel dettaglio sui contenuti del libro, la prima parte (*Un'autorità ambigua: Petrarca nei dialoghi e nei trattati d'amore*) si articola in tre capitoli. Il primo (*Ambiguità, bugie, contraddizioni: Petrarca al vaglio dei 'dubbi d'amore'*) richiama l'attenzione sui punti in cui l'autorità di Petrarca si rivela problematica per i trattatisti d'amore, intenti a dissezionare il Canzoniere al fine di teorizzare sui più vari aspetti del fenomeno amoroso. Con la formula di comodo 'trattati d'amore', tradizionale nel dibattito critico già all'epoca dei fondamentali contributi di Giuseppe Zonta e Paolo Lorenzetti e ripresa poi anche da Mario Pozzi,¹⁷ facciamo riferimento a un *corpus* di opere che non rientrano sempre nel genere del trattato inteso *stricto sensu*, bensì possono essere di volta in volta catalogabili come dialoghi, discorsi, lezioni etc. Sono però tutti accomunati dal proposito di riflettere sulle caratteristiche dell'amore e sulla sua fenomenologia. La nostra analisi mirerà a identificare i *patterns* logico-argomentativi ricorrenti con cui i trattati d'amore giustificano le contraddizioni petrarchesche, reali o apparenti (tenendo conto al tempo stesso anche delle osservazioni espresse nei coevi commenti al Canzoniere). Oltre a una questione di ordine generale, ossia quella del tipo di amore nutrito da Francesco nei confronti di Laura, gli esempi di tali *patterns* saranno tratti da 'questioni d'amore' riguardo a cui l'autorità del poeta appare particolarmente ambigua e contraddittoria, ossia: se si ami per destino o per libero arbitrio; se sia possibile amare senza gelosia e senza speranza; se sia possibile innamorarsi 'per fama', ossia senza aver visto le bellezze della donna (o dell'uomo), ma avendole solo sentite lodare. Vedremo che i trattatisti ricorrono a una pluralità di strategie per giustificare le incongruenze petrarchesche, di volta in volta appellandosi a sottili distinzioni terminologiche; sostenendo che Petrarca menta per varie ragioni, oppure che erri in buona fede (magari perché il suo giudizio è offuscato dalla passione amorosa); spiegando che 'parla come poeta', senza per forza scrivere ciò che pensa davvero ma limitandosi a riecheggiare un'opinione comune, grazie ai minori vincoli del poeta rispetto al filosofo nell'attnersi alla verità; minimizzando la portata delle contraddizioni petrarchesche; richiamando l'attenzione sul fatto che le dichiarazioni fra loro contrastanti si riferiscono a momenti diversi della vicenda amorosa narrata nel Canzoniere; oppure ancora ricorrendo all'arma dell'allegoria.

16. Cfr. Maiko Favaro, «L'ospite preziosa». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012.

17. Cfr. *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1912; Paolo Lorenzetti, *La bellezza e l'amore nei trattati del Cinquecento*, Pisa, Nistri, 1920; Mario Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, in Id., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 57-100 (pubblicato inizialmente come *Introduzione* in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta, reprint a cura di Mario Pozzi, Roma-Bari, Laterza, 1975).

Dopo tale inquadratura complessiva, nei due capitoli seguenti viene proposta l'analisi ravvicinata di due opere che appaiono particolarmente interessanti per il modo in cui attingono al Canzoniere nel sostenere tesi fra loro opposte e ragionano criticamente su come giustificare le contraddizioni petrarchesche, apparenti o meno. Nella fattispecie, il secondo capitolo (*Un tentativo di conciliare le contraddizioni petrarchesche: gli anonimi Discorsi sopra questioni amorose*) prende in esame un curioso testo anonimo testimoniato da due manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze (Magliabechi XXI.37 e Fondo Nazionale II.I.106). L'opera, intitolata nell'esemplare magliabechiano *Discorsi sopra questioni amorose*, è dedicata a Cesare Gonzaga (1530-1575), conte di Guastalla, e risale alla metà del secolo. L'autore discute dodici questioni amorose in larghissima parte sulla base di Petrarca, anche se non mancano le citazioni da altri autori (soprattutto Boccaccio e Bembo, ma anche occasionalmente Cavalcanti, il Dante lirico, Cino da Pistoia, Dragonetto Bonifacio, Ippolito de' Medici e lo Speroni del *Dialogo d'amore*). Nel testo viene valorizzato il lato 'miracolistico' e paradossale di Amore, che vive di ossimori e di continue oscillazioni fra condizioni opposte. Ciò che risalta, anche dal confronto con la trattatistica cinquecentesca d'amore nel suo complesso, non è solo il grado di puntigliosa acribia con cui viene compulsato il Canzoniere, ma soprattutto, per l'appunto, l'attenzione alle contraddizioni ricavabili dall'opera di Petrarca. Vedremo che l'anonimo adotta un atteggiamento piuttosto conciliatorio, ingegnandosi laddove possibile di trovare spiegazioni che armonizzino dichiarazioni petrarchesche fra loro opposte. In appendice, è possibile leggere il testo dei *Discorsi sopra questioni amorose*, con la segnalazione delle fonti per le numerose citazioni.

Nel terzo capitolo (*Un'autorità valida per tesi opposte: Petrarca nel Dialogo d'amore di Cornelio Frangipane*), invece, attraverso l'analisi del *Dialogo d'amore* del friulano Cornelio Frangipane (pubblicato postumo nel 1588, ma composto già nel 1541) vedremo come l'ambiguità del Canzoniere possa essere sfruttata e drammatizzata in ambito oratorio, dando luogo a discorsi in competizione fra loro che difendono tesi diametralmente opposte, fondandosi però, in un caso come nell'altro, sull'autorità di Petrarca. Il dialogo del Frangipane è ambientato presso il salotto veneziano della Signora Tullia, che andrà identificata con la celebre Tullia d'Aragona. Occasione scatenante del dibattito è la partenza del senese Geri, che è costretto a lasciare Venezia per un certo tempo, allontanandosi dall'amata Tullia (che appare ricambiarlo). Il dialogo consiste essenzialmente in un duello oratorio fra Tullia e Geri: secondo Tullia soffre di più l'amante che resta, mentre secondo Geri quello che parte. Al ragionamento assiste un pubblico di gentiluomini, fra cui anche l'autore stesso. Come nei ben più noti *Dialogo d'amore* dello Speroni e *Dialogo della infinità di amore* della stessa Tullia, la celebre cortigiana gioca un ruolo di assoluto rilievo. In questo caso, anzi, data la particolare connotazione di 'duello' impressa al dialogo, possiamo dire che Tullia è in una posizione sostanzialmente paritaria rispetto a quella dell'altro protagonista,

Geri. Anche in questo caso, colpisce che i personaggi ricordino continuamente versi o anche interi componimenti per suffragare la propria posizione. Le citazioni provengono in gran parte dai *Rerum vulgarium fragmenta*, ma è interessante vedere in che modo i riferimenti all'autorità di Petrarca si armonizzano con quelli ad altre autorità (soprattutto l'Ovidio delle *Heroides* e Cino da Pistoia, ma anche Virgilio, Tibullo, Properzio, Ariosto). È inoltre notevole come il ricorso a Petrarca e alle altre autorità vari in base alla prospettiva di genere (il punto di vista femminile di Tullia vs. quello maschile di Geri). Pure per il *Dialogo d'amore* viene offerta in appendice l'edizione del testo, con annotazioni essenziali sulle fonti delle citazioni.

Nella seconda parte (*L'ambiguità del sentimento: le lettere amorose e la questione della sincerità*), ci soffermeremo su alcuni esempi significativi di come venga problematizzata la sincerità dell'amante nel rapporto epistolare con l'amata. Speciale attenzione sarà dedicata al modo in cui vengono demistificati i più consueti motivi della tradizione petrarchista, poiché con essa i libri cinquecenteschi di lettere amorose intrattengono un rapporto particolarmente stretto. Più in particolare, il quarto capitolo (*Astuzie letterarie e sincerità d'affetti. Sulle lettere amorose del Cinquecento*) è dedicato all'analisi di alcuni casi cinquecenteschi. Vedremo che già le lettere di Bembo offrono una testimonianza eloquente dell'ambiguo rapporto fra 'artificio' letterario e 'sincerità' d'affetti. Il letterato veneziano, infatti, fa della sua storia d'amore con Maria Savorgnan un'opera d'arte, fra – da una parte – mito della trasparenza assoluta e della comunicazione spontanea, immediata, e – dall'altra parte – estroflessione teatrale ed edonistico virtuosismo retorico. In Parabosco, le iperboliche esaltazioni delle donne amate, così frequenti nella sua scrittura di chiaro stampo petrarchista, sono destituite di credibilità da quanto l'autore stesso afferma, riflettendo sugli abbagli di quella «virtù immaginativa» tanto sviluppata nel sesso maschile. Nelle lettere del Pasqualigo, il ricorso al codice petrarchista, che diventa spesso oggetto di elegante *divertissement*, suscita interrogativi e recriminazioni da parte di Madonna Vittoria in merito all'autenticità dei sentimenti espressi. Vittoria stessa, d'altra parte, si sente obbligata a render conto del suo contrabbandare «e concetti e parole d'altrui», difendendo il suo «troppo grande [...] furto» con le ragioni squisitamente edonistiche del porgere «materia che sia dolce alla lingua e dilettevole all'udito». Pertanto, non stupisce che, nelle lettere della misteriosa Celia Romana, la polemica verso le deplorabili abitudini dei corteggiatori, tanto astuti quanto bugiardi nel saccheggiare la tradizione letteraria per i propri poco onorevoli fini, favorisca l'adozione di una scrittura deliberatamente e provocatoriamente a-petrarchista.

Il quinto capitolo («*So che faccio errore nella politica amorosa in iscrivermi queste cose*»). Le Lettere amorose di Girolamo Brusoni fra anti-petrarchismo e retorica della schiettezza) ci porterà invece nella Venezia primosecense, richiamando l'attenzione su un'opera che sembra rispondere indirettamente alle accuse di insincerità emerse nel capitolo precedente. Si

tratta delle *Lettere amoroze* (1642) di Girolamo Brusoni, il quale ostenta una poetica della schiettezza a ogni costo, senza astenersi dalla rudezza e da punte di misoginia, incurante di commettere «errore nella politica amorosa» così facendo. Egli opera una sovversione del modello petrarchista, degradato a esempio di «amore fanciullesco» e rimpiazzato da una concezione dell'amore totalmente opposta, nella quale l'amante si sente in posizione di forza rispetto all'amata e accetta la propria incostanza senza sentimenti di colpa, anzi la elegge a propria cifra distintiva. È interessante anche il contesto in cui viene composta l'opera del Brusoni. Quest'ultimo è infatti uno dei protagonisti dell'accademia veneziana degli Incogniti, la più importante accademia libertina secentesca, nota anche per le sue tendenze misogine (si pensi al travagliato rapporto della proto-femminista suor Arcangela Tarabotti con gli Incogniti, incluso il Brusoni stesso).

La terza parte (*L'ambiguità della lode: i templi di rime e la questione del sacro*) riguarda un suggestivo caso di controversia in merito all'appropriatezza della celebrazione encomiastica. Oggetto dell'indagine sono i cosiddetti 'templi di rime'. Si tratta di un peculiare sottogenere di antologie liriche, inaugurato nel 1554 dal *Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona* a cura di Girolamo Ruscelli e sviluppatosi con successo nella seconda metà del Cinquecento. Per allestire un tempio di rime, il curatore raccoglie (spesso anche commissiona) un ampio numero di poesie di vari autori, scritte in lode di una personalità dell'epoca illustre per nobiltà di nascita e/o per cariche ricoperte. Questi è l' 'idolo' all'interno del tempio, che è costituito dalle poesie raccolte nell'opera. Il curatore, invece, è assimilato a un architetto (ma si presenta anche come ministro e custode del tempio). I templi di rime possono essere dedicati sia a donne (Giovanna d'Aragona, 1554, a cura di Girolamo Ruscelli; Geronima Colonna d'Aragona, 1568, a cura di Ottavio Sammarco; Flavia Peretti Orsini, 1591, a cura di Torquato Tasso sotto lo pseudonimo di Uranio Fenice) sia a uomini (Francesco Morosini, 1600, a cura di Iacopo Novello; Cinzio Aldobrandini, 1600, a cura di Giulio Segni). Vanno inoltre menzionate almeno altre due opere strettamente legate all'idea del tempio di rime, ossia le *Imagini del Tempio della Signora Donna Giovanna Aragona* (1556) di Giuseppe Betussi e il *Mausoleo di poesie volgari et latine in morte del Sig. Giuliano Goselini* (1589) di Francesco Melchiori. C'è però chi, come il Beato Giovanni Giovenale Ancina, uno dei principali collaboratori di San Filippo Neri, critica i templi in onore di Giovanna d'Aragona e Geronima Colonna d'Aragona, poiché un edificio sacro quale il tempio può essere eretto solo per Dio, la Vergine o i santi, non certo per donne e uomini benemeriti quanto si vuole, ma pur sempre mortali e soggetti al peccato. In coerenza con tali presupposti, l'Ancina pubblica il proprio *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* (1599), che non è solamente una raccolta di componimenti poetici, perché i testi sono corredati anche di partitura musicale per il canto a tre voci. Quello dell'Ancina non è però l'unico esempio di tempio di rime spirituale fra la fine del

Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Si possono ricordare infatti anche il *Mistico Tempio del Rosario* (1584) del frate domenicano Reginaldo Spadoni, il *Sacro Tempio dell'Imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima* (1613) a cura di Carlo Fiamma (nipote del più noto Gabriele, vescovo di Chioggia e fra i maggiori poeti spirituali del Cinquecento) e il *Tempio de lodi in onor del serafico patriarca de poveri Francesco Santo* (1620), raccolta allestita dal frate minore conventuale Orazio Civalli e poi fatta pubblicare dal confratello Ansovino da Sarnano. Si tratta di opere oggi dimenticate, ma che meritano apposito approfondimento. Nei due capitoli che compongono la terza parte, esamineremo le connotazioni della metafora del 'tempio' nel passaggio dai templi di rime profani a quelli spirituali. In particolare, nel sesto capitolo (*Una metafora ambigua: il 'tempio' letterario fra sacro e profano*) esamineremo i templi di rime profani soffermandoci sull'ambiguità della loro connotazione fra sacro e profano, fra allusioni cristiane e memorie classiche, anche in rapporto all'utilizzo dell'idea di 'tempio' nel più generale contesto della produzione artistica e letteraria del Cinquecento, dove pure si registrano notevoli intrecci fra cristiano e pagano. Infine, nel settimo capitolo (*Contro ogni ambiguità: i templi di rime spirituali*) concentreremo l'attenzione sui templi spirituali di Ancina, Spadoni, Fiamma e Civalli. In appendice, si offrono un'edizione commentata dei testi poetici compresi nella prima sezione del *Mistico Tempio del Rosario* dello Spadoni, la trascrizione della *Tavola degli Autori, e delle Composizioni* del *Sacro Tempio* in onore della Vergine a cura del Fiamma (contenente anche note bio-bibliografiche sui singoli autori antologizzati) e l'indice dei testi contenuti nel *Tempio* in onore di San Francesco a cura del Civalli.

In conclusione, attraverso i percorsi sopra brevemente illustrati fra dialoghi e trattati d'amore, lettere e templi di rime, questo volume vorrebbe contribuire a dare un'immagine del petrarchismo quale fenomeno meno rigido e stereotipato di quanto ancor oggi spesso appaia alla percezione comune, mostrando come esso possa essere attraversato da ambiguità o vere e proprie contraddizioni, sotterranee o meno, e possa generare occasioni di riflessione, di dibattito e magari anche di polemica al proprio interno, senza per forza imboccare la via dell'anti-petrarchismo e della deformazione parodica.

In ultima analisi, le ambiguità sono un elemento di ricchezza del petrarchismo.

Avvertenza

Questo libro è il risultato di un lavoro di ricerca culminato nel progetto 'Marie Skłodowska-Curie' presso la Freie Universität di Berlino (settembre 2015 - agosto 2017), ma sviluppato da chi scrive nel corso di vari anni, pubblicando via via i risultati preliminari presso diverse sedi. Tuttavia, anche quando i capitoli del presente volume sono stati già editi in altra forma, sono

sempre il frutto di rielaborazione e ampliamento rispetto alle versioni precedenti, in un grado più o meno notevole a seconda dei singoli casi.

Nella prima parte, in particolare, il primo capitolo è inedito, ma alcuni suoi contenuti (come pure del terzo capitolo) appariranno a breve, in lingua inglese, anche in *A Problematic and Contradictory Authority: Petrarch in the Love Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, nel volume *Interpreting and Judging Petrarch's Canzoniere in Early Modern Italy*, a cura di chi scrive e in corso di stampa presso Legenda (Oxford), nella collana «Italian Perspectives». Il secondo capitolo è stato presentato sotto forma di relazione (*Commentare e problematizzare Petrarca attraverso i 'dubbi d'amore': il caso degli anonimi Discorsi sopra questioni amorose (ms. Magl.XXI.37)*) presso il convegno *Leggere, postillare, commentare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità* (Sapienza Università di Roma, 4-5 marzo 2021, organizzatrici: Nicole Volta ed Elisabetta Olivadese). Versioni preparatorie del terzo capitolo (in forme assai più brevi e senza l'edizione del *Dialogo* del Frangipane) sono state pubblicate in *L'auctoritas di Petrarca e la lontananza dell'amante: il caso del Dialogo d'amore (1588) di Cornelio Frangipane*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Atti del convegno internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di chi scrive e di Bernhard Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 17-34, e in *Una medesima autorità per opposte prospettive: Petrarca nel Dialogo d'amore (1588) di Cornelio Frangipane*, in *Laureatus in Urbe I*, Atti del seminario (Università degli Studi Roma Tre, 22-23 maggio 2017), a cura di Luca Marozzi e Paolo Rigo, Roma, Aracne, 2019, pp. 259-270.

Nella seconda parte, le prime versioni del quarto e del quinto capitolo sono edite rispettivamente in *La trasparenza e l'artificio. Riflessioni sulle lettere amorose del '500*, in «Italianistica», XLV, 1, 2016, pp. 11-22, e in *La retorica della schiettezza. Sulle 'Lettere amorose' (1642) di Girolamo Brusoni*, in «The Italianist», XXXVII, 1, 2017, pp. 1-16.

Nella terza parte, alcune osservazioni del sesto capitolo si trovano già in *Duttilità di una metafora. Note sui 'templi' letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Renzo Rabboni, Roberto Norbedo e Matteo Venier, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2016, pp. 201-209. Il settimo capitolo riunisce, rielabora e sviluppa ulteriormente i contenuti dei seguenti interventi: «*Erger su tempî di vivace fede*». *Sulla declinazione sacra del tempio di rime fra '500 e '600*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLIV, 2014, pp. 45-58; *Un'architettura di versi, prose ed immagini. Sul Mistico Tempio del Rosario (1584) di Reginaldo Spadoni*, in «Aevum», XC, 3, 2016, pp. 595-628; *She Who «Aggrandised and Ennobled» Her Gender: The Virgin Mary and the Spiritual Temples of Poems*, in «Songs from the Spirit». *The Tradition of Spiritual Verses in Renaissance Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, sezione monografica di «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere», s. V, a. X, 1, 2018, pp. 53-66.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto Paolo Borsa e Stefano Ballerio per aver accolto il volume nella collana da loro diretta. Sono specialmente grato a Paolo, che ha creduto fin da subito nella mia proposta e mi ha assistito in maniera insostituibile durante tutto il processo fino alla pubblicazione.

Ringrazio sentitamente Bernhard Huss, supervisore del mio progetto 'Marie Skłodowska-Curie' presso la Freie Universität di Berlino, di cui questo libro è uno dei risultati conclusivi. Egli ha seguito con costante interesse e gentilissima disponibilità lo sviluppo delle mie ricerche. Anche grazie all'aiuto fornitomi da lui e dai suoi collaboratori (ricordo in particolare Kerstin Gesche e Sabine Greiner), il soggiorno a Berlino è stato per me un'esperienza assai proficua dal punto di vista umano e scientifico.

Ringrazio calorosamente Maria Cristina Cabani, Claudio Griggio e Uberto Motta, che seguono le mie ricerche da vari anni e non mi fanno mai mancare i loro consigli. Un grazie anche a Simone Albonico, Christian Genetelli, Amelia Juri e Tommaso Salvatore, con i quali ho discusso alcuni punti specifici del lavoro.

Ringrazio la mia famiglia, in particolare mia sorella Tamara, che ha letto il dattiloscritto fornendomi come sempre utili suggerimenti.

Questo libro è per Maria Bianca, il cui supporto è per me preziosissimo, e tale è stato anche in occasione di questo libro.

Nota ai testi

Nelle trascrizioni da manoscritti e stampe antiche, si adoperano i seguenti criteri:

- si adegua all'uso moderno l'impiego delle maiuscole e delle minuscole, della punteggiatura, degli apostrofi e degli accenti;
- si sostituiscono: -j- con -i-, -β- con -ss-, -u- con -v-, -nb- e -np- con -mb- e -mp-, -ti- e -tti- con -zi- sulla base della prassi moderna;
- si eliminano le -i- diacritiche non necessarie;
- si mantengono le -h- etimologiche o pseudo-etimologiche;
- si sostituisce la congiunzione 'et' (anche sotto forma di nota tironiana) con 'e' o 'ed' a seconda dei casi;
- si sciolgono le sigle e le abbreviazioni;
- si evita la concrezione grafica dei relativi;
- si correggono tacitamente i refusi;
- si segnalano le integrazioni entro parentesi uncinata (< >);
- si adottano tuttavia criteri più conservativi nel trascrivere i titoli.

Parte prima

*Un'autorità ambigua:
Petrarca nei dialoghi e nei trattati d'amore*

I. Ambiguità, bugie, contraddizioni: Petrarca al vaglio dei ‘dubbi d’amore’

L’amore è considerato un’esperienza intrinsecamente contraddittoria, soggetta com’è all’irrazionalità della passione.¹ Pertanto, non stupisce che nei *Rerum vulgariū fragmenta* Petrarca descriva spesso il proprio stato d’animo attraverso ossimori (i casi forse più celebri sono quelli dei sonetti *Rvf* CXXXII e CXXXIV). Tale aspetto del Canzoniere conosce naturalmente una considerevole fortuna presso il petrarchismo cortigiano quattrocentesco, che si compiace di elaborare con ingegnosità ossimori basati sul contrasto fra vita e morte, dolce e amaro, acqua delle lacrime e fuoco d’amore etc. Anche il petrarchismo cinquecentesco, però, è tutt’altro che insensibile ai paradossi petrarcheschi. Lo stesso Bembo, nel corso del travagliato *iter* redazionale degli *Asolani*, stempera sì le punte più accese (e ludiche) di gusto cortigiano tardo-quattrocentesco nei componimenti poetici, ma non per questo rinuncia agli ossimori di derivazione petrarchesca (che trovano eco anche nelle *Rime*). Com’è stato notato, è significativo che i petrarchisti tendano a riprendere gli ossimori di autorizzazione petrarchesca tralasciando invece quelli estranei al modello (come ad esempio l’«odi et amo» catulliano). Fra l’altro, già con Bembo si attua – pur entro certi limiti – una congiunzione fra petrarchismo e filosofia neoplatonica a tal riguardo: le pagine di Ficino sull’amore sono infatti caratterizzate da ossimori, il che consentiva convergenze con il più vulgato repertorio lirico di ‘miracoli d’amore’. Non manca però anche chi, dalla specola religiosa, avversa tali paradossi, come nel caso del frate Girolamo Malipiero – sul quale ci soffermeremo più avanti –, il quale li reputa disdicevoli manifestazioni di irrazionalità e lascivia.²

1. Sulla contraddittorietà connaturata al tema amoroso e sullo sfruttamento di tale aspetto presso la trattatistica cinquecentesca, anche a fini retorici, cfr. le osservazioni di F. Tateo, *Per dire d’amore*, cit., in part. pp. 172-177, 213.

2. Sugli ossimori d’amore in Petrarca e nella tradizione petrarchista, cfr. R. Gigliucci, *Contraposti*, cit., con particolare riferimento all’*Introduzione* (pp. 11-70), a cui rimandiamo anche per le considerazioni sopra esposte e per ulteriori indicazioni bibliografiche. Del medesimo autore, cfr. anche *Oxymoron Amoris. Retorica dell’amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Anzio, De Rubeis, 1990. Gerhard Regn indica i «contrari affetti» come elemento

In questa sede, tuttavia, non ci occuperemo degli ossimori petrarcheschi che vengono accettati come tali dai letterati cinquecenteschi e anzi sono fatti propri e rielaborati nei loro scritti (a tal proposito la critica ha già offerto efficaci indicazioni e inquadramenti d'insieme), bensì ci concentreremo su quelle che essi avvertono come 'contraddizioni' (reali o apparenti) dei *Rerum vulgarium fragmenta*, o comunque come punti problematici a cui trovare spiegazione. Naturalmente, un testo come il Canzoniere si presta fin troppo bene a suscitare perplessità di tal genere nel lettore. È stato infatti osservato come la contraddittorietà sia anzi il tratto più caratteristico dell'opera, anche perché, ancor più che dell'amore, Petrarca è il poeta del desiderio: e il desiderio frustrato e irrealizzabile conduce fatalmente a contraddizioni. Del resto, proprio l'attento scandaglio petrarchesco dell'interiorità, della soggettività e delle contraddizioni del desiderio, anziché degli aspetti esteriori e legati alla socialità dell'amore, costituisce uno dei tratti più moderni e ancor oggi apprezzati del poeta. Così, ad esempio, se a volte Laura appare benefica, rasserenatrice, perfino salvifica come nella tradizione stilnovistica, altre volte è caratterizzata in modo ben altrimenti negativo. L'amore petrarchesco può essere latore di perfezionamento interiore, quando non addirittura scala a Dio, ma può anche divenire causa di perdizione.³

Più in particolare, in questo capitolo il nostro obiettivo sarà identificare i *patterns* logico-argomentativi ricorrenti con cui vengono giustificati i passi petrarcheschi problematici agli occhi dei letterati del Cinque-Seicento. Oltre a una questione di ordine generale, ossia quella del tipo di amore nutrito da Francesco nei confronti di Laura (la castità o meno del suo sentimento si prestava a discussione), l'esemplificazione di tali *patterns* chiamerà in causa una serie di 'dubbi d'amore' in merito ai quali l'autorità del poeta trecentesco appare particolarmente ambigua e contraddittoria. Vanno ricordate in particolare le seguenti questioni amorose: se si ami per destino o per libero arbitrio; se sia possibile amare senza gelosia e senza speranza; se sia possibile innamorarsi 'per fama', ossia senza aver visto le bellezze della donna, ma avendo solo sentito lodarle. Sulla base della nostra analisi, proporrò

specifico del petrarchismo. Precisa al tempo stesso che viene attuata una 'gerarchizzazione' fra tali affetti contrari, attribuendo un ruolo dominante a quelli «dogliosi» (cfr. Id., *Torquato Tasso's zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition: Studien zur 'Parte prima' der 'Rime' (1591-1592)*, Tübingen, Gunter Narr, 1987, pp. 26-31). Sui rapporti fra petrarchismo e neoplatonismo ficiniano in merito agli ossimori d'amore, con particolare attenzione a Bembo, cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, cit., pp. 86-96; Claudia Berra, *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, a p. 86 ss.

3. Cfr. Marco Santagata, *L'amoroso pensiero: Petrarca e il romanzo di Laura*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 4-6, 28, 54. Nella *Risposta all'opposizione fatte al sonetto 'Spino, leggiadre rime in te fiorio'*, Torquato Tasso scrive che «la Natura congiunse insieme l'estremità del piacere e del dolore, dalla qual congiunzione nascono molte di quelle che paion contraddizioni nel Petrarca e negli altri dotti e leggiadri poeti» (Id., *Gioie di rime e prose. Quinta, e sesta parte*, Venezia, a istanza di Giulio Vasalini Libraro in Ferrara, 1587, cc. 89v-94r, a c. 92r).

delle considerazioni conclusive sulle tendenze generali degli scrittori cinquecenteschi nel valutare i passi petrarcheschi per loro contraddittori.

La scelta di fondare il discorso sulla base dei 'dubbi d'amore' è funzionale all'interesse per come il Canzoniere petrarchesco venga notomizzato e reimpiegato al fine di ragionare sulle varie questioni della teoria amorosa. Gli scrittori cinquecenteschi sono infatti particolarmente attivi nell'elaborare trattazioni sull'amore che ne sviscerino i diversi aspetti, da quelli più astratti e filosofici a quelli più pratici e quotidiani. Un ruolo fondamentale in tale contesto è svolto dal Petrarca del Canzoniere (e, in minor misura, dei *Trionfi*), che viene spesso addotto come autorità per la soluzione delle diverse questioni.⁴ Ciò ben si accorda con l'*imitatio vitae* di Petrarca, che già Luigi Baldacci definiva come caratteristica del petrarchismo (in senso lato) cinquecentesco.⁵ La fortunata formula baldacciana è stata oggetto di qualche critica nel corso del tempo: in particolare, si è obiettato che l'*imitatio vitae* del cantore di Laura non pare essere fenomeno di grande rilevanza nella concreta prassi lirica cinquecentesca.⁶ Tuttavia, l'osservazione del critico

4. La questione dello *status* di Petrarca quale 'autorità' nel Cinquecento italiano e gli elementi in controtendenza rispetto a tale canonizzazione sono stati oggetto di particolare interesse in anni recenti in Germania, dove sono stati studiati alla luce dei concetti critici di 'Autorisierung', 'Pluralisierung' e 'Hierarchisierung'. Ricollegandosi a un dibattito che trae le sue origini dalla definizione del Rinascimento come epoca della pluralità, proposta da Huizinga in polemica con l'enfasi burckhardtiana sull' 'armonia', e traendo ispirazione dalla 'dialogicità' bachtiniana, gli studiosi tedeschi hanno valorizzato la pluralità di prospettive e le componenti di relativismo rintracciabili in età rinascimentale. In tale contesto, l'adozione di nuove 'autorità' che legittimino e la 'gerarchizzazione' dei vari punti di vista sono state interpretate come un tentativo di contenere le spinte centrifughe provocate dalla 'pluralità': «In diesem Sinne bildet die Literatur der Frühen Neuzeit nicht nur dezentrierende, sondern stets auch rezentrierende Schreibpraktiken heraus, die literarische Autorität vor der Folie veränderter poetologischer Bedingungen immer wieder von Neuem zu begründen versuchen» (David Nelting, *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*, Tübingen, Gunter Narr, 2007, p. 15). Questa prospettiva è stata applicata allo studio della ricezione di Petrarca nel Rinascimento da studiosi quali ad esempio Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn, Bernhard Huss e Florian Mehltrötter.

5. Cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., pp. 49-73. Cfr. anche W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, cit., che si sofferma su come i commentatori e più in generale i letterati cinquecenteschi leggano il Canzoniere alla stregua di un'*ars amatoria* (cfr. ad es. p. 55, sul caso di Silvano da Venafro, oppure pp. 82-113, sul caso di Bembo).

6. Cfr. Marco Santagata, *Nascere due volte. Vicende della lirica italiana dei primi secoli*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VII, 1-2, 2004, pp. 45-68, a p. 66: «ritengo che anche un'altra categoria interpretativa che seguita a godere di un certo credito debba essere ormai abbandonata: mi riferisco all'idea, soggiacente alla nozione di petrarchismo integrale, che i lirici del Cinquecento abbiano accoppiato una *imitatio stili* a una *imitatio vitae*: Petrarca maestro di stile e di vita. Non mi pare, infatti, che sui testi, su quelli lirici, voglio dire, e non sui trattati o i commenti, si riscontrino esempi significativi di un simile approccio a Petrarca. E in ogni caso, direi che non è questo ciò che caratterizza il grande fenomeno petrarchista in questo secolo». Mario Marti ed Ettore Bonora, invece, nelle loro rispettive recensioni al libro di Baldacci, hanno obiettato che lo schema petrarchesco del passaggio «dalle laudi di Madonna al pentimento d'amore, all'invocazione divina» e l'*imitatio vitae* nei confronti di

fiorentino sembra conservare una sua fondamentale validità con riferimento alla mentalità dell'epoca, nonché, più nello specifico, ai contributi esegetici sul Canzoniere e ai cosiddetti 'trattati d'amore'. Proprio questi ultimi costituiranno il *corpus* d'indagine privilegiato nelle pagine che seguono. Come spiegato nell'introduzione, con l'espressione 'trattati d'amore', sulla scia dell'utilizzo estensivo del termine promosso da Giuseppe Zonta e Paolo Lorenzetti nei primi decenni del secolo scorso (e poi, più recentemente, da Mario Pozzi), si intenderanno qui, oltre ai trattati propriamente detti, anche altre tipologie di scrittura: i dialoghi, innanzitutto, ma pure lezioni, discorsi etc. Si tratta di opere che, al di là delle differenze formali, sono tutte accomunate da un'attenzione specifica alla riflessione sul fenomeno amoroso, nei suoi molteplici aspetti.⁷

Prima di addentrarci nell'analisi, sarà bene fornire qualche informazione utile a contestualizzare i trattati d'amore che verranno citati via via. Più che alle grandi opere apparse nei primi decenni del Cinquecento, quali gli *Asolani* (1505 e, in una nuova versione, 1530) di Pietro Bembo, il *Libro de natura de amore* (1525) di Mario Equicola e i *Dialoghi d'amore* (1535) di Leone Ebreo, si farà riferimento alla copiosa serie di testi di varia natura che vedono la luce a partire dagli anni Quaranta, grazie soprattutto all'ambiente editoriale veneziano e ai suoi 'poligrafi' legati al circolo aretiniano, nonché al fiorire delle accademie in vari centri d'Italia. Per i poligrafi veneziani, sono specialmente importanti i modelli del *Dialogo d'amore* (1542, ma letto in casa dell'Aretino già nel 1537) di Sperone Speroni⁸ e della *Raffaella* (1539) di Alessandro

Petrarca si possono rinvenire già prima degli *Asolani*: cfr. Mario Marti, *Bembo e il petrarchismo italiano del Cinquecento*, in «Belfagor», XII, 4, 1957, pp. 447-453, a p. 451; Ettore Bonora, recensione a L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIV, fasc. 408, 1957, pp. 609-614, a p. 611.

7. Cfr. *Trattati d'amore del '500*, cit.; P. Lorenzetti, *La bellezza e l'amore nei trattati del Cinquecento*, cit.; M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, cit. Altri libri utili per un inquadramento generale sui trattati d'amore sono: Ruth Kelso, *The doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1929; Eugenio Garin, *Platonismo e filosofia dell'amore*, in Id., *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, pp. 133-155; Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956; John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love*, New York, Columbia University Press, 1958; Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1966, pp. 581-615; Stefano Prandi, *Il «Cortegiano» ferrarese. I Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 87-147, 212-218; Sabrina Ebbersmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München, Fink, 2002.

8. Sul *Dialogo d'amore* dello Speroni, cfr. M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, cit., pp. 73-77; J.-L. Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni*, cit., pp. 49-71; Amedeo Quondam, *Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento*, in Tiziano. *Amor Sacro e Amor Profano*, Milano, Electa, 1995, pp. 65-81; Jean-Louis Fournel, *Préface*, in Sperone Speroni, *Dialogo d'amore traduit par Claude Gruget, Dialogue traittant d'Amour & Jalousie*, éd. par Pierre Martin, Poitiers, La Licorne, 1998; Janet Levarie Smarr,

Piccolomini, che ispirano dialoghi in cui pare di rivivere l'atmosfera dei salotti dell'epoca, con la leggerezza e la vivacità delle loro conversazioni (del Piccolomini va ricordato, per il notevole spazio concesso al tema amoroso, anche il *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera* del 1542, ma uscito in una nuova versione rivista e ampliata nel 1560).⁹ È in tale contesto che opera Giuseppe Betussi, il quale prende parte anche alle riunioni della padovana Accademia degli Infiammati. Oltre a un breve *Dialogo amoroso* (1543), egli è soprattutto autore del *Raverta* (1544), in cui, stimolati dalle domande della cortigiana Franceschina Baffo, Ottaviano della Rovere (il Raverta, futuro vescovo e nunzio apostolico) illustra la natura d'amore con riflessioni di ordine cristiano e platonico, mentre il poligrafo piacentino Lodovico Domenichi risponde in modo brillante a più o meno curiosi 'dubbi' sull'argomento. Dopo il periodo veneziano, Betussi scrive un ulteriore, più compassato dialogo sull'amore e sulla bellezza, *La Leonora* (1557).¹⁰ Come

A Dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni, in «Modern Language Notes», CXIII, 1998, pp. 204-212; Robert Buranello, 'Figura meretricis'. *Tullia d'Aragona in Sperone Speroni's Dialogo d'amore*, in «Spunti e ricerche», XV, 2000, pp. 53-68; Rinaldina Russel, "Opinione" e "giuoco" nel Dialogo d'amore di Sperone Speroni, in «La parola del testo», VI, 1, 2002, pp. 133-146; Julie D. Campbell, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: A Cross-Cultural Approach*, Burlington, Ashgate, 2006, pp. 21-50; Reinier Leushuis, *The Mimesis of Love: Dialogue and Poetics in Sperone Speroni's Dialogo d'amore*, in Id., *Speaking of Love*, cit., pp. 53-107.

9. Sulle opere di argomento amoroso del Piccolomini, cfr. Conor Fahy, *Love and Marriage in the 'Institutione' of Alessandro Piccolomini*, in *Italian Studies presented to E.R. Vincent*, ed. by Charles Peter Brand, Kenelm Foster, Uberto Limentani, Cambridge, W. Heffer, 1962, pp. 121-135; Giancarlo Alfano, *Introduzione*, in Alessandro Piccolomini, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2001; Alessandro Baldi, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001, pp. 121-204; Marie-Françoise Piéjus, *Vénus Bifrons: le double idéal féminin dans la Raffaella d'Alessandro Piccolomini*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, éd. par José Guidi, Marie-Françoise Piéjus, Adelin Charles Fiorato, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 81-167; Livia Vendruscolo, *Il problema filologico dell'Institutione di Alessandro Piccolomini*, in «Filologia e critica», VIII, 1983, pp. 161-177; Anna Romagnoli, *Piccolomini: uno scrittore filogino*. La Raffaella: 'uno scherzo giovanile', ma fino a che punto?, in «Quaderns d'Italià», XV, 2010, pp. 129-137; Matteo Residori, *Enseigner la morale, réformer l'écriture: l'Institutione (1542) d'Alessandro Piccolomini*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, éd. par Marie-Françoise Piéjus, Michel Plaisance, Matteo Residori, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2011, pp. 65-81; Franco Tomasi, *Traduzioni, travestimenti e rifacimenti della trattatistica d'amore italiana*, in «Fedeli, diligenti, chiari e dotti». *Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 13-16 ottobre 2015), a cura di Elisa Gregori, Padova, Cleup, 2016, pp. 201-220, alle pp. 215-217.

10. Sul Betussi, cfr. Giuseppe Zonta, *Note betussiane*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LII, 1908, pp. 321-366; Claudio Mutini, *Betussi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi: *DBI*), IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, pp. 779-781; Lucia Nadin Bassani, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Antenore, 1992. Con specifico riferimento al *Raverta*, cfr.: Vincenzo D'Amelj Melodia, *Il dialogo d'amore*

accennato, anche le accademie svolsero un ruolo di primo piano per la riflessione sull'amore. Ciò è particolarmente vero per Firenze, dove Varchi – reduce anch'egli dall'importante esperienza presso l'Accademia degli Infiammati, per la quale aveva tenuto nel 1541 una lezione sulla gelosia commentando il sonetto *Cura, che di timor ti nutri e cresci* del Della Casa – esercitò una notevole influenza culturale, grazie anche al suo contributo alle attività dell'Accademia Fiorentina. Presso tale istituzione, egli tenne numerose lezioni (quasi tutte concentrate fra il 1543 e il 1554, a parte due del 1564), molte delle quali analizzano testi di Petrarca e approfondiscono varie questioni d'amore.¹¹ Nell'orbita del Varchi rientrano Lucio Oradini, che presso l'Accademia Fiorentina commentò i sonetti *Rvf XLVIII* e *CCC* (*Due lezioni*, 1550), e Lucantonio Ridolfi, fiorentino emigrato a Lione, che nel 1560 pubblicò il dialogo *Aretefila*, sull'innamoramento per fama.¹² Anche le accademie di centri minori forniscono però

e il personaggio Lodovico Domenichi nel Raverta del Betussi, in «Hvmanistica», II, 1-2, 2007, pp. 117-126; Giovanna Rizzarelli, «*Chi non vuol leggere le cose, nessuno lo sforza*». *Lettura e intertestualità nel Raverta di Giuseppe Betussi*, in *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, a cura di Maria Pia Ellero, Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012, pp. 243-261. Sulla *Leonora*: Irma B. Jaffe, *Giuseppe Betussi and Eleonora Falletti at the Dawn of Popular Literature*, New York, Gradiva, 2006. Oltre ai dialoghi amorosi sopra citati, Betussi è autore di volgarizzamenti, soprattutto boccacciani (*De mulieribus claris*, *De casibus virorum illustrium*, *Genealogia deorum gentilium*), e di opere di interesse encomiastico-ecfrastico quali *Le Immagini del Tempio di Giovanna d'Aragona* e il *Ragionamento sopra il Cathaio*. Su tali scritti, cfr.: Vincenzo Caputo, «*Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo*». *Biografie cinquecentesche fra paratesto e novellistica*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 177-185; Federica Pich, «*Con la propria mia voce parli*». *Literary Genres, Portraits and Voices in Giuseppe Betussi's Immagini del tempio* (1556), in «Italian Studies», LXIX, 1, 2014, pp. 51-74; Carmen Donia, *Il 'linguaggio delle immagini'. Ecfrasi e letteratura figurativa in Giuseppe Betussi*, Tesi di dottorato (supervisore: Guido Baldassarri), Università di Padova, 2016.

11. Sulle lezioni del Varchi, cfr. innanzitutto (anche per ulteriori indicazioni bibliografiche): Bernhard Huss, «*Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico*». *Die Petrarca-Exegese in Varchis Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, in *Questo leggiadrisimo poeta!*, hrsg. von G. Regn, cit., pp. 297-322; *Lezioni sul Petrarca*, hrsg. von B. Huss, F. Neumann, G. Regn, cit.; Maria Teresa Girardi, *La lezione su Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi (Rvf XXIX) di Benedetto Varchi accademico infiammato*, in «Aevum», LXXIX, 3, 2005, pp. 677-718; Giancarlo Alfano, «*Una filosofia numerosa et ornata*». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle 'Canzoni sorelle'*, in «Quaderns d'Italia», XI, 2006, pp. 147-179; A. Andreoni, *La via della dottrina*, cit.; F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit., ad ind.; Selene Maria Vatteroni, *Le lezioni petrarchesche e i Sonetti*. Parte prima di *Benedetto Varchi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXII, 2, 2019, pp. 41-64; Bernhard Huss, *La lezione di Benedetto Varchi sul Triumphus Cupidinis e la raffigurazione rinascimentale di Amor*, in «Petrarchesca», VII, 2019, pp. 67-94; *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, hrsg. von S.M. Vatteroni, cit.: in quest'ultimo volume, si segnala particolarmente l'intervento di Simon Gilson, *Appunti e considerazioni sulle lezioni petrarchesche e dantesche di Benedetto Varchi presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina*, alle pp. 6-15, perché discute puntualmente la bibliografia precedente sulle lezioni varchiane.

12. Sull'Oradini, cfr. Giovanni Battista Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Bologna, Forni, 1973, pp. 157-158; Natalino Sapegno, *Lineamenti di una storia della fortuna e della critica petrarchesca*, in Id., *Petrarca. Lezioni e saggi*, a

il loro contributo alla discussione sull'amore. Ne è esempio il *Discorso de' miracoli d'Amore* (1564), testo di chiara impronta neoplatonica con suggestioni mistico-cabalistiche: originariamente tenuto presso l'Accademia degli Affidati di Pavia, fu scritto da Alessandro Farra, noto soprattutto per un'opera di soggetto emblematico, il *Settenario dell'humana riduzione* (1571).¹³ All'Accademia degli Affidati era ascritto anche Luca Contile, le cui *Rime* vennero pubblicate nel 1560 facendole precedere da un *Discorso* su di esse scritto da uno dei più importanti filosofi del secondo Cinquecento, Francesco Patrizi da Cherso. Nel *Discorso*, Patrizi ripercorre dal punto di vista contenutistico, secondo una prospettiva neoplatonizzante, la tradizione della lirica d'amore dai Greci ai contemporanei.¹⁴ Un altro filosofo, il lucchese Flaminio de' Nobili, è autore del *Trattato dell'amore humano* (1567), che fu apprezzato e attentamente postillato da Torquato Tasso (Nobili fu anche fra i revisori della *Gerusalemme Liberata*).¹⁵ Allo stesso Tasso si devono alcuni testi (inclusi nel *corpus* dei suoi *Dialoghi*) a cui faremo riferimento nelle pagine che seguono, in particolare il *Dialogo* (prima dell'edizione Raimondi, meglio noto con il titolo *Il cavaliere amante e la gentildonna amata*) e *Il Cataneo ovvero de gli idoli*.¹⁶ Gli

cura di Giulia Radin, introduzione di Pasquale Stoppelli, Torino, Aragno, 2004, pp. 127-262, alle pp. 148, 180. Più nutrita la bibliografia sul Ridolfi, sul quale cfr. in particolare: Nicola Dusi, *Lucantonio Ridolfi e Francesco Petrarca: un esegeta fiorentino a Lione*, in «Studi Petrarqueschi», XX, 2007, pp. 125-150; Richard Cooper, *Le cercle de Lucantonio Ridolfi*, in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, éd. par Michèle Clément et Janine Incardona, Saint-Etienne, PSE, 2008, pp. 29-50; Brittany Asaro, *The Unseen Beloved: Love by Hearsay in Medieval and Early Modern Italian Literature*, Ph.D. Dissertation (supervisor: Massimo Ciavolella), Los Angeles, UCLA, 2013, escholarship.org/uc/item/67m5x9cj [ultimo accesso: 6 giugno 2019]; Salvatore Lo Re, *Lucantonio Ridolfi tra Firenze e Lione*, in *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, éd. par Silvia D'Amico et Susanna Gambino Longo, Genève, Droz, 2017, pp. 89-105. Del Ridolfi si ricordano anche un'edizione del Canzoniere e un rimario petrarchesco, un'edizione del *Decameron*, una traduzione del *De mulieribus claris* e il *Ragionamento havuto in Lione, da Claudio de Herberè gentil'huomo francese, et da Alessandro degli Uberti gentil'huomo fiorentino, sopra alcuni luoghi del Cento novelle di Boccaccio*.

13. Sul *Discorso* del Farra, cfr. Armando Maggi, *Il principe neoplatonico secondo i Tre discorsi di Alessandro Farra*, in «Italianistica», XXIX, 3, 2000, pp. 381-394.

14. Sul *Discorso* del Patrizi, cfr. F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit., pp. 138-143; P. Petteruti Pellegrino, *La negligenza dei poeti*, cit., pp. 114-122; Ester Pietrobon, *Gli Argomenti di Francesco Patrizi come teatro ermeneutico del testo*, in *Canzonieri in transitio. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano, Mimesis, 2015, pp. 37-58.

15. Sul *Trattato* del Nobili, cfr. Armando Maggi, *La bellezza e la speranza nel Trattato dell'amore umano di Flaminio Nobili (1568)*, in «Romance Notes», XXXIX, 3, 1999, pp. 249-255.

16. Sul *Dialogo*, cfr. Torquato Tasso, *Dialoghi: saggio di edizione storica secondo la tradizione a stampa. Il Romeo ovvero del giuoco - Il cavalier amante e della gentildonna amata*, a cura di Carlo Ossola e Stefano Prandi, Firenze, Le Lettere, 1996. Sul *Cataneo*: Giacomo Jori, *Dal frammento al cosmo. Idoli e pietas dai Dialoghi al Mondo creato*, in «Italianistica», XXIV, 2-3, 1995, pp. 395-410; Erminia Ardissino, «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 79-102. L'edizione critica dei *Dialoghi* è stata

scritti tassiani sull'amore sono anche oggetto di discussione, come riscontriamo nei *Discorsi sopra le cinquanta conclusioni del sig. T. Tasso* (1588) del padovano Vitale Zuccolo, abate del monastero camaldolese di S. Michele in Isola, il quale esamina alla luce degli insegnamenti platonici e aristotelici le conclusioni amorose proposte da Tasso nel 1570 in occasione del matrimonio fra Francesco Maria della Rovere e Lucrezia d'Este.¹⁷ Fra fine Cinquecento e inizio Seicento si ragiona inoltre molto sul tipo di amore provato da Petrarca nei confronti di Laura: a tal proposito, si terranno in considerazione il *Discorso sopra le qualità di amore del Petrarca* (1585) del poeta anconetano Pietro Cresci;¹⁸ il dialogo *Il Gradenico. Nel quale si discorre contra l'amor platonico, et a lungo si ragiona di quello del Petrarca* (1608) del faentino Ludovico Zuccolo, celebre soprattutto per il giudizio di Benedetto Croce, che lo definì uno degli scrittori politici più acuti e originali del Seicento per il suo trattatello *Della ragion di stato*;¹⁹ la lezione su *Rvf CXXXII* tenuta all'Accademia Fiorentina nel 1617 da Anton Francesco Andreini, nella quale, prendendo spunto dal sonetto petrarchesco, vengono formulate considerazioni di ordine più generale sull'amore del poeta.²⁰ Infine, faremo più volte riferimento a una delle più ponderose *summae* del pensiero rinascimentale sull'amore, lo *Psafone* (pubblicato in una prima versione ridotta nel 1590 e poi in una molto più ampia nel 1617) del bolognese Melchiorre Zoppio, noto come fondatore dell'importante Accademia dei Gelati e docente universitario di logica e filosofia morale, oltre che prolifico autore di tragedie e di scritti spirituali e filosofici.²¹

procurata da Ezio Raimondi (3 voll., Firenze, Sansoni, 1958), sulla cui base è stato condotto il commento di Giovanni Baffetti (2 voll., Milano, Rizzoli, 1998). Si segnala che, per i tipi della Bompiani, è in corso di preparazione una nuova edizione commentata dei *Dialoghi* – sempre sulla base del testo Raimondi – a più mani (Federica Alziati, Vincenzo Caputo, Angelo Chiarelli, Luca Granato, Maiko Favaro, Ottavio Ghidini, Pietro Montorfani, Giacomo Vagni) e a cura di Federica Alziati, Uberto Motta, Giacomo Vagni.

17. Su Vitale Zuccolo, cfr. Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. II, Padova, Tip. della Minerva, 1836, pp. 454-455. Uomo di vasti interessi in campo teologico e scientifico, fu anche poeta pastorale.

18. Sul *Discorso*, cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., pp. 166-167; Simona Morando, *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi*, in «Lettere italiane», LXIII, 4, 2011, pp. 505-534, alle pp. 518-519. Del Cresci si ricordano anche una favola pastorale di ispirazione tassiana (*Tirena*), una tragedia (*Tulia feroce*) e varie rime. Fece parte dell'Accademia dei Fantastici. Cfr. Magda Vigilante, *Cresci, Pietro*, in *DBI*, XXX, 1984, pp. 673-674.

19. Su Ludovico Zuccolo, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. Paolo Pissavino, *Zuccolo, Ludovico*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-zuccolo_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/ [ultimo accesso: 6 giugno 2020]. Sul *Gradenico*, cfr. S. Morando, *Petrarca al vaglio degli affetti*, cit., pp. 526-528.

20. Sull'Andreini, cfr. Giovanni Maria Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia [...]*, vol. I, parte 2, Brescia, Bossini, 1753, p. 707.

21. Sullo Zoppio, anche per rimandi alla bibliografia precedente, cfr. Lara Michelacci, 'Quali mancamenti commettesse il Petrarca nel rubbare un guanto a Laura': simbologie in Melchiorre Zoppio, in «Esperienze letterarie», XLII, 1, 2017, pp. 45-56.

Precisiamo anche che, in relazione ai vari passaggi petrarcheschi che citeremo, terremo conto delle relative annotazioni in alcuni dei principali commenti cinquecenteschi al Canzoniere pubblicati nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento.²² Ci riferiamo nello specifico alle osservazioni di: Alessandro Vellutello (1525), autore del più fortunato fra i commenti petrarcheschi del Cinquecento, noto anche per aver riordinato la successione dei componimenti del Canzoniere sulla base del da lui supposto ordine cronologico degli eventi;²³ Sebastiano Fausto da Longiano (1532), che propone un maggior numero di paralleli con la tradizione volgare e con le opere latine di Petrarca, ma non ottiene grande favore di pubblico; Giovanni Andrea Gesualdo (1533), cui si deve un voluminoso ed eruditissimo commento, l'unico in grado di rivaleggiare almeno parzialmente con quello di Vellutello in termini di successo commerciale;²⁴ Bernardino Daniello (1541 e, in versione rivista e accresciuta, 1549), le cui annotazioni risentono molto del magistero veneziano di Pietro Bembo e soprattutto di Trifon Gabriele;²⁵ Ludovico Castelvetro (1545, ma pubblicato postumo nel 1582), il più grande critico del Cinquecento, che tende a tralasciare l'interpretazione morale e filosofica dei testi del Canzoniere concentrandosi soprattutto sul versante filologico e grammaticale, senza esitare a muovere obiezioni alle scelte petrarchesche;²⁶

22. Per un inquadramento complessivo sui commenti cinquecenteschi al Canzoniere, cfr.: Gino Belloni, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, 4 voll., diretto da Vittore Branca, con la collaborazione di Armando Balduino, Manlio Pastore Stocchi, Marco Pecoraro, Torino, Utet, 1986, vol. II, pp. 22-30; Id., *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit.; W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, cit.; F. Mehlretter, *Kanonisierung und Medialität*, cit., oltre al già ricordato database PERI (*Petrarch Exegesis in Renaissance Italy Database*). Sui commenti cinquecenteschi con specifica attenzione alle loro osservazioni sugli aspetti stilistici del Canzoniere (in particolare, sul polistilismo petrarchesco), cfr. Luca Marcozzi, *Commenti del Cinquecento*, in Id., *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, pp. 199-236.

23. Sul commento del Vellutello, cfr. anche L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., pp. 61-65; Daniele Maira, *Éclatement biographique à la base du mythe de la Laure de Petrarque: à propos des biographies d'A. Vellutello, Fausto da Longiano, Silvano da Venafro et G.A. Gesualdo*, in «Cenobio», LIII, 2004, pp. 342-353; Simone Albonico, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, cit., pp. 63-100.

24. Sul commento del Gesualdo, cfr. Francesca D'Alessandro, *Il Petrarca di Minturno e Gesualdo: preistoria del pensiero poetico tassiano*, in «Aevum», LXXIX, 3, 2005, pp. 615-637; C. Busjan, *Petrarca-Hermeneutik*, cit.

25. Sul commento del Daniello, cfr. Ezio Raimondi, *Bernardino Daniello e le varianti petrarchesche*, in «Studi Petrarcheschi», V, 1952, pp. 95-130 (ristampato in Id., *Rinascimento Inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 19-56).

26. Sul commento del Castelvetro, cfr. Ezio Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo. Ludovico Castelvetro e il Petrarca* [1952], in Id., *Rinascimento Inquieto*, cit., pp. 57-142; Valentina Grohovaz, *Francesco Melchiori e Lodovico Castelvetro: frammenti di un dibattito cinquecentesco. A proposito di Rerum Vulgarium Fragmenta CCCLXI*, in «Studi Petrarcheschi», X, 1993, pp. 251-280; W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, cit., in part. pp. 77-79; Valentina Grohovaz, *Gli esordi di Lodovico Castelvetro nel commento a Petrarca: la lettera a Giovanni*

infine, Alessandro Tassoni (1609), anche lui spesso critico nei confronti di Petrarca, ma soprattutto dello stuolo di acritici imitatori del poeta trecentesco.²⁷ Il confronto con i commenti cinque-secenteschi è particolarmente importante, perché è stato sottolineato come essi elaborino strategie interpretative filosofiche e retoriche per superare il problema opposto dai significati complessi, ambigui e spesso contraddittori ricavabili dal Canzoniere.²⁸

1. Questione di interpretazioni

Gli autori rinascimentali ricorrono a vari tipi di argomentazioni per superare le contraddizioni più o meno apparenti ricavabili dai testi petrarcheschi. Una delle spiegazioni comuni è che il poeta non si sarebbe davvero contraddetto, ma avrebbe semplicemente adoperato una terminologia ambigua: una volta inteso in modo corretto il significato da attribuire alle sue parole, la contraddizione svanirebbe. Un primo esempio è offerto dalla questione se si possa amare senza provare gelosia. Si tratta di una questione per la quale vengono richiamate autorità illustri della tradizione (come Sant'Agostino, per la sentenza «Qui non zelat, non amat»)²⁹ e che giunge fino al Cervantes del *Persiles* grazie al decisivo tramite della riflessione cinquecentesca italiana sulla questione: Cervantes fa infatti esplicitamente riferimento all'acca-

Fallopia (ms. Ambr. D 246 inf), in *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*, Atti del seminario di Helsinki (14 ottobre 2005), a cura di Enrico Garavelli, Helsinki, Publications du Département des Langues Romanes, 2006, pp. 7-25; Alberto Roncaccia, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006; Daniele Ghirlanda, *Appunti su Castelvetro commentatore di Petrarca*, in *Lodovico Castelvetro: filologia e ascesi*, a cura di Roberto Gliucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 115-138; Giancarlo Alfano, *Un critico al pie' della lettera. Sul metodo di Ludovico Castelvetro*, ivi, pp. 225-240; Alberto Roncaccia, *Castelvetro lettore di Petrarca: 'Mai non vo' più cantar com'io soleva' (RVF 105)*, in *Il poeta e il suo pubblico*, cit., pp. 133-143.

27. Sul commento del Tassoni, cfr. Mario Pazzaglia, *Il commento ai Rerum Vulgarium Fragmenta petrarcheschi di A. Tassoni*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIV, 2007, pp. 117-140; Andrea Lazzarini, *Laura, Francesco e Tassoni. Una critica secentesca agli amori di Petrarca*, in «Griseldaonline», XVIII, 2, 2019, pp. 45-62, doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9865 [ultimo accesso: 15 febbraio 2021]; Id., «Pazza cosa sarebbe la poesia». *Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra Barocco ed età muratoriana*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2020, in part. pp. 77-213; Laura Benedetti, *Petrarch, Aristotle, and the Inquisition: The Controversy between Giuseppe degli Aromatari and Alessandro Tassoni*, in *Interpreting and Judging Petrarch's Canzoniere in Early Modern Italy*, ed. by M. Favaro, cit.

28. Cfr. W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, cit., in part. pp. 1-24, 47. Riguardo a questo aspetto, Kennedy dedica una speciale attenzione a Silvano da Venafro, Gesualdo e Daniello. Cfr. anche C. Busjan, *Petrarca-Hermeneutik*, cit., che, approfondendo i casi di Vellutello e Gesualdo, pone l'accento sulla pluralità delle interpretazioni tramite cui spiegare le contraddizioni di Petrarca, fra prospettiva biografica, moral-filosofica e allegorica.

29. Cfr. *Contra Adimantum*, cap. 13.2.

demia senese degli Intronati.³⁰ Sul tema, l'autorità petrarchesca appare ambigua ai letterati cinquecenteschi, perché in *Rvf* CLXXXII il poeta sembra suggerire di essere immune dalla gelosia (vv. 9-10, 12-13: «Di queste pene è mia propria la prima, / arder di et notte [...] / l'altra [la "gelata paura" del v. 2, cioè, secondo alcuni interpreti, la gelosia] non già: ché 'l mio bel foco è tale, / ch'ogni uom pareggia»),³¹ mentre altrove afferma esplicitamente di provare tale sentimento (*Rvf* CV, v. 69: «Amor et Gelosia m'anno il cor tolto»; *Rvf* CXV, vv. 9-11: «Sùbito in allegrezza si converse / la gelosia che 'n su la prima vista / per sì alto adversario [il Sole] al cor mi nacque»). I commentatori si dividono sull'interpretazione della «gelata paura» petrarchesca. Vellutello riconosce che molti la intendono come gelosia, ma obietta che, quando Petrarca si riferisce a quest'ultima, la nomina espressamente.³² A suo parere, andrà piuttosto intesa come 'timore'; allo stesso modo la parafrasa Fausto da Longiano.³³ C'è però chi risolve l'incongruenza sostenendo che, anche laddove Petrarca usa esplicitamente il termine 'gelosia', si riferisce in realtà al timore, sentimento ben più nobile della gelosia, come ricaviamo dalle parole di Alessandro Piccolomini:

E quando poco di sopra ho detto che l'amante cerca di superare nell'amare, ho voluto intendere che, per non esser egli certo dell'amor dell'amata, dubita sempre che quel d'essa non sia maggiore. E per ciò, per tema di non esser superato, cerca di superare non semplicemente per superare, ma acciò che, ella ancora crescendo nel suo, venga finalmente l'amor dell'uno e dell'altro a quello ultimo grado d'altezza che può venire. Il timor adunque ch'io dico fa desiderar all'amante d'avanzare in amare non

30. Per approfondimenti, cfr. Julián Arribas, «Amor sin celos»: un debate académico en el Persiles. Apuntes sobre una idea cristiana, in «Hipogrifo», VII, 1, 2019, pp. 13-24. È interessante che l'accademico intronato Girolamo Bargagli annoveri la questione 'se amore può essere senza gelosia' fra i «tre o quattro amorosi dubbi [...] comuni»: cfr. Girolamo Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, intr. di Riccardo Bruscelli, Siena, Acc. Sen. degli Intronati, 1982, p. 244.

31. Per le citazioni dal Canzoniere, l'edizione di riferimento è: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

32. Vellutello adduce al riguardo una folta serie di esempi: *Rvf* CXV, vv. 9-11; CCXXII, vv. 5-8; CXCVI, vv. 5-6; CCVI, vv. 6-7. Cfr. *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovanni Antonio e fratelli da Sabbio, 1525 (d'ora in poi: Vellutello), c. 70r-v.

33. Cfr. Vellutello, c. 70v: «la nostra opinione si è che il poeta intenda parlare del proprio cuore, e mostri esserli mosso un dubbio d'amore, qual sia più in esso suo cuore, o la speranza che ha di adempire il suo amoroso desiderio, o 'l timore che tale speranza contende, o l'amorosa fiamma che l'incende, o 'l gielo che la fiamma intepidisce»; *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano [...]*, Venezia, Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, 1532 (d'ora in poi: Fausto), c. 68r. Daniello, Castelvetro e Tassoni glossano invece «gelata paura» con «gelosia»: cfr. *Sonetti, Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca, con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1549 (d'ora in poi: Daniello), c. 103v; *Le Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de' Sedabonis, 1582 (d'ora in poi: Castelvetro), p. 325; Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Modena, Giuliano Cassiani, 1609 (d'ora in poi: Tassoni), p. 253.

già semplicemente, ma nel modo detto. E che sia il vero, se ambidue gli amanti, cioè l'amante e l'amato, fosser certi che gli amori loro fossero in altissimo grado agguagliati, certissima cosa sarebbe che l'uno e l'altro in quel grado s'acqueterebbe. E di questa spezie di temenza in più luoghi intese il Petrarca, e non della gelosia, come molti falsamente stimano.³⁴

Sulla scia di Piccolomini si colloca dichiaratamente Vitale Zuccolo, il quale osserva:

La gelosia del Petrarca espressa nel verso:

Amor e gelo m'hanno il core tolto,

e altrove nominata che non accade raccontare, più tosto è semplice timore che gelosia in sommo grado. E oltre che Alessandro Piccolomini l'osservi, egli stesso si dichiara nel sonetto che di sopra addussi non esser geloso, ma più tosto timoroso.³⁵

Vale la pena riportare anche uno scambio fra Franceschina Baffa e il Raverta dall'omonimo dialogo del Betussi, nel quale parimenti la gelosia di Petrarca è ricondotta al timore. Raverta argomenta che proprio il timore, non la gelosia, è inseparabile dall'amore, come dimostrato nel *Dialogo d'amore* dello Speroni, autentica autorità di riferimento per tale tesi:

BAFFA. Non è gelosia e timore il medesimo?

RAVERTA. Non già, e sono di gran lunga differenti, perché gelosia è una infirmità simile alla peste, che dall'aere corrotto procede, e però è mortale. Ma il timore è una specie d'ardore, generato d'Amore; né può, come ben vi dimostra il dottissimo Sperone, amare chi non teme.

BAFFA. Ditemi: il Petrarca non dice egli in certo loco:

Amor e gelosia m'hanno il cor tolto?

Amava pur ferventemente, ed era vero il suo amore; nondimeno se stesso chiama «geloso».

RAVERTA. Intende di quel vero timore del quale leggiermente io v'ho parlato di sopra; ed in molti luoghi lo replica, come quando dice:

Che temere e sperar mi farà sempre,

ed infinite altre volte [...]³⁶

34. Cfr. Alessandro Piccolomini, *Della institutione morale. Libri XII*, Venezia, Giordano Ziletti, 1560, pp. 451-452.

35. Cfr. Vitale Zuccolo, *Discorsi sopra le cinquanta conclusioni del Sig. Torquato Tasso*, Bergamo, Comin Ventura, 1588, c. 100r.

36. Cfr. Giuseppe Betussi, *Il Raverta, dialogo nel quale si ragiona d'amore e degli effetti suoi*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1912, pp. 1-150, a p. 101. Il Raverta si riferisce al seguente passo dello Speroni: «GRAZIA. [...] Perché non è vero ch'ogni timore sia gelosia, anzi chiunque ama perfettamente teme e onora la cosa amata, e tal paura non estingue, ma accende la speme, perché una virtuosa umiltà il più delle volte suole far degno di sua mercé il modesto. Però leggiamo in un luogo: *Quella ch'amare e riverire insegna*; e altrove: *che temere e sperar mi farà sempre*» (Sperone Speroni, *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento*, 2 tt., a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli,

I trattatisti cinque-secenteschi ricorrono alle sottili disquisizioni terminologiche anche quando i versi petrarcheschi confliggono con le tesi da loro sostenute. Lo riscontriamo ad esempio nel dibattito sul cosiddetto ‘innamoramento per fama’, ossia l’innamoramento che avviene semplicemente sentendo lodare le qualità di una donna, senza averla vista, come nel caso celebre dell’*amor de lohn* di Jaufré Rudel.³⁷ Insieme a Boccaccio (con particolare riferimento a *Dec.* I, 5; IV, 4 e VII, 7),³⁸ Petrarca è una delle autorità della tradizione volgare più frequentemente citate per stabilire se l’innamoramento per fama sia possibile o meno, a causa dei versi «Un che non ti vide anchor da presso, / se non come per fama huom s’innamora» dalla canzone *Spirto gentil*, che all’epoca si pensava comunemente fosse rivolta a Cola di Rienzo.³⁹ Nell’*Aretefila* del Ridolfi, dialogo che (come accennato sopra) è interamente dedicato alla questione dell’innamoramento per fama, il personaggio di Lucio – la cui posizione riuscirà alla fine vincitrice – argomenta però che Petrarca non si riferiva propriamente all’amore, bensì alla semplice benevolenza. Perché si trasformi in amore, infatti, la benevolenza ha necessariamente bisogno della conferma della vista:

Vi dico che, per lo innamorarsi per fama, altro non volle il Petrarca significare che una benevolenza che si può portare ad alcuno il quale si sia udito per virtuoso sommamente lodare: il che assai chiaro è, perciò che, havendo egli del valore e dell’altre virtù di quel signore a cui egli scriveva ragionare udito, cominciò, sì come amatore del bene, a portargli benevolenza, senza haverlo mai veduto (però che la virtù è di tanto valore, che fa che a quelli anche si porti benevolenza, che non si viddero mai), la qual cosa disse poeticamente, «come per fama huom s’innamora»; dico poeticamente, però che, propriamente parlando, quello di non vista persona si dee benevolenza, e non amore chiamare [...]»⁴⁰

Ricciardi, 1996 [I ed.: 1978], t. II, pp. 511-563, a p. 523). Come si può constatare, il Grazia intende il timore come forma di riverenza nei confronti dell’amata.

37. Sull’innamoramento per fama, cfr. Leo Spitzer, *L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1944; B. Asaro, *The Unseen Beloved*, cit.

38. Cfr. Maiko Favaro, *Boccaccio nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1-2, 2009, pp. 9-29, alle pp. 9-12; Brittany Asaro, *Unmasking the Truth about Amour de Loh: Giovanni Boccaccio’s Rebellion Against Literary Conventions in Decameron I.5 and IV.4*, in «Comitatus», XLIV, 2013, pp. 95-120.

39. Cfr. *Rvf* LIII, vv. 102-103. L’identificazione del destinatario in Cola di Rienzo è al giorno d’oggi decisamente scartata; si pensa piuttosto a Bosone da Gubbio (Dotti, Santagata) o Stefano Colonna il Vecchio (Martelli, Bettarini): per il dibattito sulla questione, cfr. le note di commento alla canzone nei più recenti commenti ai *Rerum vulgarium fragmenta*.

40. Luca Antonio Ridolfi, *Aretefila*, Lione, Guglielmo Roviglio, 1562, p. 93.

2. Le bugie di Petrarca

Altre volte, Petrarca viene accusato di aver mentito di proposito. Ad esempio, in merito alla questione già menzionata se il suo amore fosse accompagnato da gelosia o meno, Daniello dichiara che, nel sonetto *Rvf CLXXXII*, Petrarca afferma di non essere geloso per esaltare ancor più la castità di Laura, tale da non dar adito a sospetti di preferenze per altri amanti («Il qual sospetto suole esser general di tutti gli amanti; ma qui il Poeta vuol dimostrare non esser proprio suo, lodando Madonna Laura di somma honestà e pudicizia»).⁴¹ Della medesima opinione è Varchi:

primieramente si dubita se l'amore, intendendo dell'amore che è disio di bellezza, può essere senza gelosia, come pare che tenga il Petrarca in quel tante volte allegato sonetto della gelosia, dove mostra d'amar Madonna Laura senza gelosia. E rende la ragione, perché ciò gl'avvenisse, quando dice:

L'altra non già, che 'l mio bel fuoco è tale

A che si risponde brevemente che amare veramente non si può senza gelosia [...] dovunque è vero amore, quivi necessariamente è gelosia, e dove non è gelosia, quivi di necessità non è amore. E di questa sentenza fu il Petrarca, come si vede nel principio di quel sonetto, se ben nel fine, per essaltar Madonna Laura, disse come poeta che in lui non era gelosia, la quale confessa essere in tutti gl'altri amanti sempre [...]⁴²

Un altro esempio è offerto dalla controversa questione del libero arbitrio in amore. In alcuni passi, Petrarca dichiara che il suo amore dipende dal destino (*Rvf XXII*, v. 24: «lo mio fermo desir vien da le stelle»; *Rvf CCCXXXI*, v. 3: «non mio voler, ma mia stella seguendo»; *Rvf CCLXX*, vv. 76-80: «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese / saette uscivan d'invisibil foco, / et ragion temean poco, / ché 'ncontra 'l ciel non val difesa humana»). Si tratta di un motivo tipicamente petrarchesco: è noto come il poeta ami caratterizzare il desiderio amoroso come esclusivo e dominante, tale da non poter essere controllato né dalla ragione né dalla volontà.⁴³ Altrove, però, egli riconduce l'amore al libero arbitrio (*Rvf LXX*, vv. 33-37: «Già s'i' trascorro il ciel di cerchio in cerchio, / nessun pianeta a pianger mi condanna. / Se mortal velo il mio veder appanna, / che colpa è de le stelle, / o de le cose belle?»; *Rvf CCLXIV*, vv. 32-34: «Mentre che 'l corpo è vivo, / ài tu 'l freno in bailia

41. Daniello, c. 103v.

42. Benedetto Varchi, *Lezzione del Varchi. Nell'Accademia di Padova, sopra la Gelosia*, in Id., *La seconda parte delle lezioni [...]*, Firenze, Giunti, 1561, cc. 85r-114r, alle cc. 107r, 108r. Cfr. anche Id., *Lezzione d'amore di M. Benedetto Varchi, letta da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina*, in Id., *Lezzioni di M. Benedetto Varchi, Accademico Fiorentino, Lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse materie, poetiche e filosofiche*, Firenze, Filippo Giunti, 1590, pp. 361-381, a p. 375, in cui, sempre a proposito del passo di *Rvf CLXXXII*, Varchi scrive: «Il disse per mostrare maggiormente la castità di Madonna Laura».

43. Cfr. M. Santagata, *L'amoroso pensiero*, cit., p. 50.

de' penser' tuoi: / deh stringilo or che pòi»). Trattandosi fra l'altro di un tema particolarmente delicato a causa della polemica protestante al riguardo, in nome dell'ortodossia religiosa i commentatori sono ben risolti a condannare i passi del Canzoniere che sostengono il determinismo, come riscontriamo ad esempio già nel Vellutello:

Ma che noi siamo prodotti dalle stelle, questo è falsissimo, perché, secondo che la maggior parte e i più famosi philosophi s'accordano, e la opinione christiana tiene, l'anima razionale incontinente è creata da Dio e nella donna infusa che in lei, mediante il seme dell'huomo, è generata la materia del corpo, la quale da essa anima viene ad essere vivificata e fatta sensibile, ma il Poeta in questo luogo seguita la opinione d'alcuni li quali vogliono che noi siamo prodotti dalle stelle, e che da quelle venga destinato ogni nostro operare.⁴⁴

Del resto, è noto come nell'età della Controriforma gli eccessi di zelo dei censori si siano abbattuti perfino sui versi petrarcheschi che si prestavano a interpretazioni in chiave deterministica.⁴⁵ Al di là delle ragioni dell'ortodossia, però, vale la pena osservare come le dichiarazioni di Petrarca sull'amore per destino vengano interpretate anche quali consapevoli astuzie retoriche. Flaminio de' Nobili, il quale ricorda i già citati passi di *Rvf* XXII e CCLXX, osserva infatti che i poeti attribuiscono il proprio amore al destino «per render l'error loro degno di scusa, e per voler fare il principio del lor amore ben grande e ben alto», in modo da «muovere a pietà le donne amate».⁴⁶ Soste-

44. Vellutello, c. 70r-v. Analogamente, cfr.: Fausto, c. 136r; Castelvetro, p. 41; Tassoni, p. 45. È interessante però come Castelvetro (le cui inquietudini religiose sono ben note) polemizzi pedantemente anche contro i passi in cui, all'opposto, Petrarca esalta il libero arbitrio (come in *Rvf* CCLXIV, vv. 32-34), osservando che, secondo la dottrina cristiana, va riconosciuto il giusto peso alla Grazia divina: «Sentiva, secondo l'opinione d'alcuni, che l'huomo senza speciale soccorso di Dio potesse fare e volere bene [...] forse credeva che la moltitudine delle buone opere salvassero per loro stesse» (Castelvetro, p. 438).

45. Cfr. al proposito un eloquente aneddoto riguardante Pietro Carnesecchi, il quale, avendo citato un verso di Petrarca (*Rvf* CCLXIX, v. 9) in una lettera a Giulia Gonzaga del 12 giugno 1560 («“se consentimento è di destino”, che si può più se non haver patientia et conformarsi col voler divino?»), si era visto obiettare dagli inquisitori «quod ipse dominus constitutus videtur tenuisse necessitatem fati» (cfr. Massimo Firpo, Dario Marcato, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, vol. II, *Il processo sotto Pio V (1566-1567)*, t. 2, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2000, pp. 819-820). Gigliola Fragnito, che ricorda l'episodio, osserva anche come Tasso fosse particolarmente stupito proprio dagli «interventi dei revisori romani sull'attribuzione al fato e alla fortuna di un ruolo preminente nelle vicende umane – in contrasto sia con la dottrina del libero arbitrio, sia con la visione della storia retta non dal caso, ma da un disegno provvidenziale»; Gabriello Chiabrera, dal canto suo, «nel 1614 eliminò direttamente e preventivamente dalla sua *Amadeide* “tutto quello che secondo l'uso moderno possa annoiare il P. Inquisitore”, non lasciandovi “parola che sia sbandita, dico *fato*, *fortuna*, e *destini*, e simigliante”» (cfr. Gigliola Fragnito, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 164-166).

46. Flaminio de' Nobili, *Trattato dell'amore humano*, Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1567, cc. 36v, 39r.

nendo che la volontà non può nulla in amore, il poeta-amante mette in risalto la propria lodevole umiltà: dà a intendere che, sapendosi indegno di servire una donna tanto eccellente, avrebbe voluto evitare di amarla, ma non ha potuto per colpa del destino. Inoltre, instilla nella donna il timore che neppure per lei sia un atteggiamento prudente disprezzare un amore voluto dal cielo. Quando invece i poeti non scrivono alla propria amata ma ad altri, è verosimile che lamentino la mancanza di libero arbitrio «per iscusarsi, [...] perciò che conoscono di commettere molte cose indegne d'un huomo savio e virile»: a tal proposito, Nobili cita alcuni celebri versi dal sonetto proemiale del Canzoniere (vv. 9-11: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno»⁴⁷).

Talvolta a Petrarca viene concesso il beneficio del dubbio, ossia si afferma che ha sì errato, tuttavia forse non consapevolmente, ma piuttosto perché il suo giudizio era offuscato dalla passione amorosa. Si possono ricordare ad esempio i passi in cui il poeta afferma di amare pur privo della speranza di essere ricambiato (*Rvf* LXXIII, vv. 76-78: «Lasso, che disiendo / vo quel ch'esser non puote in alcun modo, / et vivo del desir fuor di speranza»; CCLXXVII, v. 4: «che 'l desir vive, et la speranza è morta»). Secondo Varchi, ciò è impossibile, perché «quello che non è, non può desiderarsi, e tanto meno quello che non può essere, e conseguentemente non si può vivere del disio, quando non v'è la speranza»⁴⁸. Se Petrarca dichiarò il contrario, è perché «favellò come poeta e come innamorato, e forse gli pareva così, ma di certo non era»⁴⁹. A conferma, Varchi cita numerosi versi in cui il poeta congiunge strettamente amore e speranza.⁵⁰

Ad ogni modo, i letterati cinquecenteschi sembrano riconoscere che il Canzoniere, in quanto opera poetica, non va giudicato secondo le rigide categorie del 'vero' e del 'falso' come se si trattasse di un testo filosofico. Già dagli esempi precedenti a proposito della congiunzione fra amore e gelosia e fra amore e speranza, abbiamo visto come Varchi giustifichi frequentemente gli errori di Petrarca con l'argomento che egli parlava «come poeta» («per essaltar Madonna Laura, disse *come poeta* che in lui non era gelosia»; «non

47. Cfr. *ivi*, c. 42r.

48. B. Varchi, *Lezioni*, cit., p. 373.

49. *Ibidem*.

50. In particolare, Varchi cita i seguenti passi: *Rvf* CXLIX, vv. 15-16 («ché più m'arde 'l desio, / quanto più la speranza m'assicura»); XXXII, vv. 9-10 («perché co' lui cadrà quella speranza / che ne fe' vaneggiar sì lungamente»); CLIII, v. 8 («sarem fuor di speranza et fuor d'errore»); CCLXVII, v. 12 («Di speranza m'empie et di desire»); CCLXX, v. 39 («Aguaglia la speranza col desire»); CCLXV, vv. 9-11 («Vivo sol di speranza, rimembrando / che poco humor già per continua prova / consumar vidi marmi et pietre salde»). Sul ruolo della speranza nel Canzoniere, cfr. Paolo Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 49-80; con una prospettiva allargata anche alle opere latine di Petrarca e alle sue postille nei manoscritti, cfr. Loredana Chines, *Petrarca e le passioni*, in «Griseldaonline», XVIII, 2, 2019, pp. 20-28, griseldaonline.unibo.it/article/view/9916/10222 [ultimo accesso: 15 febbraio 2021].

si può vivere del disio, quando non v'è la speranza, ma egli favellò *come poeta* e come innamorato»).⁵¹ Naturalmente, tale puntualizzazione è funzionale a rimarcare l'autorevolezza di Varchi stesso, che si compiace invece di presentarsi come rigoroso filosofo. Anche in merito alle altre questioni cui abbiamo via via accennato, ricorre l'argomento per cui Petrarca si sarebbe limitato a riprendere certe opinioni con la libertà del poeta, senza per forza prestarvi il proprio assenso. Per esempio, riferendosi al contrasto fra i passi in cui Petrarca riconduce l'amore al destino e quelli in cui invece chiama in causa il libero arbitrio, Castelvetro scrive: «E perché alcuni oppongono quel luogo, *Già s'i trascorro il ciel di cerchio in cerchio, etc.* è da sapere che là parla come huomo christiano, e qui come pagano, che tenga che le stelle operino in noi ogni cosa»;⁵² analogamente, Fausto: «Alcuni testi hanno *lo mio fermo destin*; altrove dice: *fiera stella se 'l ciel ha forza in noi*, e tiene 'l contrario in quell'altro luoco: *che colpa è delle stelle già s'io trascorro 'l ciel di cerchio in cerchio, nessun pianeta a pianger mi condanna*, qui come platonico, là come philosopho naturale che nega la potenza delle stelle nei corpi humani». ⁵³ Secondo Zoppio, quando attribuisce un ruolo determinante al destino, Petrarca si limita a riecheggiare un'opinione comune, come proverebbe l'aggiunta delle parole «quant'alcun crede» in *Rvf* CLXXIV, vv. 1-2: «Fera stella (se 'l cielo à forza in noi / quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui». ⁵⁴

3. Minimizzare, distinguere secondo le occasioni, allegorizzare

Altre volte, i letterati cinque-secenteschi superano le difficoltà poste dai versi petrarcheschi semplicemente minimizzando il peso da attribuire loro. Ad esempio, tornando ancora alla questione della possibilità di amare senza gelosia, si può ricordare che Zoppio – pur ritenendo che in *Rvf* CLXXXII Petrarca si riferisca veramente alla gelosia, non al timore – sottolinea che l'amore del poeta è stato perlopiù privo di gelosia, anche se talvolta questo

51. B. Varchi, *Lezzione [...] sopra la Gelosia*, cit., c. 108r; Id., *Lezzione d'amore*, cit., p. 373. Ma, fra i vari esempi possibili, cfr. anche il personaggio del Grazia nel *Dialogo d'amore* dello Speroni, con riferimento al Molza: «Bastar vi poteva per contradirmi il vostro ingegno, senza ricorrere al Molza, a valervi della autorità di tanto uomo, il quale io non posso credere che dica e creda d'amore ciò che a voi piacque di attribuirli. E posto ch'egli sel creda, già non debbiamo rimetterci al suo parere e dar fede alle favole che i poeti sogliono dire e fare da sé stessi de' fatti delli dèi» (S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., p. 534). Con riferimento più in generale alla non attendibilità come prove degli esempi letterari in quanto «finzioni di romanzi», cfr. F. Tateo, *Per dire d'amore*, cit., pp. 170-171 (dove si discute in particolare del *Raverta* di Betussi).

52. Castelvetro, p. 41.

53. Fausto, c. 136r.

54. Cfr. Melchiorre Zoppio, *Psafone*, in *Ricreationi amorose de gli Academici Gelati di Bologna*, Bologna, Giovanni Rossi, 1590, p. 32.

male l'ha colpito «insin nelle midolle», come dimostrato da versi quali: «Li occhi et la fronte con sembiante humano / basciolle sì che rallegrò ciascuna: / me empié d'invidia l'atto dolce et strano» (Rvf CCXXXVIII, vv. 12-14).⁵⁵

Più in generale, i letterati tendono talvolta a minimizzare la portata dei passi che poco si adattano a un'interpretazione in senso cristiano-platonico dell'amore di Petrarca. Com'è stato notato, viene spesso enfatizzata la valenza cristiana dell'esperienza petrarchesca, letta come uno 'specchio di vera penitenza', un libro di meditazione che può edificare il lettore attraverso il sofferto percorso di redenzione ivi testimoniato dal «primo giovanile errore» al pentimento e all'approdo al 'vero amore'.⁵⁶ Viva è anche l'abitudine di leggere la vicenda amorosa del Canzoniere alla luce della filosofia platonica, specie in ambienti particolarmente attenti al valore filosofico dell'espressione poetica come l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina.⁵⁷

55. Cfr. *ivi*, pp. 225-226.

56. Cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., pp. 50-60. Cfr. anche: Lorenzo Geri, «Dopo i perduti giorni». *La preghiera nei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Petrarchesca», V, 2017, pp. 21-38; Id., *Laura sacra e la costruzione dell'esemplarità nei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Geri ed E. Pietrobon, cit., pp. 37-74; Andrea Torre, «Son tutte sue parole». *Forme di esegesi spirituale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Forme e funzioni dell'esegesi nel Rinascimento*, a cura di Id., cit., pp. 467-491. Sul valore della vergogna e del pentimento nel Canzoniere, anche in relazione alla struttura della raccolta, cfr. P. Cherchi, *Verso la chiusura*, cit., pp. 19-48, 153-187 (a cui si rimanda anche per una prospettiva moderna sulle varie fasi dell'amore di Petrarca: cfr. pp. 107-130). Va segnalato pure il fenomeno delle letture in senso eterodosso del Canzoniere, sotto l'influenza di testi come il *Beneficio di Cristo*: sul tema, è in corso una ricerca di Selene Maria Vatteroni. Cfr. inoltre Giovanni Cascio, *Petrarca 'protestante'. Prime ricerche*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020. Su alcune corrispondenze fra testi petrarcheschi e tendenze riformistiche, cfr. Francisco Rico, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 109-133.

57. Per approfondimenti, cfr. almeno: *Questo leggiadrissimo poeta!*, hrsg. von G. Regn, cit.; *Lezioni sul Petrarca*, hrsg. von B. Huss, F. Neumann, G. Regn, cit.; F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit.; Giancarlo Alfano, *Il ciò è e il perciò che. Lettera e Spirito nella esegesi poetica del Cinquecento italiano*, in *Forme e funzioni dell'esegesi nel Rinascimento*, a cura di A. Torre, cit., pp. 387-404 (che si sofferma sulla tendenza dell'esegesi cinquecentesca – con particolare attenzione a quella di ambito fiorentino – a ricondurre lemmi e immagini poetiche al sapere scientifico-filosofico, soprattutto quello di matrice platonizzante). Come messo in luce dagli studi appena citati, si noti però che l'Accademia Fiorentina legge Petrarca non solo sulla base di Platone, ma anche su quella di Aristotele: per un esempio particolarmente efficace, cfr. le letture del Gelli di Rvf LXXVII e LXXVIII, considerati il primo un sonetto platonico, mentre l'altro aristotelico (cfr. *Lezioni sul Petrarca*, hrsg. von B. Huss, F. Neumann, G. Regn, cit., pp. 89-120 [la sezione è curata da B. Huss]). Per un interessante esempio di connubio fra Petrarca e Aristotele nel primo Cinquecento, cfr. Aldo Stabile, *La ragion dal voler vinta: Petrarca tra filologia e medicina nel Trattato d'amore di Simone Porzio*, in «Petrarchesca», VIII, 2020, pp. 135-144. Più in generale, per l'importanza di Petrarca come «philosophus omnium virtutum» e «philosophus moralis» in prospettiva europea, cfr. A. Quondam, *Sul Petrarchismo. Dieci anni dopo*, cit., p. 256; Claudio Giunta, dopo aver citato il Gesualdo, scrive a proposito del Canzoniere: «Nel giudizio sull'opera alla quale tutta la lirica europea moderna guarderà come a un modello entrano dunque anche considera-

Si potrebbe ricordare pure l'appassionata difesa del carattere grave e platonico dell'amore petrarchesco da parte di Ludovico Beccadelli.⁵⁸ D'altronde, il poeta stesso sembra invitare a un tale approccio, attingendo spesso all'immaginario filosofico platonico.⁵⁹ Fra i nostri trattatisti, si possono ricordare ad esempio Ridolfi e Farra, nei cui testi Petrarca viene additato a perfetto modello di amante platonico.⁶⁰

Tuttavia, alcuni passi del Canzoniere, per via della loro accesa carica sensuale, sembrano mettere in imbarazzo più di un lettore cinquecentesco e provocare accesi dibattiti. Del resto, in Petrarca, come nella tradizione cortese, l'amore è effettivamente passione che mira al possesso fisico. L'accentuazione di tale aspetto (soprattutto nelle sestine, genere in cui è tradizionalmente autorizzata l'espressione della passione sensuale) è anzi funzionale a rendere più credibile il pentimento e la conversione finale.⁶¹ Fra i passi che pongono maggiori problemi ai letterati cinquecenteschi, si possono ricordare i seguenti, in cui Petrarca esprime il desiderio di giacere con l'amata in una notte senza fine, oppure invidia Pigmalone (non a caso, si tratta soprattutto di versi tratti da sestine):

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.
(Rvf XXXII, vv. 31-36)

zioni relative al suo livello morale, al suo spessore filosofico e in generale al profitto pratico che è possibile trarre dalla sua lettura. Ciò significa che neppure la poesia d'amore viene vista come un puro esercizio formale che non insegna nulla» (Id., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 517).

58. Sul punto, cfr. Paola Vecchi Galli, *Petrarca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di Enrico Malato e Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 325-352, a pp. 347-348.

59. Cfr. L. Marcozzi, *Petrarca platonico*, cit. Sul platonismo di Petrarca e dei petrarchisti, cfr. le precisazioni di L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., pp. 86-96 (sulla scorta fra l'altro della lezione di Tasso su un sonetto di Della Casa); Enrico Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 542-547; Francesco Bausi, *Petrarca antimoderno*, Firenze, Cesati, 2008, p. 110.

60. Cfr. L.A. Ridolfi, *Aretefila*, cit., p. 106; Alessandro Farra, *Tre discorsi. Il primo de' miracoli d'Amore. Il secondo della divinità dell'huomo. L'ultimo dell'ufficio del capitano*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1564, c. 12r.

61. Cfr. M. Santagata, *L'amoroso pensiero*, cit., pp. 44-45. Sul rapporto fra amore carnale e spirituale nel Canzoniere, cfr. Sabrina Stroppa, *Amour charnel et amour spirituel dans les Rerum vulgarium fragmenta de Pétrarque*, in «*L'Unique change de scène*». *Écritures spirituelles et discours amoureux (XIIe-XVIIe siècle)*, sous la direction de Véronique Ferrer, Barbara Marczuk, Jean-René Valette, Paris, Garnier, 2016, pp. 207-228; Ead., *Amore*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 44-55.

Deh or foss'io col vago de la luna
adormentato in qua' che verdi boschi,
et questa ch'anzi vespro a me fa sera,
con essa et con Amor in quella piaggia
sola venisse a starsi ivi una notte;
e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.
(*Rvf* CCXXXVII, vv. 31-36)

Pigmalion, quanto lodar ti dèi
de l' imagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch' i' sol una vorrei.
(*Rvf* LXXVIII, vv. 12-14)

Del resto, già il commento del Filelfo indugiava in maniera compiaciuta sulla natura carnale del desiderio petrarchesco.⁶² In un clima che ormai preannuncia l'età controriformistica, il frate veneziano Girolamo Malipiero giunge a proporre con il suo *Petrarca spirituale* una riscrittura integrale del Canzoniere petrarchesco, che viene adattato a celebrare l'amore sacro per Dio anziché quello profano per Laura. Nel breve *Dialogo* premesso all'opera, Malipiero immagina perfino di aver avuto un colloquio con il fantasma di Petrarca, che gli avrebbe confidato di non poter varcare la soglia del Paradiso fino a quando le proprie rime non saranno emendate dall'«insana concupiscenza». Perciò, Petrarca avrebbe chiesto a Malipiero di rendere i suoi versi conformi allo spirito cristiano.⁶³ Né si deve pensare che quello del *Petrarca*

62. Su questo aspetto, cfr. soprattutto Carlo Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento* [1974], in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. III, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera e Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 93-136, a pp. 106-113. Dionisotti evidenzia che per Filelfo la poesia di Petrarca «era solo più uno spasso per chi sapesse a distanza riconoscerla, rappresentata in modo candido e meraviglioso, la perenne e inevitabilmente meschina commedia dell'amore» (p. 108); «ed è questo, dell'inabilità e dell'insuccesso del Petrarca nella commedia dell'amore, il motivo che il Filelfo persegue nel suo commento con una villania sordida e furbesca, che sarebbe intollerabile, se non offrisse per compenso un buon numero di vocaboli e costrutti sapidi» (p. 109). Sul commento del Filelfo, cfr. Ezio Raimondi, *Francesco Filelfo, interprete del Canzoniere*, in «Studi Petrarqueschi», III, 1950, pp. 143-164; Vincenzo Fera, *Itinerari filologici di Francesco Filelfo*, in *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*, Atti del XVII Convegno di studi maceratesi (Tolentino, 27-30 settembre 1981), Padova, Antenore, 1986, pp. 89-135; Rossella Bessi, *Sul commento di Francesco Filelfo ai Rerum Vulgarium Fragmenta*, in «Quaderni Petrarqueschi», IV, 1987, pp. 229-270; Ead., *Filelfo commenta Petrarca*, in «Schifanoia», XV-XVI, 1995, pp. 91-98; Ead., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 23-61; Luca Marcozzi, *Commenti del Quattrocento*, in Id., *Petrarca platonico*, cit., pp. 173-198; Luca Verrelli, *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo ai Rerum Vulgarium Fragmenta: ipotesi preliminari*, in «Medioevo e Rinascimento», XXVIII, 2014, pp. 95-125; Nicoletta Marcelli, *Filelfo "volgare": Stato dell'arte e linee di ricerca*, in *Philelphiana. Nuove prospettive di ricerca sulla figura di Francesco Filelfo*, a cura di Silvia Fiaschi, Firenze, Olschki, 2015, pp. 47-81.

63. Cfr. Girolamo Malipiero, *Petrarca spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536 (si tenga presente che, a partire dall'edizione del 1545 pubblicata da Comin da Trino, la sezione delle

spirituale sia un caso isolato: al di là del gran numero di ristampe, il successo della proposta di Malipiero è testimoniato anche da alcune opere a essa chiaramente ispirate, come il *Thesoro de sacra scrittura [...] sopra rime del Petrarca* di Giovanni Giacomo Salvatorino, oppure il *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* di Giovanni Giovenale Ancina (su cui ci soffermeremo diffusamente più avanti).⁶⁴ Del resto, pure i censori romani non mancarono di esprimere forti perplessità nei confronti del Canzoniere, giungendo a definire Petrarca «dux et magister spurcarum libidinum». ⁶⁵ La riscrittura di Malipiero

canzoni non è più preceduta da un' *Ammonitione* come nelle stampe precedenti del 1536 e del 1538, bensì da un' *Introduzione* di maggiore impegno, in cui il frate corrobora le ragioni che l'hanno spinto a realizzare l'opera). Malipiero riscrive il *Canzoniere* lasciando intatta solo la zona delle parole-rima (con qualche eccezione), mentre il resto del verso viene quasi sempre sottoposto a modifiche assai consistenti. Con inflessibile, quasi maniacale puntigliosità, l'autore stravolge completamente i contenuti del testo di partenza sulla base dei propri intenti edificanti. Madonna Laura scompare dalla scena. I riferimenti a lei vengono reindirizzati a Dio o a Cristo o alla Vergine. In questa nuova versione, Petrarca non è più l'amante infelice di Laura, ma piuttosto un cristiano come tanti, in lotta con le tentazioni peccaminose della carne. Per approfondimenti, cfr. Amedeo Quondam, *Riscrittura, citazione e parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in Id., *Il naso di Laura*, cit., pp. 203-262; Marc Föcking, «Rime sacre» und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien, 1536-1614, Stuttgart, Steiner, 1994; Ugo Rozzo, *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, pp. 87-93; F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit., pp. 117-120; Cecilia Luzzi, *Censura e rinnovamento cattolico nell'età della Controriforma: i travestimenti spirituali del Petrarca e il madrigale*, in *Atti del congresso internazionale di musica sacra* (Roma, 2011), a cura di Francesco Luisi e Antonio Addamiano, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 321-339; Marc Föcking, *Correggere il Petrarca. Tre modi di riscrittura teologiche del Canzoniere (Bembo, Malipiero, Salvatorino)*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo*, a cura di M. Favaro e B. Huss, cit., pp. 35-54; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale*, cit., pp. 254-262; G. Cascio, *Petrarca 'protestante'*, cit., pp. 99-152.

64. Cfr. Giovanni Giacomo Salvatorino, *Thesoro de sacra scrittura [...] sopra rime del Petrarca*, Venezia, Comin da Trino, dopo il 1547; Giovanni Giovenale Ancina, *Tempio Armonico della Beatissima Vergine*, Roma, Niccolò Muzi, 1599. Si consideri che, oltre al Canzoniere, anche altre celebri opere furono sottoposte a rielaborazioni in chiave sacra fra Cinque e Seicento: è il caso del *Decameron* (Francesco Dionigi da Fano, nel 1594), dell'*Orlando Furioso* (Vincenzo Marini, nel 1596), nonché delle *Rime amorose* di Torquato Tasso (Crisippo Selva, nel 1611). Sul fenomeno, cfr. ora Andrea Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019, in part. pp. 159-294. È interessante segnalare che perfino l'iniziativa del Malipiero incorse in critiche presso l'ambiente della Congregazione dell'Indice, negli anni Settanta del Cinquecento, come dimostra una testimonianza conservata nel ms. Vat.lat.6207 (secondo Gigliola Fragnito, forse la si deve al cardinal Sirleto): cfr. Luisa Avellini, *Proposte per il Petrarca all' "Indice" negli anni del papato Boncompagni*, in «Italianistica», XXXIII, 2, 2004, pp. 133-141, a p. 141; U. Rozzo, *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, cit., p. 93; Gigliola Fragnito, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019, pp. 126-127.

65. Cfr. G. Fragnito, *Proibito capire*, cit., p. 164. Si possono ricordare anche queste parole di Gabriele Fiamma, vescovo di Chioggia e noto poeta spirituale: «Ma io non posso già se non biasimar quei padri e quelle madri che, non havendo potuto haver nutrici atte ad insegnar

segna l'avvio del filone del petrarchismo spirituale, assai fiorente nel Cinquecento grazie anche all'influente esempio delle *Rime* di Vittoria Colonna, uscite per la prima volta nel 1538 (due anni dopo il *Petrarca* del Malipiero).⁶⁶

Il presunto platonismo dell'amore petrarchesco è recisamente negato in alcuni scritti pubblicati fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, come il *Discorso sopra la qualità dell'amore del Petrarca* di Pietro Cresci, il dialogo *Il Gradenico. Nel quale si discorre contra l'amor platonico, et a longo si ragiona di quello del Petrarca* di Ludovico Zuccolo e le *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* di Alessandro Tassoni.⁶⁷ Questi autori riconducono l'amore di Petrarca a motivazioni squisitamente materiali e fisiologiche, tacciando di ipocrisia il tentativo del poeta di ammantarlo di nobili connotazioni ideali e spirituali.⁶⁸

Dalla rassegna qui brevemente delineata, ricaviamo l'idea di quanto fossero differenti le varie prospettive in merito all'amore di Petrarca. Come si accennava, non è infrequente che, per ovviare alle difficoltà poste dalla questione, i letterati semplicemente minimizzino l'importanza da attribuire ai versi petrarcheschi di ispirazione più sensuale. Nel *Discorso* che accompa-

a' lor figliuoli la pura e vera lingua italiana, tosto ch'essi giungono a gli anni più capaci di disciplina, danno loro in mano il Petrarca e 'l Libro delle novelle e altri poco honesti, da' quali, mentre i figliuoli sono intenti a leggere per imparar la lingua, beono molte cose dannose a' puri e santi costumi, che principalmente si dovrebbero insegnare a' fanciulli christiani. E non paia strano ad alcuno s'io nomino il Petrarca, ch'è tanto honesto quanto altro poeta, o latino o greco o toscano, nel numero de gli scrittori dannosi alla gioventù, perciocché, se ben le parole sue non son dishoneste, son però amorose, e sono come esca aggiunta al foco che allhora incomincia a destarsi in quei teneri petti, parte per opra della natura nostra, parte per l'insidie del Demonio. [...] non si può anco negare ch'egli, che a persone mature può insegnar l'amor platonico e filosofico, a' giovanetti molte fiata insegna l'amor lascivo, a cui quell'età è pur troppo inclinata.» (Id., *Ai lettori*, in Id., *Rime spirituali [...] esposte da lui medesimo*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570, c. a5r-v).

66. Sull'influenza esercitata da Vittoria Colonna nel campo della lirica spirituale (anche tramite il commento di Rinaldo Corso), cfr. almeno (anche per ulteriori indicazioni bibliografiche): Giorgio Forni, *Vittoria Colonna, la "Canzone alla Vergine" e la poesia spirituale*, in Id., *Pluralità del petrarchismo*, cit., pp. 63-91; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale*, cit., pp. 262-267; Vittoria Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, edizione e commento a cura di Veronica Copello, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020.

67. Cfr. Pietro Cresci, *Discorso sopra la qualità dell'amore del Petrarca*, in *Il Petrarca nuovamente ridotto alla vera lettione [...]*, Venezia, Eredi di Alessandro Griffio, 1588, cc. b6r-[12v] (edito per la prima volta nel 1585); Ludovico Zuccolo, *Il Gradenico. Nel quale si discorre contra l'amor platonico, et a longo si ragiona di quello del Petrarca*, Bologna, Giovan Battista Bellagamba, 1608; A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, cit. (composte a partire almeno dal 1604, se non dal 1602: sulla complessa storia compositiva delle *Considerazioni*, cfr. A. Lazzarini, «Pazza cosa sarebbe la poesia», cit., pp. 80-92). Sui rapporti Zuccolo-Tassoni, cfr. la Nota ai testi in Alessandro Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro Puliaatti, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993, pp. 991-992.

68. Per approfondimenti, cfr. Massimo Scalabrini, *Gli amori ridicoli dell'eroicomico: Tassoni e la storia di Lucrezia*, in «Modern Language Notes», CXX, 2005, pp. 223-231; A. Lazzarini, *Laura, Francesco e Tassoni*, cit.

gna le *Rime* di Luca Contile, ad esempio, pur ricordando esplicitamente i passaggi di *Rvf* XXII e CCXXXVII sopra trascritti, Francesco Patrizi menziona proprio Petrarca come modello positivo da opporre a quello dei poeti classici (particolarmente duri sono i toni nei confronti di Catullo, Tibullo e Propertio):

Di grandissima lunga tutti costoro si lasciò il Petrarca dopo le spalle. Il che io, ma in poche parole, ricorderò. Prima, per quanto si vede dal suo poema, egli non disìo il più basso carnal congiungimento, salvo che due fiate sole: là, *Con lei fossi io*, e *Sola venisse a starsi ivi una notte*. Ma quello descrisse egli sì poeticamente e sì lontano, che graziosa cosa è a sentirlo. Né si legge che egli o baciasse Laura, né forse toccasse giamai, o sentisse godimento d'odorato. Ma si hebbe egli tutti gli altri godimenti, e de gli occhi, e de gli orecchi, e della mente, considerando nobilissimamente in molti luoghi tutte le parti della bellezza di Laura, ma più molto quella de gli occhi che alcun'altra, e della voce parimente, delle parole e del canto, e dell'animo eziandio, e quanto a costumi naturali, e a gli acquistati, e all'ingegno. E contò anco tutte le passioni tocche da noi, e tutte le perfezioni sue. [...] Basta bene a begli ingegni di accennare che quanto sono più nobili i concetti de' più nobili amorosi godimenti, tanto è più nobile poeta amoroso il Petrarca che qual si voglia de gli antichi, o latini o greci che essi sieno. Essendo che egli mai non si abbassasse a dire quelle cose in che coloro ebbero posto tutti i desiderii loro.⁶⁹

Come si può notare, Patrizi elogia l'autore del Canzoniere per aver desiderato «il più basso carnal congiungimento» solo due volte, scrivendone del resto «sì poeticamente e sì lontano, che graziosa cosa è a sentirlo». Petrarca ha piuttosto fruito i piaceri dell'amore tramite la mente e i sensi più nobili, ossia vista e udito, come raccomandato anche da Ficino.

Per addurre un altro esempio, anche nel *Dialogo* di Torquato Tasso, il Forestiero Napolitano (consueto *alter ego* di Tasso stesso) evidenzia sì la contraddizione fra – da una parte – i versi in cui Petrarca vuol dare a intendere di limitarsi ad amare la bellezza dell'anima e quella del corpo solo per quanto può essere fruita dalla vista (con citazioni da *Rvf* CLIV, vv. 9-14 e CCVII, vv. 38-40) e – dall'altra parte – i passi già sopra ricordati di tono schiettamente sensuale (*Rvf* XXII, vv. 31-33 e LXXVIII, vv. 13-14). Tuttavia, il Forestiero osserva che «comunque sia, perché il più de le volte assai modesto amante si dimostrò, l'amor suo senza vergogna de la sua donna manifestò. E gli amanti sì fatti, se sono conosciuti, sono assai volentieri tollerati».⁷⁰

È utile soffermarsi sul dibattito in merito alla qualità dell'amore di Petrarca anche per esemplificare un altro tipo di argomentazione con cui i trattatisti giustificano le incongruenze del Canzoniere. Secondo quanto essi osservano,

69. Francesco Patrizi, *Discorso*, in Luca Contile, *Le rime, con discorsi et argomenti di M. Francesco Patritio, et M. Antonio Borghesi*, Venezia, Francesco Sansovino e compagni, 1560, cc. 14r-24r, a c. 23r-v.

70. Torquato Tasso, *Dialogo*, in Id., *Dialoghi*, vol. I, a cura di G. Baffetti, cit., pp. 557-576, a p. 575.

occorre tenere conto dello svilupparsi nel tempo della storia d'amore narrata dal poeta. Certe differenze si spiegano semplicemente con il fatto che si riferiscono a momenti diversi. Il modo con cui Petrarca vive la sua esperienza amorosa non va considerato come un qualcosa di monolitico e di identico a sé nel tempo. Esso è al contrario in continua evoluzione, secondo l'uso degli amanti, i cui pensieri e stati d'animo sono estremamente variabili. Del resto, proprio la raffinata abilità nell'esprimere la complessa e mutevole psicologia dell'amante è una delle qualità di Petrarca più apprezzate nel Cinquecento.⁷¹ Così, nella sua lezione su *Rvf CXXXII*, Benedetto Varchi invita a ragionare sull'amore di Petrarca considerando che il poeta amò Laura «di tre maniere d'amori in diversi tempi, secondo che da lui medesimo si può del suo canzoniere trarre: del primo amore, cioè del divino; e del secondo, cioè dell'honesto; e del terzo ancora, cioè dell'humano», senza mai provare l'amore ferino né quello volgare, con buona pace di quanti «non solo credono essi, ma vorrebbero ancora, che gl'Altri credessero, che il PETRARCA solo d'amore dishonesto e lascivo amato avesse, i quali sono nel medesimo errore, anzi molto più biasimevole, di coloro, che si fanno a credere, che il Petrarca solo d'amore divino Madonna Laura amasse».⁷² Al tempo stesso, viene naturale pensare che, sottolineando come Petrarca non abbia sempre amato nella maniera più nobile, l'accademico fiorentino marchi implicitamente le distanze dalla propria esperienza poetica, attraverso cui offre l'esempio di un perfetto amore platonico (quello fra egli stesso e Lorenzo Lenzi).⁷³

Alcuni tentano invece di giustificare i passi più sensuali del Canzoniere ricorrendo all'allegoria. La questione era dibattuta ad esempio presso l'Accademia degli Infiammati.⁷⁴ Si può ricordare anche una poco nota lezione

71. Cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano*, cit., p. 54.

72. Cfr. l'edizione moderna procurata in Bernhard Huss, *Zu Rvf 132 S' amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*, in *Lezioni sul Petrarca*, cit., pp. 33-56, a p. 40. Su questa lezione, cfr. S.M. Vatteroni, *Le lezioni petrarchesche e i Sonetti*, cit., pp. 61-64.

73. Cfr. la lettura dei *Sonetti. Parte prima* offerta in Bernhard Huss, "*Cantai colmo di gioia, e senza inganni*". *Benedetto Varchis Sonetti (Parte prima) im Kontext des italienischen Cinquecento-Petrarkismus*, in «*Romanistisches Jahrbuch*», LII, 2001, pp. 133-157. Sul rapporto fra il canzoniere di Varchi e le sue letture petrarchesche, cfr. M. Favaro, «*L'ospite preziosa*», cit., pp. 181-182; S.M. Vatteroni, *Le lezioni petrarchesche e i Sonetti*, cit. L'atteggiamento di Varchi trova per certi versi delle anticipazioni già in Lorenzo de' Medici, anch'egli autore di un canzoniere in cui si attua un superamento della concezione amorosa petrarchesca in senso neoplatonico: cfr. K.W. Hempfer, *Testi e contesti*, cit., p. 228, e soprattutto Bernhard Huss, *Lorenzo de' Medici Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*, Tübingen, Gunter Narr, 2007. Sulla questione cfr. anche Leonardo Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2016, in part. p. 231, anche per i rimandi agli studi precedenti (si segnalano in particolare quelli di Emilio Bigi, Paolo Orvieto, Tiziano Zanato, Giancarlo Mazzacurati e William J. Kennedy), che discutono dell'esistenza di due fasi nella lirica di Lorenzo, una giovanile di matrice più tipicamente petrarchesca, mentre la successiva di tipo stilnovista-neoplatonico.

74. Cfr. F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit., pp. 155-156. Sull'esegesi allegorica nel Cinquecento, anche per ulteriori rimandi bibliografici, cfr. almeno: Lina Bolzoni,

ne su *Rvf* CXXXII letta nel 1617 presso l'Accademia Fiorentina da Anton Francesco Andreini. Questi, soffermandosi su *Rvf* XXII, vv. 31-33, avverte: «Non vi lasciate intendere (discretissimi uditori) né vogliate interpretare dalla scorza di queste parole, o altrove, che il Petrarca desiderasse mai da Laura cosa men che onesta». ⁷⁵ Già Malipiero, però, si scagliava con forza contro i tentativi di giustificare i versi petrarcheschi tramite l'allegoria, basandosi su quanto dichiarato dal poeta stesso nel sonetto proemiale del Canzoniere:

MARIP. Ho pur inteso io (questo dico per ciò che appo me è poca pratica delle cose tue volgari) che sotto velame di non so che madonna Laura volesti figurare la Sapienza: delle cui bellezze l'huomo, al quale massimamente la virtù agrada, fassi degno amatore; e per conseguente, che tutti i versi e canti tuoi d'amore sono allegorici, e hanno sensi spirituali. PET. Con che apparenza di verità si può questo dire, confessando io nel primo di tutti i miei sonetti che gli amorosi affetti, de' quai tante rime io scrissi, mi vennero per giovenile errore? E che da quel mio cieco vaneggiare altro frutto non ne havea riportato, se non manifesta vergogna, doglioso pentimento, e alla fine chiara isperienza che quanto piace al mondo è breve sogno? Laonde più che certo appare ch'altro non fusse l'oggetto del mio innamoramento, che folle, vano e caduco. ⁷⁶

L'analisi fin qui condotta ha mostrato quali sono le più comuni strategie argomentative tramite cui i letterati cinque-secenteschi spiegano i passi problematici e le incongruenze del Canzoniere in riferimento alle varie questioni amorose. Nei due capitoli successivi, invece, esamineremo nel dettaglio due opere – gli anonimi *Discorsi sopra questioni amorose* e il *Dialogo d'amore* di Cornelio Frangipane – che offrono esempi particolarmente interessanti di ricorso al Canzoniere per sostenere tesi fra loro opposte e ragionano criticamente su come giustificare le contraddizioni petrarchesche.

Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo, in Ead., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 27-58.

75. *Lezione settima di Anton Francesco Andreini. Letta nell'Accademia Fiorentina l'anno 1617. Sopra il Sonetto del Petrarca, che comincia: S' Amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*, in *Raccolta di prose fiorentine*, parte II, vol. 4, Firenze, Stamperia di Sua Altezza Reale. Per Tartini e Franchi, 1729, pp. 191-211, a pp. 210-211.

76. Girolamo Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, Venezia, [Comin da Trino], 1545, cc. 2v-3r.

II. Un tentativo di conciliare le contraddizioni petrarchesche: gli anonimi Discorsi sopra questioni amorose

In questo capitolo, ci soffermeremo sugli anonimi *Discorsi sopra questioni amorose*, un curioso testo manoscritto che discute dodici dubbi d'amore sulla base principalmente dell'autorità del Canzoniere, pur chiamando in causa anche altre opere letterarie. I *Discorsi* sono notevoli perché compulmano con inusitata scrupolosità il *magnum opus* petrarchesco, evidenziando spesso come esso possa essere citato a sostegno di tesi opposte in merito a una medesima questione, e cercando in tali casi di trovare una soluzione che giustifichi la contraddizione, vera o apparente che sia. Ci è parso pertanto che un esame ravvicinato di tale scritto (che si può leggere integralmente in appendice) potesse essere un ideale complemento alla classificazione ad ampio spettro proposta nelle pagine precedenti.

1. L'opera e il suo contesto

I *Discorsi* sono tramandati da due manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: il Magliabechiano (d'ora in poi, Magl.) XXI.37 e il Fondo Nazionale (d'ora in poi, Naz.) II.I.106 (ex Magl.XXV.340, già Gaddi 250). Essi risultano indipendenti fra loro (per la dimostrazione, si rimanda all'appendice in calce al capitolo). Il Magl.XXI.37 è un manoscritto di 37 carte che contiene unicamente il testo in questione, con il titolo *Discorsi sopra Questioni Amoroze* e l'indicazione dell'autore come anonimo. Dai cataloghi cartacei del Fondo Magliabechiano presso la Biblioteca Nazionale, apprendiamo che il codice appartenne a monsignor Girolamo da Sommaia (1573-1635).¹ Il ms. Naz.II.I.106 è invece miscelaneo: la nostra opera è collocata in quarta posizione (da c. 35r a c. 58r). Nell'indice del manoscritto, il testo è indicato ancora come anonimo, con il titolo *Questioni XII. sopra l'Amore spiegate con altrettanti ragionamenti*. A differenza del Magl.XXI.37, manca la dedicatoria a Cesare Gonzaga.

1. Su Girolamo da Sommaia, cfr. la voce relativa, a firma di Francesca De Santis, in *DBI*, XCIII, 2018, pp. 246-248.

È possibile proporre una datazione abbastanza precisa dell'opera grazie alla dedica a Cesare Gonzaga (1536-1575), conte di Guastalla dal 1557. Nella dedicatoria, l'autore scrive che Cesare è «homai intrato ne l'amoroso regno e acceso de la beltà di colei che, essendo ella di voi, vi ha furato a voi stesso, divenuto nuovo servo d'Amore». Poco oltre, l'anonimo scrive che Cesare è ancora nei suoi «teneri anni». Da queste parole si ricava chiaramente che l'anonimo si rivolge a un Cesare ancora in giovane età e alle prime armi in fatto d'amore. Noi sappiamo che già nel 1543 la siciliana Diana Folch de Cardona fu promessa in sposa a Cesare, ancora bambino, e nel 1546 fu accolta nella corte di Don Ferrante a Milano, in attesa che Cesare raggiungesse un'età sufficiente per il matrimonio. A Diana però, giovane dal forte temperamento, Cesare non piacque e si rifiutò caparbiamente di sposarlo, venendo infine accontentata (si unì in matrimonio in tutta fretta e in gran segreto nel 1549 con Vespasiano Gonzaga, cugino di Cesare e ideatore della città ideale di Sabbioneta, e fu poi da questi tragicamente fatta assassinare nel 1559). Nel 1560, Cesare sposò Camilla Borromeo, nipote del papa Pio IV e sorella di san Carlo Borromeo.² Pertanto, nel caso si ritenga improbabile – sulla base delle vicende sopra ricordate – che l'amore felicemente ricambiato a cui si fa cenno nella dedicatoria possa essere riferito al rapporto con Diana (potrebbe però esserci stato al riguardo un qualche malinteso da parte dell'autore), sarà ragionevole datare i *Discorsi* ai primi anni Cinquanta (in cui Cesare era ancora nei suoi «teneri anni»). Fra l'altro, vale la pena menzionare che, nella Questione V, viene citato il *Dialogo d'amore* dello Speroni, pubblicato per la prima volta pochi anni prima, nel 1542. È ancor più interessante che, nella Questione I, siano citati versi da una canzone del poeta napoletano Dragonetto Bonifacio (1500-1527) testimoniata da un manoscritto datato 15 novembre 1553 (il Vat.lat.5187) e dal *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*, a stampa anch'esso nel 1553 (Venezia, Giovan Maria Bonelli).³ Naturalmente, ciò non vuol dire che possiamo assumere il 1553 come *terminus post quem*, perché i versi di Dragonetto potrebbero essere giunti al nostro anonimo per via di una fonte manoscritta oggi perduta, ma si tratta comunque di un dato su cui riflettere.

I *Discorsi sopra questioni amorose* si ricollegano naturalmente a un genere di antica tradizione, quello dei 'dubbi d'amore': basti pensare al caso celebre del quarto libro del *Filocolo* boccacciano, assai fortunato presso i lettori cinquecenteschi, anche fuori d'Italia.⁴ Proprio negli anni fra il 1540 e

2. Su Cesare Gonzaga, cfr. la voce relativa di Molly Bourne in *DBI*, LVII, 2001, pp. 700-702. Cfr. anche James Cowan, *Hamlet's Ghost: Vespasiano Gonzaga and his Ideal City*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 35-38.

3. Cfr. Raffaele Girardi, *Nota al testo*, in Dragonetto Bonifacio, *Rime*, ed. critica a cura di Raffaele Girardi, Fasano di Brindisi, Schena, 1995, pp. 141-188, a pp. 147, 149-150, 177.

4. Per approfondimenti, cfr.: Pio Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, in «Romania», XXXI, 121, 1902, pp. 28-81; Victoria E. Kirkham, *Reckoning with Boccaccio's "Quistioni d'amore"*, in «Modern Language Notes», LXXXIX, 1974,

il 1560 il 'libro di dubbi' conosce la sua massima fortuna, per poi declinare repentinamente. È in questo periodo che Ortensio Lando, fiutando l'interesse per il genere, raccoglie dubbi su vari argomenti, attingendo a un gran numero di fonti non dichiarate.⁵ Egli mette insieme anche una serie di *Quesiti amorosi* (alcuni dei quali ricavati dal *Filocolo*) all'interno dei suoi *Vari componimenti* del 1552. Tali *Quesiti* sono però assai distanti dallo spirito dell'opera di cui ci occupiamo in questa sede. Lando dà sfogo alla sua caratteristica vena paradossale, al suo gusto per la risposta arguta e brillante. Soprattutto, esibisce una concezione che, disincantata e 'materialistica' com'è, ha ben poco da spartire con quella tipicamente petrarchista del nostro anonimo. I 'dubbi d'amore' hanno successo anche presso la dialogistica coeva, come dimostrano ad esempio il *Raverta* (1544) di Giuseppe Betussi, i *Dipporti* (1551) di Girolamo Parabosco, o ancora il *Dialogo d'amore* (1562) di Lodovico Domenichi. È opportuno ricordare inoltre il genere, per molti versi analogo, delle 'conclusioni amorose'. Celebre è al riguardo il contributo di Torquato Tasso, il quale nel 1570, nell'occasione delle nozze fra Francesco Maria II Della Rovere e Lucrezia d'Este, difese cinquanta conclusioni amorose, in gran parte ispirate dal filosofo ferrarese Antonio Montecatini. Stimolato dalla pubblicazione nel 1588 dei *Discorsi sopra le cinquanta conclusioni del sig. T. Tasso* dell'abate padovano Vitale Zuccolo, a cui si è già fatto riferimento nel capitolo precedente, Torquato ritornò poi sulle proprie giovanili conclusioni scrivendo il dialogo *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*.⁶ Ma Tasso non fu certo l'unico a elaborare conclusioni amorose. Sappiamo ad esempio che nel 1568, durante il carnevale, ne vennero discusse presso l'accademia di Mantova. Si possono ricordare anche le sessantatré conclusioni del capodistriano Girolamo Vida (sostenute presso l'Accade-

pp. 47-59; Paolo Cherchi, *Sulle "Quistioni d'amore" del Filocolo*, in Id., *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzeschi*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 210-217; Luigi Surdich, *La cornice di Amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, Ets, 1987; Roberta Morosini, «Per difetto reintegrare». Una lettura del *Filocolo* di Giovanni Boccaccio, Ravenna, Longo, 2004, pp. 61-90; Claudia Sebastiana Nobili, «Tu non pensavi ch'io loico fossi!». *Boccaccio e l'eredità della Scolastica*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 139-154. Sulla fortuna francese del *Filocolo*, e in particolare del suo quarto libro, cfr. Silvia D'Amico, *La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI*, in «Cahiers d'études italiennes», VIII, 2008, pp. 195-207.

5. Cfr. Paolo Cherchi, *Il quotidiano, i "Problemata" e la meraviglia. Ministoria di un microgenere*, in «Intersezioni», XXI, 2001, pp. 243-275. Francesco Tateo sottolinea la fortuna del genere cortigiano e divulgativo delle 'questioni d'amore', riferite al comportamento e alla varietà dei 'casi' che gli amanti devono affrontare, a fronte delle più complesse forme discorsive di tipo oppositivo (in sintonia con la natura contraddittoria del fenomeno amoroso) che informano invece i dialoghi d'amore di Bembo e Leone Ebreo (cfr. Id., *Per dire d'amore*, cit., p. 213). Cfr. anche Giuseppe Crimi, *Per l'edizione dei Dubbi amorosi attribuiti ad Aretino: nuove acquisizioni e qualche indizio di paternità*, in «Filologia e critica», XL, 1, 2016, pp. 3-46.

6. Sulla datazione del *Cataneo* e sul suo rapporto con i *Discorsi* dello Zuccolo, cfr. Emilio Russo, *Ipotesi per la cronologia degli ultimi dialoghi*, in Id., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 21-55, a p. 43 ss.

mia Palladia di Capodistria e pubblicate nel 1589 in appendice al dialogo *Il Sileno* del medesimo autore) e quelle dell'emiliano Gabriele Zinani (a stampa nel 1591).⁷

Si trascrivono di seguito gli argomenti delle XII questioni, ricavandoli dalla *Tavola* all'inizio del ms. Magl.XXI.37:

- I. Perché gl'amanti non muoiano, ancor che chiamin Morte
- II. Come possin gl'amanti senza spirito e senza cor mantenersi in vita
- III. Di quali cose si paschino gl'animi de gl'amanti
- IV. Se Morte in Amore è fin di doglia
- V. Se vaglia in Amor consiglio
- VI. Se Amor si può tener segreto
- VII. Per qual cagion l'Amor celato strugge e consumi
- VIII. Per qual cagione gl'amanti temano
- IX. Se la mente ne le cose d'Amore sia a gl'amanti giovevole
- X. Se 'l pianto e i sospiri in Amor giovano
- XI. Di che nasce Amor, ond'esce, ov'entra, ov'alberghi e di che si pasca
- XII. S'alcun amante può giunger a tal stato che veramente debba essere stimato felice

Già sulla base di questa tavola, è agevole osservare come le questioni siano spesso improntate a un gusto artificioso, di tipo miracolistico. Ciò è particolarmente evidente nelle prime quattro di esse. Nella prima, infatti, l'autore ragiona sul paradossale equilibrio fra forze di segno contrario che impedisce all'amante di morire, sebbene le sue sofferenze lo spingano a invocare continuamente la morte. Vengono ricordate le topiche opposizioni acqua delle lacrime vs. fuoco d'amore, ghiaccio vs. ardore, speranza vs. timore, felicità vs. dolore, riso vs. pianto. Nella seconda questione, l'autore gioca sul vieto miracolo d'amore per cui l'amante può vivere senza cuore e senza spirito, che albergano presso l'amata. All'opposto, l'amante ricambiato «ha in uno stesso tempo dua cori, e prova in un momento due vite e due morti». Nella terza questione, sempre grazie all'eccezionalità delle leggi d'Amore, gli amanti traggono nutrimento «non solo del loro amore, ma de la presenza de l'amato obbietto e, che ad alcuno parrà forse non piccola meraviglia, de la loro stessa morte ancora». Essi si cibano infatti anche «di martirii, lagrime, doglie, sospiri, d'ira e d'affanno», nonché di speranze. Nella quarta questione, l'autore si pone il dubbio se con la morte abbiano fine pure le sofferenze,

7. Fra l'altro, l'infaticabile Vitale Zuccolo scrisse dei discorsi (rimasti manoscritti) anche sopra le conclusioni amorose del Vida. Si sa che quest'ultimo discusse pure cento dubbi amorosi, lasciandoli inediti e imperfetti a causa della morte prematura nel 1591. Dieci di essi vennero recuperati fortunatamente e pubblicati postumi nel 1621 (*De' cento dubbi amorosi di Hieronimo Vida iustinopolitano*, Padova, Crivellari). Specifica attenzione alle conclusioni amorose viene dedicata in M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, cit.

tenendo presente che l'amore ha per sede l'anima piuttosto che il corpo, ma al tempo stesso i desideri «che al sostegno e volontà del corpo appartengono, sì come è l'amorosa passione» non accompagnano l'anima, una volta che essa si sia sciolta dalle membra mortali. In generale, è facile notare che il tema della morte, foriero di drammatiche antitesi attinte all'arsenale della tradizione petrarchesca, è particolarmente frequente nei *Discorsi sopra questioni amorose*.

Gli altri dubbi appaiono meno artificiosamente connotati, esibendo però sempre un peculiare interesse per la complessa e spesso contraddittoria psicologia dell'amante e per le sue emozioni. Nella quinta questione, vengono indagati i rapporti fra amore e ragione, che implicano quelli – delicati da un punto di vista religioso – fra destino e libero arbitrio. La sesta è dedicata al dubbio, di sapore cortese, se l'amore si possa tenere celato. Da tale dubbio rampolla naturalmente la settima questione, in cui l'autore si chiede perché l'amore tenuto nascosto «strugga e consumi», richiamando anche il *topos* dell'inclinazione alla solitudine tipica dell'amante. Nell'ottava, l'attenzione viene rivolta alle ragioni per cui gli amanti temono, facendo riferimento fra l'altro al tradizionale motivo (già petrarchesco) della volubilità femminile, ma anche introducendo una nota più metafisica – che vedremo riemergere anche in seguito – con l'accento al carattere inevitabilmente effimero di tutte le cose umane. Le due questioni successive soppesano i piaceri e le sofferenze che si ricavano in amore dai ricordi (questione nona) e dai pianti e sospiri (questione decima). L'undicesima questione si concentra invece sulla fisiologia dell'amore, ricercando «di che nasce Amor, ond'esce, ov'entra, ov'alberghi e di che si pasca» (quest'ultimo aspetto, peraltro, era già stato diffusamente trattato nella terza questione). Nell'ultima, l'autore si chiede «s'alcun amante può giunger a tal stato che veramente debba essere stimato felice». Nel rispondere, egli valorizza la beatitudine che anche un solo sguardo fuggitivo dell'amata è in grado di donare all'amante. Tuttavia, riemerge infine quella nota malinconica che già avevamo visto affiorare in precedenza. Con le parole di Petrarca, l'anonimo conclude che in questo mondo «Innanzi al di de l'ultima partita / huom beato chiamar non si conviene».⁸

La predilezione per il versante più artificioso e patetico-sentimentale della topica amorosa spiega le varie citazioni dal discorso di Perottino negli *Asolani* di Bembo. Ma è senza dubbio Petrarca l'indiscussa autorità di riferimento dei *Discorsi sopra questioni amorose*. L'anonimo lo dichiara esplicitamente sin dalla dedicatoria al Gonzaga:

Taccio altri infiniti miracolosi effetti d'amore che da molti e divini poeti e da gravissimi autori sono sì vagamente descritti, che piene se ne leggono mille e mille carte, da le quali havendo io molti giorni sono scelti alcuni dubbi e di essi non con piccola

8. RvfLVI, vv. 13-14. Le citazioni petrarchesche sono sempre trascritte secondo la lezione fornita dall'anonimo, per quanto ricavabile dai due manoscritti a nostra conoscenza.

diligenzia ricercato le più segrete cagioni e peravventura ritrovatane alcuna, cento da me proposte questioni sotto brevità risolvendo, in un piccolo e breve volume le ridussi e, havendole sì come cosa men degna de l'altrui giudizio come le sono longo tempo appresso di me serbate, avvenne che un giorno, con gl'altri giovani che sotto l'amoroso imperio havevano per alcun tempo sentito quanto siano gravi i suoi martiri, de gl'istessi soggetti ragionando e dettane alcuna, ne furono da essi dodici con l'autorità di messer Francesco Petrarca, non men verace e saggio amante che dotto e ingegnossissimo poeta, approvate.
(Magl.XXI.37, c. Ir-v)

Già questo breve estratto rende l'idea della sintassi fortemente ipotattica e ricca di incisi che caratterizza l'intera opera. L'autore fa evidentemente tesoro – in modo persino intemperante – della lezione stilistica boccacciana. È un'altra spia della fedeltà al magistero di Bembo, che si coglie anche dalle già ricordate citazioni dal letterato veneziano (non solo dagli *Asolani*, ma anche dalle *Rime*), nonché da Petrarca (non solo dal Canzoniere, ma anche dal *Triumphus Cupidinis*), dallo stesso Boccaccio del *Decameron* e, come già accennato, da Speroni (anch'egli riconducibile alla linea bembiana). Del resto, gli *Asolani* stessi proponevano un modello di prosa che amplificava i tratti più caratteristici dello stile del *Decameron*.⁹ L'elenco delle *auctoritates*, tuttavia, non si esaurisce qui. Occasionalmente troviamo infatti Cavalcanti e Dante, per rime a volte comprese nella *Vita nova* e a volte no. Occorre però considerare che le poesie attribuite all'Alighieri non sempre sono effettivamente sue, in particolare in un caso l'autore è identificabile con certezza in Cino da Pistoia: l'anonimo si basa sull'importante edizione delle *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di M. Cino e di M. Girardo Novello*, Venezia, Guglielmo da Monferrato, 1518. Sono citati anche rimatori cinquecenteschi quali Ippolito de' Medici – per un sonetto che nelle antologie dell'epoca è talvolta erroneamente attribuito a Claudio Tolomei – e, come già ricordato, Dragonetto Bonifacio. Inoltre, nei tre casi per i quali non ci è riuscito di identificare la fonte, i versi saranno probabilmente riconducibili ad autori cinquecenteschi.

Dalla dedicatoria, se vogliamo prestarle fede, ricaviamo un quadro abbastanza chiaro sulla genesi dell'opera. L'autore è stimolato ad approfondire il tema dalla propria personale esperienza dell'amore e delle sue sofferenze. Poco prima del passaggio sopra riportato, infatti, scrive dei propri «passati errori» e dichiara: «io, molti anni non so per qual fatto involto ne' suoi lacci, provai nel mio stesso core quanto grande fosse la possanza di questo non dico Signore o Dio, ma empio e crudelissimo Tiranno». Proprio la sua espe-

9. Sulla prosa degli *Asolani*, cfr. in particolare: Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 375; M. Pozzi, *Lingua, cultura, società*, cit., pp. 182-183; Maurizio Dardano, *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992, pp. 242-243, 396-397, 466-467; C. Berra, *La scrittura degli «Asolani»*, cit., pp. 113-168, 186-189, 256-287.

rienza d'amante gli ha fatto comprendere «non piccola parte» dei «secreti» d'amore: secreti di cui viene enfatizzato il lato meraviglioso e paradossale, che è tale soprattutto per chi osservi dal di fuori, senza aver fatto prova nel proprio intimo dell'aspra signoria di Amore. L'autore enumera infatti i più tipici miracoli d'amore in un incalzante susseguirsi di interrogative:

Il che, quantunque a coloro che l'hanno provato peravventura paia agevole e lieve a sì possente Dio, quale a lor mal grado ne i lor petti il sentono, non è però che tali cose sopra natura altere e nuove non muovano a meraviglia gl'animi altrui, veggendo i miseri amanti hor in verde alloro, hor in viva e sbigottita pietra, hor in canoro cigno, hor in rapidissimo fiume, hor in selce durissima, hor in tranquillo ed eterno fonte e, che più è, ne l'istesso amato obietto visibilmente trasformarsi. Chi potrà creder giamai essi vivere in doppia morte? Morire in dua vite? Addiacciare ardendo? E nelle fiamme divenir di gelo? Nel gelo esser di foco? Temere sperando? Rider piangendo? E tacendo mandar fuori altissimi gridi? Parlar con gl'occhi e con essi penetrare ne i più nascosti luoghi de gl'altrui cori? E senz'alma e senza spirito rimanere in vita? Taccio altri infiniti miracolosi effetti d'amore [...]

(c. Ir)

L'autore ha trovato testimonianza di tali «miracolosi effetti» in «molti e divini poeti» e «gravissimi autori», nei cui scritti «piene se ne leggono mille e mille carte» (espressione in cui pare di avvertire l'eco di un celebre passo del discorso di Perottino negli *Asolani*).¹⁰ Ragionando su queste opere, l'anonimo ha tratto numerose «questioni» d'amore (non sappiamo se l'indicazione di «cento» stia per il numero preciso o abbia piuttosto valore iperbolico), a cui ha provato a fornire in breve delle soluzioni. L'autore sottolinea la «non [...] piccola diligenza» impiegata in tale lavoro, i cui risultati ha raccolto in «un piccolo e breve volume». Per ragioni di modestia, egli non ha divulgato il volumetto, tenendolo nel cassetto per «longo tempo». Un giorno, però, trovandosi a discutere con altri giovani innamorati sulle sofferenze d'amore, ha fatto conoscere loro alcune di quelle sue vecchie questioni, con le relative soluzioni. A quanto pare, i suoi interlocutori ne approvarono dodici basandosi sull'autorità di Petrarca, di cui vengono qui elogiate sia la verità e la saggezza delle osservazioni in fatto d'amore, sia l'eccellenza e la raffinatezza stilistica («non men verace e saggio amante che dotto e ingegnossissimo poeta»; nella *Questione VII*, è definito «saggio pittore de gl'amorosi affetti».¹¹

Petrarca è in effetti la principale autorità a cui l'anonimo attinge per ognuna delle dodici questioni. Il *Canzoniere* viene davvero sviscerato con «non [...] piccola diligenza», come si conviene al testo che meglio di ogni altro

10. Cfr. Pietro Bembo, *Asolani* [1530] I, xi: «Senza fallo esso Amore niuno è che piacevole il chiami, niun dolce, niuno humano il nomò giamai: di crudele, d'acerbo, di fiero, *tutte le carte son piene*» (corsivo nostro). L'edizione di riferimento è: Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

11. Magl.XXI.37, c. XXXIIIr.

ha rappresentato l'esperienza amorosa in tutte le sue varie sfumature, nei suoi meravigliosi 'miracoli' come nelle sue sottili ambivalenze psicologiche e sentimentali. La dimostrazione più chiara di questo statuto di assoluto privilegio concesso a Petrarca si trova nella Questione XI, in cui l'autore spiega di voler discutere la fisiologia d'amore fondandosi unicamente sui suoi versi, tralasciando quanto scritto dalle altre autorità:

Piacemi homai che de l'amoroso stato generalmente ragionando si dimostri di che nasce Amore, ond'esce, per qual luogo entra ne i cuori de gl'amanti, ov'alberghi e di che pascer si soglia. Ne la qual questione, lasciando gl'argomenti da canto acciò che 'l disputare non giunga in infinito, e solamente seguendo i vestigi e l'autorità del nostro divino Poeta, trapassando le oppenioni de gl'antichi autori [...]
(c. XXXIVr)

2. Le strategie per risolvere le contraddizioni petrarchesche

Come si è accennato sopra, uno dei motivi di maggior interesse di questi *Discorsi* sta nella cura con cui l'autore rintraccia e poi discute criticamente le contraddizioni del Canzoniere, vere o apparenti, a livello di analisi dell'esperienza amorosa. L'anonimo ricorre ad alcune ricorrenti strategie argomentative, che qui di seguito proveremo a enucleare ed esemplificare.

Nel caso della Questione IV, le giustificazioni alle tesi di segno opposto ricavabili dai versi petrarcheschi vengono desunte attraverso ragionamenti di ordine filosofico-religioso di portata più generale, che esulano da quanto esplicitamente rinvenibile nel testo poetico. I passi petrarcheschi sembrano avere un ruolo più sussidiario rispetto ai casi che discuteremo successivamente, quasi a rincalzo di riflessioni che possiedono una loro propria autonomia. Chiedendosi se con la morte abbiano termine anche le sofferenze d'amore, l'autore osserva che in varie occasioni Petrarca sembra suggerire che l'amore con i suoi dolorosi effetti accompagna l'amante persino dopo la morte, come ad esempio in *Rvf XXXVI*, vv. 1-4: «S'io credessi per morte essere scarco / Del pensier amoroso che m'atterra, / Con le mie man havrei già posto in terra / Queste membra noiose e questo incarco». L'anonimo spiega questi luoghi petrarcheschi con varie motivazioni, ma soprattutto con quella che l'amore risiede nell'anima immortale, non nel corpo. Inoltre, il fatto che, durante la lontananza, il fuoco amoroso cresca vieppiù d'intensità nel cuore dell'amante, anziché affievolirsi per l'impossibilità di fruire della bellezza dell'amata, invita a pensare che, per analogia, la passione amorosa continui a far sentire i suoi effetti anche dopo la morte.¹² Tuttavia, da altri versi sembra

12. Può essere interessante confrontare la riflessione dell'anonimo autore dei *Discorsi sopra questioni amoroze* con la curiosa *Spositione d'un sonetto platonico, fatta sopra il Primo effecto d'Amore, che è il separare l'anima dal corpo de l'amante, dove si tratta de la immortalità de l'anima secondo Aristotele, e secondo Platone* (Firenze, Torrentino, 1549), pre-

di poter ricavare che la morte segna anche la fine delle sofferenze amorose, come là dove il poeta definisce la morte «Porto de le miserie e fin del pianto» (*Rvf* CCCXXXII, v. 70); altrove scrive: «Poi che fia l'alma de le membra ignuda, / Non può questo disio più viver meco» (*Rvf* CCLXIV, vv. 66-67); oppure, riferendosi al corpo: «Perché con lui cadrà quella speranza / Che ne fe' vaneggiar sì lungamente» (*Rvf* XXXII, vv. 9-10); oppure ancora: «Esser può 'n prima ogn'impossibil cosa, / Ch'altri che morte, od ella, sani 'l colpo / Ch'Amor co' suoi begl'occhi al cor m'impresse» (*Rvf* CXCIV, vv. 12-14). Secondo l'anonimo, questa opinione si può difendere sostenendo che la morte rende impossibile la soddisfazione del «desiderio di fruir l'amata bellezza», in cui platonicamente consiste l'essenza del desiderio amoroso. Inoltre, quando l'anima si distacca dal corpo, non la accompagnano tutti quei desideri «che al sostegno e volontà del corpo appartengono», come l'amore, anche perché «se di là come di qua s'amasse, converrebbe che lo stato eterno fosse non men mutabile e lieve che sia questa misera e frale vita, essendovi gelosie, timori, speranze, affanni, lagrime, sospiri e altre fierissime passioni, le quali di rado senz'Amore, né Amore senza esse giammai si ritrovano». Significativamente, nel caso di tale questione, l'autore lascia il giudizio in sospeso, dichiarando: «Di queste opinioni qual sia più vera sallo Dio e chi 'l prova».

In vari casi, l'anonimo cerca di conciliare le incongruenze petrarchesche smussando i contrasti e riconoscendo che, a seconda della prospettiva da cui si guardi, c'è del vero in entrambe le soluzioni a una data questione, sebbene appaiano opposte e alternative fra loro. Così, nella *Questione V*, in cui l'autore si chiede se amore e ragione siano reciprocamente compatibili, dal che discende il vieto dubbio se in amore valga o meno il libero arbitrio, emerge l'usuale contraddizione – spesso evidenziata nel Cinque-Seicento, come abbiamo visto nel capitolo precedente – fra, da una parte, versi quali «Non mio voler, ma mia stella seguendo» (*Rvf* CCCXXXI, v. 3) o «Lo mio fermo destin vien da le stelle» (*Rvf* XXII, v. 24) e, dall'altra parte, versi di contenuto opposto come «Nessun pianeta a pianger mi condanna» (*Rvf* LXX, v. 34) o «Mentre che 'l corpo è vivo / Hai tu 'l freno in balia de' pensier tuoi: / Deh stringil hor che puoi» (*Rvf* CCLXIV, vv. 32-34). Fra l'altro, a sostegno della tesi che l'uso della ragione sia possibile in amore, l'anonimo ricorda anche, secondo una prassi assai comune, la novella boccacciana di Cimone (*Dec.* V, 1), nonché la tesi del Grazia nel *Dialogo d'amore* dello Speroni. La conclusione a cui giunge l'autore è la seguente:

sentata nel 1548 presso l'Accademia Fiorentina dal medico e filosofo Pompeo della Barba. Quest'ultimo rappresenta l'amore in termini drammatici e ossessivi, per cui esso perseguita l'anima dell'amante anche dopo la morte. Della Barba non aderisce alla linea di pensiero platonica per cui l'anima si purifica e dimentica le passioni terrene una volta liberatasi dal carcere del corpo. Su quest'opera, cfr. Armando Maggi, *Demonologia e neoplatonismo nel trattato d'amore* Sposizione d'un sonetto platonico di Pompeo della Barba, in «Italianistica», XXVIII, 1, 1999, pp. 9-21.

Contr' Amore non val consiglio humano, come ne la ragione per la prima sentenza allegata si dimostra. Pur, sì come un saggio nocchiero, ancor che non possa senza aita di remi o vela, col solo timone condurre una barca contr'all'impeto d'un rapidissimo fiume, non di meno lasciandola al corso de l'acqua potrà con l'aiuto del suo accorto governo schivare infiniti pericoli che ne l'onde sono e, se fortuna gl'è favorevole, condurla in tranquillo porto, così ancora potranno i saggi e accorti amanti, benché seguano l'impeto de l'amorosa forza, guidar col buon consiglio in tal guisa i loro amori, che senza periglio giungano al desiato e glorioso fine.
(c. XXIIIr)

Come possiamo notare, l'anonimo adotta una soluzione conciliante, affermando che, se è vero che la ragione non può opporsi efficacemente alla forza d'amore, tuttavia può rivelarsi un prezioso aiuto per contenerne gli eccessi.

Analogo è il tipo di conclusione a cui perviene l'autore nella Questione VI, in cui il dubbio verte sulla possibilità o meno di tenere segreta la passione amorosa. Da alcuni passi sembra di poter ricavare che è impossibile celare il proprio sentimento, perché, per meraviglioso effetto d'amore, l'anima dell'amante traluce di fuori come fosse cristallo (Rvf XXXVII, vv. 57-61: «Certo cristallo o vetro / Non mostrò mai di fore / Nascosto altro colore, / Che l'alma sconsolata assai non mostri / Più chiari i pensier' nostri»; Rvf CXLVII, v. 13: «De l'alma che traluce com'un vetro»).¹³ All'amante non è possibile nascondere i propri pensieri, gli si leggono come se fossero scritti in fronte (Rvf LXXVI, v. 11: «E 'l cor ne gl'occhi e ne la fronte ho scritto»; Rvf CCXXIV, v. 5: «Se ne la fronte ogni pensier dipinto»; Rvf CCLXIV, vv. 97-98: «Ch'ogni occulto pensiero / Tira 'n mezz'a la fronte, ov'altri 'l vede»). Il suo stato tormentato e sofferente si manifesta chiaramente negli «atti d'allegrezza spenti» (Rvf XXXV, vv. 7-8: «Perché ne gl'atti d'allegrezza spenti / Di fuor si legge com'io dentro avvampi»), nonché negli incontrollabili pallori (per il timore) e rossori (per la vergogna), anch'essi testimoniati con dovizia di rimandi al Canzoniere. Altrove, però, Petrarca sembra essere dell'opinione che si possa celare il sentimento amoroso (Rvf CII, vv. 9-11: «E così avvien che l'animo ciascuna / Sua passion sotto 'l contrario manto / Ricopre con la vista hor chiara hor bruna»; Rvf CLXIII, vv. 3-4: «Nel fondo del cor mio gl'occhi tuoi porgi, / A te palese, a tutti altri coverto»; Rvf XI, v. 5: «Mentre io portava i bei pensieri celati»). Anche in questo caso, però, la conclusione finale dell'autore riconosce un contenuto di verità a entrambe le posizioni, distinguendo fra le diverse fasi dell'amore, per cui «l'amorosa fiamma ne' suoi principii agevolmente si nasconde, ma, poi che a poco a poco crescendo incomincia a strugger il core del misero amante, che ardendo e disiendo si consuma, non solo è difficile, ma impossibile a celarsi», come confermato anche dai noti versi petrarcheschi «Chiusa fiamma è più ardente, e se pur cresce / In alcun modo più non può celarsi» (Rvf CCVII, vv. 66-67).

13. Sul *topos* del cuore di cristallo, cfr. L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, cit.

Pure nella Questione IX, l'anonimo cerca di conciliare le incongruenze petrarchesche evidenziando la diversità di contesti e occasioni a cui si riferiscono i vari passi coinvolti, secondo una strategia sulla quale abbiamo avuto modo di soffermarci già nel capitolo precedente. In questo caso, l'autore mira ad appurare se in amore i ricordi apportino diletto oppure sofferenza. L'anonimo lamenta che Petrarca è particolarmente ondivago in merito a questo aspetto:

Più breve è la questione se la memoria ne le cose d'amore sia a gl'amanti giovevole, ne la quale essendo da ambe due le parti molte ragioni, parve che il Petrarca fosse in alcun luogo a se stesso contrario, però che alcuna volta mostra la rimembranza gli porga grandissimo diletto, e altrove non altrimenti di lei si duole che se fosse di gran dolore e infinita noia cagione.

(cc. XXXv-XXXI^r)

Tanta ambiguità induce l'autore a una conclusione particolarmente relativistica, per cui tutto dipende in ultima analisi dalla soggettività del singolo amante:

Dicesi adunque, concludendo, la memoria esser in amor giovevole, quantunque alcune volte sia non meno amara che dolce, sì come accennò il Petrarca dicendo:

Tal che di rimembrar mi giova e duole

Il che secondo gl'animi di coloro ch'amano intender si debbe.

(c. XXXII^r)¹⁴

In altri casi, le incongruenze petrarchesche sono spiegate sulla base di motivazioni psicologiche, con specifico riferimento all'irrazionalità dell'amante, cui spesso diletta ciò che in realtà gli nuoce.¹⁵ Nella Questione VII, ad esempio, riflettendo sul motivo per cui l'amore tenuto celato «strugga e consumi» l'amante, da una parte l'autore si trova di fronte alla già ricordata sentenza petrarchesca «Chiusa fiamma è più ardente» (*Rvf* CCVII, v. 66) e a vari altri versi in cui il poeta dichiara che parlare delle proprie sofferenze amorose è uno sfogo che attenua le sofferenze stesse (*Rvf* CCLXXVI, v. 4: «Cerco parlando d'allentar mia pena»; *Rvf* L, v. 57: «E perch'un poco nel parlar mi sfogo»; *Rvf* CXXVII, vv. 10-11: «Dico però che i sospiri / Parlando han tregua»). Ricorrendo a una spiegazione di tipo naturalistico che sfrutta la tradizionale metafora dell'amore come fuoco, l'autore spiega che «per ragion naturale si vede che 'l foco, racchiuso ove spirar non possa, non solo divien più ardente, ma, restringendosi in se stesso con più vigore, suole con terribile impeto rompere e struggere ogni possente cosa che a la sua uscita contrasti».

14. Sul valore della memoria, aspetto naturalmente di centrale importanza nel Canzoniere, si rimanda alle considerazioni esposte nel capitolo successivo.

15. Gli studiosi hanno in effetti sottolineato come sia tipico di Petrarca il compiacimento per la propria condizione morbosa: cfr. M. Santagata, *L'amoroso pensiero*, cit., p. 55.

Fra l'altro, è interessante come l'anonimo associ la testimonianza petrarchesca alla propria esperienza personale, secondo una tendenza che abbiamo già riscontrato nella dedicatoria. Scrive infatti: «vedesi [...] che l'Amor celato è più ardente, sì come il Petrarca dice, e io l'ho per prova alcuna volta conosciuto» (c. XXVIIv). Dall'altra parte, l'autore riscontra pure che Petrarca ricerca spesso e loda i piaceri della solitudine, non solo nel notissimo sonetto *Rvf XXXV (Solo et pensoso i più deserti campi)* e nell'altrettanto celebre canzone *Rvf CXXIX (Di pensier in pensier, di monte in monte)*, ma anche in luoghi come *Rvf XVIII*, vv. 12-14: «Tacito vo, ché le parole morte / Farian pianger la gente; e io desio / Che le lagrime mie si spargan sole». ¹⁶ Come accennato, l'anonimo giustifica la contraddizione appellandosi all'irrazionalità degli amanti: infatti, «quantunque soglia talhora a gl'amanti esser grata la solitudine, non è però che essa in alcun modo gli giovi, ma essi secondo il lor costume seguono ciò che mentre gli diletta gli nuoce» (c. XXVIIIv). Del resto, l'autore trova sostegno a questa sua spiegazione nei versi di Petrarca stesso, come «Cieco e stanco ad ogn'altro che al mio danno» (*Rvf CXXII*, v. 9), «Ma 'l cieco Amor e la mia sorda mente / Mi traviavan sì, ch'andar per viva / Forza mi convenia dove mort'era» (*Rvf CCXC*, vv. 9-11) e il ben noto «E veggio il meglio, e al peggior m'appiglio» (*Rvf CCLXIV*, v. 136).

La medesima soluzione viene fornita nella *Questione X*, in cui l'autore si chiede se i pianti e i sospiri giovino o meno all'amante. A una risposta affermativa sembrano invitare versi quali «E lagrimando sfogo / Di dolorosa nebbia il cor condenso» (*Rvf CXXIX*, vv. 57-58), «Per lagrime ch'io spargo a mille a mille / Convien che 'l duol per gl'occhi si distille» (*Rvf LV*, vv. 7-8) e «Ma dì e notte 'l duol ne l'alma accolto / Per la lingua e per gl'occhi sfogo e verso» (*Rvf CCCXLIV*, vv. 13-14). In senso contrario, tuttavia, fanno

16. Sul valore della solitudine (e sul tema correlato dell'esilio) in Petrarca, cfr. almeno: Manlio Pastore Stocchi, *Divagazione su due solitari: Bellerofonte e Petrarca*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 63-86; Luca Marcozzi, *Retorica dell'esilio nel canzoniere di Petrarca*, in «Bollettino di Italianistica», VIII, 2, 2011, pp. 71-93 (in cui viene sottolineata la percezione petrarchesca di sé come *alienus* da ogni luogo); Id., *Petrarca e l'esilio nel tempo*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th Century*, a cura di Elisa Brilli, Laura Fenelli, Gerhard Wolf, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 223-237; Sonia Gentili, *Solitudine*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi e R. Brovia, cit., pp. 308-320 (anche per ulteriori rimandi bibliografici); Paolo Rigo, *Peregrinatio*, ivi, pp. 231-243; Grace Allen, *Literature, Religion, and Aristotle's Solitary Man in the Italian Renaissance*, in *Sicut Liliun inter Spinis: Literature and Religion in the Renaissance*, ed. by Camilla Caporicci, München, Herbert Utz, 2018, pp. 53-82; Enrico Fenzi, *Exul o peregrinus? L'esilio petrarchesco come arte della fuga*, in *Exil und Heimatferne in der Literatur des Humanismus von Petrarca bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts / L'esilio e la lontananza dalla patria nella letteratura umanistica dal Petrarca all'inizio del Cinquecento*, hrsg. von Francesco Furlan, Gabriel Simoneit, Wulfram Hartmut, Tübingen, Narr, 2019, pp. 17-35; Loredana Chines, *Note in margine al Petrarca-Bellerofonte*, in *I libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di Stefano Cremonini e Francesca Florimbi, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 177-181.

propendere altri versi, come «Il sempre sospirar nulla rileva» (*Rvf CV*, v. 4), «E s'io mi doglio, / Doppia 'l martire; onde pur, com'io soglio, / Il meglio è ch'io mi mora amando, e taccia» (*Rvf CLXXI*, vv. 2-4), «E voi sì pronti a darmi angoscia e duolo, / Sospiri» (*Rvf XLIX*, vv. 12-13) e «Lagrima triste, e voi tutte le notti / M'accompagnate, ov'io vorrei star solo» (*Rvf XLIX*, vv. 9-10). L'autore opta per questa seconda soluzione, spiegando anche in questo caso che gli amanti si diletano di pianti e sospiri solo perché tendono irrazionalmente a scegliere ciò che nuoce loro, pur sapendo che dovrebbero evitarlo. Il pianto suole infatti accrescere l'ardore del desiderio, anziché acquetarlo. Significativamente, l'anonimo conclude l'esame della questione citando nuovamente il verso «E veggio il meglio, e al peggior m'appiglio» (*Rvf CCLXIV*, v. 136), che aveva già ricordato proprio nella Questione VII.

Infine, nella Questione XII, dedicata a stabilire «s'alcun amante può giunger a tal stato che veramente debba essere stimato felice», le incongruenze petrarchesche vengono risolte distinguendo fra due prospettive, una a livello superficiale, mentre l'altra in grado di scandagliare in profondità la natura delle cose. In base alla prima, l'amante può cogliere la felicità anche semplicemente vedendo l'amata (*Rvf CXCI*, vv. 3-4: «Così me, donna, il voi veder, felice / Fa in questo breve e frale viver mio»), ricevendo un suo benevolo sguardo (*Rvf CCCLI*, v. 9: «Divino sguardo da far l'huom felice») o potendone ammirare altri piccoli gesti (*Rvf CCLXIV*, vv. 51-53: «Che dove del suo mal quaggiù sì lieta / Vostra vaghezza acqueta / Un muover d'occhio, un ragionar, un canto»). Tuttavia, una più attenta riflessione rivelerà all'amante che quella non è vera felicità: «quantunque a gl'amanti, avvezzi a viver sempre in doglie e 'n pene, ogni lieve e brevissimo diletto paia eterna beatitudine, creder però non si debbe quella esser vera felicità» (c. XXXVII_{r-v}). Si potrà allora comprendere la verità di versi quali «E del tuo cor divelli ogni radice / Del piacer che felice / No 'l può mai fare, e respirar non lassa» (*Rvf CCLXIV*, vv. 24-26) o «Mia fera ventura / Vuol che vivendo e lagrimando impari / Come nulla quaggiù diletta, e dura» (*Rvf CCCXI*, vv. 12-14). L'opera si conclude infatti con un'amara constatazione del carattere effimero e mutevole di tutte le cose, avallata ancora una volta da versi petrarcheschi: «Innanzi al dì de l'ultima partita / Huom beato chiamar non si conviene» (*Rvf LVI*, vv. 13-14).¹⁷

17. Sul senso doloroso della fuga inarrestabile del tempo, che pervade tutto il Canzoniere, cfr. Raffaele Morabito, *L'evo e il tempo del Canzoniere*, Firenze, Olschki, 2015, in part. pp. 37-41. Lo studioso fa notare come tale senso di fuga del tempo contrasti con il fatto che nel Canzoniere il tempo è statico, come composto di momenti separati, irrelati fra loro. Adelia Noferi sottolinea invece il valore della memoria in Petrarca come risorsa capace di salvare dallo scorrere del tempo e conservare il presente, la realtà contingente. La studiosa fornisce anche interessanti paralleli con un'epistola a Giacomo Colonna, le *Familiars* e il *Secretum* (cfr. Ead., *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, in part. pp. 51-52, 64-68, 266-278). Georges Güntert, riflettendo su *Rvf CXXVI*, osserva che la memoria, come la creazione poetica di cui è l'*analogon*, è capace di modificare il rapporto del sogget-

I *Discorsi sopra questioni amoroze* offrono dunque un eccellente esempio di come i letterati cinquecenteschi fossero attenti nel rintracciare le contraddizioni vere o presunte del Canzoniere in rapporto ai vari dubbi d'amore, e di come si ingegnassero laddove possibile di trovare spiegazioni che conciliassero dichiarazioni petrarchesche fra loro opposte. Nel capitolo successivo, invece, attraverso l'analisi ravvicinata del *Dialogo d'amore* di Cornelio Frangipane, vedremo come l'ambiguità del Canzoniere potesse essere sfruttata e drammatizzata in ambito oratorio, dando luogo a discorsi in competizione fra loro che sostenessero tesi diametralmente opposte, fondandosi però in un caso come nell'altro sull'autorità di Petrarca.

to col tempo e di dare continuità all'esperienza (cfr. Id., *La canzone CXXVI e i suoi lettori*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 43-54, a p. 54). Si possono ricordare anche le osservazioni di Enrico Fenzi, il quale, nella sua lettura di *Chiare, fresche et dolci acque*, pone sì l'accento sull'angoscia petrarchesca per la precarietà della vita terrena e l'inesorabile trascorrere del tempo che tutto sommerge, ma insieme sottolinea il valore della visione di Laura come epifania di bellezza che ha in sé un valore assoluto, pur non potendo sottrarsi al tempo. Lo studioso mette in luce il doppio movimento di memoria e oblio e l'ipertrofica attività fantasmatica in grado di fondere insieme passato e futuro in una cosa sola (cfr. Id., *Rvf 126, Chiare, fresche et dolci acque*, in Id., *Saggi petrarcheschi*, cit., pp. 65-100). Sul valore assoluto dell'immagine di Laura come risorsa capace di contrastare la fuga del tempo, cfr. anche Bart Van Den Bossche, «*Del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno*»: memoria e fuga del tempo nel "Canzoniere" di Petrarca, in *Innumerevoli contrasti d'innesti in la poesia del Novecento (e altro)*. Studi in onore di Franco Musarra, a cura di Id. et alii, Leuven, Leuven University Press, 2007, pp. 761-772; Katrien Dierckx, *Memoria e conoscenza del tempo nella canzone 264 dei "Rvf"*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXIX, 2009, pp. 117-129. Karlheinz Stierle osserva che l'ossessività dell'immagine di Laura è in grado di creare un 'tempo-Laura' altrettanto onnipervasivo dello 'spazio-Laura', configurandosi i 366 testi del Canzoniere (con l'eccezione di quello proemiale) come poesie di tutt'un anno nel segno di Laura (cfr. Id., *Petrarca-Studien*, Heidelberg, Winter, 2012, p. 120). Più in generale, su Petrarca e il tempo cfr. le osservazioni di Fenzi sulla bibliografia precedente (cfr. Id., *Rvf 126*, cit., p. 72 n. 7). In una prospettiva ampia, che dal motivo della *fuga temporis* si allarga ai temi della vecchiaia e della morte, cfr. gli studi di Sabrina Stroppa, in particolare: *Quel che Dio non può fare. La consolatoria e il pensiero della morte* (Rvf 270), in «Studi Petrarcheschi», n.s., XXIII, 2010, pp. 73-99; *'Senectus' e meditazione allo specchio: su Rvf 361*, in «Petrarchesca», II, 2014, pp. 119-139; *Petrarca e la morte tra Familiari e Canzoniere*, Roma, Aracne, 2014; *Morte*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 208-219; *Senectus*, ivi, pp. 293-307. Cfr. inoltre Luca Marcozzi, *Tempus edax*, in Id., *Petrarca platonico*, cit., pp. 73-96.

Anonimo, *Discorsi sopra questioni amoro-*

Si offre di seguito il testo degli anonimi *Discorsi sopra questioni amoro-*se. I due manoscritti che conservano l'opera appaiono indipendenti fra loro. Il ms. Magl.XXI.37 non risulta *descriptus* del ms. Naz.II.I.106, oltre che per l'assenza della dedicatoria in Naz.II.I.106, anche perché in quest'ultimo, in corrispondenza della Questione I, mancano i seguenti passi, presenti invece nel Magl.XXI.37: «E altrove si legge: / *Vivo i miei preghi udir Morte non volse, / Ma scuso lei che, nel troncar mia sorte, / Era opra di pietà più che di morte*» (cfr. Magl.XXI.37, c. IVv; Naz.II.I.106, c. 35v) e «*Porto de le miserie e fin del pianto, onde da messer Pietro Bembo fu scritto*» (cfr. Magl.XXI.37, c. Vv; Naz.II.I.106, c. 36r). È inoltre da notare che, nella Questione IX, il ms. Naz.II.I.106 trascrive in maniera assai più compendiosa il passo con l'elenco di bellezze e virtù dell'amata rispetto al ms. Magl.XXI.37. In quest'ultimo, leggiamo:

Altri volsero non la memoria de le cose passate, triste o liete, piacevoli o noiose, esser a gl'amanti amica, ma la rimembranza de le celesti e divine bellezze de l'amata sua donna, de l'ardenti e chiare virtù, de l'alta e vera humiltà, de l'invitta honestà, de la singolare e pellegrina leggiadria, de la somma e ineffabil cortesia, discorrendo col vago pensiero per le belle honeste e care membra: il tenero corpo dotato di anima nobile e valorosa, il viso delicato e leggiadro, gl'occhi colmi d'honestate e d'ineffabil dolcezza ripieni, l'habito adorno e gentile, il divin portamento altero, il bel sembiante piacevole, le miracolose e ornate maniere, gl'angelici costumi, gl'atti amorosi honesti e cari, e 'l dolce riso soave, le quali cose con la loro felice rimembranza fanno l'amante non men beato che con la presenza il sogliono fare [...]

Nel ms. Naz.II.I.106, invece, troviamo:

Altri volsero non la memoria delle cose passate triste o liete, piacevoli o no, ma la rimembranza delle celesti e divine bellezze dell'amata sua donna, delle virtù, de l'alta e vera humiltà, dell'honestà, della leggiadria e della somma e ineffabil cortesia faccino l'amante non men beato che con la presenza il soglion fare [...]

Reciprocamente, la presenza di un errore separativo porta a concludere che il ms. Naz.II.I.106 non è *descriptus* del ms. Magl.XXI.37. Si veda il seguente passo della Questione III, secondo la lezione del ms. Naz.II.I.106, a c. 40r-v:

Havendo adunque dimostro quanto siano le leggi d'Amore lontane da ogni qualità naturale e humana operazione, veggasi di quali cose si soglion pascer gl'animi di coloro che, ardendo in continova fiamma, *vivono nel regno d'Amore. Dico adunque che gli amanti si pascono d'amore*, però che qual'hora con affitta mente rivolgono i lor pensieri all'amato obbietto e fra loro stessi ripensano le alte e maravigliose virtù, le bellezze rare e mai più udite in terra, il senno, il consiglio, la cortesia, l'honestà e la leggiadria della amata donna, stimand'esser la lor fiamma più degna di ciascun'altra, vivono in sì soave pensiero lietamente, credendosi essere il loro stato, ben che misero e infelice, assai più dolce e beato che di coloro che, amando altra donna, si pensano esser ad estrema felicità pervenuti, il che in molti luoghi mostrò il nostro innamorato Poeta dicendo [...]

La porzione di testo segnalata in corsivo risulta assente nel ms. Magl. XXI.37 (cfr. c. XIv), dando luogo a un periodo scorretto dal punto di vista sintattico. Appare assai improbabile che il copista del ms. Naz.II.I.106 abbia elaborato una soluzione di questo tipo per sanare *ope ingenii* l'errore del Magl.XXI.37. Fra le altre differenze che intercorrono fra i due manoscritti in relazione a tale passo, merita segnalare che nel ms. Magl.XXI.37 si legge *ripensando* in luogo di *ripensano*; inoltre, il copista del ms. Naz.II.I.106 aveva inizialmente trascritto *in sì soave pensiero lietamente vivono*, che è la stessa disposizione delle parole che troviamo nel Magl.XXI.37, salvo poi correggere in *vivono in sì soave pensiero lietamente*.

La presenza della dedicatoria nel solo ms. Magl.XXI.37 ha indotto a utilizzare quest'ultimo come base per la trascrizione, sebbene in numerosi casi esso presenti degli errori che non troviamo invece nel ms. Naz.II.I.106 (che, in generale, appare più corretto). Abbiamo comunque tenuto conto anche di quest'ultimo manoscritto, sia come supporto per sanare gli errori del ms. Magl.XXI.37 sia in caso di varianti non adiafore. Non abbiamo ritenuto opportuno fornire un apparato per segnalare le discordanze fra i due manoscritti e i nostri interventi, perché avrebbe appesantito la lettura senza sostanziali benefici per la fruizione del testo.

L'annotazione a piè di pagina è essenziale, limitandosi a indicare i luoghi a cui fanno riferimento le citazioni presenti nell'opera. Per i criteri di trascrizione, si rimanda alla *Nota ai testi*.

Anonimo
Discorsi sopra questioni amorose
Dedicati a Cesare Gonzaga

[Ir] *All' Illustrissimo Signor Cesare Gonzaga*

Quantunque volte, Eccellentissimo Signor mio, fra me stesso i passati errori rivolgendo, mi sovviene quante e quali siano le pene e i martiri che nel regno d'Amore si provano, e quali siano li alti miracoli che ne i cori de li amanti ogn' hora manifestamente si veggono, sento ingombrarmisi l'afflitta mente d'infinita e nobil meraviglia. Pur, ripensando com'esser possa che l'amorosa passione, accesa con piccola fiamma e nel principio sì lieve, a poco a poco invisibilmente crescendo, sia cagione di tanti nuovi e strani effetti, quanti da coloro che amano sono chiaramente e per esperienza conosciuti, e perciò che io, molti anni | [Iv] non so per qual fatto involto ne' suoi lacci, provai nel mio stesso core quanto grande fosse la possanza di questo non dico Signore o Dio, ma empio e crudelissimo Tiranno, sovente del mio dolore con esso lui ragionando, molte e diverse cose intesi che non piccola parte de' suoi secreti mi scopersero, mostrandomi in che guisa soglia fare de gl' infelici amanti miserabile strazio e come con le sue forze, contra le quali niuna humana difesa, arte o ingegno vale, in cose strane e mai più udite miracolosamente gli trasformi. Il che, quantunque a coloro che l'hanno provato peravventura paia agevole e lieve a sì possente Dio, quale a lor mal grado ne i lor petti il sentono, non è però che tali cose sopra natura altere e nuove non muovano a meraviglia gl'animi altrui, veggendo i miseri amanti hor in verde alloro, | [IIr] hor in viva e sbigottita pietra, hor in canoro cigno, hor in rapidissimo fiume, hor in selce durissima, hor in tranquillo ed eterno fonte e, che più è, ne l'istesso amato obietto visibilmente trasformarsi. Chi potrà creer giamai essi vivere in doppia morte? Morire in dua vite? Addiacciare ardendo? E nelle fiamme divenir di gelo? Nel gelo esser di foco? Temere sperando? Rider piangendo? E tacendo mandar fuori altissimi gridi? Parlar con gl'occhi e con essi penetrare ne i più nascosti luoghi de gl'altrui cori? E senz'alma e senza spirito rimanere in vita? Taccio altri infiniti miracolosi effetti d'amore che da molti e divini poeti e da gravissimi autori sono sì vagamente descritti, che piene se ne leggono mille e mille carte, da le quali havendo io molti giorni sono scelti alcuni dubbi e di essi non con piccola diligenza ricercato le più segrete | [IIv] cagioni e peravventura ritrovatane alcuna, cento da me proposte questioni sotto brevità risolvendo, in un piccolo e breve volume le ridussi e, havendole sì come cosa men degna de l'altrui giudizio come le sono longo tempo appresso di me serbate, avvenne che un giorno, con gl'altri giovani che sotto l'amoroso imperio havevano per alcun tempo sentito quanto siano gravi i suoi martiri, de gl'istessi soggetti ragionando e dettane alcuna, ne furono da essi dodici con l'autorità di messer Francesco Petrarca, non men verace e saggio amante che dotto e ingegnossissimo poeta, approvate. Essendo

adunque voi, Illustrissimo Signor mio, homai intrato ne l'amoroso regno e acceso de la beltà di colei che, essendo ella di voi, vi ha furato a voi stesso, divenuto nuovo servo d'Amore, non | [IIIr] veggio con qual più convenevol dono possa mostrarvi quant'io v'osservi e ami, che con queste brevissime e amoroze questioni, le quali, quantunque siano men degne di comparir dinanzi al cospetto di tale e sì gentile prencipe come voi sete, che ne i teneri anni mostrate l'alto valore de l'Illustrissimi parenti vostri scolpito nel generoso core e col maturo senno fate maravigliare chiunque vi conosce e vede, non fia però ch'io lassì di offerirlevi non come dono, ma piccolo segno de l'interno amore e vera servitù con che vi honoro come unico mio Signore, e sperando, con quella humanità con la quale, havendo più tosto riguardo a l'animo ch'a l'opera, solete essere sì cortese a chi vi ama, benignamente le accoglierete, le vi invio, pregandovi a tenermi per vostro e non solo per vostro me stesso, ma quant'io | [IIIv] tengo, posso e vaglio, il tutto dedicando e consacrando al vostro chiaro e honorato nome, sotto il cui scudo intrando ne i più dubbiosi e aspri luoghi de lo stato d'Amore.

QUESTIONE I

Dico che qualhor meco stesso ripenso con quanti affanni, dolori, lagrime, pensieri, sospiri, fatiche, timori, speranze, inganni, cordogli, errori e danni, questo ingrato, crudele e disleale tiranno affligge i miseri e sconsolati amanti, m'empio d'incredibile e alta maraviglia veggendo che, quantunque essi chiamino morte ognhora, sì come unico porto delle loro miserie, pur non muoiono giammai. Anzi, in fra tante doglie e gravissimi tormenti meravigliosamente si sostengono in vita e, benché manifestamente si conosca | [IVr] questo esser dei più alti e riposti secreti d'Amore, alcuno non è che per qual cagione ciò avvenga ne dimostri. Ond'io rispondendo dico che, sì come a molti il smisurato dolore suole essere di morte cagione, così a gl'amanti, il cui stato è a le leggi di natura direttamente contrario, gl'infiniti martiri sono cagione di vita, però che Morte, che pur, come si legge, è crudele, inesorabile e superba, poi che, mossa a' dolorosi preghi de gl'infelici amanti, giunta per trargli di vita, vede in quanti acerbi e gravi martirii è posto il viver loro, stimando essere

Un modo di pietate uccider tosto¹

onde, privandoli de la dolente vita ne la qual sono e dando con una sola morte fine a mille, anzi infinite morti, fra le quali essi morendo vivono, non sarebbe come suol crudele, ma più tosto | [IVv] farebbe officio di pietate, non solo non gli uccide, ma fuggendosi è loro di più lunga vita e di maggior doglia cagione, come il Poeta di sé parlando scrive:

*Ciò che s'indugia è proprio per mio danno,
Per far me stesso a me più grave salma²*

1. Petrarca, *Rvf* CCVII, v. 88.

2. Id., *Rvf* CCLXXVIII, vv. 12-13.

E altrove si legge:

*Vivo, i miei preghi udir Morte non volse;
Ma scuso lei, ché, nel troncar mia sorte,
Era opra di pietà più che di morte*³

E altrove:

*Venne per darmi vita
Morte crudel, ma poi che 'n tanti danni
Vide l'alma smarrita,
Disse, per far la mia pena infinita:
«A che troncar la vita,
Se tante morti son quanti gl'affanni?»*⁴

Tanto maggiormente quanto la vita de gl'amanti è posta fra tante e tali contrarietà che, facendo l'una a l'altra resistenza, l [Vr] maravigliosamente rimangono in vita. Onde, se d'un solo martire afflitti fossero, converrebbe loro darsi in preda a la desiata morte. De le quali contrarietà, ancor che molte e diverse raccontar si potessero, brevemente si diranno alcune toccando i più degni effetti d'amore, il cui dorato strale suole d'un solo colpo far ne i cori de gl'amanti due ferite, una d'acqua e l'altra di foco, onde si legge:

*L'una piaga arde, versa foco e fiamma,
Lagrime l'altra, che 'l dolor distilla*⁵

E altrove:

*Qual foco non havrian già spento e morto
L'onde che gl'occhi tristi versan sempre?
Amor, avvenga mi sia tardi accorto,
Vuol che fra duoi contrari mi distempre*⁶

E quindi è che l'ingorda fiamma che ne i loro ardentissimi petti continuamente dimora asciuga l'onde de l'amaro pianto, e per la istessa cagione le abbondantissime l [Vv] lagrime che da le gravose e inferme luci loro sempre di pianger vaghe distillano, quantunque estinguer non possano il gran foco che è ne l'alma acceso, spegnendo però in parte il cieco ardore sostengono la dolente e disperata vita, che, se d'una sola piaga ferita fosse, tosto giugnerebbe al tranquillo fine della morte,

*Porto de le miserie e fin del pianto*⁷

Onde da messer Pietro Bembo fu scritto:

*Però che da l'ardore
L'humore che vien da gl'occhi mi difende,*

3. Dragonetto Bonifacio, *Rime* XLVII, vv. 50-52 (edizione di riferimento: Dragonetto Bonifacio, *Rime*, ed. critica a cura di Raffaele Girardi, Fasano di Brindisi, Schena, 1995).

4. Non siamo riusciti a identificare la fonte di questi versi. Ricerche mirate presso l'*ATL* (*Archivio della Tradizione Lirica: Da Petrarca a Marino*, a cura di Amedeo Quondam, Lexis Progetti Editoriali, 1999) non hanno sortito risultati.

5. Petrarca, *Rvf* CCXLI, vv. 9-10.

6. Id., *Rvf* LV, vv. 11-14.

7. Id., *Rvf* CCCXXXII, v. 70.

*E che 'l gran pianto non distempri 'l core
Face la fiamma che l'asciuga e incende*⁸

E, più oltre scorrendo, chi non sa esser la vita de gl'amanti posta fra dubbiose speranze e vani timori? Onde, se o sperassero sempre o sempre temessero, in breve tempo o per soverchia allegrezza uscirebbero di vita o per infinita temenza giugnerebbero a morte. Ma temprandosi con l'amaritudine de' paventosi | [VIr] timori la dolcezza di lor cieche, fallaci e caduche speranze, rimangono in vita, però dice il Petrarca:

*E se non ch'al desio cresce la spene,
I' cadrei morto, ove più viver bramo*⁹

E chi non vede esser l'incendio de l'inflammato desio sì fiero e possente che, se 'l freddo gelo de l'amorosa paura non agghiacciasse sovente il core, sarebbe in tal guisa vinto dal soverchio ardore, che in lui dramma non rimarrebbe che foco e fiamma non fosse?

*Ma gran temenza gran disire affrena*¹⁰

Il che dimostra il Poeta dicendo:

*Dunque ch'io non mi sfaccia,
Sì frale obbietto a sì possente foco,
Non è proprio valor che me ne scampi;
Ma la paura un poco,
Che 'l sangue vago per le vene agghiaccia,
Risalda 'l cor, perché più tempo avvampi*¹¹

È similmente a ciascun manifesto che l'occulte e subite allegrezze de gl'amanti | [VIv] son tanto più smisurate e incomparabili, quanto esser suole la loro vita per il più aspra e noiosa, sì come leggiadramente mostra il Petrarca, ove dice:

*L'alma, nodrita sempre in doglia e 'n pene
(Quant'è 'l poter d'una prescritta usanza!),
Contro al doppio piacer sì 'nferma fue,
Ch'al gusto sol del disusato bene,
Tremando hor di paura hor di speranza,
D'abbandonarmi fu spesso intra due*¹²

Onde, se ne l'istesso momento non fossero d'alcun grave e acerbo dolore assaliti, per la dolcezza de la nuova felicità si morrebbero, e sì come conviene

*Che l'estremo del riso assaglia il pianto*¹³

8. Bembo, *Asolani* [1530] I, xvi, *Voi mi poneste in foco*, vv. 8-11 (edizione di riferimento: Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991).

9. Petrarca, *Rvf* LXXXV, vv. 13-14.

10. Id., *Rvf* CXLVII, v. 11.

11. Id., *Rvf* LXXI, vv. 31-36.

12. Id., *Rvf* CCLVIII, vv. 9-14.

13. Id., *Rvf* LXXI, v. 88.

Per la istessa cagione, se fra tanti e sì diversi tormenti alcun breve e fuggitivo diletto non sentissero, tosto giugnerebbe al fine la loro stanca e gravosa vita, che pur fra 'l pianto e 'l riso agevolmente si mantiene, sì come il Poeta, de la sua l [VIIr] anima parlando, dice che:

Morir porria ridendo

*Se no 'l temprassen dolorosi stridi*¹⁴

È apertissima cagione de la vita de gl'amanti ancora che, poi che essi, afflitti da la infinita doglia e vinti dal gravoso martire, giungono a la disiata morte vicini, è tanta e tal la gioia che, veggendosi al fine de la dolente vita, sentono che, crescendo a la soverchia allegrezza il fiero dolore che poco dianzi a la morte gl'haveva condotti e, ritornando nei lassi e indeboliti spiriti il già smarrito vigore, non solo non possono morire, ma la istessa morte è cagione che più lungamente vivano, onde nel Petrarca si legge:

Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega

Col gran desir d'udendo esser beata

*L'anima al dipartir presta raffrena*¹⁵

E messer Pietro Bembo ne la canzonetta:

Quand'io penso al martire, l

[VIIv] *Amor, che tu mi dai, gravoso e forte,*

Corro per gire a morte,

Così credendo i miei danni finire.

Ma poi ch'io giungo al passo,

Ch'è porto in questo mar pien di tormento,

Tanto piacer ne sento,

*Che l'anima si rinforza, ond'io no 'l passo*¹⁶

E qual più manifesta cagione considerar si può, che l'infinita felicità e beatitudine che lor viene da un solo sguardo de l'amata donna? Il quale, visibilmente trapassando per gl'occhi al core, empie l'anima di tanta gloria che, indi sgombrando ogni noiosa salma, di tristi pensieri rende ai miseri amanti la quasi smarrita virtù e da la morte gli ritorna in vita, sì come il Petrarca de le divine luci di Laura ragionando scrisse:

E quando a morte disiando corro,

*Sol di lor vista al mio stato soccorro*¹⁷

E altrove:

La frale vita, ch'ancor meco alberga, l

[VIIIr] *Fu de' begl'occhi vostri aperto dono*¹⁸

E altrove, di lei parlando, dice:

Piena sì d'humiltà, vota d'orgoglio,

14. Id., *Rvf*CXXXV, vv. 81, 83.

15. Id., *Rvf*CLXVII, vv. 9-11.

16. Bembo, *Asolani* I, xiv, *Quand'io penso al martire*, vv. 1-8.

17. Id., *Rvf*LXXIII, vv. 44-45.

18. Id., *Rvf*LXIII, vv. 5-6.

*E 'nsomma tal ch'a morte i' mi ritoglio,
E vivo, e 'l viver più non m'è molesto*¹⁹

E voi medesimo homai ne potete far fede, havendo chiaramente provato non essere in amore alcuna felicità maggiore che il vivo e celeste lume, il quale, scendendo da due vaghe e lucide faville, accende un amoroso core, e con un piatoso sguardo non solo il ritoglie a la ingorda morte, ma lungo tempo il sostiene in vita, onde dice il Poeta:

*Vivrommi un tempo homai, ch'al viver mio
Tanta virtute ha solo un dolce sguardo*²⁰

E altrove:

*L'involò hor uno e hor un altro sguardo;
E di ciò insieme mi nutrico e ardo*²¹

Né per ciò debbe maravigliarsi alcuno che gl'amanti, quantunque continuamente chiamino morte e a lei sola chieggano | [VIIIv] aita, essi però giammai non si uccidono, il che a loro agevol cosa sarebbe per uscir di tanti affanni, però che, se fermamente credessero che, lassando il grave peso de le terrene membra, sarebbe fine a i loro tormenti, in breve tempo con le sue proprie mani rompendo il corporeo velo, uscirebbero de la dolorosa vita ne la qual sono, ma temendo poi che fossero morendo di questo misero stato partiti, e mancando la speranza di poter giammai fruire la disiata bellezza non divenisse il foco maggiore, e facendosi eterno il dolore convenisse loro ardere perpetuamente senza spene, pur si stanno in vita e sperando si mantengono, il che apertamente si legge nel Petrarca, ove dice:

*S'io credessi per morte esser scarco
Del pensier amoroso che m'atterra,
Con le mie mani havrei già posto in terra
Queste membra noiose e questo incarco.
Ma perch'io temo che sarebbe un varco |
[IXr] Di pianto in pianto e d'una in altra guerra,
Di qua dal passo ancor che mi si serra
Mezzo rimango lasso e mezzo 'l varco*²²

E Dante, ne la canzone ch'incomincia *La bella stella*, dice:

*Lasso, morir non oso
E la vita dolente in pianto meno.*²³

19. Id., *Rvf* CCCXLI, vv. 6-8.

20. Id., *Rvf* XLVII, vv. 12-13.

21. Id., *Rvf* CCVII, vv. 38-39.

22. Id., *Rvf* XXXVI, vv. 1-8.

23. La canzone *La bella stella che 'l tempo misura* (di cui qui vengono citati i vv. 39-40) si trova attribuita a Dante in *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di M. Cino e di M. Girardo Novello*, Venezia, Guglielmo da Monferrato, 1518. Essa non è tuttavia dell'Alighieri. Già nella celebre Giuntina di rime antiche del 1527, è compresa fra i testi di autori incerti (cfr. *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, 2 tt., rist. anast., con introduzione e indici di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977). L'attribuzione che

Conclusione

Non muoiono adunque gl'amanti, per essere la lor morte dispietata e la vita loro posta fra 'l foco e le lagrime, fra la speranza e 'l timore, fra l'ardore e 'l ghiaccio, fra 'l riso e 'l pianto, e diverse e varie altre contrarietà, e per la soverchia allegrezza che di morir sentono e la felicità incomparabile che loro apporta un piatoso sguardo de le amate donne, oltre che, non assicurandosi che morte sia fine di tanti dolori, sperando vivono ne l'infelice stato nel quale si trovano. |

[IXv] QUESTIONE II

Quantunque le leggi d'Amore siano di maggior possanza che alcun'altre e, come si legge, che le divine, è però non di minor meraviglia il secondo effetto d'amore, il quale gl'amanti senza spirito e senza core sostiene in vita, il che essendo cosa per natura impossibile, fece che l'eccellentissimo poeta messer Francesco Petrarca volle esser privilegio di coloro che amano, perciòché, intrati ne l'imperio di questo potentissimo Idio, rimangono sciolti de le leggi de la natura e humane qualitati:

Tal'hor m'assale in mezzo a' tristi pianti

Un dubbio, come possin queste membra

Da lo spirito lor viver lontane.

Ma rispondemi Amor: «Non ti rimembra

Che quest'è privilegio de gl'amanti,

Sciolti da tutte qualitati humane?»²⁴

E altrove:

Chi pon freno a gl'amanti, o dà lor legge?

Nissuno a l'alma²⁵ |

[Xr] E il Bembo:

O senza legge stato de gl'amanti²⁶

E il segreto di sì gran miracolo aperse il dottissimo Petrarca dicendo gl'amanti, benché in loro stessi morti siano, viver però in altrui, onde il Poeta di loro in persona d'Amor parlando disse:

E in un punto gli fo morti e vivi²⁷

ha riscosso più fortuna nel tempo è quella a Cino di Pistoia (a cui la canzone viene ascritta già nelle *Rime di M. Cino da Pistoia iureconsulto e poeta celebratissimo*, poste novellamente in luce [da Niccolò Pilli], Roma, Antonio Blado, 1559). Tuttavia, Luigi Di Benedetto ha escluso la canzone nella sua edizione delle rime ciniane (*Rimatori del Dolce stil novo*, Bari, Laterza, 1939), sulla quale si basano anche quelle successive di Mario Marti e Donato Pirovano.

24. Petrarca, *Rvf XV*, vv. 9-14.

25. Id., *Rvf CCXXII*, vv. 9-10.

26. Bembo, *Rime* 188 [*Rime rifiutate XVI*], v. 22 (edizione di riferimento per la numerazione: Pietro Bembo, *Le Rime*, 2 voll., a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008).

27. Petrarca, *Rvf XCIII*, v. 4.

Però che l'alma innamorata, correndo a guisa di farfalla nel foco ov'arde e consuma, uscendo del proprio albergo segue l'amato obbietto, come si legge:

*Largata al fin con l'amorose chiavi
L'anima esce del cor per seguir voi*²⁸

E lassando il misero amante senza spirito, quivi ardendo si nutrica e manda in vece di sé una immagine de l'amata donna, come ben disse il Reverendissimo Hippolito Cardinale de' Medici in un suo non men bello che amoro-
roso sonetto:

*Con voi l'alma mia venne, e lassò questa
Scorza all'hor fredda e de la vita in forse; |
[Xv] Ma subito una imagine a me corse,
Che nuovo spirto entr'al mio cor innesta.
Ella in vece del mio ogn'hor vien meco*²⁹

E il Petrarca:

*Quel sempre acerbo e honorato giorno
Mandò sì al cor l'immagine sua viva*³⁰

La qual non solo li sostiene in vita, ma, impressa ne la mente e ne l'anima di colui ch'ama, non si può da lui giamai dipartire, però dice il Petrarca a Laura di sé parlando:

*Ma poi vostro destino a voi pur vieta
L'esser altrove, provvedete almeno
Di non star sempre in odiosa parte*³¹

E altrove:

*Né chi lo scorga
V'è, se non Amor, che mai no 'l lascia un passo,
E l'immagine d'una che lo strugge*³²

E Dante, ne la canzone che comincia *E 'l m'incresce d'Amor*, dice:
L'immagine di questa donna siede

28. Id., *Rvf* XVII, vv. 12-13.

29. Il sonetto del cardinal Ippolito de' Medici *Quando al mio ben fortuna empia e molesta* (di cui qui vengono citati i vv. 5-9) è pubblicato numerose volte nelle antologie cinquecentesche a partire dal 1545. Spesso il sonetto, con alcune varianti, viene erroneamente attribuito a Claudio Tolomei (cfr. l'apposita scheda in *Lyra*, responsabile scientifico: Simone Albonico, Université de Lausanne, lyra.unil.ch/poems/5779 [ultimo accesso: 15 febbraio 2021]; cfr. anche Julius A. Molinaro, *Muratori, Cardinal Ippolito de' Medici and Claudio Tolomei: On the Authorship of a Sonnet*, in «Romance Notes», XI, 3, 1970, pp. 633-636). Nelle *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo*, a cura di Lodovico Domenichi (stampate per la prima volta a Venezia da Giolito nel 1545 e poi, con aggiunte, nel 1546 e nel 1549), il sonetto è attribuito a Ippolito, ma i versi qui citati presentano numerose varianti rispetto all'antologia giolitina (in più punti, tali varianti corrispondono invece alla lezione fornita dalle edizioni che attribuiscono il sonetto al Tolomei).

30. Petrarca, *Rvf* CLVII, vv. 1-2.

31. Id., *Rvf* LXIV, vv. 12-14.

32. Id., *Rvf* CXXXV, vv. 94-96.

Su ne la mente ancora, |
[XI^r] *Ove la pose Amor ch'era sua guida*³³

E il Petrarca:

Ma pur ognor presente
*Nel mezzo del mio cor Madonna siede*³⁴

E se gl'amanti senza i propri cori vivono, non è però che in essi i cori de le loro amate donne non siano, come vagamente descrive messer Pietro Bembo ne la canzone che comincia *Preso al primo apparir*, ove dice:

Così cangiaro albergo, e da quell'ora
*Meco 'l cor vostro e 'l mio con voi dimora*³⁵

Il che molto maggiormente credersi debbe ove l'amante sia riamato, però che non solamente egli vive in altrui, ma, vivendo altri in lui ancora, ha in uno stesso tempo dua cori, e prova in un momento due vite e due morti, la qual cosa, ancora che da molti sia stimata impossibile, non conviene ch'io con argomenti esser vera vi dimostri, poi che voi stesso ad altri ne potete far fede, la quale | [XI^v] se veramente amate come mostrate e sete veramente amato com'io stimo, vivete hora in colei ch'amando voi più che se stessa vive in voi e viverà in eterno.

QUESTIONE III

Havendo adunque di sopra mostrato quanto siano le leggi d'Amore lontane da ogni qualità naturale e humana operazione, veggasi di quali cose si sogliono pascer gl'animi di coloro che, ardendo in continova fiamma, vivono nel regno d'Amore. Dico adunque che gli amanti si pascono d'amore, però che qualhor con afflitta mente rivolgono i lor pensieri a l'amato obbietto e fra loro stessi ripensano le alte e maravigliose virtù, le bellezze rare e mai più udite in terra, | [XII^r] il senno, il consiglio, la cortesia, l'honestà, la leggiadria de l'amata donna, stimando esser la lor fiamma più degna di ciascun'altra, in sì soave pensiero lietamente vivono, credendosi essere il loro stato, benché misero e infelice, assai più dolce e beato che di coloro che, amando altra donna, si pensano esser a estrema felicità pervenuti, il che in molti lochi mostra il nostro innamorato Poeta dicendo:

Pur mi consola che languir per lei
*Megl'è, che gioir d'altra*³⁶

E altrove:

Alma, non ti lagnar, ma soffra e taci,
E temprà 'l dolce amaro, che n'ha offeso,
Col dolce honor che d'amar quella hai preso

33. Dante, *Rime* 10 (LXVII), vv. 43-45 (edizione di riferimento: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002).

34. Petrarca, *Rvf* CCCXXIV, vv. 10-11.

35. Bembo, *Rime* 27, vv. 20-21.

36. Petrarca, *Rvf* CLXXIV, vv. 12-13.

A cui io dissi: «Tu sola mi piaci»³⁷

E altrove:

Ben non ha 'l mondo che 'l mio mal pareggi³⁸

E altrove:

Che, s'altr'amante ha più destra fortuna, |

[XIIv] Mille piacer' non vagliono un tormento³⁹

E altrove:

Togliendo anzi per lei sempre trar guai

Che cantar per qualunque, e di tal piaga

Morir contento⁴⁰ etc.

Ed è sì loro questa morte a grado che, se per altra vivessero, essa non vita, ma morte esser crederebbero, però dice:

S'io 'l dissi mai, ch'io venga in odio a quella

Del cui amor vivo, e senza 'l qual morrei⁴¹

E quindi è che, qualhor giungono a la presenza de l'amate donne, senton tanta dolcezza e sì incomprendibil felicità, quanta e quale in questa vita provar si puote. Il che, quantunque più tosto sentir si possa che descrivere in carte, non sia poi che in parte discorrendo non ne ragioni, poi che in tal atto mi par che Amore tutte le sue forze ne i cori de gl'amanti adoperi. Chi potrà dir giamai la incomparabile allegrezza che nel | [XIIIr] primo apparir del bel viso si sente? La cui vista hor serena e lieta, hor dolcemente acerba e dura, non solo ogni martire da' lor petti sgombra in un momento, ma con invisibile meraviglia fa, rompendo le fredde catene de la gelata paura, l'anime da i lor corpi pellegrine, e il core ingombra d'una sì celeste e nuova dolcezza che, partitosi dal proprio albero e giunto ne l'amato obbietto, lascia l'amante sì del suo stato incerto che, non sapendo ove si sia, crede per certo esser salito in Paradiso, come il Poeta mostra ove dice:

Così carico d'oblio

Il divin portamento

E 'l volto e le parole e 'l dolce riso

M'haveano, e sì diviso

Da l'immagine vera,

Ch'i' dicea sospirando:

«Qui come venn'io, o quando?»;

Credend'esser in ciel, non là dov'era⁴² |

[XIIIv] E altrove:

I' era in terra, il core in Paradiso⁴³

37. Id., *Rvf* CCV, vv. 5-8.

38. Id., *Rvf* CCVII, v. 98.

39. Id., *Rvf* CCXXXI, vv. 3-4.

40. Id., *Rvf* CCXCVI, vv. 12-14.

41. Id., *Rvf* CCVI, vv. 1-2.

42. Id., *Rvf* CXXVI, vv. 56-63.

43. Id., *Rvf* CCCXXV, v. 46.

E di ciò è cagione un subito oblio che, scendendo da la luce del bel volto, piove ne l'alma innamorata e quindi scacciando ogni noioso pensiero l'empie solo de l'amato tesoro de le sue divine alte bellezze, onde si legge:

*Pasco la mente di sì nobil cibo,
Ch'ambrosia e nettar non invidio a Giove,
Ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove
D'ogni altro dolce, e Lethe al fondo bibo*⁴⁴

Ma chi ridir potria giammai l'ineffabile dolcezza che, discorrendo a parte a parte ne le angeliche bellezze de le loro amate donne, sentano gl'amanti? Chi è di core sì duro e spietato che, rivolgendo gl'occhi a le chiome d'oro, hor in oro accolte, hor sopra 'l collo sciolte e sparse al vento, avvolgersi intorno a l'alma non si senta mille e mille lacci amorosi? Chi, risguardando ne la fronte altera e più che | [XIVr] 'l ciel serena e le stellanti e tranquille ciglia, non diventa di marmo? Chi, a un soave e piatoso sguardo che da duoi vaghi occhi scenda, possenti a spezzar un durissimo adamante, ogni rigido, aspro scoglio, a far correre i monti, fermare i fiumi, tutto non s'accende di amoroso foco? Chi, rimirando le tenere e polite guance di bianca neve che adorna un dolce foco, le rosate labbia e l'angelica bocca di perle, non diventa di freddo ghiaccio? Chi, udendo il suon de le piatose e dolcissime parole, non sente strana, inusitata e rara dolcezza? E a l'udire del celeste e soave canto farsi del core dolce rapina? E chi, mirando il bel collo gentile, il candido seno, le braccia accorte e preste, la bianca e cruda mano e le forme celesti e immortali, non è felice e beato? Dicalo chi 'l prova, ch'io per me altra felicitate al mondo esser non stimo, onde disse il Petrarca | [XIVv] a Laura parlando:

*Sì come eterna vita è veder Dio,
Né più si brama, né bramar più lice,
Così me, donna, il voi veder, felice
Fa 'n questo breve e frale viver mio*⁴⁵

E altrove:

*Da i più begl'occhi, e dal più chiaro viso
Che mai splendesse, e da i più bei capelli,
Che facean l'oro e 'l sol parer men belli,
Dal più dolce parlare e dolce riso,
Da le man', da le braccia che conquiso
Senza muoversi havrian quai più rubelli
Fur d'Amor mai, da' più bei piedi snelli,
Da la persona fatta in paradiso,
Predean vita i miei spiriti*⁴⁶ etc.

44. Id., Rvf CXCH, vv. 1-4.

45. Id., Rvf CXCI, vv. 1-4.

46. Id., Rvf CCCXLVIII, vv. 1-9.

Pasconsi adunque gl'amanti non solo del loro amore, ma de la presenza de l'amato obbietto e, che ad alcuno parrà forse non piccola meraviglia, de la loro stessa morte ancora, onde disse il Petrarca:

Di mia morte mi pasco, e vivo in fiamma: |
[XVr] *Stranio cibo*⁴⁷ etc.

Però che, veggendosi ciascun di loro posto fra infinite e gravissime miserie, né credendo esser amante di lui nel mondo più misero e infelice, sente di ciò sì gran diletto, come se al sommo d'ogni estrema felicità fosse pervenuto, però dice il Petrarca:

Ch'in tale stato
*È più dolce 'l morir ch'altri non crede*⁴⁸
E altrove si legge:
Una sola cagion mi fa soave
Ogni pena più grave:
Che mai vide huom mortale
*Altro dolor a la mia doglia equale*⁴⁹

E di ciò son due cagioni: l'una, ch'essendo in sì amaro e dolente stato, sperano più agevolmente muovere a pietà gl'indurati cori de le loro crudeli donne, che se in meno acerbi martiri vivessero; l'altra, che essendo i loro tormenti intollerabili e gravissimi, credono non poter in vita sostenersi gran tempo, | [XVv] onde forse morendo sperano giunger al fin de' tanti e sì penosi affanni, e quindi è che, quantunque continovamente si dogliano del fiero ardore che ne i piagati cori loro crudelissimamente alberga, non è però ch'essi de l'istesso foco non si pascano e pascendosi sostengano la noiosa vita, come il Poeta di se medesimo parlando dice:

Ardendo godo,
*E di ciò vivo, e d'altro mi cal poco*⁵⁰
E altrove:
*Nasce 'l gran foco, di ch'io vivo e ardo*⁵¹
<E altrove:>
Io qui di foco e lume
*Queto i frali e famelici miei spirti*⁵²
E altrove:
Ov'è 'l bel viso, onde quel lume venne
*Che lieto e vivo ardendo mi mantenne?*⁵³

47. Id., *Rvf* CCVII, vv. 40-41.

48. Id., *Rvf* CXXX, vv. 7-8.

49. Non siamo riusciti a identificare la fonte di questi versi.

50. Petrarca, *Rvf* CLXXV, vv. 7-8.

51. Id., *Rvf* CLXV, v. 13.

52. Id., *Rvf* CCVII, vv. 59-60.

53. Id., *Rvf* CCCXXI, vv. 6-7.

E per l'istessa cagione si crede gl'amanti pascere i vaghi spiriti loro di martirii, lagrime, doglie, sospiri, d'ira e d'affanno, come nel Petrarca sovente si legge: |

[XVIr] *Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede*⁵⁴

E altrove:

*Di quei sospiri ond'io nodriva 'l core*⁵⁵

E altrove:

Del cibo onde 'l signor mio sempr'abbonda,

*Lagrime e doglia, il cor lasso nutrisco*⁵⁶

E altrove:

*Pascomi di dolor, piangendo rido*⁵⁷

E altrove:

*E di lagrime vivo a pianger nato*⁵⁸

E altrove:

*Pascendomi di duol, d'ira e d'affanno*⁵⁹

Né di ciò solamente, ma di speranze ancora si pascono sovente, come il Petrarca dice:

*Vivo sol di speranza, rimembrando*⁶⁰

E altrove:

*Di memoria e di speme 'l cor pascendo*⁶¹

E il Bembo:

*Di speme il cor pascendo, honesta e viva*⁶²

Le quali speranze, quantunque il più de le volte sian cieche, fallaci, caduche e | [XVIv] vane, non è però che a gli amanti fra tanti dolori non porgano alcun refrigerio, ove con soave inganno e dolce errore rimembrandosi le divine e alte virtù de l'amata donna, credono essere impossibile che sotto il velo di sì celesti bellezze si nasconda un cor fiero, crudele e ingrato che a pietà di tanti dolori non si muova, e così morendo vivono nella debole speranza, la quale, ancora che sovente scacciata da improvviso timore rimanga spenta e smarrita, pure ritornando nel perduto vigore rende virtù a gl'indeboliti spiriti e d'aria, quali nuovi camaleonti, pascendoli, con maraviglioso effetto gli sostiene in vita. |

54. Id., *Rvf* CXXX, v. 5.

55. Id., *Rvf* I, v. 2.

56. Id., *Rvf* CCCXLII, vv. 1-2.

57. Id., *Rvf* CXXXIV, v. 12.

58. Id., *Rvf* CXXX, v. 6.

59. Id., *Rvf* CCXXIV, v. 11.

60. Id., *Rvf* CCLXV, v. 9.

61. Id., *Rvf* CCCXXXI, v. 6.

62. Bembo, *Asolani* II, vi, *Non si vedrà giamai stanca né satia*, v. 20.

[XVIIr] QUESTIONE IV

E perciò che di sopra si è ragionato di morte, veggasi homai se morte in amore è fine di voglia, ne la qual questione par che 'l Petrarca fosse dubbioso, ove scrisse:

*Onde mai né per forza né per arte
Mosso sarà, fin ch'io sia dato in preda
A chi tutto diparte!
Né so ben anco che di lei mi creda*⁶³

E sonvi varie oppinioni, affermando alcuni che la morte non sia fine de gl'amorosi martirii, e altri ponendo ne la morte il termine d'ogni passione mortale, fra le quali vogliono ancora che questa vi sia. Ma perché quale de le dua sia vera è a ciascuno mentre che vive nascosto, poi che siano raccontati gl'argomenti de l'una e l'altra parte, non sarà da me la quistione finita, lasciando a i più curiosi libertà di farne, quandunque a lor piaccia, verace e certissima esperienza. [XVIIv] Che dunque morte non sia fine d'amore, chiaramente si dimostra però che, essendo il seggio e albergo d'Amore ne gl'animi e non ne i corpi de gl'amanti, esser non può che Morte, la quale solo discioglie e di sensi priva le parti in noi corporali, estingua il foco che siede ne l'anima, tanto maggiormente quanto Amore è più grande e possente Iddio da gl'antichi autori descritto. Il che egli non sarebbe se fossero i suoi strali di sì poco valore che insieme con le caduche e terrene membra havessero fine. Anzi creder si debbe che, essendo egli Iddio, sia insieme col suo foco eterno, infinito e immortale. E se gl'amanti vivendo sono per la potenza di questo Idio, come si legge, sciolti da tutte qualità humane,⁶⁴ non sarebbe convenevole che, sciolti per morte dal peso de l'humana | [XVIIIr] scorza, non rimanessero soggetti all'imperio di colui che in vita gli fece liberi d'ogni peso di natura, né verisimile che, havendo ne le sue mani la morte e la vita di ciascuno, com'egli stesso dice nel Petrarca, de gl'amanti parlando:

*E in un punto gli fo morti e vivi*⁶⁵

doppo morte non sia ancora di ciascun signore, e di questa opinione parve che fosse il Petrarca quando scrisse:

*Per morte né per doglia
Non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia*⁶⁶

E altrove:

*Libero spirto e a' suoi membri affisso,
Sarò qual fui, vivrò qual io son visso*⁶⁷

E nel sonetto:

S'io credessi per morte essere scarco

63. Petrarca, *RvfL*, vv. 67-70.

64. Cfr. Id., *RvfXV*, v. 14.

65. Id., *RvfXCIII*, v. 4.

66. Id., *RvfLIX*, vv. 16-17.

67. Id., *RvfCXLV*, vv. 11, 13.

*Del pensier amoroso che m'atterra,
Con le mie man havrei già posto in terra
Queste membra noiose, e quello incarco;
Ma perch'io temo che sarebbe un varco
Di pianto in pianto, e d'una in altra guerra*⁶⁸ |
[XVIIIv] E altrove:

*Dal laccio d'or non fia mai ch'i' mi scioglia*⁶⁹

E di ciò ne fa non piccola fede lo stato de gl'assenti, ne i quali, quantunque il poter fruire sia lor vietato, suole però farsi la fiamma maggiore, onde ancor che doppo morte manchi la speme di possedere ciò che si ama, nondimeno può insieme col desio farsi l'amore e la doglia immortale. Non si è però mostrato men favorevole a la contraria sentenza il nostro Petrarca, ove gridando disse:

*Morte o mercé sia fine al mio dolore*⁷⁰

E altrove, chiamando Morte

*Porto de le miserie e fin del pianto*⁷¹

E altrove:

Poi che fia l'alma de le membra ignuda,

*Non può questo disio più viver meco*⁷²

E altrove, del suo corpo parlando:

Perché con lui cadrà quella speranza

*Che ne fe' vaneggiar sì lungamente*⁷³

E altrove:

Esser può 'n prima ogn'impossibil cosa,

Ch'altri che morte, od ella, sani 'l colpo |

[XIXr] *Ch'Amor co' suoi begl'occhi al cor m'impresse*⁷⁴

E il Boccaccio:

Null'altra via, niuno altro conforto

*Mi resta più che morte a la mia doglia*⁷⁵

E questa opinione si difende dicendo Amor non esser altro che desiderio di fruir l'amata bellezza, onde se per morte rimane spenta la cagione di tal desiderio, togliendosi il poter giamai fruirla, necessariamente conviene che con la cagione s'estingua l'effetto, sì che non potendo fruirla non si disii, non la disiano non s'ami.

68. Id., *Rvf* XXXVI, vv. 1-6.

69. Id., *Rvf* CCLXX, v. 61.

70. Id., *Rvf* CLIII, v. 4.

71. Id., *Rvf* CCCXXXII, v. 70.

72. Id., *Rvf* CCLXIV, vv. 66-67.

73. Id., *Rvf* XXXII, vv. 9-10.

74. Id., *Rvf* CXCv, vv. 12-14.

75. Boccaccio, *Dec.* IV, *Conclusionone*, ballata *Lagrimando dimostro*, vv. 40-41 (edizione di riferimento: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013).

E quantunque Amore sì come desiderio invisibile habbia il seggio ne li spiriti de gl'amanti e solo sia effetto de l'anima, non si debbe però dire che, partendosi questa da le membra, seco ne vadino tutti i desiderii che al sostegno e volontà del corpo appartengono, sì come è l'amorosa passione, la quale ha principio e nel suo fine è terminata | [XIXv] in desiderio corporale, che insieme con altri molti per la stessa cagione ne la morte estinguer si debbe, e se di là come di qua s'amasse, converrebbe che lo stato eterno fosse non men mutabile e lieve che sia questa misera e frale vita, essendovi gelosie, timori, speranze, affanni, lagrime, sospiri e altre fierissime passioni, le quali di rado senz' Amore, né Amore senza esse giammai si ritrovano. Di queste opinioni qual sia più vera sallo Dio e chi 'l prova, al quale pur piaccia che doppo morte non si ami, che se altrimenti fosse sarei più d'ogn'altro infelice, ov'hora sperando di porre un giorno fine a tanti affanni vivo contento e lieto:

*Che se come immortale è la mia doglia,
Foss'eterno l'ardor ond'io sospiro,
Vero Inferno sarebbe 'l viver mio.
Ma poi ch'esser convien che morte scioglia
Dal corpo l'alma e da sì fier disio,
Seco havrà fine 'l mio crudel martiro.*⁷⁶ |

[XXr] QUESTIONE V

Men difficile e meno intesa è la seguente questione, se vaglia in Amore consiglio, a la quale molti senza eccezione negativamente risponder sogliono, perciò che uno de' più possenti miracoli e maggiori effetti d' Amore è scacciare de gl'amanti ogni ragione, come in infiniti luoghi apertamente dimostra il nostro Petrarca dicendo:

*E la ragione è morta,
Che tenea 'l freno*⁷⁷ etc.
E altrove:
*Morta fra l'onde è la ragione e l'arte*⁷⁸
E altrove:
*Regnano i sensi e la ragione è morta*⁷⁹
E altrove:
*Che 'l fren de la ragione Amor non prezza*⁸⁰
E ne i Trionfi:
*So com'Amor sopra la mente rugge,
E com'ogni ragione indi discaccia*⁸¹

76. Non siamo riusciti a identificare la fonte di questi versi.

77. Petrarca, *Rvf* LXXIII, vv. 25-26.

78. Id., *Rvf* CLXXXIX, v. 13.

79. Id., *Rvf* CCXI, v. 7.

80. Id., *Rvf* CXLI, v. 7.

81. Id., *Tr. Cup.* III, vv. 169-170.

Seguesi adunque non essere in amor con- | [XXv] siglio, il qual esser suo-
le sopra la ragion fondato, tanto maggiormente quanto esso Amore, come
disleal tiranno, empio, rapace, suole con viva forza governare il suo imperio,
onde se

*Contr'a lui non val difesa humana*⁸²

vano similmente sarebbe ogni consiglio, come dimostra il Petrarca ove
dice:

Però ch'Amor mi sforza

*E di saver mi spoglia*⁸³

E altrove:

Quel ch'io fo veggio, e non m'inganna 'l vero

Mal conosciuto, anzi mi sforz'Amore,

Che la strada d'honore

*Mai non lasciò seguir, chi troppo 'l crede*⁸⁴

E se come ne l'istesso Poeta si legge:

*Sua ventura ha ciascun dal dì che nasce*⁸⁵

soverchio è ragionar di consiglio, ove non la propria volontà, ma 'l destin
seguir si conviene, com'egli scrive:

*Non mio voler, ma mia stella seguendo*⁸⁶

E altrove: |

[XXI^r] *Lo mio fermo destin vien da le stelle*⁸⁷

Anzi manifestamente si vede che, subito entrati ne l'amoroso regno, siam
privi di libertà, come dolendosi il Poeta dice in un sonetto:

*Ahi bella libertà, come tu m'hai*⁸⁸

E altrove:

Così in tutto mi spoglia

*Di libertà questo crudel ch'io accuso*⁸⁹

Senza la qual poco giovevol può esser humano consiglio, né solamente di
libertà come dolendosi, ma de l'istesso voler nostro ne spoglia, perciòché a
gli amanti non solo far ciò che vogliono non è lor concesso, ma né pur voler
possono ciò che vorrebbero, onde si legge:

Questa che mi spoglia

*D'arbitrio e del camin di libertade*⁹⁰

E altrove:

E a me in questo stato

82. Id., *Rvf* CCLXX, v. 79.

83. Id., *Rvf* CXXV, vv. 14-15.

84. Id., *Rvf* CCLXIV, vv. 91-94.

85. Id., *Rvf* CCCIII, v. 14.

86. Id., *Rvf* CCCXXXI, v. 3.

87. Id., *Rvf* XXII, v. 24.

88. Id., *Rvf* XCVII.

89. Id., *Rvf* CCCLX, vv. 43-44.

90. Id., *Rvf* XXIX, vv. 4-5.

*Altro voler o disvoler m'è tolto*⁹¹

Da le quali cose manifestamente segue | [XXIv] che, non lasciando Amore ne gl'amanti volontà, ragione, libertà né arbitrio in sì felice servitù, non può valer loro alcun consiglio, il che volle apertamente il Petrarca ove disse:

*Ben sapev'io che natural consiglio,
Amor, contro di te giammai non valse*⁹²

E il Boccaccio, nel *Decameron*, scrivendo che *tra l'altre naturali cose quella che meno riceve consiglio e operazioni in contrario è Amore, la cui natura è tale che più tosto per se medesimo consumar si può che per avvedimento tor via*,⁹³ e quantunque sia grave la loro autorità, sono però alcuni che affermano esser in Amore consiglio, il che apertamente dimostrano infiniti esempi di coloro che con saggio consiglio a felicissimo fine sono de' loro amori pervenuti o d'alcuno sfortunato caso soprapresi sono da manifesti pericoli accortamente campati, come nel *Decameron* legger si può, il cui autor chiama Amor *buon confortatore* | [XXIIr] *e gran maestro di consigli*.⁹⁴ E ne la miracolosa novella di Cimone dice Amore eccitatore de gli addormentati ingegni haver apertamente mostrato di che luogo tragga gli spirti a lui soggetti e in quale gli conduca coi raggi suoi,⁹⁵ e altrove esclama dicendo: *O Amore, chenti e quali sono le tue forze, chenti i consigli e chenti gli avvedimenti! Qual filosofo mai havrebbe potuto o potrebbe mostrar quegli accorgimenti che fai subitamente a chi segue le tue orme?*⁹⁶ E quantunque alcuni, ne i quali vero e laudevole Amore forse non è giammai entrato, dicano Amore esser nimico a la ragione, è però più vera la sentenza di coloro che credono la ragione esser madre e figlia d'Amor, come ha ne' suoi dialoghi il dotto M. Sperone ingegnosamente dimostro,⁹⁷ e il Boccaccio dice parergli sciocca opinione di molti che semplicemente parlando dicono che Amor trae altrui di senno,⁹⁸ | [XXIIv] e che le stelle in noi forza non habbiano volse il Petrarca ove disse:

*Nessun pianeta a pianger mi condanna*⁹⁹

Né creder si debbe che il foco d'amore sì dolce e soave privi gl'amanti d'arbitrio e di libertà, poi che l'istesso Poeta, a se medesimo parlando, scrive:

*Mentre che 'l corpo è vivo,
Hai tu 'l freno in balia de' pensier tuoi:
Deh stringi hor che puoi*¹⁰⁰

91. Id., *Rvf* CXIX, vv. 41-42.

92. Id., *Rvf* LXIX, vv. 1-2.

93. Boccaccio, *Dec.* IV, 8, § 4.

94. Id., *Dec.* VII, 9, § 31.

95. Cfr. Id., *Dec.* V, 1, § 22.

96. Id., *Dec.* VII, 4, § 3.

97. Cfr. S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., pp. 534-535.

98. Cfr. Boccaccio, *Dec.* VII, 6, § 3.

99. Petrarca, *Rvf* LXX, v. 34.

100. Id., *Rvf* CCLXIV, vv. 32-34.

Onde pare che necessariamente si conchiuda in Amore valer consiglio, e perciò che ambe due queste opinioni sono e da fortissimi argomenti, e da infinite authorità sostenute, piacemi che in questa maniera siano ridutte in pace dicendo che:

Conclusionione

Contr' Amore non val consiglio humano, come ne la ragione per la prima sentenza allegata si dimostra. Pur, sì come un saggio nocchiero, ancor che non possa senza aita di remi o vela, col solo timone condurre una barca contr'all' | [XXIIIr] impeto d'un rapidissimo fiume, non di meno lasciandola al corso de l'acqua potrà con l'aiuto del suo accorto governo schivare infiniti pericoli che ne l'onde sono e, se fortuna gl'è favorevole, condurla in tranquillo porto, così ancora potranno i saggi e accorti amanti, benché seguano l'impeto de l'amorosa forza, guidar col buon consiglio in tal guisa i loro amori, che senza periglio giungano al desiato e glorioso fine. |

[XXIIIv] QUESTIONE VI

Più dubbiosa è la questione se Amor si può tener segreto, la quale, sì come sono varie le nature de li amanti, ha varie risposte, perché molti credono in niuna guisa potersi tener celato, altri vogliono che pur celare si possa, quantunque tutti concedano che ad Amore (sì come a Dio) niuno pensiero possa nascondersi, dicendo il Poeta:

*Amor, che vedi ogni pensiero aperto*¹⁰¹

E altrove:

*Tu sai in me tutto, Amore*¹⁰²

Che adunque non possa celarsi manifestamente si dimostra, perciòché Amore ne i cori de gl'amanti penetra con sì divino e meraviglioso effetto, che le loro anime non altrimenti di fuori mostrano ogni occulto pensiero, che soglia per un lucido cristallo apparire altro colore che sotto esso si nasconda, come nel Petrarca si legge, ove dice:

Certo cristallo o vetro |

[XXIVr] *Non mostrò mai di fore*

Nascosto altro colore,

Che l'alma sconsolata assai non mostri

*Più chiari i pensier' nostri*¹⁰³

E altrove:

*De l'alma che traluce com'un vetro*¹⁰⁴

E ciò non solamente fra loro istessi amanti, ma ne gl'altri ancora è verissimo, però che uno de i maggiori effetti d' Amore è che tutti i pensieri de gl'a-

101. Id., *Rvf* CLXIII, v. 1.

102. Id., *Rvf* CCVI, v. 50.

103. Id., *Rvf* XXXVII, vv. 57-61.

104. Id., *Rvf* CXLVII, v. 13.

manti ne i loro volti appaiono, e quanto essi chiudono nel core portano ne la fronte palese, dicendo il Poeta:

*E 'l cor ne gl'occhi e ne la fronte ho scritto*¹⁰⁵

E altrove:

*Se ne la fronte ogni pensier dipinto*¹⁰⁶

E altrove:

Ch'ogni occulto pensiero

*Tira 'n mezz'a la fronte, ov'altri 'l vede*¹⁰⁷

Ond'avviene che, essendo i loro tormenti gravissimi oltr'a misura, sono sforzati scoprir nel viso, ne gl'atti e ne le parole | [XXIVv] i segni de l'incendio che, facendosi ogn'hora nel petto maggiore, a poco a poco gli consuma, onde scrisse il Petrarca:

Perché ne gl'atti d'allegrezza spenti

*Di fuor si legge com'io dentro avvampi*¹⁰⁸

E se temendo impalidiscono, e vergognando s'arrossano, ardon sperando, e disperando agghiacciano, com'esser può che Amore si nasconda, poi che si visibilmente opra ne' suoi soggetti? Però scrisse il Poeta:

Trova chi le paure e gl'ardimenti

*Del cor profondo ne la fronte legge*¹⁰⁹

E altrove:

Da indi in qua so che si fa nel chiostro

D'Amore, e che si teme, e che si spera

*A chi sa legger ne la fronte il mostro*¹¹⁰

E di questa opinione si mostrò l'istesso dicendo:

*L'alta piaga amorosa, che mal celo*¹¹¹

Sono però molti che dicono potersi Amor tener celato, la cui sentenza si difende con l'autorità del Boccaccio, ove, ragi- | [XXVr] onando di Tebaldo Elisei, dice: *Ma sì era questo suo amore celato, che de la sua maninconia niuno credeva ciò esser la cagione*,¹¹² e il Petrarca la seguì in molti luoghi, mostrando gl'amanti, quantunque ardendo fierissimamente, poter nondimeno coprire i loro affetti, onde disse:

E così avvien che l'animo ciascuna

Sua passion sotto 'l contrario manto

*Ricopre con la vista hor chiara hor bruna*¹¹³

105. Id., *Rvf* LXXVI, v. 11.

106. Id., *Rvf* CCXXIV, v. 5.

107. Id., *Rvf* CCLXIV, vv. 97-98.

108. Id., *Rvf* XXXV, vv. 7-8.

109. Id., *Rvf* CXLVII, vv. 5-6.

110. Id., *Tr. Cup.* III, vv. 118-120.

111. Id., *Rvf* CXCIV, v. 8.

112. Boccaccio, *Dec.* III, 7, § 5.

113. Petrarca, *Rvf* CII, vv. 9-11.

E che 'l cor de gl'amanti, benché ad Amore palese, a tutti altri possa essere nascosto, appare dove ad Amor parlando dice:

*Nel fondo del cor mio gl'occhi tuoi porgi,
A te palese, a tutti altri coverto*¹¹⁴

E altrove:

*Vedesti ben, quando sì tacit'arsi*¹¹⁵

E altrove:

*Mentre io portava i bei pensieri celati*¹¹⁶

E ne i *Trionfi*, ragionando d'Antioco:

*Tacendo, amando, quasi a morte corse.*¹¹⁷

Conclusione |

[XXVv] Essendo adunque queste autorità e opinioni l'una a l'altra sì direttamente contrarie, conviene, poco da ambe due dilungandosi, diffinir che l'amorosa fiamma ne' suoi principii agevolmente si nasconde, ma, poi che a poco a poco crescendo incomincia a strugger il core del misero amante, che ardendo e disiando si consuma, non solo è difficile, ma impossibile a celarsi, e questa opinione, oltre che da molti è seguita, si difende con l'apertissima sentenza del Petrarca, ove dice:

Chiusa fiamma è più ardente, e se pur cresce

*In alcun modo più non può celarsi*¹¹⁸

Bench'io fermamente creda fra duoi veraci amanti non solo l'amore, ma ogni loro pensiero esser impossibile a nascondersi, però che per virtù de la sensibil trasformazione, onde l'amante più vive ove ama che dove spira, ogn'alto segreto, benché ne le più intime radici de' loro cori | [XXVIr] celato, invisibilmente e senza aita d'alcuno atto esteriore si fa manifesto e palese, a guisa de' celesti spirti che senza favella ad un solo sguardo s'intendono, onde disse il Petrarca:

Conobbi all'hor sì come in paradiso

Vede l'un l'altro, in tal guisa s'aperse

Quel piasoso pensier ch'altri non scerse:

*Ma vidil' io, ch'altrove non m'affiso*¹¹⁹

E altrove:

Dentro là dove sol con Amor seggio,

*Quasi visibilmente il cor traluce*¹²⁰

E altrove:

Poi che vostro vedere in me risplende,

114. Id., *Rvf* CLXIII, vv. 3-4.

115. Id., *Rvf* CCVII, v. 69.

116. Id., *Rvf* XI, v. 5.

117. Id., *Tr. Cup.* II, v. 124.

118. Id., *Rvf* CCVII, vv. 66-67.

119. Id., *Rvf* CXXIII, vv. 5-8.

120. Id., *Rvf* LXXII, vv. 5-6.

*Come raggio del sol traluce in vetro,
Basti dunque il desio senza ch'io dica*¹²¹
E altrove, d'Amor parlando, dice:
*Indi mi mostra quel ch'a molti cela,
Ch'a parte a parte entr'a' begl'occhi leggo
Quant'io parlo d'Amor, e quanto i' scrivo.*¹²² |

[XXVIv] QUESTIONE VII

E perciò che di sopra s'è detto col Poeta che
*Chiusa fiamma è più ardente*¹²³ etc.

È convenevole intendere per qual cagione l'Amore mentre è celato più strugga e consumi, quantunque soglia il più de le volte porgere a gl'amanti di gran lunga maggior diletto la solitudine che qualunque dolce e suave compagnia, come dal Petrarca si dimostra nella canzone ove comincia:

*Di pensier in pensier, di monte in monte*¹²⁴

E ne i sonetti:

*Cercato ho sempre solitaria vita*¹²⁵

E

*Solo e pensoso i più disert campi*¹²⁶

E altrove:

Passer mai solitario in alcun tetto

*Non fu quant'io, né fera in alcun bosco*¹²⁷

E altrove:

Le città son nimiche, amici i boschi,

*A' miei pensier*¹²⁸ etc. |

[XXVIIr] Ove apertamente si conosce quanto il silenzio e la solitudine in amor giovino, e come ragionevolmente la celata fiamma dovrebbe esser men fiera e ardente, tanto maggiormente quanto sogliono i veri amanti non solo viver lieti ne le loro infinite miserie rallegrandosi, se gl'altrui martirii non giungono al segno de' lor mali, come altrove si è detto, ma desiano ancora esser soli nel tristo e infelice stato ove sono, senza ch'altri de le lor pene si doglia, e dolendosi muova a pietate, però dice il Poeta:

Tacito vo, ché le parole morte

Farian pianger la gente; e io desio

*Che le lagrime mie si spargan sole*¹²⁹

121. Id., *Rvf* XCV, vv. 9-11.

122. Id., *Rvf* CLI, vv. 12-14.

123. Id., *Rvf* CCVII, v. 66.

124. Id., *Rvf* CXXIX.

125. Id., *Rvf* CCLIX.

126. Id., *Rvf* XXXV.

127. Id., *Rvf* CCXXXVI, vv. 1-2.

128. Id., *Rvf* CCXXXVII, vv. 25-26.

129. Id., *Rvf* XVIII, vv. 12-14.

La qual felicità non può da loro essere sentita se non mentre sono i loro amori celati, sì come chiaramente si vede, però che scoprendosi, niuno esser sì crudele stimo che gl'altrui dolori no 'l muova a compassione, il quale effetto, oltre che è | [XXVIIv] humano e naturale, suole ancora esser maggiore in coloro che alcun tempo ne i lacci d'Amore sono stati, o sono avvolti, onde dice il Petrarca:

*Ove fia chi per prova intenda amore,
Spero trovar pietà, nonché perdono*¹³⁰

E quantunque le sopradette cose siano verissime e manifeste, vedesi però che l'Amor celato è più ardente, sì come il Petrarca dice, e io l'ho per prova alcuna volta conosciuto. Volendo adunque sapere la cagione, dicasi che ciò avviene però che l'amante, mentre più secreto si sforza tener il suo amore, meno può sperare aita, rimedio né conforto al suo male, ove poi che sia palese, sovente con fermissima fede spera ritrovar pietate, poi che, come scrisse il Petrarca:

*Non è sì duro cor che, lacrimando,
Pregando, amando, talhor non si muova,
Né sì freddo voler che non si scalde*¹³¹

Oltre che per ragion naturale si vede che 'l foco, racchiuso ove spirar non possa, non solo divien più ardente, ma, restringendosi in se stesso | [XXVIIIr] con più vigore, suole con terribile impeto rompere e struggere ogni possente cosa che a la sua uscita contrasti. Onde il Boccaccio, nel proemio del *Decameron*, dice che le fiamme nascose quanto più di forza habbiano che le palesi, coloro il sanno bene che le hanno provate e provano,¹³² e quindi segue esser non solo giovevole, ma necessario ne le cose d'amore un fedele amico, però che quanto più lieve sia l'amoroso martire, ove fra tanti affanni si ritrova a cui non con minor fede che a se stesso i felici successi si palesino, o le tristi e amare pene si raccontino, esser creduto non può da chi non l'ha per esperienza conosciuto. Però che da lui ne vengono gl'util ricordi, i buoni consigli, i discorsi piacevoli, i lieti ragionamenti e le dolci e amare repressionsi, onde nel medesimo loco il Boccaccio, de l'amorosa passion parlando, dice: *Ne la qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti di alcuno amico e le sue lodevoli consolazioni, | [XXVIIIv] ch'io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto ch'io non sia morto.*¹³³ E quanto il ragionar del proprio male soglia far meno gravi tutti i martirii, lo accennò il Petrarca e disse in infiniti luoghi:

*Cerco parlando d'allentar mia pena*¹³⁴

130. Id., *Rvf*I, vv. 7-8.

131. Id., *Rvf*CCLXV, vv. 12-14.

132. Boccaccio, *Dec.*, *Proemio*, § 10.

133. Ivi, § 3.

134. Petrarca, *Rvf*CCLXXVI, v. 4.

E altrove:

*E perch'un poco nel parlar mi sfogo*¹³⁵

E altrove:

Dirò, perché i sospiri

*Parlando han tregua*¹³⁶

E Dante ne la canzone che comincia *Donna pietosa* etc. dice:

Hora, s'io voglio sfogare il dolore,

Ch'a poco a poco a la morte mi mena,

*Conviemmene parlare*¹³⁷

E quantunque soglia talhora a gl'amanti esser grata la solitudine, non è però che essa in alcun modo gli giovi, ma essi secondo il lor costume seguono ciò che mentre gli diletta gli nuoce, onde disse il Petrarca:

*Cieco e stanco ad ogn'altro che al mio danno*¹³⁸ |

[XXIXr] E altrove:

Ma 'l cieco Amor e la mia sorda mente

Mi traviavan sì, ch'andar per viva

*Forza mi convenia dove mort'era*¹³⁹

E il Bembo:

*E quel stesso mi giova che m'offende*¹⁴⁰

E altrove il Poeta:

*E veggio il meglio, e al peggior m'appiglio.*¹⁴¹

QUESTIONE VIII

Sogliono ancora dubitar alcuni per qual cagione avviene che gl'amanti temano, anzi è impossibile che chi ama non tema ancora, e benché molte ragioni addur si possano, seguendo più tosto l'operazione de gl'effetti amorosi che la origine e principio loro, alcune da me si diranno da le quali e non altronde procede questo continovo timore che ne i loro petti alberga.

Temono adunque gl'amanti perciò che sono soggetti e sottoposti al più volubile e lieve signor del mondo, com' il Poeta d' Amor parlando disse: |

[XXIXv] *E come sono instabili sue ruote,*

Le speranze dubbiose e 'l dolor certo,

*Sue promesse di fé come son vote*¹⁴²

135. Id., *RvfL*, v. 57.

136. Id., *RvfCXXVII*, vv. 10-11.

137. Dante, *Vita nova* 20. 8, vv. 4-6 (edizione di riferimento: Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in Id., *Opere*, vol. I, ed. diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 745-1064). In realtà, i versi citati appartengono alla canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core*, non a *Donna pietosa e di novella etate* come dichiarato dall'autore.

138. Petrarca, *RvfCCXII*, v. 9.

139. Id., *RvfCCXC*, vv. 9-11.

140. Bembo, *Asolani* I, xvi, *Voi mi poneste in foco*, v. 14.

141. Petrarca, *RvfCCLXIV*, v. 136.

142. Id., *Tr. Cup.* III, vv. 178-180.

E altrove:

In riso e 'n pianto, fra paura e speme

*Mi ruota sì, ch'ogni mio stato inforsa*¹⁴³

E quindi avviene che, non partendosi egli giammai da i lor cori, come si legge:

Né chi lo scorga

*V'è, se non Amor, che mai no 'l lascia un passo*¹⁴⁴

è necessario che sia la lor vita timida, ardita, incostante e vaga, come il Petrarca ne i *Trionfi* scrisse.¹⁴⁵ Temono ancora gl'amanti per la incostanza de le donne, le quali, il che con lor pace sia detto, sono per lor natura sì mobili e incostanti, che breve tempo in un voler rimangono, e apertamente lo dichiara il Petrarca dicendo:

Questo temer d'antiche prove è nato. |

[XXXr] *Femmina è cosa mobil per natura:*

Ond'io so ben ch'un amoroso stato

*In cor di donna picciol tempo dura*¹⁴⁶

E quantunque io habbia di molte altrimente conosciuto, non è però che volgarmente il contrario non si creda. È ancora ragionevole che gl'amanti temano, poi che haver ne l'altrui mani si veggiano non solo le vite loro, ma l'anime e gli spiriti ancora, come si legge:

Poi ch'ogni mia fortuna, ogni mia sorte,

Mio ben, mio male, mia vita e mia morte,

*Quel che solo 'l può far, l'ha posto in mano*¹⁴⁷

Ond'essendo in sì manifesto e grave periglio, conviene che, così come sperano molte volte, per la istessa cagione temano sovente ancora, oltre che chi ha la vita in arbitrio altrui più tosto considera quel che possa colei, che ciò che ragionevolmente far debba e, temendo non sia più tosto di ferezza che di pietate amica, dice col Poeta:

Lasso, che fia, se forse ella divide |

[XXXv] *Gl'occhi suoi da Mercé, sì che di morte,*

*Là dove hor m'assecura, all'hor mi sfide?*¹⁴⁸

L'ultima cagione de la temenza loro è la brevità e mutazion de le cose humane, onde il Petrarca esclamando dice:

*O incostanza de l'humane cose!*¹⁴⁹

E altrove:

O nostra vita ch'è sì bella in vista,

143. Id., *Rvf* CLII, vv. 3-4.

144. Id., *Rvf* CXXXV, vv. 94-95.

145. Cfr. Id., *Tr. Cup.* III, vv. 151-187.

146. Id., *Rvf* CLXXXIII, vv. 11-14.

147. Id., *Rvf* CLXX, vv. 6-8.

148. Id., *Rvf* CLXXXIII, vv. 5, 7-8.

149. Id., *Rvf* CXCIX, v. 13.

*Com perde agevolmente in un mattino
Quel ch' in molti anni a gran pena s'acquista*¹⁵⁰
E altrove:
*Ah, nulla, altro che pianto, al mondo dura!*¹⁵¹

QUESTIONE IX

Più breve è la questione se la memoria ne le cose d'amore sia a gl'amanti giovevole, ne la quale essendo da ambe due le parti molte ragioni, parve che il Petrarca fosse in alcun luogo a se stesso contrario, però che alcuna volta mostra la rimembranza gli porga grandissimo diletto, e altrove non altrimenti di lei si duole che se fosse di gran | [XXXI^r] dolore e infinita noia cagione. Varie adunque sono le opinioni. Molti la memoria stimano esser a gli amanti nemica, perciò che le cose triste e noiose conviene che seco apportino dolore, le liete a' sconsolati amanti raddoppino il martire, a i lieti e felici siano soverchie e di niuno frutto, e di ciò si leggano le autorità del Petrarca manifestamente ove dice:

*Il rimembrar e l'aspettar m'accora*¹⁵²

E altrove:

*Con dolor rimembrando il tempo lieto*¹⁵³

E altrove:

*Acciò che 'l rimembrar più mi consumi*¹⁵⁴

Altri volsero non la memoria de le cose passate, triste o liete, piacevoli o noiose, esser a gl'amanti amica, ma la rimembranza de le celesti e divine bellezze de l'amata sua donna, de l'ardenti e chiare virtù, de l'alta e vera humiltà, de l'invitta honestà, de la singolare e pellegrina | [XXXI^v] leggiadria, de la somma e ineffabil cortesia, discorrendo col vago pensiero per le belle honeste e care membra: il tenero corpo dotato di anima nobile e valorosa, il viso delicato e leggiadro, gl'occhi colmi d'honestate e d'ineffabil dolcezza ripieni, l'habito adorno e gentile, il divin portamento altero, il bel sembiante piacevole, le miracolose e ornate maniere, gl'angelici costumi, gl'atti amorosi honesti e cari, e 'l dolce riso soave, le quali cose con la loro felice rimembranza fanno l'amante non men beato che con la presenza il sogliono fare, ond' il poeta ciò sentendo disse:

Sol memoria m'avanza,

*E pasco 'l gran desio sol di quest'una*¹⁵⁵

E altrove:

*E sol di lei pensando ho qualche pace*¹⁵⁶

150. Id., *Rvf* CCLXIX, vv. 12-14.

151. Id., *Rvf* CCCXXXIII, v. 72.

152. Id., *Rvf* CCLXXII, v. 5.

153. Id., *Rvf* CCCXXXII, v. 27.

154. Id., *Rvf* XXXVII, v. 46.

155. Id., *Rvf* CCCXXXI, vv. 10-11.

156. Id., *Rvf* CLXIV, v. 8.

E altrove: |

[XXXIIr] *Amor col rimembrar sol mi mantiene*¹⁵⁷

E altrove:

*E 'l rimembrar mi giova*¹⁵⁸

Dicesi adunque, concludendo, la memoria esser in amor giovevole, quantunque alcune volte sia non meno amara che dolce, sì come accennò il Petrarca dicendo:

*Tal che di rimembrar mi giova e duole*¹⁵⁹

Il che secondo gl'animi di coloro ch'amano intender si debbe.

QUESTIONE X

Ma perché 'l sospirar e 'l pianger sempre sono ad alcuni amanti di grandissimo diletto cagione, veggasi se il pianto e i sospiri in amor giovano, essendo da molti stimati non solo vani e senza alcun frutto, ma in tutto nimici a l'amorosa vita e di maggior doglia apportatori, il che difendono per l'autorità del Poeta, ove dice: |

[XXXIIv] *Il sempre sospirar nulla rileva*¹⁶⁰

E altrove:

E s'io mi doglio,

Doppia 'l martire; onde pur, com'io soglio,

*Il meglio è ch'io mi mora amando, e taccia*¹⁶¹

E altrove:

E voi sì pronti a darmi angoscia e duolo,

*Sospiri*¹⁶² etc.

E altrove:

Lagrima triste, e voi tutte le notti

*M'accompagnate, ov'io vorrei star solo*¹⁶³

Per le quali sentenzie si vede quanto siano spiacevoli e noiose a gl'amanti le lagrime e i sospiri loro. Altri pongono i sospiri e 'l pianto fra le maggiori felicità ch'in amore si ritrovano, stimando che per le lagrime che da gl'occhi distillano sfogandosi l'acerbo e aspro dolore si sostenga lor vita, la quale, ove ciò non fosse, tosto dal periglioso incendio vinta giungerebbe al fine, onde si legge: |

[XXXIIIr] *E lagrimando sfogo*

*Di dolorosa nebbia il cor condenso*¹⁶⁴

E altrove:

157. Id., Rvf CXXVII, v. 18.

158. Id., Rvf CXIX, v. 24.

159. Id., Rvf CLVI, v. 3.

160. Id., Rvf CV, v. 4.

161. Id., Rvf CLXXI, vv. 2-4.

162. Id., Rvf XLIX, vv. 12-13.

163. Ivi, vv. 9-10.

164. Id., Rvf CXXIX, vv. 57-58.

*Per lagrime ch'io spargo a mille a mille
Convien che 'l duol per gl'occhi si distille*¹⁶⁵

E altrove:

*Ma dì e notte 'l duol ne l'alma accolto
Per la lingua e per gl'occhi sfogo e verso*¹⁶⁶

E ne gl'Asolani di messer Pietro Bembo:

Però che da l'ardore

L'humor che vien da gl'occhi mi difende,

E che 'l gran pianto non distempr'il core

*Face la fiamma che l'asciuga e incende*¹⁶⁷

La qual opinione, quantunque da me di sopra ne la prima questione approvata e da alcuni stimata verissima, è però lontana dal vero, perciò che il Petrarca, al quale come saggio pittore de gl'amorosi affetti si suol dar fede, fu di contraria sentenza dicendo:

L'una piaga arde e versa foco e fiamma, |

[XXXIIIv] *Lagrime l'altra che 'l dolor distilla*

Per gl'occhi miei del vostro stato rio,

Né per due fonti sol una favilla

Rallenta de l'incendio che m'infiamma,

*Anzi per la pietà cresce 'l desio*¹⁶⁸

Ove si mostra le lagrime non solo non spegnere l'ardore de gl'amorosi cuori, ma con la pietà raddoppiar il disio. E benché gli amanti sentano nel pianger smisurata allegrezza, come il medesimo Petrarca dicea:

*Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto*¹⁶⁹

E altrove:

*E io son un di quei che 'l pianger giova*¹⁷⁰

E altrove:

E non men di dolcezza

*Del pianger prendo che del canto i' presi*¹⁷¹

Credersi però non debbe che in alcun modo facciano più lieve il lor tormento, ma

*Che cieca al suo morir l'alma consenta*¹⁷²

E per lungo costume corrono a la propria morte, onde ciascuno di loro, ancorché conosca il suo male, sia nondimeno sì cieco

*Che veggia 'l meglio, e al peggior s'appigli.*¹⁷³ |

165. Id., *Rvf* LV, vv. 7-8.

166. Id., *Rvf* CCCXLIV, vv. 13-14.

167. Bembo, *Asolani* I, xvi, *Voi mi poneste in foco*, v. 8-11.

168. Petrarca, *Rvf* CCXXI, vv. 9-14.

169. Id., *Rvf* CCXXVI, v. 5.

170. Id., *Rvf* XXXVII, v. 69.

171. Id., *Rvf* CCXXIX, vv. 1-2.

172. Id., *Rvf* CXLI, v. 14.

173. Id., *Rvf* CCLXIV, v. 136.

[XXXIVr] QUESTIONE XI

Piacemi homai che de l'amoroso stato generalmente ragionando si dimostri di che nasce Amore, ond'esce, per qual luogo entra ne i cuori de gl'amanti, ov'alberghi e di che pascer si soglia. Ne la qual questione, lasciando gl'argomenti da canto acciò che 'l disputare non giunga in infinito, e solamente seguendo i vestigi e l'autorità del nostro divino Poeta, trapassando le oppenioni de gl'antichi autori, ch'Amor hor di Venere, hor di Herebo e de la Notte, hor ne gl'horti di Poro e di Penia esser nato contarono, brevemente risolvendo dicesi ch'Amore NASCE

*D'ozio e di lascivia humana*¹⁷⁴

ESCE

Da gl'occhi de l'amata, onde si legge:

*Da gl'occhi vostri uscio 'l colpo mortale*¹⁷⁵

E altrove:

E gl'occhi eran due stelle, |

[XXXIVv] *Ond'Amor l'arco non tendeva in fallo*¹⁷⁶

E altrove:

Il colpo

*Ch'Amor co' suoi begl'occhi al cor m'impresse*¹⁷⁷

E altrove, con Amor parlando:

L'armi tue furon gl'occhi, onde l'accese

*Saette uscivan d'invisibil foco*¹⁷⁸

E altrove:

Questi son quei begl'occhi che l'imprese

*Del mio signor vittoriose fanno*¹⁷⁹

ENTRA

Per gl'occhi de l'amante, però dice:

Occhi piangete: accompagnate il core

*Che di vostro fallir pena sostiene*¹⁸⁰

E poco di poi:

*Già prima hebbe per voi l'entrata Amore*¹⁸¹

E altrove:

E sien col cor punite ambe le luci,

*Ch'a la strada d'Amor mi furon duci*¹⁸²

E altrove più chiaro:

E da begl'occhi mosse 'l freddo ghiaccio

174. Id., *Tr. Cup.* I, v. 82.

175. Id., *Rvf CXXXIII*, v. 5.

176. Id., *Rvf CLVII*, vv. 10-11.

177. Id., *Rvf CXCIV*, vv. 13-14.

178. Id., *Rvf CCLXX*, vv. 76-77.

179. Id., *Rvf LXXV*, vv. 9-10.

180. Id., *Rvf LXXXIV*, vv. 1-2.

181. *Ivi*, v. 5.

182. Id., *Rvf XXXVII*, vv. 79-80.

Che mi passò nel core |

[XXXVr] *Per la virtù d'un subito splendore*¹⁸³

E Guido Cavalcanti:

*Voi che per gl'occhi miei passaste al core*¹⁸⁴

E il Poeta:

*E aperta la via per gl'occhi al core*¹⁸⁵

ENTRA sovente Amore per l'udito ancora, il che per molti esemipi dimostra il Boccaccio nel *Decameron* dicendo: *Assai son coloro che credono Amore solamente da gl'occhi acceso le sue saette mandar, coloro schernendo che tener vogliono che alcuno per udito si possa innamorare, li quali esser ingannati assai manifestamente apparirà.*¹⁸⁶

ALBERGA

Amor ne gl'occhi de l'amata, ond' il Petrarca:

Io temo sì de' begl'occhi l'assalto

*Ne i quali Amor e la mia Morte alberga*¹⁸⁷

E altrove, in persona d' Amor parlando:

E se i begl'occhi, ond'io mi ti mostrai

*E là dov'era il mio dolce ricetta*¹⁸⁸

E messer Pietro Bembo: |

[XXXVv] *Ben diss'io 'l ver, che come 'l dì col sole,*

Così con la mia donna Amor vien sempre

*Che da i begl'occhi mai non s'allontana*¹⁸⁹

ALBERGA

Nel cor de l'amante ancora, però dice il Petrarca:

Amor, che nel pensier mio vive e regna

*E 'l suo seggio maggior nel mio cor tene*¹⁹⁰

E se forse ad alcuno paresse cosa poco verisimile o impossibile che in un medesimo tempo Amor ne gl'occhi de l'amato e nel cor de gl'amanti alberghi, veggia di ciò manifesto esempio nel sole, il qual, quantunque stia sempre nel cielo, dicesi però essere in uno e in un altro luogo, ove co' suoi raggi renda luce in terra. Parer dunque impossibile non debbe che Amore, standosi ne gl'occhi de l'amata, mandi co i raggi suoi tale splendore nel cuore de l'amante, che quivi ancora albergar ragionevolmente si dica, quanto maggiormente ch'io per certo stimo | [XXXVIr] il core de l'amante non abitare altrove che ne gl'occhi de l'amata, come disse il Poeta:

183. Id., *Rvf* LIX, vv. 6-8.

184. Cavalcanti, XIII, v. 1 (edizione di riferimento: Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011).

185. Petrarca, *Rvf* III, v. 10.

186. Boccaccio, *Dec.* IV, 4, § 3.

187. Petrarca, *Rvf* XXXIX, vv. 1-2.

188. Id., *Rvf* XCIII, vv. 9-10.

189. Bembo, *Asolani* III, VIII, *Per che 'l piacer a ragioner m'invoglia*, vv. 31-33.

190. Petrarca, *Rvf* CXL, vv. 1-2.

*La donna che 'l mio cor nel viso porta*¹⁹¹

E altrove:

*Ne gl'occhi ove habitar solea 'l mio core*¹⁹²

PASCESI AMORE

D'affanni, lagrime e doglia, come chiaramente dimostrò il Poeta dicendo:

*Vivace Amor che ne gl'affanni cresce*¹⁹³

E altrove:

E non questo tiranno

*Che del mio duol si pasce, e del mio danno*¹⁹⁴

E altrove, in persona d'Amor parlando, dice:

*Ch'io mi pasco di lacrime, e tu 'l sai.*¹⁹⁵

QUESTIONE XII

Giunti dunque quasi al fine de gl'amorosi dubbi, l'ultima questione sarà s'alcuno amante giunger possa a tal stato che veramente debba esser stimato felice, ne la qual molti credono potersi amando | [XXXVIv] esser beato, movendosi per l'autorità del Poeta, il qual in molti luoghi rende testimonianza de la sua felicità dicendo:

Tengan dunque ver' me l'usato stile

Amor, madonna, il mondo e mia fortuna,

*Ch'io non penso esser mai se non felice*¹⁹⁶

E altrove:

Così me, donna, il voi veder, felice

*Fa in questo breve e frale viver mio*¹⁹⁷

E altrove:

E 'n foco e 'n gelo

*Tremando, ardendo, assai felice fui*¹⁹⁸

E altrove:

*Divino sguardo da far l'huom felice*¹⁹⁹

E il Boccaccio:

Tant'è, Amor, il ben ch'io per te sento,

E l'allegrezza e il gioco,

*Ch'io son felice ardendo nel tuo foco*²⁰⁰

E Dante:

191. Id., *Rvf CXI*, v. 1.

192. Id., *Rvf CCCXXXI*, v. 37.

193. Id., *Tr. Cup.* III, v. 37.

194. Id., *Rvf CCCLX*, vv. 59-60.

195. Id., *Rvf XCIII*, v. 14.

196. Id., *Rvf CCXXXIX*, vv. 9-11.

197. Id., *Rvf CXCI*, vv. 3-4.

198. Id., *Rvf CCCXXXVII*, vv. 10-11.

199. Id., *Rvf CCCLI*, v. 9.

200. Boccaccio, *Dec.* VIII, *Conclusione*, ballata *Tanto è, Amore, il bene*, vv. 1-3.

*Che diverrò beato lei guardando*²⁰¹

E messer Pietro Bembo ove dice:

Non spero d'esser mai se non beato, |

*[XXXVIIr] Sì fermo è 'l piè del mio felice stato*²⁰²

E altrove:

*Beato chi l'ascolta e chi la mira!*²⁰³

Ne le quali sentenze si vede quanta felicità ponessero questi saggi e dottissimi autori ne l'amoroso stato, mostrando che se un solo sguardo, un sì lieve e fuggitivo diletto far suole l'amante beato, hor che fia dunque giungendo a le felicità incomprendibili ch'Amore ai suoi più cari giustamente dona? Il che, con honestissimo velo coprendo, accennò il Poeta dicendo:

Che dove, del suo mal quaggiù sì lieta,

Vostra vaghezza acqueta

Un muover d'occhio, un ragionar, un canto,

*Quanto fia quel piacer, se questo è tanto?*²⁰⁴

Sono però alcuni che dicono niuno amoroso stato esser felice, però che, quantunque a gl'amanti, avvezzi a viver sempre in doglie e 'n pene, ogni lieve e brevissimo diletto paia eterna beatitudine, creder però non si debbe quella | [XXXVIIv] esser vera felicità, come l'istesso Petrarca altrove a se medesimo disse:

E del tuo cor divelli ogni radice

Del piacer che felice

*No 'l può mai fare, e respirar no 'l lassa*²⁰⁵

E altrove:

Mia fera ventura

Vuol che vivendo e lagrimando impari

*Come nulla quaggiù diletta, e dura*²⁰⁶

La qual opinione, ancora che da volgari homini sia rifiutata, è da più e più dotti autori seguita, ragionevolmente conchiudendo che se ne le humane cose (come si legge)

Innanzi al dì de l'ultima partita

*Huom beato chiamar non si conviene*²⁰⁷

quanto meno ne lo stato de gl'amanti, il quale quanto sia lieve, volubile, incostante e vario di sopra si è dimostro. E qui a l'amorose questioni si ponga fine.

201. In realtà, Cino da Pistoia, XV, v. 4. Anche in questo caso, il testo è attribuito a Dante in *Canzoni di Dante*, cit.

202. Bembo, *Asolani* III, ix, *Se ne la prima voglia mi rinvesca*, vv. 21-22.

203. Id., *Asolani* III, viii, *Per che 'l piacer a ragionar m'invoglia*, v. 63.

204. Petrarca, *Rvf* CCLXIV, vv. 51-54.

205. Ivi, vv. 24-26.

206. Id., *Rvf* CCCXI, vv. 12-14.

207. Id., *Rvf* LVI, vv. 13-14.

III. Un' autorità valida per tesi opposte: Petrarca nel Dialogo d'amore di Cornelio Frangipane

Nonostante il titolo generico, il *Dialogo d'amore* di Cornelio Frangipane – pubblicato postumo nel 1588 (Venezia, fratelli Guerra), ma risalente già al 1541, come vedremo – affronta un tema ben preciso nell'ambito della topica amorosa, quello della 'lontananza dell'amante'. Con tale formula, non si fa riferimento all'*amor de lohn* reso celebre da Jaufré Rudel, che, nella trattatistica cinquecentesca, rimanda piuttosto alla questione dell' 'innamoramento per fama', ossia dell'amore che nasce semplicemente sentendo lodare una donna, senza averla vista nella realtà.¹ Nel caso in questione, invece, l'innamoramento – attraverso la visione diretta della donna – ha già avuto luogo, ma l'amante a un certo punto deve intraprendere un viaggio, allontanandosi così dall'amata per un periodo più o meno lungo. È una situazione frequente in Petrarca, al punto che si è parlato di un vero e proprio 'sottogenere' in riferimento alle poesie di lontananza del *Canzoniere*.² Si possono ricordare esempi celebri come le canzoni *Rvf CXXVII, In quella parte dove Amor mi sprona*, e *CXXIX, Di pensier in pensier, di monte in monte*.³

1. Su tale tema, cfr. L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, cit.; B. Asaro, *The Unseen Beloved*, cit. Sulla lontananza e sui suoi effetti in generale, cfr. Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008; Claudio Giunta sottolinea il valore della poesia stessa come colloquio *in absentia* (cfr. Id., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002: cfr. in part. le pp. 439-454 sul *Canzoniere*). Sulle caratteristiche generali del tema della lontananza in Petrarca e nella tradizione petrarchista, con speciale attenzione al pensiero rivolto all'amata lontana, cfr. G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, cit., pp. 28-29, 34-35.

2. Cfr. Emilio Bigi, *La Canzone CXXIX*, in *Lectura Petrarce*, a cura di Monica Bianco, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2010, pp. 189-206, a p. 191.

3. Fra le letture delle due canzoni, oltre a quella di Bigi già citata, si segnalano: Adelia Noferi, *Letture della canzone CXXVII* [1982], in Ead., *Frammenti per i Frammenti di Petrarca*, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 175-193; Ruth Gantert, «*Canzoniere*» CXXIX: «*Di pensier in pensier, di monte in monte*», in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 55-78; Karlheinz Stierle, *Un manifesto del nuovo canto* ("Rvf" 120-29), in *Il Canzoniere. Lettura micro e ma-*

Non sembra che il *Dialogo* del Frangipane abbia suscitato molta attenzione, probabilmente per una serie di motivi quali: la pubblicazione tarda (e postuma) nel 1588, in un periodo in cui va ormai affievolendosi la moda del 'dialogo d'amore', che toccò l'apice della sua fortuna editoriale negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento (non a caso il dialogo era stato scritto nel 1541, come si è accennato);⁴ la focalizzazione su un tema circoscritto come la lontananza, a differenza di altri dialoghi cinquecenteschi che adottano un approccio più globale nei confronti del fenomeno amoroso, soffermandosi sui suoi vari aspetti; lo scarso interesse del testo da un punto di vista filosofico-speculativo, puntando esso soprattutto sulla brillantezza oratoria e sulle citazioni di autorità letterarie; la perdita di richiamo della figura di Tullia d'Aragona (protagonista del dialogo, come vedremo), morta ormai più di trent'anni prima, nel 1556; la piuttosto modesta notorietà dell'autore al di fuori del Friuli e in ambito letterario (del resto, egli lasciò allo stato manoscritto molte delle sue opere); la pubblicazione presso editori non di primo piano come i fratelli Guerra, friulani trasferitisi a Venezia. Ancor oggi il *Dialogo* è poco noto, anche a causa della sua rarità presso le biblioteche.⁵

Tuttavia, riteniamo che il testo offra vari motivi d'interesse. Innanzitutto, per il cospicuo numero di citazioni ivi contenute: la maggior parte di esse deriva da Petrarca, ma emergono anche altre *auctoritates*. Nei trattati d'amore cinquecenteschi, è comune il ricorso a citazioni per suffragare le proprie posizioni.⁶ Nel caso del Frangipane, però, colpisce la particolare frequenza e sistematicità del fenomeno.

Il *Dialogo d'amore* ha due protagonisti, un uomo (Geri senese) e una donna (Tullia d'Aragona), che espongono le loro opposte opinioni riguardo al tema dibattuto. Già il fatto che un personaggio femminile rivesta un ruolo di tanto rilievo è degno d'attenzione: è noto quanto siano rari i casi di dialoghi cinquecenteschi in cui una donna conversa alla pari con degli uomini (basti pensare alla marginalità delle interlocutrici femminili nelle discussioni degli *Asolani* e del *Cortegiano*). Al di là di ciò, è interessante che la diversa prospettiva di genere si rifletta anche nel modo con cui i due protagonisti guardano a Petrarca e alle altre autorità.

crotestuale [Lectura Petrarcae Turicensis], a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 295-312; Luca Marcozzi, *Il Parnaso di Petrarca (lettura della canzone 129 dei 'Fragmenta')*, in «Petrarchesca», I, 2013, pp. 55-76.

4. Cfr. al riguardo il lucido panorama tracciato in M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica*, cit.

5. Secondo i dati di Edit16, copie del *Dialogo d'amore* del Frangipane si trovano presso la Biblioteca 'Vincenzo Joppi' di Udine, la Biblioteca Nazionale Marciana e la Biblioteca Querini Stampalia di Venezia, la Biblioteca Civica Queriniana di Brescia e la Biblioteca Oliveriana di Pesaro.

6. Per approfondimenti, sia consentito il rinvio a M. Favaro, «*L'ospite preziosa*», cit., pp. 130-186.

1. L'autore e la composizione del dialogo

Prima di addentrarci nell'analisi del dialogo, è opportuno fornire qualche informazione sull'autore e sulle circostanze della composizione.⁷ Cornelio Frangipane nacque nel 1508 a Tarcento, nei pressi di Udine. Apparteneva a una delle più importanti famiglie feudatarie del Friuli: ben presto egli divenne un fondamentale punto di riferimento per la nobiltà della regione.⁸ Da giovane, assistette alle lezioni di Giulio Camillo. Dopo essersi laureato in legge all'Università di Padova, si impose come uno dei più brillanti avvocati della Serenissima. Fu inviato varie volte a Venezia in qualità di rappresentante del Friuli in occasioni ufficiali: in tali circostanze, recitò orazioni che furono molto apprezzate (si ricordano in particolare le orazioni gratulatorie per le elezioni dei dogi Francesco Donà, nel 1545, e Francesco Venier, nel 1554).⁹ Colse uno dei suoi più grandi successi quando fece assolvere il signore di Duino Matthias Hofer.¹⁰

È interessante anche il suo profilo religioso. Fu infatti in rapporti d'amicizia con il celebre Pier Paolo Vergerio, il vescovo di Capodistria che, convertitosi al luteranesimo, ne diffuse le idee tramite una vivace attività di polemista.¹¹ Il Frangipane difese la nobildonna Isabella di Frattina, processata

7. Per notizie sulla vita e sulle opere del Frangipane, cfr.: Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, vol. II, Venezia, Modesto Fenzo, 1762, pp. 161-180; Prospero Antonini, *Cornelio Frangipane di Castello. Giureconsulto, oratore e poeta del secolo XVI*, in «Archivio storico italiano», IV, 8, 1881, pp. 19-64, 335-365; IX, 1882, pp. 20-60, 296-335; Silvano Cavazza, *Frangipane, Cornelio*, in *DBI*, L, 1998, pp. 227-230; Id., *Frangipane, Cornelio*, in *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, vol. II, *L'età veneta*, t. 2, a cura di Cesare Scaloni, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 1188-1193.

8. Su tale punto, ci permettiamo di rinviare a Maiko Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VIII, 1-2, 2005, pp. 207-230, a pp. 208-213.

9. Le due orazioni furono anche stampate: cfr. Cornelio Frangipane, *Oratione [...] nella creazione del serenissimo principe Donato*, Venezia, Valgrisi, 1545, più volte ristampata negli anni successivi; Id., *Oratione [...] recitata al seren. principe Francesco Veniero*, Venezia, f.lli Guerra, 1577.

10. Sull'Hofer pendevano gravissimi capi d'imputazione (quali la ribellione e l'omicidio), ma Cornelio riuscì a ottenere l'assoluzione completa. L'arringa fu pronunciata a Vienna nel 1549 davanti al re Ferdinando, che alla fine disse: «Io lo dono alla vostra eloquenza» (anche se certo va tenuto nel debito conto l'intervento – sottolineato con forza nel corso dell'orazione – di Carlo V e suoi familiari a favore di Matthias). Il discorso di Cornelio, tradotto dall'autore stesso dal latino al volgare, fu poi compreso nella celebre raccolta di *Orationi volgarmente scritte da molti huomini illustri*, a cura di Francesco Sansovino (Venezia, Rampazetto, 1561).

11. Su questo personaggio, cfr. almeno: Silvano Cavazza, *Pier Paolo Vergerio. La formazione di un riformatore italiano*, in «Quaderni Giuliani di Storia», n.s., II, 1981, pp. 141-157; Anne Jacobson Schutte, *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a Venezia (1498-1549)*, Roma, Il Veltro, 1988; *Pier Paolo Vergerio il Giovane. Un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, Convegno Internazionale di Studi (Cividale del Friuli, 15-16 ottobre

dall'Inquisizione per eresia (una copia dell'arringa, che conteneva alcune affermazioni audaci in materia religiosa, venne trasmessa agli inquisitori di Udine).¹² Si può ricordare pure che Giulia da Ponte (la quale, insieme al padre Gian Paolo e soprattutto a suo marito Adriano di Spilimbergo, promosse quell'Accademia Parteniana che tanto ha interessato gli studiosi dell'eresia in Friuli) scrisse una lettera a Prospero Frangipane perché raccomandasse presso suo fratello Cornelio lo spilimberghese Paolo Vasio, presentato come «homo da bene, virtuoso e grande amico e affezionato di casa nostra»: quest'ultimo fu poi condannato per eresia nel 1586 (lo stesso Prospero fu tra gli inquisiti nel processo a un gruppo eterodosso udinese del 1543).¹³ Nel 1566, inoltre, in qualità di organizzatore di un'antologia lirica (*Helice. Rime et versi di vari compositori de la Patria del Frioli, sopra la fontana Helice del Signor Cornelio Frangipani di Castello*, Venezia, al segno della Salamandra, 1566), Cornelio invitò a partecipare anche eretici già condannati dall'Inquisizione, come Pietro Percoto e Marco Antonio Pichissino, oltre a personaggi quali Rocco de Bonis e Marco Antonio Fiducio.¹⁴ Tuttavia,

1998), a cura di Ugo Rozzo, Udine, Forum, 1998; Robert A. Pierce, *Pier Paolo Vergerio the Propagandist*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003; G. Cascio, *Petrarca 'protestante'*, cit., pp. 31-68 (a cui si rimanda anche per ulteriori riferimenti bibliografici). Va ricordato in particolare il viaggio del Vergerio in Friuli nel 1558, compiuto con l'evidente scopo di sfidare le autorità politiche e religiose della Serenissima e di infrancare i propri seguaci in territorio friulano. In tale occasione, Vergerio mandò più volte a salutare il Frangipane e il Percoto, facendo inoltre riferire loro che «il re Massimiliano era diventato lutherano affatto». È probabile che i due ricevessero dal Vergerio dei libri proibiti da distribuire alla rete degli aderenti: dalle testimonianze, sappiamo che destò particolare meraviglia la gran quantità di libri che l'audace ex-vescovo portava con sé «et che li dava a chi ne voleva per convertirli alla sua legge». È interessante che la meta finale del viaggio di Vergerio fosse presso il signore di Duino, il già menzionato Matthias Hofer. Su questo viaggio del Vergerio, cfr. Antonio Battistella, *Atti d'un processo informativo contro P.P. Vergerio presso il S. Ufficio di Udine*, in «Memorie storiche forogiuliesi», X, 1914, pp. 474-483; Pio Paschini, *Il Vergerio in Friuli nel 1558*, in «Memorie storiche forogiuliesi», XV, 1919, pp. 131-132; Antonio Battistella, *Un temuto ritorno del Vergerio in Friuli nel marzo del 1558*, in «Archivio Veneto-Tridentino», VIII, 1925, pp. 184-204; Andrea Del Col, *L'Inquisizione nel Patriarcato e Diocesi di Aquileia. 1557-1559*, con prefazione di Anne Jacobson Schutte, Trieste, EUT, 1998, pp. 147-152.

12. Gli atti del processo sono stati pubblicati recentemente: cfr. Federica Ambrosini, *Una Gentildonna davanti al Sant'Uffizio. Il processo per eresia a Isabella della Frattina 1568-1570*, Genève, Droz, 2014. Cfr. anche: Luigi De Biasio, *La difesa di Cornelio Frangipane per Isabella Frattina davanti al Sant'Uffizio veneziano*, in «Memorie storiche forogiuliesi», LXXIII, 1993, pp. 149-184; Federica Ambrosini, *L'eresia di Isabella. Vita di Isabella da Passano, signora della Frattina*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

13. Sull'Accademia Parteniana, cfr. almeno *Bernardino Partenio e l'Accademia di Spilimbergo: 1538-1543*, 2 voll., a cura di Caterina Furlan, Venezia, Marsilio, 2001 (soprattutto gli interventi di Ugo Rozzo e di Silvano Cavazza). Sulla lettera di Giulia da Ponte a Prospero Frangipane, cfr. G.G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 180.

14. Cfr. Giorgio Ferigo, *Morbida facta pecus... Aspirazioni e tentativi di riforma nella Carnia del '500*, in «Almanacco culturale della Carnia», IV, 1988, pp. 7-73, a pp. 15-16 e n. 37.

nonostante ci fossero vari sospetti riguardo al suo credo religioso, grazie alle amicizie influenti di cui egli disponeva l'Inquisizione non prese alcun serio provvedimento: si limitò a sequestrare la biblioteca del Frangipane dopo la sua morte, avvenuta nel 1588.¹⁵

Oltre al *Dialogo d'amore*, si conoscono varie altre opere del Frangipane. Scrisse numerose poesie, che per la maggior parte non pubblicò:¹⁶ molte di esse, di chiara ispirazione petrarchesca, sono dedicate all'amata Orsa Hofer, sorella del già ricordato Matthias e moglie dell'avvocato udinese Giulio Manin, che fece celebrare anche da vari altri poeti friulani in latino e in volgare tramite la già menzionata raccolta *Helice*.¹⁷ Rime e lettere del Frangipane si trovano in alcune delle più note raccolte dell'epoca.¹⁸ Anche tramite esse,

15. Sulla questione dell'eterodossia del Frangipane, cfr. Silvano Cavazza, *La Riforma nel patriarcato di Aquileia: gruppi eterodossi e comunità luterane*, in *Il patriarcato di Aquileia tra Riforma e Controriforma*, a cura di Antonio De Cillia e Giuseppe Fornasir, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1996, pp. 20 ss., 25 ss., 30, 37, 40 ss.; Ugo Rozzo, *Biblioteche italiane del Cinquecento tra Riforma e Controriforma*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1994, ad indicem. Cavazza scrive che non si può dedurre che Cornelio fosse luterano o calvinista, ma si può solo avanzare il sospetto che «non fosse del tutto ortodosso nelle sue idee». A ogni modo, osserviamo che la conclusione della lettera di precetti indirizzata da Cornelio al nipote Pietro fa supporre una certa tendenza al nicodemismo: «io t' ammonisco, che tu non ti intrometti, né ragioni in materia di religione, né in materia di stato, che l'una e l'altra è pericolosa, perciocché l'Inquisizione si esercita con consentimento dei principi secolari molto severamente in questi tempi, li quali vanno per mille strade spiando chi parla di loro, e chi ha con altro principe intendimento o tacita servitù» (*Lettera di Cornelio Frangipane a suo nipote Pietro*, a cura di Francesco Micoli Toscano, Udine, Vendrame, 1829, p. 16).

16. Una parte di esse si può leggere però in *Saggio di rime e prose di Cornelio Frangipane*, raccolte e pubblicate da Lorenzo Cosatti udinese, Milano, Luigi Mussi, 1812. Molte altre sono contenute nel ms. 25 della Biblioteca Bartolini di Udine, grazie alla trascrizione effettuata nel Settecento dall'abate Domenico Ongaro (per ulteriori dettagli, cfr. *infra*), e soprattutto nei manoscritti di Cornelio presso l'archivio privato della famiglia Frangipane a Joannis di Aiello del Friuli.

17. Quando Orsa morì, per onorarne la memoria Cornelio fece costruire nel proprio giardino una fontana il cui nome, Elice, allude ad Orsa tramite un raffinato riferimento mitologico (Elice è infatti l'altro nome con cui è nota la ninfa Calisto, mutata in orsa da Giunone per gelosia e quindi assunta in cielo e trasformata nella costellazione dell'Orsa Maggiore da Giove).

18. Cfr. *Lettere volgari di diversi eccellentissimi huomini. Libro II*, a cura di Paolo Manuzio, Venezia, figli di A. Manuzio, 1545, cc. 29 ss., 51 ss.; *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, a cura di Lodovico Domenichi, Venezia, Giolito, 1545, p. 240 (cfr. l'edizione moderna a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, San Mauro Torinese, Res, 2001); *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti*, Venezia, Giolito, 1548, c. 100r; *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, vol. II, Venezia, Marcolini, 1551, c. 286 ss.; *Del Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona*, a cura di Girolamo Ruscelli, Venezia, Pietrasanta, 1555, p. 247 ss.; *Lettere di diversi eccellentissimi huomini*, a cura di Ludovico Dolce, Venezia, Giolito, 1559, pp. 466-472; *Componimenti latini e toscani da diversi suoi amici composti nella morte di m. Benedetto Varchi*, Firenze, figli di Torrentino e Pettinari, 1566, c. Iv; *Il Tempio della Divina Signora Donna Geronima Colonna d'Aragona*, a cura di Ottavio Sammarco, Padova, Pasquati, 1568, parte I, c. 26r e parte II, c. 3v; *Della nuova scielta di lettere di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni*, vol. IV, a cura di Bernardino Pino, Venezia, [Manuzio], 1574, pp. 451-454.

riusciamo a ricostruire una rete di rapporti non limitata unicamente all'ambito provinciale, dato che coinvolse anche personalità del calibro di Speroni, Domenico Venier, Trifon Gabriele, Aretino, Fracastoro e Varchi. Fra le altre opere del Frangipane, si possono ricordare vari scritti inediti di ambito filosofico-religioso (in cui si avverte l'influsso del maestro Giulio Camillo), un abbozzo di poema intitolato *Il trionfo di Cristo*, la *Lettera ovvero Discorso [...] che sia meglio governare li popoli con timore che con amore* (Treviso, Domenico Amici, 1592), e soprattutto il *Discorso del parlar senatorio* (edito postumo a cura di Girolamo Canini: Venezia, G.B. Ciotti, 1619), che insegna a preparare e tenere un'orazione deliberativa: è un testo su cui torneremo in seguito.

Considerando il tema dell'opera che analizzeremo, vale la pena segnalare che Cornelio è fra i personaggi di un dialogo d'amore di Pompeo Colloredo, un altro nobile friulano, conservato allo stato frammentario in un manoscritto.¹⁹ Si tratta di un testo chiaramente influenzato dagli *Asolani*, non solo per il tema amoroso e per la struttura dialogica con protagonista un'eletta brigata di quattro gentiluomini (Cornelio, Giulio, Lelio e Fulvio: l'erudito Domenico Ongaro ha identificato i primi tre con Cornelio Frangipane, Giulio Savorgnan e lo stesso Pompeo Colloredo sotto pseudonimo)²⁰ e sette gentildonne (Emilia, Isabella, Mabilia, Teodora, Mellicia, Eleonora, Oriana), ma anche per l'impianto prosimetrico. Nel corso del dialogo, i personaggi re-

19. Il frammento di dialogo si legge nel ms. 25 della Biblioteca Bartoliniana di Udine, alle cc. 115r-126v. Il manoscritto fa parte dell'imponente serie di codici (mss. Bartolini 15-25) in cui un erudito friulano, l'abate sandanielese Domenico Ongaro (1713-1796), copiò e fece copiare un nutrito *corpus* di poesie di autori friulani del Cinquecento (per ulteriori notizie su di lui, sia consentito il rinvio a Maiko Favaro, *Un'eredità da valorizzare: l'erudizione di Domenico Ongaro (1713-1796) e un nuovo database sui Friulani illustri*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso Nazionale dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri *et alii*, Roma, Adi editore, 2016, [www.italianisti.it/pubblizzazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/Favaro\(1\).pdf](http://www.italianisti.it/pubblizzazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/Favaro(1).pdf) [ultimo accesso: 15 febbraio 2021]). Alle cc. 55r-58v del ms. 25, l'Ongaro fornisce delle preziose informazioni biografiche su Pompeo Colloredo (1520-1594), appartenente a una delle più nobili famiglie friulane, spiegando fra l'altro che egli abbracciò lo stato ecclesiastico e fu intimo amico del già ricordato Prospero Frangipane. Lo stesso Cornelio scrive di Pompeo in alcune sue lettere ad Antonio di Pers. Assieme a Collatino di Collalto, Prospero Frangipane, Muzio di Porcia e Giuseppe Betussi, Pompeo è fra gli interlocutori dei dialoghi sulla nobiltà di Marco della Fratta e Montalbano, cognato di Pompeo stesso (su quest'opera, anche per la questione della reale paternità del testo, cfr. Claudio Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII* [1988], Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 70-73). Sempre nel ms. 25, si possono leggere varie rime di Pompeo per l'amata Rinalda (cc. 90r-103v) e delle stanze in polemica risposta a quelle di Isidoro di Partistagno sulle donne più belle del Friuli (le stanze del Colloredo si leggono alle cc. 73v-86v, mentre quelle del Partistagno alle cc. 60r-72v; le *Stanze* del Partistagno sono disponibili pure in edizione moderna: cfr. Maurizio Grattoni, *Isidoro di Partistagno*, Udine, Del Bianco, 1982).

20. Cfr. ms. Bartolini 25, cc. 112r-114r. Ongaro osserva anche che il dialogo di Pompeo è scritto «con qualch'eleganza».

citano infatti una serie di poesie: nel manoscritto possiamo leggere quattro canzoni, quattro madrigali e tre sonetti (di cui uno incompleto). Al di là di Bembo, si potrebbe proporre un parallelo anche con un'altra opera friulana dell'epoca: il *Libro della bella donna* (Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554) dell'udinese Federico Luigini, in cui alcuni nobili friulani dialogano su un tema chiaramente legato a quello amoroso, ossia la bellezza femminile.²¹

Il *Dialogo d'amore* del Frangipane è un dialogo diegetico in forma di epistola. L'autore si rivolge infatti fin dall'inizio al suo amico Mario Savorgnan, altro nome importante della nobiltà friulana di quegli anni, capace di distinguersi in campo culturale ma soprattutto in quello militare.²² Cornelio intende raccontargli un'interessante conversazione a cui ha assistito poco tempo prima a Venezia, dove si trovava in missione come ambasciatore del Friuli. Spiega che, durante il suo soggiorno, andava talvolta a casa della «Signora Tullia», dove erano soliti recarsi anche vari giovani «e costumati e dotti» per via dei «piacevoli ragionamenti» che si tenevano nel salotto della padrona di casa, descritta come «donna vezzosa e ben parlante, e nelle cose volgari e nelle latine parimente dotta più che a donna peravventura non si richiede».²³ Nel *Dialogo d'amore*, in particolare, viene raccontato il «ragionamento» fra

21. Il *Libro della bella donna* si può leggere in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1913, pp. 221-308. Su quest'opera e sul suo autore, cfr.: Luigia Zilli, 'Il libro della bella donna' di Federico Luigini da Udine, in «Quaderni Utinensi», I, 1-2, 1983, pp. 19-33; Mary Rogers, *The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting*, in «Renaissance Studies», II, 1, 1988, pp. 47-88; Roberto Norbedo, *Luisini, Federico*, in *Nuovo Liruti*, cit., vol. II, t. 2, pp. 1523-1525.

22. Mario Savorgnan (1511-1574) ricevette un'eccellente educazione umanistica, sotto la guida prima del celebre letterato e filologo greco Giano Lascaris, che il padre ospitava appositamente nel suo castello, e poi – probabilmente – di Lazzaro Bonamico a Padova. Imparò il latino, il greco, l'ebraico e le scienze matematiche. Si formò nell'arte bellica attraverso l'esperienza sul campo, militando al servizio della Serenissima già almeno a partire dal 1530. Negli anni Quaranta-Cinquanta, fu spesso attivo come ingegnere militare, oltre che alla guida delle proprie truppe. Ebbe frequenti contatti con le varie corti italiane ed europee, anche per missioni diplomatiche. Notevoli i suoi rapporti con i letterati, friulani e non, che gli dedicarono numerosi componimenti poetici e traduzioni dal greco, come quelle di Pompilio Amaseo e di Raffaele Cillenio dei *Fragmenta polibiani*, a stampa rispettivamente nel 1543 e nel 1549; di Giovan Battista Gabia delle tragedie di Sofocle (1543); e di Francesco Robortello da Eliano Tattico (1552). Scrisse un importante trattato militare, la *Militia antica et moderna*, che lasciò allo stato manoscritto ma fu poi pubblicata postuma da Cesare Campana, il quale intervenne con rimaneggiamenti e aggiunte (*Arte militare terrestre e maritima [...]*, Venezia, De Franceschi, 1599). Il Savorgnan realizzò anche alcune traduzioni dalle sezioni militari delle *Storie* di Polibio, poi confluite nella *Militia antica et moderna*: in esse, dà prova di una conoscenza del greco e di un acume filologico affatto notevoli. Cfr. Roberto Norbedo, *Savorgnan Del Monte (D'Osoppo, Dello Scaglione)*, *Mario Aurelio detto Mario il Vecchio*, in *Nuovo Liruti*, cit., vol. II, t. 3, pp. 2283-2288 (anche per indicazioni sulla bibliografia precedente).

23. Cfr. Cornelio Frangipane, *Dialogo d'amore*, Venezia, f.lli Guerra, 1588, p. 10. Per un commento su questo passaggio, cfr. Androniki Dialeti, *Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy*, in «The Historical Journal», LIV, 2011, pp. 1-23, a p. 19.

Tullia e un giovane senese. Anche di quest'ultimo ci viene riferito solo il nome, Geri. I due sono amanti, ma nel giro di pochi giorni Geri – a malincuore – deve tornare a Siena per ordine di suo padre, che è ormai anziano. Geri promette comunque di tornare da Tullia dopo che suo padre sarà morto ed egli avrà ereditato quello che gli spetta. La partenza dell'innamorato fornisce il tema su cui si concentra il dialogo. Tullia sostiene che la sofferenza di lei, amante che resta, sarà superiore a quella di Geri, amante che parte. Come prevedibile, Geri è di parere opposto. Perciò, Tullia propone di discutere la questione: i due espongono a turno le argomentazioni a sostegno della propria tesi. Alla fine, quattro giudici fra i gentiluomini dell'uditorio esprimono il loro giudizio. Tuttavia, non si giunge a un verdetto, dal momento che due giudici votano a favore di Tullia, mentre gli altri due concordano con Geri. Nel chiudere l'opera, Cornelio torna a rivolgersi direttamente all'amico Mario Savorgnan e lo invita a formulare lui stesso il giudizio sulla questione, avvalendosi del raffinato discernimento, nonché della cultura umanistica e dell'esperienza del mondo e dell'amore che egli possiede al più alto grado.

Sebbene la *princeps* sia pubblicata nel 1588, la stesura del dialogo risale già al 1541. Alla conclusione della redazione manoscritta del testo conservata in un codice – non autografo – della Biblioteca Civica 'Vincenzo Joppi' di Udine, si legge infatti «A li 20 di Agosto 1541».²⁴ Si tratta di una data che trova conferma in quanto sappiamo della biografia di Frangipane. All'inizio del *Dialogo*, come accennato, l'autore scrive all'amico Mario Savorgnan di volergli fornire il resoconto di una conversazione a cui ha assistito il mese precedente, mentre si trovava in missione a Venezia come ambasciatore del Friuli («Ritrovandomi il mese passato in Venezia ambasciatore al Serenissimo Principe mandato dal Parlamento, e andando alcuna volta per via di diporto in casa di una gentilissima Signora [...]»). In effetti, nel diario personale che Cornelio compilò fra il 15 gennaio 1538 e il 1543, possiamo leggere in corrispondenza dell'8 giugno 1541: «Io tornai in Venetia eletto ambasciator ne la materia del due per 100, dove io stetti per fino al 7 di Luio et io feci revocar la parte di pagar li due per 100 a li 4 di Agosto».²⁵ Troviamo riscontro

24. Cfr. Cornelio Frangipane, *Dialogo amoroso*, Udine, Biblioteca Civica 'V. Joppi', ms. Fondo Principale 424, cc. 20r-31r: 31r. Sul rapporto fra tale manoscritto e la versione a stampa del dialogo, cfr. l'appendice al presente capitolo. Prospero Antonini, che consultò il manoscritto, ricopiò correttamente la data del 20 agosto 1541 in calce alla copia che trasse dalla stampa del *Dialogo* (conservata ora a Udine, Biblioteca Civica 'V. Joppi', ms. Fondo Principale 1544: anche per essa si rimanda alla discussione in appendice). Tuttavia, verosimilmente per errore, nel proprio studio scrisse che il dialogo risaliva all'agosto 1545 (cfr. P. Antonini, *Cornelio Frangipane*, cit., IX, p. 56). Da lì Silvano Cavazza (*Frangipane, Cornelio*, in *DBI*, cit., e *Frangipane, Cornelio*, in *Nuovo Liruti*, cit.) deve aver tratto l'indicazione del 1545 come anno di composizione del dialogo.

25. Citiamo da P. Antonini, *Cornelio Frangipane di Castello*, cit., VIII, p. 30. L'Antonini ebbe accesso all'archivio della famiglia Frangipane, in cui sono conservati vari scritti di Cornelio. In un manoscritto oggi presso la Biblioteca 'V. Joppi' di Udine (Fondo Principale, ms. 405), lo studioso offre un catalogo dei materiali conservati nei tre volumi relativi a

di tale missione nella *Historia della Provincia del Friuli* di Gian Francesco Palladio degli Olivi.²⁶ Anzi, sulla base delle informazioni fornite da quest'ultimo, possiamo ipotizzare dove stia – probabilmente – l'origine dell'equivoco che ha indotto gli stampatori Domenico e Giambattista Guerra, nella dedicatoria premessa alla loro edizione del *Dialogo d'amore*, a collocare l'opera in una data ben posteriore al 1541. Essi affermano che Cornelio scrisse il dialogo «nella sua giovinezza al molto Illustre Sig. Mario Savorgnano di felice memoria, quando recitò quella bella orazione al Serenissimo Principe Veniero».²⁷ Il riferimento è all'orazione solenne che Cornelio pronunciò nel giugno 1554 in rappresentanza della Patria del Friuli, per festeggiare l'elezione a doge di Francesco Venier. Fra l'altro, tale orazione fu pubblicata nel 1577 dagli stessi fratelli Guerra.²⁸ Al di là del fatto che, se il dialogo fosse stato scritto nel 1554 (quando Cornelio aveva quarantasei anni), non sembrerebbe legittima la definizione di 'opera giovanile' formulata dai fratelli Guerra, colpisce che l'orazione a cui questi ultimi fanno riferimento sia pronunciata in lode di un Venier. Tornando a considerare il passo di Palladio degli Olivi sulla missione a Venezia del 1541, infatti, notiamo che gli ambasciatori (fra cui il Frangipane) furono eletti «sotto il reggimento di Gio. Antonio Veniero successo Luogotenente» (il Luogotenente generale della Patria del Friuli aveva l'incarico di amministrare il Friuli per conto di Venezia). Sorge spontaneo il pensiero che sia stata fatta confusione fra le due ambascerie di Cornelio a Venezia, nonché fra i due Venier coinvolti in tali occasioni.²⁹ Del resto, l'ambasceria del 1554 era assai più nota di quella del 1541, soprattutto

Cornelio presso tale archivio: all'interno del vol. I (*Originali colla data*), in corrispondenza del ms. 1, troviamo il diario di Cornelio, indicato con il titolo *Libro delle cose necessarie a ritenersi, che appartengono alla Casa etc.* Antonini chiosa al riguardo: «È un giornale che comincia dal giorno di sua nascita [di Cornelio, n.d.r.]; vi pose mano al 15 Gennajo 1538, e continua sino al 1543. Volgare».

26. Cfr. Gian Francesco Palladio degli Olivi, *Historia della Provincia del Friuli*, vol. II, Udine, Schiratti, 1660, p. 159: «Sotto il reggimento di Gio. Antonio Veniero successo Luogotenente furono dalla Provincia eletti ambasciatori Vegenzio Emiliani canonico, Cornelio Frangipane di Castello e Francesco Graziani dottori udinesi, i quali si portarono a Venezia per supplicare il sollievo della ingiunta gravezza di ducati due per cento, che erano astretti pagare i compratori e venditori nei contratti che seguivano. Fu celebre in questi tempi il preaccennato Cornelio Frangipane di Castello, perché non solo fu giureconsulto de' più savii, ma anche assessore, poeta ed oratore de' più insigni di quella età».

27. Cfr. C. Frangipane, *Dialogo d'amore*, cit., c. A2v.

28. Cfr. Id., *Oratione [...] recitata al Seren. Principe Francesco Veniero*, Venezia, f.lli Guerra, 1577.

29. È da notare che l'*incipit* della stampa del *Dialogo* è «Ritrovandomi il mese passato in Venezia ambasciatore al Serenissimo Principe mandato dal Parlamento», mentre nel già ricordato ms. 424 si legge semplicemente «Essendo io il mese passato in Vinegia». Non sappiamo se il riferimento alla missione presso il «Serenissimo Principe» per conto del Parlamento del Friuli sia stato inserito dallo stesso Cornelio Frangipane in un secondo momento rispetto alla versione attestata dal ms. 424, quindi provocando o almeno facilitando l'equivoco in cui incorrono i fratelli Guerra, oppure se tale riferimento sia stato aggiunto da altri, magari dagli editori stessi.

dalla prospettiva dei fratelli Guerra che – come accennato – avevano pubblicato già nel 1577 l’orazione gratulatoria di Cornelio per l’elezione del doge Francesco Venier.

Cornelio afferma di fornire il resoconto di una conversazione a cui ha realmente assistito presso il salotto della «Signora Tullia». Come si accennava, è facile identificare quest’ultima con Tullia d’Aragona (1505/1510-1556), una delle più celebri e apprezzate (ma anche discusse) cortigiane del Cinquecento.³⁰ Rimane invece oscuro chi possa essere il suo amante e interlocutore nel dialogo, Geri senese. A ogni modo, per quanto ne sappiamo sulla biografia di Tullia, non è escluso che la donna potesse effettivamente trovarsi a Venezia nel 1541. Anzi, nel caso Cornelio dica il vero, la sua sarebbe l’unica testimonianza riguardo a un periodo della vita della cortigiana su cui le fonti tacciono. Sappiamo che, nel 1540, il noto letterato capodistriano Girolamo Muzio dovette partire da Ferrara separandosi dalla sua amata Tullia per via di una missione a Milano.³¹ Salvatore Bongi osserva: «Benché non si abbiano notizie particolari degli ultimi tempi della residenza di Tullia in Ferrara, è certo, che partitone il Muzio, poco stette a lasciare anch’essa quella città, ed a trasferirsi a Siena, forse dopo essersi per poco tempo trattenuta in qualche altro luogo, dove non lasciò traccia del suo passaggio».³² Recentemente, Julia Hairston ha appurato che Tullia deve essere tornata a Roma da Ferrara fra il novembre del 1540 e il gennaio del 1541.³³ La troviamo a Roma anche nel febbraio del 1543, mentre l’8 gennaio 1544 si sposa a Siena con il ferrarese Silvestro dei Guicciardi.³⁴ Pertanto, nulla sembra vietare che nel giugno-luglio 1541 la cortigiana si trovasse a Venezia, dove era già stata nel 1532

30. Sulla biografia di Tullia d’Aragona, cfr.: Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito De’ Ferrari [...]*, vol. I, Roma, presso i principali librai, 1890, pp. 150-199; Guido Biagi, *Un’età romana, Tullia d’Aragona*, Firenze, Roberto Paggi, 1897; Salvatore Rosati, *Tullia d’Aragona*, Milano, Treves, 1936; Francesco Bausi, «Con agra zampogna». *Tullia d’Aragona a Firenze (1545-48)*, in «Schede umanistiche», n.s., II, 1993, pp. 61-91 (ma cfr. anche Id., *Le Rime di e per Tullia d’Aragona*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen-Age et à la Renaissance*, éd. par George Ulysses, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1994, pp. 275-292); M. Antes, *Tullia d’Aragona, cortigiana e filosofa*, cit.; Julia L. Hairston, *Introduction*, in *The Poems and Letters of Tullia d’Aragona and Others. A Bilingual Edition*, ed. by Julia L. Hairston, Toronto, Iter Inc. & Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014, pp. 1-54; Ead., *Tullia d’Aragona*, in *DBI*, LXXVII, 2020, www.treccani.it/enciclopedia/tullia-d-aragona_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso: 15 febbraio 2021]. Per le più recenti pubblicazioni su Tullia (anche come autrice e personaggio di dialoghi), cfr. le indicazioni bibliografiche nell’*Introduzione* del presente volume.

31. Cfr. Marco Faini, *Muzio, Girolamo*, in *DBI*, LXXVII, 2012, pp. 614-618, a p. 615.

32. Cfr. S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito De’ Ferrari*, cit., p. 172.

33. Cfr. J. Hairston, *Tullia d’Aragona*, cit.: «Sembrebberne tornata a Roma tra il novembre del 1540 e il gennaio del 1541, quando inviò tre sonetti all’Accademia degli Umidi in lode del duca Cosimo e di sua madre Maria Salviati: il manoscritto precisa che il primo sonetto fu “mandato di Roma” (Firenze, Biblioteca nazionale, *Magl.* VII 195, ora II IV 1, cc. 75r-76r)».

34. Cfr. *ibidem*.

con Filippo Strozzi³⁵ e nel 1534 circa: soggiorno, quest'ultimo, a cui rimandano la *Tariffa delle puttane di Venegia* (testo proveniente dall'ambiente aretino, avverso a Tullia) e il celebre *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni.³⁶

Proprio sul *Dialogo* dello Speroni occorrerà soffermarsi brevemente, per considerarne le corrispondenze assai significative con il testo del Frangipane. Anche il letterato padovano, infatti, ambienta il proprio *Dialogo* presso il salotto veneziano di Tullia, ove assieme alla cortigiana si trovano a discutere il poeta Bernardo Tasso e l'aristotelico Niccolò Grassi (detto il Grazia), anche se in questo caso sappiamo per certo che si tratta di una mera finzione letteraria. Infatti, Speroni aveva inizialmente composto il dialogo senza pensare a tali personaggi, i cui nomi introdusse solo in un secondo momento.³⁷ Colpisce inoltre che, come in Frangipane, anche in Speroni il dialogo prende le mosse dalla forzata separazione fra Tullia e un suo amante, nella fattispecie Bernardo Tasso. Questi deve partire per Salerno perché è stato richiamato dal suo signore, il principe Ferrante Sanseverino. Di qui la discussione se la lontananza rafforzi o distrugga l'amore. A tal proposito, il Grazia formula una tesi che diverrà molto influente presso la trattatistica d'amore successiva. Egli è del parere che la lontananza rafforzi l'amore. Trovandosi alla presenza della donna, infatti, l'amante è tanto sconvolto da non riuscire a godere delle bellezze di fronte ai suoi occhi, mentre quando è lontano da lei può assaporarle col pensiero in tutta calma, traendone piacere.³⁸

35. Cfr. *ibidem*. Julia Hairston ci ha comunicato che Tullia deve essere stata a Venezia anche nel 1536, sempre assieme a Filippo Strozzi.

36. Cfr. *La tariffa delle puttane di Venegia* [1535], in Antonio Barzaghi, *Donne o cortigiane: la prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Verona, Bertani, 1980, pp. 168-191; S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., pp. 511-563.

37. Cfr. J.L. Hairston, *Introduction*, cit., p. 50 n. 155.

38. Cfr. S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., pp. 556-561. Anche grazie all'analogia riflessiva contenuta in Alessandro Piccolomini, *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera. Libri X*, Venezia, Geronimo Scotto, 1542, cc. 206v-208r (per la questione dei plagi del Piccolomini dallo Speroni, cfr. Matteo Residori, *Enseigner la morale, réformer l'écriture: l'Institutione (1542) d'Alessandro Piccolomini*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010), réunis et présentés par Marie-Françoise Piéjus, Michel Plaisance, Matteo Residori, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2011, pp. 65-81, a pp. 77-81), la tesi sostenuta nel *Dialogo d'amore* dello Speroni è stata assai influente nel dibattito successivo sulla lontananza dell'amante. Cfr. ad esempio: Lattanzio Benucci, *Dialogo de la lontananza* [1563], Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1369, cc. 1r-50r (e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi I.VIII.295); F. Nobili, *Trattato dell'amore humano*, cit., cc. 44v-45v; Francesco Bonciani, *Lezione che il vero amante maggior piacere senta in pensando alla donna amata che in vedendola*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl.IX.125, n. 25. Di particolare interesse è il dialogo del senese Lattanzio Benucci, in quanto interamente dedicato alla questione se la lontananza rafforzi o indebolisca l'amore. Per un quadro della vita e delle opere del Benucci, cfr. Maria Antonietta Garullo, *Notizie sulla vita e sull'opera di Lattanzio Benucci «giureconsulto sanese»*, in «Scaffale aperto», V, 2014, pp. 11-53 (riguardo l'influenza esercitata dall'*Institutione* del Piccolomini sul *Dialogo* del Benucci, cfr. p. 18 n. 31); cfr. anche Johnny L. Bertolio, *Modalità epistolari nei capitoli in terza rima*

Tuttavia, l'opera dello Speroni non viene mai nominata nel dialogo del Frangipane. Nel 1541, il *Dialogo d'amore* del letterato padovano era già stato scritto e aveva circolazione manoscritta (sappiamo che se ne tenne una lettura in casa dell'Aretino già nel 1537),³⁹ ma non era ancora stato pubblicato: uscirà a stampa solo nel 1542, l'anno dopo la composizione del dialogo di Cornelio. Non si può pertanto escludere la possibilità che il Frangipane semplicemente non fosse a conoscenza del dialogo dello Speroni, anche se ci sono buone possibilità che ne avesse notizia, tenendo conto delle sue frequentazioni. Bisogna però anche considerare che, in base a quanto dichiarato dal Frangipane stesso nel suo diario, egli strinse amicizia con lo Speroni solo nel 1542. In quell'anno scrive infatti: «Io ho accresciuto molto la reputation mia, ho acquistato molti amici in Venetia et son conosciuto da tutti per huom che vale. Ho preso cognition di molte cose e persone in Venetia. Ho fatto amicitia con due huomini segnalati, con M. Triphon Gabrielle et M. Speron Sperone padoano hom dotto et gentile».⁴⁰ In base a queste parole, pare di poter ricavare che i rapporti del Frangipane con l'ambiente culturale veneziano si fecero intensi soprattutto a partire dal 1542: è un dato di cui occorre tenere conto.

2. Il personaggio di Tullia e la caratterizzazione delle interlocutrici femminili nei dialoghi del Cinquecento

Come si accennava all'inizio, una delle particolarità dell'opera è il ruolo di spicco concesso a un personaggio femminile, quello di Tullia d'Aragona. Per comprendere appieno la rilevanza di tale dato, è necessario soffermarsi brevemente a considerare il *Dialogo* del Frangipane in relazione al contesto della dialogistica dell'epoca.

Il Cinquecento segna una tappa fondamentale per l'inclusione di personaggi femminili in opere dialogiche.⁴¹ In generale, nella tradizione prece-

di Lattanzio Benucci (1521-1598), in «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XIX, 2016, pp. 131-165. Una tesi analoga a quella proposta nel *Dialogo d'amore* dello Speroni è ricavabile già dall'undicesimo dubbio d'amore nel quarto libro del *Filocolo*, nel quale ci si chiede se sia preferibile vedere l'amata o pensare a lei (su tale punto e sul contrasto rispetto alla tesi espressa nel proemio del *Filostrato*, cfr. L. Surdich, *La cornice d'amore*, cit., pp. 115-116). Cfr. anche A. Quondam, *Sull'orlo della bella fontana*, cit., pp. 66-68, per le osservazioni sull'amore nel *Dialogo* dello Speroni come esperienza da lontano e in assenza, ma sempre secondo ragione, per cui l'amore deve nutrirsi delle sole immagini prodotte dalla ragione.

39. Cfr. M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, cit., pp. 75-77.

40. Cfr. P. Antonini, *Cornelio Frangipane di Castello*, cit., VIII, 1881, p. 51.

41. Per le considerazioni che seguono, cfr. V. Cox, *Seen but not Heard*, cit.; J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit.; V. Cox, *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, cit. ed Ead., *Italian Dialogues Incorporating Female Speakers*, cit. Per approfondimenti sull'ormai vasta bibliografia relativa al dialogo rinascimentale, rimandiamo alle indicazioni bibliografiche fornite nell'*Introduzione*.

dente le donne sono spesso estromesse dai dialoghi a cui partecipano degli uomini, pur con eccezioni notevoli quali i boccacciani *Filocolo* e *Decameron* (e in qualche modo anche il *Simposio* platonico, nel quale è indirettamente presente Diotima).⁴² Fra i più importanti dialoghi primo-cinquecenteschi che comprendono figure femminili, si pensi agli *Asolani* e al *Cortegiano* (ma, al di là dell'ambito italiano, va ricordato anche il ruolo notevole concesso alle donne nei dialoghi di Erasmo). Tuttavia, in entrambe le opere le donne intervengono nella discussione in modo marginale, mentre gli uomini dominano la scena sfoggiando cultura e doti oratorie. Sono loro a insegnare, mentre le donne apprendono, limitandosi perlopiù a regolare la conversazione, a stimolarla con qualche domanda e a commentare brevemente gli insegnamenti.⁴³ La medesima tendenza si riscontra in quasi tutti i dialoghi cinquecenteschi con personaggi femminili.

Virginia Cox ha proposto una distinzione di base tra – da una parte – «quasi-documentary dialogues», che si presentano come resoconti di conversazioni effettivamente avvenute tra personaggi della realtà storica contem-

42. Particolarmente interessante è la figura di Diotima, anche in relazione alla sua ricezione nei dialoghi d'amore quattro-cinquecenteschi. All'inizio della sesta orazione del *Commentarium in Platonis Convivium de amore* di Marsilio Ficino (la cui originale versione latina risale al 1468/69 e venne pubblicata nel 1484, mentre il volgarizzamento, realizzato dall'autore stesso, apparve a stampa solo nel 1544 a Firenze, per i tipi di Neri Dortelata), Tommaso Benci ricorda che il campo in cui si dichiara esperto Socrate, il più sapiente fra tutti i greci secondo l'Oracolo di Delfi, è proprio quello degli affari d'amore. Benci evidenzia come sia pertanto notevole che Socrate apprenda tale «arte amatoria» non dai più celebri ingegni dell'epoca, come ad esempio Anassagora o Prodicò di Chio, bensì da una donna, Diotima appunto. Più in generale, nei dialoghi cinquecenteschi in cui un personaggio femminile riveste un ruolo di rilievo, il precedente di Diotima è spesso evocato. Ad esempio, nel *Dialogo della infinità di amore* di Tullia d'Aragona (1547), Tullia – nelle vesti di personaggio del dialogo – viene accostata a Diotima dal filosofo Benedetto Varchi, il quale paragona il rapporto fra sé e Tullia a quello fra Socrate e Diotima. Con l'ironia e la prontezza di spirito che la contraddistinguono, però, Tullia evidenzia che il paragone non regge, perché Socrate si limitava umilmente a imparare, mentre Varchi insegna. Nella *Leonora, ragionamento sopra la vera bellezza* (1557) di Giuseppe Betussi, l'autore allude al *Simposio* sin dalla lettera dedicatoria. Ne *L'amorosa filosofia* (1577) di Francesco Patrizi, la protagonista Tarquinia Molza è esplicitamente definita «nuova Diotima» e ammaestra gli altri personaggi, proprio come la sacerdotessa di Mantinea faceva con Socrate. Sulla ricezione della figura di Diotima nei dialoghi rinascimentali, cfr. anche J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit., pp. 3, 16, 20, 240.

43. È interessante che, nell'apertura del terzo libro degli *Asolani*, Bembo si difenda preventivamente da quanti obietteranno che le donne devono badare al governo della casa, anziché dedicarsi a speculazioni intellettuali, campo proprio degli uomini. Bembo replica che pure le donne, come gli uomini, sono dotate di «animo», del cui benessere si devono occupare, comprendendo quali sono i comportamenti da seguire e quali quelli da evitare. Pertanto, anche ad esse è utile una discussione come quella degli *Asolani*, intesa a stabilire quale sia la condotta corretta riguardo all'amore. Inoltre, secondo l'autore, nulla vieta che, dopo essersi dedicate alle faccende più tipiche del loro sesso, le donne si occupino degli studi letterari nel proprio tempo libero. Sul ruolo dei personaggi femminili negli *Asolani*, cfr. Valerio Vianello, *Il "giardino" delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvence, 1993, pp. 29-30; J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit., pp. 10-14.

poranea (tutt'al più celati sotto pseudonimi), e – dall'altra parte – «fictional dialogues», chiaramente fittizi. Nel caso dei primi, è particolarmente difficile che le donne possano giocare un ruolo protagonista. Innanzitutto, per ragioni di verosimiglianza, poiché, a parte qualche vistosa eccezione, le donne dell'epoca non ricevevano un'istruzione di buon livello. L'ignoranza del latino, in particolare, costituiva un grave *handicap*: almeno fino a metà secolo, e in larga misura anche dopo, l'accesso a quasi tutte le branche del sapere – fra cui retorica e dialettica – era riservato a chi avesse buona dimestichezza con la lingua di Cicerone.⁴⁴ Un altro deterrente all'attribuzione di un ruolo rilevante a figure femminili era legato alle norme del decoro. Come si ricava anche dal *Cortegiano*, non stava bene che una donna prendesse la parola troppo a lungo in una conversazione a cui fossero presenti anche uomini. Non a caso, nel dialogo del Castiglione, la pur intelligente e acculturata Emilia Pio interviene soprattutto tramite brevi e salaci *motti*, che già Boccaccio riteneva particolarmente adatti alle donne proprio in ragione della loro brevità.⁴⁵

44. In tal senso, è significativo quanto scrive il filosofo e politico raguseo Nicolò Vito di Gozze (1549-1610) per giustificare di aver introdotto due donne, la moglie Maria Gondola e l'amica di famiglia (per le malelingue, l'amante) Fiore Zuzori, a discutere dottamente sulla bellezza e sull'amore nel *Dialogo della bellezza detto Antos, secondo la mente di Platone* e nel *Dialogo d'amore detto Antos, secondo la mente di Platone* (Venezia, Ziletti, 1581). In particolare, il Gozze sente il bisogno di spiegare le proprie ragioni nella dedicatoria a Nika Zuzori (sorella di Fiore), premessa al dialogo sulla bellezza. A quanti «parrà nuovo» che egli «habbia introdotto due donne in sì fatti dialogi platonici», il Gozze risponde di averlo fatto in segno di omaggio a Fiore e Maria, poiché le ama e onora «più ch'altra persona del mondo» (cc. a2v-a3r). Egli fa valere il fatto che, come sopra accennato, l'amore e la bellezza erano ritenuti fra i temi di pertinenza più tipicamente femminile: «Oltre che se della bellezza e d'amore (dono veramente della natura più alle donne che a gli huomini concesso) deliberai di trattare, parvemi, se a loro la natura di questi doni è stata più cortese e liberale, ch'elle più convenientemente di questi ragionar possino, havendo principio tutti questi accidenti dall'animo nostro intrinseco» (è facile intravedere la derivazione platonica di questa considerazione, con riferimento alla corrispondenza fra 'bello' e 'buono'). Con un argomento topico, Gozze sostiene che, per ragioni fisiologiche, le donne sono più portate degli uomini per gli studi: «perché tutte le nostre cognizioni ci vengono dal senso, per esser elle [le donne] più vicine alla temperatura, come vogliono i più periti medici, hanno anco senso più temperato: seguita però che l'intelletto loro sia anco del nostro più perfetto» (c. a3r). Quindi, sebbene nella realtà le circostanze impediscano alle donne di fruire di un alto livello d'istruzione, nei suoi dialoghi il Gozze si sente autorizzato a far discutere dottamente Fiore e Maria sulla base delle potenzialità del loro sesso («La quale disposizione in questi Dialogi m'è parso con molta ragione ridurre all'atto»: c. a3v). Per approfondimenti e per ulteriori indicazioni bibliografiche, ci permettiamo di rinviare a Maiko Favaro, *Personaggi femminili e filosofia d'amore. Sul Dialogo d'amore (1581) di Nicolò Vito di Gozze*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», IV, 2020, pp. 507-526. Per la tradizione delle argomentazioni addotte dal Gozze, cfr. Sandra Plastina, *Mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno*, Roma, Carocci, 2017.

45. Sul ruolo delle donne nel *Cortegiano*, cfr. V. Cox, *Seen but not Heard*, cit., pp. 386-387; J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit., pp. 5-10. Fra le opere più direttamente influenzate dal *Cortegiano*, vale la pena segnalare il caso dei *Discorsi* (pubblicati per la prima volta nel 1585, ampliati nel 1586 e poi più volte riediti nei decenni successivi, anche in traduzione francese e inglese) del ferrarese Annibale Romei (1523/1530-1590), letterato e diplomatico

Ai personaggi femminili è concesso un ruolo più attivo quando la discussione verte su temi quali amore e bellezza, uguaglianza dei sessi, condizione della donna e suo ruolo nella famiglia. Tuttavia, anche in questi casi, i personaggi femminili non raggiungono una posizione di assoluto protagonismo: non possono essere definiti *principes sermonis*, per utilizzare una formula cara alla teoria del dialogo secondo-cinquecentesca.⁴⁶ Ciò rimane vero anche quando, negli anni Quaranta-Cinquanta, per opera principalmente di alcuni poligrafi veneziani che risentono dell'influsso aretiniano, si diffonde la moda di un particolare genere di dialoghi sull'amore e sulla bellezza femminile. Si tratta di opere vivaci e leggere, nelle quali l'atmosfera è più libera e meno elitaria rispetto agli esempi proposti da Bembo e Castiglione: il distacco gerarchico fra i personaggi viene così ad attenuarsi. Sia quando al dialogo prendono parte cortigiane (come nel *Dialogo d'amore* dello Speroni, nel *Dialogo amoroso* e nel *Raverta* del Betussi, o nel *Dialogo della infinità d'amore* di Tullia d'Aragona), sia quando si tratta di donne di onorata condizione (come nella *Leonora* del Betussi, nel *Dialogo delle bellezze* del Franco e nella *Nobiltà delle donne* del Domenichi), i personaggi femminili dimostrano sì brio ed eloquio spigliato, ma il loro ruolo nella conversazione non appare dominante. Tutt'al più, come nel caso del *Dialogo* dello Speroni, la donna riveste un ruolo di pressoché pari importanza rispetto a quello degli interlocutori maschili, ma non superiore (è però degno di nota che, nella successiva *Apologia dei dialoghi*, Speroni faccia ammenda per il trattamento di favore riservato a Tullia nel *Dialogo d'amore*, in cui l'ha rappresentata capace di disquisire filosoficamente). Anche nel *Dialogo della infinità di amore*, in cui Tullia d'Aragona dispiega una vivacità e una prontezza di spirito che lasciano sicuramente il segno, non riscontriamo una deviazione dagli schemi tradizionali: a dominare la scena c'è un uomo, Benedetto Varchi, tutto compreso nel proprio prestigio di autorevole filosofo e di guida della vita intellettuale fiorentina. Egli elargisce i frutti del proprio sapere e del proprio acume speculativo, ponendosi di fatto quale 'maestro' nei confronti degli altri personaggi, fra cui appunto Tullia.⁴⁷

attivo presso la corte estense. I *Discorsi* offrono un vivido quadro dell'aristocrazia e dell'élite culturale ferrarese del tempo: nella versione definitiva, infatti, sono presenti oltre una cinquantina di personaggi, che si riuniscono attorno al duca e alla duchessa di Ferrara. Molti fra essi sono donne, ed è notevole che Romei le faccia partecipare alla conversazione non solo quando si affrontano temi più tipicamente "femminili" come l'amore e la bellezza, ma anche quando si discute della nobiltà, della ricchezza e della superiorità delle armi o delle lettere. Per approfondimenti su quest'opera, cfr. S. Prandi, *Il «Cortegiano» ferrarese*, cit.; V. Cox, *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, cit., pp. 57, 67-68.

46. Cfr. Carlo Sigonio, *Del dialogo*, a cura di Franco Pignatti, con una prefazione di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 1993, p. 180.

47. Come già accennato, la stessa Tullia, con la consueta prontezza di battuta, lo sottolinea, allorché Varchi paragona il rapporto tra sé e Tullia a quello tra Socrate e Diotima nel *Simposio*. Tullia, infatti, fa notare a Varchi che il paragone non regge, perché Socrate «apparava, e voi insegnate» (Tullia d'Aragona, *Dialogo della infinità di amore*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. 198).

Le eccezioni a questo quadro sono poche e, a ogni modo, coinvolgono di regola donne già assai famose per la loro cultura, come Vittoria Colonna nel *Diálogos de Roma* (ca. 1549) di Francisco De Holanda e Tarquinia Molza ne *L'amorosa filosofia* (1577) di Francesco Patrizi.⁴⁸ Un caso piuttosto *sui generis* è quello di un dialogo manoscritto del senese Marcello Landucci, membro dell'Accademia degli Intronati. Nel dialogo, risalente al 1542, il personaggio di Madonna Atalanta (si tratta probabilmente della senese Atalanta Donati) svolge la funzione di vero e proprio *princeps sermonis*, cantando e commentando uno strambotto. Il suo commento, interrotto via via dagli interventi degli altri personaggi, si protrae pressoché fino alla conclusione dell'opera. Atalanta assume quindi il ruolo di *magistra*, anche se è importante tenere conto del contesto ludico in cui si svolge il dialogo. Lo strambotto è infatti palesemente rozzo, tanto che, non appena Atalanta finisce di cantarlo, l'uditorio non può trattenere le risate. Nonostante ciò, Atalanta propone una lettura del componimento in chiave dotta, intesa a svelare le «saputissime sentenze» e i «mirabili magisteri» che si celerebbero dietro tanto misere apparenze. Per tale aspetto, il commento di Atalanta è stato ricondotto alla tradizione bernesca dei commenti burleschi, in quanto garbata presa in giro della tendenza di certi esegeti a far dire agli autori quello a cui essi in realtà non pensarono mai. A ogni modo, analogamente ai casi di Vittoria Colonna e di Tarquinia Molza sopra accennati, anche il protagonismo di Madonna Atalanta si può spiegare con l'eccezionalità dello *status* culturale che contraddistingueva le gentildonne senesi dei circoli degli Intronati negli anni Trenta-Quaranta.⁴⁹ Un altro caso peculiare che vale la pena ricordare è quello

48. Su quest'ultima opera, cfr.: John Charles Nelson, *Introduzione*, in Francesco Patrizi, *L'amorosa filosofia*, a cura di John Charles Nelson, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. v-xvi; Cesare Vasoli, "L'amorosa filosofia" di Francesco Patrizi e la dissoluzione del mito platonico dell'amore, in *Il dialogo filosofico nel Cinquecento europeo*, a cura di Davide Bigalli e Guido Canziani, Milano, FrancoAngeli, 1990, pp. 185-208; John W. Crayton, *Introduction*, in Francesco Patrizi, *The Philosophy of Love*, translated by Daniela Pastina and John W. Crayton, Philadelphia, Xlibris Corporation, 2003; Igor Škamperle, *L'amorosa filosofia di Frane Petrić e il concetto di philautia*, in «Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine», XXXVIII, 2012, pp. 23-34; Sandra Plastina, *Is Francesco Patrizi's L'Amorosa Filosofia a heterodox reading of the Symposium?*, in «Intellectual History Review», XXIX, 2019, pp. 631-648; Željka Metesi Deronjić, *Frane Petrić's Influence on Annibale Romei's Understanding of Beauty and Love*, in «Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine», XLVI, 2, 2020, pp. 245-285, a pp. 258-268.

49. Sul dialogo del Landucci, cfr. Virginia Cox, *Il commento paradossale: un microgenere senese*, in *Il poeta e il suo pubblico*, cit., pp. 329-356. Si può ricordare che, nel *Dialogo de' giochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (1572) di Girolamo Bargagli, il personaggio di Marcantonio Piccolomini richiama nostalgicamente il periodo fra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, quando le donne senesi erano famose per la loro «eroica e libera maniera di procedere» nelle conversazioni. In effetti, varie testimonianze confermano il ruolo singolarmente attivo delle donne senesi nelle 'veglie' (ritrovi serali in cui era uso passare il tempo in giochi) e, più latamente, in ambito culturale, grazie anche all'atteggiamento liberale dell'Accademia degli Intronati. Nelle parole di Marcantonio Piccolomini, la nostalgia è

del curioso e rarissimo *Ragionamento della Signora Amorosa* di Gasparo Boschini (Padova, [Lorenzo Pasquato], 1569), che si svolge presso una brigata mista, composta da tre donne e un uomo (l'Occulto, *alter ego* dell'autore). A una delle figure femminili (la Signora Amorosa, pseudonimo sotto cui si cela la donna amata dall'autore) viene assegnato un ruolo da assoluta protagonista, in quanto, per tutta la durata del dialogo, insegna agli altri personaggi i vari aspetti della teoria d'amore, rispondendo alle numerose domande che le vengono rivolte. Diversamente dai dialoghi di De Holanda e Patrizi, in cui troviamo donne celebri per cultura quali Vittoria Colonna e Tarquinia Molza, nel dialogo del Boschini la protagonista è semplicemente una gentildonna modenese che, nel tempo lasciato libero dai «femminili esercizi», si diletta a leggere opere anche impegnative (come quelle di Aristotele). Inoltre, a differenza del dialogo di Landucci, l'opera di Boschini non possiede tratti ludico-parodici: nonostante i personaggi secondari provochino qualche breve scambio di battute di carattere leggero e scherzoso, l'opera rientra a tutti gli effetti nel filone 'serio'.⁵⁰

Sulla base del contesto sopra delineato, si può comprendere facilmente quali fattori hanno agevolato l'attribuzione di un ruolo protagonista a una donna nel *Dialogo d'amore* del Frangipane.⁵¹ Innanzitutto, va ricordato il tema amoroso, che, come si è accennato, era considerato fra quelli di pertinenza femminile (pure sulla base dell'antico e autorevole modello di Diotima).

Tullia e Geri si pongono su un piano sostanzialmente paritario anche grazie alla particolare struttura del dialogo, che si configura come una vera e propria 'sfida' fra i due, ciascuno dei quali difende le proprie ragioni con un'orazione, secondo un modulo tutt'altro che infrequente nella tradizione dialogistica, anche rinascimentale.⁵² Al tempo stesso, tuttavia, si riscontrano

rivolta soprattutto, più in generale, a quelle libertà municipali ancor vive fino a qualche anno prima, ma ormai definitivamente tramontate. Nel 1559, infatti, la Repubblica di Siena aveva concluso la sua gloriosa, plurisecolare esistenza, e la città era passata nelle mani di Cosimo I de' Medici, duca dell'odiata Firenze.

50. Per approfondimenti, sia consentito il rinvio a M. Favaro, *Sul ruolo della donna nei dialoghi del '500: il «Ragionamento della Signora Amorosa» (1569)*, cit.

51. Incidentalmente, vale la pena osservare che anche un altro dialogo cinquecentesco interamente dedicato al tema della lontananza dell'amante, il già ricordato *Dialogo de la lontananza* (1563) di Lattanzio Benucci, è assai interessante per il trattamento della figura femminile, sia per la presenza di una donna fra gli interlocutori (la nobile senese Onorata Tancredi, che partecipa al dialogo insieme a Bernardo Cappello e Curzio Gonzaga), sia per le osservazioni sul valore femminile (in particolare quando la questione verte sulla costanza in amore, aspetto che anche nel *Dialogo* del Frangipane porta a un confronto fra uomini e donne, come vedremo a breve). Cfr. anche M.A. Garullo, *Notizie sulla vita e sull'opera di Lattanzio Benucci*, cit., pp. 18, 25.

52. Cfr. J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit., p. 247, in cui si osserva che molti dialoghi si risolvono in una serie di orazioni, presentate in competizione fra loro di fronte a un pubblico che talvolta alla fine esprime un giudizio. Al riguardo, la studiosa ricorda il *Simposio* di

notevoli elementi di ambiguità in merito a un'effettiva parità fra i due contendenti, ad esempio perché il discorso di Geri è più lungo di quello di Tullia e il primo tende ad avere sempre l'ultima parola, confutando punto per punto le ragioni e le autorità addotte dalla seconda. A ogni modo, non va neppure trascurato che i giudici esprimono un verdetto finale di parità, con due voti per parte.

Infine, occorre sottolineare che Tullia può tenere salotto e ricoprire un ruolo di tale spicco nel dialogo in quanto 'cortigiana onesta', dotata perciò di una formazione culturale inusuale per le altre donne e libera dai vincoli di modestia a cui si è accennato a proposito del *Cortegiano*. Anche nel *Dialogo* del Frangipane si rimarca la peculiarità che contraddistingue la figura di Tullia. Fin dalle righe iniziali, leggiamo che è «donna vezzosa e ben parlante, e nelle cose volgari e nelle latine parimente dotta più che a donna peravventura non si richiede».⁵³ Lo stesso personaggio di Tullia sottolinea indirettamente la sua superiorità culturale rispetto alla maggior parte delle altre donne, cominciando la propria orazione con le seguenti parole: «Quantunque, nobilissimi gioveni, io donna nata sia e in questi tempi, ne' quali le donne poca cura si danno di sapere e d'intendere le cose alte e belle, e attorno a queste con altrui ragionarne [...]».⁵⁴ Del resto, abbiamo ricordato sopra come Tullia sia protagonista anche di altri importanti dialoghi cinquecenteschi, nei quali le viene attribuita una vivacità intellettuale e una spigliatezza di cui troviamo traccia pure nel *Dialogo* del Frangipane.⁵⁵ Sono tratti che, in base alle testimonianze in nostro possesso, trovano fondamento anche nella realtà storica di questa figura, capace di rubare la scena persino a una gran dama di straordinaria levatura morale e intellettuale quale Vittoria Colonna.⁵⁶ È in questa eccezionalità che risiede il fascino di Tullia.

Platone, il *De oratore* e il *De finibus* di Cicerone, la *Disputatio inter solem, terram, et aurum* di Maffeo Vegio, il *De avaritia* di Leonardo Bruni, il *De voluptate* di Lorenzo Valla, l'*Uxor* di Leon Battista Alberti, l'*Actius* di Giovanni Pontano, gli *Asolani* di Pietro Bembo e i *Colloquia* di Erasmo. Ma si pensi anche al *Dialogo della infinità di amore* di Tullia d' Aragona.

53. C. Frangipane, *Dialogo d'amore*, cit., p. 10.

54. Ivi, p. 15. È significativo che, nella versione del *Dialogo* testimoniata dal ms. Fondo Principale 424 della Biblioteca Civica 'Vincenzo Joppi' di Udine, il passo polemico contro le donne del tempo sia più ampio: «Quantunque, nobilissimi gioveni, io donna nata sia, e in questi tempi ne' quali le donne poca cura si danno di sapere e d'intendere le cose alte e belle, e attorno a queste con altrui ragionarne, anzi quella virtù, che già fu ne l'anime de le passate, hanno le moderne tutta rivolta ne gli ornamenti del corpo, onde avviene che a' di nostri quasi niuna si trovi, la qual sappia o cosa bella proporre, o sopra la proposta co' valent'huomini favellare [...]» (c. 21v; corsivo nostro). Sui rapporti fra il manoscritto e il testo a stampa (anche con riferimento a questo passaggio), cfr. la discussione nell'*Appendice*.

55. Sulla vivacità (tale da guadagnarle l'appellativo di *coquette*) del personaggio di Tullia, soprattutto nel *Dialogo della infinità di amore*, cfr.: M. Pozzi, *Introduzione*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, cit., p. XXX; Yves Hersant, *La coquette et le philosophe*, in Tullia d' Aragona, *De l'infinité d'amour*, cit., pp. 7-24, a pp. 9, 11; C. Lesage, *Le dialogue De l'infinité d'amour de Tullia d' Aragona ou de l'impertinence en philosophie*, cit., pp. 160, 166.

56. In una lettera del giugno 1537 a Isabella d'Este, Battista Stambellino scrive dell'arri-

3. Il discorso di Tullia

Passando ad analizzare nello specifico i discorsi dei due amanti nel *Dialogo* del Frangipane, è opportuno rivolgere l'attenzione innanzitutto a quello di Tullia, che parla per prima. Nella tabella che segue, si offre un prospetto delle argomentazioni e delle autorità da lei addotte:

<i>Argomentazioni</i>	<i>Autorità</i>
1. Chi parte non ama perfettamente, altrimenti anteporrebbe l'amore a qualsiasi obbligo	Virgilio, <i>Aen.</i> IV, vv. 307-308 (Didone)
2. Chi parte porta con sé il cuore di chi resta	Petrarca, <i>Rvf</i> CCLXVIII, v. 4, CCCXIII, vv. 7-8; Bembo, <i>Rime</i> 160, v. 1 ⁵⁷
3. Timore per i pericoli del viaggio	/
4. Sofferenza dal rivedere luoghi legati al proprio amore	Petrarca, <i>Rvf</i> CXII, vv. 5, 9-11, CCCI, vv. 1, 7; Ovidio, <i>Her.</i> XV, vv. 137-138, 143-146 (Saffo a Faone)
5. Timore che l'amato non ritorni nel giorno previsto	Ovidio, <i>Her.</i> II, v. 2 ss. (Fillide a Demofonte); Ariosto, <i>OF</i> XXXII, stt. 18-25 (Bradamante)
6. Infedeltà degli uomini	Catullo, LXIV, vv. 143-144 (Arianna); <i>exempla</i> : Enone, Ipsipile, Saffo, Penelope, Laodamia e altre donne greche (cfr. Ovidio, <i>Her.</i> I, V, VI, XIII, XV); Virgilio, <i>Aen.</i> IV, vv. 309-310 (Didone) Tullia canta un madrigale (testo senza attribuzione, inc. <i>Qual fia il dolor de la crudel partita</i>) ⁵⁸

vo a Ferrara di «una gentil cortegiana di Roma, nominata la Signora Tullia la quale è venuta per stare qualche mese per quanto s'intende. Questa è molto gentile, discreta, accorta et di ottimi et divini costumi dotata; sa cantare al libro ogni motetto et canzone, per ragione da canto figurato; *ne li discorsi del suo parlare è unica, et tanto accomodatamente si porta che non c'è homo né donna in questa terra che la paregi, anchora che la Illustrissima Signora Marchesa di Pescara sia eccellentissima, la quale è qui, come sa Vostra Eccellenza.* Mostra costei sapere de ogni cosa, et parla pur sieco di che materia te aggrada. Sempre ha piena la casa de virtuosi et sempre si puol visitarla, et è ricca de denari, zoie, colanne, anella et altre cose notabile, et in fine è bene accomodata di ogni cosa» (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga 1251, cc. 191r-192v; corsivo nostro). Su questa lettera, cfr. J.L. Hairston, *Introduction*, in *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., pp. 17-19. Sul sonetto di Benedetto Arrighi che afferma la superiorità di Tullia su Vittoria Colonna, cfr. L. D'Ascia, *Ermafrodito amoroso e ragione senza genere*, cit., pp. 472, 475.

57. Per la numerazione, adottiamo come edizione di riferimento: P. Bembo, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, cit.

58. In base al *RePIM - Repertorio della Poesia Italiana in Musica (1500-1700)*, a cura di Angelo Pompilio, repim.muspe.unibo.it/repim [ultimo accesso: 25 agosto 2020], il madrigale

Come si può facilmente riscontrare, Tullia cita in varie occasioni dal *Canzoniere* di Petrarca (cfr. punti 2 e 4).⁵⁹ Nonostante la differenza di genere fra l'amante Petrarca e l'amante Tullia, quest'ultima può lo stesso fondarsi sul *Canzoniere*, poiché lo considera un 'documento' fondamentale per comprendere la fenomenologia dell'amore e la psicologia dell'amante, al di là del fatto che l'amante stesso sia di sesso maschile o femminile.⁶⁰

Tullia, però, menziona anche varie altre autorità. Fra queste, hanno una presenza di tutto rilievo le *Heroides*, che ovviamente si prestano molto bene all'occorrenza, in quanto lettere di donne abbandonate dai loro amati.⁶¹ Già

è attestato nelle edizioni musicali a stampa a partire dal 1542, con attribuzione della musica a Hubert Naich. Il madrigale è più volte ristampato negli anni successivi, solitamente con attribuzione a Hubert Naich (1546, 1547, 1548, 1567), ma in due casi risulta anonimo (1543, 1558) e in un caso l'autore viene individuato in Leonardo Meldert (1578). Il testo letterario è stampato – in una versione leggermente differente rispetto a quella del Frangipane – anche in *Poesie italiane inedite di dugento autori – dall'origine della lingua fino al secolo decimosettimo*, vol. III, a cura di Francesco Trucchi, Prato, Guasti, 1847, p. 303: lì il testo è dichiarato di «incerto cinquecentista» ed «estratto dal testo di P.F. Giambullari, codice 371 magliabechiano».

59. Fra l'altro, l'argomento al punto 2 è analogo alle seguenti parole di Tullia nel *Dialogo d'amore* dello Speroni: «Il conforto della partita del Tasso fia la mia morte; ch'essendo tra lui e me la medesima proporzione ch'è tra 'l corpo e l'anima mia, partendo esso partirà l'anima che mi tien viva» (S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., p. 555).

60. Cfr. le riflessioni sulla *Transsexuation* in Ulrike Schneider, *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento: Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stoccarda, Steiner, 2007, in part. pp. 156-234, con specifico riferimento alle implicazioni del passaggio da una voce maschile come quella di Petrarca a una femminile come quella di Vittoria Colonna, che adatta il modello petrarchesco alla propria concreta situazione sociale e biografica, nel rispetto del *decorum* femminile. Cfr. inoltre W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, cit., pp. 114-146, che discute l'adattamento del modello petrarchesco a una voce femminile nei casi di Vittoria Colonna e Veronica Gambara.

61. Per un'equilibrata contestualizzazione del trattamento delle figure femminili nelle *Heroides* in rapporto al codice elegiaco, cfr. l'introduzione di Giampiero Rosati in Ovidio, *Lettere di eroine*, Milano, Rizzoli, 1989. Rosati evidenzia l'enfasi melodrammatica con cui il poeta sfrutta il paradigma della *relicta*, stemperando il tragico in sentimentale, il *pathos* drammatico in patetismo esteriore. Sono interessanti anche le notazioni in merito alla ricerca ovidiana del carattere tipico e peculiare della psicologia femminile, nonché l'analisi dei *topoi* con cui le eroine ovidiane costruiscono le loro argomentazioni e rovesciano i ruoli tradizionali nel *servitium amoris* (mentre il marito/amante si rivela perfido e incostante, è la donna a farsi tutrice dei valori della *fides*). Più discutibile appare invece l'interpretazione fornita in Sara H. Lindheim, *Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003, in cui si sostiene che nelle *Heroides* la donna si auto-relega ai margini facendo dell'amato il punto di riferimento per la propria definizione di se stessa. Al contempo, la donna si mostrerebbe vulnerabile e bisognosa di aiuto per ridiventare oggetto di desiderio da parte del proprio amante, in base a una strategia di *self-empowering* lacanianamente intesa. Secondo l'autrice, anche quando la donna si presenta in posizione di forza, lo farebbe in maniera coerente con tale strategia, perché si renderebbe desiderabile offrendo all'uomo uno specchio di se stesso, soddisfacendo pertanto la natura narcisistica del desiderio maschile. Ovidio sfrutterebbe l'artificio della ripetizione per offrire un'immagine stereotipata delle donne, tutte uguali fra loro e fissate nel medesimo ruolo. Tuttavia, come osserva giustamente lo stesso Rosati nella sua recensione al volume (in «The American Journal of Philology»,

fra il tardo Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, si sviluppa un filone di imitazioni dell'opera ovidiana, in cui si immagina che donne di corte contemporanee scrivano epistole poetiche ai loro mariti. A tale sottogenere si dedicano gli autori più importanti dell'epoca, quali Niccolò da Correggio, Antonio Tebaldeo e Gian Filoteo Achillini.⁶² Nel Cinquecento, il riferimento alle *Heroides* trova riscontri notevoli anche nel petrarchismo femminile, come è stato osservato soprattutto in Vittoria Colonna (si vedano la canzone *Mentre la nave mia, lunge dal porto* e la lettera in terza rima *Eccelso mio Signor, questa te scrivo*, composta nel 1512 per la prigionia del marito Ferrante d'Avalos, pubblicata però solo nel 1536 nel *Vocabulario di cinque mila vocabuli toscani* di Fabrizio Luna), ma anche in Gaspara Stampa, Veronica Franco e altri casi meno noti (come Fiorenza Giesse e Narda Nardi nelle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, a stampa nel 1559 per le cure di Lodovico Domenichi).⁶³ Nel *Dialogo d'amore*, il rinvio

CXXVI, 2, 2005, pp. 291-294), quella della studiosa appare essere una sovrainterpretazione, perché l'auto-rappresentazione di sé come debole da parte dell'amante è un tratto iscritto nel genere dell'elegia: l'amante (donna nel caso particolare delle *Heroides*, ma uomo negli altri casi di elegie) si presenta come schiavo dell'amata/o, passivo e vulnerabile. Sui tratti tipici del codice elegiaco, cfr. Gian Biagio Conte, *L'amore senza elegia. I Rimedi contro l'amore e la logica di un genere*, in Id., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 53-94.

62. Cfr. Silvia Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini e Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 385-398; Virginia Cox, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 45-53 (in cui si accenna anche alle *Lettere* di Ceccarella Minutolo, in cui troviamo un curioso esempio di epistola di abbandono sul modello delle *Heroides*: cfr. Ceccarella Minutolo, *Lettere*, a cura di Raffaele Morabito, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 52-55 (n. 15)). Ma cfr. anche L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 42, 134, 139 (con riferimento in particolare alla voce femminile nell'*Elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem* di Castiglione).

63. Cfr. Patricia Philippy, «*Altera Dido*»: *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, in «*Italica*», LXIX, 1992, pp. 1-18; Carlo Vecce, *Vittoria Colonna: il codice 'epistolare' della poesia femminile*, in «*Critica letteraria*», XXI, 78, 1993, pp. 3-34; Eckhard Höfner, *Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus*, in *Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen*, Akten des Kolloquiums (Berlin, Freie Universität, 23.10.-27.10.1991), hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart, Steiner, 1993, pp. 115-145; Mary B. Moore, *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000, p. 73; François Rigolot, *Quand Ovide devient Sappho: Louise Labé héroïne de l'héroïde*, in *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des XVIe et XVIIe siècles offerts au Professeur André Gendre*, éd. par Philippe Terrier, Loris Petris et Marie-Jeanne Liengme Bessire, Genève, Droz, 2000, pp. 65-78; Maria Serena Sapegno, *La costruzione d'un 'io' poetico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «*Versants*», XLVI, 2003, pp. 15-48, in part. pp. 33-37; U. Schneider, *Der weibliche Petrarkismus*, cit., pp. 156-234, 300-306; V. Cox, *Women's Writing in Italy*, cit.; Ead., *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013; Shannon

alle *Heroides* è funzionale ad avvicinare il personaggio di Tullia alle eroine di Ovidio. Queste ultime sono *exempla* di costanza femminile, in opposizione all'infedeltà delle loro controparti maschili.⁶⁴ Si insinua pertanto il dubbio che Geri possa non essere fedele, a differenza di Tullia – anche se in realtà ciò, da parte di una cortigiana, può sembrare poco credibile. Oltre alle eroine ovidiane, Tullia ricorda la Didone virgiliana (l'infelice regina cartaginese, del resto, compare anche nelle *Heroides* come autrice di una lettera). Pure in questo caso, l'accostamento al petrarchismo femminile è significativo: Vittoria Colonna e Gaspara Stampa fanno riferimento anche a Didone, insieme alle *Heroides*.⁶⁵ Fra l'altro, colpisce che Tullia citi i poeti latini di-

McHugh, *Rethinking Vittoria Colonna: Gender and Desire in the Rime amorose*, in «The Italianist», XXXIII, 3, 2013, pp. 345-360; Maria Chiara Tarsi, *La poesia di Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca volgare*, in «Testo», XXXVI, 69, 2015, pp. 7-28; Adriana Chemello, *Vittoria Colonna's Epistolary Works*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, ed. by Abigail Brundin, Tatiana Crivelli and Maria Serena Sapegno, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 11-36; Virginia Cox, *The Exemplary Vittoria Colonna*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, cit., pp. 467-502; Clara Stella, «Come a donna si conviene». *Riscritture ovidiane in due esempi di epistole amorose d'autrice*, in *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di Pietro Taravacci e Francesco Zambon, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2020, pp. 55-67. Anche se di autore maschile, è interessante il caso delle *Lettere sopra il Furioso* di Marco Filippi: cfr. Daniela Delcorno Branca, *Un Ariosto in veste elegiaca: le Lettere sopra il Furioso di Marco Filippi*, in «Letteratura cavalleresca italiana», II, 2020, pp. 37-58; Ambra Anelotti, *Una riscrittura cinquecentesca delle Heroides: le Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto di Marco Filippi*, in *La lettera in versi*, cit., pp. 69-92.

64. Vale la pena notare che nel Rinascimento era consueto l'utilizzo delle eroine ovidiane come *exempla* di vizi e di virtù: cfr. P. Philippy, «*Altera Dido*», cit., p. 4. Si segnala l'articolo di Philippy anche per un quadro della fitta serie di edizioni, commenti e imitazioni delle *Heroides* nel Rinascimento (cfr. pp. 2-6); a tal riguardo, cfr. pure C. Vecce, *Vittoria Colonna: il codice 'epistolare' della poesia femminile*, cit., pp. 25-27. Nel Rinascimento, le *Heroides* si impongono come testo scolastico in tutta Europa, nelle classi dei Gesuiti così come nei *collèges* francesi e nelle *grammar schools* inglesi. L'opera ovidiana serve sia da modello di retorica epistolare sia – tramite edizioni purgate – da fonte di insegnamenti morali sulle conseguenze deleterie della passione amorosa. Erasmo da Rotterdam ne raccomanda l'utilizzo per gli studenti più progrediti. Nel Cinquecento, vengono realizzate varie traduzioni delle *Heroides* anche fuori d'Italia, ad esempio in Francia. A rafforzare la fortuna dell'opera ovidiana contribuisce la moda del 'libro di lettere', che nasce in Italia nella prima metà del secolo e si diffonde ben presto in Francia e in Inghilterra. Fra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, si scrivono interi volumi a imitazione delle *Heroides*, i cosiddetti libri di 'epistole eroiche': cfr. Moreno Savoretti, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*, Avellino, Sinestesie, 2012; Lorenzo Geri, *L'epistola eroica in volgare: stratigrafie di un genere seicentesco: Da Giovan Battista Marino ad Antonio Bruni*, in «Studi (e testi) italiani», XXVIII, 2, 2011, pp. 79-156; Id., *L'epistola eroica nell'Europa Barocca (1590-1717)*, www.enbach.eu/content/lepistola-eroica-nelleuropa-barocca-1590-1717 [ultimo accesso: 15 febbraio 2021].

65. Cfr. U. Schneider, *Der weibliche Petrarkismus*, cit., pp. 230, 301-305. Schneider sottolinea la forte valenza di Didone come figura tragica ed eroica, disposta al martirio, anche in virtù della sua caratterizzazione sia epica (Virgilio) sia elegiaca (Ovidio). Sulla ricezione dell'episodio di Didone ed Enea, cfr. anche Stefania Signorini, «*L'antiqua fiamma*». *Didone nella riscrittura di Bernardo Accolti (cod. Vaticano Rossiano 680)*, in *Studi di letteratura ita-*

rettamente in lingua originale. Non sappiamo ovviamente fino a che punto il *Dialogo* del Frangipane abbia valore documentario, ma ciò potrebbe se non altro offrire materiale di riflessione. Fra gli studiosi, c'è chi ritiene che probabilmente Tullia d'Aragona non conoscesse il latino.⁶⁶ Il *Dialogo* del Frangipane suggerisce che tale posizione può essere problematizzata.

Tullia ricorda inoltre Bradamante, personaggio capace di suscitare qualche perplessità nei lettori per la sua caratterizzazione di genere. Nell'*Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, Tasso sostiene che Ariosto ha violato le norme del decoro nel caso di questa eroina, perché il suo comportamento è adatto piuttosto a un uomo che aspira al favore dell'amata. Bradamante appare infatti più 'amante' che 'amata', mentre Ruggiero, viceversa, risulta più 'amato' che 'amante'.⁶⁷ La singolarità della soluzione ariostesca risalta ancor più considerando che in Boiardo, invece, era Ruggiero il personaggio più attivo nella storia d'amore, mentre Bradamante – da autentica virago – appariva aliena da eccessivi slanci.⁶⁸ Vale la pena notare l'analogia con un'altra opera

liana in onore di Claudio Scarpati, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 167-198.

66. Cfr. J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit., p. 231. Secondo Julia Hairston, invece, Tullia probabilmente studiò il latino (cfr. J.L. Hairston, *Introduction*, cit., p. 29). La medesima studiosa ci ha comunicato che la cortigiana, alla sua morte, era in possesso di volumi in latino.

67. Cfr. Torquato Tasso, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* [1585], in Id., *Scritti sull'arte poetica*, vol. I, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli-Torino, Einaudi-Ricciardi, 1977, p. 75: «Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigione, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore della sua donna, quantunque ella fosse guerriera; là dove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quello di Bradamante, ma quasi pare che la dispreggi e ne faccia poca stima: il che non sarebbe peravventura tanto sconvenevole, se il poeta non fingesse che da questo amore e da questo matrimonio dovessero derivare i principi d'Este». Su questo giudizio di Tasso, cfr. Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 211 ss.; Klaus W. Hempfer, *Petrarchismo e romanzo: realizzazione e rifunzionalizzazione del discorso petrarchistico nell'Orlando Furioso*, in Id., *Testi e contesti*, cit., pp. 227-269, a pp. 247-251 (in cui si osserva fra l'altro che, nonostante il carattere «sconvenevole» della rappresentazione ariostesca, sono in molti a dar voce alle pene di Bradamante, come Joachim Du Bellay, Marco Filippi, Laura Terracina e Moderata Fonte); U. Schneider, *Der weibliche Petrarkismus*, cit., pp. 127-129; Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio ed intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», XXXVII, 2008, pp. 63-75. Si rimanda agli studi sopra citati di Cabani e di Hempfer anche per la lettura in chiave parodica dei lamenti di Bradamante; cfr. inoltre Elisa Curti, «Le lacrime e i sospiri degli amanti»: lamenti di eroine e cavalieri tra «Inamoramento de Orlando» e «Orlando furioso», in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 433-452, a p. 447 (si segnala l'intervento di Curti anche per la lettura dei lamenti di Bradamante in relazione alla topica cinquecentesca, sulla scorta delle *Bellezze del Furioso* di Orazio Toscanella: cfr. pp. 448-451).

68. Cfr. Riccardo Bruscaagli, *Ruggiero's Story: The Making of a Dynastic Hero, in Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period*, ed. by Jon Whitman, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 151-167, a p. 164.

che coinvolge Tullia d'Aragona come personaggio, ossia il già ricordato *Dialogo d'amore* dello Speroni, nel quale Bernardo Tasso lamenta che il ruolo di Tullia è quello di essere amata, non di rivaleggiare con lui come amante, perché altrimenti si «pervertirebbe la condizione delle cose». ⁶⁹

Può invece stupire che la Tullia del Frangipane non citi mai la boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta*, anche perché quest'opera ebbe una notevolissima fortuna editoriale per tutto il Cinquecento. ⁷⁰ La *Fiammetta* è una sorta di 'eroide in prosa': si presenta infatti come una lunga epistola scritta da una donna sedotta e abbandonata. Fra l'altro, come nel *Dialogo* del Frangipane, anche nell'opera di Boccaccio l'uomo (Panfilo) si allontana dall'amata (Fiammetta) perché richiamato dal padre. A ogni modo, nel petrarchismo femminile cinquecentesco la *Fiammetta* sembra rivestire un ruolo più defilato rispetto alle *Heroides*. È vero che nelle rime di Gaspara Stampa a qualcuno è parso di cogliere riferimenti anche alla *Fiammetta*, oltre che alle *Heroides*. ⁷¹ Secondo al-

69. Cfr. S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., p. 549: «Signora mia, egli non è vostro officio l'amare, ma l'essere amata, e io più tosto debbio esser detto il vostro ritratto, che voi il mio. Bene è vero che voi mi siete così cortese (per non dire prodiga) di voi stessa che, non contenta di lasciarvi amare da me, (uscendo d'i vostri termini) vi fate incontra 'l mio amore intanto ch'egli vi par di precorrerlo, non che di riceverlo. E ei non è così, altramente voi pervertireste la condizione delle cose». Cfr. anche J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, pp. 109-110.

70. Cfr. Elisa Curti, «Per certo Donna Fiammetta veggio voi non avere letto gli Asolani del Bembo». *Lettere di dedica e postille nelle edizioni del primo Cinquecento dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008, pp. 39-61; Ead., *L'Elegia di Madonna Fiammetta nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 127-154. La studiosa sottolinea l'enorme numero di edizioni a stampa dell'opera fra Quattro e Cinquecento, osservando che la sua fortuna è paragonabile solo a quella del *Decameron* e del *Filocolo*. Particolarmente interessante è la testimonianza del Calmeta, che addita la *Fiammetta* «calamistrosa e di affettazione piena» come modello da imitare per quei «giovanetti» che «pigliano dilettaazione delle opere in lingua volgare [...] per potersi nelle amorose imprese con quelle prevalere» (cfr. Vincenzo Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 20-21). Del resto, già Dionisotti indicava la *Fiammetta* come lettura quasi obbligata nel tirocinio dei giovani «umanisticamente educati» (cfr. Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 115). Il severo giudizio di Bembo sulle opere minori di Boccaccio pare quindi non aver ostacolato il successo editoriale della *Fiammetta*, anche se Curti osserva che, nel corso del Cinquecento, essa sembra gradualmente passare da libro per lettori-letterati a testo per medi o mediocri lettori, come suggerito anche dalla scarsa cura di certe stampe.

71. Cfr. Elisabeth Schulze-Witzenrath, *Die Originalität der weiblichen Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus*, München, Fink, 1974, p. 74; Gordon Braden, *Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism*, in «Texas Studies in Literature and Language», XXXVIII, 1996, pp. 115-139, a p. 133; Maria Pia Mussini Sacchi, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle Rime di Gaspara Stampa*, in «Studi italiani», XIX, 1998, pp. 35-51; Adriana Chemello, *Tra 'pena' e 'penna': la storia singolare della 'fidelissima Anassilla'*, in «L'una e l'altra chiave»: figure e momenti del petrarchismo femminile europeo, Atti del convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli e Mara Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 45-77, a p. 60 n. 37; M.C. Tarsi, *La poesia di Gaspara Stampa e*

tri, tuttavia, si tratta di affinità dovute non a imitazione diretta, bensì piuttosto al comune riferimento al codice elegiaco.⁷²

4. Il discorso di Geri

Dopo il discorso di Tullia è la volta di quello di Geri, il quale deve dimostrare che soffre di più chi parte rispetto a chi resta. Anche per il discorso di Geri, si offre di seguito una tabella riassuntiva:

<i>Argomentazioni</i>	<i>Autorità</i>
1. Chi parte soffre ancora di più di chi resta perché all'improvviso si vede come 'sradicare' da dove i propri spiriti prendevano nutrimento	Tibullo (Sulpicia), III, XIV, v. 7; Petrarca, <i>Rvf</i> XXXVII, vv. 1-4; Cino da Pistoia, CXI, vv. 5-9, 14-20, 34-35, 41-45 ⁷³
2. È vero che chi parte porta con sé il cuore di chi resta, ma lascia in pegno il proprio cuore	Petrarca, <i>Rvf</i> CLXXX, CCXLIII, CCXLII, vv. 13-14, CCIX, vv. 1-2, CCXLIX, vv. 1-3, CXXIX, vv. 71-72; <i>Tr. Cup.</i> III, vv. 161-162; <i>Rvf</i> XXIII, vv. 38-39, LI, vv. 5-6, XCIV, CLXXVI, v. 6, CXXIX, vv. 46-48, 60-61, CXXVII, vv. 12-14, CXXX, vv. 9-11, CCXXVIII, vv. 1-2, XCVI, vv. 5-6
3. Il timore per i pericoli del viaggio non è così importante: timori e speranze sono propri di tutti gli amanti	Petrarca, <i>Rvf</i> CLXXXII, vv. 1-4, CXXXIV, v. 2
4. Piacere da luoghi e oggetti legati al proprio amore	Petrarca, <i>Rvf</i> CCCI, CCCXXI, CXXV, vv. 53-78, CIX, CXXVI, vv. 64-65, LXXXV, vv. 1-4, CLXII, CLXV, CVIII, CLXXXVIII, v. 13, CXCII, vv. 9-14, CCCXX, vv. 5-7, CCLXXX, CCI, vv. 3-4, CCXXXIII, v. 11, CXXVII, vv. 102-106, CXXIX, vv. 38-39; Properzio, II, xv, vv. 1-2; Pseudo-Virgilio, <i>Lydia (Appendix Vergiliana)</i> , vv. 1-2, 9-10, 20-24
5. Gioia speciale se l'amato torna prima del previsto	Catullo, CVII, vv. 1-2; Tibullo, I, III, vv. 89-90

la tradizione elegiaca volgare, cit. Fra l'altro, è interessante che Rinaldo Corso, nel suo commento a *Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. signora Vittoria Colonna Marchesana di Pescara* (Venezia, Sessa, 1558), oltre alle *Heroides* e alla Didone virgiliana, citi in vari luoghi anche la *Fiammetta* boccacciana.

72. Cfr. U. Schneider, *Der weibliche Petrarkismus*, cit., p. 302.

73. Per le rime di Cino da Pistoia, si fa riferimento all'edizione contenuta in: *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 367-760.

6. La donna è mobile per natura

Exempla: Elena, Clitemnestra e molte altre greche, forse persino Penelope; Tibullo (Ligdamo), III, IV, vv. 61-62, VI, vv. 45-48; Enea, Faone e molti altri greci non erano veri amanti, a differenza di Cino da Pistoia

Geri canta un madrigale su testo di Petrarca (*Rvf XIV*)⁷⁴

Come si può notare agevolmente, Petrarca ha una presenza dominante fra le autorità ricordate da Geri. Rispondendo punto per punto a Tullia, egli sostiene che la donna abbia citato Petrarca in modo parziale e tendenzioso, mostrando solo una faccia della medaglia. Secondo Geri, un approccio più globale e approfondito sconfessa la legittimità del ricorso di Tullia a Petrarca, dimostrando al contrario che, in base ai versi del Canzoniere, l'amante che parte soffre più di quello che resta. Ad esempio, Tullia ha citato Petrarca per provare che l'amante che parte porta con sé il cuore dell'amante che rimane. Geri replica che ciò è vero, ma è anche vero che l'amante che parte offre in pegno il proprio cuore all'amante che rimane, come mostrano altri passi del Canzoniere. O ancora: Tullia ricorre a Petrarca per sostenere che l'amante che resta soffre nel vedere i luoghi legati al suo amore. Geri risponde che il poeta mostra come l'amante tragga piacere da oggetti e luoghi connessi alla sua vicenda amorosa.

In opposizione all'utilizzo fazioso e unilaterale dell'autorità petrarchesca da parte di Tullia, Geri evidenzia che il Canzoniere è un'opera complessa: egli ne sottolinea il carattere di vero e proprio caleidoscopio delle emozioni. Anzi, una delle ragioni fondamentali dell'importanza del capolavoro petrarchesco sta proprio nella grande capacità di introspezione con cui il poeta rappresenta gli stati d'animo contraddittori e la varia gamma di sentimenti che si provano in amore, come si ricava da queste parole di Geri:

Ché ben sapete come egli [Petrarca], nel lungo tempo del suo grave e dolce affanno, provò tutte le tempre amorose. E hor sperava, hor temeava; hor cantava, hor piangeva; hora agghiacciava, hora ardea; hor del desio si struggea, hor per la bellezza di Laura gioiva; hor desiava di vederla, hor la fuggiva; hor di arder per lei si gloriava, hor si dolea; hor bramava libertade, hor d'esser libero gl'increscea; hora a la cagione, hora a l'effetto intendea; hor li pareva che ne gli occhi di lei la sua vita, hor la sua morte albergasse: e in tal guisa agitato vivea, hor misero e hor felice, e spesso provava il mele temprato con l'assenzio. Ché sappiam bene come Amore mirabilmente congiunge e mesce questi due contrari insieme.⁷⁵

74. In base al già ricordato *RePIM*, questo testo di Petrarca ricorre in numerose edizioni musicali cinquecentesche. Sono vari i compositori cimentatisi con *Rvf XIV*, ma fra essi vale la pena ricordare in particolare il celebre Jacob Arcadelt, il cui madrigale è ripetutamente stampato nel corso del secolo, a partire da un'edizione veneziana del 1539.

75. C. Frangipane, *Dialogo d'amore*, cit., p. 38.

In effetti, la lontananza ha uno statuto ambiguo nel Canzoniere, tanto da dare adito a tesi di segno opposto come quelle di Tullia e di Geri. Strettamente legato al tema della lontananza è quello della memoria, anch'esso contrassegnato da notevoli ambiguità in Petrarca, come abbiamo avuto modo di accennare già nel capitolo precedente a proposito dei *Discorsi sopra questioni amorose*. In effetti, pertengono al tema della memoria tutte le argomentazioni per cui il ricorso all'autorità petrarchesca da parte di Tullia e di Geri è più rilevante (anche dal punto di vista meramente quantitativo delle citazioni allegate), ossia quella per cui, secondo Tullia, chi parte porta con sé il cuore di chi resta, a cui Geri risponde che chi parte lascia però in pegno il proprio cuore; e soprattutto quella per cui, secondo Tullia, l'amante che resta trae sofferenza dal rivedere luoghi legati a proprio amore, a cui Geri replica che ne ricava piuttosto piacere.

Da una parte, è stato osservato che in Petrarca la memoria appare in grado di colmare l'assenza. Addirittura, nel ricordo Laura sembra assumere tratti più vivi e concreti di quando il poeta parla di lei in presenza. Il Canzoniere sottolinea i piaceri nel riandare con la mente alle bellezze dell'amata e più in generale al ricordo di lei, spingendosi fino agli ambiti semantici della contemplazione mistica e della sublimazione dell'esperienza sensoriale. Il ricordo nella lontananza si fa rievocazione elegiaca, pensiero ed emozioni si fondono nell'animo del poeta.⁷⁶ Un valido aiuto è fornito anche dalla natu-

76. In particolare, nella sua lettura di tipo psicanalitico, Stefano Agosti sottolinea il ruolo della memoria come risorsa in grado di colmare l'assenza, attraverso la contemplazione del corpo *morcelé* e l'isolamento o l'ingrandimento totalizzante di una delle sue parti, tanto da compensare la castità del poeta, anche perché la prossimità a Laura provoca in lui reazioni psicofisiche intollerabili (cfr. Id., *Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 8, 25-29). Antonio Daniele mette in luce l'influenza su Petrarca dell'idea agostiniana della memoria come pastura dello spirito, osservando che solo il ricordo della donna può offrire qualche alleggerimento alla pena amorosa, nonché farsi «punto di tesaurizzazione e sublimazione della realtà e della sua rappresentazione» (cfr. Id., *La «memoria innamorata» del Petrarca*, in Id., *La memoria innamorata. Indagini e letture petrarchesche*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 1-21). Anche Adelia Noferi, pur offrendo una lettura assai chiaroscurata del trattamento petrarchesco dei temi della lontananza e della memoria, come vedremo più oltre, evidenzia l'appagamento del desiderio consentito dalla memoria, nonché la capacità di quest'ultima di superare l'ostacolo della lontananza e vincere il tempo (cfr. Ead., *L'esperienza poetica del Petrarca*, cit., in part. pp. 65-68, 266-276, con rimandi anche alle *Familiare*s e al *Secretum*; Ead., *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, cit., p. 122). Cfr. pure le riflessioni di Marco Santagata, sulla base di *Rvf CXVII*, a proposito della dolcezza del ricordo e della maggiore vivacità e concretezza della figura di Laura in assenza piuttosto che in presenza (cfr. Id., *L'amoroso pensiero*, cit., p. 107). Silvia Finazzi richiama l'attenzione sul ricorso petrarchesco al linguaggio mistico della *contemplatio* e dell'*ineffabilis dulcedo*, nonché sulla sublimazione dei sensi e sulle combinazioni sinestetiche che scaturiscono dalla lontananza e dalle implicazioni mistiche della contemplazione della donna (cfr. Ead., *Fusca claritas. La metafora nei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*, Roma, Aracne, 2011, in part. pp. 97-120, 142, 158 n. 41). Vinicio Pacca si sofferma sul ricordo come rievocazione elegiaca (cfr. Id., *Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 70), mentre Alfred Noyer-Weidner

ra, che offre il suo conforto tramite la consonanza e la simpatia nei confronti dell'amante, oltre a stimolare ricordi e riflessioni.⁷⁷ Soprattutto, sono di supporto gli oggetti legati al proprio amore. Non a caso, Geri ricorda i sonetti del guanto (dove l'oggetto diventa un feticcio) e il ritratto di Laura che Petrarca si era fatto dipingere da Simone Martini, anche se precisa che «più bella e più vera imagine è quella che nel cor de l'amante scolpisce Amore di sua mano, che non è quella che 'l mastro in carte con lo stilo dipinge [...] Questa era quella imagine a la qual s'attenea il Petrarca, e che in vita lo mantenea, e non quella che Simone havea fatta» (p. 32).⁷⁸

Dall'altra parte, gli studiosi hanno sottolineato anche gli effetti traumatici della lontananza in Petrarca, prestando una particolare attenzione alla connotazione ossessiva dell'immagine di Laura nel ricordo, che assume per-

e Karlheinz Stierle scrivono della *Emotionalisierung*, della compresenza di pensiero ed emozioni nel ricordo petrarchesco (cfr. Alfred Noyer-Weidner, *Lyrik und Logik in Petrarca's Canzoniere. Zur 'Gedanklichkeit' in gattungsverschiedenen Gedichten: 'Solo e pensoso' und 'Chiare, fresche e dolci acque'*, in *Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Eric Köhler von Baumann, Frankfurt, Klostermann, 1975, pp. 630-667, in part. pp. 631, 651 ss.; K. Stierle, *Petrarca-Studien*, cit., p. 120). Sabrina Stroppa, sulla base di *Rvf C* ma anche dei testi contigui, concentra l'attenzione sul «teatro della memoria», ossia sui *loci* mentali e sulle tecniche di visualizzazione e ramemorazione messe in atto da Petrarca (Ead., *Composizione di luogo con donna che pensa. Lettura di Rvf 100*, in «Per leggere», VIII, 14, 2008, pp. 5-24; sul tema cfr. più in generale Andrea Torre, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008; ma sui «paesaggi della mente» e la retorica del paesaggio topologico cfr. anche K. Stierle, *Petrarca-Studien*, cit., p. 129).

77. Sulla 'simpatia' della natura antropomorfizzata, che offre conforto, ispirazione e confidenza al poeta-amante, cfr. soprattutto Paolo Cherchi, *La simpatia della natura nel "Canzoniere" petrarchesco*, in «Cultura neolatina», LXIII, 2003, pp. 83-113 (anche per il confronto con i poeti bucolici ed elegiaci latini, i trovatori e gli stilnovisti); Id., *Verso la chiusura*, cit., pp. 131-152. Antonio Daniele valorizza la reviviscenza della natura che riconforta ad amare (cfr. Id., *La «memoria innamorata»*, cit., p. 16). Karlheinz Stierle sottolinea la capacità della natura di essere stimolo permanente per la riflessione e, più in generale, la novità del rapporto petrarchesco con il paesaggio, per cui protagonista non è il paesaggio, ma l'essere nel paesaggio e, dunque, il paesaggio vissuto (cfr. Id., *Paesaggi poetici del Petrarca*, in Id., *Petrarca-Studien*, cit., pp. 114-131). Bernhard König, polemizzando con Stierle, ha invece sostenuto che la modernità di Petrarca riguardo a tale aspetto va ridimensionata, allegando confronti con testi di poeti classici e soprattutto provenzali e stilnovisti (cfr. Id., *Petrarca's Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung*, in «Romanische Forschungen», XCII, 1980, pp. 250-282).

78. Sulla capacità del ritratto di supplire all'assenza dell'amato, con attenzione anche alle valenze sociali del fenomeno al di fuori del piano prettamente letterario, cfr. L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., in part. pp. 6-32 (per un'analisi specifica di *Rvf LXXVII-LXXVIII*, cfr. p. 12); cfr. inoltre Ead., *Il cuore di cristallo*, cit.; F. Pich, *I poeti davanti al ritratto*, cit. Sul ritratto che non può rivaleggiare con l'immagine creata da Amore, cfr. anche Marco Ariani, *Immagine*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi e R. Brovia, cit., pp. 152-169, a p. 165. Può essere interessante notare che Frangipane evidenzia i limiti del ritratto pittorico anche in un sonetto su un ritratto femminile dipinto da Tiziano (cfr. *Saggio di rime e prose di Cornelio Frangipane*, cit., p. 30).

fino i tratti inquietanti della Medusa. Non a caso, Geri cita con notevole frequenza versi da *Rvf* CXXVII e CXXIX, ossia due canzoni in cui il fantasma di Laura appare con ossessività, rendendo ancora più insostenibile il desiderio. L'accumulo dei dettagli nel ricordo finisce paradossalmente per colmare di oblio l'animo del poeta. Quest'ultimo è consapevole del carattere precario e fittizio dell'immagine memoriale, tuttavia si aggrappa disperatamente a essa. È un'immagine che lascia comunque in ultima istanza frustrato il desiderio dell'amante, oltre a distrarlo dalla verità delle cose.⁷⁹ Neppure la simpatia della natura può apportare un conforto durevole. Vedere l'immagine di Laura nella natura non appaga fino in fondo, perché «dal mio sol troppo si perde» (*Rvf* CLXXVI, v. 14). Anzi, il paesaggio può assumere una caratterizzazione negativa, tanto che pure le sue lusinghe devono essere su-

79. Rosanna Bettarini, soffermandosi su *Rvf* XLI-XLIII, osserva che nel Canzoniere non esiste grande differenza fra morte immaginata, partenza occasionale e dipartita perenne, come dimostra il pianto e lo sconvolgimento della natura in tutti i casi (cfr. Ead., *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 55). Marco Ariani sottolinea con particolare forza il carattere ossessivo dell'immagine memoriale di Laura, novella Medusa (cfr. *Rvf* CCCLXVI, v. 111) e fantasma-idolo perseguitante che disgrega e trasforma l'amante. Laura è ombra e illusione che lascia inappagato il desiderio del poeta e con la sua fascinazione distoglie dalla realtà concreta, nonché da Dio (cfr. Id., *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 241, 258 ss.; Id., *Immagine*, cit., ma cfr. anche A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, cit., p. 278 ss.). Con riferimento a *Rvf* CXXVII e CXXIX, Marco Santagata osserva che a Selvapiana il fantasma di Laura appare con la stessa ossessività e concretezza che a Valchiusa, con la differenza che stavolta l'apparizione rende il desiderio più insostenibile (cfr. M. Santagata, *L'amoroso pensiero*, cit., p. 115). Andrea Torre, nell'ambito di una ricognizione a largo spettro sulle declinazioni della memoria in Petrarca, evidenzia che l'accumulo delle reazioni emotive e intellettive indotte dal ricordo dominante di Laura paradossalmente «colma d'oblio» la mente del poeta (cfr. Id., *Memoria*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 182-194, a p. 191). Bart Van Den Bossche e Katrien Dierckx sottolineano l'accumulo ossessivo di dettagli concreti di cui si nutre il ricordo petrarchesco di Laura e la perturbazione indotta nell'animo del poeta dall'alternarsi fra presenza e assenza della donna (cfr. B. Van Den Bossche, «*Del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno*»: memoria e fuga del tempo nel "Canzoniere" di Petrarca, in *Innumerevoli contrasti d'innesti: la poesia del Novecento (e altro)*. Studi in onore di Franco Musarra, a cura di Id. et alii, Leuven, Leuven University Press, 2007, pp. 761-772, a p. 765; Id., «*L'animo stanco, et la cangiata scorsa*»: le età dell'uomo nel Canzoniere, in *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, a cura di Sabine Verhulst e Nadine Vanwelkenhuyzen, Roma, Carocci, 2005, pp. 91-101; K. Dierckx, *Memoria e conoscenza del tempo*, cit., pp. 120-121). Sulla precarietà della finzione immaginativa, di cui il poeta è consapevole senza essere disposto a rinunciarvi, cfr. Ingrid Rossellini, *Nel trapassar del segno. Idoli della mente ed echi della vita nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 66-67 (cfr. anche gli accostamenti a figure del mito in merito alla contemplazione petrarchesca delle immagini mentali, con particolare riferimento a Ulisse, Orfeo, Narciso, le Sirene e Medusa: cfr. pp. 33-142). Alice Malzacher scrive perfino di una 'poetica della presenza' in Petrarca, per cui il poeta dipende dalla presenza fisica di Laura, gli è impossibile vivere senza di essa. Secondo la studiosa, la «temenza» mitiga la passione amorosa che condurrebbe altrimenti Petrarca a una morte serena al cospetto di Laura, il che in ogni caso sarebbe preferibile alla lontananza da lei (cfr. Ead., «*Il nodo che ... me ritenne*». *Riflessi intertestuali della Vita Nuova di Dante nei Rerum vulgarium fragmenta di Petrarca*, Firenze, Cesati, 2013, pp. 68-74).

perate.⁸⁰ Quanto al ritratto dell'amata, esso rivela i propri limiti di mero surrogato: l'assenza non può essere colmata. Anzi, il ritratto e la *concupiscentia oculorum* da esso stimolata sono pericolosamente legati al rischio di idolatria, per cui l'amata prende colpevolmente il posto che spetta a Dio.⁸¹

Ma, oltre che a Petrarca, nel discorso di Geri è accordato un ruolo di spicco anche a Cino da Pistoia, la cui canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave* esprime «con meravigliosa vaghezza» il dolore di chi deve allontanarsi dall'amata. Addirittura, Geri ripercorre la canzone passo passo sottolineandone con trasporto il crescendo emotivo:

E veramente, Signora Tullia, io credo, e già comincio a provare, che questo sia il dolore il quale ogni altro dolore trappassi, il che con meravigliosa vaghezza ci fa palese l'amoroso Messer Cino, mentre dice [...] E crescendoli tuttavia il dolore, dice poi

80. Joachim Küpper, soffermandosi su *Rvf* CLXXVI, osserva per l'appunto che contemplare il fantasma di Laura nella natura non appaga il poeta, perché «troppo si perde» (cfr. Id., *Mundus imago Laurae. Das Sonett „Per mezz'i boschi“ und die „Modernität“ des Canzoniere*, in Id., *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin-New York, De Gruyter, 2002, pp. 54-88, a pp. 62-63; se ne può leggere una traduzione in italiano: Id., «*Mundus imago Laurae*». Il sonetto petrarchesco «*Per mezz'i boschi*» e la «modernità» del «*Canzoniere*», in «*Modern Language Notes*», CXXVI, 2011, pp. 1-28). Anche Ruth Gantert sottolinea la precarietà dell'illusione di vedere Laura nella natura, per cui l'appagamento del soggetto nell'illusione è limitato nel tempo: la sempre vagheggiata congiunzione dell'io con l'amata si rivela impossibile sia nello spazio esteriore della natura, sia in quello interiore dello spirito del soggetto (cfr. R. Gantert, «*Canzoniere*» CXXIX, cit., pp. 63-66, 71). Sandro Benini definisce illusioni senza speranza i tentativi del poeta di riunirsi a Laura, ricreandone l'immagine nella propria memoria o proiettando le sue sembianze e tracce nella natura (cfr. Id., *L'inattinguibile realtà dell'illusione: presenza ed assenza di Laura nel «Canzoniere»*, in *Petrarca e i suoi lettori*, cit., pp. 91-108, a pp. 91-94). Karlheinz Stierle mette in luce il rapporto ondivago del poeta con la natura della serie *Rvf* CXXV-CXXIX, fra consolazione, illusione e delusione, in accordo con il movimento «di pensier in pensier» che caratterizza la serie (cfr. Id., *Un manifesto del nuovo canto*, cit., pp. 298-309). Romana Brovia, avvalendosi in particolare di rimandi dalle opere latine di Petrarca, evidenzia come Laura e la natura amena che la circonda finiscano per diventare mezzo di dispersione nel disordine degli affetti, al punto che, per portare a compimento la conversione, il poeta dovrà rinunciare perfino al paesaggio (cfr. Ead., *Mondo*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 195-207, a p. 206). Anche Marco Ariani evidenzia l'illusorio conforto della natura in Petrarca, specchio di fascinazione perversa che ostacola la conversione a Dio (cfr. M. Ariani, *Immagine*, cit., p. 156).

81. Nella tradizione petrarchista diventa topico il riferimento di *Rvf* LXXVIII alla sofferenza dell'amante per il ritratto che non risponde alle domande e ai sospiri, sottolineando così l'assenza e il carattere di mera illusione di vita propria del ritratto (cfr. L. Bolzoni, *Poesia e ritratto*, cit., p. 12). Anche Marco Ariani osserva che in Petrarca il ritratto restituisce come figura l'«idea» di Laura, con un platonismo dell'immagine che evidenzia però limiti di *muta voluptas* (cfr. M. Ariani, *Immagine*, cit., p. 160). Maria Cecilia Bertolani approfondisce il rapporto fra immagine e idolatria in Petrarca, dichiarando che l'immagine di Laura è sempre in bilico tra l'idolo e l'icona. In tale contesto, il ritratto del Martini provoca una biasimevole *concupiscentia oculorum*, una venerazione vana (Ead., *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 140-182). Del resto, già Torquato Tasso, nel *Cataneo ovvero de gli idoli* (§ 88), criticava Petrarca per essersi fatto adoratore di un *idolum*, come dimostrato dal verso «l'idolo mio, scolpito in vivo lauro» (*Rvf* XXX, v. 27).

[...] E segue [...] E, non potendo più sofferire, vicino a morte grida [...] E a la fine delibera di morire, dicendo [...] Sì che io conchiudo che 'l dolor de l'amante che è costretto a partire da la donna amata avanza tutti gli altri dolori, ed è molto maggiore che non è quello di lei che rimane.⁸²

Le parole di elogio per la canzone di Cino rivelano l'apprezzamento non solo della dolcezza del dettato, caratteristica assolutamente tipica di questo autore,⁸³ ma anche di altri tratti della sua poesia che si riflettono particolarmente bene in *La dolce vista*, come il gusto per l'espressione del dolore improntata a toni melodrammatici, colloquianti e sospiriosi, assai differenti da quelli compostamente tragici e filosoficamente connotati di un Cavalcanti, con la sua angoscia per l'impossibilità della conoscenza. Cino si compiace di effondere la disperazione dell'amante, insistendo sui motivi del pianto e della morte, senza lesinare interrogative e interiezioni quali «oimè» e «lasso».⁸⁴

Del resto, la poesia di Cino, anche per tali caratteristiche, gode di una buona fortuna fra Tre e Cinquecento, perciò non stupiscono le parole di elogio tributategli nel *Dialogo* del Frangipane. Lo stesso Petrarca cita l'*incipit* di *La dolce vista e 'l bel guardo soave* in *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (Rvf LXX, v. 40).⁸⁵ Si tratta della canzone in cui egli offre un canone della poesia volgare, citando *incipit* di componimenti di Arnaut Daniel, Dante, Cavalcanti, Cino appunto, e infine di una propria poesia. Più in generale, è stato osservato come Petrarca sia influenzato da Cino fra l'altro nell'espressione del lamento e della disperazione dell'amante (con i connessi motivi del 'pianto' e delle 'lacrime'), ma anche nel gusto per l'analisi psicologica (con punte di complicazione) e per le strutture dialoganti e ragionative.⁸⁶ Pure Boccaccio omaggia *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, proponendone una rielaborazione pressoché integrale in *Filostrato* V, stt. 62-65.⁸⁷ Nell'epistola dedicatoria della *Raccolta*

82. C. Frangipane, *Dialogo d'amore*, cit., pp. 23-24.

83. Cfr. al riguardo Maria Corti, *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, in «Cultura neolatina», XII, 1952, pp. 185-223, in part. a p. 193.

84. Cfr. Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 118-156. Luca Marozzi definisce Cino poeta lacrimevole, dedito quasi unicamente a un'angosciosa amarezza dai toni estenuati e *larmoyant* (cfr. L. Marozzi, *Petrarca platonico*, cit., p. 241). Cfr. anche Id., *Fisiologia e metafora del pianto fra Cino e Petrarca*, in *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*, Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2-4 Novembre 2006), a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 325-353.

85. Ma l'*incipit* ciniano si riverbera anche in altri passi del Canzoniere, quali Rvf CCCXLVIII, vv. 1-2; CCXXXIII, v. 2; CCLXXXIII, vv. 1-2 (cfr. F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., p. 147).

86. Cfr. Antonio Enzo Quaglio, *Francesco Petrarca*, Milano, Garzanti, 1967, p. 151; F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., pp. 118-156.

87. È stato ipotizzato che, proprio attraverso il tramite del *Filostrato*, la canzone ciniana sia legata all'origine dell'ottava rima: cfr. Guglielmo Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 153-170.

Aragonese, attribuita a Poliziano, Cino, «tutto delicato e veramente amoroso», è il primo che «cominciò l'antico rozzore in tutto a schifare, dal quale né il divino Dante, per altro mirabilissimo, s'è potuto da ogni parte schermire». ⁸⁸ In ambito cinquecentesco, Cino è menzionato in modo abbastanza positivo nelle *Prose* del Bembo. ⁸⁹ Inoltre, numerosi testi del poeta pistoiese sono raccolti nell'importante edizione delle *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di M. Cino, & di M. Girardo Novello* (Venezia, Guglielmo da Monferrato, 1518), già ricordata nel capitolo precedente, e nella celebre *Giuntina di rime antiche* (Firenze, eredi di Filippo Giunta, 1527). ⁹⁰

Geri, però, cita spesso anche poeti latini, soprattutto elegiaci, come dimostrano i vari rimandi a Tibullo e quello – significativo – alla celebre elegia della notte d'amore di Propertio (II, xv). Pure nel caso di Tullia abbiamo osservato l'ampio ricorso alla poesia elegiaca latina, con particolare riferimento alle *Heroides*. Ciò induce a riflettere sul rapporto fra lirica petrarchesca ed elegia nel dialogo del Frangipane. Già nel secondo Quattrocento si attua una raffinata 'armonizzazione' (*Harmonisierung*) fra lirica ed elegia. ⁹¹ In epo-

88. Cfr. Giancarlo Breschi, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonesa. Edizione critica*, in "Per beneficio e concordia di studio": studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella (PD), Bertinello, 2015, pp. 201-220, a p. 220. Sull'epistola, anche per ulteriori approfondimenti bibliografici, cfr. Maria Clotilde Camboni, *Paradigms of Historical Development: The 'Raccolta Aragonesa', Landino, and Bembo's 'Prose'*, in «Modern Language Notes», CXXXIV, 1, 2019, pp. 22-41.

89. Cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Clueb, 2001, p. 55 (II, II): «Vennero appresso a Dante, anzi pure con esso lui, ma a lui sopravvissero, M. Cino vago et gentil poeta, et sopra tutto amoroso e dolce; ma nel vero di molto minore spirito [...]».

90. Di questa raccolta è disponibile anche un'edizione anastatica in *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, 2 voll., a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977. Cfr. anche: Nadia Cannata Salamone, *L'antologia e il canone: la Giuntina delle Rime antiche (Firenze, 1527)*, in «Critica del testo», II, 1999, pp. 221-247; Pasquale Stoppelli, *La Giuntina di rime antiche*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 157-171.

91. Cfr. Jörg Robert, *Lateinischer Petrarkismus und lyrischer Strukturwandel. Die Autorisierung der Liebeselegie im Licht ihrer rinascimentalen Kommentierung*, in 'Questo leggiadrissimo poeta!', hrsg. von G. Regn, cit., pp. 111-154. Discutendo i casi di Pontano, Cilleno e Landino, Robert mostra come nel Quattrocento si tenti di superare e dissimulare la *Pluralisierung* delle diverse concezioni amorose, fra loro contrastanti, ad esempio attraverso l'*Harmonisierung* di lirica ed elegia. Se l'elegia è di per sé legata alla concezione sensual-edonistica dell'amore (e quindi condannabile come esempio negativo di passione amorosa, caratterizzata da *inertia*, *nequitia* e *otium sine dignitate*), i poeti quattrocenteschi provvedono a moralizzarla e ad adeguarla al criterio dell'*aptum*, sottoponendola a petrarchizzazione e a platonizzazione: l'elegia viene così a perdere i suoi tratti più marcatamente sensuali ed edonistici. Secondo Robert, questo fragile sincretismo fra discorso platonico, petrarchista ed edonistico entra però in crisi nel Cinquecento (soprattutto a partire dagli *Asolani*), per cui emerge la 'discrepanza', l'inconciliabilità fra i differenti discorsi sull'amore, secondo quanto messo in luce dagli studi di Klaus W. Hempfer (cfr. Id., *Testi e contesti*, cit., pp. 157-166, 201-211,

ca cinquecentesca, presso gli autori più aperti alle sperimentazioni, come ad esempio Luigi Alamanni (contemporaneo del Frangipane), si registrano commistioni particolarmente stimolanti fra i codici lirico ed elegiaco;⁹² anche in Gaspara Stampa è stata osservata un'armonizzazione fra discorso petrarchista ed elegiaco.⁹³ Più in generale, i letterati cinquecenteschi intravedono un'intima relazione fra lirica ed elegia in ragione del comune tema amoroso, e in particolare dell'enfasi sulle sofferenze d'amore (del resto, già a livello etimologico il termine 'elegia' è connesso al pianto e al lamento).⁹⁴ Un tema come quello del *Dialogo* del Frangipane, incentrato sulla sofferenza degli amanti per la lontananza, facilita ovviamente le sinergie fra lirica petrarchesca ed elegia latina.

Sebbene nell'opera di Frangipane Petrarca sia un riferimento importante per la sua raffinata descrizione della fenomenologia amorosa e delle varie emozioni a essa legate, la storia d'amore su cui è incentrato il *Dialogo* è ben diversa da quella del *Canzoniere*. Quello di Geri per Tullia, infatti, è un amore corrisposto, a differenza di quello di Petrarca per Laura. Inoltre, nel

227-244, anche con uno sguardo al petrarchismo in prospettiva europea, con particolare riferimento a Du Bellay e Ronsard). Sul ricorso al codice elegiaco in Petrarca e in Landino, cfr. inoltre Natascia Tonelli, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Pisa, Pacini, 2016, pp. 135-242.

92. Cfr. Franz Penzenstadler, *Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik*, in *Der petrarkistische Diskurs*, hrsg. von K.W. Hempfer und G. Regn, cit., pp. 77-114. Penzenstadler sottolinea le potenzialità di rinnovamento del codice lirico insite in alcune caratteristiche tipiche del codice elegiaco, in particolare con riferimento alla sensualità, all'incostanza (da parte sia maschile sia femminile), alla gelosia e alla *descriptio mulieris*. In Bernhard Huss, Florian Mehlretter, Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin, De Gruyter, 2012, p. 238, viene contrapposto l'esempio di Bembo, che tende a rifiutare il genere elegiaco, a quello di Alamanni, che invece trapianta l'elegia nel campo della poesia volgare. Riguardo al programma classicistico sulla cui base Alamanni giustifica la rinascita del genere elegiaco, cfr. F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit., p. 103. Cfr. anche Claudia Berra, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 177-213.

93. Cfr. U. Schneider, *Der weibliche Petrarkismus*, cit., p. 301; M.C. Tarsi, *La poesia di Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca volgare*, cit.

94. Cfr. B. Huss, F. Mehlretter, G. Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, cit., pp. 10-11, 233-253. È interessante come, secondo quanto evidenziato in questo volume, il *Canzoniere* stesso appaia oscillare fra lirica ed elegia agli occhi dei commentatori cinquecenteschi: se Gesualdo pone Petrarca fra i lirici perché è più simile a Pindaro e a Orazio di quanto non sia nei confronti di Callimaco e Tibullo, sebbene spesso si lamenti e pianga (il commentatore sottolinea perciò la differenza di genere fra lirica ed elegia), Daniello accosta invece Petrarca a poeti quali Propertio, Tibullo e Ovidio, riconnettendolo così alla tradizione dell'elegia d'amore. Più in generale, nel Cinquecento si è portati ad assimilare lirica ed elegia sulla base dell'analogia tematica, tanto più che si è venuta a perdere la distinzione di tipo metrico che valeva presso gli Antichi (cfr. *ivi*, pp. 8-11). Con specifico riferimento alla posizione di Gesualdo su questo aspetto, cfr. anche C. Busjan, *Petrarca-Hermeneutik*, cit.

Dialogo il congiungimento carnale è parte integrante della relazione amorosa, il che favorisce semmai il riferimento ai poeti latini: non è un caso che Geri citi l'elegia della notte d'amore di Properzio, imitata anche da Ariosto.⁹⁵ Significativamente, subito dopo aver citato due versi dall'elegia properziana, Geri afferma: «Il qual canto, secondo il mio giudizio, non poté mai fare il nostro Petrarca».⁹⁶ Del resto, la cortigiana Tullia d'Aragona sottolinea l'importanza del congiungimento carnale anche come personaggio del *Dialogo d'amore* dello Speroni e, più tardi, come personaggio del proprio *Dialogo della infinità di amore*.⁹⁷ Nel *Dialogo* del Frangipane acquistano molta importanza l'infedeltà e la gelosia: temi non tipicamente petrarcheschi che – anche in questo caso – incoraggiano piuttosto il rinvio alla poesia latina.⁹⁸ Nel verdetto finale, i giudici stabiliscono che la lontananza provoca gravi sofferenze soprattutto per la gelosia, ossia per il sospetto che l'amato o l'amata si innamori di qualcun altro durante la lontananza. A conferma, viene citata un'ode di Orazio (*Carm.* III, VII).⁹⁹ Anche in questo caso, vale la pena ricordare che, nel *Dialogo d'amore* dello Speroni, viene dato grande rilievo – con specifi-

95. Sulla fortuna dell'elegia della notte d'amore di Properzio nella letteratura rinascimentale, cfr. Massimo Malinverni, *Per una notte luminosa: fortuna di un 'topos' da Properzio ad Ariosto*, in *Fra satire e rime ariostesche*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999), a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 499-514; Maiko Favaro, *Giochi di prospettive: le Rime dell'Ariosto fra petrarchismo e classicismo*, in «Hvmanistica», V, 2010, pp. 123-132, a pp. 126-128. Cfr. anche G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, cit., p. 47, che sottolinea come la fruizione del piacere sessuale sia estraneo al codice petrarchista, mentre è proprio di quello elegiaco latino; W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, cit., p. 8, che evidenzia il contrasto fra le gioie sensuali di Properzio e il modello petrarchesco cristianamente improntato alla mortificazione dei sensi e al pentimento.

96. C. Frangipane, *Dialogo d'amore*, cit., p. 29. Sull'assenza di reciprocità nel rapporto amoroso presso il petrarchismo, cfr. G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, cit., p. 23; K.W. Hempfer, *Testi e contesti*, cit., pp. 157-160, 244.

97. Cfr. S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit.; Tullia d'Aragona, *Dialogo della infinità di amore* [1547], in *Trattati d'amore del '500*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1912, pp. 185-248.

98. Sull'interesse dei petrarchisti cinquecenteschi (specialmente in ambito napoletano) per il tema della gelosia, cfr. Ezio Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Atti del convegno internazionale sul tema 'premarinismo' e 'pregongorismo'*, Roma, Accademia dei Lincei, 1973, pp. 95-123, a pp. 105-107. Cfr. anche: Paolo Cherchi, *A Dossier for the Study of Jealousy*, in *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, ed. by Donald A. Beecher and Massimo Ciavolella, Ottawa, Dovehouse, 1992, pp. 123-134; Werner Gundersheimer, «The Green-Eyed Monster»: *Renaissance Conceptions of Jealousy*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», CXXXVII, 1993, pp. 321-331; Stefano Prandi, «Ne le tenebre ancor vivrò beato»: *variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 67-83; Erika Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-century Naples*, Leeds, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2003; Franco Tomasi, *Teoria delle passioni ed esegesi lirica: le lezioni sulla gelosia di Benedetto Varchi (Della Casa, Petrarca)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere», s. V, a. XI, 2, 2019, pp. 493-510.

99. Cfr. C. Frangipane, *Dialogo d'amore*, cit., p. 41.

co riferimento alla lontananza – ai pericoli della gelosia, «monstro orrendo e pien di paura» che porta a dubitare della fedeltà dell'amato, e il Grazia dichiara che la gelosia è in sé peggiore della lontananza.¹⁰⁰

5. La conclusione del dialogo

Proprio sul verdetto vorremmo richiamare infine l'attenzione. Dopo il discorso di Geri, segue un breve scambio fra i due amanti, innescato da un intervento di Tullia a cui Geri replica inframmezzando ancora varie citazioni.¹⁰¹ Quindi, giunge per l'appunto il responso dei giudici, che – significativamente – non decreta un vincitore. Il risultato è infatti di parità: come si accennava, due giudici votano a favore di Tullia, mentre gli altri due optano per Geri. Il mancato raggiungimento di una verità alla conclusione del dialogo, l'indecidibilità fra le due tesi contrapposte si adatta bene a quanto emerso negli studi degli ultimi decenni sul dialogo rinascimentale, considerato luogo di espressione di una verità non univoca, bensì pluralizzata, attraverso un «disserere in utramque partem» che non si risolve nell'assenso a una determinata posizione piuttosto che ad altre.¹⁰² D'altronde, l'intero dialogo del Frangipane sembra animato in primo luogo da una competitività di tipo oratorio, per cui, più che la verità sul tema preso in esame, contano l'abilità retorica dei contendenti, la brillantezza nel sapere difendere la propria posizione in modo persuasivo, la capacità di muovere gli affetti nel pubblico. Non a caso, sia Tullia sia Geri investono molto sull'*actio*. Entrambi concludono il proprio discorso cantando un madrigale, e lo fanno accompagnandolo con lacrime e sospiri, mentre guardano negli occhi la persona amata: Frangipane ricorda con cura questi particolari. Anche i giudici prestano molta attenzione a tale espressione un po' melodrammatica degli affetti, perché nel loro verdetto dicono che la sofferenza della lontananza risulta grandissima non solo per le argomentazioni espresse, ma anche per gli «amorosi sembianti» e le «non

100. Cfr. S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., pp. 513-525. In particolare, a p. 521: «Però sappia chi ama la gelosia esser segno di peggior animo nell'amante verso l'amato che non è la partita, conciosa che 'l geloso vorrebbe più tosto che la sua donna brutta e inferma a morte mendicasse la vita sua, che lei alcun altro, cui ella piacesse, immortale e reina facesse dell'universo».

101. Nel replicare all'obiezione di Tullia, Geri dapprima riconosce che quest'ultima ha alluso a Petrarca, *Rvf C*. In seguito, fa riferimento ai seguenti versi: Catullo, LXIV, v. 95, LXVIII, vv. 17-18; Tibullo, II, VI, vv. 15-16, I, III, v. 9; Petrarca, *Rvf LXI*, vv. 1-4, CXVI, vv. 7-8, XXXVII, vv. 33-34.

102. Cfr. gli studi di Klaus W. Hempfer, in particolare: *Testi e contesti*, cit., pp. 25-36; *Lektüren von Dialogen, in Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, hrsg. von Id., Stuttgart, Steiner, 2002, pp. 1-38; *Die Poetik des Dialogs im Cinquecento und die neuere Dialogtheorie: zum historischen Fundament aktueller Theorie*, in *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, hrsg. von Id., Stuttgart, Steiner, 2004, pp. 67-96.

finte lagrime». ¹⁰³ Pure in questo caso i rapporti con la dialogistica cinquecentesca sono notevoli. ¹⁰⁴ Va inoltre ricordato che il Frangipane, per motivi professionali, è particolarmente attento alla bravura retorica, essendo – come si è ricordato all’inizio – un importante avvocato. Egli è autore fra l’altro di un trattato *Del parlar senatorio*, che insegna come preparare un’efficace orazione deliberativa. ¹⁰⁵ È interessante che, per esemplificare i concetti espressi nei vari capitoli, Frangipane non ricorra a un’orazione, bensì a una canzone di Petrarca, *O aspectata in Ciel beata e bella* (Rvf XXVIII), in cui il poeta esorta alla crociata contro gli Infedeli. ¹⁰⁶ Frangipane va quindi al di là delle distinzioni di genere letterario, considerando una poesia di Petrarca come un modello esemplare di orazione. Proprio soffermandosi sulla canzone petrarchesca, l’autore evidenzia quanto sia importante allegare autorità nell’orazione: ¹⁰⁷ che è quanto fanno anche Geri e Tullia nei loro discorsi citando Petrarca e altre autorità letterarie. Già all’inizio si è sottolineato che il *Dialogo d’amore* si distingue rispetto ad altri dialoghi amorosi per il carattere insistente e sistematico con cui vengono citate autorità.

In base all’analisi sopra effettuata, pensiamo emerga con chiarezza che Petrarca è recepito quale autorità fondamentale per discutere il tema della lontananza in amore. Colpisce come, nel dialogo di Frangipane, il Canzoniere sia assunto a testo di riferimento per sostenere tesi in diretta opposizione fra loro, come d’altronde riscontriamo anche in altri testi cinquecenteschi di teoria amorosa. ¹⁰⁸ Altro elemento d’interesse è che, pur essendo Petrarca l’*authority* più citata nel dialogo (soprattutto nel caso del discorso di Geri), il tipo di amore di cui discutono i due protagonisti – felicemente corrisposto e dotato di componente sensuale, oltre al fatto che l’amata è una cortigiana – differisce sensibilmente da quello di cui scrive Petrarca. Ciò provoca una commistione di riferimenti, per cui all’autore del Canzoniere si aggiungono altre autorità, portatrici di una differente prospettiva sull’amore: in questo senso, particolare importanza assumono i poeti latini. Anche la differenza di identità sessuale gioca un ruolo nell’affiancare a Petrarca altre autorità: si è visto come Tullia ami rinviare alle *Heroides*. Per tutti questi motivi, il *Dialogo d’amore* del Frangipane risulta un *case study* degno di attenzione.

103. Cfr. C. Frangipane, *Dialogo d’amore*, cit., p. 41.

104. Oltre agli studi di K.W. Hempfer sopra citati, si segnalano: F. Finotti, *Retorica della diffrazione*, cit.; Gerhard Regn, *Perottinos Taschentuch: Erotik und Ästhetik in Pietro Bembo Asolani*, in *Eros – Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, Heidelberg, Winter, 2006, pp. 35-49.

105. Cfr. Cornelio Frangipane, *Del parlar senatorio*, a cura di Girolamo Canini, Venezia, Ciotti, 1619.

106. Cfr. *ivi*, pp. 12-16.

107. Cfr. *ivi*, p. 15: «Non tacerò ancora, che non sono di poca virtù, a persuader la materia che si consulta, gli essempii tolti da nobili autori».

108. Cfr. M. Favaro, «*L’ospite preziosa*», cit., pp. 55-56, 148-151, 157-158 e *passim*.

Cornelio Frangipane, *Dialogo d'amore*

Si offre il testo del *Dialogo d'amore* di Cornelio Frangipane, sulla base della rara edizione pubblicata dai fratelli Domenico e Giovan Battista Guerra (Venezia, 1588). Nella dedicatoria iniziale a Cesare di Valvasone (anch'essa trascritta in questa sede), i fratelli Guerra informano di aver esemplato la stampa su un manoscritto donato loro da «un nobile gentilhuomo Uranico academico».¹ Si è adoperato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Civica 'Vincenzo Joppi' di Udine (collocazione: Thes.IV.21).

Del *Dialogo* sono a noi noti tre manoscritti: 1) Udine, Biblioteca Civica 'V. Joppi', ms. Fondo Principale 424, cc. 20r-31r; 2) Ivi, ms. Fondo Principale 1544; 3) Joannis di Aiello del Friuli (UD), Archivio privato della famiglia Frangipane.

Gli ultimi due, per motivi diversi, non saranno qui considerati per l'edizione del testo. Il testo del *Dialogo* contenuto nel ms. Fondo Principale 1544, il quale consiste in realtà in un faldone di materiali e appunti vari appartenuti allo storico friulano Prospero Antonini (1809-1884), non è rilevante ai fini ecdotici, perché è un *descriptus* dell'edizione a stampa, realizzato a scopo di studio dall'Antonini stesso.

Quanto al manoscritto presso l'archivio della famiglia Frangipane, se ne trova notizia nel ms. Fondo Principale 405 della Biblioteca 'Joppi' di Udine, che è un catalogo – stilato dal già citato Antonini – dei manoscritti di Cornelio Frangipane conservati nell'archivio di famiglia. In corrispondenza del n. 79 presso il vol. III (che contiene «copie colla data»),² troviamo il «Dialogo

1. L'Accademia degli Uranici fu fondata a Venezia nel 1587 da Fabio Paolini, anch'egli friulano come il Frangipane e i fratelli Guerra. Tra l'altro, l'Accademia annoverava fra i propri membri anche il poeta Erasmo di Valvasone, ricordato nella lettera dedicatoria del *Dialogo* in quanto zio di Cesare di Valvasone. Proprio di Erasmo fu la prima opera fatta stampare dall'Accademia, ossia una traduzione dell'*Elettra* di Sofocle. Per approfondimenti sugli Uranici, cfr. almeno Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, Bologna, Cappelli, 1930, pp. 412-413, e soprattutto Salvatore Radaelli, *L'Accademia degli Uranici: la musica nelle accademie veneziane*, in «Musica e Storia», VI, 1998, pp. 327-348.

2. Tale vol. III dovrebbe corrispondere al ms. 178 dell'Archivio Frangipane, secondo l'inventario pubblicato in Doimo Frangipane, *L'archivio Frangipane*, in «Atti dell'Accademia di

d'amore all'Illustre Signor Mario di Savorgnano. Con in fine due sonetti di Cornelio e tre altri a lui diretti». Poco oltre, leggiamo che «Questa copia è del Marchese Pompeo (di Roma) 1723». Il riferimento è al marchese Pompeo Frangipane (1685-1763), ascritto fra i nobili romani coscritti con la bolla *Urbem Romam* (1746) di papa Benedetto XIV. Spiace purtroppo constatare la mancanza di disponibilità da parte degli attuali eredi dell'archivio Frangipane, che non permettono di consultare i manoscritti di Cornelio in loro possesso.

Si è invece potuto tenere conto del primo manoscritto, ossia il ms. Fondo Principale 424, definito una «copia del secolo XVII» dall'Antonini, che fra l'altro ebbe l'opportunità di consultare vari autografi di Cornelio presso l'archivio Frangipane (cfr., nel già ricordato ms. Fondo Principale 1544, i fascicoli *Diario autobiografico di Cornelio Frangipane [...]* e *Note riguardanti la biografia di Cornelio Frangipane 1508-1588*, rispettivamente di Prospero Antonini e di Vincenzo Joppi).³ Il manoscritto presenta diverse varianti circa singoli termini o sintagmi rispetto al testo a stampa, senza però evidente carattere migliorativo. La differenza più notevole riguarda l'attacco del discorso di Tullia, che nel manoscritto è il seguente:

Quantunque, nobilissimi gioveni, io donna nata sia, e in questi tempi ne' quali le donne poca cura si danno di sapere e d'intendere le cose alte e belle, e attorno a queste con altrui ragionarne, anzi quella virtù, che già fu ne l'anime de le passate, hanno le moderne tutta rivolta ne gli ornamenti del corpo, onde avviene che a' di nostri quasi niuna si trovi, la qual sappia o cosa bella proporre, o sopra la proposta co' valent'huomini favellare, il per che senno farei io al presente di ritrarmi da questa impresa [...]
(c. 21v)

La porzione di testo segnalata in corsivo risulta assente nella stampa. Forse Cornelio stesso, in un secondo momento rispetto alla versione tramandata dal manoscritto, oppure qualcun altro intervenuto nelle fasi che hanno portato fino alla composizione del testo per la stampa (magari gli editori stessi), ha ritenuto opportuno smorzare la carica polemica di un passo che poteva risultare sgradito al pubblico femminile.

Si segnala fra l'altro che nel manoscritto manca il seguente esempio (di per sé non strettamente necessario nell'economia del discorso): «Quinci la dolente querela di Fillide contra Demofonte, il quale al tempo promesso non ritornava, dicendo: *Ultra promissum tempus abesse queror*, e quel che segue ne la dogliosa lettera» (a p. 19 nell'edizione a stampa; si confronti con il manoscritto a c. 23r). Andrà interpretato come un tipico caso di *saut du*

scienze, lettere e arti», s. VIII, 1, 1973-1975, pp. 5-28; a p. 8, infatti, leggiamo: «Dal n. 176 al 178: Manoscritti di Cornelio (n. 1508 m. 1588)».

3. Su questo manoscritto cfr. anche P. Antonini, *Cornelio Frangipane*, cit., IX, 1882, pp. 20-60, a p. 56 n. 2, ove l'Antonini nota: «Vuolsi notare che in qualche parte il Dialogo pubblicato colle stampe differenzia da quello manoscritto esistente nella Biblioteca di Udine».

même au même, poiché il secondo esempio (presente invece nel manoscritto), nella porzione di testo immediatamente successiva, comincia anch'esso con «Quinci». Inoltre, manca il v. 6 («l'amoroso camin che gli conduce») del madrigale composto sui versi della ballata petrarchesca *Rvf XIV* (inc. *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*) e cantato da Geri alla fine del suo discorso (a p. 36 nell'edizione a stampa; si confronti con il manoscritto a c. 29r).

Abbiamo comunque tenuto conto di tale manoscritto, utilizzandolo come supporto per sanare qualche errore della cinquecentina. Non abbiamo ritenuto opportuno fornire un apparato per segnalare i nostri interventi e le discordanze fra il manoscritto e la stampa, perché avrebbe appesantito la lettura senza sostanziali benefici per la fruizione del testo.

Tenuto conto del loro scarso interesse, non sono stati trascritti i componenti poetici d'occasione in lode del *Dialogo* del Frangipane e del dedicatario Cesare di Valvasone, nelle ultime pagine della cinquecentina (pp. [43-45]). Si tratta di un sonetto di Muzio Manfredi (inc. *Dura lite in amor, qual de gli Amanti*), un sonetto di Lorenzo Viario (inc. *Occhi soavi, e cari, hor pur da voi*), due distici di Ottavio Menini *Ad Caesarem Valvasonium, dum puer esset* (inc. *Te placido vidit nascentem lumine Caesar*) e i due distici del *Responsum F. P. pro Caesare* (inc. *Di faciant vates ut sit divine quod optas*).

L'annotazione a piè di pagina è essenziale, limitandosi a indicare i luoghi a cui fanno riferimento le citazioni presenti nell'opera. Per i criteri di trascrizione, si rimanda alla *Nota ai testi*.

Cornelio Frangipane, *Dialogo d'amore*

[A2r] *Al molto Illustre Sig. Cesare Valvasone
figliuolo del molto Illustre Sig. Bertoldo*

Essendoci li di passati pervenuto alle mani (mercé di un nobile gentilhuomo Uranico academico, che ce l'ha donato) questo trattato, over dialogo amoroso dell' Illustre ed Eccellentissimo Sig. Cornelio Frangipane, gentilhuomo | [A2v] di quelle rare qualità e dottrina che meglio per se stessa sa l'Italia tutta che noi possiamo con parole esprimere, scritto nella sua giovinezza al molto Illustre Sig. Mario Savorgnano di felice memoria, quando recitò quella bella orazione al Serenissimo Principe Veniero, subito ci cadé in pensiero di pubblicarlo al mondo, non essendo altro il nostro fine che giovare a gli huomini con l'arte nostra della stampa, accioché li dotti si diletassero di così dolce lezione, e gli studiosi della volgar favella, oltre il diletto, apprendessero con l'esempio di quello la maniera di ragionare in dialogo. Ed essendo già risolti di doverlo mandar fuori sotto convenevol nome, subito ci si rappresentò la memoria sempre in noi viva di V.S. molto Illustre, e ci parve

a lei convenirsi per tutti i rispetti, sì de l'autore e opera l [A3r] istessa, come vostro e nostro. E per dar principio dalla più bassa parte, che siamo noi, istimassimo essere homai tempo che con qualche segno rendessimo omaggio della nostra servitù a voi, che sete il principale germoglio di quella Illustre casa che è patrona di quella terra nella quale noi siamo nati, e come fedeli sudditi riconoscessimo lei per nostro Signore. Essa, poi, per le sue rare qualità subito ci si scoperse meritevole di ogni honore, perché voi sete uno de i principali lumi della Patria nostra, Illustre prima per sangue, essendo della famiglia Valvasona, che è antichissima e nobilissima, figlio dell' Illustre Sig. Bertoldo, cavalliero sì compito, di cui è molto meglio tacere che dirne poco, non potendosi mai dire a bastanza, nipote dell' Illustre Sig. Erasmo, poeta a' tempi no- l [A3v] stri (vagliaci dir il vero) principalissimo, a cui, chi ha gusto buono di poesia toscana, nessun giudica superiore, pochi pari. Per linea materna poi discendete dal sangue Colloredo generosissimo per natura, Illustrissimo per fatti e prodezze, e sete figliuolo di quella madre (l' Illustre Signora Giulia dico) che per bellezza di corpo, per nobiltà di animo e gentilezza di costumi e ogni altra qualità di nobil matrona è sempre stata tenuta la principale di quel paese. Dipoi per l'educazione, poiché oltre il bellissimo ingegno del qual vi ha dotato la natura, in ciò benigna, sete stato nodrito quasi nel grembo delle Muse e delle Virtù, mercé della generosità del padre vostro che, non risparmiando ad alcuna spesa, vi ha sempre tenuti per maestri de' primi letterati della Italia, chiamandoli l [A4r] con stipendi honorati. Dipoi, vi ha fatto ancor giovanetto vedere tutte le corti principali della Italia e fuori, e apprendere tutte quelle virtù heroiche che hora in voi rilucono, e vi fanno risplendere al pari di ogn'altro honorato cavalliero. La età poi fiorita e prima gioventù, nella quale hora voi sete, ci aggiunse i sproni a ciò fare, per che potrete di cosa amorosa prenderne diletto, e anco giudicare. Ultimamente venendo a l'autore, che è, come habbiamo detto, l' Illustre ed Eccellentissimo Sig. Cornelio Frangipane, quale li di passati con sommo dolore di tutti i letterati ci ha lasciato, essendo egli stato amicissimo di casa vostra e molto honorato e istimato da lei e dalli Signori sopradetti, non potrà se non restar sodisfattissimo (se alcun sentore delle cose de qui passano alla cono- l [A4v] senza de' morti) che un suo dialogo vada nelle mani di coloro che le sono stati amici, e che sapranno conoscere il bello delle sue fatiche, sì come istimano sopra modo ogn'altra cosa sua. A voi dunque ne viene il presente dialogo con il sigillo della nostra devozione. V.S. molto Illustre l'accetti con quella benignità che la sua cortesia suole e l'opera, essendo sì bella per se stessa e poi di sì riguardevole autore, richiede, e a noi facci grazia, che siamo nel numero de' suoi servitori, con che fine li bacciamo le mani.

Da Venezia alli 15 settembre 1588.

Di V.S. molto Illustre affezionatissimi servitori, Domenico e Giovan Battista Guerra fratelli l

[9] DIALOGO / D'AMORE / De l'illustre Sig. / CORNELIO FRANGIPANE / DI CASTELLO / Gentilhuomo Furlano, e Dottor de le leggi. / A L'ILLUSTRE SIG. MARIO / SAVORGNANO.

Ritrovandomi il mese passato in Venezia ambasciatore al Serenissimo Principe mandato dal Parlamento, e andando alcuna volta per via di diporto in casa di una gentilissima Signora, ove alcuni gioveni e costumati e dotti spesse volte riducer si sogliono, e con piacevoli ragionamenti trappassar la incresciosa parte del giorno, perciocché ella è | [10] donna vezzosa e ben parlante, e nelle cose volgari e nelle latine parimente dotta più che a donna peravventura non si richiede, avvenne tra l'altre volte che per questa Signora e per un giovane sanese, nomato Signor Geri, fu tenuto un bellissimo ragionamento quasi in guisa di disputazione, il qual mi piace di raccontarvi, come a colui che, per lo bel giudicio che tiene in tutte le cose, potrà dar sentenza finale sopra la questione, che rimase tra loro senza decision veruna. Dicovi adunque, Illustre Signor Mario, che questo giovane toscano, il qual era stato lungo tempo in Venezia per alcune sue bisogne e havea presa stretta domestichezza con quella Signora, che Tullia si chiama, anzi, per quanto potei comprendere, esso focosamente amava lei e ella lui, sendo costretto di ritornare fra pochi giorni a casa, oltre modo dolente si dimostrava, e per questo un giorno, dopo molti ragionamenti fra noi hauti, e tacendo ciascuno, egli, gittato un grandissimo sospiro dal profondo del petto, prese in cotal modo a parlare:

– Oimè, come sarà possibil mai ch'io possa senza il mio sole haver vita? Certo, se ben dicono gli amanti essere sciolti da tutte le humane qualitati, io non credo giamai di poter viver lontano da colei, | [11] da la quale prendon vita i miei spirti. E sì come non poria alcuno animale viver in lungo digiuno, parimente non potrò io lungamente vivere nel digiuno di veder lei, da cui sola procede ogni mio bene, ogni riposo e tutto quello che mi mantiene in questa vita mortale. –

Allhora la donna, udendo il suo amante in cotal guisa parlare, tutta pallida divenuta:

– Misera me, – disse – che è ciò che odo? E chi mi vi tolle, Signor mio? Dunque, secondo che le vostre parole sonano, voi intendete di quinci partirmi? Il che, se 'l Ciel consente, senza alcun dubio sarà cagion ch'io parta di vita, la qual per altro non m'aggrada se non per voi, col quale ogni cosa, quantunque noiosa e spiacevole, mi giova e mi piace, e senza il quale ogni cosa, quantunque e gioiosa e piacevole, m'annoia e mi spiace. –

E così dicendo levatasi dal loco ove sedea, e a lui appressatasi e presolo per mano, lagrimando cominciò in voce sommessa e tremante a dirli:

– Deh, dolce Signor mio, io vi prego per queste mie vere lagrime e per questa vostra honorata mano, e vi supplico per quel fervente amore che mostrate portarmi e per tutto quel diletto che da me preso havete, che non vogliate, abbandonandomi, esser cagione che disperata ab- | [12] bandoni la vita. –

A cui egli, con le lagrime in su gli occhi, così rispose:

– Signora, sallo Iddio quanto mal volentieri io vi lascio! Ma i comandamenti del padre, il quale con sue lettere più volte m’ha richiamato a casa, m’hanno sforzato a diliberar finalmente d’andarvi, accioché egli sdegnato non facesse contra di me cosa ond’io havessi perpetuamente a dolermi di me medesimo. Ben vi prometto, per quell’ardentissimo amore ch’io vi porto, il quale ogni altro amore di gran lunga trappassa, e la mia fede vi obbligo che come mio padre, il quale è hoggimai vecchio, come che sia presso a gli anni settanta, passi di questa vita, così io, con quella facoltà che, dividendomi da’ fratelli, in parte mi caderà, mi venirà in questa città a vivere e a morire con esso voi. In questo mezzo, viviate certa ch’io tanto vi amerò lontano, quanto vicino io fo, che più non potrei. Né altro bramerò, se non di ritornar tosto a voi, mia cara vita. –

La donna, udendo la promission del giovine e sentendo il padre di lui per la età non poter andar lungi ad esser morto, incominciò a darsi pace e a prender conforto, e verso di noi altri che ivi eravamo alzato il viso, con più alta voce e salda disse:

– Non | [13] pensate voi, Signori, che, partendosi il mio idolo, io habbia a rimanere la più dolente femina del mondo per fino a tanto che egli, secondo la promessa fede, non faccia ritorno in questa città? E non credete voi che per questa partenza io habbia a sentir maggior dolore assai che non farà egli andando ne la sua patria, ove sarà accolto da parenti e d’amici, e ove leggermente potrà rivolger l’amor suo ad altra donna, la qual anco forse l’aspetta? –

Quivi il Signor Geri, non sofferendo che alcun di noi rispondesse, egli medesimo così rispose:

– Tolga Iddio, Signora Tullia, che vi cada pensiero ne la testa ch’io possa l’animo ad altra donna rivolger giamai. Amor di voi m’accese sì fieramente, che mai non potrà fiamma entrar nel petto mio, salvo che quella che da i bei vostri occhi uscendo fori continuamente m’infiamma. Né mai per lunghezza di tempo, né per lontananza di loco potrà l’ardor mio punto scemare, non che del tutto spegnersi. Anzi, l’imagin vostra, la quale nel cor mio, come in suo regno, signoreggia, ogni altra indi scacciata, in me perpetuamente dimorerà. Così faccia il Signor nostro Dio che voi alcuna volta pure vi ricordiate di me lontano, e che per la moltitudine de’ gioveni che usa- | [14] no in questa città io non vi cada in tutto da l’animo, ma, mentre dite che voi sentirete maggior dolore per la mia partenza di quello che farò io medesimo, ciò non istimo io che esser possa in alcun modo. Imperoché io porto fermissima opinione che sia molto maggior il dolore de la persona che parte da la cosa amata, che non sia di quella che rimane. –

La donna, queste ultime parole ripigliando, disse:

– Anzi io tengo per fermo, Signor Geri, che ’l dolore sia maggiore assai di quello che è abbandonato, che non sia di colui che abbandona. E che ciò così sia, come io dico, mi dà il core di farlo a tutti questi gentilhuomini manifesto, solamente che degnino ascoltarmi. E se voi il contrario difender volete,

io son contenta ch'essi, udite le ragioni d'ambi due noi, habbiano a diffinir il nostro piato. –

– E a me – disse egli – piace quanto piace a voi, dolce mia fiamma. –

Allora un gentilhuomo di Venezia e dotto e veramente magnifico, il quale ivi con noi era, disse:

– Per certo la Signora Tullia ha proposto question bella e molto al proposito de la partenza del Signor Geri, e tale che noi (credo io) tutti volentieri ascolteremo sopra di ciò ragionarsi da due così facondi e così affettuosi amanti, l [15] e dappoi, come sinceri giudici, daremo la sentenza, solo che tra noi siamo concordi. Voi dunque, Signora, che 'l dubbio in campo poneste, a dire incomincerete, e voi, Signor Geri, a la donna vostra risponderete. –

Quinci ella, quasi desiderosa di parlare, così il suo ragionamento incominciò:

– Quantunque, nobilissimi giovani, io donna nata sia e in questi tempi, ne' quali le donne poca cura si danno di sapere e d'intendere le cose alte e belle, e attorno a queste con altrui ragionarne, il perché senno farei io al presente di ritrarmi da questa impresa, ché, volendo io donna fragile e inferma contendere con homo valoroso e forte, leggermente potrei rimaner vinta, pur mi consola che, difendendo io la parte migliore, Amor e la Verità per me l'armi piglieranno, e in maniera combatteranno, che io prendo speranza dover esser vincitrice contro al mio dolce nemico.

Dicovi adunque, savissimi giudici, che senza alcun dubbio di due amanti maggior dolore sopporta quello che vede il suo amante partire, che non fa quello che parte. Percioché, come egli ode il fermo proponimento del partire, incontante egli incomincia accorgersi che l'amor di colui non è stato verso di sé l [16] chente per fino alhora a credere si faceva. Percioché la prima conditione de l'amante è di amar un solo perfettamente e di sprezzar tutte l'altre cose per lui, poi di stimar infortunato sé, qualunque volta ei sia dal suo oggetto lontano. Ma, partendosi, ei fa vedere apertamente che l'amor suo non sia perfetto e che faccia maggior stima de la cosa perché si parte, che de la persona amata, e che può sostenere di star lungi da lei. Onde avviene che minor dolore have colui ch'abbandona, che non ha colui che abbandonare si sente, il qual tutto mesto e sconcolato e dolente a morte rimane. E per cagion tale l'innamorata Didone, amaramente piangendo, dicea:

Nec te noster amor nec te data dextera quondam

*Nec moritura tenet crudeli funere Dido.*⁴

Dappoi non v'è dubbio alcuno che colui che parte sen porta via il cor de l'amante, il qual rimane tutto sbigottito e smorto e senza l'alma sua propria. Quindi disse il Petrarca:

*Madonna è morta, e ha seco il mio core.*⁵

E altrove:

4. Virgilio, *Aen.* IV, vv. 307-308.

5. Petrarca, *Rvf* CCLXVIII, v. 4.

*Al cor già mio, che seguendo partissi
Lei ch'avolto l'havea nel suo bel manto.*⁶

E il nostro Bembo: |

[17] *Porto, che i mie' penser teco ne porti.*⁷

Da che manifestamente si vede che maggior tormento affligge questo che non fa quello, che via sen porta il core di lui.

Oltre a ciò, se tra le conditione de l'amante è il sempre languire, il sempre arder di desiderio de la cosa amata, senza fallo, quanto più quella s'allontana, tanto più cresce in lui il desio di vederla e, quanto l'amor suo è grande, tanto è grande il timore per cagion che non patisca alcun incommodo per viaggio. Teme il mare, teme la terra; teme il freddo, teme il caldo; teme gli homini, teme le donne; e teme ogni disagio e ogni error che pellegrini intrica. Il che non può avvenire di colui ch'è rimaso. E per ciò assai più affanni sostiene quello che rimane, che non fa l'altro che si parte. E che diremo poi che colui che rimane di continuo trova nova cagione di dolersi per l'amante lontano? E ad ogni hora vede cosa che l'ardente e miser piaga li rinfresca? E specialmente si strugge, vedendo quei lochi ne' quali ha tal hora il suo amante veduto? Ove spesso sospirando dice:

*Qui tutta humile, e qui la vidi altera,
Qui cantò dolcemente, e qui s'assise,
Qui si rivolse, e qui rattenne il passo,
Qui co' begli occhi mi traffisse il core.*⁸ |

[18] E ben chiaramente dimostra questo il Petrarca nel sonetto:

*Valle che di lamenti miei se' piena,*⁹

Nel qual fa conoscere che, rivedendo i lochi ove già la donna sua veduto havea, ne sente dolore inestimabile, e dice:

*Colle che mi piacesti, hor mi rinresci.*¹⁰

E molto più ci dolemo vedendo i lochi de i nostri dilette, onde Saffo, che sconsolata vivea per la partenza del suo Faone, andava a veder i lochi ne' quali con lui alcuna volta giaciuto havea, quasi che da quelli prender alcun conforto ne dovesse. Ma tutto il contrario le avvenia, e però dice:

*Antra nemusque peto, tanquam nemus antraque prosint:
Conscia delittiis illa fuere meis.*¹¹

E poi dice:

*Invenio sylvam, quae saepe cubilia nobis
Praebuit et multa texit opaca coma.*¹²

6. Id., *Rvf* CCCXIII, vv. 7-8.

7. Bembo, *Rime* 160, v. 1. Per la numerazione, adottiamo come edizione di riferimento: P. Bembo, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, cit.

8. Petrarca, *Rvf* CXII, vv. 5, 9-11.

9. Id., *Rvf* CCCI.

10. Ivi, v. 7.

11. Ovidio, *Her.* XV, vv. 137-138.

12. Ivi, vv. 143-144.

Ed alhora disperata grida:

Sed non invenio dominum sylvaeque meumque;

*Vile solum locus est: dos erat ille loci.*¹³

Sì che molto più grave affanno preme l'amante rimaso, che non fa quello che se n'è gito.

Dirò questo ancora, che se colui che parte, come che spesse fiata sol avvenire, non ritorna al giorno destinato e promesso, oimè quanti pensieri assagliano la persona che l' [19] l'aspetta, e perciòché spesso l'homo è quello che si dilunga e la donna è quella che rimane, per certo infiniti pensieri e affanni ingombrano la mente di quella infelice giovene che attende il suo amadore, e hor crede che sia da infermità soprapreso, hor teme che sia morto, hor sospetta che sia da novo amor ritenuto. Quinci la dolente querela di Fillide contra Demofonte, il quale al tempo promesso non ritornava, dicendo:

*Ultra promissum tempus abesse queror,*¹⁴

e quel che segue ne la dogliosa lettera. Quinci nasce l'amara lamentanza de la giovane di Dordona per lo suo cotanto amato Ruggiero, il quale nel promesso tempo a lei e a la fede non facea ritorno, che chiunque la legge si sente dentro commovere e destar ne l'animo una compassion tale, che a pena può contenere le lagrime.¹⁵ E ben giusta cagion habbiamo noi donne di temere che novo amor non v'adeschi. Percioché ne le amorse azioni voi homini non ci serbate la fede mai. Onde l'infelice Ariadna, dirottamente piangendo, con verità gridava:

Iam iam nulla viro iuranti foemina credat,

*Nulla viri speret sermones esse fideles.*¹⁶

e chi può dubitare che non havessero infinitamente maggior dolore Enone, Hissifile, l' [20] Saffo, Penelope, Laodamia e altre donne greche, che non hebbero i loro amanti e mariti?¹⁷ Taccio de la infelicissima Didone, la quale per la partenza del figliuol d' Anchise contorse in se stessa l'amata spada e disperata s'uccise. Né poté la misera donna con tanti benefici fattili, con tanti piaceri di sé concedutigli, con tante lagrime sparte, con tanti preghi porti mover punto il crudele e ostinato Enea, né pur tardar punto il frettoloso partir suo, quando dicea:

Quin etiam hyberno moliris sidere classem

Et mediis properas aquilonibus ire per altum,

*Crudelis?*¹⁸

Da le quai tutte cose per me dette si vede aperto, giustissimi giudici, che senza alcun dubbio è maggior il cordoglio de le tapinelle donne che da gli

13. Ivi, vv. 145-146.

14. Id., *Her.* II, v. 2.

15. Cfr. Ariosto, *OF XXXII*, stt. 18-25.

16. Catullo, *LXIV*, vv. 143-144.

17. Cfr. Ovidio, *Her.* I, V, VI, XIII, XV.

18. Virgilio, *Aen.* IV, vv. 309-311.

amanti loro sono abbandonate, che non è quello de gli homini che possono sostener di lasciarle e, ponendo fine al mio ragionamento, accioché nel caso mio si conchiuda, io temo, partendosi il mio Signore, di poter ben con verità cantar, piangendo, quel madriale:

*Qual fia il dolor de la crudel partita,
Signor, se nel pensar sol del partire
Già mi sento morire?
Tu sai pur, che fede hanno |
[21] Gli scogli, il mar e i venti,
E hor non vedi
A cui la vita credi.
Ché, se al bel volto pur rispetto havranno
Gli scogli, il mar e i venti,
Non è ch'io non paventi
Che 'l cor tra scogli scoglio non diventi,
Non si cangi co' venti
E non imparare
La crudeltà del mare. —¹⁹*

Queste ultime parole l'innamorata donna, tuttavia sospirando e lagrimando, dicea e, al Signor Geri rivolta, lui intentamente rimirava, quando egli, poi che ella si tacque, così a rispondere incominciò:

– Veramente, Signori, se questa nostra causa si trattasse appresso giudici meno accorti e men dotti che voi non siete, io potrei quasi temere che, mossi da la soavità e da la facondia de la mia avversaria, non credessero che così fosse come ella nel suo parlar ha conchiuso. Ma, perciocché conosco ottimamente la prudenzia e la dottrina vostra, io prendo ardimento che, udite le ragioni le quali io m'apparecchio di spiegare al vostro cospetto, voi chiaramente conoscerete quanto l'opinion de la mia donna sia lontana dal vero, e che voi poscia lo farete | [22] con la vostra sentenza manifesto, massimamente perché io spero di levar via gli argomenti soi sì fattamente, che ella medesima confesserà di esser vinta e di havere il torto.

E primieramente a me pare che la question nostra si debba tra questi termini rinchiudere, che l'amore de l'uno e l'altro amante sia perfetto e uguale. Ché, se l'uno più ferventemente amasse, senza alcun fallo quello per lo dipartir sentiria maggior tormento che l'altro: o fosse quello che partisse, o fosse quello che rimanesse. Dapoi bisogna ancora conceder questo, che colui che si dilunga no 'l faccia di sua propria volontà, ma il faccia costretto da

19. Cfr. *Poesie italiane inedite di dugento autori – dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, vol. III, a cura di Francesco Trucchi, Prato, Guasti, 1847, p. 303, dove il componimento è dichiarato di «incerto cinquecentista» ed «estratto dal testo di P.F. Giambullari, codice 371 magliabechiano». Presente nelle edizioni musicali a stampa a partire dal 1542, il madrigale è solitamente attribuito a Hubert Naich (cfr. *RePIM - Repertorio della Poesia Italiana in Musica (1500-1700)*, a cura di Angelo Pompilio, repim.muspe.unibo.it/repim [ultimo accesso: 25 agosto 2020]).

la necessità, come io fo al presente, a cui per ogni ragione convien obedire a' commandamenti del padre. E alhora io dico che senza dubio veruno è più intenso il dolore di colui che a forza tratto si dilunga, che non è di colui che si rimane. Percioché egli, che si vede levare e quasi spiccare da la cosa amata, ne sente dolore inestimabile. Onde quella fanciulla tibulliana, che contro al voler suo era condotta in villa lasciando l'amadore ne la città, tutta angosciosa diceva:

*Hic animum sensusque meos abducta relinquo.*²⁰

E per questo non si può dire che abbandoni | [23] l'amante colui il quale è sforzato di partire, né che perciò il suo amore non sia perfetto e infinito. Anzi, questo tale ha maggior dolore, percioché il dolore incomincia da lui, e come quello che è quasi svelto e sterpato da la radice onde i suoi spirti prendean nutrimento, essendo dilungato, dopo breve tempo a gran fatica può sostenere le afflitte membra, il che con mirabil artificio quasi avanti gli occhi ci pone il Petrarca quando dice:

Sì è debile il filo a cui s'attene

La gravosa mia vita

Che, s'altri non l'aita,

*Ella fia tosto di suo corso a riva.*²¹

E veramente, Signora Tullia, io credo, e già comincio a provare, che questo sia il dolore il quale ogni altro dolore trappassi, il che con meravigliosa vaghezza ci fa palese l'amoroso Messer Cino, mentre dice:

E 'nvece di penser leggiadri e gai

C'haver solea d'Amore,

Porto desii nel core

Che son nati di morte,

*Per la partita che mi dol sì forte.*²²

E crescendoli tuttavia il dolore, dice poi:

Amor, al mio dolor non è conforto,

Anzi, quanto più guardo,

Al sospirar più ardo, |

[24] *Trovandomi partuto*

*Da que' begli occhi, ov'io t'ho già veduto.*²³

E segue:

I t'ho veduto in que' begli occhi, Amore,

*Tal che la rimembranza me n'ancide.*²⁴

E, non potendo più sofferire, vicino a morte gridava:

20. Tibullo (Sulpicia), III, XIV, v. 7.

21. Petrarca, *Rvf* XXXVII, vv. 1-4.

22. Cino da Pistoia, CXI, vv. 5-9. Si fa riferimento all'edizione contenuta in: *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 367-760.

23. Ivi, vv. 14-18.

24. Ivi, vv. 19-20.

*O dolenti occhi miei,
Non morite di doglia?*²⁵

E a la fine delibera di morire, dicendo:

E, quando vita per morte s'acquista,

Gli è gioioso il morire:

Tu sai dove dee gire

Lo spirito mio dapoi,

*E sai quanta pietà sarà di noi.*²⁶

Sì che io conchiudo che 'l dolor de l'amante che è costretto a partire da la donna amata avanza tutti gli altri dolori, ed è molto maggiore che non è quello di lei che rimane.

E quantunque sia vero che colui che se ne va porta seco il core del soggetto amato e lascio sconsolato, egli è medesimamente vero che egli, partendo, lascia per pegno il suo proprio core, come chiaro si vede nel sonetto:

Po, ben puo' tu portartene la scorza

*Di me,*²⁷

e quel che segue. E nel sonetto:

*Fresco, ombroso, fiorito e verde colle.*²⁸ |

[25] E nel precedente, ove, parlando del core, così dice:

Tu te n'andasti, ei si rimase seco,

*E si nascose dentro a' suoi begli occhi.*²⁹

E in quello:

I dolci colli ov'io lasciai me stesso,

*Partendo onde partir giamai non posso.*³⁰

E in quell'altro:

Qual paura ho, quando mi torna a mente

Quel giorno ch'io lasciai grave e pensosa

*Madonna, e 'l mio cor seco!*³¹

E altrove, pur assente de la sua donna, dice:

Ivi è il mio cor, e quella che 'l m'invola;

*Qui veder puoi l'immagine mia sola.*³²

Anzi, in un vero e perfetto amore talmente l'uno amante dona il cor suo a l'altro, che per miracol d'Amore tutto si trasforma in lui. Onde il Petrarca disse:

E so in qual guisa

25. Ivi, vv. 34-35.

26. Ivi, vv. 41-45.

27. Petrarca, *Rvf* CLXXX.

28. Id., *Rvf* CCXLIII.

29. Id., *Rvf* CCXLII, vv. 13-14.

30. Id., *Rvf* CCIX.

31. Id., *Rvf* CCXLIX.

32. Id., *Rvf* CXXIX, vv. 71-72.

*L'amante ne l'amato si trasforma.*³³

E altrove:

*E i duo mi trasformaro in quel ch'io sono,
Facendomi d'hom vivo un lauro verde.*³⁴

E anco:

*E s'io non posso trasformarmi in lei
Più ch'io mi sia.*³⁵

E in questo proposito è quel bellissimo sonetto: l
[26] *Quando giugne per gli occhi al cor profondo
L'imagin donna.*³⁶

Per la qual imagine dicea:

*Lei che 'l ciel non poria lontana farme.*³⁷

E:

*Quando in più selvaggio
Loco mi trovo, e 'n più deserto lido,
Tanto più bella il mio pensier l'adombra.*³⁸

E poi:

*Quanta aria dal bel viso mi diparte
Che sempre m'è sì presso e sì lontano.*³⁹

E altrove:

*Che, perch'io miri
Mille cose diverse attento e fiso,
Sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.*⁴⁰

Questa penso io, dottissimi Signori, esser quella imagine de la qual parla nel sonetto *Poi che 'l camin m'è chiuso di mercede*, dicendo:

*E solo ad una imagine m'attegno,
Che fe' non Zeusi, o Prassitele, o Fidia,
Ma miglior mastro, e di più alto ingegno.*⁴¹

E questo mastro, secondo il mio aviso, era stato Amore, che l'havea dipinta e scolpita nel core di lui, come gentilmente accenna nel sonetto:

*Amor con la man destra il lato manco
M'aperse,*⁴²

e si vede nel sonetto *Io son de l'aspettar homai sì vinto*, ivi:

Ma il bel viso leggiadro che dipinto

33. Id., *Tr. Cup.* III, vv. 161-162.

34. Id., *Rvf* XXIII, vv. 38-39.

35. Id., *Rvf* LI, vv. 5-6.

36. Id., *Rvf* XCIV.

37. Id., *Rvf* CLXXVI, v. 6.

38. Id., *Rvf* CXXIX, vv. 46-48.

39. Ivi, vv. 60-61.

40. Id., *Rvf* CXXVII, vv. 12-14.

41. Id., *Rvf* CXXX, vv. 9-11.

42. Id., *Rvf* CCXXVIII.

*Porto nel petto, e veggio ove ch'io miri.*⁴³ |

[27] Di maniera che, Signora Tullia, se i veri amanti si donano l'un l'altro il core, anzi l'uno tutto ne l'altro si trasforma, quel vostro argomento, che l'amante sen porti il cor de la persona amata, nulla vi rileva.

E mentre dicete che colui che rimane teme che l'altro per camino non patisca alcun disagio e sinistro, questo al creder mio è de' minori affanni che possano avvenire. Anzi, se l'amante avesse alcun male vicino al soggetto amato, li saria di maggior dolore assai, ché il veder la persona cara languire porge maggior cordoglio che non fa l'udir solamente che langue. Conciosia che il sentimento de l'occhio è di maggior forza che non è quello de l'orecchio. Appresso, sì come l'amante rimasto può temer di male, medesimamente può sperare di bene. E, se 'l timor gli apporta noia, la speranza gli adduce conforto. Oltre a ciò, queste passioni di sperare e temere sono proprie e comuni a tutti gli amanti, o sian da presso, o sian da lungi. Percioché,

*Amor, che incende il cor d'ardente zelo,
Di gelata paura il tien costretto,
E qual sia più, fa dubbio a l'intelletto,
La speranza o 'l timor, la fiamma o 'l gelo.*⁴⁴

E leggesi:

*E spero, e temo; e ardo, e sono un ghiaccio.*⁴⁵ |

[28] Di modo che tal vostro argomento non vi può giovare punto. Ma ben vi gioverebbe assai quello, se vero fusse, che l'amante, rivedendo i lochi ne' quali il suo amante alcuna volta ha veduto, si conforti e s'affligga, come par che mostri il sonetto:

*Valle che de' lamenti miei se' piena.*⁴⁶

E meglio forse quello:

*È questo il nido in che la mia fenice
Mise l'aurate e le purpuree penne?*⁴⁷

Ma parmi, Signora Tullia, che questo argomento si possa rivolger dirittamente contra di voi, e che anzi il riveder quei lochi, ove già l'amante vi sia stato, sia un conforto e un passamento di noia. Il che ben si vede chiaro ne le due ultime stanze de la canzon:

*Se 'l penser, che mi strugge.*⁴⁸

E nel sonetto:

*Lasso, quante fiate Amor m'assale,
Che fra la notte e 'l dì son più di mille,
Torno dove arder vidi le faville*

43. Id., *Rvf* XCVI, vv. 5-6.

44. Id., *Rvf* CLXXXII, vv. 1-4.

45. Id., *Rvf* CXXXIV, v. 2.

46. Id., *Rvf* CCCI.

47. Id., *Rvf* CCCXXI.

48. Id., *Rvf* CXXV, vv. 53-78.

Che 'l foco del mio cor fanno immortale.

*Ivi m'acqueto;*⁴⁹ etc.

E massimamente ci piace il loco dove Amore il primo colpo ne diede. Quinci il Petrarca disse:

Da indi in qua mi piace

*Quest'herba sì, ch'altrove non ho pace.*⁵⁰ |

[29] E quando egli si sentiva strugger d'amore, havea in costume di andar a quel loco, per allentar la pena. E però disse:

Io amai sempre, e amo forte ancora,

E son per amar più di giorno in giorno

Quel dolce loco, ove piangendo torno

*Spesse fiate, quando Amor m'accora.*⁵¹

E senza alcun dubbio inanzi ad ogni altro loco n'aggrada quello de i nostri diletti. Onde tutto lieto quel poeta cantava:

O me felicem! nox, o mihi candida! et o tu

*Lectule delitiis facte beate meis!*⁵²

Il qual canto, secondo il mio giudicio, non potè mai fare il nostro Petrarca. E certa cosa è che i lochi i quali ci recano a la memoria i nostri piaceri e ci fan rimembrare de l'amante lontano temprano in noi gli affanni amorosi, e ci son cari e grati, e ne paiono lieti, belli e felici, come si vede nel sonetto:

Lieti fiori, felici, e ben nate herbe

*Che Madonna pensando premer sole.*⁵³

E in quello:

*Come 'l candido pie' per l'herba fresca.*⁵⁴

E:

*Aventuroso più d'altro terreno.*⁵⁵

E anco:

*La dolce vista del beato loco.*⁵⁶ |

[30] E molto leggiadramente cantò il Petrarca:

L'herbetta verde e i fior di color mille

Sparsi sotto quella elce antiqua e negra

Pregan pur che 'l bel pie' li prema o tocchi;

E 'l ciel di vaghe e lucide faville

S'accende intorno, e 'n vista si rallegra

*D'esser fatto seren da sì begli occhi.*⁵⁷

49. Id., *Rvf* CIX, vv. 1-5.

50. Id., *Rvf* CXXVI, vv. 64-65.

51. Id., *Rvf* LXXXV, vv. 1-4.

52. Properzio, II, xv, vv. 1-2.

53. Petrarca, *Rvf* CLXII.

54. Id., *Rvf* CLXV.

55. Id., *Rvf* CVIII.

56. Id., *Rvf* CLXXXVIII, v. 13.

57. Id., *Rvf* CXCII, vv. 9-14.

Il che divinamente ci mostrò il gran Poeta, mostrandoci insieme il dolor infinito che sosteneva lasciando tai lochi, e partendosi a forza da la sua donna, quando dicea:

*Invideo vobis, agri formosaque prata,
Hoc formosa magis, mea quod formosa puella.*⁵⁸

E poi:

*O fortunati nimium multumque beati,
In quibus illa pedis nivei vestigia ponet.*⁵⁹

E dipoi, tutto dolente e disperato, un'altra volta dicea piangendo:

*Invideo vobis, agri: mea gaudia habetis,
Et vobis nunc est mea quae fuit ante voluptas.
At mihi tabescunt morientia membra dolore
Et calor infuso decedit frigore mortis,
Quod mea non mecum domina est.*⁶⁰

Sì che, Signora Tullia, il grande affanno è di quell'amante che parte lasciando i dolci lochi, i quali a l'altro che rimane recano piacere e alleggiamento al dolore. Ma grati non erano a Saffo tai lochi. Percioché ella | [31] non sperava di riveder più il suo amante in quelli, il quale, non amandola perfettamente, l'havea abbandonata, e s'era partito senza prometter di ritornare a lei, e senza farle motto. Né grati erano al Petrarca, morta la sua donna, la qual vivendo li faceva parer belli e cari, e però esso in tali accenti piangeva:

*O caduche speranze, o penser folli!
Vedove l'herbe e torbide son l'acque,
E voto e freddo il nido in che ella giacque.*⁶¹

Quantunque anchora egli pur tal volta prendesse in quei lochi qualche conforto, sì come mostra nel sonetto:

*Mai non fu' in parte ove sì chiar vedessi.*⁶²

Anzi, Signora Tullia, non solamente i lochi ci dilettono, ma ogni altra cosa che ci può in alcun modo rappresentare il nostro amante, o che appartenga a lui, sommamente ci piace e aggrada. Laonde, havendo il Petrarca imbolato il guanto a Laura, felice quasi si riputava, e disse:

*Al sommo del mio ben quasi era giunto,
Pensando meco: – A chi fu questo intorno? –*⁶³

E tanto ci piacciono le cose de la persona amata, che per fino il mal ci delecta. Onde il Petrarca, quando havea offeso l'occhio de- | [32] stro per lo mal che dal sinistro di Laura havea preso, si rallegrava, e ciò si tenea a gran ventura, e dicea:

58. Pseudo-Virgilio, *Lydia (Appendix Vergiliana)*, vv. 1-2.

59. Ivi, vv. 9-10.

60. Ivi, vv. 20-24.

61. Petrarca, *Rvf CCCXX*, vv. 5-7.

62. Id., *Rvf CCLXXX*.

63. Id., *Rvf CCI*, vv. 3-4.

*Il mal che mi diletta, e non mi dole.*⁶⁴

E a la fine io dico che in un perfetto amore tutti i lochi e tutte le cose che possono in alcun modo rappresentarci l'effigie de l'amante lontano e conservarcela ne la memoria ci piacciono, ci diletmano e ci son grati e cari. Imperoché, tra le condizion de l'amante, questa è de le maggiori, il bramar di esser con la persona amata in quella guisa che si può e, non vi potendo esser col corpo, esservi almeno col pensiero e, non potendo mirarla con gli occhi de la fronte, vederla con quelli de la mente. Quinci procacciamo noi di havere l'immagine dipinta di lei, per poterla a nostro senno mirare. Ma più bella e più vera immagine è quella che nel cor de l'amante scolpisce Amore di sua mano, che non è quella che 'l mastro in carte con lo stilo dipinge, la qual di sopra ricordai. Questa era quella immagine a la qual s'attenea il Petrarca, e che in vita lo mantenea, e non quella che Simone havea fatta, quando dicea:

Solo per cui conforto

In così lunga guerra anco non pero: |

[33] *Che ben m'havria già morto*

La lontananza del mio cor piangendo,

*Ma quinci da la morte indugio prendo.*⁶⁵

E altrove:

In tante parti e sì bella la veggio,

*Che se l'error durasse, altro non cheggio.*⁶⁶

Questa sarà, Signora Tullia, l'immagine la quale, mentre io starò lontano de la vostra presenza, nodrirà in me i pensieri amorosi, la qual mi consolerà in tutti i travagli e affanni miei, la qual, dimorando in me continuamente, spronerammi a ritornar tosto a voi, mia cara vita.

Hora, dove voi dicete la donna temere che l'amante suo non ritorni al tempo promesso, io vi rispondo che può anco sperare che ritorni prima che promesso l'habbia, e venendo egli così a l'improvviso, le apporta meravigliosa letizia e festa. Percioché le cose desiderate che vengono quando non le attendiamo molto maggior piacere ci porgono. Quinci Catullo dice:

Si quicquam cupido optantique et contigit unquam

*Insuperanti, hoc est gratum animo proprie.*⁶⁷

E al proposito nostro Tibullo gentilmente disse:

Tunc veniam subito, nec quisquam nuntiet ante,

*Sed videar coelo missus adesse tibi.*⁶⁸ |

[34] Ché se l'amante lontano o morto o da infermità soprapreso non può al giorno destinato venire, io mi fo a credere ch'egli sia a molto peggior partito che non sia la donna sua, perché indarno l'attenda. Ma, che non ritorni

64. Id., *Rvf* CCXXXIII, v. 11.

65. Id., *Rvf* CXXVII, vv. 102-106.

66. Id., *Rvf* CXXIX, vv. 38-39.

67. Catullo, CVII, vv. 1-2.

68. Tibullo, I, III, vv. 89-90.

per essere in novo laccio preso, non può egli avvenire in quelli che amano perfettamente, come parliamo noi. E se pur ciò è da temere, senza fallo la donna più tosto ponerà in oblio l'antico amore, che non farà l'homo, e più leggermente lasciando il vecchio amante al novo si donerà, per esser la femina cosa per natura mobile, e che spesse volte sole romper la fede promessa, come fece Helena, Clitennestra e seicento di quelle greche, e forse Penelope ancora, e altre innumerabili. Onde Tibullo dice:

Ah crudele genus nec fidum foemina nomen!

*Ah pereat, didicit fallere si qua virum!*⁶⁹

E in altro loco ci ammonisce a non lasciarci ingannare da le loro lusinghe e da i giuramenti, dicendo:

Nec vos aut capiant pendentia brachia collo

Nec fallat blanda sordida lingua fide.

Etsi perque suos fallax iuravit ocellos

*Iunonemque suam perque suam Venerem.*⁷⁰ |

[35] Sì che ragionevolmente homai per me si può conchiudere, Signora Tullia, che maggior pensiero, maggior timore e maggior affanno accompagni il giovane ch'è sforzato allontanarsi da la sua donna, che non faccia lei, quantunque sconsolata ne rimanga. E se Didone s'uccise, e Saffo amaramente pianse, e se Laodamia con molte altre greche più forte si dolsero, che non fecero i loro amanti e mariti, questo avvenne perciocché né Enea, né Faone, né i greci amavano le donne loro perfettamente. Il che, se fatto havessero, o non si sarebbon partiti o, convenendoli andare, a guisa di Messer Cino havrian sostenuto dolore incomportabile, sì come farò io misero, il qual meraviglia sarà, se per questa dura dipartita io non mora.

Ma voi, fontana di mia vita, temprate, vi prego, il dolore, e non vogliate dolendovi accrescermi affanno. Ché, vedendovi io per me addolorata, sostengo doppio martire. E siate certa che, se io fossi ne le estreme parti de la terra, dove più arde il sole, o dove più il freddo agghiaccia, o se io fossi sotto il più temperato clima del cielo, e fossi nel più alto e degno grado de la fortuna levato, o da lei nel fondo de la rota ingiuriosamente | [36] rivolto, e ovunque mai io sarò, e qual io mi sarò, vivrò, com'io son visso, continuando di arder nel vostro dolce foco.

Hor, convenendomi tosto lasciarvi, poss'io ben insieme col Petrarca dire:

Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro

Nel bel viso di quella che v'ha morti,

Pregovi siate accorti,

Che già vi sfida Amore, ond'io sospiro.

Morte può chiuder sola a' miei pensieri

L'amoroso camin che gli conduce

Al dolce porto de la lor salute;

69. Tibullo (Ligdamo), III, iv, vv. 61-62.

70. Id., III, vi, vv. 45-48.

*Ma puossi a voi celar la vostra luce
Per meno oggetto, perché meno interi
Siete formati, e di minor virtute.
Però, dolenti, anzi che sian venute
L'hore del pianto, che son già vicine,
Prendete hor a la fine
Breve conforto a sì longo martiro. –⁷¹*

Così parlava il Signor Geri e, cantando il madriale, pietosamente ne gli occhi de la sua donna riguardava, quando ella:

– Io veggio ben manifestamente, Signor mio, che vi è grave il partire da me. Il che parte mi giova, mentre per questo io conosco il perfetto amor vostro, parte mi dole, mentre vi veggio sì gravemente per me languire. Ma avegna Dio che 'l dolor vostro sia | [37] grave, non poss'io perciò farmi credere che sia pari al mio, massimamente sendo io donna, e a sostenerlo men forte di voi. E che così sia il giudicheranno, spero, questi Signori, quantunque Messer Cino gravissimo iureconsulto, secondo ch'io odo, hoggi difeso v'habbia. Ma poco potrà egli contra la virtù appresso così fatti giudici. Né mi potrà mai cader ne l'animo, essendo voi lontano da me, e vedendo io questa camera, ove venir solete, e questo loco, ove hor sedete, e questo letto, ove talhor giaciuto havete, e pensando quant'aria ne diparta, e quanto spazio mi contenda il vedervi, che io non senta maggior dolore assai, mirando questi lochi abbandonati e soli, che non farete voi lontano da quelli. E pur disse il Petrarca che la fenestra, ove alcuna volta la sua Laura vedea, e il sasso, ove ella a gran giorno sedea, con quanti lochi sua bella persona coprì mai d'ombra o disegnò col piede, e il passo ove Amor armato l'aggiunse, facean le luci sue di pianger vaghe. –

Quivi il Signor Geri:

– Il sonetto:

Quella fenestra, ove l'un sol si vede⁷²

il quale voi, Signora, a bello studio tacete, non fu fatto in lontananza, ma il Petrarca fieramente alhora martoriato d'amore il | [38] compose. Ché ben sapete come egli, nel lungo tempo del suo grave e dolce affanno, provò tutte le tempre amoroze. E hor sperava, hor temeava; hor cantava, hor piangeva; hora agghiacciava, hora ardea; hor del desio si struggea, hor per la bellezza di Laura gioiva; hor desiava di vederla, hor la fuggiva; hor di arder per lei si gloriava, hor si dolea; hor bramava libertade, hor d'esser libero gl'increscea; hora a la cagione, hora a l'effetto intendea; hor li pareva che ne gli occhi di lei la sua vita, hor la sua morte albergasse: e in tal guisa agitato vivea, hor misero e hor felice, e spesso provava il mele temprato con l'assenzio. Ché sappiamo bene come Amore mirabilmente congiunge e mesce questi due contrari insieme. Onde quel dotto poeta disse:

71. Petrarca, *Rvf* XIV. Sul testo petrarchesco furono composti vari madrigali, fra cui era particolarmente celebre nel '500 quello di Jacob Arcadelt (cfr. *RePIM*, cit.).

72. Id., *Rvf* C.

*Sancte puer, curis hominum qui gaudia misces.*⁷³

E altrove, parlando di Venere:

Non est dea nescia nostri,

*Quae dulcem curis miscet amaritiam.*⁷⁴

E spesso fa che l'un contrario l'altro avanzi. E quando il tormento è maggiore, allora l'innamorato si dole, si dispera e maledice l'arco e le saette d'Amore dicendo:

Acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas, |

*[39] Scilicet extinctas aspiciamque faces!*⁷⁵

E ha in odio il loco e 'l tempo che prima si sottopose a lui. E in tale stato ritrovandosi, il Petrarca fece il sonetto:

Quella finestra ove l'un sol si vede,

*Quando a lui piace,*⁷⁶ etc.

Ma quando alcuna volta la gioia abonda per qualche piacer hauto, o per qualche speranza presa, allora il giovane innamorato canta:

Benedetto sia il giorno, il mese, e l'anno,

E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,

E 'l bel paese, e 'l loco, ov'io fui giunto

*Da' duo begli occhi che legato m'hanno.*⁷⁷

Come il Petrarca, da un non so che confortato, lietamente cantò. Ma questa, Signora Tullia, è altra materia, e il sonetto addotto per voi non fa al proposito de la questione nostra. Ché in vero non si può torre che i lochi de' nostri diletti non ci diletino, massimamente sperando di tosto riveder in quei lochi la persona amata e dover prender diletto con lei. –

– Quando, Signor Geri, – disse ella – fosse la donna sicura che 'l suo amante ritornar tosto ne dovesse, allora potrebbe consolarsi alquanto, ma non essendo certa di questo, e pensando ch'egli lontano o può patir alcun ma- | [40] le, ed ella perciò si lagna, overo può haver bene, ed ella teme che non curi di ritornar a lei, io tengo per fermo che 'l dolor de la donna amata rimasa di quello de l'amante partito sia incomparabilmente maggiore. E, voi Signori, lo potrete giudicare homai. –

– Non può, Signora Tullia, – allora disse egli – un vero amante lontano da la sua donna alcun diletto prendere, né alcun piacere, quantunque soavissimo, gustare. Anzi, senza lei ogni cosa, quantunque bella e dilettevole, l'attrista e gli spiace. Onde il Petrarca disse:

E ciò che non è lei,

*Già per antica usanza odia e disprezza.*⁷⁸

73. Catullo, LXIV, v. 95.

74. Id., LXVIIIa, vv. 17-18.

75. Tibullo, II, vi, vv. 15-16.

76. Petrarca, Rvf C.

77. Id., Rvf LXI, vv. 1-4.

78. Id., Rvf CXVI, vv. 7-8.

E altrove:

Ogni loco m'attrista ov'io non veggio

*Quei begli occhi soavi.*⁷⁹

Il che forse in due parole volle dir Tibullo, quando disse:

*Delia non usquam est.*⁸⁰

E, senza aggiunger più ragioni, io son contento che la question nostra si termini. –

Quivi essendo di parlare i due amanti restati, ambe due teneramente lagrimando attendeano la sentenza, quando il Magnifico, voltatosi a la donna, disse:

– Per certo, Madonna, vi è meritamente caduto il nome di Tullia, l [41] poiché con tanta eloquenzia e con tant'arte sapete difender la ragion vostra. E voi, Signor Geri, senza dubbio siete, qual huom dice, e dotto parlatore e ornato, e l'una e l'altro gentilissimi amanti vi giudichiamo, accioché per li miei compagni ancora io parli. –

E quinci a noi rivolto:

– E qual sentenza potremo noi dare in caso tanto dubbioso? Ché in vero da gli argomenti detti per l'una parte e per l'altra, e da gli amorosi sembianti e da le non finte lagrime manifestamente si coglie che 'l dolore de la separazion de gli amanti per molte cagioni è grandissimo, e massimamente per lo sospetto del novo amore, come ben ci mostra Horatio ne l'ode:

Quid fles, Asterie, quem tibi candidi

*Primo restituent vere Favonii*⁸¹

E mal si può giudicar qual di due sostenga maggior affanno. Laonde difficile cosa ne sarà il scioglier la questione. –

E così detto, il Magnifico si tacque. Alhora noi altri, lodati parimente i due amanti, cominciammo a ragionar sopra la materia per lor disputata. E a la fine in diverse opinion tratti, avvenne che, essendo noi quattro giudici eletti, a due parve che la Signora Tullia avesse ragione, a gli altri due parve il contrario. E co- l [42] si rimase la causa indecisa.

Hora voi, Illustre Signor Mario, il quale, oltre la gentilezza del sangue e lo splendor del padre, che vi rendon chiaro e riguardevole, havete al bel giudizio naturale accompagnato lo studio de le lettere greche e latine, e a questo la conoscenza di molti paesi e diversi costumi di varie genti, e appresso di tanti homini dotti e giudiciosi, che pochi, o non niuno hoggi ve n'ha, il quale voi o di faccia o di altro gentil modo non conosciate, e da lui conosciuto non siate, potrete, quando vi piaccia, facilmente dar giusta sentenza sopra la question de' due amanti, massimamente perché io aviso che voi, il qual giovane siete e piacevole molto, esser debbiate di alto e nobile amore acceso, e per conseguente conoscere tutte le passioni amoroze. E per ciò non vi sia grave il far questo giudizio.

79. Id., *Rvf* XXXVII, vv. 33-34.

80. Tibullo, I, III, v. 9.

81. Orazio, *Carm.* III, VII.

Parte seconda

*L'ambiguità del sentimento:
le lettere amorose e la questione della sincerità*

IV. Astuzie letterarie e sincerità d'affetti: sulle lettere amoroze del Cinquecento

Nel Rinascimento, una lettera d'amore vive spesso di pulsioni che non si armonizzano facilmente tra loro. Da una parte, c'è nell'amante l'intento di apparire il più sincero e trasparente possibile, in modo da convincere l'amata dell'autenticità dei propri sentimenti. Dall'altra parte, c'è in lui il desiderio di non rinunciare alle risorse messe a disposizione dalla retorica e dalla tradizione letteraria, per accrescere sia l'efficacia sia la bellezza della lettera. Si tratta però di un'arma a doppio taglio. L'amata può restare colpita dalla cultura e dalla raffinatezza della lettera, pensando inoltre che la profusione di tanta cura e di tanta dottrina sia indizio di vero amore. Ma c'è anche il rischio che diffidi di una troppo consumata maestria letteraria, preoccupata che sia in realtà un astuto mezzo per ingannarla. Sulla base di simili considerazioni, si vorrebbero qui proporre alcune riflessioni sulla relazione fra 'trasparenza' e 'artificio', fra 'immediatezza' e 'letterarietà' nei principali libri di lettere amoroze del Cinquecento, prestando una speciale attenzione all'impiego della tradizione petrarchista, poiché essa – come hanno dimostrato le ricerche di Amedeo Quondam – può essere ritenuta la base fondamentale per la scrittura di epistole d'amore nel Rinascimento.¹ Inoltre, il petrarchismo è un campo privilegiato per lo studio di come possa essere ambiguo e complesso il rapporto fra 'originalità' e 'ripetizione' (quando non addirittura 'furto',

1. Cfr. A. Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»*, cit., pp. 96-120; sulle lettere amoroze, cfr. anche L. Matt, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., pp. 267-270. Si considerano in questa sede i libri di lettere della tradizione 'seria', tralasciando (come già faceva Quondam) opere deliberatamente anti-classiche come i *Pistolotti amorosi* di Anton Francesco Doni e le lettere amoroze di Andrea Calmo. Non sono esaminate neppure le antologie di lettere, in particolare quella celebre a cura di Francesco Sansovino (*Delle lettere amoroze di diversi huomini illustri, libri nove*, Venezia, Rampazetto, 1563). Punto di partenza per qualsiasi ricerca sui 'libri di lettere' fra Cinque e Seicento è il classico *Le 'carte messaggere'*, a cura di A. Quondam, cit. Per una bibliografia degli studi successivi, cfr. Marco Ariani, *Memoria e persuasione*, in *Storia letteraria d'Italia: Il Cinquecento*, diretta da Giovanni Da Pozzo, vol. II: *La normativa e il suo contrario (1533-1573)*, Padova, Piccin-Vallardi, 2006, pp. 1193-1250. Per i contributi posteriori, si rimanda alle indicazioni fornite nell'*Introduzione* al presente volume.

‘plagio’), concetti che sono direttamente correlati alla questione della sincerità vs. artificio.²

1. Dal *Rifugio di amanti* di Giovanni Antonio Tagliente alle lettere amoroze di Pietro Bembo

Il rapporto tra ‘trasparenza’ e ‘artificio’ è ancora perlopiù a-problematico nelle opere stampate nei primi decenni del Cinquecento. Più che su ‘formulari’ quali il *Formulario de littere de amore* di Andrea Zenofonte³ e il *Formulario de lettere amoroze, intitolato Chiave d’amore* di Eustachio Celebrino,⁴

2. Con specifico riferimento alla questione del ‘plagio’ nel petrarchismo, si segnala in particolare Amedeo Quondam, *Petrarchisti e gentiluomini. 2. Ladri di parolette: per non essere mai più Tebaldei*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di Valeria Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 21-72. Quondam richiama l’attenzione in particolare sulla figura di Niccolò Franco (1515-1570), famoso soprattutto per i suoi rapporti con l’Aretino: dapprima pupillo, ne diviene poi acerrimo avversario. Franco vuole porsi quale nuovo fondatore della satira *in personam* e quale nuovo Luciano, per cui la *bona imitatio* si fonda sull’eclettismo dei modelli: frontale è l’opposizione con il modello unico del ciceronianesimo e del petrarchismo. Franco se la prende in particolare con i petrarchisti a lui contemporanei, accusati di essere nient’altro che «ladri di parolette»: questo non perché imitino linguisticamente il Petrarca, ma perché si appropriano addirittura dei suoi «versi con le sentenze». Ma Franco capisce anche che il problema è posto ben in profondità, alla radice stessa del petrarchismo: «le esperienze della moderna poesia contemporanea, nella loro costitutiva imitazione integrale di Petrarca, rendono particolarmente difficile l’esecuzione di furti discreti nelle pratiche ordinarie di un riuso che, negli statuti classicistici, non deve assolutamente essere scoperto per poter produrre buona imitazione e quindi arte; di un riuso che deve, bensì, restare convenientemente nascosto, anche agli occhi del lettore esperto. La difficoltà consegua da una ragione insormontabile, o quasi: se tutti sono petrarchisti, se tutti, cioè, conoscono le rime di Petrarca a memoria e se tutti sono studiosi appassionati della sua opera e della sua vita, tutti allora riconoscono i furti di tutti» (ivi, p. 32). Da un punto di vista più generale, cfr. almeno: Id., *Note su imitazione e ‘plagio’ nel Classicismo*, in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1998, pp. 12-26; Lina Bolzoni, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull’imitazione*, in Ead., *Il lettore creativo*, cit., pp. 235-268. Sui rapporti tra ‘artificio’ letterario e ‘sincerità’ d’affetti nei libri di lettere amoroze del Cinquecento, cfr. anche M.K. Ray, *Writing Gender*, cit., pp. 3-4, 32.

3. Cfr. Andrea Zenofonte, *Formulario de littere de amore messine [sic] & responsiue [...]*, Cesena, Girolamo Soncino, 1527. Su quest’opera, cfr. M.K. Ray, *Writing Gender*, cit., pp. 171-172; Ida Caiazza, *Novelle epistolari nel primo cinquecento. Il Rifugio di amanti di Giovanni Antonio Tagliente tra Petrarca, Boccaccio e Boncompagno da Signa*, in «Arnovit-Archivio Novellistico Italiano», IV, 2019, pp. 15-53, a pp. 17, 48 n. 17. Per le numerose edizioni del *Formulario*, cfr. l’utile repertorio di Jeannine Basso: *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1622). Répertoire chronologique et analytique*, 2 voll., Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, 1990. Dello Zenofonte, misterioso autore nato a Gubbio (come dichiarato dai titoli delle edizioni), non sono note altre opere a stampa oltre al *Flos amoris*.

4. Cfr. Eustachio Celebrino, *Formulario de lettere amoroze, intitolato Chiave d’amore*, Venezia, Bindoni e Pasini, 1527. Delle *Chiave d’amore* è nota anche una ristampa del 1538 (Venezia, Paolo Danza). Cfr. I. Caiazza, *Novelle epistolari nel primo cinquecento*, cit., pp. 17, 47-48 nn. 14 e 16. L’opera non è inclusa in J. Basso, *Le genre épistolaire*, cit. L’udinese Eustachio Celebrino, nato verso la fine del Quattrocento, fu un poligrafo, incisore e calligrafo

opere commerciali di modesta fattura ma che, soprattutto nel caso dello Zenofonte, furono capaci di interessare il pubblico, come dimostra l'esistenza di ristampe, può valere la pena soffermarsi almeno brevemente sul *Rifugio di amanti* di Giovanni Antonio Tagliente, del quale si è recentemente sottolineata la dignità letteraria, anche per il valore sperimentale nell'innestare nella forma-lettera elementi desunti dalla novellistica e dalla lirica d'amore.⁵ Tagliente sembra invitare a impressionare l'amata tramite eloquenza ed eleganza di stile. Nel *Rifugio di amanti*, leggiamo numerosi esempi di lettere inviate da uomini di differente età, condizione e provenienza geografica, con accluse le risposte delle loro amate. Notiamo che le donne, in vari casi, esprimono esplicitamente apprezzamento per l'abilità retorica e lo stile dei propri spasimanti, e sembrano trovare proprio in tali qualità una prova della sincerità del loro amore. Talvolta, esse si mostrano perfino in imbarazzo per via della propria inferiorità sul piano culturale. Ad esempio, Madonna Cesarina scrive a Messer Giacinto da Rimini: «Vi prego non habbiate a ridere di *cotesto mio inculto e rozzo modo di scrivere*. Confesso liberamente l'ingegno mio esser mal atto e semplicetto alle cose di amore. Ma pur parebemi haver il cuor cinto di ferro, se non amassi la *soavità* delle *ornate* lettere vostre, le quali più di tre volte veramente furono da me lette, e non senza mie abondevolissime lagrime».⁶ Eugenia, «donzella leggiadrissima», così rispon-

attivo a Venezia, autore di varie operette rivolte a un ampio pubblico su argomenti quali la salute, il galateo e le lingue straniere, oltre che di novelle in versi e poemetti su eventi di attualità.

5. Cfr. Giovanni Antonio Tagliente, *Opera amorosa, che insegna a componer lettere & a rispondere a persone damor ferite, o uer in amor uiuenti in thoscha lingua composta con piacer non poco & diletto di tutti gli amanti, laqual si chiama il Rifugio di Amanti, o uero componimento di parlamenti*, Venezia, Bernardino Vitali, 1527. Su quest'opera, cfr. il recente contributo di I. Caiazza, *Novelle epistolari nel primo cinquecento*, cit. Fra gli interventi precedenti, si segnalano: Raffaele Morabito, *Giovanni Antonio Tagliente e l'epistolografia cinquecentesca*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXIII, 1986, pp. 37-53 (poi rielaborato in Id., *Lettere, novelle e romanzi (un esempio cinquecentesco: Giovanni Antonio Tagliente)*, in Id., *Lettere e letteratura: studi sull'epistolografia volgare italiana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 109-120); Ian Frederik Moulton, *Antonio Tagliente's Opera amorosa: Love and Letterwriting*, in Id., *Love in Print in the Sixteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 105-144. Il veneziano Tagliente (ca. 1465-ca. 1530) fu maestro di calligrafia al servizio della Serenissima e incisore. Fu anche autore di fortunatissime opere di divulgazione in vari altri ambiti pertinenti alla vita pratica: oltre a insegnare a leggere e a far di conto, si occupò dell'arte del ricamo, delle nozioni utili per l'attività mercantile e dell'epistolografia. In quest'ultimo ambito, oltre al *Rifugio di amanti*, si ricorda il *Componimento di parlamenti. Formulario nuovo che insegna a ogni qualità di persone a dittar lettere messive et responsive di varie et diverse materie per giornata occorrenti, con le sue mansioni et sottoscrizioni* (Venezia, Bindoni e Pasini, 1541, ma pubblicato per la prima volta probabilmente prima del 1527; la richiesta del privilegio di stampa risale al 1524). Cfr. anche Anne Jacobson-Schutte, *Teaching adults to read in Sixteenth-Century Venice: Giovanni Antonio Tagliente's Libro mai-strevole*, in «The Sixteenth Century Journal», XVII, 1, 1986, pp. 3-16.

6. G.A. Tagliente, *Opera amorosa [...]*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, a istanza di Marchio Sessa, 1533, c. A2v. Qui, come negli esempi successivi, i corsivi sono nostri.

de a Ilarione, «gentilhuomo di Ferrara»: «Non già per scoprir virtù di saper scrivere piacemi di rispondere alla vostra *elegante* epistola, ma più tosto per ischifar qualche brutto nome d'ingratitude presso la *desterità del vostro pronto ingegno*».⁷ Madonna Vicenza, «gentildonna maritata [...] ma bellissima e honestissima», scrive a Messer Massimo, conte di Melfi e giudice: «Aperta ed eccellente dimostratrice del vostro amore verso di me conobbi la vostra *ingegnosa* pistola».⁸ Per contro, Madonna Valeria, «feminella d'humil stato», sottolinea la propria umile schiettezza in contrapposizione ai raffinati inganni retorici orditi dalla controparte maschile: «Quantunque io e *feminuzza* sia, e di *pochissimo sapere*, nobil Messer Hercole, con poche parole risposta donerò ad una vostra *dottrinata e humana* pistola. Dicovi dunque primieramente che io veggio lo principio e fine di questa vostra dimanda, con la qual chiedete volermi ogni dì vedere. Dove a me pare quella essere fatica di ragna voler tutto 'l tempo di vostra vita reiterando tirar quell'ordimento, il qual dopo messo nel telaio debbasi in nebbia convertire».⁹

Più ambigua e affascinante è la dialettica fra spontaneità e letterarietà nelle epistole amorose del Bembo.¹⁰ Sono particolarmente interessanti le lettere giovanili a Maria Savorgnan. In esse, il modello petrarchesco è chiamato esplicitamente in causa per mezzo di citazioni, come si può vedere ad esem-

7. Ivi, c. A7r.

8. Ivi, c. B8v.

9. Ivi, c. A8r. Richiama l'attenzione su questo passo I. Caiazza, *Novelle epistolari nel primo cinquecento*, cit., p. 44.

10. Esse sono raccolte nella seconda parte del quarto volume delle *Lettere bembiane*, con il titolo di *Lettere giovanili (princeps)*: Venezia, Scotto, 1552). Negli anni successivi, sono oggetto di varie ripubblicazioni, sia all'interno di edizioni complessive dell'epistolario bembiano, sia autonomamente, con titoli quali *Lettere giovanili* o *Lettere amorose* (per la bibliografia delle edizioni, cfr. J. Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne*, cit., vol. I, pp. 131-137). Sul travaglio redazionale e sulla storia editoriale delle lettere amorose bembiane, cfr. Ida Caiazza, *Metamorfosi editoriali di epistolari cinquecenteschi*, in *Edito, inedito, riedito*, Saggi dall'XI Congresso degli Italianisti Scandinavi (Università del Dalarna-Falun, 9-11 giugno 2016), a cura di Vera Nigrisoli Wårnhjelm, Alessandro Aresti, Gianluca Colella e Marco Gargiulo, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 125-138, a pp. 128-132. L'edizione di riferimento per le citazioni è: Pietro Bembo, *Lettere*, a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1988 (ma sui problemi del testo Travi, in vista della realizzazione di una nuova edizione critica, cfr. Claudia Berra, *Schede e proposte per l'epistolario di Pietro Bembo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCII, 638, 2015, pp. 272-276, e la tesi di dottorato di Francesco Amendola: *Studi per una nuova edizione critica e commentata dell'epistolario di Pietro Bembo*, supervisor: Stefano Carrai e Simone Albonico, Università di Pisa, 2020; cfr. anche le riserve espresse in I. Caiazza, *Metamorfosi editoriali*, cit., pp. 128-132). Per i carteggi con Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia, esistono pure edizioni moderne autonome: Maria Savorgnan, Pietro Bembo, *Carteggio d'amore, 1500-1501*, a cura e con introduzione di Carlo Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950 (l'introduzione è stata poi ripubblicata in Carlo Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002); Maria Savorgnan, «*Se mai fui vostra*». *Lettere d'amore a Pietro Bembo*, a cura di Monica Farnetti, Ferrara, Edisai, 2012; Pietro Bembo, Lucrezia Borgia, *La grande fiamma: lettere 1503-1517*, a cura e con introduzione di Giulia Raboni, Milano, Archinto, 2002.

pio in questo passo da una lettera del 21 luglio 1500, in cui viene sottolineata la congruenza fra quanto affermato da Petrarca e la concreta esperienza di vita: «Fu già tempo che io approvai in me quel verso: *Vivace amor, che negli affanni cresce* [Tr. Cup. III, v. 37]. Ora sono in altro termine, e tengo per fermo che sia vero, *Che ben muor, chi morendo esce di doglia* [Rvf CCVII, v. 91]. Ahi mia naturale semplicità, come sempre m'hai tu nociuto, dove più mi doveresti in favore e in ajuto essere stata!».

Più in generale, il modello petrarchesco costituisce la base stessa della scrittura, a livello sia di motivi sia di lessico. Ad esempio, appare particolarmente curiosa la lettera del 12 aprile 1500, con i suoi continui riferimenti a luoghi petrarcheschi, tanto da dare l'impressione di un centone: «*Io pure ascolto, e non odo novella* [Rvf CCLIV, v. 1]. Né so che altro dirvi, se non che io vi raccomando la dolce influenza del mio Giove. Che se ella non vi fosse raccomandata, *La mia favola breve è già compiuta, E fornit'ho il mio tempo a mezzo gli anni* [Rvf CCLIV, vv. 13-14]. E se Iddio volesse, che a voi fosse tolto il potermi dire insin che: *O me felice sopra gli altri amanti; Ma più quand'io dirò senza mentire, Donna mi priega, Perch'io voglio dire* [Rvf LXX, vv. 18-20], che mi diate risposta, che senza vostre lettere non è più bene di me. Io sto male a due modi. Pregate Dio, che per pietà di me vi prieghi. Vedete se anco io attendo bene quello, che io prometto. Promisivi di mai più. *E così va, chi sopra 'l ver s'estima* [Rvf LXV, v. 8]».

Il letterato veneziano, però, sembra riscrivere il modello in senso 'utopistico': se Petrarca lamentava di non essere corrisposto da Madonna Laura, Bembo non si accontenta che Maria ricambi il suo affetto, ma vagheggia in maniera quasi parossistica un rapporto di reciprocità e di trasparenza assolute fra sé e l'amata. È fra l'altro interessante che Ficino (cfr. *De Amore* VI, 6), autore naturalmente caro a Bembo, accordasse alla reciprocità in amore un ruolo importante ai fini della costruzione della propria identità, attraverso il meccanismo del rispecchiamento. Infatti, l'anima dell'amante diventa uno specchio che riflette l'immagine dell'amato. Perciò, quando l'amato si riconosce nell'amante, è portato a sua volta ad amarlo.¹¹

11. Secondo Risto Saarinen, Ficino è il primo pensatore ad aver sviluppato una concezione di 'riconoscimento' (*recognition*) essenzialmente orizzontale, tramite l'amore mutuale, ed è un elemento innovativo anche il rapporto da lui stabilito fra riconoscimento di sé tramite il rispecchiamento nell'amato e costruzione della propria identità. Lo studioso segnala al tempo stesso delle analogie con l'*anagnorisis* di Aristotele e la *recollectio* di Sant'Agostino (cfr. Risto Saarinen, *Recognition and Religion: A Historical and Systematic Study*, Oxford, Oxford University Press, 2016, a pp. 80-86). Sul rispecchiamento, anche in ambito lirico, cfr.: Ezio Pellizer, *L'eco, lo specchio e la reciprocità amorosa. Una lettura del tema di Narciso*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XVII, 2, 1984, pp. 21-35 (interessante in particolare per il rapporto istituito fra il tema di Narciso e quello dell'Androgino nel *Simposio*, oltre che per le osservazioni sul *Fedro*); Beatrice Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991 (sulle risonanze dal punto di vista mistico e filosofico del rispecchiamento amoroso, cfr. in part. pp. 84-93); L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 59-60 (in cui si sottolineano fra l'altro i rapporti fra l'immagi-

È sintomatica l'ossessiva persistenza con cui nelle lettere a Maria ricorre la formula «di pari»;¹² spicca inoltre l'immagine – di derivazione peraltro petrarchesca –¹³ del «cuore di cristallo», *topos* di grande rilevanza nell'opera bembiana.¹⁴ Tale brama di perfetta trasparenza fra i due amanti ricorda per certi versi gli ideali di quell'eletta 'Compagnia degli Amici' cui prese parte il Bembo: fra le 'leggi' concordate dai membri, una prevede che «Nessun affetto, nessuna sua passione l'uno possa tenere all'altro occulta e celata; ma tutto ciò che essi averanno sempre nel cuore, in forma si manifesti e si palesi, che non meno tra essi le loro voglie e gli loro pensieri appaiano, che le fronti e le facce tra gli altri» (nelle postille di uno degli Amici, il Giustiniani, è prevista persino una sorta di confessione pubblica annuale, in cui ciascuno riferisca «i studii, i amori, i desiderii, tutti così con Compagni quasi come con se stesso ragionando»).¹⁵

Al tempo stesso, però, questa reiterata richiesta di una comunicazione libera, 'priva di filtri' fra i due amanti è intimamente contraddetta dalla volontà, evidente nelle lettere bembiane, di costruire l'immagine di una relazione amorosa che sia per forza esemplare, degna di stare sullo stesso piano dei più illustri modelli letterari del passato e capace di assicurare eterna fama presso i posteri. Nella lettera del 3 aprile 1500, Bembo scrive alla Savorgnan: «Tutta questa mattina sono stato in lezione di casi amorosi a' nostri somiglianti, i quali m'aveano posto una dolcezza nel cuore tale, che poco ha che io presi la penna in mano per ragionar con voi». In un'altra occasione (10 giugno 1500), paragona il proprio stato a quello degli «Inglese amanti» (probabilmente, Lancillotto e Ginevra) di cui ha discusso con Maria nel loro ultimo incontro («Più dolci pensieri sono meco stati poscia che io da voi mi diparti', che non erano quelli degl'Inglese amanti, de' quali si ragionò tra noi»).

In tale prospettiva, si comprende come mai Bembo tenga molto alla diffusione delle proprie lettere amorose, tanto che, giunto al termine della vita, è ben fermo nel proposito di farle pubblicare, nonostante motivi di convenienza scongiurerebbero una scelta simile da parte di un cardinale. C'è nelle

ne platonica dello specchio nel *Fedro* e la rielaborazione offertane da Ficino). Ma cfr. anche J.L. Smarr, *Joining the Conversation*, cit., p. 110, in cui si sottolinea che, nel *Dialogo d'amore* dello Speroni, mentre Tullia osserva che l'amante ama la propria immagine nell'amato, Bernardo Tasso replica che questo è vero solo nel caso della donna. Infatti, quest'ultima ama la propria immagine nell'uomo, mentre l'uomo ama il bene che è in lei e manca in lui stesso (cfr. S. Speroni, *Dialogo d'amore*, cit., pp. 549-550).

12. Sulla continua ricorrenza di tale formula nelle lettere alla Savorgnan attirava l'attenzione già C. Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, cit., p. 14.

13. Cfr. *Rvf XXXVII*, vv. 57-64.

14. Cfr. L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, cit.: sul *topos* del «cuore di cristallo» nelle lettere amorose bembiane, cfr. in particolare pp. 122-128.

15. Cfr. *ivi*, pp. 89-92. Sulla 'Compagnia degli Amici', cfr. anche Alessandro Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il 'Doppio ritratto' Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Dal Medioevo al Quattrocento*, t. I, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1983, pp. 479-541.

sue lettere un'ansia di esibire se stesso quale 'perfetto amante' fra il florido, sfavillante rigoglio di un'eloquenza ora suadente ora solenne, persino imperiosa, coerentemente con l'estroffessione 'teatrale' e dimostrativa ravvisata in altre sue opere, *in primis* gli *Asolani*.¹⁶ Non è del resto un caso che, in un noto passo della lettera 27 (del 31 maggio 1500), Bembo inviti Maria a conformarsi al modello di condotta fra 'perfetti amanti' esposto nel secondo libro degli *Asolani*:

O quanto mi sarebbe dolce e caro, che a me fossero così aperti tutti i vostri pensieri, come io vorrei che a voi fossero tutti i miei; e così ora io potessi mirare nel vostro cuore, e voi nel mio come io nel mio e voi nel vostro tuttavia possiamo. Il che, insino a tanto che non sia, sappiate che il nostro amore non fia giunto dove egli ancora dee giugnere. [...] vedete quello che due perfetti amanti, chiamati a ragionar de' lor diletti, nel secondo degli *Asolani* ne parlano al proposito della nostra materia presente.

Bembo stesso veste i panni dei propri *alter ego* Perottino e Gismondo. Ed è significativo che ami adottare soprattutto la 'maschera' di quest'ultimo, il più propenso a guardare con distacco all'amore e perfino a 'giocare' con le sue convenzioni e i suoi luoghi comuni: tanto propenso che, nel passaggio dall'edizione del 1505 a quella del 1530, mentre mantiene i riferimenti all'Amore che «ditta dentro» nel libro di Lavinello, Bembo li elimina da quelli di Gismondo, probabilmente proprio perché sarebbero risultati potenzialmente in contrasto con la cifra disincantata e financo ludica, 'manieristica' del discorso gismondiano.¹⁷

È da tenere presente, poi, che i lettori cinquecenteschi erano portati ad anettere una particolare importanza proprio alla lettera in cui Bembo dichiara apertamente il progetto di fare della propria relazione con Maria un' 'opera d'arte' di ideale perfezione, rinviando al secondo libro degli *Asolani*. Tale lettera, infatti, apre l'antologia di lettere amorose curata da Francesco Sansovino (1563),¹⁸ opera fondamentale per la ricezione secondo-cinquecentesca

16. Sulla 'teatralità' e sull'edonismo retorico del *De Aetna* e degli *Asolani*, cfr. F. Finotti, *Retorica della diffrazione*, cit., pp. 7-158. Cfr. anche, con specifico riferimento agli *Asolani*: K.W. Hempfer, *Testi e contesti*, cit., pp. 203-206; F. Tateo, *Per dire d'amore*, cit., pp. 198-207; L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, cit. (cfr. anche Ead., *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, cit.).

17. Su questo punto, sia consentito il rinvio a M. Favaro, «*L'ospite preziosa*», cit., pp. 85-86.

18. Cfr. *Delle lettere amorose di diuersi huomini illustri*, cit. Su questa antologia, cfr. Ida Caiazza, «*Fino a qui non si legge cosa che bona sia, se non quel tanto ch'è uscito dalle mie mani*». Sansovino e le Lettere amorose, in *Francesco Sansovino scrittore del mondo*, Atti del convegno internazionale di studi (Pisa, 5-6-7 dicembre 2018), a cura di Luca D'Onghia e Daniele Musto, Sarnico (BG), Edizioni di Archilet, 2019, pp. 25-42, in part. pp. 31-42. Caiazza nota fra l'altro: «nelle amorose bembiane, anche i testi più brevi e più legati alla quotidianità e alla materialità sono generalmente molto curati formalmente e comunque profondamente letterari, coerentemente con la tendenza del futuro Cardinale a scrivere e a vivere

dell'epistolografia amorosa: nell'economia della raccolta, Bembo – in ragione del suo prestigio – fa la parte del leone, dato che gli è riservato l'intero primo libro. Al di là degli inviti alla spontaneità irriflessa contenuti nella medesima lettera («O quanto mi sarebbe dolce e caro, che a me fossero così aperti tutti i vostri pensieri, come io vorrei che a voi fossero tutti i miei; e così ora io potessi mirare nel vostro cuore, e voi nel mio come io nel mio e voi nel vostro tuttavia possiamo»), i lettori dovevano rimanere colpiti dall'idea di improntare la propria relazione ai più alti e prestigiosi modelli, adeguandola così a un 'codice', e soprattutto dalla ben altrimenti controllata e studiata artificiosità retorica che contrassegna l'epistola, specie nella sua parte finale:

Quantunque per me non manca, né mancherà giammai, che io non sia con voi tutto quello, che io meco medesimo sono, pure che a voi piaccia d'esser meco tutto quello, che voi con voi medesima sete, direi ed ancor meno, ma alla perfezione degli amori bisogna, che essi sien pari. Amatemi, non come dite, che io merito, che non si può il vostro amore meritare, ma come all'altezza del vostro raro animo è richiesto amar colui, il quale voi, la vostra mercé, degno del vostro amore avete giudicato.

Sembra tuttavia che proprio la troppo ricercata sostenutezza stilistica delle lettere bembiane abbia nuociuto al loro successo presso il pubblico cinquecentesco.¹⁹

2. Le *Lettere amoro*se di Girolamo Parabosco

Nelle fortunatissime *Lettere amoro*se di Girolamo Parabosco (1545-1554),²⁰ le sottili tensioni e ambiguità che innervano le epistole del Bembo

l'amore petrarchescamente, con l'obiettivo di farsi perfetto amante e dunque esempio per le future generazioni. Tuttavia, anche nel purissimo Bembo, Sansovino riesce a creare una gerarchia in base alla quale accogliere o respingere i testi: le "più belle e migliori dell'altre" sono le più letterarie, le più rarefatte, le meno agganciate a una realtà non interpretabile in termini petrarcheschi» (p. 36).

19. Sul punto, cfr. L. Matt, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana*, cit., pp. 131-133. Per un'analisi linguistica delle lettere bembiane, cfr. Massimo Prada, *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo*, Genova, Name, 2000.

20. Il Parabosco, piacentino, nacque probabilmente nel 1524. Sembra che a Venezia si sia trasferito intorno alla fine degli anni Trenta. Nella città lagunare perfezionò sotto la guida del grande Adrian Willaert l'educazione musicale impartitagli dal padre organista. Grazie alla sua abilità di musicista e compositore, riuscì a stringere una fitta rete di relazioni con i più ragguardevoli intellettuali e nobiluomini di Venezia. Fu lodato anche dall'Aretino, dal Doni e dal Lando. Nel 1551 divenne primo organista della cappella ducale di San Marco. Fra le sue opere letterarie, si ricordano soprattutto le raccolte di rime, i quattro libri di lettere amoro

e i *Diporti*; scrisse anche varie composizioni drammatiche e lettere famigliari. Morì nel 1557 (cfr. Donato Pirovano, *Nota biografica e Nota bibliografica*, in Girolamo Parabosco, Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 34-54). Le sue *Lettere amoro*se costituirono una pietra miliare per l'affermarsi del genere: furono il libro

diventano vere e proprie discrasie, in una contrapposizione fra 'realtà effettuale' e 'letteratura'. Vanno osservate innanzitutto la profondità e la raffinatezza con cui Parabosco assorbe il modello petrarchesco. Si prenda ad esempio questo passo, dai toni marcatamente lirici:

O occhi divini, come ha potuto consentire il cielo che a voi sia data così cruda cagione di sparger tante e sì amare lagrime? O bel petto, anzi nido di tutti i saggi e alti pensieri, qual cruda stella ti condanna a tirar così ardenti sospiri? E tu, Amore, come sopporti che cruda mano strazii e consumi quelle dorate trecce, con cui solevi eternamente legare qualunque una sol volta era degno mirare?²¹

Sono notevoli in particolare i richiami intertestuali della seconda interrogativa: «O bel petto, anzi nido di tutti i saggi e alti pensieri, qual cruda stella ti condanna a tirar così ardenti sospiri?». Il sintagma «bel petto» ricorre tre volte nel Canzoniere.²² Più interessante il segmento seguente, «anzi nido di tutti i saggi e alti pensieri». Vi riconosciamo un ben preciso rimando a *Rvf CCCXVIII*, vv. 9-10: «Quel vivo lauro ove solean far nido / li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti». Nel successivo «qual cruda stella ti condanna a tirar così ardenti sospiri?» riconosciamo invece una *variatio* del celebre passo di *Rvf LXX*, vv. 33-37: «Già s'i' trascorro il ciel di cerchio in cerchio, / nessun pianeta a pianger mi condanna. / Se mortal velo il mio veder appanna, / che colpa è de le stelle, / o de le cose belle?» (corsivi nostri). Nel variare il passo, però, Parabosco lo contamina con un altro riferimento ai versi di *Rvf CCCXVIII* cui alludeva subito prima: in particolare, trae da *Rvf CCCXVIII*, v. 10 il sintagma «sospiri ardenti», invertendo la posizione di sostantivo e attributo.²³

Nel Parabosco, il petrarchismo è uno strumento costantemente funzionale alla più entusiastica sublimazione della donna. Tuttavia, la coerenza del sistema da lui costruito è minata dall'interno. In una lettera, su invito di

di epistole amoroze di maggior successo fra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, con oltre una trentina di edizioni (fra parziali e integrali) negli anni tra il 1545 e il 1617 (cfr. J. Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne*, cit., vol. I, pp. 103-112; per un approfondimento critico, cfr. A. Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»*, cit., pp. 97-101). I quattro libri che compongono l'opera escono per la prima volta in anni e presso editori diversi (ma sempre a Venezia): il primo libro nel 1545 presso Giolito, il secondo nel 1548 presso Gherardo, il terzo nel 1553 presso Griffio, il quarto nel 1554 ancora presso Giolito. L'edizione qui adoperata è: Girolamo Parabosco, *Quattro libri delle lettere amoroze*, a cura di Tommaso Porcacchi, Treviso, Evangelista Deuchino, 1599.

21. Ivi, p. 23.

22. Cfr. *Rvf XXXVII*, v. 102: «e 'l bel giovenil petto»; *LXVI*, vv. 27-30: «fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia / [...] et nel bel petto l'indurato ghiaccio / che trà del mio sì dolorosi vènti»; *CLXXII*, vv. 1-4: «O Invidia [...], / per qual sentier così tacita intrasti / in quel bel petto, et con qual' arti il mute?».

23. Un altro esempio interessante è la rielaborazione del modello di *Rvf CCVI* (*S'i' 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella*) nel sonetto che Parabosco include in una lettera a p. 90 (*Se mai fu vero, que' begli occhi, ond'io*).

Madonna Medea Pavoni, egli spiega il proprio punto di vista sulla questione – assai fortunata nella trattatistica d’amore cinquecentesca, perlomeno da Leone Ebreo in poi – se ami di più l’uomo o la donna. Parabosco opta per l’uomo, fondandosi su varie ragioni. In base alla prima, «l’uomo generalmente essercita molto più le virtù dell’anima, che non fa la donna; onde, per tale esercizio, egli fa il giudizio più perfetto, per la qual cosa si dee credere ch’egli ami molto più, conoscendo ancho più perfettamente quella bellezza, o di corpo o d’animo, che lo tira ad amare». ²⁴ Anzi, le «virtù» che consentono di apprezzare la bellezza sono tanto sviluppate nell’uomo, che egli è portato a figurarsi tramite la ‘virtù immaginativa’ bellezze ancora più splendide di quelle che l’amata possiede effettivamente. Parabosco spiega:

Hora, che sia il vero che ogni amante corra subito con la virtù imaginativa ad imprimersi nel pensiero divine eccellenzie nella cosa amata, domandate a chi si sia, che ami di core, delle virtù della sua donna: voi sentirete che di primo volo, come s’egli parlasse con mille testimoni, vi dirà, e senza alcun risguardo di fare ingiuria all’altre, che la sua donna è la più bella, la più gentile e la più virtuosa che si possa vedere; e sì gli offuscherà l’intelletto questa impressione, che egli confesserà ogni debito, e così gli parrà di non esser degno pure d’un solo sguardo di lei, benché ella fosse la più vile e la più laida del mondo. ²⁵

Il passo è interessante perché demistifica dall’interno le lodi iperboliche che così frequentemente si leggono non solo nelle lettere e nelle liriche degli amanti in generale, ma anche in quelle del Parabosco stesso. L’autore, di fatto, invita a considerare con scetticismo le parole di qualunque uomo innamorato, poiché la passione è in grado di offuscare l’intelletto di quest’ultimo tanto da fargli credere di non meritare neppure un solo, fuggevole sguardo dell’amata, «benché ella fosse la più vile e la più laida del mondo».

3. Le *Lettere amoroze* di Alvisè Pasqualigo

Il petrarchismo è componente essenziale e preponderante anche delle *Lettere amoroze* che si scambiano il nobile veneziano Alvisè Pasqualigo e una – non meglio precisata – Madonna Vittoria, protagonisti di una relazione adulterina (Vittoria era infatti sposata). ²⁶ L’opera venne pubblicata in

24. G. Parabosco, *Lettere amoroze*, cit., p. 17.

25. Ivi, p. 18.

26. Alvisè Pasqualigo (1536-1576) appartenne a una famiglia veneziana di antica nobiltà. Attese a compiti militari e politico-amministrativi e partecipò alla battaglia di Lepanto. Nel 1565 si trovava «in reggimento» a Zara, e lì fece rappresentare la sua commedia pastorale *Gl’intricati*. Fra le sue opere, oltre alle *Lettere amoroze*, si ricordano la commedia *Il fedele* (Venezia, Bolognino Zaltieri, 1576), la pastorale *Gl’intricati* (Venezia, Francesco Ziletti, 1581) e le *Rime* (Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1605). Per approfondimenti sulla sua biografia, cfr. Ida Caiazza, *Alvisè Pasqualigo e il suo romanzo epistolare, le Lettere amoroze, dal-*

una prima versione in due libri già nel 1563 grazie alle cure di Francesco Sansovino (Venezia, Rampazetto), ma la versione definitiva in quattro libri risale al 1567 (Venezia, Sansovino).²⁷ In questa sede, interessa osservare innanzitutto che le lettere lasciano più volte trasparire un certo divertito distacco nel manipolare la tradizione petrarchista.²⁸ Soprattutto Alvise ama giocare con l'artificiosità dei più vulgati *topoi* lirici, come ad esempio nel passaggio qui sotto riportato, in cui sfrutta e assembla insieme le topiche opposizioni tra acqua delle 'lacrime' e fuoco della 'fiamma', nonché tra 'sonno' e 'veglia', tramite la metafora dello scambio delle anime tra amanti:

Dal caldo, che dite ch'io mi guardi, vi rispondo di non poter a niun modo farlo: perché la continova fiamma che porto nel petto ha dissecato l'humore che talhor, cadendomi de gli occhi, faceva la fiamma minore. Dal non dormire non posso medesimamente ripararmi: perciocché, da che 'l vostro cuore se ne venne nel mio petto, il mio spirito corse a voi e, sì come egli, somigliando a me, vi tiene sonnacchiosa, così il vostro cuore, somigliando a voi, mi tiene vigilante. Se adunque volete ch'io v'obedisca, porgete tanto di humore alla fiamma, che ella si smorzi, e comandate al vostro cuore che con sì pungenti lime non mi roda il petto [...]²⁹

L'ironia di Alvise giunge a colpire Vittoria stessa.³⁰ Egli, infatti, prende

la «relazione» alla «corrispondenza», in «Italianistica», XLIII, 1, 2014, pp. 77-106, a pp. 78-80 (cfr. anche la bibliografia ivi citata).

27. Alle *Lettere amorose* (pubblicate inizialmente anonime) arrise un notevole successo di mercato: cfr. l'elenco delle edizioni in J. Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne*, cit., vol. I, pp. 223-227. I riferimenti saranno tratti dalla seguente edizione: Alvise Pasqualigo, *Lettere amorose [...]*, Venezia, Domenico Farri, 1581. Su quest'opera, cfr.: A. Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»*, cit., in part. pp. 101-111; Giorgio Bàrberi Squarotti, *Prodromi della narrativa manierista: dal Bandello al Pasqualigo*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1984, pp. 351-384; R. Morabito, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 117-120; Roberto Riso, «Abbracciare col pensiero in vece mia questa poca anima che viene a voi chiusa in questa carta». *Le «Lettere di due amanti» di Luigi Pasqualigo*, in Id., «Troppo dolce cosa da leggere ...». *Il romanzo epistolare italiano fra Cinque e Seicento*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Fondo di studi Parini-Chirio - Università degli Studi di Torino, 2013, pp. 49-94; I. Caiazza, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare*, cit.; Ead., *Metamorfosi editoriali di epistolari cinquecenteschi*, cit., pp. 132-135.

28. Sul riutilizzo della tradizione letteraria come 'gioco', cfr. L. Bolzoni, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, cit.

29. A. Pasqualigo, *Lettere amorose*, cit., p. 56.

30. Sarebbe naturalmente interessante capire in che misura le lettere di Vittoria rispecchiano quanto scritto effettivamente dalla donna e quanto siano invece frutto di rimaneggiamento esterno, se non addirittura di invenzione pura e semplice da parte del Pasqualigo. A tal proposito, è significativo quanto evidenziato già da J. Basso (*Le genre épistolaire en langue italienne*, cit., vol. I, pp. 225-226) riguardo alle prime tredici lettere del quarto libro delle *Lettere amorose* e alla nota introduttiva ad esse premessa in alcune edizioni. Nell'edizione del 1567 (Venezia, Sansovino), infatti, il quarto libro si apre con questa nota: «Lettori, avertite che queste XIII lettere della donna sono scorrettissime, senza ortografia, e messe ad arte a questo modo per mostrare quanto l'autore sa in ogni maniera di

sottilmente in giro la sua corrispondente, rea di ‘petrarcheggiare’ in maniera forse troppo vistosa e insistita. Vittoria, accortasi degli intenti parodici dell’amante, non manca di adontarsene. Tutto sembra cominciare con questa lettera della donna:

Deh, può egli essere che, se voi amaste me quanto io amo voi, non si trovassero mille vie al nostro esser insieme più sovente che noi non siamo? Può essere che, se voi foste ferito in quella guisa che son io, non vi stringesse pietà di me più di quel che hora vi stringe? Può essere che vi soffra ’l cuore di veder sì spesso ne gli occhi miei la male impiegata anima chiedervi tacendo mercé, e la sua fiamma mostrarvi, e ’l suo picciol desio? Se voi tant’hora vegliate meco la notte quanto io fo con voi, penso che la mattina vi troviate tutto debole e sbattuto: e per il vero è gran cosa che per lo continovo ogni notte quattro o cinque ore io stenti ad addormentarmi, sempre di voi, delle vostre parole e d’ogni vostro atto grande, minimo, dolce e amaro ripensando; ma voi sete tanto crudele, che non mi crederete cosa alcuna fin a tanto che non vedrete chiuder queste misere ossa in poca fossa. [...] ³¹

Alvise replica:

Deh, può egli essere che, se voi amaste me nella maniera ch’io amo voi, che voi non credeste che io fossi ferito in quella guisa che voi sete? E che non vi stringesse quella pietà di me che mi stringe di voi? Può essere che vi soffra il cuore di veder sì spesso ne gli occhi miei il cuor mio, il quale, tralucendo per tutte le sue parti, vi dà segno del suo ardente desio e ve ne chiede tacendo mercé? Può esser, dico, che non vogliate credergli, che solo della vostra vita egli ha di mestieri? [...] ³²

Vittoria però, come accennato, non accoglie di buon grado la risposta di Alvise, e gli scrive a sua volta:

stile fingere et per imitar il natural proprio della donna». Nell’edizione del 1570 (Venezia, Regazzola e Cavalcalupo), invece, Basso osserva che la nota (come d’altronde anche le tredici lettere seguenti) possiede delle sintomatiche differenze rispetto alla prima versione, poiché recita: «Non vi parerà strano, Lettori, se leggerete le tredici seguenti lettere della Donna dissimili dalle altre, perciocché sono state messe così ad arte, per voler dimostrare il natural scrivere di essa». La studiosa commenta: «Le texte des lettres elles-mêmes dut être corrigé: on estima sans doute que la version précédente en caricaturant à outrance l’inculture de la femme nuisait à la vraisemblance». Basso offre un esempio di questa differenza nel testo delle tredici lettere mettendo a confronto un passo dalle edizioni del 1564 e del 1567 con la versione corrispondente nell’edizione del 1573 (Venezia, Bertano), che riproduce quella del 1570 (alla quale la Basso non ha avuto direttamente accesso). Sulla seconda versione della nota si sofferma anche R. Risso («*Troppo dolce cosa da leggere ...*», cit., pp. 73, 88). Ida Caiazza richiama l’attenzione sul fatto che Sansovino «pubblica una prima versione dell’opera, presentandola come testimonianza di una storia di adulterio coinvolgente personaggi reali, e, a distanza di qualche anno, ne dà una seconda, dichiarando stavolta che si tratta di un’opera d’invenzione» (Ead., *Metamorfosi editoriali di epistolari cinquecenteschi*, cit., p. 128).

31. A. Pasqualigo, *Lettere amorose*, cit., p. 133.

32. Ivi, p. 134.

Conosco, per l'ultima lettera che m'avete scritto, che voi vi burlate di me e delle mie lettere, scrivendomi con le mie proprie parole soggetto contrario. Il che non voglio credere che sia stato per farmi conoscere il vostro intelletto maggiore di quello ch'io lo conosco (che è senza fine grande), ma crederò bene che l'abbiate scritto acciò ch'io conosca la mia ignoranza: ché in vero ignoranza fu il scrivervi e concetti e parole d'altrui. Conosco (sì com'è invero) ch'è troppo grande il furto, ma scusimi appo voi il desiderio c'ho di rappresentarvi dinnanzi agli occhi materia che sia dolce alla lingua e dilettevole all'udito. Vi priego non habbiate a male queste cose ch'io ragiono con voi, perciocché esse vengono dalla sincerità dell'animo mio, al quale dovete solamente haver risguardo, come a parte più nobile de' mortali.³³

Vittoria vuol dare l'impressione di poter conciliare artificio e sincerità, ripresa di «concetti e parole d'altrui» e spontaneità. Minimizza di fatto la portata del suo «troppo grande [...] furto», ascrivendolo al desiderio di offrire all'amante «materia che sia dolce alla lingua e dilettevole all'udito» (argomentazione che ricorda un celebre passaggio degli *Asolani*).³⁴ Pertanto, Vittoria riduce l'artificio al livello esteriore della veste stilistica con cui ha ammantato i propri sincerissimi sentimenti. Con studiata umiltà, sfrutta la retorica della semplice femminella 'senza lettere', per giustificare il «furto» con il premuroso intento di inviare ad Alvise lettere che siano piacevoli a leggersi anche da un punto di vista linguistico-formale: cosa che le sarebbe stata impossibile affidandosi solo alle proprie misere risorse. Ciò non inficia tuttavia – ella assicura – la schietta genuinità dei pensieri e dei sentimenti da lei espressi. Un concetto che Vittoria ribadisce e puntella infine, scrivendo: «Vi priego non habbiate a male queste cose ch'io ragiono con voi, perciocché esse vengono dalla sincerità dell'animo mio, al quale dovete solamente aver risguardo, come a parte più nobile de' mortali». Con posa di gusto elegiaco, da sfortunata e indifesa eroina ovidiana,³⁵ ella addebita semmai all'amato una sapienza proclive all'inganno verso la donna che con tanta immediatezza e tanto candore ha posto in lui ogni speranza e ogni fiducia. Già nel passo sopra trascritto, Vittoria insinua velenosamente il sospetto che Alvise le scriva per far sfoggio d'intelligenza e di cultura, piuttosto che mosso dalla forza dell'affetto. È un sospetto che, lungi dall'essere bandito, risulta vieppiù

33. Ivi, p. 137.

34. Cfr. le parole di Gismondo in Pietro Bembo, *Gli Asolani* [1530] I, vii, rr. 12-20 (si cita dall'ed. critica a cura di G. Dilemmi, cit.): «[...] de' miei compagni sì mi maraviglio io forte, i quali dovrebbero, se bene altramente credessero che fosse il vero, scherzando almeno favoleggiar contra lui [Amore], a ffine che alcuna cosa di così bella materia si ragionasse hoggia tra noi [...]» (corsivo nostro). Anche in questo caso sono esaltate come prioritarie le ragioni del fornire «materia che sia dolce alla lingua e dilettevole all'udito».

35. Sull'«ovidianesimo» delle *Lettere amorose*, cfr. Ginetta Auzzas, *La narrativa nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, t. 2, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 99-138, a p. 135; R. Risso, «*Troppo dolce cosa da leggere ...*», cit., pp. 51, 85, 91.

rafforzato nel momento stesso in cui la donna – ironicamente – lo nega («Il che non voglio credere che sia stato per farmi conoscere il vostro intelletto maggiore di quello ch'io lo conosco (che è senza fine grande) [...]»). L'accusa trova più ampio sviluppo in un'altra lettera, in cui Vittoria prorompe in domande concitate:

Ma di voi, signor crudele, che debbo io dire? Se, potendo così agevolmente riparar ad ogni mia miseria, ne siete vago a meraviglia? Come vi soffre il cuore di veder colei (*che tante volte havete detto esser vostro cuore, vostra vita e vostra anima, senza la cui grazia non potreste vivere*) in tanti angosciosi martiri e non darle aiuto? Potendo dargliela, massimamente senza vostro discomodo? Ma io conosco bene che il mio tormento è di vostra voglia, e ciò è cagione che men grave io lo senta, se però è possibile di sentir maggior dolore di quello ch'io sento.³⁶

Vittoria rinfaccia amaramente ad Alvise gli enfatici *topoi* cui così spesso è ricorso per assicurarla del proprio amore fervente («[...] colei (che tante volte havete detto esser vostro cuore, vostra vita e vostra anima, senza la cui grazia non potreste vivere)»). Alla prova dei fatti, essi si sono rivelati null'altro che *flatus vocis*, meri scheletri sonori con cui carpire proditoriamente la fiducia di lei, povera donna ignara di astuzie e di inganni. Poco oltre, acquista la massima evidenza la contrapposizione tra l'amato menzognero e Vittoria stessa, che dantescamente scrive ciò che Amore le «ditta dentro» (ancora una volta, protesta di immediata spontaneità ed eloquente rimando alla tradizione coesistono nelle parole della donna):

Crederò bene che molte cose mi scriviate contrarie all'animo vostro per prendervi piacere dell'ingannarmi con parole, ma io misera scrivo bene *quel tanto che mi detta Amore*, e che è vero; che Dio volesse, che il contrario fosse in mio servizio. So ben io come tosto voi altri smorzate le fiamme amorose, conseguito c'havete il vostro intento, e parimente so quanto in noi donne cresce, dopo l'effetto, l'affetto.³⁷

4. Le *Lettere amorose* di Celia Romana

Analogo lamento per gli inganni che i perfidi uomini tendono alle ingenu e sincere donne campeggia nelle *Lettere amorose* (1562) della misteriosa Celia Romana.³⁸ In questo caso, a differenza dell'opera appena esamina-

36. A. Pasqualigo, *Lettere amorose*, cit., p. 174; corsivo nostro.

37. Ivi, p. 176; corsivo nostro. Si noti anche l'elegante artificiosità della paronomasia conclusiva 'effetto' - 'affetto', posta in grande risalto dall'*ordo verborum* e, a livello superiore, dalla posizione nella campata logico-sintattica qui enucleata.

38. Due sono le edizioni dell'opera pubblicate nel 1562, rispettivamente a Venezia ([Francesco Rampazetto], appresso Antonio de gli Antonii) e a Milano ([fratelli da Meda], appresso Giovanni Antonio de gli Antonii). Jeannine Basso (*Le genre épistolaire en langue italienne*, cit., vol. I, p. 208) scrive: «Ces deux éditions de 1562 sont totalement différentes,

ta, troviamo solo le lettere della donna, mentre sono assenti le epistole della controparte maschile.³⁹ Tuttavia, è sufficiente questo passaggio da una delle prime lettere di Celia ad attrarre la nostra attenzione:

mais leur contenu est identique». Le *Lettere* di Celia godettero di un notevole successo, raggiungendo il numero di dodici edizioni tra il 1562 e il 1628, nonostante la condanna dei libri di lettere amorose nell'Indice di Parma del 1580 e delle lettere d'amore senza nome d'autore nell'Indice di papa Sisto V del 1590 (per la bibliografia delle edizioni, cfr. *ivi*, vol. I, pp. 207-210; sulla censura delle lettere di Celia, nonché di altri libri di lettere amorose, cfr. Lodovica Braida, *Libri di lettere all'Indice. Censura, autocensura ed espurgazione delle raccolte epistolari nel XVI secolo*, in *Cartas-Lettres-Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2014, pp. 331-348, a pp. 343-346). Riguardo all'identità dell'autrice, Virginia Cox (*Women's Writing in Italy*, cit., p. 317 n. 5) sostiene che Celia potrebbe essere un personaggio fittizio. Per la tradizione che attribuisce al Parabosco le *Lettere* di Celia, cfr. M.K. Ray, *Writing Gender*, cit., pp. 231-232 n. 47. Per parte nostra, concordiamo con Luigi Matt riguardo al fatto che «non ci sono reali motivi per ritenere [...] che in realtà si tratti di una pura finzione e che l'autore sia un uomo. [...] Il fatto che il libro sia pubblicato sotto pseudonimo non prova nulla: è evidente che non potrebbero mai uscire col vero nome di una donna testi compromettenti per la sua rispettabilità.» (Luigi Matt, *Lettere «mal corrette» ma «scritte di cuore»: lingua e stile dell'epistolario amoroso di Celia Romana*, in *La comunicazione letteraria degli Italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo. Letture critiche*, a cura di Dino Manca e Giamberto Piroddi, Sassari, Edes, 2017, pp. 129-148, a p. 130). Utili elementi di riflessione al riguardo si possono ricavare anche dallo studio delle copie dell'opera a noi pervenute. Nelle due edizioni del 1562, è presente un'epistola dedicatoria (senza luogo né data) che l'anonimo «amante» indirizza alla «Signora Lisa», spiegando di aver operato una selezione tra le «ben mille lettere scritte da Celia] nello spazio di dodici anni (come che quindici siano, che cominciò il mio amore)» (sessantuno delle sessantotto lettere raccolte sono infatti datate, coprendo un periodo che va dall'11 febbraio 1549 (quinta lettera) al 30 dicembre 1560 (ultima lettera)). Obiettivi dell'anonimo amante sono mettere in guardia contro gli «amorosi impacci» e dar testimonianza dell'«ingegno» e dell'«acutezza» di Celia, lamentando che «non fu costei, da suoi teneri anni, nelle buone scienze ammaestrata». Ma questo è del resto problema assai frequente per le donne: «ad esse l'ingegno non manca, ma lo studio sì delle buone arti e delli buoni costumi». Dopo la dedica, una nota avvisa che, all'interno delle lettere, Celia è talvolta chiamata Zima, «per poterla copertamente nominare [...] essendo ella altresì la più ornata e più pulita gentildonna di Roma». Jeannine Basso (*Le genre épistolaire en langue italienne*, cit., vol. I, p. 208) osserva che, in una nota manoscritta dell'esemplare da lei consultato dell'edizione 1563 (Venezia, Francesco Lorenzi da Turino), viene suggerita l'identificazione di Celia con la gentildonna romana Margherita Petronii. È probabilmente una semplice coincidenza il fatto che Celia sia anche «il nome d'arte di una comica che recitava intorno al 1570, forse con la compagnia dei Confidenti» (Francesca Romana de' Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 104). Segnaliamo anche la presenza di un sonetto a nome di Celia Romana nel *Tempio della Divina Signora Donna Geronima Colonna d'Aragona* (Padova, Lorenzo Pasquati, 1568, c. 31v).

39. Si ricordi del resto la ricca tradizione dell'immagine della 'donna che scrive lettere', su cui cfr. Maria Luisa Doglio, *Lettere e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993. Gabriella Zarrì spiega che l'immagine della donna che scrive lettere trova la propria codificazione letteraria nelle *Heroides* di Ovidio e si consolida poi nella boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta* e nella novellistica latina quattrocentesca (cfr. l'introduzione a *Per lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia: secoli XV-XVII*, a cura di Ead., Roma, Viella, 1999, a p. IX).

[...] tutti gli huomini, con ogni astuzia, cercano sempre d'ingannare le misere donne, e con dolci e lusinghevoli parole, e *con lettere non scritte di cuore, ma ricavate hor da questo hor da quel libro*, danno loro a credere quello che essi vogliono.⁴⁰

Anche qui, come nel carteggio fra Alvise e Vittoria, è centrale il nesso problematico tra 'furto' «hor da questo hor da quel libro» e sincerità del sentimento espresso nelle lettere. Del resto, in epoca di petrarchismo trionfante, questa preoccupazione si fa tanto sentita da diventare pressoché luogo comune. Rimanendo nello stesso anno in cui vengono pubblicate le *Lettere* di Celia (il 1562), si può ricordare un eloquente passaggio dal *Dialogo d'amore* del noto poligrafo piacentino Lodovico Domenichi.⁴¹ In esso, i personaggi femminili lamentano che sin troppe donne sono state ingannate da sedicenti amanti, i quali giuravano insistentemente di amarle alla follia: non facevano che piangere e pregarle, salvo poi dimostrare di non provare autentico amore. Tali scaltri uomini hanno l'abitudine di profittare spavalidamente delle risorse loro offerte da Ovidio – che ebbe la sfacciataggine di mettere per iscritto le regole utili a ingannare le povere donne – nonché appunto dalla tradizione lirica, con il suo ormai vieto repertorio di lodi iperboliche e di incredibili 'miracoli d'amore'. Una delle interlocutrici, Silvia Boiarda, deplora infatti:

E come credete voi di trovare le donne sì cieche degli occhi dell'intelletto, benché un poco vane e boriose per sentir *porre in cielo la lor bellezza*, che possano indurvi a prestarvi fede, quando nel descrivere le vostre passioni amorose *fingete quelle tante meraviglie di fuochi, di fiumi, di ghiacci, di morire, di rinascere e tanti altri miracoli ordinati degli innamorati?*⁴²

In questo contesto, l'autrice sembra voler offrire un modello alternativo alle 'menzogne' nutrite di letteratura dei suoi 'collegli' uomini. Per questo, senza approdare allo smagato anti-petrarchismo di un Doni,⁴³ Celia scrive

40. Celia Romana, *Lettere amorose [...]*, Treviso, Fabrizio Zanetti, 1600, c. 4v; corsivo nostro. Su questo passo, cfr. anche L. Matt, *Lettere «mal corrette» ma «scritte di cuore»*, cit., p. 144.

41. Cfr. Lodovico Domenichi, *D'amore*, in Id., *Dialoghi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562. Per la biobibliografia del Domenichi, cfr. Angela Piscini, *Domenichi, Ludovico*, in *DBI*, XL, 1991, pp. 595-600.

42. L. Domenichi, *D'amore*, cit., pp. 22-23; corsivi nostri.

43. Nei *Pistolotti amorosi* di Anton Francesco Doni (Venezia, Giolito, 1552), opera *sui generis* che racchiude materiale assai eterogeneo (l'autore stesso lo pone in evidenza, intitolando l'indice *Inventario delle masserizie d'amore*), l'anti-petrarchismo appare evidente sin dal controcanto con cui le caustiche notazioni dell'indice presentano la materia contenuta nell'opera. Ad esempio, per la lettera alla c. 2r, la didascalia recita: «Sciocchezze che dicono gli amanti per acquistarsi la grazia dell'amata»; e per la lettera a c. 9: «Quel che dicevano quegli antichi innamorati delle donne, quando eron rustucchi delle cose d'amore» (cfr. c. *vr). Proprio per il suo accanito, 'progettuale' intento parodico nei confronti del petrarchismo, l'opera del Doni si differenzia da quelle qui prese in esame e richiede una trattazione

nondimeno le sue lettere in uno stile deliberatamente a-petrarchista, come ben notato da Quondam con dovizia di esempi.⁴⁴ Per esemplificare come Celia esprima la sua concezione fondamentale ‘allegra’ dell’amore, basti pensare all’uso di colorite espressioni come «mettere la caccara a questi meschini facendo loro credere che le gatte volino» (c. 15r). Fra le formule colloquiali e proverbiali: «resto con un palmo di naso» (c. 34r), «faceste come le ortolane di Genova» (c. 40r), «buone parole e tristi fatti ingannano i savi» (c. 58r), «Se Africa pianse, Italia non rise» (c. 60v), «il resto del mondo non istimo io uno pistacchio» (c. 76v). Non mancano, poi, gli epiteti poco lusinghieri rivolti ad altre donne: «bagasce» (c. 57v), «putta sanese» (c. 65v), «sgualdrina» (*ibidem*), «femmina così puzzolente» (c. 66r). Per comunicare affettuosità e conferire un tono ‘quotidiano’ alla sua scrittura, Celia fa ampio uso di vezzeggiativi, diminutivi, superlativi ed espedienti analoghi, quali «cuorino soavissimo» (c. 14v), «cosuzze» (c. 25v), «animo grande grande» (c. 15v) ... Curiosi sono i richiami associativi e metaforici con cui gioca l’autrice: anziché definire l’amante come «dolce nemico» (secondo il tipico codice petrarchista), a volte Celia rimaneggia il *topos* chiamandolo «Turco dolce» (cfr. ad esempio c. 17v). Altrove, si rivolge a lui come «toso dolcissimo, inzuccherato, saporito e bello» (c. 23r: dove è notevole, fra l’altro, il dialettale «toso»); analogamente, lo definisce «dolce mia vita saporita» (c. 33r) e gli bacia «la dolcissima e inzuccheratissima bocca» (c. 38v). Quando poi vuole assumere un tono melodrammatico, Celia non si fa scrupolo di parodiare il Dante più sublimemente tragico, domandando enfatica: «tu terra, come non ti apri e mi sorbisci?» (c. 30r).

Per certi versi sono significative le assonanze fra Celia e la celebre cortigiana e poetessa veneziana Veronica Franco. È stato notato come quest’ultima, nelle *Terze Rime* (1575), dispieghi una «retorica della verità», opponendo la propria ostentata schiettezza al petrarchismo ideale ma insincero degli uomini. Di contro allo stereotipo petrarchista della donna casta e silenziosa,

a parte: Gianluca Genovese, nel suo articolo “*Alla libreria del Calderone*”: *Testo e paratesto nei Pistolotti amorosi di Anton Francesco Doni*, in «Filologia e critica», XXXI, 2, 2006, pp. 200-230, ha scritto che Doni «sghignazzerebbe alquanto nel leggere [...] una definizione involontariamente antifrastica come quella che [...] fa [dei *Pistolotti amorosi*] un “pronuario di lettere d’amore per gentildonne”» (il riferimento è a *Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, Milano, Garzanti, 1997, p. 288). Per approfondimenti su quest’opera, oltre all’articolo di Genovese, cfr. Donatella Riposio, *La parodia epistolare: Anton Francesco Doni, in Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988, pp. 155-171; Carlo Alberto Girotto, *Una riscrittura accademica (Gelli-Doni)*, in «Studi rinascimentali», III, 2005, pp. 45-63; Francesca Cerri, *I ‘Pistolotti amorosi’: studio per un’edizione critica*, in «Una soma di libri». *L’edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, Atti del seminario (Pisa, Palazzo Alla Giornata, 14 ottobre 2002), presentazioni di Michele Ciliberto e Gabriella Albanese, Firenze, Olschki, 2008, pp. 121-154.

44. Cfr. A. Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»*, cit., pp. 111-112. Per una dettagliata analisi linguistico-stilistica delle *Lettere* di Celia, cfr. L. Matt, *Lettere «mal corrette» ma «scritte di cuore»*, cit.

la Franco esibisce un genuino erotismo e rifiuta i toni sublimi.⁴⁵ Anche nelle *Lettere familiari* (1580), la scrittrice denuncia gli inganni maschili.⁴⁶ Ad esempio, biasima uno spasimante che la importuna perché non ha voluto ricambiare il suo «amor finto»; per contro, tramite la sua lettera Veronica gli «manifesta la verità»:

Poi che 'l verace amore principalmente consiste nell'union dell'animo e della volontà della persona ch'ama, con quello della persona amata, e che l'obbligo dell'amor finto non merita corrispondenza d'amor vero, siavi d'avantaggio, ch'io vi manifesti la verità, ch'è pur effetto d'amorevolezza, dove voi, opponendovi in tutto al mio volere, mostrate di non amarmi, e me disobligate dal debito del rendervene alcuna ricompensa, non solo d'effetti, ma né pur di buon desiderio.⁴⁷

Analogamente, a un altro uomo che vorrebbe comprare il suo amore, la Franco preferisce la verità dei propri sentimenti, senza ingannarlo per tornaconto personale:

Poi ch'io non posso ricambiarvi con l'egual corrispondenza di quell'amore che voi fate professione di portarmi, havendo già collocato il mio pensiero altrove e opponendosi la mia fatal inclinazione a quanto io habbia tentato di fare per amarvi e per rendervi il cambio dell'istessa parità, vi sarò almeno grata e cortese nel cercar di giovarvi col scoprimento di quella verità, la quale mentre io tacendola con mio beneficio potrei celarla nel manifestararvi poi con mio danno, pretendo di pagarvi con la mia lealtà il debito dell'affezione in quel modo a punto, che s'io vi restituissi alcuna somma d'oro da voi prestatami con altrettanto argento, o con altrettanta altra moneta equivalente. Havrei potuto, usando l'artificio dell'adulazione, che non è impossibile, né molto difficile, imprimervi nell'opinione del falso, per valermi secondo l'occasione di voi, che pur sete gentilhuomo di gran qualità, dal quale potrei aspettare in molti modi aiuto e favore. E senza arischiare di perder alcuna cosa dal mio canto, poteva mettermi in stato di trar da voi tanto pro, quanto voi medesimo potete comprendere, ch'io sappia dal partito portomi e dalle offerte da voi fattemi. E tanto più, quanto nel cominciato corso de' benefizii l'amor non ha né termine, né

45. Cfr. Ann Rosalind Jones and Margaret F. Rosenthal, *Introduction: The Honored Courtesan*, in Veronica Franco, *Poems and Selected Letters*, ed. and trans. by Eaed., Chicago, The University of Chicago Press, 1998, alle pp. 1-6, 14; Fabio Finotti, *Il teatro cortigiano di Veronica Franco. Le «Terze Rime»*, in *Studi di Letteratura Italiana per Vitilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 519-533, alle pp. 526-528.

46. Per approfondimenti, cfr. Margaret F. Rosenthal, *The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 132-152; Maria Luisa Doglio, *Scrittura e «offizio di parole» nelle Lettere familiari di Veronica Franco*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 103-118 (poi in Ead., *Lettere e donna*, cit.); A.R. Jones, M.F. Rosenthal, *Introduction*, cit., pp. 8-9; M.K. Ray, *Writing Gender*, cit., pp. 123-155.

47. Cfr. Veronica Franco, *Lettere familiari a diversi*, [Venezia], s.n.t., 1580, pp. 21-22.

freno, non l'ho voluto fare per non ingannarvi, dove non posso riamarvi. [...] non ho voluto mancare a quest'offizio di lealtà, nella quale io sono assuefatta per natura e per costume [...]»⁴⁸

Tornando alle *Lettere* di Celia, possiamo concludere che esse sono una testimonianza eloquente delle difficoltà nel rendere credibile l'«artificio» letterario (specie quello di marca petrarchista) come espressione di «sincerità» d'affetti presso la scrittura epistolare amorosa del Cinquecento. Già in Bembo, come abbiamo visto, il rapporto fra i due concetti era problematico, poiché il letterato veneziano faceva della sua storia d'amore con Maria Savorgnan un'opera d'arte, fra – da una parte – mito della trasparenza assoluta e della comunicazione spontanea, immediata, e – dall'altra parte – estroflessione teatrale ed edonistico virtuosismo retorico. In Parabosco, le iperboliche esaltazioni delle donne amate, così frequenti nella sua scrittura di chiaro stampo petrarchista, sono destituite di credibilità da quanto l'autore stesso afferma, riflettendo sugli abbagli di quella «virtù immaginativa» tanto sviluppata nel sesso maschile. Nelle lettere del Pasqualigo, il ricorso al codice petrarchista, che diventa spesso oggetto di elegante *divertissement* manieristico, suscita interrogativi e recriminazioni da parte di Madonna Vittoria in merito all'autenticità dei sentimenti espressi. Madonna Vittoria stessa, d'altra parte, si sente obbligata a render conto del suo contrabbandare «e concetti e parole d'altrui», difendendo il suo «troppo grande [...] furto» con le ragioni squisitamente edonistiche del porgere «materia che sia dolce alla lingua e dilettevole all'udito». Infine, in Celia Romana, la polemica verso le deplorabili abitudini dei corteggiatori, tanto astuti quanto bugiardi nel saccheggiare la tradizione letteraria per i propri poco onorevoli fini, favorisce l'adozione di una scrittura deliberatamente e provocatoriamente a-petrarchista.

Occorrerà attendere un nuovo secolo, una nuova temperie perché un autore di sesso maschile risponda indirettamente, con un proprio libro di lettere amorose, all'accusa mossa da Celia. Sarà infatti nella Venezia libertina del primo Seicento che l'Accademico Incognito Girolamo Brusoni, con le sue *Lettere amorose*, ostenterà una poetica della schiettezza a ogni costo, senza astenersi dalla rudezza e da punte di misoginia, incurante di commettere «errore nella politica amorosa» così facendo. E lo farà operando una sovversione del modello petrarchista, degradato a esempio di «amore fanciullesco» e rimpiazzato da una concezione dell'amore totalmente opposta, nella quale l'amante si sente in posizione di forza rispetto all'amata e accetta la propria incostanza senza sentimenti di colpa, anzi la elegge a sua cifra distintiva, come vedremo più nel dettaglio nel capitolo seguente.

48. Cfr. *ivi*, pp. 31-32.

V. «*So che faccio errore nella politica amorosa in iscrivervi queste cose*».
Le Lettere amorose di Girolamo Brusoni fra anti-petrarchismo e retorica della schiettezza

Nella sua voce su Girolamo Brusoni per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, Gaspare De Caro esprime un giudizio assai severo e sbrigativo sui *Delle lettere amorose [...] libri quattro* (Venezia, Oddoni, 1642),¹ sentenziando che tali lettere sono «prive [...] di qualsiasi interesse, traboccanti di lambiccatissimi bisticci, di elaborati complimenti, di citazioni classiche a proposito e a sproposito».² Ben più benevoli sono i giudizi di Jeannine Basso e di Liliana Grassi. La prima dichiara risolutamente che le epistole amorose del Brusoni (in particolare quelle del primo libro) sono «parmi les meilleures du temps».³ La seconda, richiamando l'opinione della Basso, afferma che essa «non è affatto esagerata».⁴

In effetti, quest'opera non merita di essere passata sotto silenzio. Innanzitutto, perché ci permette di gettare nuova luce su un autore che offre molteplici spunti di interesse, come dimostra anche il recente addensarsi di contributi su di lui e sull'ambiente di cui fece parte.⁵ Il mestrino Girolamo

1. Di tale opera rimangono oggi pochi esemplari. Nella fattispecie, ci siamo serviti della copia conservata a Parigi, Bibliothèque Nationale, Z 16004. Un'altra copia è disponibile a Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Landoni 187, come segnalato in Liliana Grassi, *Una nuova interpretazione autobiografica dell'Orestilla di Girolamo Brusoni*, in «Studi secenteschi», LI, 2010, pp. 37-106, a p. 52. L'opera risulta conservata anche presso la Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, la Bibliothèque interuniversitaire Sainte-Geneviève di Parigi e la Biblioteca Nazionale di Svezia a Stoccolma.

2. Cfr. Gaspare De Caro, *Brusoni, Girolamo*, in *DBI*, XIV, 1972, pp. 712-720.

3. J. Basso, *Le genre épistolaire*, cit., vol. II, p. 631.

4. Liliana Grassi, *Carte leggere: Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2013, p. 272.

5. Per un profilo biobibliografico del Brusoni, oltre alla voce del De Caro sopra citata, cfr. anche Lorenzo Polato, *Brusoni, Girolamo*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, 4 voll., diretto da Vittore Branca, Torino, Utet, 1986², vol. I, pp. 429-430; Francesco Piero Franchi, *Bibliografia degli scritti di G. Brusoni*, in «Studi secenteschi», XXIX, 1988, pp. 265-310; Luigi Contegiacomo, *Genealogie e documenti brusoniani in archivi veneti ed emiliani*, in *Girolamo Brusoni: Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, Atti del XXIII Convegno di Studi Storici (Rovigo, 13-14 novembre 1999), a cura di Gino Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 59-75. Per indicazioni sulla bibliografia relativa all'autore, cfr. Luca

Brusoni (1614-post 1686) fu uomo di profonde contraddizioni. Nonostante avesse abbracciato lo stato ecclesiastico entrando nell'ordine dei certosini, si diede a un'intensa vita mondana, fra amori, avventure e scandali, tanto da incorrere nelle ire della Chiesa, che lo fece perfino incarcerare (nel 1644). Adepto del libertinismo, fu tra i protagonisti della principale accademia libertina dell'Italia secentesca, la celebre accademia veneziana degli Incogniti, insieme a personalità quali – fra gli altri – Giovan Francesco Loredan (anima del sodalizio), Ferrante Pallavicino, Pietro Michiel, Angelico Aprosio, Francesco Poma, Antonio Rocco, Galeazzo Gualdo Priorato, Antonio Santacroce, Giacomo Badoaro e Giovanni Francesco Busenello.⁶ Fu particolarmente intimo del più celebre membro dell'accademia, lo sfortunato Ferrante Pallavicino, che – appena ventottenne, nel 1644 – pagò con la decapitazione la propria audace polemica anti-clericale. Del Pallavicino, il Brusoni scrisse una fortunata biografia (1651).⁷ Dopo l'esperienza del carcere e soprattutto la decapitazione dell'amico, indubbiamente il Brusoni adottò un contegno più prudente. Fra il 1639 e il 1662, uscirono le sue opere di maggior successo, in particolare di genere romanzesco, fra cui vale la pena ricordare *La fuggitiva* (1639), *L'Orestilla* (1652), *La Filismena* (1657), *Degli amori tragici* (1658; la prima versione, dal titolo *Le turbolenze delle vestali*, fu scritta però nei primi anni Quaranta); soprattutto, conobbe uno straordinario successo la cosiddetta trilogia romanzesca di Glisomiro, composta da *La Gondola a Tre Remi* (1657), *Il Carrozzino alla Moda* (1658) e *La Peota Smarrita* (1662). Scrisse anche quasi tutti gli elogi degli accademici contenuti nelle *Glorie degli Incogniti* (1647). Inoltre, fu assai intensa la sua attività di gazzettiere politico e di storiografo, culminante nella *Storia delle guerre*

Piantoni, *Tra laguna e 'corte': Pratiche di osmosi sociale nella trilogia di Girolamo Brusoni*, in «Chroniques italiennes web», XX, 2, 2011, chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web20/Piantoniweb20.pdf [ultimo accesso: 15 febbraio 2021]; *Libertini italiani: letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di Alberto Beniscelli, Milano, Bur, 2011; Maria Di Giovanna, *Studi su Girolamo Brusoni*, Caltanissetta, Sciascia Salvatore, 2013; Jean-François Lattarico, *Brusoni plagiaire de Loredano: Pour une édition critique de La forza d'amore (1662)*, in «Studi secenteschi», LV, 2014, pp. 105-134; Alberto Beniscelli, *Boccalini in Parnaso: una "fantasia" di Girolamo Brusoni*, in *Per civile conversazione: Con Amedeo Quondam*, vol. I, a cura di Beatrice Alfonzetti et alii, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 193-204.

6. Sugli Incogniti, cfr. almeno: Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini: La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1983² [I ed.: 1950], pp. 145-199; Albert N. Mancini, *La narrativa libertina degli Incogniti*, in «Forum Italicum», XVI, 3, 1982, pp. 203-229; Monica Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; Edward Muir, *Guerre culturali: Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008; *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; Emanuela Bufacchi, *Alcune osservazioni sulla censura romana e gli accademici Incogniti*, in «Esperienze letterarie», XL, 3, 2015, pp. 41-55

7. Sul Pallavicino, cfr. la voce a firma di Mario Infelise per il *DBI*, LXXX, 2014, pp. 506-511; dello stesso studioso cfr. anche *Avignone, 5 marzo 1644. La decapitazione di un libertino*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II: *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, cit., pp. 486-492.

d'Italia dal 1635 al 1655 (1656; poi più volte riedita e ampliata, assumendo il titolo definitivo di *Historia d'Italia* nell'edizione del 1671). Quest'opera fu all'origine dei contatti fra il Brusoni e la corte dei Savoia: contatti che si fecero sempre più stretti, al punto che, nel 1676, il Brusoni si trasferì a Torino con gli incarichi di consigliere e storiografo di corte. Le ultime notizie su di lui, risalenti al 1686, provengono ancora da Torino, da cui però il Brusoni chiede ufficialmente di poter partire per trasferirsi nuovamente a Venezia.

Ma le *Lettere amoroze* del Brusoni meritano attenzione anche per la loro importanza intrinseca in relazione al fenomeno più complessivo dei 'libri di lettere amoroze', un genere fiorito soprattutto nel Cinquecento, ma che pure nel secolo successivo annovera esempi notevoli. Nel fondamentale volume *Le 'carte messaggere'*, per il Seicento sono menzionati vari libri di lettere che fin dal titolo enunciano il tema amoroso, come nei casi di Florio Ametisti (1614), Ottavio Rossi (1621), Margherita Costa (1639, più volte riedito), Ferrante Pallavicino (1639, più volte riedito), Carlo Basso (1657). Gli autori secenteschi di maggior successo entrano nel canone: così, nella fortunata antologia *Scelta di lettere amoroze [...]* (Venezia, Giacomo Bartoli, 1656, più volte ripubblicata; messa all'Indice nel 1683), spiccano Ferrante Pallavicino, Luca Assarino e Margherita Costa,⁸ oltre al cinquecentista Girolamo Parabosco, autore di un *best-seller* che resiste al passare dei decenni. Fra i libri di lettere amoroze più popolari non può invece essere annoverato quello del Brusoni, del quale – a differenza delle opere di Pallavicino e di Costa – non si conoscono edizioni successive alla *princeps*.

Di passaggio, va ricordato che, seppure in misura sicuramente meno cospicua rispetto al secolo precedente, anche nei primi decenni del Seicento appaiono a stampa alcuni notevoli dialoghi e trattati d'amore. Essi si caratterizzano spesso per la convinta legittimazione della componente sensuale, come ne *Il Gradenico. Nel quale si discorre contra l'amor platonico, et a longo si ragiona di quello del Petrarca* (1608) di Ludovico Zuccolo e nel voluminoso *Psafone* di Melchiorre Zoppio (1617; apparso in una prima versione ridotta già nel 1590, all'interno delle *Ricreazioni amoroze degli Accademici Gelati di Bologna*). A parte, va menzionato l'ancor più voluminoso *Erocallia* di Giovan Battista Manso (oltre mille pagine a stampa), pubblicato nel 1628 ma frutto di una lunga gestazione ed elaborato da una prospettiva tardo-cinquecentesca, come giustamente rilevato già da Amedeo Quondam.

L'attenzione degli accademici Incogniti per l'epistolografia amorosa appare assai significativa. È il caso, ad esempio, del già ricordato Ferrante

8. Sulle *Lettere amoroze* di Margherita Costa, cfr. Luca Piantoni, *Le Lettere amoroze di Margherita Costa tra sperimentalismo e 'divertissement'*, in «Studi secenteschi», LIX, 2018, pp. 36-51, in cui fra l'altro si sottolinea come la raccolta comprenda lettere fittizie e redatte da scriventi anonimi e antropologicamente stereotipati, senza riferimenti topo-cronologici, e si caratterizza l'opera come prontuario, capace di offrire casistica con funzione imitativa (cfr. pp. 37-38).

Pallavicino.⁹ Un altro importante accademico, Pietro Michiel, è autore di dodici *Epistole amoroze* (Venezia, Giacomo Scaglia, 1632), poi comprese – con aggiunta di sei ulteriori lettere d’amore – nel *Dispaccio di Venere. Epistole Heroiche & Amoroze* del medesimo autore (Venezia, Guerigli, 1640; pubblicato, sempre da Guerigli, anche nel 1655 e nel 1661). È da notare che la dedica de *Il dispaccio amoroso* edito nel 1640 è a firma del Brusoni.

Del resto, il tema amoroso sembra stare molto a cuore agli Incogniti: ad esempio, si può ricordare che la personalità-guida del sodalizio, Giovan Francesco Loredan,¹⁰ è autore di *Sei dubbi amorosi trattati accademicamente* (1647), e che il più importante lascito dell’Accademia sono le *Cento novelle amoroze degl’Incogniti*, frutto di un impegnativo progetto di gruppo portato a compimento nel 1651, ma che già nel 1641 – un anno prima delle *Lettere amoroze* brusoniane, quindi – aveva portato alla pubblicazione di una prima versione, sotto il titolo di *Novelle amoroze degl’Incogniti*.

È lo stesso Loredan, inoltre, a spingere il Brusoni a pubblicare le proprie epistole amoroze, come rivelato da quest’ultimo nella lettera al *Lettore* posta all’inizio del volume: «Il motivo di questa raccolta viene dall’Illustrissimo Signor Giovan Francesco Loredano, e io l’ho ricevuto volentieri per soddisfare, oltre al suo desiderio, a quello di molti amici». ¹¹ Sono parole che fanno intendere come le *Lettere amoroze* rientrino appieno nella strategia ideologica e culturale promossa dall’Accademia degli Incogniti: un dato di cui troveremo conferma nell’analisi che segue.

1. «Non vogliamo più sofferire senza godere»: contro gli amori «fanciulleschi» della tradizione petrarchista

Le centosedici lettere amoroze del Brusoni sono suddivise in quattro libri, ciascuno comprendente venticinque lettere, con in coda una ‘giunta’ di sedici ulteriori lettere che – come spiegato tramite un apposito avviso al *Lettore* – sono state aggiunte «per obbedire alla Fortuna»; comunque, viene precisato che sono «tagliate dalla medesima pezza» delle precedenti. Centoquattro lettere sono indirizzate a varie donne, di nessuna delle quali viene indicato per intero il nome e il cognome: dieci sono nominate tramite le iniziali del nome e del cognome (in particolare, indicando anche il numero di lettere a loro indirizzate: D.B. (28), L.V. (6), C.M. (3), C.P. (9), C.B. (1), P.V. (2), R.D. (1),

9. Per le edizioni delle lettere amoroze del Pallavicino, cfr. Laura Coci, *Bibliografia di Ferrante Pallavicino*, in «Studi secenteschi», XXIV, 1983, pp. 221-306.

10. Su di lui, cfr. almeno Clizia Carminati, *Loredan (Loredano)*, *Giovan Francesco*, in *DBI*, LXV, 2005, pp. 761-770; Lucinda Spera, *Due biografie per il principe degli Incogniti: edizione e commento della ‘Vita di Giovan Francesco Loredano’ di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

11. *Delle lettere amoroze*, c. a4v.

P.D. (1), N.N. (1), M.C.M. (1)); di dieci viene fornito solo il nome, per intero (Emilia (27), Lucilla (4), Perina (9), Zanetta (2), Ottavia (1), Cintia (3), Livia (1), Celia (1), Nisa (1): le ultime due sono destinatarie di due composizioni in versi di Filiterno, *alter ego* del Brusoni, su cui cfr. *infra*); di una viene riportato il nome per intero e l'iniziale del cognome (Beatrice N. (1)); un'altra lettera è indirizzata genericamente «Alle Signore ...». Al computo vanno inoltre aggiunte due lettere di Emilia 'in risposta' al Brusoni. Come si può agevolmente notare, alle signore D.B. ed Emilia sono indirizzate la maggior parte delle lettere (rispettivamente, ventotto e ventisette, senza contare le due lettere 'in risposta' di Emilia). Le restanti dieci lettere sono indirizzate a uomini, con cui vengono comunque discussi temi di ordine amoroso. Anche in questo caso, Brusoni adotta una varietà di soluzioni per indicare i suoi corrispondenti: iniziali del nome e del cognome, con l'aggiunta dell'eventuale titolo nobiliare (G.F.L., Marchese G.B., Conte G.C.); solo il nome, per intero (Ottavio, Nicolò, Alessandro); sia il nome sia il cognome (il cugino Gio. Matteo Portinari, Pietro Michiele, Alessandro Berardelli). Quest'ultima soluzione non ha paralleli nel caso delle corrispondenti femminili. A eccezione di Ottavio, cui vengono indirizzate due lettere, tutti gli altri corrispondenti maschili sono presenti con una sola lettera per ciascuno (a meno che l'«Alessandro» della lettera a p. 148 non sia lo stesso Alessandro Berardelli della lettera a p. 133).¹²

Le lettere brusoniane vanno certamente valutate all'interno della fiorentina tradizione cinque-secentesca di 'libri di lettere amorose'. Tuttavia, è bene tenere presenti anche le sottili ambiguità di quest'opera, oscillante tra la dimensione del 'documento di vita vissuta' e quella più propriamente narrativa e fittizia.¹³ Infatti, secondo quanto affermato dall'autore stesso, le lettere raccolte sarebbero state da lui effettivamente inviate alle sue amanti. Nella lettera al *Letto*re, spiega:

Non ho però voluto dartene [di lettere amorose], per questa volta, che una picciola parte, e desidero che tu, nel trascorrerla, pensi che queste sono lettere scritte per servire alla necessità degli accidenti, non per ostentazione d'ingegno: ché, quando avessi voluto scrivere per sollievo de' poveri innamorati, avrei tenuto e stile e maniera diversa. Il giudizio de' critici non dovrebbe aver giurisdizione in questo libro, non potendosi regolar con la penna gli sregolati affetti d'amore.¹⁴

Al tempo stesso, però, è curioso che alla conclusione dell'opera (al termine della 'giunta' a cui si è già accennato) ci troviamo di fronte a Filiterno, che è *alter ego*, ma non pseudonimo dell'autore. In particolare, mi riferisco ai due componimenti in versi introdotti dalle seguenti didascalie: «Filiterno

12. Per una sommaria descrizione della struttura e dei contenuti delle *Lettere amorose*, cfr. J. Basso, *Le genre épistolaire*, cit., vol. II, p. 631.

13. Su tale aspetto, cfr. L. Grassi, *Carte leggere*, cit., pp. 270-271.

14. *Delle lettere amorose*, cc. a4v-a5r.

inviando alcuni componimenti a Celia gli accompagnò con questi versi»¹⁵ e «Filiterno, sentendosi il cuore consumato dall'occulto amore di Nisa tenuto gran tempo celato, glielo scopre con questa lettera, pregandola di gradire ch'egli le muoia amante».¹⁶ È questo un dato interessante, perché il lettore è pertanto invitato a considerare le *Lettere amorose* come un tassello del più vasto mosaico della produzione narrativa brusoniana, e a operare quindi gli opportuni confronti e connessioni. Basti ricordare che Filiterno è protagonista di un romanzo importante come la già ricordata *Orestilla* (1652); si sa pure che, dopo l'*Orestilla*, Brusoni scrisse un romanzo intitolato *Il Filiterno*, mai pubblicato. Sarebbero pertanto utili delle ricerche che approfondiscano attentamente i legami fra le *Lettere amorose* e il resto della tentacolare opera di Brusoni, con un particolare occhio di riguardo per l'*Orestilla*.

Detto questo, rimane il fatto che la componente autobiografica doveva comunque essere ritenuta dall'autore in qualche modo 'scottante', dato che i nomi dei destinatari sono quasi sempre sostituiti dalle semplici iniziali, oppure viene celato il cognome. Tale scelta ricorda le reticenze delle celebri lettere frutto della relazione adulterina fra Alvise Pasqualigo e Madonna Vittoria, sulle quali ci siamo soffermati nel capitolo precedente; oppure, si pensi alle *Lettere familiari* di Veronica Franco, in cui parimenti i nomi dei destinatari sono occultati dietro sigle (in questo caso, la spiegazione sta principalmente nella professione di cortigiana della Franco).¹⁷ Probabilmente, come nei casi appena ricordati, alla base delle omissioni brusoniane stanno soprattutto ragioni di convenienza (il che spiega anche come mai le sigle siano meno frequenti nel caso dei destinatari maschili), piuttosto che la volontà di allentare i legami con la concreta realtà biografica per trasfigurare la materia in senso letterario. A ogni modo, le *Lettere amorose* esibiscono una significativa valenza autobiografica e *self-fashioning* anche come documento della rete di relazioni accademiche dell'autore: fra i pochi corrispondenti i cui nomi sono indicati per intero, troviamo accademici Incogniti come Pietro Michiel e Alessandro Berardelli; inoltre, come già accennato, nella lettera introduttiva al *Letto* il Brusoni spiega di essersi risolto a pubblicare l'opera per venire incontro al desiderio del Loredan e di molti altri amici (e sempre il Loredan è facilmente riconoscibile dietro la sigla del «Signor G.F.L.» cui è indirizzata una delle lettere).

L'aspetto che nelle *Lettere amorose* più appare interessante – e sul quale ci proponiamo pertanto di attirare l'attenzione – è il modo in cui il Brusoni concepisce l'amore e i 'rapporti di forza' fra sé e l'amata (soprattutto da quanto emerge nelle numerose lettere all'anonima «Signora D... B...», la

15. Ivi, p. 153.

16. Ivi, p. 158.

17. Cfr. Maria Luisa Doglio, *Letter writing, 1350-1650*, in *A History of Women's Writing in Italy*, ed. by Letizia Panizza and Sharon Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 13-24, a p. 21; V. Cox, *Women's Writing*, cit., p. 337 n. 115.

stessa che – sotto il nome di Deanora/Dora/Doremia – ritroviamo come personaggio in varie altre opere brusoniane, quali il *Camerotto*, i *Complimenti amorosi* e l'*Orestilla*).¹⁸ Come vedremo, Brusoni si pone ostentatamente in posizione dominante rispetto all'amata e ammette la propria incostanza senza sensi di colpa, nobilitandola come effetto della propria affinatissima sensibilità alla bellezza. Fa mostra di adottare una poetica della schiettezza a ogni costo, senza astenersi dalla rudezza e da punte di misoginia, anche se ciò significa commettere – secondo le sue stesse parole – «errore nella politica amorosa».¹⁹ Tale franchezza, stando al passo già sopra citato dalla lettera al *Letto*, viene tuttavia proposta come esemplare, dato che Brusoni non ha scritto con finalità consolatorie, palliative: «quando avessi voluto scrivere per sollievo de' poveri innamorati, avrei tenuto e stile e maniera diversa». Egli ha scritto invece «per servire alla necessità degli accidenti»: pertanto, il lettore è incoraggiato a considerare le *Lettere amoro*se come disincantato modello di condotta per la vita reale, con le sue insidie e anche le sue piccole meschinità. L'attenzione alla prosaica dinamica delle relazioni amorose nella realtà concreta non impedisce comunque il manifestarsi di un pronunciato gusto estetizzante e di raffinati giochi intellettualistici, come vedremo nel paragrafo successivo.

È palese in Brusoni la distanza rispetto alle consuetudini di tanta scrittura epistolare amorosa, in cui l'uomo si profonde in appassionate iperboli sull'incommensurabilità del proprio amore e in entusiastiche celebrazioni dell'amata, attingendo a piene mani al codice petrarchista. Già Celia Romana, come abbiamo visto, in polemica con quegli uomini che «con ogni astuzia, cercano sempre d'ingannare le misere donne, e con dolci e lusinghevoli parole, e con lettere non scritte di cuore, ma ricavate hor da questo hora da quel libro, danno loro a credere quello che essi vogliono»,²⁰ scrive le proprie lettere amorose in uno stile deliberatamente a-petrarchista. Abbiamo ricordato anche che Veronica Franco, nelle *Lettere familiari* così come nelle *Terze Rime*, ostenta un tono franco e schietto, di contro ai subdoli irretimenti petrarchisti tanto cari ai suoi interlocutori maschi. Forse Brusoni risponde indirettamente anche a tali accuse secondo cui gli uomini sarebbero insinceri, privi di scrupoli nel saccheggiare la tradizione letteraria al solo fine di ordire inganni ai danni delle povere, credule donne.

Nelle *Lettere amoro*se, non campeggia da protagonista – pur facendo occasionalmente capolino –²¹ il grande, tragico amore che informa di sé mol-

18. Su tale identificazione, cfr. L. Grassi, *Carte leggere*, cit., p. 271; Ead., *Una nuova interpretazione*, cit., p. 102.

19. *Delle lettere amoro*se, p. 9.

20. Celia Romana, *Lettere amoro*se, cit., c. 4v; corsivo nostro.

21. Cfr. ad esempio *Delle lettere amoro*se, pp. 143-144. Sui profondi legami delle *Lettere amoro*se con le altre opere del medesimo autore (anche per i fatti e per le persone cui viene fatto riferimento), cfr. L. Grassi, *Carte leggere*, cit., pp. 270-271.

te delle principali opere del Brusoni: ci riferiamo al fondamentale mito autobiografico dell'amore di Urbano Glisomiro (*alter ego* dell'autore) per la sfortunata Lisaura, da lui amata fin dalla più tenera età e poi, dopo varie vicissitudini, definitivamente perduta per la morte prematura di costei.²² In questa raccolta, l'amore ha una connotazione assai più mondana e superficiale ('aretiniana', si potrebbe dire),²³ improntata a una libertà e finanche a una spregiudicatezza – soprattutto nel quarto libro – che ben si confanno all'ideologia libertina secentesca.²⁴

Nell'*Orestilla*, Filiterno – *alter ego* del Brusoni, come già accennato – spiega in questi termini la sua visione delle relazioni amorose:

Io so amar daddovero e so scherzar in amore quando bisogna. E credo che, senza offendere la lealtà amorosa, si possano servire diverse dame con diversi interessi. Servo io ancora più d'una dama, no 'l nego: perché il mio genio e la Fortuna me ne rappresentano diverse per vari fini degne della mia servitù. Riverisco e servo taluna con quei termini che si convengono a libero cavaliere verso una gentil donzella. Altre vengono da me servite per creanza cavalleresca o per obbligo di gratitudine d'amar chi ama. Con altre, poi, per essere cose celesti, altro non pretendo in servirle che di sollevare la purità de' miei pensieri nella contemplazione delle loro innocenti bellezze, che mi portano per iscala di luce alla contemplazione della beltà divina. Questi affetti, formando ciascun di loro, secondo la diversità dell'oggetto e della mia intenzione, un proprio genere di compiacenza amorosa, se ne stanno insieme con pace grandissima nel mio cuore. E quando un di loro tentasse di violar i confini della sua giurisdizione, sarebbe dagli altri come temerario e contumace spogliato della ragion di regnare in lor compagnia.²⁵

Tornando alle *Lettere amoroze*, Brusoni vi prende le distanze dall'amore di ascendenza petrarchesca equiparandolo indirettamente all'amore «fanciullesco», nel quale «in un inferno di pene» si immagina «un paradiso di gioie»:

22. Sul mito di Lisaura e sulle sue ramificazioni nell'opera del Brusoni, cfr. Francesco Piero Franchi, *'Dietro una siepe di bosso': un'autobiografia trasposta: L'amore infantile e la madre perduta come nuclei persistenti nell'opera narrativa di Girolamo Brusoni*, in *Girolamo Brusoni: Avventure di penna e di vita*, cit., pp. 29-50. Oltre che in tale intervento, importanti elementi in merito all'identificazione dei destinatari delle *Lettere amoroze* si trovano in L. Grassi, *Una nuova interpretazione*, cit., pp. 48-58, 101-103, e in Ead., *Carte leggere*, cit., p. 271.

23. J. Basso (*Le genre épistolaire*, cit., vol. II, p. 631) vede analogie con il Doni.

24. Al riguardo, cfr. Gabriele Muresu, *Chierico e libertino*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V: *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 903-942, a p. 905: «Più specificamente libertino deve essere [...] considerato l'appello alla sovranità della natura [...] anche per ciò che riguarda l'ambito dell'etica: il che comporta [...] la predicazione di una morale fondata non più su inibizioni religiose, bensì sul pieno rispetto delle pulsioni istintuali; ne consegue l'esaltazione del piacere e della *libido*, cui non di rado si aggiunge l'esplicito invito a violare i tabù sessuali e a liberare tutto l'immaginario di cui i sensi sono portatori».

25. Girolamo Brusoni, *L'Orestilla*, Venezia, Guerigli, 1652, p. 27. Il passo è riportato e discusso in L. Grassi, *Una nuova interpretazione*, cit., pp. 101-102.

Signora, io non son più fanciullo, che vuol dire che non debbo più perdermi in amori fanciulleschi. Tempo già fu, che ci lasciavamo aggirare dagli artifici, e in un inferno di pene immaginavamo un paradiso di gioie; ora così noscendo per prova che mille piaceri non vagliono un tormento, non vogliamo più sofferire senza godere, e pretendiamo di godere senza patire. Con queste leggi deono amare quelli che, solcati i golfi tempestosi della fanciullezza e dell'adolescenza, sono arrivati alla bell'Isola della Gioventù, nella quale chi passa i giorni in amori volanti viene prima del tempo trasportato dal tempo per lo seno del van dolore e dell'inutile pentimento al deserto della vecchiezza, pieno di noie e d'affanni.²⁶

Nel passo sopra riportato, è facile cogliere in filigrana eloquenti riferimenti al Canzoniere nel modo in cui sono caratterizzati tali «amori fanciulleschi». Al di là del già ricordato «inferno di pene» dietro al quale si immagina «un paradiso di gioie», si pensi al «van dolore» e all'«inutile pentimento» con cui Brusoni descrive la condizione di chi, dopo aver sciupato la vita in questi amori, è giunto infine «al deserto della vecchiezza». La memoria corre immediatamente al sonetto proemiale del Canzoniere, con il suo «van dolore» (v. 6) e il suo «pentersi» (v. 13): un pentimento che Brusoni, significativamente, bolla come «inutile». In tale contesto, anche i «golfi tempestosi della fanciullezza e dell'adolescenza» invitano a ricordare i celebri luoghi in cui Petrarca descrive la sua esperienza amorosa come tempesta.²⁷ All'ingenuità degli amori «della fanciullezza e dell'adolescenza», cui l'amore petrarchesco sembra tanto assomigliare, Brusoni contrappone la florida maturità della «bell'Isola della Gioventù», nella quale è giusto che «pretendiamo di godere senza patire». Non potrebbe essere più chiara la presa di distanza dall'ideologia dell'amore petrarchista, che all'opposto – come hanno evidenziato Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn – si fonda costitutivamente sulla sofferenza.²⁸

Ma non basta. I poeti appaiono persino più sprovveduti dei fanciulli quando si appellano, con tanto querula ostinazione, all'assunto che il libero arbitrio non vale in amore, e che perciò essi – così spesso amanti non ricambiati – sono assai da compiangere. Brusoni dichiara infatti:

È concetto che va per le bocche insino de' fanciulli, che chi non può quel che vuole, voglia quello che può. Io, Signora, ho desiderato la corrispondenza del vostro affetto, l'ho procurata, l'ho ottenuta e me l'ho conservata con ogni studio. Insino a qui, ho potuto quel che ho voluto. Ora non vorrei perdere questo possesso; ma voi siete risoluta, se non di levarmelo, di mettermi in necessità d'abbandonarlo. Voi me 'l negate e dite d'amarmi, ma le opere non corrispondono alle parole. Or poichè vedo di non

26. *Delle lettere amorse*, pp. 29-30. La lettera è indirizzata alla «Signora D... B...».

27. Cfr. Petrarca, *RvfLXXIII*, v. 49; *CLXXXIX*, v. 6; *CCCXVII*, v. 2; *CCCLXV*, v. 9.

28. I due studiosi hanno approfondito in più occasioni tale fondamentale aspetto. In questa sede, basti rimandare a K.W. Hempfer, *Per una definizione del petrarchismo*, in *Id., Testi e contesti*, cit., pp. 147-176; G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, cit., pp. 26-31. Sul ruolo del dolore e della sofferenza nel Canzoniere, anche in relazione alla struttura della raccolta, cfr. P. Cherchi, *Verso la chiusura*, cit., pp. 81-106.

potermi conservare lungamente un acquisto così mal fondato, risolvo di voler quel che io posso, che è di privarmene per me stesso pacificamente, per non averlo poi a lasciare per dispetto e con qualche offesa di me stesso o di Voi.²⁹

Già nella coscienza cinquecentesca è un luogo comune che siano proprio i poeti i più affezionati all'idea che il libero arbitrio non valga nelle cose d'amore. Come abbiamo accennato nel primo capitolo, secondo l'influente *Trattato dell'amor humano* di Flaminio de' Nobili (assai apprezzato anche dal Tasso), i poeti abbracciano tale tesi per motivi di interesse personale, poiché rende «l'error loro degno di scusa» e fa «il principio del loro amore ben grande e ben alto», così da poter suscitare la pietà dell'amata. Sostenendo che la volontà non può nulla in amore, il poeta-amante mette in risalto la propria lodevole umiltà: dà a intendere che, sapendosi indegno di servire una donna tanto eccellente, avrebbe voluto evitare di amarla, ma non ha potuto per colpa del destino. Inoltre, instilla nella donna il timore che neppure per lei sia un atteggiamento prudente disprezzare un amore voluto dal cielo. Quando invece i poeti non scrivono alla propria amata ma ad altri, è verosimile che lamentino la mancanza di libero arbitrio «per iscusarsi, [...] perciocché conoscono di commettere molte cose indegne d'un uomo savio e virile».³⁰ Al contrario, gli autori di trattati d'amore generalmente concordano nel ritenere che la volontà possa imporsi sulla passione amorosa (pur con alcuni importanti *distinguo*).³¹

L'atteggiamento tipico di Brusoni verso l'amata è ben diverso da quello petrarchesco, così colmo di soggezione, ma in definitiva non somiglia neppure a quello, elegantemente reverenziale, di tanto complimentoso petrarchismo cinquecentesco: l'impressione complessiva è di una più diretta, perfino rude schiettezza. Brusoni non si fa infatti scrupolo di trattare spesso in modo brusco la propria interlocutrice, come quando scrive: «poiché vi siete finalmente degnata di palesarmi il vostro gusto».³² Affiorano scatti francamente misogini, come: «voi m'avete fatto quell'accoglienza che meritava appunto la mia pazzia di mettere a rischio la vita per soddisfare al capriccio d'una femmina».³³ Si pensi anche al tono fermo con cui Brusoni ricorda alla sua corrispondente di averle offerto il proprio cuore per libera elezione, e di essere quindi pronto a riprenderne possesso in qualsiasi momento.³⁴

Come si può vedere, la negazione dell'amore per destino è sfruttata da Brusoni come arma a proprio favore nel 'rapporto contrattuale' fra sé e la

29. *Delle lettere amoroze*, pp. 34-35 (corsivo nostro). Brusoni si rivolge alla «Signora D... B...».

30. Cfr. F. de' Nobili, *Trattato dell'amor humano*, cit., c. 36v ss.

31. Per approfondimenti, ci permettiamo di rinviare a M. Favaro, «*L'ospite preziosa*», cit., pp. 176-180.

32. *Delle lettere amoroze*, p. 4 (alla «Signora L... V...»).

33. Cfr. *ivi*, p. 57 (alla «Signora D... B...»).

34. Cfr. *ivi*, pp. 6-7 (alla «Signora D... B...»).

donna. Del resto, il suo rapporto con l'amata sembra sottostare a una inflessibile precettistica aderente al buon senso del 'vivere civile', piuttosto che agli slanci irrazionali del sentimento e alla 'favola bella' dei miracoli d'amore. Brusoni stesso è assai esplicito sulle sue norme di condotta, come quando dichiara: «Confermo con la scrittura quello che dissi in voce: dee un cavaliere amare, servire, adorare la dama, ma non obbedirla» (anche l'uso del termine «cavaliere» è sintomatico);³⁵ o analogamente: «L'amata è signora e l'amante è servo, ma non bisogna che la signora cangi la signoria in tirannide».³⁶ Nello scambio di benefici in cui si risolve il rapporto amoroso, se la donna non fa prontamente la sua parte, Brusoni è ben altrimenti solerte nell'esercitare la sua ritorsione: «credetemi che insino a quel termine vi sarò servidore, che pagherete la mia servitù con la mercede di qualche grazia (quale però si ricerca in un amore gentile), né la contraccambierete con le sferzate de' disamori» (emblematico l'uso del verbo 'pagare').³⁷ Quando poi la donna si dimostra indegna, egli cessa immediatamente d'amarla.³⁸

Occorre considerare l'atteggiamento del Brusoni verso le donne in rapporto al più generale contesto dell'epoca, con speciale attenzione alle opinioni espresse da quell'Accademia degli Incogniti di cui l'autore delle *Lettere amoroze* fu una delle personalità trainanti. Come spiegato da Virginia Cox, fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento in Italia acquista sempre più vigore la polemistica misogina, dai toni spesso assai aspri, di contro al fiorire di difese dell'«eccellenza» della donna che aveva caratterizzato il pieno Cinquecento, favorendo l'affermarsi di un numero non indifferente di scrittrici: fatto, quest'ultimo, senza paralleli nei secoli precedenti.³⁹ Un chiaro segnale della marea montante è il trattato di Giuseppe Passi dall'eloquente titolo *I donneschi difetti* (1599), a cui risponde piccata la veneziana Lucrezia Marinelli con il celebre *Le nobiltà et eccellenze delle donne* (1600); un'altra appassionata rivendicazione del valore femminile è offerta, qualche anno prima, da *Il merito delle donne* (1600, postumo) di Moderata Fonte, anch'ella veneziana.⁴⁰ Nonostante gli sforzi delle due com-

35. Cfr. ivi, p. 26 (alla «Signora D... B...»).

36. Cfr. ivi, p. 21 (alla «Signora D... B...»).

37. Cfr. ivi, p. 30 (alla «Signora D... B...»). Cfr. anche questo passo a p. 52, rivolto alla medesima destinataria: «Signora, non posso negare d'aver cangiata quella prima maniera affettuosa di servitù in un'altra più rimessa; ma nego bene che ciò proceda da mancamento d'affetto. Vedendo che con l'assiduità del servizio altro non m'acquistava che una strana mercede di disgusti e di disprezzi, credutomi di farvi piacere col levarvi dagli occhi quell'oggetto che non poteva gradirvi, incominciai ad astenermi dal frequentare la vostra visita».

38. Cfr. ivi, p. 20 (alla «Signora D... B...»).

39. Cfr. V. Cox, *Women's Writing*, cit., pp. xviii-xix e *passim*. Cfr. anche Ead., *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana: Percorsi critici e gender studies*, a cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 157-184.

40. Cfr. Lucrezia Marinelli, *Le nobiltà et eccellenze delle donne, et i difetti, e mancanenti de gli huomini*, Venezia, Giambattista Ciotti, 1600 (ampliato e riedito nel 1601 e nel

battive letterate, la strada è segnata: dopo gli anni Venti del Seicento, delle prese di posizione filogine tanto in voga fino a pochi decenni prima rimane quasi solo il ricordo.⁴¹

Sono state indicate varie cause per questa nuova tendenza. Si sarà certo fatto sentire l'influsso – particolarmente forte fra fine Cinquecento e inizio Seicento – della Chiesa, tradizionalmente sospettosa verso il sesso femminile, erede delle colpe di Eva. Non a caso, il *Delle dignità e nobiltà delle donne* (1622) di Cristoforo Bronzini fu messo all'Indice; il *Discorso della preminenza del sesso donnesco* di Francesco Agostino Della Chiesa (1620) attirò delle critiche durante il processo per l'elezione del suo autore a vescovo di Saluzzo, nel 1642.⁴² Tuttavia, l'incupirsi del clima controriformistico spiega solo in parte tale fenomeno. Ne è prova proprio l'Accademia degli Incogniti, così ferocemente anticlericale e al tempo stesso schiettamente misogina. È stato perfino proposto che proprio l'anticlericalismo abbia favorito negli Incogniti l'assunzione di posizioni misogine, in particolare come reazione all'insistenza con cui la Chiesa controriformistica additava donne quali la Vergine e altre figure di sante a modelli validi anche per gli uomini in relazione a pietà, umiltà e obbedienza ai dettami etici cristiani.⁴³

La misoginia degli Incogniti è evidente in opere quali ad esempio la satira menippea *Contro 'l lusso donnesco* di Francesco Buoninsegni (1638), il 'romanzo spirituale' *Adamo* (1640) di Giovan Francesco Loredan, *Il corriere svaligiato* (1641) e la *Retorica delle puttane* (1642) di Ferrante Pallavicino, *La maschera scoperta* (ca. 1644) di Angelico Aprosio e il dialogo pornografico *Alcibiade fanciullo a scola* (1652) di Antonio Rocco. Gli Incogniti predicano la gerarchia naturale dei sessi. Per loro, la donna autonoma e volitiva minaccia di sovvertire tale ordine, effeminando gli uomini che la circondano: è pertanto un'aberrazione. Da buoni libertini, essi celebrano la sessualità maschile, ma mostrano resistenze verso quella femminile. Le loro opere abbondano di donne lussuose verso cui vengono espresse severe condanne

1621); Moderata Fonte, *Il merito delle donne [...] Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e più perfette de gli huomini*, Venezia, Domenico Imberti, 1600. Sia dell'opera della Marinelli sia di quella della Fonte esistono traduzioni moderne in inglese (che si raccomandano anche per le introduzioni): Lucrezia Marinella, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, ed. and trans. by Anne Dunhill, with and introduction by Letizia Panizza, Chicago, University of Chicago Press, 1999; Moderata Fonte, *The Worth of Women*, ed. and trans. by Virginia Cox, Chicago, University of Chicago Press, 1997. De *Il merito delle donne*, è disponibile anche un'edizione italiana moderna a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, 1988. Per un approfondimento critico, in questa sede basti rimandare (anche per ulteriori indicazioni bibliografiche) a Virginia Cox, *Proclaiming Women's Worth: Fonte, Marinella, and the 'Querelle des femmes'*, in Ead., *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, pp. 236-249.

41. Cfr. V. Cox, *Women's Writing*, cit., p. 191.

42. Cfr. *ivi*, pp. 189-191.

43. Cfr. V. Cox, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 49-50.

morali.⁴⁴ Non vanno neppure trascurate le potenzialità del discorso misogino nel favorire processi di «homosocial bonding and cultural self-positioning among men»:⁴⁵ un aspetto certo rilevante in un ambiente come quello degli Incogniti, nel quale viene fortemente valorizzata la socialità accademica. Come già ricordato, le *Lettere amoroze* sono esse stesse frutto di tale socialità accademica e mezzo per esibirla all'esterno, essendo pubblicate – come dichiarato esplicitamente dal Brusoni – su invito del Loredan e di molti altri amici, oltre a contenere varie lettere indirizzate ad accademici Incogniti.

La marcata misoginia degli Incogniti sembra possedere anche motivazioni retoriche e letterarie. Virginia Cox l'ha ricondotta alla fondamentale opposizione fra Classicismo rinascimentale e Barocco.⁴⁶ Proprio perché nel Rinascimento si era affermata una moda di tipo filogino e il petrarchismo aveva idealizzato la donna amata (non a caso, la Marinelli cita ampiamente dai petrarchisti cinquecenteschi), il Barocco tenderebbe per reazione a sostenere argomenti misogini e a degradare la figura femminile. Gli Incogniti, aperti sostenitori di Marino e del suo *Adone* (Loredan scrisse anche una biografia altamente elogiativa del poeta napoletano), sarebbero particolarmente sensibili a tale logica.⁴⁷

Cox sostiene che le tirate misogine così in voga nel Seicento vadano spesso considerate innanzitutto come esercizi retorici. In tale contesto, conterebbe innanzitutto lo sfoggio di abilità e di brillantezza, mentre passerebbe in secondo piano l'intima adesione alle idee espresse.⁴⁸ Secondo la studiosa, ciò contribuirebbe a spiegare almeno in parte l'ambiguo atteggiamento degli Incogniti verso la celebre suora veneziana Arcangela Tarabotti (1604-1652), autrice di scritti proto-femministi quali l'*Inferno monacale*, la *Tirannia paterna*, il *Paradiso monacale* e il discorso *Che le donne siano della spetie degli uomini*.⁴⁹ Lo stesso

44. Sulla misoginia degli Incogniti, cfr.: Emilia Biga, *Una polemica antifemminista del '600: la 'Maschera scoperta' di Angelico Aprosio*, Ventimiglia, Civica Biblioteca Aprosiana, 1989, pp. 27, 31 n. 7; Wendy Heller, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 48-81; V. Cox, *Women's Writing*, cit., p. 183; L. Grassi, *Una nuova interpretazione*, cit., pp. 62-63. Sul loro libertinismo sessuale, cfr. G. Spini, *Ricerca dei libertini*, cit., pp. 155-166; E. Biga, *Una polemica antifemminista*, cit., pp. 28-29; W. Heller, *Emblems of Eloquence*, cit., pp. 50-51.

45. V. Cox, *Women's Writing*, cit., p. 179.

46. Cfr. *ivi*, pp. 178-179.

47. Sul filo-marinismo degli Incogniti, cfr. E. Biga, *Una polemica antifemminista*, cit., p. 25; Francesco Guardiani, *Le polemiche seicentesche intorno all'Adone*, in *I capricci di Proteo: Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno di Lecce (23-26 ottobre 2000), a cura di Franco Croce *et alii*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 177-197.

48. Cfr. V. Cox, *Women's Writing*, cit., pp. 193-194.

49. Sui rapporti fra gli Incogniti e la Tarabotti, cfr. Wendy Heller, 'O delle donne miserabil sesso': Tarabotti, Ottavia, and 'L'incoronazione di Poppea', in «Il saggiaiore musicale», VII, 2000, pp. 5-45, a pp. 18-21; l'introduzione ad Arcangela Tarabotti, *Paternal Tyranny*, ed. and trans. by Letizia Panizza, Chicago, University of Chicago Press, 2004; Wendy Heller, 'La forza d'amore' and the 'Monaca sforzata': Opera, Tarabotti, and the Pleasures of Debate,

Brusoni ebbe con lei rapporti assai controversi.⁵⁰ A ogni modo, anche considerando la componente retorico-letteraria delle polemiche misogine secentesche, rimane il fatto che le donne dell'epoca sembrano effettivamente venire emarginate da un punto di vista culturale: è emblematico che il numero delle scrittrici decresca significativamente rispetto al secolo precedente.⁵¹

2. *Curiositas* ed estetizzazione dell'esperienza amorosa

Tornando a soffermarci più nello specifico sul Brusoni, questi passa da una donna all'altra con notevole facilità, al punto che persino gli amici giungono a rimproverargli la sua volubilità, come riscontriamo in una lettera al «signor G.F.L.» (sigla dietro la quale, come già accennato, sarà da riconoscere Giovan Francesco Loredan).⁵² D'altronde, è il Brusoni stesso a dichiararsi incostante nelle sue lettere. Anzi, egli non nasconde a nessuno la propria incostanza, poiché l'ha espressa attraverso il «color di mare» della sua impresa:

[...] conoscendomi di genio instabilissimo negli amori, porto sopra il cappello per impresa il color di mare, che altro non è che un ritratto dell'incostanza per avvertir

in *Arcangela Tarabotti: A Literary Nun in Baroque Venice*, ed. by Elissa Weaver, Ravenna, Longo, 2006, pp. 141-157; M.K. Ray, *Writing Gender*, cit., pp. 184-213. È interessante che Lucrezia Marinelli, al contrario della Tarabotti, non sembra aver mai cercato di instaurare rapporti con gli Incogniti: secondo Letizia Panizza, ciò sarà dovuto anche al probabile fastidio della Marinelli per l'immoralità e l'anticlericalismo tipici del sodalizio (cfr. la sua introduzione a L. Marinella, *The Nobility and Excellence of Women*, cit., p. 6).

50. Inizialmente Brusoni simpatizzò per Tarabotti, soprattutto per via della loro comune battaglia culturale contro le monacazioni forzate. In seguito, però, si verificò una rottura (principalmente per questioni di ordine personale), come si ricava dalle *Lettere familiari* della Tarabotti e dal *Sogno di Parnaso* del Brusoni. Oltre alla bibliografia già citata, cfr. Lynn Lara Westwater, *The Trenchant Pen: Humor in the 'Lettere' of Arcangela Tarabotti*, in *Arcangela Tarabotti: A Literary Nun*, cit., pp. 159-172, a pp. 167-171; Heike Scholl, *Arcangela Tarabotti e Girolamo Brusoni*, tesi di master, Universität Wien, 2014; Emanuela Bufacchi, «*La mia semplicità è stata ingannata dalla sagacia del serpente*»: *Polemiche di Girolamo Brusoni con Arcangela Tarabotti*, in «*Esperienze letterarie*», XL, 2015, pp. 55-78. Cfr. anche l'edizione di Girolamo Brusoni, *Degli amori tragici*, a cura di Emanuela Bufacchi, Roma, Salerno Editrice, 2009. Sulla misoginia del Brusoni, cfr. Federica Ambrosini, *Il cosmo femminile nella trilogia di Glisomiro di Girolamo Brusoni*, in *Girolamo Brusoni: Avventure di penna e di vita*, cit., pp. 107-122.

51. Cfr. V. Cox, *Women's Writing*, cit., pp. 194-195.

52. Cfr. *ivi*, pp. 66-67: «Sebbene ho altro in testa che pensieri amorosi, perché nondimeno più d'una volta V.S. Illustrissima m'ha dato titolo d'incostante in amore, mi convien dirle che non so con qual fondamento ella faccia questo presupposto, non possendo affermare che nello spazio di tre anni, da che domesticamente mi conosce, abbia preteso di servire dama alcuna con pensiero d'amore, tratta l'occasione della signora L..., nella quale, essendo stata consapevole di tutti i miei pensieri nonché delle azioni, lascio ch'ella stessa dica se altro poté notare in me fuor che un ardentissimo affetto accompagnato da una ferma risoluzione di servirla con tutta la fedeltà del mio cuore».

le donne a non si fidare a patto alcuno del mio cuore, il quale tanti amori ricetta, quante son le bellezze che si rappresentano agli occhi; però, se qualcheduna, come è costume delle donne, che sempre s'appigliano al peggio, cadesse in questa disgrazia di credermi amante, ed in conseguenza di corrispondermi in amore, non potrà dolersi che di se stessa, avendo io fatto il mio debito di galantuomo con avvertirla a guardarsi dal precipizio.⁵³

Con proterva sicurezza di sé (e con smalzata abilità retorica), egli rivendica a proprio merito la sua sincerità anticonformista: «So che faccio errore nella politica amorosa in iscrivermi queste cose, ma insomma la mia penna non seppe giammai formar caratteri differenti dalla schiettezza del mio cuore».⁵⁴

Brusoni è incostante anche perché, nella sua inestinguibile *curiositas*, vede nei rapporti amorosi un mezzo per esperire la molteplicità dei sentimenti e delle sensazioni nell'infinità delle loro sfumature.⁵⁵ Cambiando spesso l'oggetto del proprio amore, egli può accrescere ancor più la ricchezza di queste esperienze interiori. Non a caso l'immagine del 'mare', insieme a quella tipicamente secentesca del 'teatro', torna in questo passo a nostro parere rivelatore: «Un cuore amante è teatro bastevole a se stesso per capire l'incomprensibile de' piaceri e de' disgusti. È un mare, in cui si perdono tutti i fiumi de' contenti e delle pene».⁵⁶ Forse sta qui il significato più profondo di queste molteplici relazioni amorose: si tratta di una concezione in fondo egoistica, ma anche genuinamente 'barocca', nella sua voluttà di sempre nuove esperienze. Anche nella lettera sulla propria impresa, Brusoni paragona le sue relazioni amorose al mare per la varietà di sentimenti contrastanti che provocano nel tempo:

La verità è che io, nel portare il color del mare, pretendo di mostrare la natura de' miei amori, che appunto a guisa del mare nel bel principio sempre mi lusingano con la bella prospettiva della corrispondenza, e poi nel fine mi diventano traditori, aggirandomi fra le tempeste dell'invidie, degli odi e delle persecuzioni, e facendomi naufragare tra' flutti della disperazione e degli accidenti infelici.⁵⁷

Al di là dell'impresa «color di mare», Brusoni ritorna in varie lettere sui colori e sui simboli con cui esprime il proprio stato di amante.⁵⁸ È una spia

53. *Delle lettere amorose*, p. 8 (alla «Signora D... B...»).

54. Ivi, p. 9 (alla «Signora D... B...»).

55. Sulla multifaccettata idea di 'curiosità' nella prima età moderna, e sul suo progressivo passaggio da 'vizio' a 'virtù', cfr. ad esempio gli studi di Neil Kenny: *Curiosity in Early Modern Europe: Word Histories*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998; *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

56. Ivi, p. 14 (alla «Signora D... B...»).

57. Ivi, pp. 8-9 (alla «Signora D... B...»).

58. La sua attenzione a questo aspetto e ai rituali ad esso legati emerge anche in questo rimbroto all'amata: «Che favori son questi, mia Signora? Toccava a me di portare la vostra divisa, non a voi pigliare per impresa la mia» (ivi, p. 39). La lettera è rivolta alla «Signora C... P...».

del suo gusto per l' 'estetizzazione' del rapporto amoroso. Anche in questo, egli si rivela un raffinato cultore di codici e di rituali, attraverso cui risolve l'amore in un distillato di eleganti artifici. Nel suo distaccato manierismo, però, l'autore non esita a squadernare d'un tratto il carattere cerebrale e fittizio di tali 'invenzioni', avulse dalla realtà effettiva. Così, dopo aver a lungo discettato con garbo e perizia riguardo ai motivi per cui non porta mai in mano altri fiori che rose, descrivendo minutamente le analogie che legano la rosa all'amata e alle sue bellezze,⁵⁹ ecco che *ex abrupto* Brusoni demolisce il castello di carte tanto pazientemente innalzato uscendosene in un: «Ma questi sono concetti aborti piuttosto del capriccio, che parte della verità».⁶⁰

Anche altrove egli ricorre a luoghi comuni in cui non crede, salvo poi evidenziarne la mancanza di corrispondenza con la realtà. Ad esempio, così destituisce di fondamento i lamenti contro Amore a cui volentieri si abbandonano gli amanti, e a cui anch'egli spesso ricorre per «usanza»: «Quando io mi lamento d' Amore, seguito l'usanza degli altri; però non si dee far giudizio che mi dolga d'essere amante. Amore è sempre buono [...] ma la nostra mente perversa oppone ad Amore i propri difetti».⁶¹

Il disincantato distacco nei confronti dei *topoi*, non impedisce quindi a Brusoni di farne ampio uso: anzi, tale disinvoltura lo invoglia a riscriverli nel modo più vivace e originale possibile. Si veda ad esempio in quale quotidianissima familiarità di tono egli cala alcuni dei più tradizionali *topoi* lirici, non senza divertirsi maliziosamente a contrapporre se stesso ai tanti che adoperano quei medesimi *topoi* per «scherzo»:

Eh Dio, eh Dio, che pur troppo siete l'anima mia. Usino altri questi concetti da scherzo, che a me conviene dirvi da senno 'anima mia'. Se con voi sempre sono, se con voi parlo, se con voi mi doglio, m'allegro e spero e pavento; se tutto in voi trasformato e vivo e muoio mille volte al giorno, perché non siete l'anima mia? Eh Dio, eh Dio, che pur troppo siete l'anima mia.⁶²

Brusoni rivitalizza l'immagine della bellezza femminile come sole, dichiarando che, al suo cospetto, la pioggia e il vento non hanno potere, perché anch'essi si ricordano di aver amato.⁶³ L'autore riesce a conferire alle metafore più banali un'inedita concretezza: si veda, ad esempio, come adopera l'immagine delle 'fiamme d'amore' nel passo «Crederei bene che uno sdegnò di carta [perché espresso per lettera, *n.d.r.*] [...], avvicinato alle fiamme d'un vero amore, dovesse rimanere incenerito».⁶⁴ Si osservi poi la leziosità con cui i *topoi* vengono elaborati nei seguenti esempi:

59. Ivi, pp. 9-10 (alla «Signora D... B...»).

60. Ivi, p. 10.

61. Ivi, p. 65 (al «Signor Ottavio»). Cfr. anche pp. 58-59.

62. Ivi, p. 63 (alla «Signora Emilia»).

63. Cfr. ivi, pp. 2-3 (alla «Signora D... B...»).

64. Ivi, p. 6 (alla «Signora D... B...»).

Mia Signora. Troverete negli annessi fogli una particella dell'anima mia che, non possendo più vivere lontana da voi, sua vita, a voi sen torna, e voglia il Cielo che venga non trasformata in saetta dogliosa possente a ferirvi il cuore, ma soave spiritello amoroso consolatore del vostro spirito.⁶⁵

I sospiri d'un amante amato sono aure soavi, dolci refrigeri del cuore, le lagrime sono stille di zucchero, cari alimenti dell'anima, i tormenti e le pene son contenti e dilette, e la stessa morte amorosa è una dolcissima vita.⁶⁶

Brusoni si ingegna a sviluppare le metafore sino alle estreme conseguenze, anche tramite il *tour de force* retorico della metafora continuata:

[...] doverei ritirare per me stesso il piede dalla sponda di quell'infelice torrente di pianto, nel quale sdruciolate tante volte le mie speranze sono corse a perdersi nel mare del pentimento.⁶⁷

O che pomposo funerale s'appresta loro [alle rose], e ben degno della regina de' fiori. Caderanno languendo, queste felici verginelle, nel dorato feretro de' vostri capelli, le stelle de' vostri begli occhi serviranno loro di faci, l'aure de' vostri sospiri prenderanno per loro qualità d'incensi, averanno per loro canti funebri l'armonia delle vostre doglianze e i preziosi alabastri del vostro seno formeranno loro il sepolcro.⁶⁸

In conclusione, le *Lettere amoroze* oppongono agli «amori fanciulleschi» di tanta letteratura precedente una mentalità totalmente diversa, in base alla quale l'amante si sente in posizione di forza rispetto all'amata e, lungi dal nascondere la sua incostanza, la elegge a propria cifra distintiva. Tale incostanza è in fondo consustanziale all'inesausta *curiositas* dell'autore, per cui egli vede nei rapporti amorosi un mezzo per esperire la molteplicità dei sentimenti e delle sensazioni nell'infinità delle loro sfumature. Sono profonde le connessioni non solo con le idee espresse da quell'Accademia degli Incongniti di cui il Brusoni fu una delle personalità di maggior spicco, ma anche, più in generale, con la coeva temperie culturale barocca: basti pensare all'attitudine misogina, all'edonismo privo di sensi di colpa, nonché alla curiosità per lo spettacolo del 'teatro del mondo' che caratterizzano tale contesto di appartenenza. Il distacco con cui Brusoni guarda alla tradizionale sublimazione della donna e del sentimento amoroso trova espressione in una riscrittura virtuosistica – anch'essa squisitamente barocca – dei *topoi* più consolidati, in un caleidoscopico gioco di echi e di estri raffinati. Dalle pagine del Brusoni, sembra affiorare un sorriso affascinante ed elusivo: il sorriso di chi, con consumata maestria, si diverte a decostruire la tradizione, rivolgendosi

65. Ivi, p. 59 (alla «Signora L... V...»).

66. Ivi, pp. 63-64 (al «Signor Ottavio»).

67. Ivi, pp. 31-32 (alla «Signora D... B...»).

68. Ivi, p. 33 (alla «Signora D... B...»).

al complice pubblico dei lettori perché goda con lui del gioco elegante. Al tempo stesso, le *Lettere amoroze* si propongono quale prontuario di esempi su come scrivere a una donna e su come affrontare le relazioni amoroze dalla prospettiva maschile. Ammiccano in modo particolare alla scelta schiera degli accademici Incogniti, che hanno incoraggiato la pubblicazione dell'opera e compaiono in veste di destinatari di alcune lettere: le *Lettere amoroze* sono pertanto anche uno strumento di 'homosocial bonding' fra accademici. Al pubblico femminile, invece, viene richiesto di conformarsi a una concezione 'contrattuale' della relazione amorosa, in cui l'uomo non è disposto a soffrire troppo a lungo per ottenere i favori della donna, bensì le si dichiara «servidore» solo a patto di essere prontamente ripagato «con la mercede di qualche grazia». Alla topica dell'uomo che cerca d'ingannare la donna con ogni astuzia e con dolci ma false parole «ricavate hor da questo hora da quel libro» – topica così cara al comune sentire femminile del tempo –, Brusoni oppone imperturbabile la propria retorica della schiettezza.

Parte terza

*L'ambiguità della lode:
i templi di rime e la questione del sacro*

VI. Una metafora ambigua: il 'tempio' letterario fra sacro e profano

Nelle due sezioni precedenti, l'attenzione si è concentrata sul tema amoroso, il più tipico del petrarchismo. Non si tratta però di un argomento esclusivo: il petrarchismo offre infatti un codice utile per affrontare anche altri soggetti. Uno degli esempi più notevoli è il tema della lode. È facile accorgersi di quanto rilevante, anche da un punto di vista meramente quantitativo, sia la produzione lirica cinquecentesca di carattere encomiastico. Pure in questo caso, tuttavia, emergono controversie. In particolare, suscita perplessità il tono iperbolico della lode che spesso caratterizza tali versi. Vi è chi, soprattutto negli ambienti religiosi, pensa che elogi tanto sublimi siano appropriati solo se rivolti a Dio, alla Vergine o ai santi, non certo a donne e uomini benemeriti quanto si vuole, ma pur sempre mortali e soggetti al peccato.

In questa terza e ultima sezione, ci soffermeremo su un caso particolarmente emblematico di tale tendenza, ossia quello dei cosiddetti 'templi di rime'. Si tratta di un peculiare sottogenere di antologie liriche, inaugurato nel 1554 dal *Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona* a cura di Girolamo Ruscelli, e sviluppatosi con successo nella seconda metà del Cinquecento (pure Torquato Tasso curò una di queste antologie). Per allestire un 'tempio di rime', il curatore raccoglie (spesso anche commissiona) un ampio numero di poesie di vari autori, scritte in lode di un personaggio dell'epoca, illustre per nobiltà di nascita e/o per cariche ricoperte. Quest'ultimo è l' 'idolo' all'interno del 'tempio', che è costituito dalle poesie raccolte nell'opera. Il curatore, invece, è assimilato a un architetto (ma si presenta anche come ministro e custode del tempio). I templi di rime possono essere dedicati sia a donne (Giovanna d'Aragona, 1554; Geronima Colonna d'Aragona, 1568; Flavia Peretti Orsini, 1591) sia a uomini (Francesco Morosini, 1600; Cinzio Aldobrandini, 1600); va inoltre menzionata almeno un'altra opera strettamente legata all'idea del tempio di rime, ossia le *Imagini del Tempio della Signora Donna Giovanna Aragona* (1556) di Giuseppe Betussi. Tale filone profano è ben noto agli studiosi di petrarchismo. Meno conosciuta (con l'eccezione del *Tempio Armonico* del beato Giovanni Giovenale Ancina, l'intere-

resse per il quale è stato risvegliato soprattutto dai musicologi) è invece la declinazione spirituale del genere, che si sviluppò in un secondo momento, fra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del Seicento, e si espresse soprattutto in templi dedicati alla Madonna (oltre che, in un caso, a San Francesco). Tuttavia, un inquadramento sul fenomeno dei templi di rime non può prescindere dal considerare anche questo versante, tanto più che esso è concepito in relazione a quello profano, non senza accenti esplicitamente polemicici. Il sopra ricordato Ancina, infatti, critica i templi di rime precedenti perché un edificio sacro quale il tempio non può essere dedicato a donne mortali e peccatrici, per quanto in sé degne di lode. Dovrà invece spettare a una «donna immortale, incorottibile, tutta pura, bella e santa, senza macchia veruna» come la Vergine.

Cogliendo lo spunto offerto dalla critica dell'Ancina, pensiamo valga la pena approfondire preliminarmente la connotazione che assume la metafora del 'tempio' nei templi di rime profani. Come si vedrà nelle pagine seguenti, è un'immagine che possiede uno statuto ambiguo all'interno di tali opere: può rimandare infatti sia all'immaginario classico e pagano, sia a quello cristiano. Naturalmente, per spiegare tale dato bisogna tenere presente che all'epoca la parola 'tempio' era usata con particolare frequenza (ben più di quanto avvenga oggi) per indicare l'edificio di culto dei cristiani, la chiesa, ed era vivo il ricordo del Tempio di Salomone, edificio biblico per eccellenza. I templi di rime profani non possono però essere considerati in maniera avulsa dal più ampio contesto culturale dell'epoca, nel quale l'idea del tempio registra una per molti versi analoga ambiguità di connotazioni fra sacro e profano, fra allusioni cristiane e memorie classiche. In questo capitolo, pertanto, dapprima si discuteranno brevemente alcune delle più rilevanti applicazioni rinascimentali dell'idea di tempio in ambito artistico e letterario, per poi esaminare nello specifico il caso dei templi di rime profani. Il capitolo successivo, invece, sarà dedicato all'analisi dei templi di rime spirituali.

1. Il rapporto fra tempio classico e chiesa nell'arte rinascimentale

Pur senza dimenticare Brunelleschi e la sua 'rotonda' di Santa Maria degli Angioli, uno dei primi artisti rinascimentali a riflettere a lungo sul problema della relazione fra 'tempio' classico e 'chiesa' cristiana è Leon Battista Alberti.¹ Alla base del suo punto di vista sulla questione sta il convincimen-

1. Sull'idea del tempio in Alberti e sulla sua ricezione, cfr. Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo* [1949], Torino, Einaudi, 1964, pp. 10-33; Giovanni Farris, *Su 'Religio' e 'Templum' in Leon Battista Alberti*, in *Miscellanea di studi albertiani*, Genova, Tilgher, 1975, pp. 97-111; Alberto Tenenti, *Il tempio. Riflessioni sul pensiero religioso di Leon Battista Alberti*, in «Intersezioni», XIX, 1, 1999, pp. 95-105; Amedeo Belluzzi, *Templi albertiani a pianta centrale*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Atti del convegno di studi (Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 317-329;

to che non vi sia autentico contrasto ma anzi un rapporto di continuità fra la prospettiva etica e religiosa greco-romana e quella cristiana. Su tale base si giustifica il richiamo ai templi classici negli edifici sacri albertiani, come ad esempio nel Tempio Malatestiano di Rimini, oppure nelle chiese di San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova.

Già in Alberti, la questione del rapporto fra tempio e chiesa era strettamente legata a quella dell'adozione o meno dello schema a pianta centrale, soprattutto circolare, a cui veniva attribuita una connotazione pagana. Infatti, sebbene i templi a pianta centrale fossero una minoranza nel mondo classico (come dimostra anche il silenzio quasi assoluto di Vitruvio su tale opzione), nell'età umanistico-rinascimentale si pensava che fossero stati templi romani anche molti edifici a pianta centrale che in realtà non potevano essere definiti tali. Così, oltre al Pantheon – che naturalmente fu l'esempio più influente – e ai due piccoli templi di Vesta a Roma e a Tivoli, molti ruderi a pianta circolare o poligonale erano anch'essi ritenuti templi antichi, come nel caso del ninfeo degli Horti Liciniani, noto ancora oggi con il nome di Tempio di Minerva Medica; inoltre, numerosi edifici paleocristiani a pianta centrale erano considerati templi romani riadattati a chiese, come la Basilica di Santo Stefano Rotondo al Celio, il Mausoleo di Santa Costanza presso Sant'Agnese fuori le mura, la Basilica di San Lorenzo a Milano, il Battistero ottagonale presso il Laterano e persino il Battistero fiorentino, ricondotto a un tempio di Marte sulla base di una tradizione medievale. Alberti, dal canto suo, guarda con molto interesse alla pianta circolare, anche perché attribuisce al cerchio il crisma della perfezione, essendo secondo lui la forma prevalente in natura.² Il suo modello ideale è rappresentato in particolare dal Pantheon, trasformato nel Medioevo in chiesa dedicata alla Madonna con il nome di Sancta Maria ad Martyres (ma nel Rinascimento era meglio nota

Christoph Luitpold Frommel, *Il San Sebastiano e l'idea di Tempio*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento: studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Atti del Convegno internazionale (Mantova, 29-31 ottobre 1998), a cura di Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi, Maria Vittoria Grassi, Firenze, Olschki, 2001, pp. 291-304; Arturo Calzona, *Tempio/basilica e la "religione civile" di Alberti*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli et alii, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 64-97; Francesco Paolo Fiore, *Tempio e chiesa nel VII libro del De re aedificatoria*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del 'De re aedificatoria'*, Atti dei convegni del Comitato nazionale (Mantova, 17-19 ottobre 2002; Mantova, 23-25 ottobre 2003), vol. II, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, Firenze, Olschki, 2007, pp. 841-858; Cinzia Jelencovich, *La volta tra elementi di astronomia e fusione delle piante centrale e basilicale nelle architetture sacre e nella "religione" di Leon Battista Alberti*, in *Disegnare il tempo e l'armonia. Il disegno di architettura osservatorio nell'universo*, Atti del Convegno (Firenze, 17-19 settembre 2009), a cura di Emma Mandelli, Gaia Lavoratti, Firenze, Alinea, 2010, pp. 214-219.

2. Cfr. Leon Battista Alberti, *L'architettura*, Milano, Il Polifilo, 1989, Libro IX, Cap. V, p. 453; sulla sua predilezione per la pianta circolare in relazione al tempio, cfr. ivi, Libro III, Cap. XIV, pp. 127-128.

come Sancta Maria Rotunda). Proprio al Pantheon egli si ispirò nell'ideare la tribuna circolare della Santissima Annunziata a Firenze (non a caso un edificio mariano, come il modello di riferimento) e quella prevista per il Tempio Malatestiano; chiari echi del tempio romano sono riconoscibili anche nella chiesa di San Sebastiano.

A complicare il quadro, va però tenuto presente che l'utilizzo di piante centrali era ritenuto normale per alcune specifiche tipologie di chiese, in particolare se di piccole dimensioni, quali templi votivi, monumenti-martyria e soprattutto santuari mariani.³ Inoltre, agiva la suggestione della rotonda dell'Anastasis (modello per numerose chiese medievali dedicate alla memoria della morte e resurrezione di Cristo) e del Tempio di Salomone, identificato in epoca rinascimentale con la Moschea di Omar o Cupola della Rocca, a pianta poligonale: basti ricordare i vari dipinti fra Quattro e Cinquecento (ad esempio, lo *Sposalizio della Vergine* di Perugino e l'omonimo dipinto di Raffaello) in cui il Tempio di Gerusalemme è raffigurato a pianta centrale.⁴ Alberti era ben consapevole di questi riferimenti: ad esempio, è stato osservato quanto sia importante per lui il richiamo alla rotonda dell'Anastasis.⁵

L'opzione albertiana per i templi circolari e, più in generale, a pianta centrale trova alcune significative conferme nella tradizione rinascimentale coeva e successiva. Basti pensare alla dichiarazione di Francesco di Giorgio Martini per cui «la prima e più perfetta delle altre è la figura rotunda», nonché ai suoi disegni nel Codice Saluzziano; al celebre tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio; a Palladio, per il quale la forma migliore per il tempio è quella a pianta circolare, seguita da quella quadrata, anche se, in definitiva, l'impressione complessiva che si ricava dai suoi *Quattro libri dell'architettura* è che la pianta longitudinale sia quella più tipica dei templi. Anche nell'ambito dei «templi letterari» (su cui ci soffermeremo appositamente nel prossimo paragrafo), è interessante notare come in molti casi si

3. Cfr. Staale Sinding-Larsen, *Some functional and iconographical aspects of the centralized Church in Italian Renaissance*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Pertinentia», II, 1965, pp. 203-252; *La chiesa a pianta centrale: tempio civico del Rinascimento*, a cura di Bruno Adorni, Milano, Electa, 2002.

4. Cfr. Cristina Acidini Luchinat, *L'idea del tempio nello 'Sposalizio della Vergine'*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), vol. I, a cura di Micaela Sambucco Hamoud, Maria Letizia Stocchi, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 229-238.

5. Cfr. A. Calzona, *Tempio/basilica e la "religione civile"*, cit., pp. 74-79; C. Jelencovich, *La volta*, cit., p. 216. Per il richiamo alle proporzioni attribuite al Tempio di Salomone nella chiesa di Sant'Andrea, cfr. A. Tenenti, *Il tempio*, cit., p. 101. A. Belluzzi (*Templi albertiani*, cit., p. 328) osserva che ci sono corrispondenze fra le funzioni proprie delle chiese albertiane a pianta centrale e quelle degli edifici di culto per cui, come si è visto sopra, era ritenuto normale l'utilizzo di piante centrali: il Tempio Malatestiano (per cui Alberti aveva previsto una rotonda coperta da cupola) possiede connotazioni votive e sepolcrali; la Santissima Annunziata è una chiesa mariana; nel San Sebastiano sono ravvisabili funzioni sepolcrali e votive.

sottolinei la circolarità della forma.⁶ Nella scelta della pianta circolare può aver contato molto l'idea di perfezione ideale a essa legata.⁷ Ma va anche ricordato, per l'appunto, che nell'immaginario rinascimentale la pianta circolare era considerata tipica dei templi pagani.

Tuttavia, furono molte le prese di posizione contro l'adozione della pianta circolare. È noto come il Pantheon, già a partire dal Medioevo, fosse considerato da alcuni perfino un'opera diabolica, nonostante la sua consacrazione alla Madonna.⁸ Si può ricordare anche che Giovanni Rucellai, il committente delle opere albertiane a Firenze, definiva la Basilica di Santo Stefano a Roma un «tempio d'idoli tondo». Analogamente, Filarete considerava «idolatri» i templi circolari. Le opere di Alberti stesso suscitavano molte polemiche. Alla questione si interessarono anche gli intellettuali della Controriforma: personalità del livello di Carlo Borromeo, Onofrio Panvino e Tiberio Alfarano sottolineavano che la tradizione prevedeva di regola la croce latina per la chiesa cristiana, mentre quella circolare era tipica dei templi pagani.⁹

6. Per ricordare solo qualche esempio, cfr.: Girolamo Parabosco, *Il tempio della fama in lode di alcune gentildonne veneziane*, Venezia, Comin da Trino, 1548, c. 5r; Agostino Argenti, Giovan Battista Pigna, *Cavalerie della città di Ferrara. Che contengono Il Castello di Gorgoferusa. Il Monte di Feronia. Et Il Tempio d'Amore* [1566], Venezia, Guerra, 1567, p. 7. Inoltre, nel frontespizio dell'*Opera nuova nomata Vero tempio de amore* di Iacopo Campanile (Alife, Aloisio Acilio, 1536) appare un tempio rotondo in un generico paesaggio.

7. Ad esempio, nel *Temple de Bocace* (1464), George Chastelain optava per un tempio tondo perché il cerchio è associato alla perfezione (cfr. David Cowling, *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 95). Con riferimento alla predilezione per la pianta circolare nel *Furioso* aristoteseo, cfr. Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Alfa per Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 1981, pp. 129, 136-137.

8. Cfr. Tilmann Buddensieg, *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in *Classical influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969, ed. by Robert Ralph Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 259-267.

9. Per approfondimenti, cfr. R. Wittkower, *Principi architettonici*, cit.; S. Sinding-Larsen, *Some functional and iconographical aspects*, cit.; A. Belluzzi, *Templi albertiani a pianta centrale*, cit.; Tommaso Carrafiello, *Le chiese a pianta centrale. Diffusione del nuovo "tempio cristiano"*, in *La grande storia dell'arte*, vol. I, *Il Rinascimento italiano*, Milano, Electa, 2015, pp. 68-81. Particolarmente esemplari le parole di Panvino: «cum gentilium templa, aut rotunda, aut quadrata, aut sesquialtera, aut ex duobus quadris constarent, et circa ipsorum cellas, porticus columnatas haberent, eorum exemplum christiani aspernati in sacris Christo Deo aedificandis aedibus, non templorum gentilium, sed basilicarum formam sunt secuti, quae aedificia erant rebus profanis, et iudiciis praesertim tractandis circa fora fabricata [...] Unde etiam christianorum antiqua templa ab earum forma basilicae sunt vocata, quemadmodum lateranensis, et sanctae Crucis intra Urbem, extra vero S. Pauli [...]» (Angelo Mai, *Spicilegium Romanum*, vol. IX, Roma, Tipografia Collegi Urbani, 1843, p. 228 ss.); cfr. anche Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae [...]*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. III, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1962, p. 9 ss.

In conclusione, già da questo rapido quadro possiamo ricavare che in ambito artistico esistono interessanti esempi di compenetrazione fra tempio classico pagano e chiesa moderna cristiana. Al tempo stesso, sono in molti a voler mantenere nettamente distinte le due tipologie architettoniche per motivi prettamente ideologici: il terreno di scontro più emblematico al riguardo è rappresentato dalla diatriba sull'adozione dello schema a pianta centrale, in particolare quella circolare.

2. I templi letterari

Anche in ambito letterario, però, si registrano esempi di 'templi' contrassegnati da notevoli mescolanze di riferimenti fra ambito pagano e cristiano. Prima di passare ai casi italiani più significativi, riteniamo opportuno soffermarci brevemente sull'impiego della metafora/allegoria del 'tempio' in Francia. I grandi *rhétoriciens* francesi, infatti, fra Quattro e Cinquecento diedero vita a una rigogliosa tradizione di *temples*¹⁰ che sembra aver esercitato un'influenza anche in Italia. Ad esempio, si è suggerito che il *Temple d'Honneur et de Vertus* di Lemaire sia stato un precedente importante per l'episodio del tempio di Sulpizia nell'*Angelica Innamorata* (1550), poema cavalleresco di Vincenzo Brusantini.¹¹ O ancora, si è affermato che probabilmente Giuseppe Betussi, autore delle *Imagini del Tempio della Signora Donna Giovanna Aragona* (1556), conosceva il *Temple de Bocace* del Chastelain.¹² La tradizione francese insiste fortemente sulla connotazione allegorica del tempio. In essa sono presenti riferimenti significativi anche

10. In particolare, vanno menzionati: George Chastelain, *Le Temple de Bocace* (1464); Jean Molinet, *Le Temple de Mars* (1475); Antitus, *Le Portail du temple Bocace* (1501); Jean Lemaire de Belges, *Le Temple d'Honneur et de Vertus* (1503); Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages* (1511); Clément Marot, *Le Temple de Cupido* (1515); Jean Bouchet, *Le Temple de Bonne Renommée* (1516); François Habert, *Le Temple de Vertu* (1542). A parte, vanno ricordati anche il *Temple de Messieurs le Connestable, et des Chastillons* (1555) di Pierre de Ronsard e l'Abbazia di Thélème nel *Gargantua* (1534) di François Rabelais. Per approfondimenti su questa produzione, cfr. almeno D. Cowling, *Building the Text*, cit. (anche per la bibliografia precedente, che viene accuratamente discussa nell'introduzione). Per una tassonomia delle architetture allegoriche dalle origini alla fine del Cinquecento, cfr. Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle: Des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1969; in riferimento al mito della montagna della virtù con i suoi edifici associati (fra cui anche il tempio), è utile Henri Franchet, *Le Poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris, Champion, 1923.

11. Cfr. Rosanna Alhaique Pettinelli, *Un tempio/una città: Venezia in un poema cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», XCV, 1991, pp. 60-70, a p. 65 n. 50 (poi in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004).

12. Cfr. Federica Pich, 'Con la propria mia voce parli'. *Literary Genres, Portraits, and Voices in Giuseppe Betussi's Imagini del tempio (1556)*, in «Italian Studies», LXIX, 2014, pp. 51-74, a p. 58.

all'architettura classica, ma non a quella contemporanea. Il tempio romano in rovina di Fourvière compare alla fine del *Temple d'Honneur et de Vertus* di Lemaire e sembra ispirare anche il Tempio di Venere nell'altra importante opera di questo autore, la *Concorde des deux langages* del 1511, ove compaiono il Tempio di Venere, per l'appunto, e il Tempio di Minerva. Il *Temple d'Honneur et de Vertus* fa esplicitamente riferimento fin dal titolo, e poi anche nel corpo del testo, ai due templi che il romano Marcello aveva dedicato rispettivamente all'Onore e alla Virtù:¹³ tale ricordo classico ha d'altronde molta fortuna, dato che lo ritroviamo sia nelle pagine introduttive al tempio per Giovanna d'Aragona a cura del Ruscelli,¹⁴ sia nella lettera dedicatoria al poemetto *Il Tempio* di Giambattista Marino in onore di Maria di Francia.¹⁵ Il sincretismo è notevole nel *Temple d'Honneur et de Vertus*. Lemaire dichiara che il tempio da lui descritto è alla maniera dei templi antichi, ma realizzato con materiali preziosissimi (oro e gemme). Sottolinea che i templi romani sono andati in rovina, mentre questo tempio è indistruttibile. I tratti classici si fondono con quelli biblici: quando vedono il Tempio dell'Onore e della Virtù, i personaggi – la vedova Anna e i pastori – pensano sì subito al famoso Tempio di Diana ad Efeso, ma anche al Tempio di Salomone. All'interno del tempio, inoltre, troviamo personaggi sia classici sia biblici.¹⁶

13. Al riguardo, cfr. Antonio Bosio, *Roma sotterranea. Opera postuma*, Roma, de' Rossi, 1710, p. 238.

14. Cfr. *Del Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili Spiriti, & in tutte le lingue principali del mondo*, [a cura di Girolamo Ruscelli], Venezia, Pietrasanta, 1555, [cc. ++6v-++7r]. In particolare, con queste parole viene spiegato come mai l'Accademia dei Dubbiosi decise che il tempio di rime non fosse dedicato ad entrambe le sorelle Giovanna e Maria d'Aragona, ma solo a una di esse: «Marcello imperator romano, doppo il quinto suo consolato, volle in Roma dedicar un tempio in commune alla Gloria e alla Virtù, ma da' sacri pontefici gli fu vietato, dicendo non convenirsi dedicare un tempio stesso in commune a più d'una deità sola. A questo essemplio adunque, noi diciamo non convenirsi in alcuna guisa dedicare un tempio solo a quelle due divine Signore [...]. I templi dell'onore e della virtù, insieme all'altrettanto topico tempio d'amore, sono fra l'altro protagonisti di un testo curioso, le già citate *Cavalerie della città di Ferrara*.

15. Cfr. Giovan Battista Marino, *Il Tempio. La Sferza*, a cura di Gian Piero Maragoni, Roma, Vignola, 1995, p. 27: «Fu da Marco Marcello nell'antica Roma edificato un Tempio commune alla Virtù, et all'Honore in si fatta guisa, che non si poteva pervenire a questo, se prima non si passava per quella. Et tale appunto voglio io che sia il Tempio alzato dal mio basso intelletto [...] Non altro insomma voleva dinotare la misteriosa significazione di quel Tempio, senonche non si ottengono gli honori senza le fatiche. Ilche si comprende chiaramente in V.E. delle cui fortune è stato padre il suo merito istesso; talche se nell'una s'adombra la figura dell'Honore, nell'altra si rappresenta l'immagine della Virtù». Lo stesso Maragoni ha recentemente realizzato anche un'edizione ampiamente commentata del *Tempio* del Marino: cfr. Giovan Battista Marino, *Il Tempio*, a cura di Gian Piero Maragoni, in Id., *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni ed Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 223-384.

16. Cfr. David Cowling, 'Ung temple y a, plus beau ne vit oncq nulz': *Fictions of the Building in Jean Lemaire de Belges*, in Id., *Building the Text*, cit., pp. 170-202. Vale la pena notare che anche nel *Tempio* di Marino si esalta l'eternità del tempio letterario, a differenza

In ambito italiano, va ricordato innanzitutto il *Tempio d'Amore* di Galeotto del Carretto, scritto in un periodo compreso fra il 1501 e il 1504 e pubblicato ben quattro volte fra il 1518 e il 1525.¹⁷ Il genere cui appartiene il *Tempio d'Amore* è di incerta definizione: si è parlato di volta in volta di commedia *sui generis*, di dramma allegorico, di dialogo allegorico-didattico medievaleggiante sulla scia del *Roman de la Rose*. L'opera si inserisce infatti nella tradizione del viaggio allegorico a sfondo amoroso. Il protagonista Phileno (*alias* dell'autore) è stato allontanato dalla corte di Amore a causa della calunnia di un cortigiano (così come Galeotto era stato esiliato ingiustamente dal marchese di Casale) e, tramite varie personificazioni morali che fungono da emissarie, tenta di essere riammesso al Tempio d'Amore: cosa che, alla fine, riesce a ottenere. In tale cornice, risalta in particolare il lungo *excursus* in cui Amicizia e Integrità, guidate da Benignità e Accoglienza, visitano il Tempio d'Amore e l'annesso chiostro con i sepolcri (vv. 1128-3933). Anche in questo caso, il tempio esibisce un notevole intreccio di sacro e profano. Nonostante sia dedicato a una divinità pagana quale Amore, il tempio si presenta come una chiesa monumentale, provvista di elementi tipici quali nartrice con colonne d'alabastro, navate, cappelle laterali, sacelli, altari, acquasantiera, coro, organetti, sagrestia, chiostro, tombe e campanile. Nella sua descrizione, si sono ravvisate in più punti significative analogie con il Duomo di Casale del Monferrato.¹⁸ Lo si è definito una «cittadella-monastero»,¹⁹ abi-

non solo dei templi pagani (in particolare, quello di Artemide ad Efeso), ma anche di quello di Salomone: «Tempio in Efeso già ricco, et altero / Hebbe la casta, e cacciatrice Dea. / altro non men pomposo al gran Dio vero / N'incise il saggio Re dela Giudea. / Ma rotti i bronzi, e divorati i marmi, / L'un distrusser le fiamme, e l'altro l'armi» (st. 12). Emilio Russo ha commentato al riguardo: «Subito accanto sfilava la consueta disinvoltura nell'accostare senza gradazioni, e sotto il segno di una comune dimidiazione, il patrimonio sacro e quello profano, quando il tempio di Diana in Efeso e quello di Gerusalemme erano avvicinati come monumenti che non avevano resistito all'erosione del tempo di contro all'edificio *aere perennius* che la poesia mariniana andava ergendo alla gloria della regina di Francia» (Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 153-154).

17. Su Galeotto del Carretto, nobile letterato e personaggio politico influente presso le corti di Casale del Monferrato e di Mantova (dove frequentò Isabella d'Este), cfr. la voce di Roberto Ricciardi, *Del Carretto, Galeotto*, in *DBI*, XXXVI, 1988, pp. 415-419. Fra le sue opere letterarie, oltre al *Tempio d'Amore*, si ricordano le commedie *Timon Greco* e *Noze di Psyche e Cupidine*, la tragedia *Sophonisba*, nonché la *Cronica di Monferrato*. Sul *Tempio d'Amore*, cfr. in particolare: Galeotto dal Carretto, *Tempio d'amore*, ed. critica a cura di Cristina Caramaschi, introduzione di Franca Magnani, Roma, La Fenice, 1997; Lucia Nadin, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, p. 94; Stefano Benedetti, *Fra dramma e poema. Per una lettura del Tempio d'Amore di Galeotto del Carretto*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XVI, 1998, pp. 11-46; Stefano Tomassini, *Nel Tribunale d'Amore (a proposito di un'edizione recente del Tempio d'Amore di Galeotto dal Carretto)*, in «Studi e problemi di critica testuale», LVIII, 1999, pp. 89-102; Marzia Minutelli, *Poesia e teatro di Galeotto del Carretto. Riflessioni in margine al carteggio con Isabella d'Este*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VII, 2004, pp. 123-178, a p. 146.

18. Cfr. F. Magnani, *Introduzione*, in dal Carretto, *Tempio d'amore*, cit., p. XIII n. 22.

19. S. Benedetti, *Fra dramma e poema*, cit., p. 23.

tata da «monaci» (ma sono chiamati anche «frati»), anch'essi accuratamente descritti (vv. 3480-3605). Al tempo stesso, l'opera è riccamente tramata di ricordi classici. Sono stati fatti i nomi di Ovidio, Valerio Massimo, Apuleio e Luciano.²⁰ Significativo è in particolare il debito nei confronti della *Tabula Ceбетis*, in cui un vecchio saggio svela a un forestiero il significato di un quadro votivo conservato presso il tempio di Crono. Galeotto realizza un volgarizzamento della *Tabula* e lo riversa nel *Tempio d'Amore*, aggiungendo però degli ammonimenti assenti nel testo di partenza, per adattare la *Tabula* alla prospettiva morale cristiana.²¹ Inoltre, nella galleria d'immagini del Tempio risalta la presenza di personaggi della mitologia e della storia antica, senza contare i poeti greci e latini dell'affresco dedicato al Parnaso. A ben guardare, tuttavia, ancor più dei tratti classici spiccano la tendenza all'accumulazione di dettagli tipica del gusto enciclopedico-medievale e oltralpino, nonché il preziosismo gotico-fiorito cui è riconducibile la polimaterica loggia d'archi del Tempio.²² Anche i riferimenti letterari non si esauriscono in direzione classica, bensì invitano al confronto con la *Cerva bianca* del Fregoso e con altri esempi di edifici letterari quali il tempio di Siface nell'*Africa* di Petrarca, il tempio di Venere nella *Teseida* di Boccaccio, il palazzo di Venere di Poliziano e le architetture dell'*Innamorato* boiardesco.²³ Non vanno poi dimenticate le statue dedicate a Dante, a Petrarca e a poeti del secondo Quattrocento. In definitiva, quindi, il *Tempio d'Amore* del Galeotto rappresenta un vistoso esempio di intreccio fra sacro e profano, secondo una tendenza frequente in età umanistico-rinascimentale, durante la quale si riscontra spesso l'utilizzo di immagini e termini religiosi in contesti profani.²⁴

Una forte compenetrazione fra componente pagana e cristiana si riscontra anche nell'*Opera nuova nomata vero tempio de Amore* del napoletano Iacopo Campanile (detto Capanio), noto soprattutto per il plagio che ne fece Niccolò Franco.²⁵ Fra l'altro, il *Tempio* del Capanio, scritto entro il 1522 (e

20. Cfr. *ibidem*.

21. Cfr. F. Magnani, *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIV. Sulla fortuna della *Tabula Ceбетis*, cfr. Stefano Benedetti, *Itinerari di Cibebe. Tradizione e ricezione della «Tabula» in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001.

22. Cfr. Antonia Tissoni Benvenuti, *Letteratura italiana Laterza*, diretta da Carlo Muscetta, vol. XV: *Il Quattrocento settentrionale*, Roma-Bari, Laterza, 1972, p. 218; S. Benedetti, *Fra dramma e poema*, cit., pp. 23-25.

23. Cfr. F. Magnani, *Introduzione*, cit., pp. XII, XIX.

24. Cfr. *ivi*, p. X n. 16, dove si menziona anche l'esempio offerto dal *Trattato di Architettura* del Filarete, con il suo atrio di statue d'artisti che ricordano quelle dei santi con i propri attributi.

25. Per le scarse informazioni di cui disponiamo sul Capanio, cfr. Giovanni Parenti, *Campanile, Iacopo, detto Capanio*, in *DBI*, XVII, 1974, pp. 411-412. Il testo del Tempio è stato pubblicato, sulla base della stampa alifana, anche in Antonio Altamura, *Il "Tempio d'Amore": storia di un plagio*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980; si tratta tuttavia di un'edizione viziata da numerosi errori e imprecisioni. Il *Tempio*, in stato di abbozzo, si può leggere anche nel manoscritto XIII G 42 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

iniziato nel 1520/21) ma pubblicato solo nel 1536 ad Alife, presso la stamperia domestica del reverendo Aloisio Acilio, esercitò una notevole influenza sulla successiva letteratura encomiastica napoletana, come dimostrano ad esempio *Lo specchio de le bellissime donne napoletane* di Iacomo Beldando (1536), il *Triumpho di Carlo Quinto* di Giovan Battista Pino (1536), l'*Amor prigioniero* di Mario Di Leo (1538) e il *Palagio d'Amore* di Lodovico Paterno (1561, all'interno delle sue *Nuove fiamme*).²⁶ Già Dionisotti osservava che il *Tempio* del Capanio si presenta come «una finzione allegorica d'un gusto nordico che già di per sé farebbe pensare a Antonio Fregoso e Galeotto Del Carretto».²⁷ Più recentemente, si è ipotizzato che il Capanio sia venuto a conoscenza delle opere di Fregoso e Del Carretto grazie al tramite del mantovano Carlo Agnello, che soggiornò lungamente a Napoli.²⁸ Nel poemetto in ottave del Capanio, l'artificio del tempio eretto da Amore «a le falde d'ellettose e chiare / de Pausillipo» si rivela un pretesto encomiastico per lodare trenta delle donne più belle e nobili di Napoli, immaginando che esse siano altrettante colonne sulle quali poggia il tempio dell'amore e della bellezza. L'umanizzazione degli elementi architettonici era d'altronde un espediente di gusto cortigiano sfruttato abbondantemente pure da Del Carretto, il quale aveva umanizzato attraverso figure simboliche tutti gli elementi architettonici del tempio, compresi gli arredi e gli ornamenti, oltre a rappresentare sotto forma di statue di marmo i poeti che Accoglienza addita ad Amicizia.²⁹ Anche nel caso del Capanio, come si accennava, i ricordi pagani si fondono con quelli cristiani. Ciò risulta evidente dagli elementi del tempio – anch'essi connotati in senso allegorico – che vengono descritti dopo le colonne, ossia: *Li fundamenti; Le mura; Il tetto; Gli altari; Le porte; La sacrestia; Le cam-*

26. Cfr. l'introduzione di Benedetto Croce a *Lodi poetiche di dame napoletane del secolo decimosesto dall' "Amor prigioniero" di Mario di Leo*, a cura di Id. e Giuseppe Ceci, Napoli, s.n.t., 1894, pp. XXV-XXIX, poi in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, vol. I, Bari, Laterza, 1942, pp. 257-265 (ove viene recepita la segnalazione sul plagio del Franco, effettuata da Carlo Simiani nel 1900); su tale lavoro del Croce, cfr. Roberta Angelica Ruotolo, *Il catalogo muliebri nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce*, in «Quaderns de Filologia: Estudis Literaris», XXII, 2017, pp. 89-112. Mauro De Nichilo ha sostenuto che l'influenza del *Tempio* del Capanio si spinga, attraverso la *Clorida* del Tansillo, le *Stanze* di Ferrante Carafa e il catalogo di donne famose nel canto XI dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, sino alle *Donne illustri che compariscono in carnevale alle finestre nel Ragionamento quarto del Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* di Giovan Battista Del Tufo (cfr. Mauro De Nichilo, *Un "tempio d'Amore" tra Napoli e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), a cura di Francesco Tateo, Davide Canfora, Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 153-172, a p. 172).

27. Carlo Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXL, 1963, pp. 161-211, a p. 200 n. 1 (ora in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. II, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 4-37).

28. Cfr. M. De Nichilo, *Un "tempio d'Amore"*, cit., pp. 156-157.

29. Cfr. *ivi*, p. 159.

pane; L'organo; Gli ornamenti e l'acqua santa; Le spoglie; La insegna; Li sacerdoti; Lo banditore; Il titolo. Nel *Tempio* del Capanio compaiono quindi elementi caratteristici del 'tempio' cristiano quali ad esempio le campane, l'organo e l'acqua santa, come pure i più tipici *topoi* della lirica amorosa di gusto cortigiano, miracolistico.

Quest'ultimo è un tratto ulteriormente sviluppato nelle poche ottave originali inserite dal Franco nel proprio *Tempio d'Amore* (Venezia, Marcolini, 1536), opera in cui, per il resto, plagia il poemetto del Capanio limitandosi sostanzialmente ad adattare le lodi dalle nobildonne napoletane ad altrettante gentildonne veneziane.³⁰ Nelle ottave aggiunte dal Franco (intitolate *Le finestre; La lampa; Le sepolture; Li miracoli*), troviamo le sepolture – perché l'amante muore mille volte al giorno ma ha sempre la speranza di risuscitare – e mille 'tabelle' che rappresentano i più incredibili miracoli d'amore. D'altronde, già il Perottino bembiano, il personaggio degli *Asolani* più sensibile al codice lirico di tipo miracolistico e iperbolico, aveva evocato le tabelle votive delle chiese in relazione alle migliaia di storie d'amore infelice: «Che se io t'havessi voluto dipignere ragionando le historie di centomila amanti che si leggono, sì come nelle chiese si suole fare, nelle quali dinanzi a uno Idio non la fede d'un huom solo, ma d'infiniti, si vede in mille tavolette dipinta et raccontata [...]».³¹

30. Sul *Tempio* del Franco, che non sembra aver ottenuto il successo sperato, cfr. in particolare Alessandro Capata, *Nicolò Franco e il plagio del «Tempio d'amore»*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 219-232, nel quale sono esaminati nel dettaglio gli interventi con cui il Franco si è appropriato del testo del Capanio. Cfr. inoltre: L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura*, cit., pp. 91-93; M. De Nichilo, *Un "tempio d'Amore"*, cit. È da ricordare, fra l'altro, che nel 1534, due anni prima del *Tempio* del Franco, uscivano a Venezia presso Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio i *Triomphi* «composti sopra li tarocchi in laude delle famose gentildonne di Vinegia» di Troilo Pomeran, un poemetto encomiastico in ottave in cui sono lodate molte gentildonne veneziane che si ritrovano anche nel *Tempio* del Franco. Sempre in ambito veneziano, un'opera per molti versi analoga ai *Triomphi* del Pomeran è il già ricordato *Tempio della fama* del Parabosco. Al di fuori del contesto veneziano, la lode della donna si connette all'immagine del tempio anche nei *Canti XI de le lodi de la S. Lucrezia Gonzaga di Gazuolo, e del vero amore, col tempio di pudicitia, e con altre cose per dentro poeticamente descritte* di Matteo Bandello (Agen, Antonio Reboglio, 1545): fra l'altro, è interessante che nell'architrave della porta d'ingresso del tempio della pudicizia sia rappresentata la vita di Maria Vergine. Su tali testi, cfr. L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura*, cit., pp. 92-98.

31. Pietro Bembo, *Gli Asolani* [ed. 1530] I, xvii (citiamo dall'ed. critica a cura di G. Dilemmi, cit.); su tale passo, cfr. Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995, p. 202. Naturalmente, l'espedito dell'*ex-voto* è un esempio di quelle *images agentes* così funzionali a valorizzare la metafora architettonica del tempio (ma anche quelle – analoghe e spesso non ben distinte – del teatro e del museo) a fini mnemotecnici, come dimostrano in *primis* il teatro della memoria di Giulio Camillo, le *Pitture* del Doni e l'*Idea del tempio della pittura* del Lomazzo. Per approfondimenti, cfr. Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, seconda ed. ampliata, prefazione di Mario Praz, Firenze, Olschki, 2014 (I ed.: 1971), pp. 87-92, 314; Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, ed. commentata e traduzione di Robert Klein, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974; L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit.,

3. I templi di rime profani

Gli studiosi sono discordi nella valutazione dell'influenza esercitata dai templi d'amore sopra ricordati sui primi esempi di templi di rime, quali il *Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona* di Girolamo Ruscelli (1554) e le *Imagini del Tempio della Signora Donna Giovanna Aragona* di Giuseppe Betussi (1556).³² C'è chi ha visto un rapporto di forte contiguità e chi invece solo una debole parentela, non sufficiente a suggerire una filiazione diretta, anche per via della distanza temporale (circa un ventennio) che separa il *Tempio d'amore* del Franco dalle raccolte di Ruscelli e Betussi. Anche i più scettici, però, rilevano «il valore archetipico che assume il *Tempio d'amore* nella 'moda' poetica, che si diffonde a partire dalla fine degli anni '40, ispirata al modello architettonico del tempio».³³

pp. 198-209; Anton Francesco Doni, *Pitture del Doni Academico Pellegrino*, a cura di Sonia Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2004; Id., *Le nuove pitture*, a cura di Sonia Maffei, cura del testo, presentazione, trascrizione, commento e saggio critico di Ead., con una nota musicale di Virgilio Bernardoni e una nota linguistica di Carlo Alberto Giroto, Napoli, La stanza delle scritture, 2006; Giulio Camillo, *L'idea del teatro. Con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, a cura di Lina Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015 (cfr. in particolare l'introduzione). A parte, vale la pena menzionare anche il 'Tempio salomonico' di Abraham ben David Portaleone, un'opera *sui generis* legata alla cultura ebraica che sfrutta l'idea del tempio a fini mnemotecnici, per veicolare temi scientifico-filosofici: cfr. Gianfranco Miletto, *Glauben und Wissen im Zeitalter der Reformation. Der salomonische Tempel bei Abraham ben David Portaleone (1542-1612)*, Berlin, De Gruyter, 2004.

32. Per un profilo d'insieme sui templi di rime, cfr. Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II, Milano, Agnelli, 1739-1752, pp. 673-682; Rinaldo Rinaldi, *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. II: *Umanesimo e Rinascimento*, t. 2, Torino, Utet, 2003, pp. 1833-1834; Monica Bianco, *Il «Templum francanum» e il tramonto di un genere antologico*, in *Antologie*, a cura di Bianca Maria Da Rif e Silvio Ramat, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 41-60. Più in generale, sul fenomeno delle antologie di rime, cfr. A. Quondam, *Petrarchismo mediato*, cit.; Id., *Il naso di Laura*, cit., pp. 99-150; Louise George Clubb, William G. Clubb, *Building a Lyric Canon: Gabriel Giolito and Rival Anthologists, 1545-1590*, in «Italice», LXVIII, 1991, pp. 332-344; María Luisa Cerrón Puga, *Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de Rime (libri I-IX)*, in «Critica del testo», II, 1999, pp. 249-290; Franco Tomasi, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in «I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 77-112 (poi in Id., *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit., pp. 25-94); Diana M. Robin, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 219-242; Simona Oberto, *Poetik und Programmatik der akademischen Lyrik des Cinquecento*, Heidelberg, Winter, 2016; Simone Albonico, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 173-206. Si segnala inoltre *Lyra* (responsabile scientifico: Simone Albonico, Université de Lausanne, lyra.unil.ch), database di raccolte poetiche edite a stampa nei secoli XVI-XVIII.

33. A. Capata, *Nicolò Franco e il plagio del «Tempio d'amore»*, cit., p. 228. Capata, come poi anche M. De Nichilo (*Un «tempio d'Amore» tra Napoli e Venezia*, cit., p. 172), rigetta

Nei templi di rime profani, i ricordi classici sono molto evidenti. Ciò è particolarmente vero, ad esempio, per il *Templum Franconum* a cura di Iacopo Novello, che raccoglie poesie in latino e in volgare in lode del pretore di Treviso Francesco Morosini.³⁴ Nei testi del *Templum*, che esibiscono fra l'altro un gusto caratteristico per i giochi linguistici quali anagrammi, acrostici etc.,³⁵ il Morosini è ripetutamente definito 'semidio' ed 'eroe'.³⁶ Spiccano inoltre le menzioni di Febo, delle Muse, dell'Olimpo, dei mitici poeti Lino e Orfeo, del Tempio di Artemide ad Efeso, di Roma antica e di Augusto.³⁷ I riferimenti classico-mitologici possono anche essere declinati in chiave narrativa. Ad esempio, nel *Tempio* in onore del cardinale Cinzio Aldobrandini, Diana si lamenta con Giove perché il suo tempio (con chiaro riferimento al Tempio di Efeso) è andato in fiamme. Giove le promette che verrà realizzato un «tempio immortal di ben fregiate carte» per un nume ben più grande di lei, ma che porterà il suo stesso nome (ossia Cinzio Aldobrandini: Cinzia è infatti uno dei nomi di Artemide/Diana).³⁸ In un altro componimento, il tempio di Cinzio viene contrapposto a quello di Giano: a differenza di quest'ultimo, il tempio di Cinzio è sempre aperto, perché i cuori gli si donano continuamente.³⁹ Più in generale, si riscontra nei templi di rime la frequente ricorrenza di alcuni *topoi*, come quello del riferimento a celebrati artisti dell'antichità quali Fidia, Pargotele, Apelle e Zeusi, perlopiù per dichiarare che neppure essi sarebbero riusciti a rappresentare la bellezza della dedicataria del tempio,⁴⁰

l'ipotesi di uno stretto rapporto fra templi d'amore e templi di rime avanzata in Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 188 n. 158.

34. *Templum Franconum Illustr.mo Francisco Mauroceno Tarvisii Praetori Integerrimo* (Treviso, Evangelista Deuchino, 1600). Su questa raccolta, cfr. M. Bianco, *Il «Templum franconum»*, cit.

35. È interessante che il medesimo Novelli sia autore del *De divina Iavarini recuperatione* (Treviso, Evangelista Deuchino, 1598), in cui parimenti abbondano carmi numerali, anagrammi e acrostici.

36. Cfr. *Templum Franconum*, cit., pp. 37, 48-49, 75, 90, 98.

37. Ivi, pp. 22-23, 58, 64, 73, 75, 89, 97, 98, 100.

38. Cfr. *Tempio all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cinthio Aldobrandini [...]*, a cura di Giulio Segni, Bologna, Eredi Rossi, 1600, pp. 121-129. Su quest'opera, cfr. Luisella Giachino, *Tra celebrazione e mito. Il "Tempio" di Cinzio Aldobrandini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXVIII, 2001, pp. 404-419 (sul campo metaforico del 'tempio', cfr. in part. pp. 408-410).

39. Cfr. *Tempio a Cinthio Aldobrandini*, cit., p. 327.

40. Cfr. *Tempio a Giovanna d'Aragona*, cit., pp. 107, 135, 182, 339; *Il Tempio della Divina Signora Donna Geronima Colonna d'Aragona*, a cura di Ottavio Sammarco, Padova, Lorenzo Pasquati, 1568, cc. 13r, 18r; *Tempio fabricato da diversi coltissimi, et nobiliss, ingegni, in lode dell' Illust.ma et Ecc.ma Donna Flavia Peretta Orsina, Duchessa di Bracciano*, a cura di Uranio Fenice (i.e. Torquato Tasso), Roma, Giovanni Martinelli, 1591, p. 47. Sul tempio per Giovanna d'Aragona: Marco Giuliani, *Aut studium, aut concilium. Considerazioni poetiche e musicali su una raccolta collettiva di liriche dedicata a Cristoforo Madruzzo [...]*, in «Subsidia Musica Veneta», VIII, 1991, pp. 13-25; Diana M. Robin, *Between Rome and*

oppure per contrapporre la caducità della loro opera all'eternità del tempio di carte, secondo un motivo che abbiamo già riscontrato in Lemaire de Belges e Marino.⁴¹ L'immagine scolpita di Giovanna d'Aragona è paragonata a un «idolo», con evidente richiamo ai templi classici, al cui interno era custodito l'idolo della divinità.⁴²

Si possono trovare però anche versi che connotano esplicitamente il tempio in senso cristiano. Ad esempio, la dedicataria viene definita immagine o ritratto di Dio, come nel caso di Giovanna d'Aragona («la bellezza di voi celeste e alma, / vero ritratto del Rettor del Cielo»)⁴³ e di Flavia Peretti Orsini («A questa bella imagine di Dio, / Che d'un bel volto entro al confin contempi, / E miri, ergi te stesso in ara, e adempi / L'altrui speranze e i tuoi desir, cor mio»)⁴⁴. Il tempio può essere definito scala che conduce al Cielo, in opposizione ai templi pagani che conducono all'Inferno, come in questo sonetto di Tansillo per il tempio di Giovanna d'Aragona:

Qual di grandezza, di tesoro e d'arte
Mirabil sovra marmi pellegrini
Tempio fondar mai Greci né Latini
A Giunone, a Minerva, a Giove, a Marte

Maggior di questo, e sovra inchiostri e carte,
Ov'oggi a real Donna honor divini
Sacra il bel coro, accioch'ogn'hor l'enchini,
Qual Dea presente, ogni lontana parte?

5

Venice: the Temples of Giovanna D'Aragona, in Ead., *Publishing Women*, cit., pp. 102-123; Franco Tomasi, *Distinguere i «dotti da gl'indotti»: Ruscelli e le antologie di rime*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2012, pp. 571-604. Sul tempio per Geronima Colonna d'Aragona: Monica Bianco, *Il Tempio a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*», cit., pp. 147-181. Sul tempio per Flavia Peretti Orsini: Vincenzo De Caprio, *Sacro e profano a Roma in alcune raccolte poetiche del tardo Cinquecento*, in «*Studi romani*», L, 2002, pp. 35-53; Maria Pia Mussini Sacchi, *Tasso e il Tempio in lode di Flavia Orsina: prima ricognizione*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Padova, Antenore, 2003, pp. 511-531; Mauro Sarnelli, *Fra i «cigni del Tevere» accanto al Tasso: Antonio Decio da Orte, Fabio e Virginio Il Orsini (con documenti inediti)*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 9-10 settembre 2005), a cura di Franco Piperno, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2007, pp. 15-38; Yvan Loskoutoff, *Genèse et symbolique du «Tempio» réuni par Torquato Tasso pour Flavia Peretti, duchesse de Bracciano*, in «*Studi Tassiani*», LVI-LVIII, 2008/2010, pp. 123-149.

41. Cfr. *Tempio a Giovanna d'Aragona*, cit., pp. 2, 47, 204.

42. Cfr. Giovan Francesco Peranda, *Chi scolpirà la bella donna altera*, ivi, p. 339: «Chi scolpirà la bella donna altera, / Che fia di questo Tempio idolo eterno?».

43. Ferrante Carafa, *Da l'una Hesperia il ceppo vostro antico*, ivi, p. 2.

44. Autore incerto, *S'a le statue che man dotta scolpio*, in *Tempio in lode di Flavia Peretta Orsina*, cit., p. 168.

Quei muri, human lavor, di lor beltade
Pascean l'occhio di fuor, questo l'interno; 10
Mille ornan questi, e quegli una cittade.

Eran quei tempi, a tempo, e questo eterno;
Qui vera, ivi adorar falsa deitade,
Questo è scala del Ciel, quei de l'Inferno.⁴⁵

Francesco Citraro, che analogamente definisce il tempio per Giovanna «scala che ci mena in Cielo», lo contrappone addirittura al Tempio di Salomone:

Qui non de' il mondo offrìr pecore o tori
Come di Salamone al Tempio antico,
Ma caste voglie, alto desir pudico
Puro incensi, e di lagrime i liquori;

Ecco le fiamme de' soavi odori, 5
Ove ardendo i bei prieghi in loco aprico
Faran dolente il nostro fier nemico,
Non volendo sentir che Dio s'adori.

Quest'è quel Tempio che lo spirito pio
Fonda fra la memoria e l'intelletto, 10
Quest'è la scala che ci mena in Cielo.

Per quest'andiamo a contemplare Dio
Nel matutino lume benedetto,
Intento appresso l'uno e l'altro velo.⁴⁶

Giovanna assume i tratti della santa, intermediaria fra il fedele e Dio, e il tempio diventa la chiesa a lei consacrata. È interessante anche il sonetto in cui Danese Cattaneo, noto come scultore oltre che come poeta, narra di aver voluto scolpire l'immagine di Giovanna, ma di aver poi desistito perché dal suo Tempio uscirono queste parole, che chiamano direttamente in causa gli angeli: «L'adorar le bellezze al mondo sole / Di lei ti basti, e sia l'esempio loro / Da gli Angeli del Ciel sculto e dipinto».⁴⁷ Si può segnalare anche un sonetto di Pietro Nelli nel tempio per Geronima Colonna d'Aragona, in cui ricorre l'immagine degli *ex-voto* su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci: «Mille tavole e voti appesi al muro / Porgeno indizio del benigno Nume, / E l'animo e la mente ergeno a Dio: // Non però chi li mira ha per

45. Luigi Tansillo, *Qual di grandezza, di tesoro e d'arte*, in *Tempio a Giovanna d'Aragona*, cit., p. 10.

46. Francesco Citraro, *Qui non de' il mondo offrìr pecore o tori*, ivi, p. 173.

47. Danese Cattaneo, *Sacrando un Tempio in mezo a' verdi allori*, ivi, p. 367.

costume / La pittura lodar: ma 'l voler puro / Di chi l'offerse, e 'l cor sincero e pio».⁴⁸

In conclusione, riteniamo che gli esempi discussi in questo capitolo possano fornire un'idea della ricchezza di commistioni fra ambito pagano e cristiano con cui viene declinata la metafora del 'tempio' nel Cinquecento. Tale ricchezza, che rischia di sconfinare pericolosamente nell'ambiguità, non manca però di destare le perplessità degli animi più sensibili all'ortodossia controriformistica. Assai indicativo di tale clima è quanto scrive il Tasso del dialogo *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in cui si esprime rammarico per quei templi in cui, «quantunque in loro sian cessati que' profani sacrifici che s'usavano tra' gentili, e s'adori il vero Iddio con vera pietà e divozione, uno ha ritenuto il nome di Minerva, un altro quel de la Pace, nomi che le furono imposti da' primi fondatori».⁴⁹ Pertanto, non stupisce che, a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, comincino ad apparire dei templi di rime di carattere inequivocabilmente religioso (dedicati spesso alla Vergine), concepiti talvolta in diretta polemica con i templi di rime profani su cui ci siamo qui soffermati. All'analisi di tali templi spirituali sarà dedicato il capitolo successivo.

48. Pietro Nelli, *Gli Assiri, gli Indi, i Persi e i Nabatei*, in *Tempio di Geronima Colonna d'Aragona*, cit., c. 62v.

49. Torquato Tasso, *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in Id., *Dialoghi*, ed. a cura di E. Raimondi, cit., vol. II, t. 2, p. 715 (§ 94).

VII. *Contro ogni ambiguità: i templi di rime spirituali*

Il filone profano di templi di rime su cui ci siamo soffermati nel capitolo precedente è ben noto agli studiosi. È invece assai meno conosciuto il fatto che, fra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del Seicento, si sia sviluppato anche un versante spirituale di templi poetici. Tali opere, alla cui analisi sarà dedicato il presente capitolo, sono state infatti relegate nel dimenticatoio, con l'eccezione del *Tempio Armonico* di Giovanni Giovenale Ancina. Anche in quest'ultimo caso, comunque, si avverte lo iato con la tradizione di studi sui templi di rime a cui si è accennato sopra. Sebbene familiare a quanti si occupano di letteratura religiosa, il *Tempio Armonico* viene perlopiù trascurato negli interventi che fanno riferimento più in generale ai templi letterari. Eppure, quest'opera è concepita esplicitamente in relazione alla tradizione precedente di templi di rime (dialogandoci anche polemicamente, come vedremo). Del resto, allargando la prospettiva, è quantomai opportuno prestare particolare attenzione alle connessioni fra esperienza profana e spirituale nella poesia cinque-secentesca, poiché – come più volte osservato dagli studiosi – tra i due ambiti si registra spesso una profonda compenetrazione, in relazione anche a un medesimo autore o perfino a un medesimo canzoniere.¹

1. Cfr. ad esempio Salvatore Ussia, *Il Sacro Parnaso: il lauro e la croce*, Catanzaro, Pullano, 1993, pp. 10, 27, 38; Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «Studi (e Testi) Italiani», XVI, 2005, pp. 127-282, a p. 181; C. Luzzi, *Censura e rinnovamento cattolico nell'età della Controriforma*, cit.; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale*, cit., pp. 263-265, 268-269. Gli studi sulla lirica spirituale cinque-secentesca hanno conosciuto una notevole fioritura negli ultimi quindici anni. Si segnalano in particolare: A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, cit.; *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005; Stefano Carrai, *La lirica spirituale del Cinquecento*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 123-135; *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007; *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009; *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, Atti del convegno di Portogruaro (21-22 ottobre 2009), a

1. L'idea del tempio in ambito cristiano

Prima di dedicarci all'analisi ravvicinata delle varie opere, è opportuno riflettere brevemente sul valore dell'immagine del tempio in ambito cristiano. Al di là dell'influenza notevole esercitata dai templi classici sull'architettura religiosa rinascimentale, su cui ci siamo soffermati nel capitolo precedente, è opportuno sottolineare che – come già accennato – il termine 'tempio' veniva adoperato (ben più di quanto avvenga oggi) per indicare l'edificio di culto stesso, ossia la chiesa.²

Va notato che anche in ambito religioso vengono ampiamente sfruttate le valenze mnemotecniche dell'immagine del tempio, la quale – analogamente a quelle dell' 'arca' e del 'tabernacolo' – stimola gli autori ad allargare il campo dei riferimenti all'intero repertorio architettonico (casa, palazzo, capanna, caverna...), fino a desumere le singole componenti (tetto, solaio, aula, cella, scala...)³. L'uso di metafore in riferimento a soggetti sacri è molto praticato nella tradizione cristiana, in special modo nella predicazione e nell'orazione mentale. Come spiega Giovanni Pozzi: «Da quando si era fatta esercizio definito, la meditazione abbisognava di accorgimenti che tenessero occupato l'orante per lungo tempo. Serviva mirabilmente allo scopo il fargli

cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT, 2011; F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, cit.; Francesco Ferretti, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino, 2012; *La Bibbia in poesia*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Rosanna Morace, Pietro Petteruti Pellegrino e Ugo Vignuzzi, n. monografico di «Studi (e testi) italiani», XXXV, Roma, Bulzoni, 2015; *Poesia e Riforma nel Cinquecento italiano*, a cura di Davide Dalmas, sezione monografica del «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CXXXIII, 218, 2016, pp. 7-150; *Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di Marco Corradini e Ottavio Ghidini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016; *Poesia e religione*, a cura di Chiara Lastraioli e Daniela Solfaroli Camillocci, sezione monografica di «Italiq», XXI, 2018, pp. 1-195; Elisabetta Selmi, «Anime devote» e «tragici deliqui». *Lirica e Teatro nelle metamorfosi della "letteratura spirituale" tra Seicento e Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018; Ester Pietrobon, *La penna interprete della cetra. I «Salmi» in volgare e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019; *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Geri ed E. Pietrobon, cit. Cfr. anche i capitoli rilevanti in *La Bibbia nella letteratura italiana*, 6 voll., diretta da Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009-2017 (cfr. in particolare il vol. V: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigi Sipione, e il vol. VI: *Dalla Controriforma all'Età napoleonica*, a cura di Tiziana Piras e Maria Belponer). Sulle antologie di rime spirituali, fra cui rientrano anche quasi tutte le opere di cui ci occuperemo nelle pagine che seguono, cfr. Pietro Giulio Riga, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, in *Poesia e religione*, cit., pp. 60-98.

2. Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Alberti, 1612, s.v. 'Tempio' («Edificio sacro, dedicato a Dio, o a' Santi»); *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XX, sotto la direzione di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Utet, 2000, s.v. 'Tempio'; Gerardo Milani, Mario Pepe, *Dizionario di arte e letteratura: teorie, movimenti, generi, tecniche, materiali*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 671-672.

3. Cfr. Giovanni Pozzi, *Maria tabernacolo*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., pp. 17-88, a pp. 41-43, 56.

percorrere le parti di un'entità naturale o le classi delle sue proprietà, investendole di sensi traslati».⁴

Non va dimenticata neppure l'importanza che rivestono per i fedeli alcuni templi celeberrimi. È il caso innanzitutto del Tempio di Salomone, il quale, per gli uomini dell'epoca, era ancora una presenza concreta, poiché con esso veniva identificata la cosiddetta Cupola della Roccia o *Templum Dei*.⁵ Ne abbiamo chiara testimonianza anche in ambito figurativo: basti pensare alle iconografie di Gerusalemme nella pittura di Perugino e di Raffaello, in cui – come si è accennato nel capitolo precedente – il Tempio possiede forma circolare ovvero ottagonale con riferimento, per l'appunto, alla Cupola della Roccia.⁶ La stessa Basilica di S. Pietro, provvista di baldacchino al centro di una rotonda e adornata di colonne tortili (come si pensava fossero quelle del Tempio di Salomone), rinvia chiaramente all'idea del tempio gerosolomitano.⁷ Cesare Baronio, negli *Annales ecclesiastici*, considerava la Basilica di S. Pietro l'erede diretta del Tempio di Salomone, modello architettonico per antonomasia.⁸ Del resto, anche la riflessione teologica portava ad assimilare l'idea di Chiesa alla sacralità del Tempio di Salomone.⁹ Poiché Dio stesso è l'ideatore del Tempio di Gerusalemme, esso è esente da qualsiasi possibile critica e assume a modello esemplare cui è bene si conformino gli edifici religiosi.¹⁰ I protestanti hanno torto, perciò, quando criticano lo sfarzo delle chiese cattoliche: esso è legittimato dal precedente del Tempio di Salomone, il quale, in base alle Scritture, era rivestito d'oro

4. Id., *Rose e gigli*, cit., p. 210. Sull'evoluzione delle modalità dell'orazione nel XVI secolo, cfr. Giorgio Forni, «A stampa». *Retorica e libri di preghiera nel XVI secolo*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Delcorno e Maria Luisa Doglio, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 105-126, il quale osserva, a partire dagli anni attorno al 1570, «una capillare verifica dei libri di orazioni, una rinnovata necessità di formule legittime» (p. 106). È interessante anche quanto nota lo studioso a p. 126: «Vero è che dentro la rinascita della formula si conservava un'esigenza rinnovata di intensità della preghiera al di là della parola come *opus operatum*; tuttavia, secondo un ordine certo: l'età dei rosari figurati e degli emblemi sacri era anche il tempo, dopo le *Vie brevi* e aperte, i *Modi*, gli *Specchi*, i *Discorsi*, delle architetture composite dei grandi trattati di preghiera e meditazione, di una tecnica "mista" di parola, pensiero e immagine, tra l'anomia di un'effusione spontanea e l'edificazione interiore di un esercizio assiduo e regolato».

5. Sulla fortuna del Tempio di Salomone lungo i secoli, cfr. Stefania Tuzi, Marcello Fagiolo dell'Arco, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002.

6. Cfr. *ivi*, pp. XXVI-XXVII. Sulla Cupola della Roccia, cfr. anche Michelina Di Cesare, *The eschatological meaning of the Templum Domini (the Dome of the Rock) in Jerusalem*, in «*Aevum*», LXXXVIII, 2, 2014, pp. 311-329.

7. Cfr. S. Tuzi, M. Fagiolo dell'Arco, *Le Colonne e il Tempio di Salomone*, cit., pp. XXVI-XXVII.

8. Cfr. *ivi*, p. 110.

9. Cfr. *ivi*, p. XXX.

10. Cfr. *ivi*, p. 99.

e ornato superbamente.¹¹ Assai noti sono i tentativi eruditi di ricostruzione del Tempio di Gerusalemme fra Cinque e Seicento: spicca soprattutto quello pubblicato fra il 1596 e il 1606 dai gesuiti andalusi Jeronimo Prado e Juan Bautista Villalpando, grazie al sostegno finanziario di re Filippo II (il quale fece costruire il monastero di San Lorenzo dell'Escorial secondo il modello del Tempio di Salomone); anche il celebre Athanasius Kircher si ingegnò di calcolare le dimensioni dell'edificio.¹² In ambito letterario, la descrizione più nota del Tempio di Gerusalemme è quella offerta nel primo libro della *Christias* del Vida (vv. 387-393, 550-561), pubblicata in molteplici edizioni a partire dal 1535.¹³

Un altro tempio molto importante per la cattolicità è la Santa Casa di Loreto, frequentemente denominata 'Tempio' anche nelle opere letterarie: basti pensare al poema «sacroeroico» in venti canti *Il tempio peregrino* (1685) di Giulio Acquatucci.¹⁴ Fra il Cinque e il Seicento, Loreto fu probabilmente la più importante meta di pellegrinaggio per i cattolici.¹⁵ In risposta alla polemica protestante, che aveva nel culto lauretano uno dei suoi bersagli preferiti,¹⁶ la Chiesa, lungi dal ridimensionare il ruolo del santua-

11. Cfr. *ivi*, pp. 108-109, in cui vengono ricordati le *Instruktionen fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577) di Carlo Borromeo e i *Quattro primi libri di Architettura* (1554) di Pietro Cataneo.

12. Sulle ricostruzioni del Tempio nell'erudizione religiosa, cfr. *ivi*, pp. 117-152 (per l'opera di Prado e Villalpando, cfr. in particolare pp. 130-141).

13. Dell'opera esiste un'edizione recente con ricco commento e traduzione in tedesco: Marcus Hieronymus Vida, *Christias*, 2 voll., edd. Eva von Contzen, Reinhold F. Gleis, Wolfgang Polleichtner, Michael Schulze Roberg, Trier, WVT, 2013.

14. L'opera è disponibile in edizione moderna: cfr. Giulio Acquatucci, *Il tempio peregrino: poema sacroeroico in venti canti*, introduzione, apparato critico e testo di Dino S. Cervigni, Roma, Aracne, 2011 (cfr. anche Andrea Battistini, *Uno sconosciuto emulo seicentesco di Tasso: Giulio Acquatucci*, in «Esperienze letterarie», XXXVI, 4, 2011, pp. 21-33). Cfr. anche il poemetto *Alla Santiss. Vergine Annunziata nella sua Santa Casa di Loreto* (1592) di Nicolao Tucci, su cui cfr. Salvatore Rizzolino, *Angelus Domini nuntiavit Mariae. Poemetti mariani dimenticati fra Lagrime e Rime spirituali del Tasso*, con un'appendice di testi mariani cappuccini fra XVI-XVII sec. a cura di fr. Costanzo Cagnoni, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2017, in part. pp. 183-253. Lo studioso sottolinea tuttavia che l'autore, pur definendo Maria «del divino spirito inclito tempio», evita ogni amplificazione della metafora del 'tempio' (cfr. *ivi*, pp. 235-236).

15. Cfr. Lucetta Scaraffia, *Loreto*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 78. Per la storia della Santa Casa di Loreto, cfr. anche *Il Santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, a cura di Floriano Grimaldi, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1994.

16. Si pensi ad esempio al *Della camera, et statua della Madonna chiamata di Loreto* (Venezia, 1554) del polemico Pietro Paolo Vergerio, subito tradotto in latino dal nipote Ludovico e pubblicato a Tubinga nello stesso anno con il titolo *De idolo lauretano*. Il Vergerio si fa beffe della tradizione secondo cui la casa di Maria a Nazareth – la stessa dell'Annunciazione – sarebbe stata trasportata in volo a più riprese dagli angeli, sino a giungere nella sua sede attuale alla fine del Duecento. Ad esempio, al di là degli aspetti a suo parere più ridicoli nella tradizione e nel modo con cui la Chiesa ne stabilì l'attendibilità, Vergerio trova ben strano che del volo della Santa Casa non abbiano scritto né Dante, né Petrarca, né Boccaccio, i

rio, scelse all'opposto di potenziarlo. Nel 1554, l'insediamento dei gesuiti a Loreto, che vi stabilirono la Penitenzieria, fece del santuario uno dei centri nevralgici di diffusione dell'ideologia controriformistica, che tanta importanza annetteva al sacramento della confessione (con una disposizione pontificia, ai confessori lauretani fu accordata la prerogativa di assolvere anche nei «casi riservati» ai vescovi o alla Santa Sede).¹⁷ A Loreto non mancarono i pellegrini illustri, fra i quali Erasmo da Rotterdam, Lorenzo Lotto, Carlo Borromeo, Michel de Montaigne, Torquato Tasso (autore della celebre canzone *Alla beatissima Vergine in Loreto*,¹⁸ antologizzata nel *Tempio* mariano di Carlo Fiamma su cui ci soffermeremo più avanti), Galileo Galilei, Cartesio e Cristina di Svezia; il poeta metafisico Richard Crashaw vi trascorse l'ultimo periodo della sua vita.¹⁹ Anche le testimonianze artistiche del culto lauretano sono notevoli: oltre alla basilica, con i suoi capolavori d'arte realizzati fra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del Seicento, si pensi alla *Madonna di Loreto* del Caravaggio.²⁰

Il riferimento alla Santa Casa di Loreto è particolarmente interessante perché, come vedremo, la maggior parte dei templi di rime spirituali è dedicata proprio alla Vergine. Il legame fra quest'ultima e il concetto di 'tempio' possiede salde basi nella tradizione cristiana. Nelle litanie, Maria è chiamata *Templum Domini*, *Templum Sancti Spiritus*, *Domus Aurea*. In particolare, è comunissimo il titolo di *Templum Domini*, per indicare che la Vergine ha portato in grembo il Cristo: è stata il 'tempio' che ha custodito al suo interno il Salvatore. A tal riguardo, si può ricordare che, nella corte papale del Quattro-Cinquecento, la redenzione era identificata con l'incarnazione di Cristo, più che con la sua crocifissione: si è parlato al proposito di 'teologia dell'incarnazione', sottolineando quale importanza venisse attribuita alla Vergine e all'incarnazione di Cristo nel suo grembo.²¹

quali pure erano vissuti negli stessi anni o in un periodo di poco successivo a quando sarebbe avvenuto il miracoloso evento. Per approfondimenti, cfr. Vincenzo Lavenia, *Miracoli e memoria. I Gesuiti a Loreto nelle storie della Compagnia (secc. XVI-XVII)*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», n.s., XXII, 1-2, 2013, pp. 331-350, a pp. 338-340.

17. Cfr. L. Scaraffia, *Loreto*, cit., pp. 85-86.

18. Cfr. T. Tasso, *Rime*, n. 1654 (in Id., *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963). Su tale celebre testo, cfr. almeno Giuseppe Santarelli, *La canzone alla Vergine di Loreto*, in Id., *Studi sulle rime sacre del Tasso*, Bergamo, Centro tassiano, 1974, pp. 262-289.

19. Cfr. L. Scaraffia, *Loreto*, cit., pp. 77-95.

20. Su quest'opera, cfr. William Gavin, *Caravaggio's Madonna of Loreto reconsidered*, in «Notes in the History of Art», VI, 1, 1986, pp. 20-23.

21. Cfr. John W. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome: Rhetoric, Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham (NC), Duke University Press, 1979, pp. 138-150. Abigail Brundin ha ricordato la 'teologia dell'incarnazione' nello spiegare il ruolo fondamentale per la salvezza attribuito da Vittoria Colonna a Maria (cfr. Ead., *Vittoria Colonna and the Virgin Mary*, in «The Modern Language Review», XCVI, 2001, pp. 61-81, a p. 72). Daniel Fliege ha tuttavia recentemente messo in dubbio tale interpretazione, sottolineando la centralità attribuita dalla Colonna alla figura di Cristo e alla

Il titolo di *Templum Domini* è attestato ad esempio nelle *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam* di Rabano Mauro (sec. IX) e nel *De laudibus Beatae Mariae* di Riccardo di San Lorenzo (sec. XIII), popolarissimo fino al Seicento.²² Alcuni autori medievali di testi mariani sono affezionato in special modo all'appellativo di *Templum Domini*, perché il suo carattere solenne conferisce un'aura di maestosità alla Vergine: si possono ricordare ad esempio Ildefonso di Toledo, Paolo Diacono, Bonaventura da Bagnoregio e Ubertino da Casale.²³ Del resto, si possono distinguere nella tradizione due tipi di rappresentazione della Vergine piuttosto differenti fra loro. La prima, di origine greca, enfatizza per l'appunto la maestà della Vergine, presentata come regina del cielo. Tale caratterizzazione si adatta particolarmente al motivo dell'Assunzione, che fu fra gli episodi mariani più fortunati in epoca controriformistica. L'altra rappresentazione invece, di origine latina, mette in luce maggiormente l'umiltà e l'umanità di Maria, prediligendo l'immagine di lei quale madre affettuosa che allatta Gesù Bambino. In tale contesto, è utile ricordare la devozione per la Madonna dell'Umiltà, che fu molto popolare fra Tre e Quattrocento.²⁴ Vedremo come nei templi di rime sacri si riconoscano riflessi di entrambe le tipologie di rappresentazione (ad esempio, sono particolarmente interessanti gli esempi offerti dal *Mistico Tempio del Rosario* di Reginaldo Spadoni).

Pure la connotazione di Maria come modello di castità per eccellenza può aver contribuito all'associazione tra la Vergine e il tempio, considerando quanto quest'ultimo sia strettamente legato all'idea di purezza. Nel sistema di valori dell'epoca, la castità era considerata la virtù principale in una donna. Anche per la sua paradigmatica eccellenza a tal riguardo, Maria è spes-

sua crocifissione ai fini della salvezza (cfr. Id., "Per formar vero il bel divino aspetto". *Vittoria Colonnas Interpretation der Lukasmadonna*, in *Maria in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, hrsg. von Bernhard Jahn und Claudia Schindler, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 313-350, a p. 328, n. 30).

22. Cfr. D. Cowling, *Building the Text*, cit., p. 58; Giovanni Pozzi, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993 [ma già edito separatamente con il medesimo titolo: Bellinzona, Casagrande, 1987], pp. 185-213, a pp. 188-192. Lo studio di Pozzi è prezioso anche per le informazioni in merito ai repertori antichi sui titoli e sui simboli mariani. Segnalo inoltre un repertorio moderno di comune utilizzo: Luciano Bartoli, *Lessico di simbologia mariana*, Padova, Gregoriana, 1988.

23. Cfr. Luigi Gambero, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2000, pp. 23, 54, 252, 328. Rimandiamo anche ad alcuni testi di mariologia particolarmente interessanti per il nostro tema: *Maria: études sur la sainte Vierge*, sous la dir. d'Hubert Du Manoir, Paris, Beauchesne, 1949-1971; Stephen Benko, *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1993; *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, préf. de Georges Duby, Paris, Beauchesne, 1996. Cfr. inoltre: Clelia Maria Piastra, *La poesia mariologica dell'umanesimo latino. Repertorio e incipitario*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994.

24. Cfr. A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Virgin Mary*, cit., p. 67.

so protagonista in chiave eroica ed esemplare della letteratura fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento.²⁵

2. Il *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* di Giovanni Giovenale Ancina

Passando ad analizzare più da vicino i templi di rime dedicati alla Vergine, la prima opera su cui soffermarsi è il *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* (Roma, Niccolò Muzi, 1599) del beato Giovanni Giovenale Ancina (1545-1604), un umanista al servizio dei Savoia che, in seguito a un'improvvisa conversione, entra nella Congregazione fondata da San Filippo Neri, del quale diviene intimo amico. Opera a Roma e a Napoli per lo sviluppo della Congregazione dell'Oratorio, fino a essere nominato vescovo di Saluzzo nel 1602, pochi anni prima della morte.²⁶

25. Virginia Cox sottolinea come Maria, ma anche Giuditta, Esther, Maria Maddalena e diverse martiri siano spesso protagoniste dell'epica e della lirica spirituale tra fine Cinquecento e inizio Seicento (cfr. Ead., *The Prodigious Muse*, cit., p. 42). Secondo la studiosa, esse vengono additate a modelli esemplari non solo per le donne contemporanee, ma anche per gli uomini. Maria, in particolare, è seconda solo a Cristo come protagonista della poesia spirituale del tempo. Cox fa notare il contrasto fra tale dato e la rarefazione delle voci femminili (con alcune celebri eccezioni) nel panorama letterario del tempo (cfr. al riguardo Ead., *Declino e caduta della scrittura femminile*, cit.).

26. Sull'Ancina e sul suo *Tempio*, cfr. innanzitutto Anne Piéjus, *Musique, censure et création. G.G. Ancina et le Tempio armonico (1599)*, Firenze, Olschki, 2017. Il *Tempio Armonico* si può leggere in edizione moderna, con ampia introduzione e commento, presso Elisabetta Crema, *Il tempio armonico di Giovenale Ancina: edizione e commento*, tesi di dottorato (tutor: Claudia Berra), Università degli Studi di Milano, 2005: facciamo riferimento a tale edizione per le citazioni testuali (ma si tengano presenti le osservazioni sull'organizzazione interna del *Tempio* in A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., pp. 427-430). Cfr. inoltre: Arnaldo Morelli, *Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, in «Analecta musicologica», XXVII, 1991, pp. 1-216; Maria Luisa Doglio, *Il Tempio armonico di Giovenale Ancina. Dal Petrarca 'travestito' alla lauda spirituale alla 'canzonetta ariosa'*, in *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, hrsg. von Siegfried Loewe und Alberto Martino, Frankfurt am Main-Berlin, Peter Lang, 1993, pp. 99-112; Giancarlo Rostirolla, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno*, studi di Id., Danilo Zardin, Oscar Mischiati, Roma, Ibimus, 2001; Elisabetta Crema, *Aspetti di petrarchismo sacro: il Tempio Armonico di Giovenale Ancina*, in «Ambra», V, 2005, pp. 20-39; *Il "Tempio armonico". Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale*, Convegno internazionale di studi, Saluzzo 8-10 ottobre 2004, a cura di Carla Bianco, Lucca, Libreria musicale italiana, 2006 (in particolare, per i seguenti contributi: Marco Giuliani, *Il Tempio Armonico. Storia di un ciclopico progetto edificante e del relativo apparato celebrativo: fonti, collazioni e contenuti*, pp. 3-47; Elisabetta Crema, *La poesia del Tempio Armonico. Imitazione, travestimento, riscrittura*, pp. 67-89; Stefano Lorenzetti, *Tempio Armonico / Teatro Armonico: musica come forma di eloquenza sacra nella ritualità liturgico-devozionale tra Cinque e Seicento*, pp. 181-208); A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, cit., p. 147; Elisabetta

Secondo Anne Piéjus, l'architettura del *Tempio Armonico* fu concepita durante il soggiorno napoletano dell'Ancina (1586-1596). Il completamento dell'opera e la sua pubblicazione giunsero però solo nel 1599 (l'autore aveva progettato di scrivere anche altri due templi, dedicati rispettivamente a Cristo e allo Spirito Santo, tuttavia non se ne fece nulla). L'anno dopo, a nome di Giovanni Arascione ma in realtà riconducibile all'Ancina, esce a stampa una raccolta che l'Ancina stesso indica come la seconda parte del *Tempio Armonico*, ossia le *Nuove laudi ariose della Beatissima Vergine* (Roma, Niccolò Muzi).²⁷

Il *Tempio Armonico* è la più ampia antologia di musica vocale italiana pubblicata nel Cinquecento. Nell'apporre il titolo di 'tempio', Ancina non guarda però alla tradizione musicale: all'epoca, infatti, non risultano altre raccolte musicali con tale denominazione.²⁸ Rinvia invece ai templi di rime, con particolare riferimento a quelli già ricordati per Giovanna d'Aragona e per Geronima Colonna d'Aragona.²⁹ Proprio quest'ultima, del resto, è dedicataria del *Tempio Armonico*. Ancina le indirizza una lettera dedicatoria (datata 15 agosto 1599) assai significativa:

Già trentatré anni passati, ritruovandomi nel famoso e celebre studio di Padova, per mia buona sorte vi conobbi un cavalier napolitano detto per nome Ottavio Sanmarco, gentilissimo invero e molto spiritoso signore, il quale con grandissimo affetto di cuore ed esatissima diligenza tenea per impresa l'andar raccogliendo molte e varie composizioni de' poeti più eccellenti e rari di quel tempo, esquisite e scelte, per edificarne un Tempio a Vostra Eminenza Illustrissima, che poi di là a poco egli mandò fuori in luce intitolato *Tempio della Colonna*, ad imitazione e a gara d'un altro primiero detto il *Tempio dell'Aragona*. Da indi in qua, essendo antiquati e poco men che caduti e ormai, si può dire, passati in obliuione l'uno e l'altro di questi, ecco sorta opportuna occasione di fabricarne un altro nuovo e vistoso, ma molto differente da quelli, e di tanto a loro superiore quanto le cose divine all'umane e le celesti alle terrene prevagliano e per ogni verso con debita ragione s'antipongono; avegnaché furono già quelli eretti e dedicati entrambi a due gran donne, illustrissime principesse e quasi auguste imperatrici romane o serenissime regine, sì bene, ma però donne, insomma, cioè fragili e corrottibili (sia ciò detto con ogni debita riverenza e modestia sempre) e, come figliuole d'Adamo e della lor prima madre Eva, peccatrici, misere e mortali; di cui la prima, che fu l'Aragona, defunta già molt'anni adietro, pagò

Crema, *Pubblicare testi musicali: il "Tempio armonico" di Giovenale Ancina*, in «Moderna», X, 2008, pp. 117-126; Luisella Giachino, *L'occhio, la mano, il capo. Un panegirico secentesco per Giovenale Ancina*, in «Studi Secenteschi», LIV, 2013, pp. 83-96; Anne Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les laudes de l'Oratoire*, Brepols, Épitome musical, 2014, ad indicem.

27. Cfr. E. Crema, *Il tempio armonico di Giovenale Ancina*, cit., pp. 108, 116, 318-319; A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., pp. 48-57.

28. Cfr. M. Giuliani, *Il Tempio Armonico*, cit., pp. 3-47, a p. 12 n. 23.

29. Piéjus ricorda *L'idea del tempio della pittura* (1590) del Lomazzo (cfr. A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., p. 67).

alla morte il tributo che per obbligo di natura se li devea, e la seconda va correndo anch'ella ormai vicina a pagar il medesimo fra poco, in breve tempo; poniam che sia di sette, otto, dieci, dodici, quindici o venti anni poco più o meno, il che tutto è breve, tosto passa e in un punto finisce [...]. Dove all'incontro questo nuovo *Tempio* sorgente vien dedicato a donna immortale, incorottibile, tutta pura, bella e santa, senza macchia veruna, anzi fu già per grazia impeccabile e or gloriosa e trionfante in Cielo: ed è questa la beatissima Vergine, Madre di Dio, Regina de' Cieli, padrona degli angeli, gran Signora e Avvocata nostra. Ordunque a questa sì che si possono e devono fabricarsi ed erigersi tempî per lodarla, per celebrarla, esaltarla e magnificarla a più puotere, senza scropolo di coscienza e senza correr pericolo d'adulazione né di soverchia laude iperbolica; imperoché quanto più ella si loda, tanto più si rende e scuopre lodevole, né di lei manca giamai nuova materia di lode, ove non manchi copia di lodatore. Di cui tutto il contrario avviene in que' tempî che in donne viatrici, ancor viventi e mortali, per grandi e sublimi che siano, comunemente fabricar e dedicar si sogliono, cioè che per lo più si scorgono pieni di leggerezza e vanità mondana, di ciarle, di menzogne, di lascivia umana, mescolata però con qualche parte d'onestà sotto colore di poetica vaghezza e leggiadria; colmi d'adulazione, e finalmente poi ridondanti di ridicole e vergognose, per non dire vituperose, o forse ancor talor scandalose iperboli e superstiziose, in quella parte ove spirano odor d'idolatria, attribuendo quel ch'a Dio ed a' suoi santi dirittamente si conviene, e distorcendolo a creature corrottibili e vane, sottoposte a mille miserie fin alla morte.³⁰

Viene alla mente quanto, nello stesso giro d'anni, scriveva Tasso nel dialogo *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, commentando un passo della canzone di Annibal Caro *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro*, già oggetto di una celebre polemica fra il Caro stesso e il Castelvetro: «[...] ci sono due sconvenevolezze: l'uno, che stimi l'onor d'incenso e d'altare, che sono propri del vero Iddio, conveniente a gli uomini non santificati; l'altro, che, chiamandoli più degni de' figliuoli di Saturno, presupponga che quelli ne fossero degni».³¹

Ancina provvede a ristabilire la corretta gerarchia fra Geronima e la Vergine scrivendo: «tu gran duchessa, e lei del Ciel Regina» (III, v. 8), che riprende il petrarchesco «bench'i' sia terra, et tu del ciel Regina» (*Rvf* CCCLXVI, v. 13). Il verso petrarchesco riecheggia altre due volte nel *Tempio Armonico*, per contrapporre lo stesso peccatore Ancina alla Vergine. Mentre il primo è «terra», la seconda è «del Ciel Regina»: «ed ei sia terra e tu del Ciel Regina» (I, v. 7); «benché tu luce, ed io sia terra vile» (XXXIII, v. 12).³² In controcanto polemico con la divinizzazione della donna nei precedenti templi di rime, Ancina spiritualizza e adatta alla Vergine il codice petrarchista. La sua operazione ricorda quella più celebre (e vistosa) del Malipiero nel *Petrarca spirituale*, di cui sono peraltro presenti chiare tracce

30. G.G. Ancina, *Il tempio armonico*, in E. Crema, *Il tempio armonico*, cit., pp. 291-293.

31. T. Tasso, *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in Id., *Dialoghi*, ed. a cura di E. Raimondi, cit., vol. II, t. 2, p. 691 (§ 12).

32. Cfr. E. Crema, *Aspetti di petrarchismo sacro*, cit., p. 28; cfr. anche A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., pp. 381-384, 433, 437.

nel *Tempio Armonico*.³³ Non è un caso che nel tempio dell'Ancina compaia con tanta frequenza il *senhal* del 'lauro' e che, anche per riferirsi al santuario mariano di Loreto, l'autore ricorra alla forma 'Laureto'.³⁴ La Madre del Signore deve prendere il posto di Laura, come alla fine del Canzoniere petrarchesco, in cui il poeta supera il suo amore terreno e dedica l'ultima canzone alla Vergine.³⁵

Ancina dichiara sempre gli autori dei brani musicali (a cui apporta solo rare e poche modifiche), ma non quelli delle poesie. Il fatto è che, anche se i versi non sono suoi, Ancina è intervenuto in maniera più o meno vistosa per adattarli alla lode della Vergine. Egli sembra pertanto appropriarsi dei testi poetici del tempio, presentandosi quale soggetto lirico preciso e unitario che ha riunito, ritoccato e ordinato i vari componimenti in un organismo complesso.³⁶ Balza agli occhi la differenza rispetto ai precedenti templi di rime profani, con la loro esibita moltiplicazione a dismisura delle voci autoriali.

La differenza si coglie anche sul piano strutturale. Il *Tempio Armonico* sembra in qualche misura delineare un percorso autobiografico, anche se non nella misura del Canzoniere. Sono interessanti i casi in cui, alla maniera petrarchesca, Ancina dichiara la sua età oppure ricorda fatti precisi della propria biografia. La maggior parte delle poesie, inoltre, è dedicata a chiese e santuari mariani che sono stati importanti nella sua esperienza personale. Per questo troviamo tanti testi dedicati a chiese mariane nel Piemonte, a Roma e nel napoletano, cioè nei luoghi in cui si svolse la maggior parte della sua vita. Prende forma una sorta di pellegrinaggio spirituale, attraverso le chiese mariane che hanno scandito il percorso biografico dell'autore.³⁷

L'immagine del 'tempio' assume un valore pregnante nell'opera di Ancina. Già nella lettera dedicatoria a Geronima Colonna,³⁸ Ancina spiega che l'idea di comporre il *Tempio Armonico* gli è sorta mentre si trovava in una chiesa (quella di Monte Vergine a Napoli) per sciogliere un voto alla Madonna e adorare una sua sacra immagine. Mentre contemplava quest'ultima e insieme udiva una salmodia cantata da alcuni religiosi, Ancina sentì dentro di sé lo stimolo a comporre la raccolta. Fra il *Tempio Armonico* e la vicenda biografica che ha portato alla sua realizzazione c'è un rapporto

33. Cfr. E. Crema, *Aspetti di petrarchismo sacro*, cit., pp. 23-24; A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., pp. 301-304. Sulle differenze fra l'opera di Ancina e le coeve raccolte di 'rime spirituali', cfr. però M.L. Doglio, *Il Tempio armonico di Giovanale Ancina*, cit., p. 105.

34. Cfr. E. Crema, *Aspetti di petrarchismo sacro*, cit., pp. 35-36.

35. Cfr. *ivi*, pp. 26-30. Sulle critiche di tipo religioso suscitate dalla canzone alla Vergine nel Cinquecento, cfr. tuttavia: L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, cit., p. 160; E. Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo*, cit.

36. Cfr. M.L. Doglio, *Il Tempio armonico*, cit., pp. 104-106; E. Crema, *Il tempio armonico*, cit., pp. 167-168; A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., pp. 73-76.

37. Cfr. E. Crema, *Il tempio armonico*, cit., pp. 155-158; A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., pp. 62-73.

38. Cfr. G.G. Ancina, *Il tempio armonico*, cit., pp. 293-294.

di rispecchiamento. Ancina è indotto a scrivere l'opera ascoltando un canto presso una chiesa mariana: il *Tempio Armonico* mantiene il nesso sia con la musica, essendo destinato al canto, sia con l'edificio sacro, poiché al tempio di carte dell'Ancina corrisponde il tempio di Monte Vergine, dove l'autore ha tratto l'ispirazione. Egli si era recato in tale chiesa per sciogliere un voto e per adorare l'immagine della Vergine: analogamente, ora fa espressamente voto alla Vergine di comporre per lei il *Tempio Armonico* e incentra la maggior parte delle poesie sulla sua adorazione e sulle sue preghiere di fronte a immagini della Vergine conservate presso importanti chiese mariane.

Il movimento, però, non è solo dalla realtà esterna all'opera: l'autore desidera che l'opera a sua volta si riverberi sulla realtà esterna. Nella lettera dedicatoria a Geronima Colonna, Ancina afferma che, se la gentildonna farà cantare nel proprio palazzo le composizioni del *Tempio Armonico*, ella e la sua famiglia si santificheranno e il loro palazzo diventerà un «nuovo tempio»:

Credami pur Vostra Eccellenza che, questo facendo ed allo spesso frequentando, in breve tempo verrà in certo modo a santificarsi la famiglia: *rendrassi il regio suo palazzo a guisa di nuovo tempio*, in cui si cantino e suonino divote e pure laudi alla Reina de' Cieli, esercizio raro e santo, a lei sopra modo grato e caro [...] ³⁹

Interessanti corrispondenze si instaurano con altri punti dell'opera. In una lettera prefatoria, quella ad Orsola Benincasa, Ancina ricorda quando, insieme ad altri padri filippini, andava al «tempio» (usa precisamente questo termine) di Orsola, cioè il monastero della Concezione nel Monte di S. Martino di Napoli, e lì tutti insieme cantavano le laudi mariane. Allo stesso modo, nel «tempio» di Orsola dovranno ora risuonare le laudi del *Tempio Armonico*.⁴⁰ Oppure si può ricordare una poesia in cui, di fronte a un'immagine della Vergine nella chiesa di Santa Maria dell'Arco, tra Napoli e Nola, Ancina dichiara l'ardente desiderio che lo spinge a far risuonare dolci canti alla Vergine.⁴¹

La metafora del tempio assume un ruolo di assoluto rilievo anche in chiave strutturale. La prima poesia è intitolata *Dedicazione del nuovo Tempio Armonico fabricato alla beatissima Vergine Nostra Signora*, mentre l'ultima *Lodasi in fine il fabricato Tempio* (il testo è di Giambattista Strozzi il Giovane). Inoltre, l'autore inserisce in varie poesie il sintagma «sacrato tempio», come un *Leitmotiv* in grado di dare unità all'opera.⁴²

Sono particolarmente interessanti i casi in cui Ancina dedica poesie a chiese mariane sviluppatesi sulla base di precedenti templi pagani, facendo così emergere i rapporti di continuità e al tempo stesso di superamento nel

39. Cfr. *ivi*, p. 295; corsivo nostro.

40. Cfr. *ivi*, p. 303.

41. Cfr. *ivi*, p. 460: «Grand'è 'l mio bel desio, che 'l cor m'accende / di te, Vergine bella, in dolci canti / a risonar, col bando a' tristi pianti» (XXXIII, vv. 4-6).

42. Cfr. *ivi*, V, v. 5; LIII, v. 22; CXIX, v. 9. Sulla ricorrenza della rima *tempio*: *esempio* nella raccolta, cfr. A. Piéjus, *Musique, censure et création*, cit., p. 62 n. 189.

passaggio dagli uni alle altre. Le poesie su Santa Maria del Rosario nella Minerva e su Santa Maria della Rotonda, ad esempio, sono incentrate sul passaggio dall'idolatria degli dei falsi e bugiardi alla giusta consacrazione alla Vergine:⁴³

A Santa Maria del Rosario nella Minerva

Lungi, lungi infelice
de l'oliva gentil, falsa inventrice!
Cedi a la Vergin pia,
Madre di Dio santissima, Maria!
[...]⁴⁴

A Santa Maria detta della Rotonda

Già si veggon disgombre
le frod', i sogn' e l'ombre
di quei che sol parean, fior, gemm' ed ostri
e nott' eran, vil fien, serpent'e mostri.

Adri spirti fur questi,
a l'uman geno infesti
sott'ombra di pietà, con mille inganni,
per seco trarlo a' sempiterni danni:

5

43. Santa Maria del Rosario nella Minerva è sorta da un nucleo originario del VI secolo presso il tempietto di Minerva a Roma; Santa Maria della Rotonda – come già ricordato – è il Pantheon. È interessante che entrambe risultino fra i luoghi prediletti da San Filippo Neri per le attività della congregazione dell'Oratorio (cfr. A. Piéjus, *Musique et dévotion à Rome*, cit., p. 63). Riguardo ai templi pagani trasformati in chiese mariane, vale la pena ricordare un importante precedente, il *Theotocon* di Domenico di Giovanni da Corella (Corella (FI), 1403-1483), teologo, oratore e poeta che occupò importanti cariche nell'Ordine Domenicano. Il *Theotocon* è stato definito «il primo poema mariano del Rinascimento» (Vladimir N. Zabughin, *Storia del Rinascimento cristiano in Italia*, Milano, Treves, 1924, p. 229: è disponibile anche una riedizione a cura di Bruno Basile, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2011). I libri III e IV dell'opera trattano rispettivamente *De templis romanis et etruscis Divae Mariae dedicatis* e *De basilicis florentinis Divae Genitrici consecratis*. Tra gli edifici nominati, troviamo naturalmente anche il Pantheon e S. Maria sopra Minerva (cfr. C.M. Piastra, *La poesia mariologica*, cit., pp. 73-84, 115). Cfr. anche Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, t. 2, Paris, Puf, 1957-1959, p. 59: «À l'encontre de ce *contemptus muliebris* des moines et des bourgeois du Moyen-âge, il faut tenir compte dans une certaine mesure, pour Marie comme pour les saints, des *survivances du paganisme*. Toutes les religions méditerranéennes antérieures au christianisme adoraient des divinités féminines. Une religion sans femmes est contre nature. Dans la religion chrétienne, la Vierge Marie a hérité de toutes ces déesses détrônées: elle s'est substituée à l'Égyptienne Isis, à la Syrienne Astarté, aux divinités grecques de l'Asie Mineure et de l'Attique: Artémis, Déméter et Athéna. Rien de plus symbolique que le nom de l'église dominicaine de Rome remplaçant un temple de Minerve: *Santa Maria sopra Minerva*».

44. G.G. Ancina, *Il tempio armonico*, cit., p. 559.

buggiardi e falsi dei,
empi tiranni, e rei; 10
ma svanir poi, da ch' a noi Cristo lume
fé di se stesso, e del suo sangue un fiume.

Indi i martir fioriro
che 'l lor capo seguiro 15
per aspra e dura via d'orribil croce,
morte soffrendo, e ogni gran pena atroce.

Di questi, a mill' a mille
scossi come faville
e raccolti in adorno e sacro tempio,
tu, Regina, risplendi, e vivo esempio. 20

Or questo a gran ragione
vien detto il Panteone,
in cui di santi innumerabil salme
di corone fur cinte e di lor palme.

Quivi, benigna Madre, 25
le nebbie oscure ed adre
scaccia lungi da noi d'ogn'empio errore,
mentr' a te laudi offriam, e l'alma e 'l core.⁴⁵

Anche in questo caso, è spontaneo il raffronto con *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in cui Tasso esprime rammarico per quei templi in cui, «quantunque in loro sian cessati que' profani sacrifici che s'usavano tra' gentili, e s'adori il vero Iddio con vera pietà e divozione, uno ha ritenuto il nome di Minerva, un altro quel de la Pace, nomi che le furono imposti da' primi fondatori». ⁴⁶ Qualche decennio più tardi, Giovanni Ciampoli (1589-1643) scriverà: «Mai Cristo e Giove in un medesimo scritto. / Nei carmi o falsi o veri / solo una legge imperi: / ch'esser non lice entro all'istesso canto / ora idolatra, ora santo». ⁴⁷

45. Ivi, pp. 561-562.

46. Tasso, *Il Cataneo*, cit., p. 715 (§ 94).

47. Giovanni Ciampoli, *Poetica Sacra, ovvero dialogo tra la Poesia e la Devotione*, in *Rime di Monsignor Giovanni Ciampoli*, in Roma, appresso gli Eredi del Corbelletti, 1648, pp. 235-350, a p. 287. Cfr. anche S. Ussia, *Il Sacro Parnaso*, cit., p. 24; Id., *Le muse sacre: poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999, p. 23.

3. Il *Mistico Tempio del Rosario* di Reginaldo Spadoni

Un'opera assai meno nota del *Tempio Armonico*, ma anch'essa interessante come caso di tempio di rime spirituali, è il *Mistico Tempio del Rosario con fiori, et frutti alla gloriosa Vergine Madre di Dio, con ghirlande de' beati* del frate domenicano Reginaldo Spadoni. Con ogni probabilità, quest'opera fu pubblicata per la prima volta – perlomeno nella forma con cui la conosciamo oggi – nel 1584, anno in cui ne appaiono due impressioni di ben trecento carte, entrambe veneziane, come si può ricavare da Edit16. Nel frontespizio di una leggiamo «Appresso gli Heredi di Marchiò Sessa», mentre il *colophon* recita «Appresso Domenico Nicolini». La seconda risulta stampata «Appresso Domenico Nicolini, ad instantia di Pier Tomaso di Maria, libraro in Napoli, al Segno della Vittoria».

Non è segnalata in Edit16, invece, un'opera dello Spadoni di cui veniamo a conoscenza tramite la bibliografia delle stampe popolari religiose approntata da Lorenzo Baldacchini: si tratta dell'*Utile, et breve instruzione christiana. Dal R. Padre F. Reginaldo dell'Ordine de' Predicatori ampliata, di novo ristampata, per uso degli Orfani*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1585, di sole otto carte.⁴⁸

Nel 1588, inoltre, viene pubblicato sotto il nome dello Spadoni un altro opuscolo di sole otto carte, il *Rosario della gloriosa Vergine Maria* (Perugia, Andrea Bresciano).⁴⁹ La struttura dell'opera è molto semplice. A ognuno dei quindici misteri (cinque gaudiosi, cinque dolorosi, cinque gloriosi) viene dedicata una pagina. Per ogni mistero troviamo una xilografia e un'ottava. Sia le xilografie sia le ottave non compaiono nel *Mistico Tempio del Rosario* (le cui illustrazioni sono assai più raffinate).

Probabilmente, l'opuscolo del 1588 è la riedizione di una stampa già segnalata nel repertorio del Vaganay, dal quale apprendiamo che il catalogo della Bibliotheca Manzoniana registra (al n. 3255) un *Rosario della gloriosa Vergine Maria* dello Spadoni, pubblicato a Fermo nel 1580.⁵⁰ Purtroppo, non ne sappiamo altro, poiché la Bibliotheca Manzoniana fu smembrata e dispersa in aste fra il 1892 e il 1894, dopo la morte di Giacomo Manzoni. Il Vaganay si chiedeva se il libro conservato presso la Bibliotheca Manzoniana potesse essere la prima edizione del *Mistico Tempio*. Pensiamo di poter escludere tale ipotesi, non solo per la differenza nel titolo (che è identico invece a quello dell'edizione perugina), ma anche perché le stampe del 1584 riportano nel frontespizio la formula «Nuovamente posto in luce» e la lettera dedicatoria

48. Cfr. Lorenzo Baldacchini, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI-XVII secolo*, Firenze, Olschki, 1980, p. 112: se ne conserva una copia presso la Biblioteca Alessandrina di Roma.

49. Cfr. *ibidem*: anche in questo caso se ne conserva copia presso la Biblioteca Alessandrina di Roma (collocazione: Misc. XV f.2.2 31).

50. Cfr. Hugues Vaganay, *Le Rosaire Dans la Poésie: Essai de Bibliographie*, Mâcon, Protat Frères, 1907, pp. 33-34.

dell'autore è datata 18 luglio 1584; a ulteriore conferma, si pensi ai rapporti intertestuali con la *Gerusalemme Liberata* che i componimenti poetici inclusi nel *Mistico Tempio* sembrano esibire (per gli esempi a tal riguardo, rimandiamo all'edizione commentata dei testi in calce al presente capitolo).

Le poche notizie di cui disponiamo su Reginaldo Spadoni si ricavano tutte dal *Mistico Tempio*: anche il repertorio bio-bibliografico degli scrittori domenicani di Quétif ed Échard si limita a registrare i dati ricavabili da esso.⁵¹ Di origine marchigiana (nel sonetto *Della Madonna di Loreto* a c. 229r, definisce la Marca Anconetana «patria mia»), lo Spadoni è attivo a Sulmona nel 1584: dal convento domenicano della città abruzzese, infatti, scrive la già ricordata lettera dedicatoria del *Mistico Tempio*, indirizzandola alla nobildonna Costanza delle Carrette.

Non è un caso che il *Mistico Tempio* sia stato scritto da un frate domenicano, né che risalga agli ultimi decenni del Cinquecento. La devozione rosariana, infatti, era promossa direttamente dai domenicani, fondatori delle Confraternite del Rosario. Essa si era ampiamente diffusa nel Quattrocento e nel primo Cinquecento (anche se, alla metà del secolo, divenne oggetto di dure contestazioni da parte del celebre Pier Paolo Vergerio, vescovo di Capodistria convertitosi al luteranesimo). Fu però soprattutto a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Cinquecento che conobbe uno splendido rigoglio, grazie in particolare al trionfo di Lepanto del 1571: la battaglia era avvenuta il 7 ottobre, giorno tradizionalmente dedicato alla Vergine del Rosario, e si riteneva che la protezione di Maria – invocata recitando il rosario prima della battaglia – fosse stata determinante per il successo. L'anno seguente, Pio V istituì la festa del Rosario, che fu inizialmente riservata all'ordine domenicano e alle confraternite rosariane.⁵²

51. Cfr. Jacques Quétif, Jacques Échard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum [...]*, vol. II, Lutetiae Parisiorum, Apud J.B. Christophorum Ballard et Nicolaum Simart, 1721, p. 270.

52. Per un'analisi del rosario dal punto di vista teorico-dottrinale, cfr. Riccardo Barile, *Il rosario salterio della Vergine*, Bologna, EDB, 1990. Cfr. anche: Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1997; Nathan D. Mitchell, *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*, New York, New York University Press, 2009; Irene Galandra Cooper, Mary Laven, *The Material Culture of Piety in the Italian Renaissance: Retouching the Rosary*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, ed. by Catherine Richardson, Tara Hamling, and David Gaimster, Abingdon, Routledge, 2017, pp. 338-353. Sulla devozione del Rosario e sui suoi riflessi in ambito letterario, cfr. Mario Rosa, *Pietà mariana e devozione del Rosario nell'età del Cinque e Seicento*, in Id., *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari, De Donato, 1976, pp. 217-243; Giovanni Pozzi, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, cit., pp. 192-193, 205; Erminia Ardisino, *Il rosario nella predicazione tra Cinque e Seicento*, in *Il rosario: teologia, storia, spiritualità*, a cura di Riccardo Barile, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2011, pp. 275-297; Mario Rosa, *I trionfi del Rosario nella letteratura religiosa italiana della Controriforma*, ivi, pp. 298-313; Erminia Ardisino, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion: The Rosary in Renaissance Italy*, in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, ed. by Maya Corry, Marco Faini, and Alessia Meneghin, Leiden, Brill, 2019, pp. 342-371.

Fra gli anni Settanta del Cinquecento e gli anni Venti del Seicento, uscì a stampa una miriade di opere dedicate al Rosario, in prosa e in versi, riconducibili a tre tipologie: scritti omiletici (prediche, sermoni, discorsi); scritti letterari (poemi, capitoli, raccolte poetiche); scritti informativi sulla devozione.⁵³ Come riscontriamo anche nel caso dello Spadoni, si tratta di volumi che perlopiù furono pubblicati solo una o al massimo due volte (con l'eccezione del poema di Capoleone Guelfucci *Il rosario della Madonna*, edito ben undici volte fra il 1600 e il 1622).⁵⁴ Lo Spadoni, come accennato, indirizza la lettera dedicatoria dal convento domenicano di Sulmona: anche in questo corrisponde all'usuale profilo degli autori di scritti rosariani, attivi perlopiù in contesti provinciali.⁵⁵

Le opere di argomento rosariano possono denotare in certi casi l'appartenenza a tipologie prettamente letterarie, mentre in altri le finalità devozionali assumono più evidenza. Nel primo gruppo rientrano libri di versi spirituali come quelli di Raffaele Bonello, Ortensio Tartaglia, Francesca Turrini Bufalini⁵⁶ e il già ricordato «poema eroico» di Capoleone Guelfucci; al secondo – destinato alla lettura di fanciulle, religiosi, fedeli delle confraternite rosariane... – sono riconducibili ad esempio le opere di Gaspare Ancarani, Cesare Della Porta, Serafino Razzi, nonché dello stesso Spadoni (anche se il suo *Mistico Tempio* rivela un'ambizione e una complessità di struttura tali da conferirgli una propria peculiarità).⁵⁷

Il Mistico Tempio si articola in varie sezioni, ciascuna chiaramente scandita tramite una pagina d'apertura ornata a mo' di frontespizio, recante un

53. Cfr. E. Ardissino, *Il rosario nella predicazione*, cit., pp. 275-276; sull'importanza della componente poetica nelle opere sul Rosario, cfr. Ead., *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion*, cit., pp. 359-369 (si discutono soprattutto i casi del *Rosario della gloriosissima vergine madre di Dio [...] di Serafino Razzi* e dei *Discorsi brevi, et facili sopra tutti i misterii del santiss. Rosario [...] di Giulio Cesare Croce*; su quest'ultimo autore, cfr. anche Salvatore Ussia, *L'aspro sentiero. Poesia quaresimale di Pietro Cresci e Giulio Cesare Croce*, Vercelli, Mercurio, 2003). Per una bibliografia delle opere, oltre ai già citati lavori di Rosa e di Ardissino, cfr.: S. Ussia, *Il Sacro Parnaso*, cit., pp. 28, 37; Id., *Le muse sacre*, cit., p. 25; A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, cit., pp. 175, 177, 187, 195, 207-208. Per le orazioni e i discorsi secenteschi sul Rosario, cfr. il saggio di bibliografia contenuto in Guido Laurenti, *Il «teatro» dei Sermoni divoti di Zaccaria Castiglione*, in *La predicazione nel Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 95-148, a pp. 145-148. Per l'analisi di un interessante caso di rime dedicate alla «Madonna di Lepanto», cfr. Claudio Gigante, «*Maria, madre della vittoria*». Ferrante Carafa e l'epopea di Lepanto, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, cit., pp. 19-51.

54. Cfr. E. Ardissino, *Il rosario nella predicazione*, cit., p. 278.

55. Cfr. M. Rosa, *Trionfi del Rosario*, cit., p. 309.

56. Sulla Turrini Bufalini (e, più in generale, sulla poesia spirituale al femminile), cfr. V. Cox, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 55-75.

57. Cfr. M. Rosa, *Trionfi del Rosario*, cit., pp. 302-309 (sullo Spadoni, cfr. le pp. 303-304). Sul pubblico degli scritti sul Rosario, cfr. anche E. Ardissino, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion*, cit., pp. 347, 351, 362. Più in generale, sui destinatari delle opere religiose, cfr. G. Fragnito, *Lettori e lettrici*, in Ead., *Proibito capire*, cit., pp. 261-310.

titolo e l'indicazione dello Spadoni quale autore. Dopo il frontespizio propriamente detto, cui seguono materiali di tipo paratestuale e introduttivo (la lettera dedicatoria, la *Tavola del Rosario della Madonna*⁵⁸ e l'*Ordine del Rosario con le Indulgenze*), appare infatti la prima di queste 'pagine-soglia', che in questo caso riporta nuovamente il titolo dell'opera e l'indicazione dell'autore all'interno di un'elaborata struttura ornamentale di tipo architettonico, fra volute e figure antropomorfe (c. 25r). In questa prima sezione, troviamo la traduzione di un brano di sant'Antonino sulla Vergine come 'tempio di Dio' e l'esposizione dei Misteri del Rosario. Quindi, inizia una nuova sezione, intitolata *Mistici Fiori, e Frutti della Gloriosa Vergine Maria Madre di Dio, scelti fra varii sacri autori* (cc. 102r-229v). È il 'giardino' della Vergine: l'autore si concentra sulla simbologia botanica mariana. La sezione successiva, *Ghirlande di Beati* (cc. 230r-268v), celebra Cristo, la Vergine, gli angeli, i santi e i beati che, per i loro meriti spirituali, sono stati accolti trionfalmente in cielo e incoronati con splendide ghirlande. L'ultima sezione contiene *Rime devote intorno ad alcuni misteri di Gesù e di Maria*, composte dallo stesso Spadoni (cc. 269r-288r). In questa sede, ci si soffermerà unicamente sulla sezione iniziale (cc. 25r-101v), poiché è da essa che comprendiamo in che modo Spadoni concepisce l'idea di 'tempio' e i suoi rapporti con la figura della Vergine. Tuttavia, non trascureremo di segnalare le corrispondenze che si instaurano fra tale sezione e le altre parti dell'opera.

Nella prima sezione del *Mistico Tempio*, si può osservare un intreccio particolarmente fitto fra parti in prosa e parti in versi. I componimenti poetici si caratterizzano per le soluzioni metrico-prosodiche non di rado ricercate e artificiose (che non escludono però il ricorso anche a ben altrimenti tradizionali terzine e ottave), per l'ampio impiego di vistosi latinismi (soprattutto per esigenze di rima), per la disposizione degli elementi della frase spesso forzata e innaturale (ancora a causa delle costrizioni metriche), nonché per i rapporti intertestuali non solo con la *Commedia* dantesca, ma anche con l'*Arcadia* sannazariana e con i poemi di Ariosto e Tasso.⁵⁹ Risulta rilevante anche il ruolo delle pregevoli illustrazioni (assai frequenti pure nelle altre parti dell'opera), secondo una prassi che annovera vari esempi significativi nella tradizione dei libri di argomento rosariano: basti pensare alle numerosissime immagini dell'assai fortunato *Rosario della gloriosissima Vergine Maria* (1521) del domenicano Alberto da Castello (una parte delle quali fu poi riutilizzata in un altro importante *Rosario*, cioè l'edizione italiana del 1583 delle *Rosariae Preces* di Bartolomeo Scalvo); a quelle, bel-

58. Sull'uso di materiali paratestuali – come le 'tavole delle materie' – per facilitare la meditazione devota, cfr. F. Ferretti, *Le Muse del Calvario*, cit., p. 163.

59. Per i riscontri, rimandiamo al nostro commento nell'edizione dei testi poetici dello Spadoni in appendice. Sui caratteri stilistici della poesia spirituale cinquecentesca, cfr. M. Föcking, «*Rime sacre*» und die *Genese des barocken Stils*, cit. Sul riutilizzo di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso nei 'rosari' di Serafino Razzi e Giulio Cesare Croce, cfr. E. Ardissino, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion*, cit., pp. 365-368.

lissime, del *Rosario della sacratissima Vergine Maria madre di Dio nostra signora* (1573), una traduzione delle prediche del domenicano spagnolo Luis de Granada a cura del confratello Andrea Gianetti da Salò; nonché a quelle del *Compendio dell'Ordine et Regola del Santissimo Rosario della Gloriosa Vergine* (1588) del domenicano Nicolò Strata.⁶⁰

Tornando al *Mistico Tempio*, già nel retro del frontespizio che fa da soglia alla sezione qui esaminata (c. 25v), troviamo un'immagine della Vergine col Bambino in trono in mezzo a un tempio, in uno spazio circolare. Attorno, in atteggiamento adorante, sono presenti vari uomini: gli esponenti del potere religioso sono posti a sinistra, quelli del potere terreno a destra. Subito dopo, ci imbattiamo nella traduzione di un lungo brano di sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, che commenta il versetto del salmo 47 «Signor, misericordia ricevuto habbiamo noi nel mezzo del tuo tempio».⁶¹ Vi apprendiamo che per 'tempio' si intende la Madonna, che è 'tempio di Dio' perché ha portato in grembo il Cristo. La Vergine e il Cristo corrispondono rispettivamente al Tempio di Salomone e all'Arca dell'Alleanza che vi fu posta all'interno. Il *Sancta Sanctorum* del Tempio di Salomone viene a corrispondere al ventre della Vergine. Nel *Sancta Sanctorum* fu collocata l'Arca dell'Alleanza, che corrisponde a Dio incarnato.

Spadoni non è l'unico a mettere in risalto le analogie tra la Vergine e il Tempio di Gerusalemme. Si pensi all'opera del luganese Quintilio Vannicelli intitolata *Tempio mistico di Maria, nel quale si discorre delle cose più principali del Tempio di Salomone, e dell'altar privilegiato: secondo l'uso de' nostri tempi: e s'applica il tutto alle innumerevoli prerogative, et eccellenze dell'istessa Madre del Signore* (Roma, Bartolomeo Zannetti, 1619): già il ti-

60. Sull'intreccio di parole e immagini negli scritti sul Rosario, cfr. E. Ardissino, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion*, cit., in part. pp. 347-359 (in cui vengono discussi i casi di Alberto da Castello, Luis de Granada/Andrea Gianetti da Salò, Nicolò Strata, oltre alle *Imprese sacre* di Paolo Aresi e a *Le due imprese delle due corone de' rosarii* di Tommaso Bracchi). Su Alberto da Castello, cfr. anche Daniela Fattori, *Frate Alberto da Castello, un domenicano in tipografia*, in «La Bibliofilia», CIX, 2009, pp. 144-167. Sull'edizione italiana delle *Rosariae Praeces*, cfr. Maria Luisa Gatti Perer, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario*, in Carlo Borromeo e l'opera della «Grande riforma». *Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di Franco Buzzi e Danilo Zardin, Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 185-208, a pp. 197-198. All'analisi delle illustrazioni del volume di Andrea Gianetti è espressamente dedicato un contributo di Pamela Arancibia: *La funzione delle immagini nel «Rosario della sacratissima Vergine Maria madre di Dio nostra signora»*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 179-190; cfr. anche E. Ardissino, *Rosario nella predicazione*, pp. 279-280. Sul *Compendio* dello Strata, cfr. Riccardo Barile, *Il Rosario di fra Nicolò Strata*, in *Il rosario: teologia, storia, spiritualità*, cit., pp. 228-247.

61. Cfr. R. Spadoni, *Mistico Tempio*, cit., cc. 26r-35r. Il testo di sant'Antonino tradotto dallo Spadoni si legge in: *Sancti Antonini Summa Theologica in quattuor partes distributa*, vol. III, Veronae, Ex Typographia Seminarii, Apud Augustinum Carattonium, 1740, tit. XXXI, cap. IV, coll. 1552-1557: Spadoni, però, traduce fino a 1556D.

tolo mette in risalto la corrispondenza tra la Vergine e il Tempio di Gerusalemme.⁶² Del resto, sin dai Padri della Chiesa, è comune rintracciare anche le analogie tra la ‘Vergine’ e la ‘Chiesa’: la Vergine è anzi modello per la Chiesa stessa («Ecclesiae typos»). Come la Vergine fu sposa di Giuseppe e venne pervasa dallo Spirito Santo, così la chiesa è associata a un sacerdote ed è ricolma di Spirito Santo; entrambe sono vergini e al tempo stesso generano; la Chiesa effettua spiritualmente ciò che la Vergine ha realizzato materialmente.⁶³ Si pensi anche alle interpretazioni della Donna dell’Apocalisse come Immacolata e come Chiesa.⁶⁴ Diventa perciò assai facile istituire uno stretto rapporto di corrispondenza tra il Tempio di Gerusalemme e la Vergine per il tramite dell’idea di Chiesa, in virtù di «un evidente ragionamento teologico che porta ad assimilare l’idea di Chiesa alla sacralità del Tempio di Salomone, in parallelo alla personificazione della Chiesa nelle vesti di Maria [...]. Così si spiega ad esempio perché Juan Ricci proponesse di riservare l’ordine salomonico esclusivamente a Cristo e a Maria (tesi visualizzata dai suoi due progetti per archi trionfali in onore appunto del Redentore e della Immacolata)».⁶⁵ Più in generale, come si è accennato all’inizio, nella tradizione cristiana esiste un profondo legame fra la Vergine e il concetto di ‘tempio’ *tout court*.

In Spadoni, la corrispondenza tra la Vergine e l’idea di tempio diventa un motivo capace di innervare in profondità tutta l’opera. Dopo la già ricordata traduzione del testo di sant’Antonino e un elenco dei misteri del Rosario,⁶⁶ campeggia nuovamente l’immagine della Vergine col Bambino in trono in mezzo al tempio. Quindi, troviamo un lungo componimento in quartine *Alla gloriosa Madonna del Rosario*, in cui Spadoni parla del tempio di carte che vuole edificare per la Vergine:

62. Il Vannicelli (sul quale cfr. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. II, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, p. 5) è autore anche di *Gioie della Beatissima Vergine Maria, Madre di Dio [...]* (Roma, Guglielmo Facciotti, 1616). Oltre che in Spadoni e in Vannicelli, la formula del «mistico tempio» compare ad esempio anche all’interno de *La monarchia della Vergine e della sua corona di dodici stelle, per via delle quali si contemplano tutti i misteri del santissimo e divinissimo rosario* (Venezia, Antonio Ferrari, 1582) del sacerdote fiorentino Giovan Maria Tarsia (cfr. A. Quondam, *Note sulla tradizione*, cit., p. 207).

63. Cfr. S. Benko, *The Virgin Goddess*, cit., p. 235.

64. Cfr. Marcello Fagiolo dell’Arco, *Una nuova introduzione ai segreti dell’ordine salomonico*, in S. Tuzi, M. Fagiolo dell’Arco, *Colonne e Tempio*, cit., p. XXX. Cfr. inoltre Leonardo Boff, *The Maternal Face of God. The Feminine and Its Religious Expressions*, San Francisco, Harper & Row, 1987, p. 93: «We maintain the hypothesis that the Virgin Mary, Mother of God and of all men and women, realizes the feminine absolutely and eschatologically, inasmuch as the Holy Spirit has made her his temple, sanctuary and tabernacle in so real and genuine a way that she is to be regarded as hypostatically united to the Third Person of the Blessed Trinity». Cfr. anche L. Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, cit., vol. II, t. 2, p. 66; Emile Male, *Religious Art in France. The Twelfth Century: A Study on the Origins of Medieval Iconography*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1978, p. 93.

65. Cfr. M. Fagiolo dell’Arco, *Nuova introduzione*, cit., p. XXX.

66. Cfr. R. Spadoni, *Mistico Tempio*, cit., cc. 35v-38r.

Alla gloriosa Madonna del Rosario

Tempio ti vuò, Madonna del Rosario, Far non di cedro, di cipresso o d'acero: Poi ch'ogni legno al fin divenga lacero, Né per arte son io fabro legnario.	
Non di terreo matton, che vien pur macero, Non di lacedemonio ofite e viride, Non di corinzio, come celest'iride, Non di basalte, né di marmo pario: Ché tal fu 'l tempio del crudel Busiride, Tal di Diana Efesia l'edifizio E al fin caddero pure in precipizio, Né fo profession io di marmorario.	5
Né men d'aguzze aguglie in intersizio Egual disposte, o di collonne altissime, Di colossi, o di statue superbissime Adorno, ch'io non sono statuario.	10
Non d'oro, o argento, o gemme preziosissime Che producon l'arene onde ritornano La mane i rai, quando di nuovo aggiornano: Ché non son thesoriero, né gemmario.	15
Né di finti color, che manco adornano: Di spese tai far non poss'io ricovero, Ché tu poco le stimi, ed io son povero E sì mendico, che non ho un denario.	20
Ma ben, di versi ricco, i versi annovero: Di questi ti vuò far santo habitacolo, A gli spiriti pii vago spettacolo, In carta sol con penna e attramentario.	25
Pur che di vita il Figliuol tuo spiracolo Mi dia a bastanza, che l'alto cacumine Erger sù possa, e la mia mente illumine, Ch'io 'l tiri a fil secondo 'l mio inventario.	30
Se passion del pensier mio l'acumine Non falla, fia più splendido e durabile Di quel, che 'n Hierosolima mirabile Fece Re Salomon di ricco errario.	35
[...] ⁶⁷	

L'autore discute dei materiali per la costruzione del tempio, tema frequentissimo sin dai primi templi di rime. Nomina all'inizio i materiali più umili (il legno) fino a giungere a quelli più preziosi (oro, argento, gemme preziose), spiegando che non ricorrerà a nessuno di essi per il proprio tempio, poiché non dispone delle necessarie conoscenze artigiane. Del resto,

67. Cfr. *ivi*, c. 39r-v. Per un commento al testo, cfr. l'edizione delle poesie nell'*Appendice I*.

egli non può neppure procurarseli a causa della propria povertà, e la Vergine, dal canto suo, non apprezza la profusione di ricchezze materiali. Spadoni costruirà invece un tempio di versi, che egli, pur senza spendere denaro, può rendere più splendido e durevole del Tempio di Salomone, se assistito dall'aiuto divino. Coniugando paradossalmente modestia di mezzi e splendore del risultato, l'autore declina quindi in modo originale il consueto *topos* della superiorità del tempio di rime su qualsiasi altro tipo di tempio. Pur nell'ostentata umiltà, è da notare quanto si rivelino ambiziosi gli intenti dello Spadoni, nel prospettare la superiorità del proprio 'tempio di carte' perfino rispetto al tempio gerosolomitano. Ne troviamo conferma altrove, ad esempio quando, nel sonetto alla Madonna di Loreto, l'autore si dichiara fiducioso di poter essere insignito dell'alloro poetico.⁶⁸

Nel medesimo componimento, Spadoni dichiara di voler dipingere gli altari di questo suo tempio, rappresentando in ognuno di essi un Mistero del Rosario, preceduto da un fatto dell'Antico Testamento che lo prefiguri. In effetti, dopo questa poesia, lo Spadoni si sofferma sui Misteri del Rosario, suddivisi in gaudiosi, dolorosi e gloriosi.⁶⁹ Per ognuna di queste tre tipologie, l'autore adotta la medesima struttura. All'inizio, infatti, compare un testo in terzine dantesche dai toni epici e solenni (ad esempio, il primo comincia con il verso «Canto i cinque misteri gaudiosi»): ciò a ulteriore conferma non solo dell'alto valore che lo Spadoni attribuisce alla propria opera, ma anche della possibilità di cantare le lodi della Vergine sia facendo leva sull'umiltà (come nelle quartine *Alla gloriosa Madonna del Rosario* su cui ci siamo soffermati poco sopra), sia in tono solenne, conformemente all'adattabilità della figura di Maria a entrambe le soluzioni, come si è accennato all'inizio.⁷⁰ Troviamo poi gli altari, per ciascuno dei quali viene presentato prima un episodio dell'Antico Testamento e poi il Mistero del Rosario corrispondente. Sia l'uno sia l'altro sono illustrati tramite un'immagine e una spiegazione in prosa.⁷¹

68. Cfr. *ivi*, c. 229r: «Quivi [nella Santa Casa di Loreto] nacque [sogg.: la Vergine], udi l'Ave Maria, / Concepè 'l Re d'ogni celeste coro; / Tra cui fede ho, ch'io laureato sia» (*Della Madonna di Loreto*, vv. 12-14).

69. Cfr. rispettivamente cc. 42v-63r; 63v-82r; 82v-101v.

70. Del resto, come si è già ricordato, Maria è spesso protagonista nei poemi sacri fra fine Cinquecento e inizio Seicento, improntati a toni eroici e solenni. Si pensi ad esempio allo stile nobile ed elevato adoperato da Lucrezia Marinelli nella sua *Vita di Maria Vergine Imperatrice dell'universo descritta in prosa et in ottava rima* (1602): al riguardo, cfr. V. Cox, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 151-154; Vittoria Colonna, Chiara Matraini, Lucrezia Marinella, *Who is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*, ed. and trans. by Susan Haskins, Chicago, The University of Chicago Press, 2008. Oppure si consideri il fortunatissimo poema sacro *Il Rosario della Madonna* (1600) di Capoleone Guelfucci, ripetutamente riedito nei primi decenni del Seicento.

71. Vale la pena ricordare che anche Serafino Razzi, analogamente, si sofferma nel suo *Rosario* sulla prefigurazione di Cristo in Abele, Mosè, David e Isacco: cfr. E. Ardissino, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion*, cit., p. 364.

A differenza degli episodi dall'Antico Testamento, però, ogni Mistero è suggellato da un'ottava il cui contenuto varia di volta in volta, ma è sempre intitolata *Rosea ghirlanda della Vergine*. Anche la metafora della 'ghirlanda' vanta una significativa tradizione nella letteratura religiosa cinquecentesca: basti pensare alla famosa collana editoriale dei Giolito intitolata 'Ghirlanda spirituale';⁷² in ambito più specificamente mariano, si può ricordare ad esempio un'opera dell'agostiniano e accademico Intento Aurelio Corbellini (1562-1648), autore della *Ghirlanda in lode della santissima Vergine madre di Dio per esposizione dell'Ave Maria* (Pavia, Andrea Viani, 1598).⁷³ Nelle sue ghirlande in versi, Spadoni gioca ripetutamente sulla parola 'rosa'.⁷⁴ Ricorre inoltre a un curioso artificio, che assolve anche a funzioni mnemotecniche. Ogni ghirlanda si conclude con parole dall'*Ave Maria* in latino, evidenziate in maiuscolo: se le leggiamo in successione, ghirlanda dopo ghirlanda, riotteniamo il testo della preghiera nella sua integralità.

A questo proposito, ugualmente curioso è l'*Ordine del Rosario con le Indulgenze* (cc. 1r-24v), in cui l'argomento di ogni capitolo è esposto brevemente tramite una quartina di endecasillabi di schema ABBA e la parola-rima dell'ultimo verso è sempre 'Rosario' (pertanto, la rima A è sempre in -ario). Oltre a porre in risalto la parola-chiave 'Rosario', l'effetto è quello di favorire la memorizzazione.

L'autore ricorre ad analoghi accorgimenti anche nei quattro testi poetici dedicati *Alla Madonna del Rosario*, posti alla fine di ciascuna delle tre sottosezioni sui Misteri, con l'eccezione del primo, intitolato in modo leggermente diverso *Alla gloriosa Madonna del Rosario*, il quale – come si accennava – è anteposto ai Misteri. Tali componimenti, infatti, possiedono sì schemi diversi tra loro, ma presentano tutti la parola-rima 'Rosario', che, sempre posta in posizione strategica, influenza più o meno vistosamente l'assetto rimico complessivo. In queste poesie, troviamo versi interessanti come: «In tai Misteri udrai, come si mostri / Maria ricever grazia ed allegrezza, / E partecipe farne i cori nostri, / E Gesù nato con tanta bassezza / A noi letizia dar, grazia e mercede, / E di nostr'alme a la divina altezza / Erger su tempî di vivace fede» (c. 43v; corsivo nostro); e, rivolto alla Vergine: «A Dio fa' del cor nostro un bel sacrario» (c. 62r). David Cowling notava che nella letteratura francese medievale il tempio (o anche il castello) è associato non solo

72. Cfr. A. Quondam, *Note sulla tradizione*, cit., p. 151. Sulle collane giolittine, cfr. Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

73. L'opera è ricordata in A. Quondam, *Note sulla tradizione*, cit., p. 206.

74. Analogamente, Francesco De Lemene, autore del celebrato *Rosario di Maria Vergine. Meditazioni poetiche*, pubblicato per la prima volta nel 1691 (Lodi, Carlo Antonio Sevesi Stamp. Vesc.), realizzerà un vero e proprio *tour de force* virtuosistico incentrando pressoché tutti i suoi componimenti (con qualche eccezione per i sonetti) sul tema della rosa. Cfr. Gianni Festa, *Il «Rosario di Maria Vergine» di Francesco de Lemene (1634-1704): variazioni poetiche sul tema della rosa*, in *Rosario: teologia, storia, spiritualità*, cit., pp. 314-345.

al ventre della Vergine, dove si è incarnato Cristo, ma anche al singolo fedele, che si fa tempio o castello impenetrabile alle tentazioni e al tempo stesso ospita dentro di sé la grazia divina nella forma dello Spirito Santo.⁷⁵ Nei versi dello Spadoni appena citati, riscontriamo un'analoga interiorizzazione del concetto di tempio, per cui il fedele deve farsi 'tempio di Dio'.

Sono notevoli i parallelismi fra la prima sezione del *Mistico Tempio* e le altre parti dell'opera. Ciò è particolarmente vero nel caso della seconda sezione con il 'giardino' della Vergine,⁷⁶ in cui i rapporti fra quest'ultima (ma anche Cristo) e la simbologia floreale sono indagati dapprima allegando una fitta serie di estratti desunti da «varii sacri autori»: allo stesso modo nella sezione precedente, per discutere i rapporti fra la Vergine e il tempio, Spadoni aveva riportato un testo di sant'Antonino, che a sua volta citava varie autorità. Successivamente, l'autore presenta una serie di sessantatré «mistiche piante» legate a episodi della vita della Vergine: per ognuna di esse, viene offerta un'illustrazione dell'episodio in questione e due ottave, ciascuna corrispondente rispettivamente ai «mistici fiori» e ai «mistici frutti» della pianta. È chiara l'analogia con gli «altari» dei Misteri del Rosario nella sezione iniziale. Inoltre, vale la pena osservare che la sezione dei *Mistici fiori e frutti* si chiude con un sonetto e un'ottava indirizzati alla Madonna di Loreto, alla quale, come si ricordava all'inizio, è dedicato un celebre «tempio». L'autore è particolarmente sensibile alla devozione lauretana, in ragione della propria provenienza geografica (del resto, egli stesso lo sottolinea nei propri versi).

Meno evidenti, ma comunque significative, sono le assonanze fra la prima sezione e le sezioni terza e quarta. La terza sezione consta di sessantasei «ghirlande di beati», per ognuna delle quali troviamo un'illustrazione e un'ottava: in questo caso, l'analogia rinvia innanzitutto alle «rosee ghirlande della Vergine» nella prima sezione.

Le «rime devote» della quarta sezione si soffermano ancora su episodi delle vite della Vergine e di Cristo, pure in questo caso con il corredo di un'illustrazione per ciascun componimento. Alla fine, troviamo esortazioni penitenziali pronunciate dalla Morte, dal Cataletto e dalla Sepoltura, nonché la narrazione in versi di alcuni casi edificanti. Anche il ricorso al termine «misteri», nel titolo di quest'ultima sezione, rimanda ai «misteri del Rosario» su cui ci siamo sopra soffermati.

Come si può constatare, la struttura del *Tempio* spadoniano è piuttosto elaborata. Del resto, la peculiarità della preghiera del Rosario, con la sua articolazione in misteri e la calcolata successione dei *Pater noster* e delle *Ave Maria*, sembra invitare alle sperimentazioni formali. Si pensi al *Novo Rosario della gloriosissima Vergine Maria* del bassanese Gaspare Ancarani, pubblicato pochi anni dopo il *Tempio* dello Spadoni (Venezia, Bernardo

75. Cfr. D. Cowling, *Building the Text*, cit., p. 60.

76. Sull'immagine del 'giardino' in riferimento al Rosario, cfr. E. Ardissino, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion*, cit., p. 356.

Giunti, 1588): i quindici sonetti e le centocinquanta ottave corrispondono rispettivamente ai *Pater noster* e alle *Ave Maria* del Rosario.⁷⁷

4. Il Sacro Tempio dell'Imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima a cura di Carlo Fiamma

Qualche anno dopo il *Tempio Armonico* dell'Ancina, nel 1613, l'editore Francesco Grossi di Vicenza pubblica un altro tempio di rime dedicato alla Vergine: *Il Sacro Tempio dell'Imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima*. L'opera è curata da Carlo Fiamma, nipote del ben più noto Gabriele,⁷⁸ e raccoglie poesie mariane di vari autori, in massima parte del secondo '500 e di inizio '600. Fra gli autori presenti con il maggior numero di composizioni, vi sono – oltre allo stesso Carlo Fiamma – Gabriele Fiamma, Angelo Grillo (conformemente alla straordinaria fortuna di questo autore fra Cinque e Seicento), Giambattista Marino, Maurizio Moro (veneziano, della congregazione di S. Giorgio) e Crisostomo Talenti (toscano, monaco vallombrosano e teologo). Numerosi sono i nomi più o meno celebri che compaiono nell'antologia, come (in ordine alfabetico) Luigi Alamanni, Pietro Bembo, Ridolfo

77. Cfr. G. Festa, «Rosario di Maria Vergine», cit., p. 318. Anche in questo caso, può essere interessante ricordare il *Rosario* del De Lemene, il quale, come quello dell'Ancarano, è esemplato sulla struttura della corona del Rosario. A differenza dell'Ancarano, però, il De Lemene fa corrispondere alle *Ave Maria* dei madrigali, anziché delle ottave, mentre per i *Pater noster* ricorre anch'egli alla forma del sonetto, tramite la quale commenta i misteri annunciati di volta in volta. Le tre sezioni dei misteri sono tutte precedute da una canzonetta in quattre di ottonari. Inoltre, al termine della corona troviamo altri componimenti: *A la Madonna del Rosario*, *Scusa dell'autore*, e una canzone, *A la Beatissima Vergine*. *Orazione*, che imita la canzone alla Vergine del Petrarca. Cfr. G. Festa, «Rosario di Maria Vergine», cit., p. 328; cfr. anche S. Ussia, *Sacro Parnaso*, cit., pp. 36, 64. Un cenno merita anche il *Concerto poetico* (1620) del Santamaria, il quale offre quindici sonetti sui rispettivi misteri del Rosario (su quest'opera, cfr. S. Ussia, *Sacro Parnaso*, cit., p. 28).

78. Come risulta dalle brevi notizie biografiche incluse nell'indice de *Il Sacro Tempio*, Carlo Fiamma era veneziano, figlio di Ferrandino e fratello di Francesco. Accademico Ordito con il nome di 'Confuso', scrisse madrigali e pastorali. Fra le sue opere, si ricordano in particolare: *Gelosa ninfa pastorale* (Venezia, Roberto Meglietti, 1604; poi Venezia, Evangelista Deuchino, 1620); *Gareggiamento poetico* (in tre parti: Venezia, Barezzo Barezzi, 1611), nel quale raccoglie una vasta serie di madrigali dei «più illustri poeti d'Italia»; *Il bellissimo torneo a' piedi*. *Quero la Barriera fatta dalla nobilita di Vicenza nel teatro delli signori academici olimpici il carneuale dell'anno 1612* (Vicenza, Francesco Grossi, 1612). Scrisse anche gli argomenti per un'edizione delle *Rime* del Tasso (Venezia, Evangelista Deuchino, 1621-1622). Su Gabriele Fiamma, cfr. almeno: Carlo Ossola, *Il "Queto Travaglio" di Gabriele Fiamma*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 239-286; Paolo Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 235-292; Cristina Ubaldini, *I Salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R.I.IV.447)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale*, cit., pp. 267-269.

Campeggi, Guido Casoni, Ansaldo Cebà, Gabriello Chiabrera, Benedetto Dell'Uva, Remigio Fiorentino, Vincenzo Giusti, Orsatto Giustinian, Luigi Grotto, Celio Magno, Lucrezia Marinelli, Lodovico Martelli, Antonio Minturno, Girolamo Molin, Francesco Petrarca (per la canzone alla Vergine), Cesare Rinaldi, Tommaso Stigliani e Torquato Tasso. Ancor più numerosi, però, sono i poeti poco noti: dal punto di vista geografico, spicca la presenza di autori di area veneta, bolognese e toscana.⁷⁹ È significativo che, fra tanti poeti, ci sia una sola donna, ossia la celebre Lucrezia Marinelli, «stupore di questa età» (come viene definita nella *Tavola* degli autori e dei testi antologizzati), mentre nelle antologie cinquecentesche era consueto che fossero presenti varie scrittrici. È un dato che si accorda con il rarefarsi delle voci femminili sulla scena letteraria italiana dopo il 1610/1620.⁸⁰

Al di là del frequente ricorrere della parola 'tempio' con riferimento o a Maria o a santuari a lei dedicati, vale la pena notare la struttura del *Sacro Tempio*, in cui le poesie sono suddivise per temi:

Invocazioni

Concezione

Natale di Maria Vergine annunciato

Natività di Maria Vergine

Presentazione al Tempio

Visitazione

Purificazione

Governo di Maria Vergine al Bambino Gesù

Maria Vergine al figliuolo mentre portava la croce

Stabat Mater dolorosa

Stabat Mater iuxta crucem

Maria Vergine nel levar Cristo di croce

Maria Vergine al Sepolcro

Consolazione a Maria Vergine per la Resurrezione di Cristo

Il Transito della Beata Vergine

Assunzione della Beata Vergine

Grazie rendute alla Beata Vergine in diversi tempi

79. Nell'*Appendice II* in calce a questo capitolo, si può leggere la *Tavola* degli autori e delle composizioni posta all'inizio del *Sacro Tempio*. Oltre all'elenco delle composizioni, la tavola contiene utili note biobibliografiche per ogni autore.

80. Su questo fenomeno, si rimanda *supra* al Capitolo V e alla bibliografia ivi citata. Sulla presenza di scrittrici nelle antologie cinquecentesche, cfr. V. Cox, *Women's Writing*, cit., p. 188. Cox osserva inoltre che, mentre i templi di rime anteriori al 1600 sono sempre allestiti in onore di donne (Giovanna d'Aragona, Geronima Colonna d'Aragona, Flavia Peretti Orsini, ma, allargando lo sguardo più in generale alle raccolte liriche in lode, la studiosa ricorda anche Livia Colonna e Irene di Spilimbergo), nel 1600 significativamente viene pubblicato un tempio in onore di un uomo, il cardinale Cinzio Aldobrandini (ma si potrebbe menzionare anche il *Templum Franconum* in lode del pretore di Treviso Francesco Morosini, edito a Treviso nello stesso anno). Secondo Cox, tale dato rispecchia la tendenza al deprezzamento della figura femminile che caratterizza la cultura italiana fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento.

Voti offerti alla Beata Vergine
Nome di Maria Vergine
Lodi di Maria Vergine
Eccellenze di Maria Vergine
Varie immagini lodate
Affettuose meditazioni sopra il Santissimo Rosario
Pregchiere alla Beata Vergine dopo aver detto il Rosario
Salve Regina
Istoria di Maria Vergine sopra il lido di Chioggia
Istoria della Beata Vergine del Monte della Guardia di Bologna
Istoria della Beata Vergine del Monte di Berga di Vicenza

Al di là della suddivisione per temi, anche la disposizione degli autori e delle forme metriche non è casuale. La raccolta si apre infatti con la celeberrima canzone alla Vergine di Petrarca, a cui segue una serie di altre canzoni, ossia: *Vergine bella, anzi ond'è bello il Cielo* di Remigio Fiorentino (chiaramente esemplata su quella di Petrarca, come dimostra con evidenza già l'incipit), *Ecco fra le tempeste, e i fieri venti* di Torquato Tasso, *Perché l'usato stile e Donna del Ciel, se l'humiltate, e 'l pianto* di Lodovico Martelli, nonché *Salve de l'universo alta Regina* di Girolamo Molino. Dopo questa serie di canzoni, troviamo ancora un sonetto e una ballata del Tasso (*Diva, il cui Figlio del gran Padre è Figlio e Non potea la natura, e l'arte homai*). Come si può constatare, si tratta di nomi tutti ben affermati nel panorama letterario, quando non addirittura di autori di prima grandezza come Petrarca e Tasso. I primi carneadi giungono solo alle pp. 52-53, con Carlo Coquinato Fagagna e Pietro Petracchi. Dal punto di vista metrico, dopo la serie iniziale di canzoni (metro evidentemente adatto alla maggiore solennità della sede iniziale), si registra un predominio di sonetti e madrigali, anche se il numero di canzoni rimane notevole (non mancano comunque casi di ballata, canzonetta, capitolo in terza rima, stanze, ode). Nella parte finale, le *Affettuose e poetiche meditazioni del Rosario* sono un tripudio di madrigali, genere assai caro al gusto poetico fra tardo Cinquecento e primo Seicento.

Fra le varie sezioni, sono interessanti in particolare *Grazie rendute alla Vergine in diversi tempi* e *Voti offerti alla Vergine*, perché ricordano un *topos* attestato fin dai primi templi di rime 'profani', quello per cui le poesie raccolte nel tempio di rime sono *ex-voto* al dedicatario del tempio stesso. È notevole anche la sezione *Varie immagini lodate*, perché – come nel *Tempio Armonico* dell'Ancina – il tempio di rime diventa corrispettivo della chiesa reale, in cui il fedele può contemplare immagini della Vergine.

Nella prefazione, rivolgendosi ai Deputati di Vicenza, Fiamma paragona il suo tempio di rime al Tempio della Beata Vergine sopra il Monte Berico e, alla fine dell'opera, narra la storia di tale santuario. Anche in questo caso, i rapporti di corrispondenza fra tempio di rime e tempio tradizionale risultano particolarmente suggestivi. Analogamente, nella prefazione de *Il Tempio sacro di Dio, nel quale si celebrano le feste della Santissima Vergine Maria* di

Bernardino Obicino (1621), raccolta di sermoni a soggetto mariano a uso dei predicatori, il 'tempio di carte' è accostato a una chiesa fatta rinnovare dal dedicatario dell'opera.⁸¹

5. Il Tempio de lodi in onor del serafico patriarca de poveri Francesco Santo a cura di Orazio Civalli

Non tutti i templi di rime spirituali sono però dedicati alla Vergine.⁸² È il caso del *Tempio de lodi in onor del serafico patriarca de poveri Francesco Santo* (Macerata, Carboni, 1620). L'antologia venne allestita dal maceratese Orazio Civalli, frate minore conventuale, che realizzò l'opera in segno di ringraziamento a San Francesco. Infatti, essendo egli stato colto ancora fanciullo da una malattia che l'aveva condotto in fin di vita, i suoi genitori avevano pregato San Francesco per la guarigione del figlio ed erano stati esauditi. Civalli non si limita ad antologizzare i componimenti in lode di San Francesco, ma li correda spesso di annotazioni, a volte succinte, altre volte assai lunghe.⁸³ Il libro esce però grazie alle cure di Ansovino da Sarnano, anch'egli frate minore conventuale marchigiano, che firma la lettera dedi-

81. Nel dedicare l'opera all'abate e monaco cassinese Faustino Gioia, Bartolomeo Fontana scrive: «[...] Le dedico la presente Opera del famoso Padre Predicatore OBICINO, la quale, uscendo per mio mezzo nel Teatro del Mondo e portando in fronte titolo di TEMPIO, che contiene le meravigliosissime Idee della REGINA de' Cieli, de' Santi e de' gli Angeli, parevami che molto bene se li convenisse, poiché ella, essendo tutta trasformata nel suo Tempio [il Tempio dei SS. Faustino e Giovita fatto rinnovare dal Gioia], non poteva non gradir quest'altro, che per diverse comparazioni è simile al suo» (Bernardino Obicino, *Il Tempio sacro di Dio, nel quale si celebrano le feste della Santissima Vergine Maria*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1621, c. 2v). L'Obicino fece parte dell'ordine dei Frati Minori Riformati.

82. Sempre in ambito mariano, vorremmo ricordare da ultimo l'importante ruolo svolto dall'immagine del 'tempio' nei *Pianti* III-V di Ridolfo Campeggi, *Le lagrime di Maria Vergine*, Bologna, Cochi, 1618: per approfondimenti, cfr. S. Ussia, *Il Sacro Parnaso*, cit., pp. 99-101.

83. Civalli insegnò teologia a Perugia e fu ministro provinciale dell'Ordine nella Marca Anconitana. Pubblicò varie opere teologiche; altri suoi scritti sono rimasti inediti. Morì dopo il 1611. Cfr. Filippo Vecchietti, Tommaso Moro, *Biblioteca picena o sia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni*, t. III, Osimo, D.A. Quercetti, 1793, pp. 233-234; Sigismondo da Venezia, *Biografia serafica degli uomini illustri che fiorirono nel francescano istituto per santità, dottrina e dignità fino a' nostri giorni*, Venezia, G.B. Merlo, 1846, p. 488, che elenca così le sue opere: «Pubblicò molte opere, tra le quali un *Discorso spirituale* del male considerato tempo di carnevale. Del fruttuoso tempo di *quaresima*. Del Sacramento dell' *Estrema Unzione*. Della *Vedova cristiana*. Della *varietà delle cose naturali e politiche*. Una *triplice disputa* del sacerdozio, dell'episcopato, e del primo vescovo della chiesa. Un' *Apologia* in favore di Scoto nel quarto libro delle sentenze con note contro Domenico Soto». Le circostanze che indussero il Civalli a realizzare l'opera sono illustrate nell'avviso *Al prudente lettore* premesso al *Tempio*, alle pp. 7-8. Un breve cenno al *Tempio* si trova in Giorgio Forni, *Florilegi fiorentini del primo Seicento in lode di San Francesco*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, cit., pp. 141-186, a p. 159.

catoria a Giovanni Antonio Massimi, vescovo di Isola (in Calabria) e governatore generale della Marca d'Ancona. Fra l'altro, nella stessa lettera frate Ansovino ricorda di aver già dedicato al medesimo Massimi un'altra opera del Civalli, un trattato sul santo sacramento dell'estrema unzione (e, l'anno prima del *Tempio*, Ansovino aveva premesso una lunga dedicatoria al discorso del Civalli *La vedova cristiana*).⁸⁴

Il *Tempio* del Civalli è suddiviso in due parti, la prima – più cospicua – dedicata ai componimenti in volgare, mentre la seconda a quelli in latino. In merito alla prima parte, anche se Civalli antologizza un estratto dal canto XI del *Paradiso* dantesco, gli altri testi sono assai più recenti. Risaltano in particolare i nomi del Tasso,⁸⁵ del Marino, del Chiabrera, di Crisostomo Talenti (uno dei maggiori protagonisti anche del *Tempio* del Fiamma, come abbiamo visto) e di vari altri religiosi: l'arcivescovo di Corfù Maffeo Venier, l'eremitano camaldolese Arcangelo Spina, Francesco Lelio Ubaldini dei Minori Osservanti, l'eremitano agostiniano Paolo Emilio Barbarossa, i domenicani Desiderio Scaglia e Pietro Martire Naldini. Si tratta di nomi che ricorrono con insistenza anche nelle antologie fiorentine del primo Seicento in lode di S. Francesco.⁸⁶ Civalli sembra apprezzare l'ingegnosità concettosa e l'acutezza iperbolica, paradossale e metaforica della poesia contemporanea, come dimostrano i vari madrigali del Marino antologizzati. Nella seconda parte del *Tempio*, è particolarmente interessante la premessa, in cui è dichiarata la maggiore dignità della poesia in latino rispetto a quella in volgare: Civalli spiega infatti che, a rigore, sarebbe stato giusto anteporre i versi latini a quelli volgari, ma di averli invece collocati alla fine in considerazione del pubblico ampio a cui si rivolge, che non è solo quello degli «intendenti», nonché del minor numero di testi latini da lui trovati.⁸⁷ I componimenti latini, risalenti anche a vari secoli precedenti,

84. Su Ansovino da Sarnano, cfr. F. Vecchietti, T. Moro, *Biblioteca picena*, cit., t. I, 1790, pp. 157-158.

85. Sulla figura di S. Francesco nella poesia del Tasso, cfr. Francesco Mattesini, *San Francesco in Tasso*, in *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal Rinascimento al Romanticismo*, Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 18-20 maggio 1989), a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 171-177.

86. Cfr. G. Forni, *Florilegi fiorentini*, cit.: appare particolarmente interessante il confronto con la silloge a cura del minore osservante Silvestro Poppi, *Canzoni di sette famosi autori in lode del serafico padre san Francesco e del sacro Monte della Verna*, Firenze, Caneò e Grossi, 1606, in cui vengono antologizzati Crisostomo Talenti, Desiderio Scaglia, Francesco Lelio Ubaldini, Gabriello Chiabrera, Maffeo Venier, Paolo Emilio Barbarossa e Pietro Martire Naldini. Anche per i «templi» primo-secenteschi di cui ci stiamo occupando è valida l'osservazione formulata da Forni a proposito delle antologie fiorentine in onore di San Francesco: «metri, stili, generi poetici assai diversi, autori ora celebri ora mal conosciuti o anonimi, testi ora recentissimi ora antiquati, persino del primo Cinquecento, arcaismi severi e moderni effetti cromatici si trovano giustapposti affinché il lettore devoto ne ricavi una "forma", una costruzione interiore» (ivi, p. 156). Ma cfr. anche Maria Luisa Doglio, *Immagini di San Francesco nella letteratura del Seicento*, in *San Francesco e il francescanesimo*, cit., pp. 179-198.

87. Cfr. *Tempio de lodi*, cit., p. 166: «Se bene quest'Inni, essendo latini, doveano meritamente essere anteposti a' versi volgari, nulla di manco s'è mutato l'ordine per maggior dilet-

rientrano nella tipologia dell'inno: Civalli stesso tiene a precisarlo, illustrando anche le differenze fra 'cantico', 'salmo' e 'inno'.⁸⁸

Come già accennato, le annotazioni del Civalli ai singoli testi sono tutt'altro che omogenee. In alcuni casi, come in quello della canzone iniziale *Sopra il Monte dell'Avernia* di Maffeo Venier, il commento è assai puntiglioso e si sofferma ordinatamente sui vari snodi del testo nella loro successione. In altri casi, le annotazioni sono assai poche (possono riguardare notizie sull'autore oppure un punto specifico del brano) o addirittura assenti. In generale, Civalli ostenta una notevole erudizione, dimostrando una conoscenza approfondita non solo della tradizione filosofico-teologica, ma anche di quella più prettamente letteraria. Egli tende però a concentrare la sua attenzione sui quesiti di ordine teologico suggeritigli dai testi poetici. Così, ad esempio, il sonetto tassiano *Francesco, mentre ne' celesti giri* gli offre l'occasione per chiedersi se sia possibile eccedere nell'amare Dio e se, per unirsi a Lui, sia più efficace l'Amore oppure la Scienza (da buon francescano, Civalli assegna il primato all'Amore, con la motivazione che i Serafini sono posti in luogo più eminente dei Cherubini).⁸⁹ Fra le autorità più citate da Civalli, spiccano Tommaso d'Aquino, Cornelio Musso e soprattutto i francescani Bonaventura da Bagnoregio e Giovanni Duns Scoto, del quale egli scrisse anche un'apologia;⁹⁰ molto apprezzato risulta pure Gabriele Fiamma, per le *Rime spirituali* ma anche per *Le vite de' santi*. Colpisce che le annotazioni al canto XI del *Paradiso* consistano in riferimenti ad alcune opere in cui Dante viene lodato (nella fattispecie, la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio e il *Della difesa della Comedia di Dante* di Jacopo Mazzoni) e in scarnissime notizie biografiche su di lui, definito «famigliare, ed intimo di Federico Re di Sicilia, e del Cane della Scala di Verona»:⁹¹ Dante è quindi trattato alla stregua di un autore sconosciuto ai più.

Nel corso dell'opera, Civalli non si sofferma appositamente sul *topos* del 'tempio di rime'. Tuttavia, appare significativo che egli difenda l'importanza dei «Tempii consecrati a Dio», polemizzando con gli eretici valdesi e taboriti, per i quali invece conta solo che si adori il Signore, mentre sono indifferenti il luogo e il momento in cui lo si fa. Civalli replica che Dio stesso richiede l'edificazione di chiese, come dimostrato dalle parole rivolte dal Crocifisso a San Francesco nella Chiesa di San Damiano ad Assisi («Francisce vade repara Domum meam, quae labitur») e dalle vicende riguardanti il Tempio di Gerusalemme:

to e gusto di chi dovrà leggere la present'opra, per essere la lingua volgare, come dice 'l Sig. Lodovico Dolce nelle sue osservazioni, più dolce e dilettevole, e dovendo (come si spera) passar per le mani tanto d'uomini intendenti, come no. S'aggiunge anco quest'altra raggione, per esser questa Seconda Parte più picciola in quantità di quello sia la Prima».

88. Cfr. *Tempio de lodi*, cit., p. 170.

89. Cfr. *ivi*, p. 54.

90. Cfr. Sigismondo da Venezia, *Biografia serafica*, cit., p. 488.

91. *Tempio de lodi*, cit., p. 52.

La seconda [cosa da osservare] contro la perfidia d'Eustachio, de Valdensi e de Taboriti heretici, i quali hanno sprezzati e conculcati i tempj consecrati a Dio, beffandoli e biasemandoli, dicendo che in ogni luogo e in ogni tempo puossi adorar Iddio, e pure tempj e chiese vuole sua Divina Maestà, come tu vedi in questa apparizione. Inoltre, raccordati come Salomone fu da Dio arricchito ed esaltato, a fine ch'egli drizzasse un tempio a S.D.M., né volse che Davide suo padre avesse questa gloria; perciocché, s'aveva bruttate le mani nel sangue humano, in molte guerre che egli haveva fatte, e anco con far dar la morte al povero Uria e, se bene Dio è in ogni luogo ed empie di sé il Cielo e la Terra, non dimeno per particolar favore si dice ch'alberga ne' santissimi tempj, il che accennò Davide mentre disse: «Introibimus in Tabernaculum eius; adorabimus in loco, ubi steterunt pedes eius», qui ascolta volentieri i preghi, qui concede facilmente le grazie; qui riceve i sacrificii, e favorisce tanto questi suoi alberghi che, come quelli che gli honorano, vengono esaltati, così al incontro fa tremenda e severissima vendetta di quegli huomini sacrileghi che gl'hanno violati, l'esempio sia d'Antioco e di Nabuc, che profanarono e spogliarono il Tempio di Gierosolima, e di Pompeo Magno, che fu tanto ardito, che fece una stalla di quel tempio santo, dopo la quale azione infame quel gran capitano, c'aveva vinti tanti principi in battaglia, così declinò dal suo antico valore, che le cose sue andarono sempre di male in peggio, e di peggio in pessimo, fine che il Traditor d'Egitto lo fece infelicamente morire. Della riverenza che si deve alle chiese sacre, so haverne ragionato altrove, che però qui faccio punto.⁹²

Riesce naturale leggere il 'tempio di carte' in onore di San Francesco alla luce di questa appassionata perorazione a favore dei 'templi' cristiani (sia che la denominazione dell'antologia come 'tempio' spetti direttamente al Civalli, oppure invece ad Ansovino da Sarnano):⁹³ come se il *Tempio de lodi* fosse un equivalente (un surrogato, se vogliamo) di quelle chiese la cui importanza viene dimostrata nel passaggio sopra riportato, ma che non è possibile costruire per carenza delle risorse economiche e tecniche necessarie allo scopo, in maniera analoga a quanto dichiarato esplicitamente dallo Spadoni. Come accennato, tale rivendicazione del ruolo dei luoghi di culto si colora, in modo controriformistico, di accenti polemici nei confronti degli «heretici». Non si tratta di uno spunto isolato: basti vedere, poco prima del passag-

92. Ivi, pp. 129-130.

93. È da notare che nella dedicatoria iniziale di Ansovino da Sarnano a Giovanni Antonio Massimi la metafora del tempio trova ampia applicazione: «Questo c' hora consacro a V. S. Illustriss. è 'l Tempio delle Lodi di S. Francesco, parto dell'istesso ingegno di cui fu l'altro [i.e. il *Trattato del Santo Sacramento dell'Estrema Onzione*] [...] a ciò la conforta la di lei devozione al Santo, a cui l'erudito Fabro ha d'armoniche pietre eretto il tempio. Sento io sforzi ed inviti ardenti della mia devozione a fabricarne uno delle lodi di V. S. Illustriss., ma troppo è stretto il sito della pistola a sì ampia mole di panegirici, e la mia penna è troppo rozza, pur troppo infermo stromento a sì grande e pregiato arteficio. Temerebbe l'artefice rinovellar antichi esempj d'errori e, mentre tenta inalar sì alta mole al cielo, ruinar dalla temeraria altezza d'arditi pensieri nel centro e nell'abisso della confusione. Sorgano come a quel grande nuovi Apelli ad ombreggiar il vero de' suoi meriti, e nuovo Lisia ad effigiar i marmi delle sue lodi. Sdegni ella l'angusto sito di questa carta, la rozzezza di questo fabro, mentre al vivo tempio de' suoi preconii è sito il mondo, e la fama l'artefice» (pp. 4-6).

gio in questione, la serrata critica all'opinione di Erasmo da Rotterdam e dei luterani secondo cui la Passione di Cristo è motivo di gioia, non di pianto.⁹⁴

L'apologia del 'tempio' cristiano acquista rilievo anche perché posta in una sede privilegiata, ossia in quel *Breve trattato delle Sacre Stimmate di S. Francesco* che fa da cerniera fra la prima e la seconda parte.⁹⁵ Civalli stesso richiama l'attenzione sul ruolo nevralgico di questo 'trattato' nell'insieme dell'opera, sottolineando al principio del testo l'importanza del tema delle stimmate:

Ho serbato a questo luogo far un breve, distinto e commodo Trattato delle Sacre Stimmate del P.S. Francesco, per essere il fine delle poesie volgari, e principio delle latine, e con qualche ragione (s'io non m'inganno) poiché queste sono state oggetto e materia commune a tant'elevati spiriti, intorno alla quale hanno moltiplicati tanti concetti, ritrovate tante invenzioni, tutte belle, tutte degne de gl'ingegni loro, se bene è cosa chiarissima che, per esser la stigmatizzazione materia sacra, sempre vi sarebbe che dire, e stancarebbe qual si voglia poeta e illustre dicitore.⁹⁶

L'enfasi sulla questione delle stimmate è significativa, perché ben si presta alla caratterizzazione del poverello d'Assisi in chiave eroica, secondo una tendenza comune nelle altre coeve antologie poetiche a lui dedicate, le quali lo presentano come un vero «miles Christi», anzi un «nuovo Prometeo cristiano».⁹⁷ Del resto, Civalli tiene a rimarcare la superiorità dei santi nei confronti degli eroi antichi, in accordo a quella strategia di esaltazione della superiorità della cultura cristiana su quella pagana che abbiamo già riscontrato in precedenza. I santi non hanno nulla da invidiare ai vari Annibale, Fabio Massimo, Scipione e Cesare, perché essi «non per l'immagini degli avoli, non per i padri, ma per la lor virtù singolare, per la vita santa e per la morte innocente s'hanno guadagnato il titolo e l'honore di Nobilissimi, Illustrissimi e Serenissimi in tutte le nazioni».⁹⁸ Colpisce che Civalli dichiari la superiorità dei santi sugli eroi pagani chiamando in causa il lessico dell'onore, della nobiltà e delle 'dignità', così caro alla cultura di secondo Cinquecento - primo Seicento.⁹⁹

94. Cfr. *ivi*, pp. 125-127; a p. 125, in particolare: «E qui molto bene a tempo osserva questa catholica dottrina contro gl'innovatori ed empi luterani, i quali sotto pretesto di pietà vanno persuadendo nel tempo della Passione di Christo, o nella rimembranza di lei, gli huomini non dover piangere, ma più tosto ridere e ralegrarsi, poiché Christo con la sua morte n'ha apportato infiniti beni; dottrina, di cui la più empia, la men verace e la più heretica non si può immaginare huomo che viva». Civalli si scaglia contro una teoria che definisce eretica anche nelle annotazioni all'inno *Decus morum, Dux Minorum*, a p. 204.

95. Cfr. *ivi*, pp. 118-163.

96. *Ivi*, p. 118.

97. Su tale tratto delle antologie poetiche primo-secentesche in onore di San Francesco, cfr. G. Forni, *Florilegi fiorentini*, cit.

98. *Tempio de lodi*, cit., pp. 31-32.

99. Sull'ideologia dell'onore e della nobiltà fra Cinque e Seicento, cfr. C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Id.*, *Geografia e storia della let-*

In conclusione, le opere di Spadoni, Ancina, Fiamma e Civalli/Ansovino da Sarnano dimostrano come fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento si sviluppi un filone di templi di rime a destinazione sacra.¹⁰⁰ In essi trovano dunque realizzazione gli auspici polemicamente formulati dall'Ancina, quando invitava a guardarsi da quei «tempî che in donne viatrici, ancor viventi e mortali, per grandi e sublimi che siano, comunemente fabricar e dedicar si sogliono, cioè che per lo più si scorgono pieni di leggerezza e vanità mondana, di ciarle, di menzogne, di lascivia umana, mescolata però con qualche parte d'onestà sotto colore di poetica vaghezza e leggiadria; colmi d'adulazione, e finalmente poi ridondanti di ridicole e vergognose, per non dire vituperose, o forse anco talor scandalose iperboli e superstiziose, in quella parte ove spirano odor d'idolatria, attribuendo quel ch'a Dio ed a' suoi santi dirittamente si conviene, e distorcendolo a creature corrottibili e vane, sottoposte a mille miserie fin alla morte».¹⁰¹

teratura italiana, cit., pp. 183-204, a pp. 202-204; Harald Weinrich, *Mitologia dell'onore* [1969], in Id., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 227-269; Francesco Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982; Carlo Dionisotti, *Appunti sulla nobiltà*, in «Rivista storica italiana», CI, 1989, pp. 293-316 (poi in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, cit., vol. III (1972-1998), 2010, pp. 307-327); Danilo Aguzzi Barbagli, *La difesa di valori etici nella trattatistica sulla nobiltà del secondo Cinquecento*, in «Rinascimento», XXIX, 1, 1989, pp. 377-427; Stefano Prandi, *Onore cavalleresco, nobiltà e virtù nella trattatistica italiana del Cinquecento*, in «Critica letteraria», LXIX, 1990, pp. 645-666; Id., *Il «Cortegiano» ferrarese*, cit.; C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia*, cit., pp. 29-265; David Quint, *Duelling and Civility in Sixteenth Century Italy*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», VII, 1997, pp. 231-278; Amedeo Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010; Stefano Jossa, *Il duello di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, cit., pp. 232-237.

100. Pur non trattandosi di un'antologia lirica, merita almeno un cenno anche il *Tempio eremitano de santi, e beati dell'ordine agostiniano. Prima parte* (Napoli, Tarquinio Longo, 1608), in cui l'autore, frate Ambrogio Staibano da Taranto, raccoglie le vite dei santi e dei beati del suo ordine, a partire dallo stesso S. Agostino. Anche in questo caso, l'immagine del tempio campeggia già dall'illustrazione del frontespizio. Il *Tempio* dello Staibano è citato in S. Ussia, *Il Sacro Parnaso*, cit., p. 85 n. 238. Lo Staibano è noto come fondatore dell'ordine degli agostiniani scalzi del Regno di Napoli, nato dallo smembramento dalla congregazione degli eremiti di Centorbi e riconosciuto nel 1593 (cfr. Marcella Campanelli, *Gli agostiniani scalzi*, Napoli, La Città del Sole, 2001).

101. G.G. Ancina, *Il tempio armonico*, in E. Crema, *Il tempio armonico*, cit., p. 293.

Testi poetici da Reginaldo Spadoni, *Mistico Tempio del Rosario*

Offriamo qui di seguito un'edizione commentata dei testi poetici compresi nella prima sezione del *Mistico Tempio* (non sono quindi compresi quelli delle sezioni successive: *Mistici Fiori, e Frutti della Gloriosa Vergine Maria; Ghirlande di Beati; Rime devote*).

Riteniamo utile indirizzare l'attenzione in particolare su queste poesie perché, fra le parti originali dell'opera dello Spadoni (ricordiamo che il commento al versetto «Signor, misericordia ricevuto abbiamo noi nel mezzo del tuo tempio» è nient'altro che una traduzione da sant'Antonino), esse sono le più interessanti per osservare la peculiare declinazione della metafora del 'tempio' in senso spirituale e per confrontarla con la ben più nota tradizione profana del 'tempio di rime'. Inoltre, nonostante le evidenti durezza, frutto d'imperizia tecnica, tali componimenti possiedono delle caratteristiche curiose, ad esempio per le soluzioni non di rado artificiose e ricercate a livello metrico-rimico e lessicale (in particolare, per i crudi latinismi in sede di rima).

Per i criteri di trascrizione, valgono le indicazioni fornite nella *Nota ai testi*.

Alla gloriosa Madonna del Rosario (cc. 39r-42r)¹

Tempio ti vuò, Madonna del Rosario,
Far non di cedro, di cipresso o d'acero:
Poi ch'ogni legno al fin divenga lacerò,
Né per arte son io fabro legnario.²

1. Lauda in quartine di schema XAAX ABBX BCCX CDDX [...]. La ripresa della rima X in ogni quartina evidenzia la parola-chiave 'Rosario' (che è fra l'altro la parola-rima sia del primo sia dell'ultimo verso, secondo un procedimento a *Ringkomposition*; ricorre inoltre al v. 40). L'uso del ritornello e della parola-rima, che troveremo a più riprese anche nei componimenti seguenti, sono tipici del genere laudistico (cfr. Aurelio Roncaglia, *Nella preistoria della lauda. Ballata e strofa zagialesca, in Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio. Perugia, 1260*, Convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, pp. 460-475). La testura a rime sdruciole appare scelta virtuosistica funzionale a porre vieppiù in risalto il termine 'Rosario'.

2. *legnario*: come si può notare in questo e in vari casi seguenti, Spadoni usa spesso la terminazione -ario come esito del suffisso latino -arius, invece di -aio, -aro, -aiuolo.

Non di terreo matton, che vien pur macero, ³	5
Non di lacedemonio ofite ⁴ e viride, ⁵	
Non di corinzio, ⁶ come celest'iride, ⁷	
Non di basalte, ⁸ né di marmo pario: ⁹	
Ché tal fu 'l tempio del crudel Busiride, ¹⁰	
Tal di Diana Efesia l'edifizio ¹¹	10
E al fin caddero pure in precipizio,	
Né fo profession io di marmorario.	
Né men d'aguzze aguglie ¹² in intersizio	
Equal disposte, o di colonne altissime,	
Di colossi, o di statue superbissime	15
Adorno, ch'io non sono statuario.	
Non d'oro, o argento, o gemme preziosissime	
Che producon l'arene onde ritornano	
La mane i rai, quando di nuovo aggiornano: ¹³	
Ché non son thesoriero, né gemmario. ¹⁴	20

3. *macero*: marcio.

4. *lacedemonio ofite*: cfr. Carlo Antonio Vanzon, *Laconia (Marmo di)*, in Id., *Dizionario universale della lingua italiana [...]*, t. VI, Palermo, Demetrio Barcellona, 1840, p. 430: «Gli antichi davano questo nome a un bellissimo marmo verde, il cui colore non era però uniforme. Egli era pieno di macchie e di vene, di un verde ora più chiaro, ora più oscuro del fondo del colore. La somiglianza di questo marmo alla pelle di certi serpenti, ha indotto alcuni scrittori a chiamarlo *Ofite*, ma non deesi confondere esso marmo col serpentino, cui pure è stato dato il nome di *Ofite*. Il suo nome Marmo di Laconia farebbe supporre che fosse cavato da qualche parte di quell'antica provincia della Grecia; ciò non ostante dicesi che i Romani il traevano dall'Egitto».

5. *viride*: verde. Va inteso come aggettivo di «ofite», per cui dà luogo a un'epifrasi.

6. *corinzio*: «*Metallo, bronzo corinzio*: lega di rame, argento e oro, che si sarebbe formata fortuitamente nell'incendio di Corinto (nel 146 a.C.) e che fu usata in età romana per fare statue, vasi e oggetti d'arte (*bronzi corinzi*)» (*Grande dizionario della lingua italiana* (d'ora in poi: *GDLI*), sotto la direzione di Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, s.v. 'corinzio', § 3).

7. *iride*: arcobaleno.

8. *basalte*: «Roccia d'aspetto compatto e omogeneo, di colore nero o nerastro, cosparsa di piccoli cristalli lucidi [...]» (*GDLI*, s.v. 'basalto').

9. *marmo pario*: marmo di particolare pregio, a grana fine, semitrasparente, bianco puro. Proveniente dall'isola greca di Paros, fu molto utilizzato nella scultura dell'antichità greca e romana.

10. *Busiride*: leggendario tiranno egizio, il quale faceva sacrificare i forestieri che capitavano in Egitto. Fu ucciso da Eracle. Cfr. Hdt. II, 45, 1-2; Apollod. II, 5-11.

11. Il tempio di Artemide ad Efeso era una delle sette meraviglie del mondo. Venne distrutto nel 356 a.C. da un incendio provocato dal pastore Erostrato, desideroso di passare alla storia.

12. *aguglie*: guglie.

13. Ossia pietre orientali.

14. *gemmario*: intagliatore di gemme.

Né di finti color, che manco adornano:
 Di spese tai far non poss'io ricovero,
 Ché tu poco le stimi, e io son povero
 E sì mendico, che non ho un denario.
 Ma ben, di versi ricco, i versi annovero: 25
 Di questi ti vuò far santo habitacolo,¹⁵
 A gli spiriti pii vago spettacolo,
 In carta sol con penna e atramentario.¹⁶
 Pur che di vita il Figliuol tuo spiracolo¹⁷
 Mi dia a bastanza, che l'alto cacumine¹⁸ 30
 Erger sù possa, e la mia mente illumine,
 Ch'io 'l tiri a fil¹⁹ secondo 'l mio inventario.²⁰
 Se passion²¹ del pensier mio l'acumine²²
 Non falla, fia più splendido e durabile
 Di quel, che 'n Hierosolima mirabile 35
 Fece Re Salomon di ricco errario.²³
 Quivi con sua figura accomodabile²⁴
 Del vecchio testamento, a magisterio
 Disposta, voglio ciaschedun Misterio
 Dipinger del tuo florido Rosario.²⁵ 40
 Come 'l Signor del glorioso Imperio
 Per liberar dall'infernal voragine
 Noi peccatori prese nostra imagine
 Del puro sangue tuo sarà 'l primario.²⁶

15. *habitacolo*: abitazione semplice, angusta, povera. Il lemma è presente nel *Vocabolario della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612 (d'ora in poi: *Crusca*), con la seguente spiegazione: «Abitúro. Lat. *habitaculum, habitatio*».

16. *atramentario*: dal latino *atramentarium* = 'calamaio'. La parola *atramentarium* trova attestazioni nel grammatico Flavio Capro e – quel che più ci interessa – nella *Vulgata*, ma non nel latino classico (cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, www.degruyter.com/db/tll, s.v. 'atramentarium'). La grafia *atramentarium* è attestata in Charles Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, s.v. Il lemma 'atramentario' non è presente né in *Crusca* né nel *GDLI*.

17. *spiracolo*: soffio vitale infuso da Dio nell'uomo.

18. *cacumine*: latinismo per 'sommità', 'cima'. In *Crusca* è presente il lemma 'cacume'.

19. *a fil*: perpendicolarmente, con precisione.

20. *inventario*: repertorio.

21. *passion*: turbamento.

22. *acumine*: cima.

23. *errario*: patrimonio.

24. *accomodabile*: adattabile.

25. Segue una veloce anticipazione dei misteri del Rosario illustrati dallo Spadoni nelle pagine successive: i passi biblici di riferimento vengono esplicitati da Spadoni stesso (cfr., nella presente edizione, le note a ciascuna *Rosea ghirlanda della Vergine*).

26. *primario*: primo. Spadoni si riferisce all'Annunciazione (Lc 1, 26-38).

Subito seguirà, senza abbagliagine, ²⁷	45
Che corresti in complesso ²⁸ sì odorifero	
Di tua suora, ²⁹ onde fé tuo salutare	
Concetto ³⁰ il suo di grazia hereditario. ³¹	
Poi chiaro il festi a noi più che 'l Lucifero ³²	
E più che 'l Sol dal tuo ventre virgineo,	50
Non in palazzi, ma in hostel vimineo,	
Poi ch'agio non vi diede il tabernario. ³³	
Circoncidesti poi con ferrugineo	
Coltel con doglia par, madre integerrima,	
L'ottavo di la sua carne tenerrima,	55
Che 'l primo fu del freddo Ianuario.	
Tal ³⁴ diè prima lavanda saluberrima	
A nostre macchie spirital (ch'offendono	
Sì lui) donde purissime si rendono,	
Che non potea lavarle un fonte acquario. ³⁵	60
Poscia, l'imperio onde del sol risplendono	
La mane i chiari rai, ³⁶ d'oro finissimo,	
D'eletta mirra e incenso odoratissimo ³⁷	
Fessigli per tre Magi tributario. ³⁸	
Per hostia ³⁹ l'offeristi nel santissimo	65
Tempio al suo Padre regnator de l'etere ⁴⁰	

27. *senza abbagliagine*: senza offuscamento del giudizio.

28. *complesso*: abbraccio scambievole.

29. *suora*: Elisabetta (indicata come «cognata» a c. 49r).

30. *concetto*: concepimento.

31. Cfr. Lc 1, 39-56.

32. *Lucifero*: il pianeta Venere, noto per il suo splendore.

33. *tabernario*: oste. Cfr. Mt 1, 25-2, 1; Lc 2, 6-7.

34. *Tal*: la circoncisione di Cristo.

35. Perché, con la circoncisione (cfr. Lc 2, 21), Cristo offre per la prima volta il suo sangue per l'umanità. La circoncisione è perciò una prefigurazione della crocifissione. Il motivo è assai frequente nell'arte e nella poesia spirituale cinquecentesca. In ambito figurativo, fu ad esempio assai popolare nella Venezia di fine Quattrocento-inizio Cinquecento: basti pensare alla *Circoncisione di Gesù* di Giovanni Bellini (1500 ca., London, The National Gallery), opera di cui si conoscono molte copie e adattamenti. Nella poesia spirituale degli anni dello Spadoni, si ricordi ad esempio l'attenzione al tema della circoncisione di Cristo in Angelo Grillo, che gli dedica addirittura un ciclo di poesie (cfr. F. Ferretti, *Muse del Calvario*, cit., p. 145), e nei *Sacri sospiri* di Giambattista Basile (cfr. Salvatore Ussia, *Il Basile spirituale: il Pianto della Vergine, Sacri sospiri e altre rime*, Vercelli, Mercurio, 1996, p. 30).

36. *l'imperio onde del sol risplendono la mane i chiari rai*: l'Impero Partico, da cui provenivano i tre magi. La perifrasi fa riferimento all'ubicazione orientale dell'Impero.

37. *incenso odoratissimo*: cfr. Ariosto, *OF* XV, st. 39, v. 2; Tasso, *GL* XII, st. 28, v. 4.

38. Cfr. Mt 2, 1-12; Lc 2, 8-20.

39. *hostia*: «Quel che s'offerisce a Dio in sacrificio. Latin. *hostia*» (*Crusca*, s.v.).

40. *regnator de l'etere*: cfr. Ariosto, *OF* III, st. 3, v. 4.

Per placar lui di nostre colpe vetere⁴¹
 Di sua vita nel dì quadragenario.⁴²
 Fuggiste poi chi⁴³ gli volea competere
 Il regno e morte dar, erranti e hospiti 70
 Ambi in Egitto per viaggi inhospiti:
 e quel d'altri cittei⁴⁴ fu sanguinario.⁴⁵
 Indi vi ritornaste sani e sospiti,⁴⁶
 Nel Tempio poi smarrito grandiuscolo⁴⁷
 Per Solima⁴⁸ 'l cercasti dal crepuscolo 75
 Al tardi giorni tre per camin vario.⁴⁹
 Esprimer io non posso in questo opuscolo
 I suoi stupendi al popolo miracoli,⁵⁰
 E le prediche sagge, i santi oracoli,
 Perch'al soggetto mancami 'l rimario. 80
 Ma ben dirò, che come tanti iacoli⁵¹
 Iniqui sbirri a dosso gli concorsero,
 E come serpi velenosi il morsero
 Su l'horto in sangue, ove bagnò 'l sudario.⁵²
 Poco dapoi le man dietro li torsero, 85
 E intorno a una colonna lo legarono,
 E molto acerbamente il flagellarono:
 Né la fece a tal fine il lapidario.⁵³
 Poi la serena faccia gli bruttarono
 Di sordida saliva e abominevole 90
 E 'l capo, di diadema meritevole,
 Gli coronar di spineo corollario.⁵⁴
 Indi, per erta strada e malagevole,
 Debile, afflitto, stanco e humil crocigero,

41. *vetere*: antiche.

42. *quadragenario*: quarantesimo. Il riferimento è alla presentazione al Tempio (cfr. Lc 2, 22-39).

43. Erode.

44. *citei*: bambinetti. Cfr. Ariosto, *OF XLIII*, st. 13, v. 8.

45. Cfr. Mt 2, 13-23.

46. *sani e sospiti*: sani e salvi. *Sospiti* è un latinismo.

47. *grandiuscolo*: grandicello. È un latinismo.

48. *Solima*: Gerusalemme.

49. Cfr. Lc 2, 41-52.

50. L'iperbato pone fortemente in evidenza la parola «miracoli».

51. *iacoli*: «Spezie di serpente, così detto da iaculum Latino, il quale, a guisa di dardo, si lancia da gli alberi addosso altrui, e fora le membra» (*Crusca*, s.v. 'Iaculo'). Cfr. Dante, *Inf.* XXIV, v. 86.

52. Cfr. Mt 26, 17-56; Mc 14, 32-52; Lc 22, 39-53; Gv 18, 1-11.

53. Cfr. Mt 27, 26; Mc 15, 15; Lc 23, 16; Gv 19, 1.

54. Cfr. Mt 27, 29; Mc 15, 17; Gv 19, 2.

Come a macel va puro agnel lanigero, ⁵⁵ Salse legato su 'l Monte Calvario. ⁵⁶	95
E quivi (oimè, che 'l resto a pena digero) Per le mani e pei piedi il crocifissero, E al capo in una tavola lo scrissero Del regno pur ⁵⁷ giudaico titolario. ⁵⁸	100
Materia di pietà: da che ⁵⁹ l'affissero Fin a la morte, convertissi in tenebre, Più che se per ecclisse unqua ⁶⁰ s'ottenebre, De i cieli e l'uno e l'altro luminario. ⁶¹	105
Non s'è tosto muor ei, che già distenebre Dal Limbo i Santi Padri, che 'n memoria E in fé l'haveano. Sorge con vittoria Spogliando il regno del nostro avversario. ⁶²	110
Poggiò ⁶³ con loro a la celeste gloria, Onde poi fece di superne grazie, Che sole ponno far l'anime sazie, L'apostolico choro donatario. ⁶⁴	115
Tu poscia d'esta valle di disgrazie ⁶⁵ Volasti al ciel Regina serenissima De gli Angeli, e di Dio sposa e castissima Madre, e del Santo Spirito sacrario. ⁶⁶	120
Questi misteri in cor di fé purissima E in carta stamperò, candida Vergine. E tu, in mercé de le tue grazie, aspergine, Fa' di cor nostri florido ROSARIO.	

55. Cfr. Is 53, 7. La similitudine con l'agnello che va al macello è naturalmente topica in riferimento a Cristo, l'Agnello di Dio sacrificato per la salvezza dell'umanità.

56. Cfr. Mt 27, 31-32; Mc 15, 20-21; Lc 23, 26-33; Gv 19, 17-18.

57. *pur*: solo.

58. Cfr. Mt 27, 33-37; Mc 15, 22-26; Lc 23, 33-38; Gv 19, 18-22.

59. *da che*: da quando.

60. *unqua*: mai. È un latinismo.

61. *l'uno e l'altro luminario*: il sole e la luna (cfr. Dante, *Purg.* XX, v. 132). Sull'oscuramento del sole alla morte di Cristo, cfr. Lc 23, 44-45. L'oscuramento della luna, oltre che del sole, è elemento ricorrente nella tradizione iconografica della crocifissione: cfr. James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983, pp. 124-125.

62. Testi di riferimento fondamentali per la discesa di Cristo al Limbo sono lo *Speculum Humanae Salvationis* di Vincenzo di Beauvais e la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine.

63. *Poggiò*: salì.

64. Per l'ascensione di Cristo, cfr. Mt 28, 16-20; Mc 16, 19; Lc 24, 50-53; Gv 20, 17; At 1, 3-11.

65. *d'esta valle di disgrazie*: riecheggia *Salve Regina* 5: «in hac lacrimarum valle».

66. *sacrario*: il sacrario è propriamente la parte più interna, per lo più inaccessibile ai profani, di un edificio sacro.

*I cinque misteri gaudiosi (c. 43r-v)*⁶⁷

Canto i cinque misteri gaudiosi
Come di gaudio pieni, anzi gli stimo,
Come di grazia colmi, graziosi.
Gabriel nunzio del misterio primo
Da i cieli scende auricom⁶⁸ e splendente 5
In questo mondo tenebroso e imo.
La Vergine saluta riverente,
Ond'ella concepé l'eterno DIO
Riparator de la perduta gente.⁶⁹
Poi tosto verso la Giudea partio 10
A visitar la gravida sorella,⁷⁰
A cui servì, fin ch'ella partorio.
Indi, tornata a l'humil cappanella,
S'invia⁷¹ di nuovo e quivi partorisce
Del sommo Padre la progenie bella. 15
Nel giorno quarantesimo spedisce⁷²
Viaggio al Tempio, ove pe' nostri errori
In salutifer hostia⁷³ l'offerisce.
Nel duodecimo anno, con dolori
Smarrita la⁷⁴ cercò: ne i sacri chiostri 20
Al fin la ritrovò fra gli dottori.
In tai Misteri udrai, come si mostri⁷⁵
Maria ricever grazia e allegrezza,
E partecipe farne i cori nostri,
E Gesù nato con tanta bassezza 25
A noi letizia dar,⁷⁶ grazia e mercede,
E di nostr'alme a la divina altezza
Erger su tempi di vivace fede.⁷⁷

67. Schema: terzine dantesche.

68. *auricom*: vistoso latinismo, anche per dare solennità, conformemente al tono del testo e al suo soggetto. Cfr. il latino *auricomus* (composto di *aurum* e *coma*) = 'dalle chiome d'oro'.

69. *perduta gente*: il rimando è ovviamente al celebre luogo dantesco di *Inf.* III, v. 3.

70. *gravida sorella*: Elisabetta. Per l'uso del termine 'sorella', cfr. il componimento precedente al v. 47 (e nota relativa).

71. *S'invia*: parte.

72. *spedisce*: porta a termine.

73. *hostia*: cfr. il componimento precedente al v. 65 (e nota relativa).

74. *la*: al femminile perché grammaticalmente si riferisce a *hostia*.

75. *si mostri*: si riveli.

76. *dar*: retto, come il successivo *erger* (v. 28), da *udrai* (v. 22).

77. *vivace fede*: cfr. Gaspara Stampa, *Rime* 240, v. 2; Torquato Tasso, *Rime* (ed. Bruno Maier) 1339, v. 11.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 46r)*⁷⁸

Qual sorge all'alba il Rosignuol⁷⁹ di maggio

Con dolce canto a salutar l'Aurora,
quand'ella apre le Rose col suo raggio
Da scura notte, che le discolora:
Tal io dopo l'angelico messaggio,
O più ch'Aurora Vergine decora,⁸⁰
Supplichevole servo spesse volte
Dirò, col core e con le labbia sciolte:

5

AVE MARIA.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 49r)*⁸¹

Odorifera Rosa in una cassa

Serbisi tal che non vi sia fetore,
Senza che punto ella ne resti cassa:⁸²
Parte vi lascia del suo grato odore.⁸³
Così, MARIA d'Elisabetta lassa
Grazia a la casa, dove stè molt'hore:
A lei parte ne fece e al suo Bambino,
Perch'era co 'l Figliuol almo e divino,

5

GRATIA PLENA.

78. Come per le successive 'Rosee ghirlande', si tratta di un'ottava suggellata da un sintagma in latino, tratto dalla preghiera dell'*Ave Maria*. Questa *Rosea ghirlanda* si riferisce all'altare I («Figura dell'altare I. Il servo d'Abraham saluta la Vergine Rebecca. Gen. 24»; «Altare I. Misterio I gaudioso. L'angiolo di Dio saluta la Vergine Maria. Luc. I»). Qui e nelle 'ghirlande' seguenti, si è preferito mantenere le maiuscole come nell'originale per le parole che giocano sulla parola 'rosa', al fine di dare risalto al reiterato gioco onomastico voluto dall'autore.

79. *Rosignuol*: usignolo.

80. *decora*: leggiadra. Si noti la rima interna *Aurora* : *decora*.

81. Si riferisce all'altare II («Figura dell'altare II. L'Arca di Dio va a casa di Obededom. 2. Re. 6»; «Altare II. Misterio II gaudioso. Maria Vergine va a visitare Elisabetta. Luc. I»).

82. *cassa*: priva. Si noti la rima equivoca tra i vv. 1 e 3.

83. *grato odore*: cfr. Ariosto, *OF XXXV*, st. 24, v. 8.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 53r)*⁸⁴

Dà più diletto a i teneri zitelli⁸⁵

Natura, ch'a i grand'huomini, di Rose.⁸⁶

La grazia eterna gli suoi primi belli

Fiori del cielo al duca Herode ascose,

E a gustarne a i puri pastorelli

5

Con occhi e cor soavità gli espose,⁸⁷

Quando da lor,⁸⁸ nato in presepio vile,

Maria, fu visto il florido e gentile

DOMINUS TECUM.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 57r)*⁸⁹

Era legge, ch'ogn'un desse, di quanta

Sostanzia⁹⁰ havea, gli primi frutti a Dio.

MARIA d'Isesse⁹¹ germogliata pianta

Suo fior,⁹² più bel che Rosa, gli offerio.

L'ebbero in braccio con letizia tanta

5

Sant'Anna in Tempio e Simeon si pio,

84. Si riferisce all'altare III («Figura dell'altare III. Nabucodonosor vide una pietra da se stessa staccarsi da un monte, e romper una statua. Dan. 2»); «Altare III. Misterio III gaudioso. Gesù nasce di Vergine e manda a terra gli idoli. Matt. Luc. 2»).

85. *zitelli*: bambini, fanciulli.

86. Gli elementi della frase vanno ordinati come segue: 'Natura dà più diletto di Rose a i teneri zitelli ch'a i grand'uomini'. Il passaggio in questione è uno dei vari esempi di quanto possa essere forzata e innaturale la disposizione degli elementi della frase nei versi dello Spadoni, messo in difficoltà dalle costrizioni metriche.

87. Gli elementi dei vv. 5-6 vanno così ordinati: 'E gli espose [compl. ogg.: i fiori] a i puri pastorelli a gustarne soavità con occhi e cor'. Parafrasando: 'E li offrì alla vista ai puri pastorelli, perché ne gustassero la soavità con gli occhi e con il cuore'. *Espose* si oppone a *nascose* (contrapposizione sottolineata dalla rima), mentre *a i puri pastorelli* ad *al duca Erode*. 'Gli' è forma comune fino al primo Ottocento per il pronome personale atono di terza persona plurale all'accusativo (cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II, *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, p. 162). Cfr. anche, *supra*: *I cinque misteri gaudiosi*, v. 2.

88. *lor*: intendi «i puri pastorelli». Da notare la rimalmezzo *cor* : *lor* (vv. 6-7).

89. Si riferisce all'altare IV («Figura dell'altare IIII. Anna offerisce il suo figliuolo Samuel al Tempio. 1. Reg. 1»); «Altare IIII. Misterio IIII gaudioso. Maria offerisce il suo figliuol Gesù al Tempio. Luc. 2»).

90. *sostanzia*: ricchezza.

91. Si noti la rima interna *desse* : *Isesse* (vv. 1-3).

92. *Suo fior*: Cristo. La formula 'germoglio di Isesse' è topica per indicare David e i suoi discendenti (Isesse è il padre di David). Cfr. Is 11, 1.

Che, rendendone grazie al Sommo Padre,
Disser: «Sii col tuo Figliuol, o Madre,

BENEDICTA TU».

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 61r)*⁹³

Qual di beltà, di odor la Rosa e 'l Giglio
In horto avanza tutti gli altri fiori:
Tal di grazia e saper il Divo Figlio
Supera in disputar tutti i dottori,
Fra quai sua Madre con asciutto ciglio⁹⁴ 5
Trovò (dianzi cercato con dolori)
Ch' a lui dicean: «O al mondo Genitrice,
La qual per noi ti generò, felice

IN MULIERIBUS».

*Alla Madonna del Rosario (cc. 62r-63r)*⁹⁵

Madre Maria, d'ogn' opra meritoria
E grazia in terra e in ciel piena di gloria,
A Dio fa' del cor nostro un bel sacrario,
Dicato al tuo florifero ROSARIO.
Sei pur tutrice grata e favorevole 5
A quel, ch' all' altar tuo vien supplichevole
A pregarti mai sempre⁹⁶ l' ordinario
Giorno sacro al tuo vago ROSARIO.
Dispensatrice sei di doni e grazie,
E tu puoi far l' anime nostre sazie: 10
De' celesti thesori apri l' errario,

93. Si riferisce all'altare V («Figura dell'altare V. La regina Saba ascolta la sapienza di Salomone. 2. Reg. 10»; «Altare V. Misterio V gaudioso. Maria ritrova Gesù disputante co' dottori»).

94. *asciutto ciglio*: cfr. Tasso, *GL IX*, st. 86, v. 8.

95. Lauda in quartine di schema AAXX BBXX CCXX [...]. L'ultima parola-rima di ogni quartina è 'Rosario', ulteriormente messa in rilievo – oltre che dal carattere maiuscolo – dalla rima baciata con il verso che precede. Tale ripetitività si accorda del resto molto bene con il carattere della preghiera del rosario, con le sue serie protrate di *Pater noster* e soprattutto di *Ave Maria*. Come nella precedente *Alla gloriosa Madonna del Rosario*, Spadoni ricorre solo a rime sdruciole.

96. *mai sempre*: sempre, in ogni occasione e circostanza.

Pei meriti del tuo florido ROSARIO.
 Benché non ti porgiamo copiosissimi
 Pianti da gli nostr'occhi languidissimi,
 Qual Maddalena e 'l vascolo⁹⁷ unguentario, 15
 Per nudrir sempre verde il tuo ROSARIO,
 Almen gradisci qualche pia lagrimola,⁹⁸
 Che pur ne scuote come acuta limola⁹⁹
 Da l'uno e l'altro nostro vaso acquario¹⁰⁰
 Doler di colpe a piè del tuo ROSARIO. 20
 Per tua mercede accorri al precipizio,
 In cui ne tragge per lo nostro vizio
 La carne, il mondo e il demon contrario:
 Mercé, MARIA, pel tuo dolce ROSARIO.
 In questo nostro desolato essilio¹⁰¹ 25
 Porgine il tuo favor, tuo grato aussilio
 Appresso il giusto DIO sì necessario,
 Per grazia del tuo vivido ROSARIO.
 A noi soccorri in su l'estremo articolo¹⁰²
 Di nostra vita, ché d'ogni pericolo 30
 Siam liberati dall'empio avversario
 Per lo tuo salutare ROSARIO.
 A te corriam, che sei nostro refugio,
 Dopo molto languire¹⁰³ e lungo indugio:
 Fa' il popol tuo nel cielo hereditario 35
 De gli soavi frutti del ROSARIO.
 Nostr'alme impetra,¹⁰⁴ che di Rosea laurea

97. *vascolo*: vasetto. Cfr. Sannazaro, *Arcadia* IX, ai vv. 25-26 dello scambio poetico tra Ofelia, Elenco e Montano: «Pon pur la lira, et io porrò duo vascoli / di faggio, ove potrai le capre mungere» (citiamo dall'edizione contenuta in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961).

98. *lagrimola*: lacrimetta. Si tratta di un latinismo (cfr. *lacrimula*, *ae*). Non è presente né in *Crusca* né nel *GDLI* fra i derivati di 'lacrima'.

99. *acuta limola*: come nel caso del sopra ricordato 'vascolo', anche questo sintagma si trova nell'*Arcadia* di Sannazaro (cfr. l'egloga VI, ai vv. 11-12 del dialogo poetico tra Serrano e Opico: «[...] che poi mi lacera / dietro le spalle con acuta limula»). Giovan Battista Massarengo glossa così l'espressione: «pungente ed acutissima spada» (*Le opere volgari di M. Jacopo Sanazzaro [...] cioè l'Arcadia, colle annotazioni del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo [...]*, Padova, Giuseppe Comino, 1723, p. 253). Cfr. lat. tardo *limula* = 'limetta'.

100. *vaso acquario*: ghiandola lacrimale.

101. *In questo nostro desolato essilio*: cfr. *Salve Regina* 9: «nobis, post hoc exilium».

102. *articolo*: istante, momento. Si confronti il sintagma 'in su l'estremo articolo' con la nota locuzione latina 'in articulo mortis'.

103. *Dopo molto languire*: cfr. *Salve Regina* 4: «gementes et flentes».

104. *impetra*: ottieni, rivolgendo suppliche accorate. Quello di mediatrice fra gli uomini e Dio è uno dei più tipici ruoli di Maria.

Ornate sieno, di gemmata e d'aurea
 Corona dal celeste coronario,¹⁰⁵
 In premio del fruttifero ROSARIO. 40
 E noi co 'l spirito ti diremo cantici
 A te più grati, ch'organi di mantici¹⁰⁶
 Col cor molto più pronto e volontario,
 Per amor del tuo mistico ROSARIO.

I cinque misteri dolorosi (cc. 64r-65r)¹⁰⁷

Insino a qui di gaudioso canto
 Ho trattato materia, homai pietade
 Dammi cagion di doloroso pianto.
 Poi che GESÙ questa mortale etade
 Menò con ogni essempio di virtute 5
 Per riformar¹⁰⁸ la nostra humanitate,
 Apparecchiossi¹⁰⁹ per comun salute
 Di morte a tutti strazii, a tutte pene
 A nostri falli, non a suoi dovute.
 Per angonia¹¹⁰ gli sudano¹¹¹ le vene 10
 Sanguigni rivi, che¹¹² si prevedea
 Chi, quando, come e a qual morte il mene.
 A una colonna da la turba rea
 Ignudo si flagella con rivolte
 Man dietro, e 'l sangue in terra discorrea.¹¹³ 15
 Aspra corona, che di spine folte
 Era tessuta, ne la sacra testa
 Gli fu calcata con percosse molte.

105. *celeste coronario*: il creatore celeste di corone, cioè Dio.

106. *mantici*: meccanismi, azionati a mano o tramite pedale, che forniscono l'aria compressa necessaria a produrre i suoni nell'organo.

107. Schema: terzine dantesche.

108. *riformar*: emendare dal peccato, purificare, ricondurre al bene.

109. *Apparecchiossi*: si apprestò, si accinse (a soffrire). È probabilmente presente il ricordo di Dante, *Inf.* II, vv. 3-5: «[...] e io sol uno // m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate».

110. *angonia*: variante antica di 'agonia' (testimoniata anche in *Crusca*, che rimanda alla trecentesca *Vita di San Giovambatista* di Pier del Nero).

111. *sudano*: qui 'sudare' è usato transitivamente. 'Le vene' è soggetto, 'sanguigni rivi' complemento oggetto. Cfr. Lc 22, 44.

112. *che*: ha valore consecutivo.

113. *discorrea*: cadeva giù.

Sua croce insopportabile e infesta¹¹⁴
 Poco dopo sopra le spalle al monte 20
 Porta. Ah, non posso dir quel che mi resta!
 Inchiodato vi fu: sanguigna fonte
 Gli uscì da i piè, dal fianco e dalle mani,
 Onde 'l nostro gran debito¹¹⁵ si sconte.¹¹⁶
 Di duolo e morte hor libero, a gli humani 25
 Spirti del Limbo con lo spirto scende
 Per unirgli a gli angelici soprani,¹¹⁷
 Quand' egli al ciel trionfator ascende.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 68r)*¹¹⁸

GESÙ torna su l'horto a patir pena,
 Da cui per colpa fu scacciato Adamo.
 Quivi sanguigne Rose d'ogni vena¹¹⁹
 Ripose, e le inaffiò con sudor gramo:¹²⁰
 Onde cogliam per la celeste cena 5
 Frutto più buon che del vietato ramo,¹²¹
 Sì che pel suo gustevole sapore
 Lieti diciamo: «O benedetto fiore,

ET BENEDICTUS FRUCTUS».

114. *infesta*: funesta, esiziale.

115. *'l nostro gran debito*: cioè i peccati dell'umanità. L'espressione riecheggia il *Pater noster*: «dimitte nobis debita nostra».

116. La poesia spirituale fra fine Cinquecento e inizio Seicento enfatizza in modo speciale l'immagine del sangue versato da Cristo, nonché più in generale le sofferenze da lui patite durante la Passione: si pensi specialmente ad Angelo Grillo, ma anche a Giambattista Basile (cfr. F. Ferretti, *Muse del Calvario*, cit., p. 138 e *passim*; S. Ussia, *Basile spirituale*, cit., p. 23).

117. *soprani*: che risiedono in cielo. Va sottinteso 'spirti'.

118. Si riferisce all'altare VI («Figura dell'altare VI. Iosef è venduto, e gli è insanguinata la veste da' fratelli. Gen. 37»; «Altare VI. Misterio I doloroso. Gesù è venduto da Giuda, e suda sangue nell'orto. Matt. 26; Luc. 22»).

119. *vena*: tipo.

120. *gramo*: misero.

121. *vietato ramo*: cioè quello dell'Albero della Scienza.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 71r)*¹²²

Turbine, pioggia e grandine qual guerra
A roseo cespo movono tal volta,
Che fa caderli tutte foglie a terra,
Sì che ne giace d'ogni lato folta.
Tal fa la sferza, che mal gira e serra¹²³ 5
Il sacro Agnello a molti colpi sciolta,¹²⁴
Onde spargea sanguigne gocce, quali
Pres'ei, MARIA, da i casti genitali

VENTRIS TUI.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 74r)*¹²⁵

La corona, ch'a CHRISTO fu di spine
Secche, pungenti e dure mal contesta,¹²⁶
Fiorì morbide Rose purporine,
Poi che girò la veneranda testa,
Onde salute¹²⁷ all'anime vicine 5
A morte il divo medico ne presta.¹²⁸
Col suo roseo liquor fa prova ei come
È Salvator,¹²⁹ e tal dinota il nome

IESUS.¹³⁰

122. Si riferisce all'altare VII («Figura dell'altare VII. Sansone legato alla mola intorno la gira con flagelli pel dosso. Iud. 29»; «Altare VII. Misterio II doloroso. Gesù è legato e flagellato alla colonna. Ioan. 19»).

123. *serra*: opprime, tormenta. Si noti, all'interno del medesimo verso, la rima imperfetta *sferza* : *serra*.

124. Fa riferimento alla flagellazione di Cristo.

125. Si riferisce all'altare VIII («Figura dell'altare VIII. Il montone trovato col capo tra spine fu offerto in sacrificio. Gene. 22»; «Altare VIII. Misterio III doloroso. Gesù coronato di spine è offerto in sacrificio. Matt. 27; Mar. 15; Ioan. 19»).

126. *contesta*: intrecciata.

127. *salute*: salvezza.

128. L'immagine di Cristo quale medico è topica (cfr. ad es. Aug. *De doctrina cristiana* I, 14, 13). Si pensi anche ai numerosi episodi in cui Cristo guarisce miracolosamente dei malati.

129. Si noti il rapporto semantico tra «salute» al v. 5 e «Salvator» al v. 8. Va rilevata anche la rimalmezzo *liquor* : *Salvator* (vv. 7-8).

130. Il nome aramaico reso in latino con 'Iesus' significa infatti «Dio è salvezza».

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 77r)*¹³¹

Qual si porta in Rose ampio canestro
A cavarne odorifero liquore,
Tal va col legno in spalla al monte alpestro
E con le spine in capo il Redentore,
Per dar da mani e piedi e lato destro 5
Sangue vitale all'huom, sì che non muore.
Fra la pietosa turba in scure e adre¹³²
Vesti 'l seguia l'addolorata madre

SANCTA MARIA.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 80r)*¹³³

Il corpo di GESÙ sanguigno nembo¹³⁴
Stillava in croce, mentre che pendea,
E ne spargea dal capo sino al lembo
De la veste MARIA,¹³⁵ ch'a piè sedea.
Di queste Rose hor empì 'l nostro grembo, 5
Poi che non fummo a la sua morte rea,
MARIA: pur sai, che nostra colpa indegna
(Hor gradita però) t'ha fatto degna¹³⁶

MATER DEI.

131. Si riferisce all'altare IX («Figura dell'altare VIII. Isac porta le legna in spalle al monte pel sacrificio di se stesso. Gene. 22»); «Altare VIII. Misterio III doloroso. Gesù porta la sua croce in spalla al monte per sacrificarsi. Matt. Mar. Luc. penul. Ioan. 19»).

132. *adre*: nere.

133. Si riferisce all'altare X («Figura dell'altare X. Il serpente di bronzo è sospeso in cima d'un legno. Nume. 21»); «Altare X. Misterio V doloroso. Gesù è sospeso su 'l legno della croce. Matt. Mar. Luc. penul. Ioan. 19»).

134. *sanguigno nembo*: pioggia di sangue. Ha funzione di complemento oggetto.

135. *Maria*: ha funzione di complemento oggetto.

136. Si noti la rima derivativa *indegna* : *degn* (vv. 7-8).

Vergine, il tuo ROSARIO
Per la soavit 
È come un santuario
De la Divinit  che 'n cielo sta.¹³⁸

Quanto piacer io sento e son contento, 5
Quando a contemplar sto
Con quanto amore e f 
Son io stato redento senz'argento,
Perch  DIO s'incarn ,
Vergine Madre, in te. 10
Sol degna fosti e s ¹³⁹
Di tanta grazia tu
Per le tue gran virt 
Fondate in humilt  con castit .

Rallegrati cor mio, so ben io 15
Quanto allegrar ti d ,¹⁴⁰
Poi che degn  qua gi 
Scender benigno e pio l'alto DIO
Dov'huom mortal si f ,
Per ricondurti s . 20
Che ti potea far pi ?
O benedetto s ,¹⁴¹
GES , poi che cos 
Piacque a la tua bont , tua carit .

O quanto grande amore   del SIGNORE, 25
Mio ben sommo GES !
Io son quel che fall ,
Ed ei n'ebbe 'l dolore – ahi! – per molt'hore
Che crocifisso fu
E in croce al fin mor . 30
Tanta pena pat ,

137. Lauda-ballata grande con ripresa *xyx(y)Y* e quattro strofe di schema (a)Abc(a)Abccdd(y)Y. Sul rapporto fra lauda e ballata, cfr. Francesco Zimei, «*Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore*». *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, in «Studi musicali», I, 2, 2010, pp. 313-344. Si noti la particolare frequenza di rime tronche, le quali – analogamente alle rime sdrucchiole, che caratterizzano due dei testi precedenti – sono solitamente evitate nella lirica d'arte.

138. La perifrasi ricorda naturalmente l'inizio del *Pater noster* (*Pater noster, qui es in caelis*; cfr. anche Dante, *Purg.* XI, v. 1: «O Padre nostro, che ne' cieli stai»).

139. *s *: sta per 'sei'.

140. *ti d *: devi.

141. *si*: sta per 'sii'.

Che la terra tremò,
 E 'l sol si scolorò
 Movendosi a pietà c'hebreo non ha.
 Maggiore il gaudio fia¹⁴² all'alma mia, 35
 O caro GESÙ mi,¹⁴³
 Quando in ciel ti vedrò
 Con tua madre MARIA dolce e pia,
 Poi che non posso qui:
 All'hor vi goderò, 40
 E vi possederò.
 O fortunato me,
 Ch'aspetto per mercé¹⁴⁴
 Fruir in carità vostra beltà!

I cinque misteri gloriosi (c. 83r-v)¹⁴⁵

Hor sorgi gloria mia, salterio¹⁴⁶ e cetra
 Sorgete meco, io sorgerò a buon'ora
 Ad esaltar il sommo re dell'etra,¹⁴⁷
 Ch'all'apparir de la fulgente Aurora
 Torna da le tartarree oscure e ime¹⁴⁸ 5
 Parti a la vita, sì che più non muora.
 Seco trionfator le spoglie opime¹⁴⁹
 Riporta del Demonio, elette squadre
 Del cielo a posseder le sedie prime.
 Indi, del santo e glorioso Padre 10
 Poggia¹⁵⁰ a la destra e a la sua fra tanto
 Prepara il trono a la suprema Madre.
 Su gli Apostoli poi lo Spirito Santo
 Manda, ch'i fé¹⁵¹ di tante grazie pieni,

142. *fa*: sarà. La costruzione grammaticale di questo verso ricalca quella del dativo di possesso latino.

143. *mi*: sta per 'mio'. Spadoni ricorre a questa forma per esigenze di rima.

144. *mercé*: pietà, misericordia.

145. Schema: terzine dantesche.

146. *salterio*: strumento musicale a corde pizzicate in uso presso gli Ebrei. Si ricordi che i salmi sono i 'cantici da eseguire al suono del salterio'.

147. *etra*: cielo.

148. *ime*: infime.

149. *spoglie opime*: presso i Romani, le spoglie del comandante nemico ucciso in battaglia: in questo caso, le spoglie del Diavolo. L'espressione ha sapore epico.

150. *Poggia*: sale.

151. *ch'i fé*: che li fece.

Che ne spargér del mondo in ogni canto.¹⁵² 15
 Rende MARIA, serrando gli sereni
 Occhi, lo Spirto a DIO, con dolce morte
 Sciolto da i membri fragili e terreni.
 Si gli riveste subito e le porte
 Le s'aprono del ciel gemmate in oro, 20
 E vaga ascende a la beata corte.¹⁵³
 Dall'infimo per sino al sommo choro
 La corteggiano gli Angeli e gli Santi
 A torno in canto armonico e sonoro.
 GESÙ a la destra sopra tutti quanti 25
 Regina con diadema la 'ncorona
 Cinto di stelle splendide e irraggianti,
 Le veste d'alta gloria la persona.

Rosea ghirlanda della Vergine (c. 86v)¹⁵⁴

Apre sorgendo in primavera il sole
 Le Rose, i Gigli e tutti fior leggiadri.
 Tornando a vita, la tartarea mole¹⁵⁵
 Apre in Pasqua 'l Signor a i Santi Padri.
 Illumina, di DIO virginea prole, 5
 Nostri intelletti ancor s' foschi e adri.
 Lei¹⁵⁶ per tal grazia tu, Maria soave,
 Che di thesori suoi porti la chiave,

ORA PRO NOBIS.

152. *canto*: angolo, parte.

153. *beata corte*: cfr. Dante, *Par.* XXXI, v. 98.

154. Si riferisce all'altare XI («Figura dell'altare XI. David ritorna in Ierusalem trionfator del gigante. 1. Re. 17 e 18»; «Altare XI. Misterio I glorioso. Gesù risorgendo torna in Ierusalem trionfator del Demonio. Matt. Mar. Luc. ult. Ioan. penult.»).

155. *tartarea mole*: con riferimento al Limbo.

156. *Lei*: è al femminile perché concorda con «di Dio virginea prole» (cioè Cristo).

Rosea ghirlanda della Vergine (cc. 89v-90r)¹⁵⁷

Il nuovo Adamo¹⁵⁸ con più belle Rose
Di quelle che le spine hanno d'intorno,
Più d'ogni stella chiare e luminose,
A l'alto Paradiso fa ritorno
E 'l fa più che 'l terrestre,¹⁵⁹ dove pose 5
il vecchio Adamo, di lor tutto adorno.
Ma pregalo tu, Madre de' viventi,
Che l'orni anchora di noi penitenti

PECCATORIBUS.

Rosea ghirlanda della Vergine (c. 93r)¹⁶⁰

A regnar sopra i gloriosi chori
Posto Gesù del Padre a destra banda,
De le sue grazie i primi rosei fiori
Dal Paradiso a gli Discepol manda,
Da farne con mirabili lavori 5
A la sua Chiesa florida ghirlanda:
Non come i nostri fior, che fragilmente
Serban l'odor non più che nel presente

NUNC, ET IN HORA.¹⁶¹

157. Si riferisce all'altare XII («Figura dell'altare XII. Elia su in un carro di fuoco è portato in Paradiso. 4. Reg. 2»); «Altare XII. Misterio II glorioso. Gesù ascende al cielo, promettendo mandar a gli Apostoli il fuoco dello Spirito Santo»).

158. *Il nuovo Adamo*: Cristo.

159. *'l terrestre*: il Paradiso terrestre.

160. Si riferisce all'altare XIII («Figura dell'altare XIII. Dio in forma di fuoco dà la legge a gli Ebrei. Exod. 24»); «Altare XIII. Misterio III glorioso. Gesù manda dal cielo a gli Apostoli lo Spirito Santo in forma di fuoco. Att. I»).

161. Da notare che qui il sintagma *in hora*, essendo separato da *mortis nostrae*, viene ad assumere un significato diverso rispetto a quello che possiede nell'*Ave Maria*.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 96r)*¹⁶²

Gli Angeli spargon dal giardin celeste
Più d'una Rosa bianca e purporina
Intorno al capo e a la stellata veste¹⁶³
De la Vergine Madre aurea Regina,
Mentr' ella ascende con trionfi e feste 5
Sopra la Creatura Serafina.¹⁶⁴
Beati noi, se per mercé saremo
Degni seguirla pure al punto estremo

MORTIS NOSTRAE.

*Rosea ghirlanda della Vergine (c. 99r)*¹⁶⁵

Di Rose e Gigli e Stelle e Gemme e d'Oro
Il Re GESÙ la sua sposa¹⁶⁶ corona,
Dell'altre alme beate al sacro choro
Altre corone gloriose dona,
Ma quella di MARIA più bel lavoro 5
Fregia, quant'è più bella la persona.
Le hierarchie fan cantici all'udire
Soavi in laudi lor, senza mai dire

AMEN.

162. Si riferisce all'altare XIV («Figura dell'altare XIII. Iudit trionfando d'Oloferne alla città ritorna gloriosa. Iudit. 10 sin'al penult.»; «Altare XIII. Misterio III glorioso. Maria trionfando del Demonio è assunta gloriosa in cielo»).

163. *stellata veste*: cfr. Tasso, *GL XII*, st. 91, v. 1; *XV*, st. 104, v. 1.

164. *Creatura Serafina*: qui 'creatura' va intesa come nome collettivo (accezione attestata nel *GDLI*, s.v.); l'uso di 'serafino' quale aggettivo è anch'esso attestato (cfr. *GDLI*, s.v., § 4): il sintagma 'Creatura Serafina' viene quindi a significare la schiera dei serafini. Gli angeli serafini fanno parte del primo ordine della più alta e nobile delle tre gerarchie angeliche, a cui sono attribuiti ardore di carità e amore di Dio.

165. Si riferisce all'altare XV («Figura dell'altare XV. Ester è coronata regina dal Re Assuero. Ester 2»; «Altare XV. Mistero V glorioso. Maria è coronata Regina del Cielo da Gesù»).

166. *sua sposa*: per la Vergine come sposa di Cristo, cfr. questo passo nella parte in prosa: «Nel felice e fausto giorno poi ch'egli [Cristo] la chiamò per gli Angeli al sacro sponsalizio nel superbo palazzo del Cielo, la coronò Regina di splendida gloria sopra tutti i Beati» (cc. 98v-99r).

Alla Madonna del Rosario (cc. 100r-101r)¹⁶⁷

Maria, ben sei di grazie ricco erario
Sopra l'oro e 'l topazio
Per far il nostro cor contento e sazio
In ogni tempo vario,
Secondo a i nostri voti¹⁶⁸ o pur contrario. 5
Tu sei sempre florifero,
Gustevole, fruttifero,
Leggiadro e odorifero ROSARIO.
Con tutto il cor io sempre ti desidero,
Di DIO Madre castissima, 10
Quando fra me medesimo considero
La tua vita purissima,
In terra e in ciel di santità rarissima,
Che¹⁶⁹ va lo spirito in estasi
Né per un pezzo destasi, 15
Sopito nell'odor del tuo ROSARIO.
A qual lingua sarà giamai narrabile,
Vergine, la tua gloria,
Per esser fino a gli Angeli mirabile
E sopra ogni memoria? 20
Né di te piena veramente historia
Mai scriverebbe calamo.
O degno di DIO talamo
Tutto fiorito, come un bel ROSARIO!
O intemerato¹⁷⁰ e sacro tabernacolo¹⁷¹ 25
A DIO sol convenevole,
Pel quale è tolto ogni contrario ostacolo
Fra 'l cielo e me colpevole!
O quanto sei cortese e favorevole
A li miei gran demeriti, 30
Con gli tuoi santi meriti¹⁷²
De' quindici Misteri del ROSARIO!
Per mezo tuo m'è il sommo DIO propizio,
C'havea meco discordia

167. Lauda-ballata stravagante con schema XyYxXzzX e cinque strofe di schema AbAbBccX. Sia la ripresa sia ciascuna delle strofe terminano con la parola-rima 'Rosario'.

168. *voti*: desideri.

169. *Che*: ha valore consecutivo.

170. *intemerato*: immacolato.

171. Su Maria come tabernacolo, cfr. il fondamentale G. Pozzi, *Maria tabernacolo*, cit.

172. Si noti la rima derivativa *demeriti* : *meriti* (vv. 30-31).

Sol per la mia malvagia colpa e vizio:	35
Per te ¹⁷³ son in concordia.	
Hor dentro a le mie viscere e precordia ¹⁷⁴	
Gusto gran refrigerio,	
Mentre ciascun Misterio	
Vo contemplando del santo ROSARIO.	40
Dunque, vi rendo grazie senza numero,	
GESÙ e MARIA dolcissimi,	
Che l'un portasti i falli miei su l'humero ¹⁷⁵	
Con dolori atrocissimi,	
L'altra cordogli asprissimi	45
Per trarmi da miseria.	
Io fui causa e materia	
De' penosi Misteri del ROSARIO.	

173. *Per te*: grazie a te.

174. *precordia*: «Nella medicina tradizionale, parte interna del petto costituita dagli organi circostanti al cuore, come il pericardio e i tratti iniziali dei grandi vasi sanguigni. [...] Per estens. Apparato digerente; stomaco, viscere» (*GDLI*, s.v. 'precòrdi').

175. *su l'humero*: sulle spalle, con riferimento alla salita di Cristo al Calvario portando la croce sulle spalle.

APPENDICE II

Tavola degli autori e dei testi del *Sacro Tempio dell'Imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima*

TAVOLA De gli Auttori, E delle Composizioni, che sono nella presente Opera

AGOSTIN NARDI, gentil'huomo di Fano molto celebre nell'Italia, non solo per i suoi bellissimoi madrigali stampati senza suo consenso, già molti anni sono, ma per esser conosciuto perfetto e filosofo, e theologo, e oratore, è molto vago questo Signore delle antichità, e ha finissimo gusto del disegno e della pittura. Sta per stampare un volume di *Rime* molto singolari.

Oggi colei, che 'l divin Parto espose 413

ALESSANDRO TALENTI, gentil'huomo di Toscana.

Piangea d'acerbo amore 151

AMBROSIO SALINERO, gentil'huomo di belle lettere, e credo toscano.

Alba lucente, e pura 215

Chi è costei, che per li monti move 106

Fiamma ch'in giogo altier notturna splende 101

Sovra l'ali de i venti 198

ANGELO GRILLO, gentil'huomo genovese, Presidente Generale de' Monaci di S. Benedetto di Monte Cassino, molto estimado dal mondo per le sue rare qualità e per le sue singolar virtudi. Ha stampato fin' hora i *Pietosi*

affetti, le Pompe di Morte, le Lacrime del Penitente, un volume di Lettere e uno di Madrigali Spirituali, e tutt' hora s' affatica a pro del mondo.

<i>Al dolce sbigottir del tuo bel viso</i>	95
<i>Al suplicio ti segue anima cara</i>	123
<i>Aure cortesi, e care</i>	145
<i>Anima cara, e pia</i>	146
<i>Benché di questo dispietato legno</i>	178
<i>Braccia infelici, braccia</i>	179
<i>Certo ben sapev'io</i>	143
<i>Come assetata sei</i>	149
<i>Com'hoggi eccelsa a l'alta cagion prima</i>	211
<i>Da questo seno uscisti</i>	150
<i>Deh con lingua di pianto occhi miei dite</i>	146
<i>Dolor, perché tu chiuda</i>	145
<i>Eran le belle lagrime a vederle</i>	161
<i>Eran, Vergine bella, i tuoi pallori</i>	162
<i>Ferita di dolore</i>	110
<i>Già non si deve a te dolce conforto</i>	190
<i>Già non è questa tela</i>	301
<i>Già bevesti la vita</i>	150
<i>Gesù, tu mori? Ah pria, che chiuder gli occhi</i>	150
<i>Giglio candido mio</i>	147
<i>Hor che sparito sei mio spirto vivo</i>	179
<i>Humida nube son d'amaro pianto</i>	147
<i>Itene in venti, o miei spessi sospiri</i>	145
<i>Le braccia aperse, e gli occhi al ciel rivolse</i>	126
<i>Lume mio, caro lume</i>	148
<i>Mentre doglioso in seno</i>	110
<i>Mestissima mia vita</i>	147
<i>Moro, e rinasco solo</i>	148
<i>Non pianger più Maria</i>	198
<i>Non mai sì cara, e sì pudica in vista</i>	96
<i>O mesta tortorella</i>	149
<i>O purpurea mia rosa</i>	148
<i>Pallida bocca, che da questo seno</i>	179
<i>Perché ritrovi un altro cielo in terra</i>	302
<i>Piango, e 'n vita mi serba</i>	146
<i>Poiché bacciar non posso in te la vita</i>	149
<i>Quale al dolce cantar di Filomena</i>	94
<i>Quanto qua giù discendi</i>	96
<i>Quanti ha secreti in sen tant'occhi aprio</i>	97
<i>Quando pietoso, e riverente inchino</i>	303
<i>Questi languidi ohimè</i>	144

<i>Quella fonte profonda</i>	197
<i>Se la penna, o Castello</i>	302
<i>Son tutt'i tuoi sospiri</i>	144
<i>Sposo de la mia mente</i>	95
<i>Te beata, e divina</i>	95
<i>Tu sospiri, io sospiro</i>	144
<i>Viva pioggia di sangue</i>	180

ANSALDO CEBÀ, gentil'huomo genovese, e che ne i versi lirici molto vale, non essendosi ancora vedute sue composizioni in altro genere.

<i>Vergine fui vivendo</i>	305
----------------------------	-----

CORTESE CORTESI, gentil'huomo padovano, studiosissimo, e in tutte le scienze molto versato, ma sì come è immerso nella virtù, così è lontanissimo da ogni ambizione e desiderio di gloria, là onde si è ogn'ora compiaciuto di affaticar per se stesso, se bene con dolcezza incredibile, e con una tranquillità d'animo incomparabile disputa e discorre ogni giorno con qual si voglia che ne habbia gusto, e sempre con meraviglia e giovamento di chi l'ode: non ha mai commercio d'altri che di virtuosi e letterati. Nella sua casa hebbe origine l'Academia de gli Orditi, e per lettere ha sempre tenuto stretta amicizia con tutti i virtuosi d'Italia. Compose già alcuni anni per divozione particolare la *S. Giustina*, tragedia singolarissima, per esser piena di tutti quegli artifici poetici che humanamente si possono usare, e vedendo che era piaciuta al mondo, essendosi tre volte ristampata, si lasciò persuader a stampar l'*Orestilla*, tragedia boschereccia fatta da lui per fuggir l'ozio di una estate. Ultimamente ha stampato ancora un volume di *Madrigali*, nel quale è stato osservantissimo delle regole e delle vere forme del dire. Ma tutte queste cose saranno di gran lunga separate dalla sua *Poetica*, se mai si compiacerà di stamparla. Ha scritto ancora molte satire, a preghiere di amici, le quali però è andato nascondendo quanto ha potuto, essendo gentil'huomo molto queto e lontano dal disgustare altrui.

<i>In tenebroso stato</i>	412
<i>Quel medesimo Signore</i>	414

ANTONIO MINTURNO, fiorì ne i tempi di Papa Leone Decimo; scrisse eccellentissimamente e nella latina, e nella toscana favella: ho veduti io alcuni suoi epigrammi latini, un bel volume di *Rime*, l'*Amore innamorato Panegirico*, con alcune sue orazioni, e la sua *Poetica* in lingua italiana, opera molto degna e utile a' studiosi. Finì i suoi giorni Vescovo di Nocera.

Pregio d'ogni virtù, di grazia fonte 73
Quella, ch'ogni virtù seco raccolse 219

BARTOLOMEO MALOMBRA, cittadino originario di Venezia, huomo di bellissime lettere, scrisse varie cose, ma in particolare alcune *Meditazioni sopra la vita di N.S.* in verso sciolto, molto singolari. Aggiunse a queste le *Lacrime di Maria Maddalena*; descrisse gli effetti dell'artiglieria in verso heroico; e le composizioni che sono in questo libro. Morì lasciando un figliuolo chiamato Pietro, il quale, per fuggir l'ozio, s'è applicato alla pittura, ed è riuscito così eccellente, che si può chiamare l'unico splendore di quella.

Poi ch'io vengo a cantar di te, Maria 352
Maria stanza d'amor, tempio di luce 263

BARTOLOMEO BARCO, per quello che si scorge da' suoi scritti, gentil'huomo di molta intelligenza.

Co 'l suo figlio scherzava 112
Un disarmato legno 249

BENEDETTO DA L'UVA, napolitano, monaco di Monte Cassino, molto valse nel verso heroico, e ne diede saggio al mondo con le sue *Vergini prudenti* e co 'l *Pensier della Morte*. Stampò un libro di *Rime* prima che morisse.

È questo il viso, anzi quel chiaro sole 317
L'onda, che ferve in contra Scilla, e geme 75
O de le molte amare pene mie 74

BUONAVENTURA MORONE, da Taranto, religioso di S. Francesco della Riforma di Lombardia; padre di gran lettere, e che alli giorni passati ha stampata una tragedia intitolata *Mortorio di Christo*, così bella e vaga che non va seconda a quale si voglia che sin'hora si sia veduta. E del suo stile e de' suoi concetti ne faran fede i seguenti versi.

Dunqu'io pur vivo, ed ei non solo è spento 191

CARLO COQUINATO FAGAGNA, oriondo di Vicenza, ma nato in Trevigi, fu un bellissimo spirito, e con suoi scritti diede segno al mondo che sarebbe stato di grandissima riuscita. Morì giovanetto lasciando molte cose belle,

ma in particolare un volume di *Madrigali* e uno d'*Afforismi d'Amore*, opera molto singolare.

Quasi Tifeo dal monte oppresso io giaccio 52
Da due piaghe crudeli 52

CARLO FIAMMA, veneziano, figliuolo di Ferandino dottore e nipote di Monsignor Fiamma, già vescovo di Chioggia; ha stampate sin' hora la *Gelosa Ninfa* e il *Santo Pastorello*, ambedue pastorali, e un volume di *Madrigali*, oltre alcune altre fatiche poetiche, sopra le quali non ha voluto il suo nome; fa al presente una bellissima fatica intorno alle imprese, che sarà di grandissimo giovamento a' studiosi.

Ah mentre scherzi, e pasci 119
Alme, che sotto a questo fragil manto 202
A le pietre legato 330
A duro legno affisso 334
Cerca la madre il figlio 326
Da l'inferno del cor, dove in tormenti 75
Ecco, bella Sion, che al tuo gran tempio 84
Ecco vezzeggia, e ride 118
Fatti gli estremi uffici 193
Fiorisce ne la fronte 328
In questo santo, e venerando tempio 248
L'arbore eccelsa, onde ancor trema Inferno 173
Lasciato il caro, e bel Sione a tergo 119
L'ultima linea data al Paradiso 88
Mentre molle dal pianto in breve cella 79
Mentre in Sion sparge pietosi pianti 341
Madre di figlio eterno, eterno sole 344
Non mai forse dal Gange 336
O di che fero, o di che reo diadema 331
O di che dolce, o di che santo ardore 339
Partorisce Maria 323
Parte dal sommo cielo 320
Per dar a Christo morte 333
Per queste bianche, e in un vermiglie rose 344
Per adempir la legge 325
Quel sole eterno, onde tant'alme han luce 82
Torna al suo proprio albergo 338
Tutta zelo, e pietate 322
Tratto da bel desio, che 'l cor lusinga 381
Varcate l'alte sfere 342

CELIO MAGNO, nacque nobile veneziano; ma non potendo provare i suoi natali, servì come cittadino la sua repubblica, e fu adoperato da quella in molti negozii importantissimi. Compose un bellissimo libro di *Rime* e morì vecchio, essendo segretario dell'eccelso Consiglio di Dieci.

Mentr'io m'ergo a seguir con pura fede 72

CESARE RINALDI, gentil'huomo bolognese molto dedito alli studii della poesia lirica, nella quale ha composti sino a sei volumi, e tutti così pieni di concetti, di metafore, di traslati, che si può dire ch'egli sia l'Idea delle invenzioni. Leggasi il suo ultimo volume stampato in Vinegia dal Sig. Ciotti, e leggasi per istudio, e non per passatempo, chi vuole riceverne gusto e beneficio incomparabile.

Hoggi Maria se' morta, hoggi se' viva 212
A virtù non aspira 228
Rendete grazie a la celeste grazia 229

CESARE ABELLI, pur bolognese, giovanetto di grandissima espetazione, Academico Selvaggio, e molto versato anco in altri studii che di poesia, sta attendendo il mondo gran parti da questo bello ingegno.

Erger la rauca voce, e 'l basso ingegno 315
L'alto Apenin, che la superba testa 363

FILIPPO MASSINI, dottore di leggi, gentil'huomo intendentissimo, lettore primario; ha stampato gli anni passati un volume di bellissime rime, tra le quali vi sono le seguenti:

Qual orror, qual timor fuor de l'usato 220
Chiara stella Maria, che 'l vasto mare 250

FRANCESCO PETRARCA, fiorentino dottore, conosciuto da tutto il mondo per huomo singolarissimo; compose molte opere latine e volgari, cioè dell'una e l'altra fortuna, l'*Africa* poema heroico, le *Epistole*, i *Trionfi*, il suo *Canzoniere*. Tradusse in terza rima i *Salmi penitenziali*. Morì vecchissimo in Arquà, villa del territorio di Padova, molto accarezzato da Giacomo da Carrara, dal quale hebbe un canonicato nella stessa città.

Vergine bella, che di sol vestita 25

FRANCESCO FIAMMA, veneziano, figliuolo di Ferandino adottorato nell'una e l'altra legge, essercitò l'avvocato breve tempo in Venezia; dipoi fattosi religioso, fu vicario molti anni del reverendissimo vescovo di Chioggia, indi entrato archidiacono di detta chiesa e arciprete di Loreo, ha rinonziato il tutto libero, dandosi compitamente alli studi delle sacre lettere, ed essercitando la predicazione a beneficio dell'anime altrui. Si mostra degno nipote di Monsignor Fiamma.

O tra l'alte, e celesti 290
Già mi saetta Amore 118

FRANCESCO MARIA CACCIANIMICI, gentil'huomo bolognese, Academico Gelato, fu eccellentissimo ne' versi lirici, prima che morisse lasciò stampato un volume di madrigali; veggonsi nelle mani de' studiosi alcune sue rime burlesche molte belle e vivaci.

Ben tu con occhi mille, Argo celeste 82
Di colpe il cor ripieno 70
Le tenebre squarciar da i ciechi abissi 105
Sacrosanto scrittore 315

GABRIEL FIAMMA, figliuolo di Giovan Francesco Fiamma dottor leggista e di Vicenza Diedo gentildonna veneziana, fatto conte e cavaliere in uno stesso tempo con il padre e Ferandino suo fratello gemello dalla felice memoria di Carlo V Imperatore, sprezzando le grandezze terrene, prese l'habito de' Canonici Regolari Lateranensi, tra quali riuscì abate e generale, e uno de' maggiori predicatori che habbia havuto il mondo, come si vede chiaro da' scritti suoi. Fu theologo, fu poeta e in ogni facoltà eccellentissimo. Scrisse e stampò sei prediche sopra il Vangelo *Missus est*, un volume sopra le feste principali dell'anno, un volume sopra le Epistole ed Evangelii delle dominiche di tutto l'anno, un *Dizionario Theologico*, tre volumi delle *Vite de' Santi*, che servono per sei mesi, ma sono più di quattrocento vite, un volume di *Rime* comentate da lui; tradusse tutto il Salmista con varie tessiture di versi, ma con una ampiezza che ha più della parafrasi che della traduzione, ne stampò un volume di quaranta con le sue esposizioni, tutte piene di pensieri predicabili; compose le morali sotto titolo di simili, opera divina, se fosse stata perfezionata, la quale si smarì a fatto nella corte del Signor Duca di Mantova, con la morte del Padre Lauro Badoaro suo nipote e consigliere di quella Altezza. Morì di anni 54, vescovo di Chioggia, per riscaldazione presa nell'orare a' re del Giappone che passarono per la sua città.

A divi spirti già fatta consorte 257

<i>Alto segno d'amor puro, e perfetto</i>	255
<i>Come fra l'altre donne altero mostro</i>	254
<i>Come rara celeste alta ventura</i>	254
<i>I divini suoi rari alti conforti</i>	256
<i>Marmo, che 'l mio tesor chiudi, e ascondi</i>	190
<i>Ov'è la fronte più che 'l ciel serena</i>	189
<i>Più che l'inferno ogni men bella impresa</i>	258
<i>Quasi fuor de la vita humana, e frale</i>	256
<i>Stando la miglior parte invita, e franca</i>	258
<i>Senza turbar la sempre invita mente</i>	255
<i>Tolte per grazia al suo parto gentile</i>	257
<i>Vergine madre, del tuo parto figlia</i>	252
<i>Vedendo quel c'hebbe per fermo in terra</i>	253
<i>Vivo essempro de l'opre altere, e belle</i>	253

GABRIELE CHIABRERA, gentil'huomo genovese, tanto celebre e noto per tutta l'Italia, che è superfluo il narrare le qualità sue, e comendare quella dottrina e quelli scritti tanto abbracciati dal mondo, da' quali habbiamo cavate le seguenti ode:

<i>Fra cotanti peccati, ond'io vo carico</i>	283
<i>Provarsi a celebrar lingua mortale</i>	284
<i>Quando nel grembo al mar terge la fronte</i>	286
<i>Nel dì che più dolente apparir fuore</i>	288

G.G.: non volendo essere conosciuto questo auttore, me lo passerò con silenzio.

<i>Ave stella sacrata, in cui si posa</i>	259
<i>Sì vivace, sì dolce, e così bella</i>	316

GIOVAN BATTISTA MARINI, napolitano, molto favorito da Mateo di Capova già Prencipe di Conca, indi in Roma da' Signori Crescenzii e Melchiori, non molto dopo dal Sig. Cardinale Pietro Aldobrandini, ma sublimato poi in estremo dalla Altezza di Savoia, facendolo Cavaliere di Croce. Da' suoi scritti si può comprendere l'eccellenza del suo ingegno, e in particolare dalle seguenti composizioni:

<i>A pura verginella</i>	304
<i>Donna invitta del ciel pura, e gradita</i>	263
<i>Folle chi crede a gli occhi, il veggio, il veggio</i>	304

<i>Finto non è, ma spira</i>	303
<i>Già scarco havea lasciato</i>	180
<i>Per la via, che di latte ornan le stelle</i>	97
<i>Pon mente in nobil tella</i>	304
<i>Qui l'alato corriero</i>	228
<i>Sola fra suoi più cari</i>	129
<i>S'occhio mortal a gran splendor non dura</i>	305
<i>Se di tante bellezze adorno, e pieno</i>	97
<i>Stella di Dio, che con sì chiaro albore</i>	53
<i>Vergine benedetta</i>	264

GIOVANNI CAPPONI dalla Poretta, dottore, medico fisico, Academico Selvaggio di Bologna, dove risiede, giovane di bellissimo ingegno, studiosissimo e ornato di belle lettere, come si può facilmente comprendere dal suo *Armino pastorale*, dal suo volume di rime, dalle sue egloghe, dalla *Leucotoe* e da' *Bombici*, ambedua suoi idillii.

<i>A che seguir d'insidioso volto</i>	229
<i>Apri tu queste labbra</i>	250
<i>Dopo gli oscuri, e tenebrosi orrori</i>	80
<i>O de' supremi chori</i>	249
<i>O di muti colori opra divina</i>	314
<i>Oggi a lavar d'Adamo il fallo immondo</i>	98
<i>Stella, appo cui picciola stella fora</i>	55

GIOVANNI RALLI, toscano, huomo di gran lettere, ma come sprezzatore di ogni gloria mondana sdegna di far conoscere al mondo il suo valore.

<i>Alta Maria, tu piangi</i>	167
<i>Bella Maria tu piangi</i>	163
<i>Casta Maria, tu piangi</i>	164
<i>Forte Maria, tu piangi</i>	166
<i>Gentil Maria, tu piangi</i>	165
<i>Pura Maria, tu piangi</i>	166
<i>Saggia Maria, tu piangi</i>	164
<i>Sacra Maria, tu piangi</i>	165
<i>Sola Maria, tu piangi?</i>	164
<i>Umil Maria, tu piangi</i>	166

GIROLAMO MOLINO, gentil'huomo veneziano, molto adoprato dalla sua Republica, nondimeno furò dalle mani del tempo un breve ozio, nel quale

compose un bellissimo canzoniere. Morì a mezo il corso de gli anni e delle grandezze sue.

Salve de l'universo alta regina

45

GRISOSTOMO TALENTI, toscano, monaco di Vallombrosa, theologo, huomo di gran dottrina, molto stimato da' letterati per l'ultimo suo canzoniere stampato in Bergamo, dal quale habbiamo tratti i seguenti versi:

<i>Al ciel porge preghiere</i>	327
<i>Al rinascente mondo</i>	291
<i>A' tuoi gravi cordogli</i>	332
<i>Aura d'amor, che 'n cielo</i>	338
<i>Candida nuvoletta</i>	337
<i>Cerca con aspra noia</i>	325
<i>Così dunque flagelli</i>	329
<i>Conforme a pio costume</i>	324
<i>De' suoi sterili giorni</i>	321
<i>Donna di quel gran figlio, e figlia, e madre</i>	57
<i>Ecco l'alba, che ridente</i>	100
<i>Ecco l'ardente stella</i>	291
<i>Hebbe creato a pena</i>	341
<i>Inclita Musa, il cui sovrano valore</i>	293
<i>Langue l'onnipotente, e l'immortale</i>	333
<i>L'istesso immenso amor, che 'n tempo spinse</i>	76
<i>Messenger di salute</i>	319
<i>Non aprì mai doppio notturna pioggia</i>	335
<i>Odorata fiscella</i>	292
<i>Per far l'avidò sguardo</i>	340
<i>Pungentissime spine</i>	330
<i>Qui dove al ciel di novi altari, e tempi</i>	232
<i>Tra noi dal sacro Olimpo</i>	322
<i>Viva cetra è Maria</i>	292

G.V.: entrando questo signore nel campo della gloria isconosciuto, discortesia sarebbe la mia il volerlo appalesare al mondo.

Questa, che l'alma prende, e i cori impiaga

316

GUIDO CASONI, gentil'huomo principalissimo nella Patria del Friuli, dottore leggista, orator celebre e poeta singularissimo, vedesi alle stampe de'

suoi parti la *Magia d'Amore* e un volume di *Ode*, così belle per la novità de' concetti, per la proprietà de' gli epiteti e de' contraposti, per la dolcezza dello stile che, sì come non saziano mai il lettore, così non lasciano mai imitarsi dal compositore; e ciò si può comprendere dalla seguente:

Vergine, e genitrice

264

HERCOLE UDINE, gentil'huomo mantovano, molto amato dal Sig. Don Vincenzo Gonzaga duca di Mantova, e da quello adoperato in negozii importanti. Morì fatto vecchio, havendo prima dato alle stampe l'*Eneide* di Virgilio tradotto in ottava rima eccellentemente, la *Psiche* bellissimo poema epico e molte rime, dalle quali habbiamo cavate le seguenti:

Vergine sacra al mio soccorso mira

54

In croce il figlio more

168

INCERTO

Maria Vergine, pura, alma reina

246

LAURO BADOARO, veneziano, legittimo figliuolo d'Hippolito, fu religioso della Congregazione de' Crociferi, predicò ne' primi pulpiti d'Italia, hebbe i primi honori nella sua religione, lodò la felice memoria del Pontefice Sisto Quinto con una canzone singolare, stampò un volume di rime sacre, tradusse i *Salmi Penitenziali* in versi lirici, scrisse alcune vite de' santi, che seguitavano l'opera di Monsignor Fiamma suo zio; fatto theologo e consigliere del Serenissimo di Mantova Don Vincenzo Gonzaga, in età di anni 47 morì d'hidropisia, lasciando molte cose belle in penna, che si sono smarite.

È de la tua pietà grande, e infinita

235

A gli horridi Rifei la fronte, e 'l piede

214

LODOVICO MARTELLI, gentil'huomo principalissimo di Firenze, servì per segretario a diversi prencipi, nel qual carico molto valse. Fiorì ne' calamitosi tempi delle guerre d'Italia. Scrisse una bellissima tragedia intitolata *Cesare*, un volume di *Rime*, uno di *Lettere*. Morì in età matura.

Donna del ciel, se l'humiltate e 'l pianto

41

Perché l'usato stile

38

LORENZO ARIGHI, gentil'huomo bolognese e religioso nella Congregazione de' Crociferi, filosofo e theologo, eccellentissimo scrittore così nelle latine come nelle toscane lettere. Ha composti molti epigrammi latini. Ha scritto contro Giusto Lipsio molto elegantemente. Vive al presente in Roma, fatto mirabile imitatore d'ogni latino stile.

O qual novo splendor gli occhi mi fere? 214

LUIGI GROTO, il Cieco, nato in Adria, e da quello nominato, fu un miracolo della natura. Leggesi l'*Adriana* e la *Dalida* sue tragedie; il *Thesoro*, l'*Emilia* e l'*Alteria* comedie; *Eclisa* e *Pentimento amoroso* pastorali; *Isaac* rappresentazione; un volume d'*Orazioni*, uno di *Lettere famigliari* e un volume di *Rime* in tre parti diviso.

Donna onde 'l ben fu salvo, e 'l mal distrutto 235
O sola somma in terra, in ciel reina 51

LUIGI ALEMANNI, nobile fiorentino, gentil'huomo di Francesco Primo re di Francia, fu molto celebre ne' suoi tempi, e in vero scrisse elegantemente, né cosa uscì dalle sue mani, che non avesse del singolare; lasciò stampato *Girone il Cortese* poema heroico, l'inondazione del Tevere, un volume di *Rime* diviso in due parti, un altro di *Elegie*, nelle quali canta i suoi amori, e molte altre cose, che si sono smarrite.

Hoggi riporta il sol quel chiaro giorno 91
Vergine alta, e humil, Vergine, e Madre 66

LUCREZIA MARINELLI, veneziana, stupore di questa età, ancora giovanetta e vergine cantò in verso heroico il Serafico S. Francesco, la vita della Beata Vergine, la trasportazione della imagine di Nostro Signore da Costantinopoli sopra il Monte della Guarda in Bologna, scrisse in prosa l'*Arcadia felice*, la *Vita della Beata Vergine*, stampò un libretto di *Rime* spirituali, fu maritata nobilmente in Padova, né dopo il matrimonio si è veduta cosa alcuna alla stampa.

Bella Madre d'Amore 71
Di glorie hoggi, di gemme, e di splendori 218
Gito è 'l sol di beltà, solo ha nel volto 162
O lagrimosa Aurora 163
Tosto del volto suo ne' bei candori 104
Vergine, i tuoi begli occhi 295

MARIN NORIS, gentil'huomo bergamasco, giovane di belle lettere.

Altri offre e d'auro e d'ostro altero pondo 245

MARCO FILIPPI, detto il Funesto, fu dottore leggista, di patria siciliano, visse lungo tempo in carcere, e vi morì; e nel profondo di quelle miserie cantò in verso heroico la morte di Santa Caterina Alessandrina poema bellissimo, e dopo quello un volume di rime spirituali.

Vergine santa, e bella 296

MARCO MONTANO, gentil'huomo di gran dottrina, ha stampato un bellissimo volume di *Rime*.

Fugge il mio amor, fugge le reti, e gli ami 60

MAURIZIO MORO, veneziano, canonico secolare della Congregazione di S. Giorgio in Alga, huomo di molta facondia e dottrina, ha fatte bellissime composizioni, tra le quali la *Passione di Christo nostro Signore* in verso heroico, due volumi di rime spirituali, e molte altre cose belle.

<i>Anna dolente, e mesta</i>	78
<i>Celeste madre, nel cui sen la vita</i>	320
<i>Cred'a l'annunzio angelico Maria</i>	[manca]
<i>Che miro, occhi? Chi offende</i>	329
<i>Con pompa trionfale il ciel discende</i>	340
<i>Da i genitor diviso</i>	326
<i>Del monarca del ciel la bella figlia</i>	321
<i>D'anni gravi, e d'aspetto</i>	324
<i>Hor chi è costei, che poggia al ciel superno</i>	212
<i>In questo venerabile ricetta</i>	226
<i>Innocente di vita, e grave d'anni</i>	111
<i>In questo felicissimo soggiorno</i>	226
<i>La turba in ogni lato e freme, e grida</i>	332
<i>L'alba de' tuoi martir fu Gesù amato</i>	328
<i>L'anime felicissime, e gli alati</i>	213
<i>Le gerarchie terrene, e le celesti</i>	213
<i>Madre, che tutta lagrime rimiri</i>	198
<i>Mal viva, afflitta, e lassa</i>	134
<i>Maria con atto di pietà nel ciglio</i>	113
<i>Nel seno virginal Maria circonda</i>	99

<i>O bel esangue, o dolce figlio, o sposo</i>	142
<i>O del lignaggio human seconda vita</i>	56
<i>O fortunato albergo, ove già intese</i>	227
<i>Oltra la luce de l'ardenti stelle</i>	339
<i>O madre intatta, e pura</i>	343
<i>O nudo, o vilipeso il mio tesoro</i>	334
<i>O vital festa, in cui chi manda è Dio</i>	99
<i>Partorisce Anna, e vede</i>	81
<i>Quasi pioggia, che a terra il ciel distilla</i>	98
<i>Regina, che nel cielo ha per ancelle</i>	56
<i>Ricevi il vecchio giusto</i>	87
<i>S'ho partorito il sole</i>	142
<i>Se prevedeva la natura ancella</i>	331
<i>Signoreggiava il cielo</i>	323
<i>Sovra le nubi, e i venti</i>	337
<i>Tu trionfasti ucciso</i>	336
<i>Vergine, madre, e stella</i>	55
<i>Vergine madre, e dea</i>	236
<i>Vergine, che donasti</i>	290
<i>Vieni il Verbo dicea</i>	342

NICOLÒ TUCCI, di questo io non ne ho niuna contezza.

<i>Da quel soglio stellato, ove tra tante</i>	238
---	-----

ORAZIO GUARGANTE da Soncino, dottore medico fisico, e in Venezia dove habita molto stimato per le sue rare qualità, e per la sua dottrina; sono alcuni anni che giace oppresso da grave infermità.

<i>Canto il gaudio de' chori, e la regina</i>	269
---	-----

ORSATO GIUSTINIANO, nobile veneziano, senatore gravissimo, questi in sua gioventù fece l'*Edipo* tragedia, recitata nel bellissimo Teatro de' Signori Olimpici in Vicenza, con apparato e spesa incomparabile, sotto il prencipato del molto illustre Signor Conte Leonardo Valmarana; morì in età canuta dopo havere stampato un bel canzoniere.

<i>Madre del sommo re benigna, e pia</i>	73
--	----

PIETRO BEMBO, il cardinale, della cui nobiltà e del cui valore superfluo è il farne menzione, sendo che egli vive e viverà in eterno nella mente de gli huomini, mercé dell'eccellentissime opere sue, fatte esemplari e regole di chi bene e perfettamente vuole e ragionar e scrivere.

Già donna, hor dea, nel cui virginal chiostro

72

PIETRO PETRAZZI, gentil'huomo della Patria del Friuli studiosissimo, il quale col suo purgato e purissimo stile ha fatto e fa stupire il mondo; e ancor che sia occupatissimo, e habbia molti affari travagliosi per le mani, canta nondimeno così dolcemente questo canoro cigno, che mal grado della fortuna invola il suo bel nome alla oblivione. Leggesi un volume de' suoi madrigali, con tre bellissime raccolte: la prima le *Muse sacre*, la *Ghirlanda dell'Aurora*, la *Celeste lira*, e tutt'ora va dietro all'*Idea del poeta*, che sarà bellissima.

<i>All'alma tua bellezza</i>	299
<i>Bella madre d'amore</i>	298
<i>Bruna è Maria, la verginella, amanti</i>	299
<i>Bruna se' tu, ma bella</i>	296
<i>Ecco nata la figlia</i>	80
<i>Fammi, donna reale</i>	297
<i>Figlio caro, e diletto</i>	168
<i>Il sol di Paradiso</i>	161
<i>Mentre da te mio bene</i>	298
<i>O chiarissima stella</i>	52
<i>O donna gloriosa</i>	251
<i>O fortunati sassi</i>	233
<i>O vergine feconda</i>	297
<i>Qual peregrin, ch'orrido mar solcando</i>	111
<i>Su l'ale del tuo ingegno</i>	317
<i>Vien dal cielo, o dal mare</i>	81

PIER GIROLAMO GENTILE, gentil'huomo studiosissimo, e che sin'ora ha fatte vedere molte sue belle composizioni, così nella poesia drammatica, come nella lirica, oltre l'haver poste insieme la Corona d'Apollo e le nove Muse, ambedua raccolte molto belle.

<i>D'avi beati avventurosa figlia</i>	77
<i>E chi per questo procelloso incerto</i>	71
<i>O peregrin, che 'n queste valli ombrose</i>	233
<i>Quest'è quel lieto, e fortunato giorno</i>	215
<i>Quest'è quel dì, che da' superni scanni</i>	103

REMIGIO FIORENTINO, filosofo, theologo, historico, oratore e poeta singularissimo, le sue opere lo dimostrano chiaro, senza ch'io m'affatichi in raccontarlo, e fedelissimo testimonio ne fa la traduzione delle *Epistole* d'Ovidio.

Vergine bella, anzi ond'è bello il cielo 30

RIDOLFO CAMPEGGI, gentil'huomo bolognese, questi è uno de' più eccellenti e singolari spiriti che vivano a' giorni nostri. È di tutte le scienze intendente, ma nella poesia è raro, così per l'arte di lui molto bene intesa, come per l'invenzione e imitazione, per i concetti e per le sentenze che ne' suoi ornatissimi scritti si leggono. Ha dato grandissimo nome all'Accademia de' Signori Gelati, ne' quali è il Rugginoso, e a lui è stato di sommo splendore il *Filarmino* pastorale, poema abbracciato da tutte le nazioni di Europa, e le lacrime di Maria Vergine da lui cantate con ogni decoro in verso heroico.

Stavasi co 'l pennel già per disporre 306

S.B.M. Di questo autore io non ho contezza, ma io lo stimo bolognese, e per conseguenza letterato e vivacissimo.

Erge l'altera fronte 230

TORQUATO TASSO, di nobilissima famiglia bergamasca, ma nato in Sorrento di gentildonna salernitana, si può gloriare la nostra Italia molto più per questo soggetto, di quello che ha fatto il passato secolo la Grecia del tanto celebrato Homero: così estremo è stato il valore di questo divino ingegno, la vita del quale essendo da me scritta diffusamente, e per stamparsi quanto prima con le sue *Rime* da me regolate sotto a capi, me lo passerò con silenzio.

Diva, il cui figlio del gran Padre è figlio 50
Ecco fra le tempeste, e i fieri venti 34
Egro languiva, e l'alto sonno avinta 227
Non potea la natura, e l'arte homai 50
O tu che miri, e leggi 301
Onde vien luce tale, onde sì chiara 300
O regina del ciel, il nostro scempio 234
Piangete di Maria l'acerbo pianto 152

TOMASO MALCHIAVELLO, di famiglia nobilissima in Vicenza, fiorì ne' tempi di Papa Leone Decimo.

Vergine santa, al cui divin cospetto 74

TOMASO STIGLIANI, da Marema di Napoli, fa conoscere da' suoi scritti la dottrina di che abonda. Sta il mondo attendendo di giorno in giorno il suo poema heroico, nel quale canta la scoperta del nuovo mondo.

Da procella sì torbida, e sì vasta 54
Dicea la santa Madre al morto figlio 167

TROILO GARZADORI, overo degli antichi Graziani, e gentil'huomo vicentino, dottore leggista e molto vago delle belle lettere.

Ameno colle, ove la Dea del cielo 379

VINCENZO GIUSTI, gentil'huomo di Udine, Academico Uranico molto stimato da' letterati per le sue belle composizioni, e in particolare per varie tragedie da lui stampate, compose anco l'*Hermete*, tragedia in vero singolare, la quale fu recitata in Venezia, e con quella occasione si smarì. L'originale di questa hora si ritrova in Candia nelle mani del Magnifico Sig. Francesco Benvenuti mercante, ma giovane molto studioso.

Dal mio dolente nido 236

Nella nobilissima famiglia Valmarana fiorirono sempre in ogni età huomini virtuosissimi e singolari, e così nell'armi come nelle lettere si fecero molto famosi al mondo; ma a' nostri giorni l'autore delle seguenti composizioni più che mai nobilita e illustra il suo aureo ceppo con li studii oratorii e poetici, ne' quali è molto perito.

Al tramontar del sole 171
Arido, e secco il fonte 171
Ancor non sei già morto 172
Come, lassa, vi miro 188
Da le mammelle intatte 114
Dorme la Morte nel mio morto figlio 188
Dunque mi chiami o figlio 170
Ecco 'l tuo figlio, donna 170

<i>Felici rami, o braccia</i>	169
<i>Figlio, voi pur ch'io viva</i>	188
<i>Gesù, dolce mia vita</i>	172
<i>In fasce pargoleggia</i>	113
<i>Non ha l'odio, e lo sdegno</i>	169
<i>Porge la verginella</i>	114
<i>Occhi un tempo felici</i>	168
<i>Sento che 'l figlio dice</i>	170
<i>Sole ne l'Oriente</i>	171

APPENDICE III

Indice del *Tempio de lodi in onor del serafico patriarca de poveri Francesco Santo*

All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Padron mio Colendiss. Monsig. Gio. Antonio Massimi Vescovo dell'Isola, e General Governatore della Marca [di Ansovino da Sarnano]	3
Al prudente lettore	7
Canzone dell'Illustriss. Monsig. Maffeo Veniero Arcivescovo di Corfù. Sopra il Monte dell'Avernia, dove S. Francesco ricevè le Stimmate [inc. <i>Sacrati Horrori, ove la folta chioma</i>]	9
Prefazione all'Annotationi da farsi da me F. Oratio Civalli Franciscano Conventuale. Del Tempio Parte Prima	15
Dante al Canto XI. In Lode di S. Francesco [inc. <i>Intra Tupino, e l'acqua, che discende</i>]	49
Sonetto. Nell'Aggiunta alla Seconda Parte del Sig. Torquato Tasso [inc. <i>Francesco, mentre ne' Celesti giri</i>]	53
Dell'istesso Sig. Torquato Tasso nella Prima Parte delle Rime [inc. <i>Servo di Dio, che l'Amor suo trafisse</i>]	55
Del Cavalier Marino nella Terza Parte della Lira nelle divotioni [inc. <i>O Fenice d'Amor, ch'al Sol eterno</i>]	56
Dell'Istesso Sig. Cavalier nella 2. Parte [inc. <i>Amasti amato amante</i>]	57
Del Medesimo all'Istesso [inc. <i>Pietosissimo Arciero</i>]	57
Dell'Istesso alle Piaghe di S. Francesco [inc. <i>Piaghe non son, ma Stelle</i>]	58
Dell'Istesso alle dette [inc. <i>O Sante Cicatrici</i>]	58
Madrigale d'incerto Autore [inc. <i>Fra dirupati monti</i>]	59
Del Sig. Scipion Caetano a S. Francesco [inc. <i>O Gran servo di Christo</i>]	61
Sopra un ritratto di S. Francesco. Di Camillo Procaccino Madrigale del Cavalier Marino nella Galeria [inc. <i>Le luci al Paradiso</i>]	62

Per S. Francesco. Del Sig. Chiabrera a Mons. Panigarola [inc. <i>Oro, dolce diletto</i>]	62
Il Padre F. Archangelo Spina in biasimo dell'Oro, così cantò [inc. <i>Re de' metalli, e de gli altrui voleri</i>]	66
Contro la temeraria ingordigia de' naviganti l'istesso Padre in tal guisa cantò [inc. <i>Tanto, la cieca, humana voglia valse?</i>]	66
[Giambattista Marino], Contro l'oro [inc. <i>Oro, amato Metallo</i>]	67
Canzone. Di D. Chrisostomo Talenti Monaco di Vallombrosa. Per S. Francesco al Cavalier Botti [inc. <i>Aperse il chiuso Cielo</i>]	68
Alle Piaghe di S. Francesco. Di Archangelo Spina Eremita Camaldolense [inc. <i>Son queste pur, son queste</i>]	72
Dell'Istesso Padre mentre S. Francesco riceve Christo Bambino in braccio [inc. <i>Lieto Francesco abbraccia</i>]	77
Dell'Istesso mentre S. Francesco bacia Christo Bambino [inc. <i>Ah tanti baci porgi</i>]	78
Canzone. All'Averna per S. Francesco del Padre Ubaldini Min. Osser. [inc. <i>Quanto tu t'ergi al Ciel, tant'io m'inchino</i>]	78
Della Resurrectione dell'Humana carne, cantò Prudentio Poeta in questo modo [inc. <i>Nosco meum in Christo corpus consurgere, quid me</i>]	85
Affetto Estatico alle Stigmate di S. Francesco, di F. Desiderio Scaglia Domenicano [inc. <i>Sorge da gli umbri campi</i>]	86
Al Serafico Eroe del Padre F. Paolo Emilio Barbarossa Eremitano di S. Agostino [inc. <i>Sassi Beati, avventurose rupi</i>]	101
[Giambattista Marino, inc. <i>Gloriosa è l'imgo</i>]	112
Il Medesimo ne' Retratti [inc. <i>Facciano Italia, e Spagna</i>]	112
Il Medesimo nelle Scolture [inc. <i>Non di maestra mano</i>]	113
Canzone alla Verna. Del R.P.F. Pietro Martire Naldino Fiorentino del Ordine di S. Domenico [inc. <i>Folte Selve, Antri oscuri, e foschi orrori</i>]	113
Breve Trattato delle Sacre Stimmate di S. Francesco. Raccolto, e messo insieme dal M.R.P.M. Oratio Civalli Franciscano Conventuale	119
Pietosissimo Arciero. Latine redditur. A F. Vincentio de Guliis Maceratensi Franciscano Conventuali. [inc. <i>Cara pius bellator Amori spicula amoris</i>]	163
De S. Francisci Stigmatibus. R.P. Horatii Tursellini Societatis Iesu. Ex Biblioth. Anto. Possevini lib. 17. de Poësi, et Pictura. Cap. 27 [inc. <i>Exue Franciscum tunica, laceroque cucullo</i>]	164
Tempio de lodi. Parte seconda. Nella quale si mettono le Poesie Latine in Honore del Serafico Patriarca de' Poveri S. Francesco. Con l'Annotationi del M.R.P.M. Oratio Civalli	165

Hymnus. In die Festo S. Francisci Minorum Fratrum institutoris Sapphicum Alphabeticum. Auctore Zacharia Ferrerio Vicentino [inc. <i>Arbor e planta tenui supremo</i>]	167
[inc. <i>Crucis Christi Mons Alvernae</i>]	174
[inc. <i>Crucis arma fulgentia</i>]	181
[inc. <i>Proles de Cælo prodiit</i>]	187
[inc. <i>In Cælesti Collegio</i>]	194
[inc. <i>Plaude Turba paupercula</i>]	200
[inc. <i>Decus morum, Dux Minorum</i>]	204
Di Battista Mantuano, libro X. De Sacris Diebus [inc. <i>Quarta dies Octobris adest, celebrate Minores</i>]	210
Hymnus de S. Francisco Confessore F. Laurentii Massorilli Fulginatis Ord. Min. Regularis Obser. [inc. <i>Turba novo plausu Fratrum numerosa Minorum</i>]	212
D'Incerto Autore [inc. <i>Sanctitatis nova signa</i>]	216
Tavola degli autori citati nell'opra	220

Indice dei nomi

- Abelli, Cesare 280
Abramo 260
Achillini, Gian Filoteo 125
Acidini, Cristina 208
Acquaticci, Giulio 224
Adamo 196, 228, 265, 271, 283
Addamiano, Antonio 51
Adorni, Bruno 208
Agnello, Carlo 214
Agosti, Stefano 131
Agostino d'Ipbona, Aurelio (Santo) 169, 252, 266
Aguzzi Barbagli, Danilo 252
Alamanni, Luigi 137, 244, 286
Albanese, Gabriella 181
Alberti, Leon Battista 122, 206-209
Alberto da Castello cfr. Castellano, Alberto
Albonico, Simone 12, 13, 26, 39, 80, 168, 216
Aldobrandini, Cinzio 23, 205, 217, 245
Aldobrandini, Pietro 282
Alfano, Giancarlo 18, 35, 36, 40, 48, 87
Alfarano, Tiberio 209
Alfonzetti, Beatrice 186
Alhaique Pettinelli, Rosanna 210, 222
Alighieri, Dante 12, 21, 62, 78, 80-81, 96, 103-104, 135, 136, 178, 181, 213, 224, 237, 248-249, 257-259, 264, 268, 270, 293
Allen, Grace 68
Altamura, Antonio 213
Alziati, Federica 38
Amaseo, Pompilio 111
Ambrosini, Federica 108, 198
Amendola, Francesco 168
Ametisti, Florio 187
Ancarano, Gaspare 236, 243, 244
Ancina, Giovanni Giovenale (Beato) 23, 24, 51, 205, 206, 221, 227, 228, 229, 230-232, 244, 246, 252
Andreini, Anton Francesco 38, 55
Andreoni, Annalisa 16, 36
Anelotti, Ambra 126
Anna (madre di Samuele) 261
Annibale Barca 251
Anselmi, Gian Mario 12
Ansovino da Sarnano 24, 247, 248, 250, 252, 293
Antes, Monika 19
Antitus 210
Antonelli, Giuseppe 17
Antonini, Prospero 107, 112, 113, 116, 141, 142
Antonino da Firenze (Santo) 237, 238, 243, 253
Apelle 217
Apollo 217
Apollodoro 254
Appendix Vergiliana cfr. Pseudo-Virgilio
Aprosio, Angelico 186, 196
Apuleio, Lucio 213
Aragona, Giovanna d' 23, 109, 205, 210, 211, 216-219, 228, 245
Aragona, Maria d' 211
Aragona, Tullia d' cfr. Tullia d'Aragona
Arancibia, Pamela 238
Arcadelt, Jacob 130, 159

Ardissino, Erminia 37, 221, 235, 236, 237, 238, 241, 243
 Aresi, Paolo 238
 Aresti, Alessandro 168
 Aretino, Pietro 34, 109, 110, 116, 166, 172
 Argenti, Agostino 209
 Ariani, Marco 132, 133, 134, 165
 Arianna 123
 Ariosto, Ludovico 22, 51, 123, 126, 127, 138, 149, 209, 237, 256, 257, 260
 Aristotele 48, 121, 169
 Armstrong, Guyda 16
 Arnaldi, Girolamo 177
 Arribas, Julián 41
 Arrighi, Benedetto 123
 Arrighi, Lorenzo 286
 Artemide cfr. Diana
 Asaro, Brittany 43, 105
 Asor Rosa, Alberto 192
 Assarino, Luca 187
 Assuero (Re) 272
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano (Imperatore) 217
 Auzzas, Ginetta 177
 Avalos, Ferrante d' 125
 Avellini, Luisa 51
 Averlino, Antonio 209

 Badoaro, Giacomo 186
 Badoaro, Ippolito 285
 Badoaro, Lauro 281, 285
 Baffa, Franceschina 35, 42
 Baffetti, Giovanni 38, 53
 Baldacchini, Lorenzo 234
 Baldacci, Luigi 15, 32, 33, 34, 38, 39, 48, 49, 54, 230
 Baldassarri, Guido 11, 36, 110
 Baldi, Alessandro 35
 Balduino, Armando 39
 Ballarin, Alessandro 170
 Ballerio, Stefano 26
 Bandello, Matteo 215
 Barbarossa, Paolo Emilio 248, 294
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 175, 181, 222, 254
 Barco, Bartolomeo 278
 Bargagli, Girolamo 41, 120
 Barile, Riccardo 235, 238
 Barocchi, Paola 209
 Baronio, Cesare 223
 Bartoli, Luciano 226
 Bartolotta, Salvatore 19
 Barucci, Guglielmo 17
 Barzaghi, Severino 115
 Basile, Bruno 232
 Basile, Giovan Battista 256, 265
 Basile, Tania 50, 214
 Basso, Carlo 187
 Basso, Jeannine 166, 168, 173, 175, 176, 178, 179, 185, 189, 192
 Battaglia, Salvatore 254
 Battistella, Antonio 108
 Battistini, Andrea 138
 Bausi, Francesco 49, 114
 Beccadelli, Ludovico 49
 Beecher, Donald A. 138
 Beldando, Giacomo 214
 Bellagamba, Giovan Battista 52
 Bellerofonte 68
 Bellini, Eraldo 127
 Bellini, Giovanni 256
 Bellomo, Leonardo 54
 Belloni, Gino 16, 39
 Belluzzi, Amedeo 206, 208, 209
 Belponer, Maria 222
 Bembo, Pietro 12, 15, 21-22, 31, 39, 59, 61, 62, 63, 71, 75, 76, 77, 79, 81, 85, 96, 100, 102, 104, 111, 117, 119, 122, 123, 128, 136, 137, 148, 168-172, 177, 183, 215, 244, 289
 Benci, Tommaso 117
 Benedetti, Laura 40
 Benedetti, Stefano 212, 213
 Benedetto XIV (Papa) 142
 Benincasa, Orsola (Santa) 231
 Benini, Sandro 134
 Beniscelli, Alberto 186
 Benko, Stephen 226, 239
 Benucci, Lattanzio 115, 116, 121
 Benvenuti, Francesco 291
 Benzoni, Gino 185
 Berardelli, Alessandro 189

Bernardoni, Virgilio 216
 Berni, Francesco 12
 Berra, Claudia 32, 62, 137, 138, 168, 227
 Bertolani, Maria Cecilia 134
 Bertolio, Johnny L. 115
 Besomi, Ottavio 13, 14
 Bessi, Rossella 50
 Bettarini, Rosanna 133
 Betussi, Giuseppe 23, 35, 36, 42, 47, 59,
 110, 117, 119, 205, 210, 216
 Biagi, Guido 114
 Bianco, Carla 227
 Bianco, Monica 105, 216, 217, 218
 Biga, Emilia 197
 Bigalli, Davide 120
 Bigi, Emilio 54, 105
 Boccaccio, Giovanni 21, 36, 37, 43, 51,
 58-59, 62, 65, 87, 90, 92, 95, 102, 103,
 117, 118, 128-129, 135, 179, 197, 213,
 224, 249
 Boff, Leonardo 239
 Boiardo, Matteo Maria 127, 213
 Boiardo, Silvia 180
 Bolgar, Robert Ralph 209
 Bolzoni, Lina 13, 18, 36, 54, 66, 125, 132,
 134, 166, 169, 170, 171, 175, 215, 216
 Bonamico, Lazzaro 111
 Bonaventura da Bagnoregio 226, 249
 Bonciani, Francesco 115
 Bonello, Raffaele 236
 Bongi, Salvatore 114
 Bonifacio, Dragonetto 21, 58, 62, 75
 Bonora, Ettore 33, 34
 Borgia, Lucrezia 168
 Borgogni, Gherardo 172
 Borromeo, Camilla 58
 Borromeo, Carlo (Santo) 58, 209, 224,
 225
 Borsa, Paolo 18, 26
 Boschini, Gasparo 19, 121
 Bosio, Antonio 211
 Bosone da Gubbio 43
 Bouchet, Jean 210
 Bourne, Molly 58
 Bozzetti, Cesare 125
 Bracchi, Tommaso 238
 Bradamante 123, 127, 149
 Braden, Gordon 128
 Braidà, Lodovica 17, 179
 Branca, Vittore 39, 175, 185
 Brand, Charles Peter 35
 Brazzà, Fabiana di 25
 Breschi, Giancarlo 136
 Brillì, Elisa 68
 Bronzini, Cristoforo 196
 Brovia, Romana 49, 68, 132, 134
 Brundin, Abigail 126, 225, 226
 Brunelleschi, Filippo 206
 Bruni, Leonardo 122
 Brusantini, Vincenzo 210
 Bruscaagli, Riccardo 41, 127
 Brusoni, Girolamo 14-15, 22, 23, 25, 183,
 185-202
 Buddensieg, Tilmann 209
 Bufacchi, Emanuela 186, 198
 Bulgarelli, Massimo 207
 Buoninsegni, Francesco 196
 Buranello, Robert 35
 Buron, Emmanuel 18
 Busenello, Giovanni Francesco 186
 Busiride 240, 254
 Busjan, Catharina 16, 39, 40, 137
 Buzzi, Franco 238
 Cabani, Maria Cristina 26, 127
 Caccianemici, Francesco Maria 281
 Caetani, Scipione 293
 Caiazza, Ida 166, 167, 168, 171, 174, 175,
 176
 Caliaro, Ilvano 25
 Calitti, Floriana 11, 19
 Callimaco 137
 Calmeta, Vincenzo 128
 Calmo, Andrea 165
 Calzona, Arturo 207, 208
 Camboni, Maria Clotilde 136
 Camillo Delminio, Giulio 107, 110, 215,
 216
 Campana, Cesare 111
 Campanelli, Marcella 252
 Campanile, Jacopo 209, 213, 214, 215
 Campbell, Julie D. 35

Campeggi, Ridolfo 244, 247, 290
 Canfora, Davide 11, 214
 Canini, Girolamo 110, 140
 Cannata Salamone, Nadia 136
 Canova, Andrea 127
 Canziani, Guido 120
 Capanio cfr. Campanile, Jacopo
 Capata, Alessandro 215, 216
 Caporicci, Camilla 68
 Cappello, Bernardo 121
 Capponi, Giovanni 283
 Capro, Flavio 255
 Caputo, Vincenzo 36, 38
 Caracciolo Aricò, Angela 214
 Carafa, Ferrante 214, 218
 Caramaschi, Cristina 212
 Caratozzolo, Vittorio 70, 105
 Caravaggio 225
 Cardona, Diana Folch de 58
 Cargnoni, Costanzo 224
 Carlo V d'Asburgo (Imperatore) 281
 Carminati, Clizia 17, 188
 Carnesecchi, Pietro 45
 Caro, Annibal 229
 Carrafiello, Tommaso 209
 Carrai, Stefano 168, 221
 Carrette, Costanza delle 235
 Cartesio, Renato 225
 Casadei, Alberto 11
 Cascio, Giovanni 48, 51, 108
 Casella, Letizia 19
 Casoni, Guido 245, 284
 Cassiani, Giuliano 41
 Castellano, Alberto 237, 238
 Castelvetro, Ludovico 39, 40, 41, 45, 47,
 229
 Castiglione, Zaccaria 118, 119
 Cataneo, Pietro 224
 Caterina Alessandrina (Santa) 287
 Cattaneo, Danese 219
 Catullo, Gaio Valerio 53, 123, 129, 139,
 149, 157, 160
 Cavalcanti, Guido 21, 62, 102, 135
 Cavazza, Silvano 107, 108, 109, 112
 Cebà, Ansaldo 245, 277
 Ceci, Giuseppe 214
 Celebrino, Eustachio 166
 Celia Romana 22, 178-181, 183, 189-191
 Cerri, Francesca 181
 Cerrón Puga, María Luisa 216
 Cervigni, Dino S. 224
 Cesare, Gaio Giulio 251
 Chastelain, George 209, 210
 Chemello, Adriana 126, 128, 196
 Cherchi, Paolo 46, 48, 59, 132, 138, 166,
 193
 Chiabrera, Gabriello 45, 245, 248, 282, 294
 Chiarelli, Angelo 38
 Chiavoni, Luca 207
 Chines, Loredana 11, 46, 68
 Ciampoli, Giovanni 233
 Ciavolella, Massimo 37, 138
 Cicerone, Marco Tullio 122
 Ciliberto, Michele 181
 Cillenio, Raffaele 111, 136
 Cino da Pistoia 22, 62, 79, 104, 129, 130,
 134-136, 151, 158, 159
 Citraro, Francesco 219
 Civalli, Orazio 24, 247-252, 293-294
 Clément, Michèle 37
 Clitemnestra 130
 Clubb, Louise George 216
 Clubb, William G. 216
 Cola di Rienzo 43
 Colella, Gianluca 168
 Collalto, Collatino di 110
 Collarile, Luigi 12
 Colloredo, Pompeo 110
 Colonna d'Aragona, Geronima 23, 109,
 179, 205, 228, 229, 230, 231, 245
 Colonna il Vecchio, Stefano 43
 Colonna, Giacomo 69
 Colonna, Livia 245
 Colonna, Vittoria 52, 120, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 225-226, 241
 Comboni, Andrea 137
 Comiati, Giacomo 16
 Conrieri, Davide 186
 Conte, Gian Biagio 125
 Contegiacomo, Luigi 185
 Contile, Luca 37, 53
 Contzen, Eva von 224

Cooper, Richard 37
 Copello, Veronica 52
 Coppens, Christian 242
 Coquinato Fagagna, Carlo 246, 278-279
 Corbellini, Aurelio 242
 Corradini, Marco 211, 222
 Correggio, Niccolò da 125
 Corry, Maya 235
 Corsaro, Antonio 12
 Corso, Rinaldo 52, 129
 Cortesi, Cortese 277
 Corti, Maria 135
 Cosatti, Lorenzo 109
 Costa, Margherita 187
 Cowan, James 58
 Cowling, David 209, 210, 211, 242, 243
 Cox, Virginia 19, 117, 118, 119, 120, 125,
 126, 179, 190, 195, 196, 197, 198,
 227, 236, 241, 245
 Crashaw, Richard 225
 Crayton, John W. 120
 Crema, Elisabetta 227, 228, 229, 230
 Cremonini, Stefano 68
 Cresci, Pietro 38, 52
 Crimi, Giuseppe 59
 Cristina di Svezia 225
 Cristo 48, 51, 110, 208, 225, 226, 227,
 228, 233, 237, 238, 239, 241, 242,
 243, 245, 251, 256, 258, 259, 261,
 262, 264-274, 276, 287, 292, 294
 Crivelli, Tatiana 126, 128
 Croce, Benedetto 38, 214
 Croce, Franco 197
 Croce, Giulio Cesare 236, 237
 Curti, Elisa 127, 128
 Curtis-Wendlandt, Lisa 19

 D'Alessandro, Francesca 39
 D'Amelj Melodia, Vincenzo 35
 D'Amico, Silvia 37, 59
 D'Incalci Ermini, Patrizia 41
 D'Onghia, Luca 171
 Da Ponte, Gian Paolo 108
 Da Ponte, Giulia 108
 Da Pozzo, Giovanni 165
 Da Rif, Bianca Maria 216

 Dal Pozzo, Modesta 127, 195, 196
 Dalmas, Davide 222
 Damiani, Martina 19
 Daniel, Arnaut 135
 Daniele, Antonio 131, 132
 Daniello, Bernardino 39, 40, 41, 44
 Dante cfr. Alighieri, Dante
 Danzi, Massimo 17, 39
 Dardano, Maurizio 62
 Davide (Re) 250, 261, 270
 De Biasio, Luigi 108
 De Bonis, Rocco 108
 De Caprio, Vincenzo 218
 De Caro, Gaspare 185
 De Cillia, Antonio 109
 De Guliis, Vincenzo 294
 De Nichilo, Mauro 214, 215, 216
 De Robertis, Domenico 78, 81, 136
 De Santis, Francesca 57
 De Tommaso, Emilio M. 19
 De' Angelis, Francesca Romana 179
 Del Carretto, Galeotto 212, 213
 Del Col, Andrea 108
 Del Nero, Piero 264
 Del Tufo, Giovan Battista 214
 Delcorno Branca, Daniela 126
 Delcorno, Carlo 221, 223, 236
 Dell'Uva, Benedetto 245, 278
 Della Barba, Pompeo 65
 Della Chiesa, Francesco Agostino 196
 Della Fratta, Marco 110
 Della Porta, Cesare 236
 Delle Rovere, Francesco Maria II 59
 Demofonte 123, 142, 149
 Descartes, René cfr. Cartesio, Renato
 Di Benedetto, Luigi 79
 Di Capua, Matteo 282
 Di Cesare, Michelina 223
 Di Filippo Bareggi, Claudia 217
 Di Giovanna, Maria 186
 Di Leo, Mario 214
 Di Ricco, Alessandra 137
 Diaco, Francesco 12
 Dialeti, Androniki 111
 Diana 217, 240
 Didone 123, 126, 149, 158

Diedo, Vicenza 281
 Dierckx, Katrien 70, 133
 Dilemmi, Giorgio 63, 76, 177, 215
 Dio 14, 23, 32, 45, 50, 51, 62, 63, 65, 70,
 73, 79, 83, 86, 88, 91, 134, 146, 159,
 169, 178, 205, 218, 219, 223, 232,
 236, 237, 239, 242, 243, 247, 249,
 250, 252, 255, 256, 258-264, 266, 268-
 273, 283, 288
 Dionigi, Francesco 51
 Dionisotti, Carlo 50, 128, 168, 170, 214,
 251, 252
 Doglio, Maria Luisa 179, 182, 190, 221,
 223, 227, 230, 236, 248
 Dolce, Ludovico 109, 249
 Domenichi, Lodovico 12, 35, 36, 59, 80,
 109, 119, 125, 180
 Domenico di Giovanni da Corella 232
 Donà, Francesco 107
 Donati, Atalanta 120
 Donati, Claudio 110, 252
 Doni, Anton Francesco 165, 172, 180,
 181, 192, 216
 Donia, Carmen 36
 Donnini, Andrea 79, 123, 148
 Du Bellay, Joachim 127, 137
 Du Cange, Charles 255
 Du Manoir, Hubert 226
 Dubard de Gaillarbois, Frédérique 19
 Duby, Georges 226
 Dunhill, Anne 196
 Duns Scotto, Giovanni 249
 Dusi, Nicola 37

 Ebbersmeyer, Sabrina 34
 Échard, Jaques 235
 Elam, Keir 12
 Elena di Troia 130
 Elia (profeta) 271
 Eliano Tattico 111
 Elisabetta (madre del Battista) 256, 259,
 260
 Elisei, Tebaldo 92
 Ellero, Maria Pia 36
 Enea 126, 130, 149, 158
 Enone 123, 149

 Equicola, Mario 34
 Eracle 254
 Erasmo da Rotterdam 126, 225, 251
 Erode il Grande 257
 Erodoto 254
 Erostrato 254
 Erspamer, Francesco 252
 Este, Isabella d' 122, 212
 Este, Lucrezia d' 59
 Ester 227, 272
 Eva 196, 228

 Fabio Massimo, Quinto 251
 Fagiolo dell'Arco, Marcello 223, 239
 Fahy, Conor 35
 Faini, Marco 114, 235
 Faone 123, 130, 148, 158
 Farnetti, Monica 168
 Farra, Alessandro 37, 49
 Farris, Giovanni 206
 Fattori, Daniela 238
 Fausto da Longiano, Sebastiano 39, 41,
 45, 47
 Favaro, Maiko 15, 17, 19, 20, 25, 38, 40,
 43, 51, 54, 106, 107, 110, 118, 121,
 138, 140, 171, 194
 Febbo, Monica 11
 Fenelli, Laura 68
 Fenzi, Enrico 49, 68, 70
 Fera, Vincenzo 50, 214
 Ferigo, Giorgio 108
 Ferlisi, Gianfranco 207
 Ferrari, Chiara 195
 Ferreri, Zaccaria 295
 Ferretti, Francesco 11, 127, 222, 237, 256,
 265
 Festa, Gianni 242, 244
 Fiamma, Carlo 24, 225, 244, 246, 248,
 252, 279
 Fiamma, Ferrandino 244, 281
 Fiamma, Francesco 244, 281
 Fiamma, Gabriele 51, 244, 249, 281-282
 Fiamma, Giovan Francesco 281
 Fiaschi, Silvia 50
 Ficino, Marsilio 31, 32, 53, 117, 169, 170
 Fidia 217

Fiducio, Marco Antonio 108
 Figorilli, Maria Cristina 11
 Filarete cfr. Averlino, Antonio
 Filelfo, Francesco 50
 Filippi, Marco 126, 127, 287
 Filippo II d'Asburgo (Re) 224
 Fillide 123, 142, 149
 Finazzi, Silvia 131
 Finotti, Fabio 18, 140, 171, 182
 Finucci, Valeria 11, 166
 Fiorato, Adelin Charles 35
 Fiore, Francesco Paolo 207
 Fiorentino, Remigio 245, 246, 290
 Fiorilla, Maurizio 87
 Firpo, Massimo 45
 Florimbii, Francesca 68
 Föcking, Marc 51, 237
 Fontana, Bartolomeo 247
 Fonte, Moderata cfr. Dal Pozzo, Modesta
 Fornasir, Giuseppe 109
 Forni, Giorgio 12, 52, 223, 247, 248, 251
 Fortini, Laura 17
 Foster, Kenelm 35
 Fournel, Jean-Louis 18, 34
 Fracastoro, Girolamo 110
 Fragnito, Gigliola 45, 51, 236
 Francesco d'Assisi (Santo) 24, 206, 239,
 247-252, 286, 293-295
 Francesco di Giorgio Martini 208
 Franchet, Henri 210
 Franchi, Francesco Piero 185, 192
 Franco, Niccolò 166, 213, 215, 216
 Franco, Veronica 125, 181, 182, 190, 191
 Frangipane il Vecchio, Cornelio 21-22, 55,
 105-161
 Frangipane, Pompeo 142
 Frangipane, Prospero 108, 110
 Frattina, Isabella di 107, 108
 Fregoso, Antonio 213, 214
 Frommel, Christoph Luitpold 207
 Furlan, Caterina 108
 Furlan, Francesco 68

 Gabia, Giovan Battista 111
 Gabriel, Trifone 39, 110, 116
 Gaimster, David 235

 Galandra Cooper, Irene 235
 Galilei, Galileo 225
 Gambara, Veronica 124
 Gambero, Luigi 226
 Gambino Longo, Susanna 37
 Gantert, Ruth 105, 134
 Garavelli, Enrico 17, 40
 Gardini, Nicola 11
 Gargano, Antonio 19
 Gargiulo, Marco 168
 Garin, Eugenio 34
 Garullo, Maria Antonietta 115, 121
 Garzadori, Troilo 291
 Gatti Perer, Maria Luisa 238
 Gavin, William 225
 Geerts, Walter 18
 Genetelli, Christian 26
 Genovese, Gianluca 17, 181
 Gentile, Pier Girolamo 289
 Gentili, Sonia 68
 Geri senese 21-22, 106, 112, 114, 121,
 126, 129-140, 143, 145, 146, 150, 159,
 160, 161
 Geri, Lorenzo 15, 48, 126, 222
 Gesche, Kerstin 26
 Gesualdo, Giovanni Andrea 39, 40, 48, 137
 Getto, Giovanni 68
 Ghidini, Ottavio 38, 222
 Ghirlanda, Daniele 40
 Giachino, Luisella 217, 228
 Giambullari, Pier Francesco 124, 150
 Gianetti, Andrea 238
 Gibellini, Pietro 125, 222
 Giese, Fiorenza 125
 Gigante, Claudio 236
 Gigliucci, Roberto 12, 13, 31, 40, 215
 Gilson, Simon 16, 36
 Gioia, Faustino 247
 Giovannozzi, Delfina 18, 19
 Giove 83, 109, 169, 217, 218, 233
 Girardi, Maria Teresa 36, 127
 Girardi, Raffaele 58, 75
 Giroto, Carlo Alberto 181, 216
 Giuda Iscariota 265
 Giuditta 227, 272
 Giuliani, Marco 217, 227, 228

Giunone 218
 Giunta, Claudio 48, 105
 Giuseppe (patriarca) 265
 Giusti, Vincenzo 245, 291-292
 Giustinian, Orsatto 245, 288
 Gleib, Reinhold F. 224
 Gnudi, Cesare 209
 Godard, Anne 18
 Gondola, Maria 118
 Gonzaga, Cesare 21, 57, 58, 61, 73
 Gonzaga, Curzio 121
 Gonzaga, Vespasiano 58
 Gonzaga, Vincenzo 285
 Gorni, Guglielmo 96, 135
 Gozze, Nicolò Vito di 118
 Granato, Luca 38
 Grassi, Liliana 185, 189, 191, 192, 197
 Grassi, Maria Vittoria 207
 Grassi, Niccolò (detto il Grazia) 115, 139
 Grattoni, Maurizio 110
 Grayson, Cecil 128
 Graziani, Francesco 113
 Gregori, Elisa 35
 Greiner, Sabine 26
 Griggio, Claudio 26, 107
 Grillo, Angelo 244, 256, 265, 275-277
 Grimaldi, Floriano 224
 Grohovaz, Valentina 39
 Groto, Luigi 245, 286
 Gualdo Priorato, Galeazzo 186
 Guaragnella, Pasquale 182
 Guardiani, Francesco 197
 Guargante, Orazio 288
 Guelfucci, Capoleone 236, 241
 Guérin, Philippe 18
 Guerra, Domenico 113, 141, 144
 Guerra, Giovan Battista 113, 141, 144
 Guicciardi, Silvestro 114
 Guidi, José 35
 Gundulić, Marija cfr. Gondola, Maria
 Güntert, Georges 69, 70, 105
 Guthmüller, Bodo 18

 Habert, François 210
 Hairston, Julia 114, 123, 127
 Hall, James 258

 Hamling, Tara 235
 Hartmut, Wulfram 68
 Haskins, Susan 241
 Hauser, Janina 13
 Hausmann, Matthias 18
 Heitsch, Dorothea 18
 Heller, Wendy 197
 Hempfer, Klaus W. 13, 18, 33, 54, 125,
 127, 136, 137, 138, 139, 140, 171, 193
 Hendrix, Harald 12
 Hersant, Yves 122
 Hofer, Matthias 107, 108, 109
 Höfner, Eckhard 125
 Holanda, Francisco de 120, 121
 Honnacker, Hans 18
 Høxbro Andersen, Michael 18
 Huss, Bernhard 15, 16, 25, 26, 33, 36, 48,
 51, 54, 137

 Iesse 261
 Incardona, Janine 37
 Infelise, Mario 186
 Inglese, Giorgio 102
 Ipsipile 123, 149
 Irace, Erminia 11
 Isacco 267
 Izzi, Giuseppe 17

 Jacobson Schutte, Anne 107, 108, 167
 Jacopo da Varagine 258
 Jaffe, Irma B. 36
 Jahn, Bernhard 226
 Jelencovich, Cinzia 207, 208
 Jones, Ann Rosalind 182
 Joppi, Vincenzo 142
 Jori, Giacomo 37
 Jossa, Stefano 12, 252
 Joukovsky, Françoise 210
 Juri, Amelia 12, 13, 26

 Kaborycha, Lisa 17
 Kelso, Ruth 34
 Kennedy, William J. 16, 33, 39, 40, 54,
 124, 138
 Kenny, Neil 199
 Kircher, Athanasius 224

- Kirkham, Victoria E. 58
 Klein, Robert 215
 Köhler, Eric 132
 König, Bernhard 132
 Küpper, Joachim 134
 Kushner, Eva 18

 Lancillotto 170
 Landino, Cristoforo 136, 137
 Lando, Ortensio 59, 172
 Landucci, Marcello 120
 Laodamia 123, 149, 158
 Lascaris, Giano 111
 Lastraioli, Chiara 222
 Lattarico, Jean-François 186
 Laura de Noves 20, 51, 131, 132, 133,
 134, 137, 156, 159, 169, 230
 Laurenti, Guido 236
 Laven, Mary 235
 Lavenia, Vincenzo 225
 Lavoratti, Gaia 207
 Lazzarini, Andrea 40, 52
 Lemaire de Belges, Jean 210, 218
 Lemene, Francesco de 242, 244
 Lenk, Hartmut E. 17
 Lenzi, Lorenzo 54
 Leone Ebreo 34, 59, 174
 Leporatti, Roberto 17, 39
 Lesage, Claire 18, 122
 Leushuis, Reinier 18, 35
 Liebermann, Marita 18
 Liengme Bessire, Marie-Jeanne 125
 Limentani, Uberto 35
 Lindheim, Sara H. 124
 Lino 217
 Lipsio, Giusto 286
 Liruti, Gian Giuseppe 107
 Lo Re, Salvatore 37
 Loewe, Siegfried 227
 Lomazzo, Giovanni Paolo 215, 228
 Longhi, Silvia 125
 Loredan, Giovan Francesco 186, 188, 190,
 196, 197, 198
 Lorenzetti, Paolo 20, 34
 Lorenzetti, Stefano 227
 Loskoutoff, Yvan 218

 Lotto, Lorenzo 225
 Luciano di Samosata 166, 213
 Luigini, Federico 111
 Luis de Granada 238
 Luisi, Francesco 51
 Luna, Fabrizio 125
 Luzzatto, Sergio 11
 Luzzi, Cecilia 51, 221

 Maffei, Sonia 216
 Maggi, Armando 37, 65
 Magnani, Franca 212, 213
 Magno, Celio 245, 280
 Mai, Angelo 209
 Maier, Bruno 225, 259
 Maira, Daniele 12, 39
 Malato, Enrico 13, 49, 136, 216
 Malchiavelli, Tommaso 291
 Male, Emile 239
 Malinverni, Massimo 138
 Malipiero, Girolamo 31, 50, 51, 55, 229
 Malombra, Bartolomeo 278
 Malzacher, Alice 133
 Mammama, Simona 12
 Manca, Dino 179
 Mancini, Albert N. 186
 Mandelli, Emma 207
 Manfredi, Maurizio 143
 Manganelli, Giorgio 12
 Manin, Giulio 109
 Manso, Giovan Battista 187
 Mantuano, Battista cfr. Spagnoli, Giovanni
 Battista
 Manuzio, Paolo 109
 Manzoni, Giacomo 234
 Maragoni, Gian Piero 211
 Marcatto, Dario 45
 Marcelli, Nicoletta 50
 Marcello, Marco Claudio 211
 Marcozzi, Luca 25, 39, 49, 50, 68, 70,
 106, 132, 135
 Marczuk, Barbara 49
 Maria di Francia 211
 Maria di Nazareth (Santa) 14, 23, 24, 51,
 52, 196, 205, 206, 208, 209, 215, 220-
 247, 253-292

Maria Maddalena (Santa) 227, 263
 Marinelli, Lucrezia 195, 196, 197, 198,
 241, 245, 286
 Marini, Paolo 218
 Marini, Vincenzo 51
 Marino, Giovan Battista 197, 211-212,
 218, 244, 248, 282-283, 293, 294
 Marot, Clément 210
 Marte 218
 Martelli, Lodovico 245, 246, 285
 Marti, Mario 33, 34, 79
 Martín Clavijo, Milagro 19
 Martin, Pierre 34
 Martini, Simone 132, 134
 Martino, Alberto 227
 Massarengo, Giovan Battista 263
 Massimi, Giovanni Antonio 248, 250,
 293
 Massini, Filippo 280
 Massorilli, Lorenzo 295
 Matraini, Chiara 241
 Matt, Luigi 17, 165, 172, 179, 180, 181
 Mattesini, Francesco 248
 Mauro, Alfredo 263
 Maylender, Michele 141
 Mazzacurati, Giancarlo 54
 Mazzali, Ettore 127
 Mazzoni, Jacopo 249
 Mazzucchelli, Giovanni Maria 38
 Mazzucchi, Andrea 136, 216
 McHugh, Shannon 125, 126
 Medici, Cosimo I de' 121
 Medici, Ippolito de' 21, 62, 80
 Medici, Lorenzo de' 54
 Medusa 133
 Mehlretter, Florian 16, 33, 39, 137
 Melchiori, Francesco 23, 39
 Meldert, Leonardo 124
 Melli, Grazia 222
 Meneghin, Alessia 235
 Menini, Ottavio 143
 Merisi, Michelangelo cfr. Caravaggio
 Metlica, Alessandro 37
 Miato, Monica 186
 Michelacci, Lara 38
 Michiele, Pietro 186, 188, 189, 190
 Micoli Toscano, Francesco 109
 Milani, Gerardo 222
 Milburn, Erika 138
 Miletto, Gianfranco 216
 Minerva 38, 207, 211, 218, 220, 232, 233
 Minturno, Antonio 245, 277-278
 Minutelli, Marzia 212
 Minutolo, Ceccarella 125
 Mischiati, Oscar 227
 Mitchell, Nathan D. 235
 Molinaro, Julius A. 80
 Molinet, Jean 210
 Molino, Girolamo 245, 246, 283-284
 Molza, Tarquinia 117, 120, 121
 Monda, Davide 12
 Montaigne, Michel de 225
 Montano, Marco 287
 Montecatini, Antonio 59
 Montorfani, Pietro 38
 Moog-Grünwald, Maria 140
 Moore, Mary B. 125
 Morabito, Raffaele 69, 125, 167, 175
 Morace, Rosanna 222
 Morando, Simona 38
 Morelli, Arnaldo 227
 Moro, Maurizio 244, 287-288
 Moro, Tommaso 247, 248
 Morone, Bonaventura 278
 Moroni, Gaetano 239
 Morosini, Francesco 23, 205, 217, 245
 Morosini, Roberta 59
 Mosetti Casaretto, Francesco 135
 Motolese, Matteo 17
 Motta, Uberto 11, 26, 38, 127
 Moulton, Ian Frederik 167
 Muir, Edward 186
 Müller, Wolfgang G. 18
 Muresu, Gabriele 192
 Musarra, Franco 70
 Muscetta, Carlo 213
 Muse 217
 Mussini Sacchi, Maria Pia 128, 218
 Musso, Cornelio 249
 Musto, Daniele 171
 Mutini, Claudio 35
 Muzio, Girolamo 114

Nabucodonosor 261
 Nadin Bassani, Lucia 35, 212, 215
 Naich, Hubert 124, 150
 Naldini, Pietro Martire 248, 294
 Narciso 133, 169
 Nardi, Agostino 275
 Nardi, Narda 125
 Nelli, Pietro 219, 220
 Nelson, John Charles 34, 120
 Nelting, David 33
 Neri, Filippo (Santo) 23, 227, 231
 Neumann, Florian 16, 36, 48
 Nicoli, Giovanni 128
 Nigrisoli Wårnhjelm, Vera 168
 Nobili, Flaminio de' 37, 45, 194
 Noferi, Adelia 69, 105, 131, 133
 Norbedo, Roberto 25, 111
 Noris, Marin 287
 Novello, Iacopo 23, 217
 Noyer-Weidner, Alfred 131, 132
 Nuovo, Angela 242

O'Malley, John W. 225
 Obed-Edom 260
 Oberto, Simona 216
 Obicino, Bernardino 247
 Olivadese, Elisabetta 25
 Oloferne 272
 Ongaro, Domenico 109, 110
 Oradini, Lucio 36
 Orazio Flacco, Quinto 137, 138, 161
 Orfeo 133, 217
 Orvieto, Paolo 13, 49, 54
 Ossola, Carlo 37, 175, 215, 244
 Ovidio Nasone, Publio 22, 123, 124, 126,
 137, 148, 149, 179, 180, 213, 290

Pacca, Vinicio 131
 Palazzo, Eric 226
 Palladio degli Olivi, Gian Francesco 113
 Palladio, Andrea 208
 Pallavicino, Ferrante 186, 187, 188, 196
 Panigarola, Francesco 294
 Panizza, Letizia 19, 190, 196
 Panvinio, Onofrio 209
 Paolini, Fabio 141

Paolo Diacono 226
 Parabosco, Girolamo 22, 59, 172-174,
 179, 183, 187, 209, 215
 Parenti, Giovanni 213
 Partenio, Bernardino 108
 Partistagno, Isidoro di 110
 Paschini, Pio 108
 Pasqualigo, Alvise 22, 174-178, 180, 183,
 190
 Pasquazi, Silvio 248
 Passi, Giuseppe 195
 Pastina, Daniela 120
 Pastore Stocchi, Manlio 39, 68, 177
 Paterno, Lodovico 214
 Paternoster, Annick 18
 Patrizi da Cherso, Francesco 37, 53, 117,
 120, 121
 Patrizi, Giorgio 119
 Pavoni, Medea 174
 Pazzaglia, Mario 40
 Pecoraro, Marco 39
 Pedullà, Gabriele 11
 Pellizer, Ezio 169
 Penelope 123, 130, 149, 158
 Penzenstadler, Franz 137
 Pepe, Mario 222
 Peranda, Giovan Francesco 218
 Percoto, Pietro 108
 Peretti Orsini, Flavia 23, 205, 218, 245
 Pers, Antonio di 110
 Perugino 208, 223
 Petracchi, Pietro 246, 289
 Petrarca, Francesco 14-16, 20-22, 31-34,
 36-55, 61-70, 73-106, 123-124, 129-
 140, 143, 147-148, 151-157, 159-161,
 166, 168-170, 173, 192-193, 213, 224,
 229-230, 237, 244-246, 280
 Petris, Loris 125
 Petroni, Margherita 179
 Petteruti Pellegrino, Pietro 17, 37, 222
 Philipppy, Patricia 125, 126
 Piantoni, Luca 185, 187
 Piastra, Clelia Maria 226, 232
 Piccolomini, Alessandro 34, 35, 41, 42,
 115
 Piccolomini, Marcantonio 120

Pich, Federica 13, 16, 36, 132, 210
 Pichissino, Marco Antonio 108
 Picone, Michelangelo 106
 Piéjus, Anne 227, 228, 229, 230, 231, 232
 Piéjus, Marie-Françoise 35, 115
 Pierce, Robert A. 108
 Pietrobon, Ester 15, 37, 48, 222
 Pigna, Giovan Battista 209
 Pignatti, Franco 18, 119
 Pindaro 137
 Pino, Bernardino 109
 Pino, Giovan Battista 214
 Pinto, Raffaele 19
 Pio, Emilia 118
 Piperno, Franco 218
 Piras, Tiziana 222
 Pirtotele 217
 Piroddi, Giambenardo 179
 Pirovano, Donato 79, 129, 151, 172
 Pissavino, Paolo 38
 Plaisance, Michel 35, 115
 Plastina, Sandra 19, 118, 120
 Platone 48, 64, 117, 118, 122, 170
 Polato, Lorenzo 185
 Poliziano, Agnolo 136, 213
 Polleichtner, Wolfgang 224
 Poma, Francesco 186
 Pomeran, Troilo 215
 Pompilio, Angelo 123, 150
 Pontano, Giovanni 122, 136
 Poppi, Silvestro 248
 Porcacchi, Tommaso 173
 Porcia, Maurizio di 110
 Portaleone, Abraham ben David 216
 Portinari, Giovanni Matteo 189
 Porzio, Simone 48
 Possevino, Antonio 294
 Pozzi, Giovanni 222, 226, 235, 273
 Pozzi, Mario 18, 20, 34, 42, 60, 62, 106,
 116, 122
 Prada, Massimo 172
 Prado, Jeronimo 224
 Prandi, Stefano 18, 34, 37, 119, 138, 252
 Praz, Mario 215
 Prete, Antonio 105
 Procaccini, Camillo 293
 Procaccioli, Paolo 12, 17, 218
 Properzio, Sesto Aurelio 22, 53, 129, 136,
 137, 138, 155
 Prudenzio Clemente, Aurelio 294
 Pseudo-Virgilio 129, 156
 Puliafito, Anna Laura 19
 Puliatti, Pietro 52
 Quadrio, Francesco Saverio 216
 Quaglio, Antonio Enzo 135
 Quéatif, Jacques 235
 Quint, David 252
 Quondam, Amedeo 11, 15, 16, 18, 34, 48,
 51, 75, 87, 116, 165, 166, 173, 175, 181,
 187, 216, 221, 227, 236, 239, 242, 252
 Rabano Mauro 226
 Rabboni, Renzo 25
 Rabelais, François 210
 Raboni, Giulia 168
 Radaelli, Salvatore 141
 Radin, Giulia 37
 Raffaello Sanzio 208, 223
 Raimondi, Ezio 38, 39, 50, 138, 220, 229,
 230
 Rajna, Pio 58
 Ralli, Giovanni 283
 Ramat, Silvio 216
 Ranieri, Concetta 17
 Raverta, Ottaviano 35
 Ray, Meredith K. 17, 166, 179, 182, 198
 Razzi, Serafino 236, 237, 241
 Rea, Roberto 102
 Réau, Louis 232, 239
 Rebecca 260
 Regn, Gerhard 13, 16, 31, 33, 36, 48, 105,
 125, 136, 137, 138, 140, 193
 Residori, Matteo 35, 36, 115
 Riccardo di San Lorenzo 226
 Ricci, Juan 239
 Ricciardi, Roberto 212
 Richardson, Catherine 235
 Rico, Francisco 48
 Ridolfi, Luca Antonio 36, 43, 49
 Riga, Pietro Giulio 15, 51, 52, 221, 222,
 244

Rigo, Paolo 25, 68
 Rigolot, François 125
 Rima, Beatrice 169
 Rinaldi, Cesare 245, 280
 Rinaldi, Rinaldo 216
 Riposio, Donatella 181
 Risset, Jacqueline 12
 Risso, Roberto 175, 176, 177
 Rius, Rosa 19
 Rizzarelli, Giovanna 36
 Rizzolino, Salvatore 224
 Robert, Jörg 136
 Robin, Diana M. 216, 217
 Robortello, Francesco 111
 Rocco, Antonio 186, 196
 Rogers, Mary 111
 Rohlf, Gerhard 261
 Romagnoli, Anna 35
 Romei, Annibale 118, 119
 Roncaccia, Alberto 40
 Roncaglia, Aurelio 253
 Ronsard, Pierre de 137, 210
 Rosa, Mario 235, 236
 Rosati, Giampiero 124
 Rosati, Salvatore 114
 Rosenthal, Margaret F. 182
 Rossellini, Ingrid 133
 Rossi, Massimiliano 36
 Rossi, Ottavio 187
 Rostirolla, Giancarlo 227
 Rovere, Ottaviano della cfr. Raverta,
 Ottaviano
 Rozzo, Ugo 51, 107, 108, 109
 Rucellai, Giovanni 209
 Rudel, Jaufre 43, 105
 Ruggiero, Raffaele 11, 127, 149
 Ruotolo, Roberta Angelica 214
 Ruscelli, Girolamo 23, 109, 205, 211, 216
 Russel, Rinaldina 35
 Russo, Daniel 226
 Russo, Emilio 15, 17, 59, 211, 212

 Saarinen, Risto 169
 Saba (Regina di) 262
 Sacchini, Lorenzo 16
 Saffo 123, 148, 149, 156, 158

 Salineri, Ambrogio 275
 Salomone (Re) 206, 208, 211, 212, 219,
 223, 224, 238, 239, 241, 250, 262
 Salvatore, Tommaso 26
 Salvatorino, Giovanni Giacomo 51
 Salwa, Piotr 11
 Sambucco Hamoud, Micaela 208
 Sammarco, Ottavio 23, 109, 217, 228
 Samuele (profeta) 261
 Sandal, Ennio 125
 Sannazaro, Iacopo 263
 Sanseverino, Ferrante 115
 Sansone 266
 Sansovino, Francesco 53, 107, 165, 171,
 172, 175, 176
 Santacroce, Antonio 186
 Santagata, Marco 32, 33, 41, 44, 49, 67,
 96, 131, 133, 182
 Santamaria, Andrea 244
 Santarelli, Giuseppe 225
 Santi, Mara 128
 Santosuosso, Stefano 25
 Sapegno, Maria Serena 125, 126
 Sapegno, Natalino 36
 Sarnelli, Mauro 218
 Savoretti, Moreno 126
 Savorgnan, Giulio 110
 Savorgnan, Maria 15, 22, 168, 169, 170,
 171, 183
 Savorgnan, Mario 111, 112, 113, 142, 143,
 145, 161
 Scaglia, Desiderio 248, 294
 Scalabrini, Massimo 52
 Scalon, Cesare 107
 Scalvo, Bartolomeo 237
 Scaraffia, Lucetta 224, 225
 Schindler, Claudia 226
 Schneider, Ulrike 124, 125, 126, 127, 129,
 137
 Scholl, Heike 198
 Schulze Roberg, Michael 224
 Schulze-Witzenrath, Elisabeth 128
 Scipione Africano, Publio Cornelio 251
 Sedabonis, Pietro de' 41
 Segni, Giulio 23, 217
 Segre, Cesare 62

Selmi, Elisabetta 221, 222, 238
 Selva, Crisippo 51
 Siface 213
 Sigismondo da Venezia 247, 249
 Signorini, Stefania 126
 Sigonio, Carlo 119
 Silvano da Venafro 33, 40
 Simiani, Carlo 214
 Simoneit, Gabriel 68
 Simpson, Julianne 16
 Sinding-Larsen, Staale 208, 209
 Sipione, Marialuigi 222
 Sirene 133
 Sisto V (Papa) 179, 285
 Škamperle, Igor 120
 Smarr, Janet Levarie 18, 19, 34, 118, 121,
 127, 128, 170
 Sofocle 111, 141
 Solfaroli Camillocci, Daniela 222
 Sommaia, Girolamo da 57
 Sopranci, Giovanni 13
 Soto, Domenico 247
 Spadoni, Reginaldo 24, 226, 234-244,
 250, 252, 253-274
 Spagnoli, Giovanni Battista 295
 Spera, Lucinda 188
 Speroni, Sperone 21, 34-35, 42, 47, 58,
 62, 65, 90, 110, 115, 116, 119, 124,
 128, 138, 139, 170
 Spilimbergo, Adriano di 108
 Spilimbergo, Irene di 245
 Spina, Arcangelo 248, 294
 Spini, Giorgio 186, 197
 Spirito Santo 228, 239, 243, 269, 271
 Spitzer, Leo 43, 105
 Stabile, Aldo 48
 Staibano, Ambrogio 252
 Stambellino, Battista 122
 Stampa, Gaspara 125, 126, 128, 137, 259
 Stella, Clara 126
 Stierle, Karlheinz 70, 105, 132, 134
 Stigliani, Tommaso 245, 291
 Stoppelli, Pasquale 37, 136
 Strada, Elena 216
 Strata, Nicolò 238
 Strocchi, Maria Letizia 208
 Stroppa, Sabrina 16, 49, 70, 132
 Strozzi il Giovane, Giovan Battista 231
 Strozzi, Filippo 115
 Suitner, Franco 135
 Surdich, Luigi 59, 116
 Tagliente, Giovanni Antonio 166, 167
 Talenti, Alessandro 275
 Talenti, Crisostomo 244, 248, 284, 294
 Tancredi, Onorata 121
 Tansillo, Luigi 218, 219
 Tarabotti, Arcangela 23, 197, 198
 Taravacci, Pietro 126
 Tarsi, Maria Chiara 126, 137
 Tarsia, Giovan Maria 239
 Tartaglia, Ortensio 236
 Tasso, Bernardo 115, 124, 128, 170, 214
 Tasso, Torquato 23, 32, 37, 38, 45, 49, 51,
 53, 59, 127, 134, 170, 194, 205, 217,
 220, 225, 229, 233, 237, 244, 245, 246,
 248, 249, 256, 259, 262, 272, 290, 293
 Tassoni, Alessandro 40, 41, 45, 52
 Tassoni, Luigi 105
 Tateo, Francesco 18, 31, 47, 59, 171, 214
 Tebaldeo, Antonio 125
 Tenenti, Alberto 206, 208
 Terracina, Laura 127
 Terrier, Philippe 125
 Tibullo, Albio 22, 53, 129, 130, 136, 137,
 139, 151, 157, 158, 160, 161
 Tinelli, Elisa 11
 Tissoni Benvenuti, Antonia 213
 Tiziano 132
 Toftgaard, Anders 18
 Tolomei, Claudio 62, 80
 Tomasi, Franco 13, 16, 35, 36, 37, 48, 51,
 54, 109, 137, 138, 216, 218, 222
 Tomasin, Lorenzo 17
 Tomassini, Stefano 212
 Tommaso d'Aquino (Santo) 249
 Tonelli, Natascia 137
 Torre, Andrea 13, 36, 48, 51, 132, 133
 Torsellini, Orazio 294
 Toscanella, Orazio 127
 Traninger, Anita 18
 Travi, Ernesto 168

- Trucchi, Francesco 124, 150
 Tucci, Nicolao 224, 288
 Tullia d'Aragona 19, 21-22, 106, 112,
 114-117, 119, 121-124, 126-131, 134,
 136-140, 142, 145-147, 151, 154, 156-
 158, 160, 161, 170
 Turrini Bufalini, Francesca 236
 Tuzi, Stefania 223, 239
- Ubaldini, Cristina 244
 Ubaldini, Francesco Lelio 248, 294
 Ubertino da Casale 226
 Udine, Ercole 285
 Ulisse 133
 Ussia, Salvatore 221, 233, 236, 244, 247,
 256
- Vaganay, Hugues 234
 Vagni, Giacomo 11, 38
 Valerio Massimo 213
 Valette, Jean-René 49
 Valla, Lorenzo 122
 Vallée, Jean-François 18
 Valmarana, famiglia 291-292
 Valmarana, Leonardo 288
 Valvasone, Bertoldo di 143, 144
 Valvasone, Cesare di 141, 143
 Valvasone, Erasmo di 117, 122, 141, 144
 Van Den Bossche, Bart 70, 133
 Vannicelli, Quintilio 238, 239
 Vannucci, Pietro cfr. Perugino
 Vanwelkenhuyzen, Nadine 133
 Vanzon, Carlo Antonio 254
 Varchi, Benedetto 16-17, 19, 36, 44, 46,
 47, 54, 109, 110, 117, 119
 Vasio, Paolo 108
 Vasoli, Cesare 120, 207
 Vatteroni, Selene Maria 16, 36, 48, 54
 Vecce, Carlo 125, 126
 Vecchi Galli, Paola 13, 49, 68, 127
 Vecchietti, Filippo 247, 248
 Vecellio, Tiziano cfr. Tiziano
 Vedova, Giuseppe 38
 Vegio, Maffeo 122
 Vela, Claudio 136, 168
 Vellutello, Alessandro 39, 40, 41, 45
- Vendruscolo, Livia 35
 Venere 160, 213
 Venier, Antonio 113
 Venier, Domenico 110
 Venier, Francesco 107, 113, 114, 143
 Venier, Maffeo 248, 249, 293
 Venier, Matteo 25
 Venturi, Francesco 16
 Vergerio, Ludovico 224
 Vergerio, Pietro Paolo 107, 108, 224, 235
 Verhulst, Sabine 133
 Vermiglioli, Giovanni Battista 36
 Verrelli, Luca 50
 Vianello, Valerio 117
 Viario, Lorenzo 143
 Vida, Girolamo 59
 Vida, Marco Girolamo 224
 Vigilante, Magda 38
 Vignuzzi, Ugo 222
 Villalpando, Juan Bautista 224
 Villari, Susanna 50, 214
 Vincenzo di Beauvais 258
 Virgilio Marone, Publio 22, 123, 126, 129,
 147, 149, 156, 285
 Vitruvio Pollione, Marco 207
 Vittoria (amante di Alvise Pasqualigo) 22,
 174-178, 180, 183, 190
 Volta, Nicole 25
- Weaver, Elissa 198
 Weinrich, Harald 252
 Westwater, Lynn Lara 198
 Whitman, Jon 127
 Willaert, Adrian 172
 Winston-Allen, Anne 235
 Wittkower, Rudolf 206, 209
 Wolf, Gerhard 68
 Wood, Sharon 190
- Zabughin, Vladimir N. 232
 Zaja, Paolo 109, 244
 Zambon, Francesco 126
 Zanato, Tiziano 54
 Zardin, Danilo 227, 238
 Zarri, Gabriella 179
 Zenofonte, Andrea 166, 167

Zeri, Federico 170

Zeusi 217

Zilli, Luigia 111

Zima cfr. Celia Romana

Zimei, Francesco 268

Zinani, Gabriele 60

Zonta, Giuseppe 20, 34, 35, 42, 111, 138

Zoppio, Melchiorre 38, 47, 187

Zuccolo, Ludovico 38, 52, 187

Zuccolo, Vitale 38, 42, 59, 60

Zuzori, Fiore 118

Zuzori, Nika 118

Ultimi volumi pubblicati:

ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*. Narrazioni e riscritture.

GIUSEPPE POLIMENI (a cura di), *Una di lingua, una di scuola*. Imparare l'italiano dopo l'Unità. Testi autori documenti.

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita*. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Imitazione di ragionamento*. Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

FEDERICA FREDIANI, RICCIARDA RICORDA, LUISA ROSSI (a cura di), *Spazi segni parole*. Percorsi di viaggiatrici italiane.

EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*.

SIMONETTA FALCHI, *L'Ebreo Errante*. Gli infiniti percorsi di un mito letterario (disponibile anche in e-book).

LAURA SALMON, *I meccanismi dell'umorismo*. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov (disponibile anche in e-book).

LAURA A. COLACI, *Politologia del linguaggio italiano e tedesco*. Metafore concettuali e strategie retorico-narrative al Parlamento Europeo (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *L'Io felice*. Tra filosofia e letteratura (disponibile anche in e-book).

PAOLA CADEDDU, *Variazioni sul ritmo*. Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *Un amore bellissimo*. Leopardi e la felicità (disponibile anche in e-book).

CARMEN SARI, *A colloquio con Paolo Lioy*. Letteratura, scienza, politica (1851-1905) (disponibile anche in e-book).

GIUSI BALDISSONE, *L'opera al carbonio*. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Il "barlume che vacilla"*. La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

SIMONETTA FALCHI, GRETA PERLETTI, MARIA ISABEL ROMERO RUIZ (a cura di), *Victorianomania*. Reimagining, Refashioning, and Rewriting Victorian Literature and Culture.

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, *La fine del tempo*. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *I giorni della Parola*. Il Vangelo secondo Giovanni e la Poetica.

GIULIA CANTARUTTI, STEFANO FERRARI (a cura di), *Traduzione e transfert nel XVIII secolo*. Tra Francia, Italia e Germania (disponibile anche in e-book).

STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*. Narrazione, scrittura e idee di romanzo.

STEFANIA SPINA, *Openpolitica*. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter (disponibile anche in e-book).

AGNESE SILVESTRI, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno* (disponibile anche in e-book).

ANDREA MAURIZI (a cura di), *La cultura del periodo Nara* (disponibile anche in e-book).

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, ANDREA RABBITO, *Il dramma della straniera*. Medea e le variazioni novecentesche del mito.

MARIA CATRICALÀ (a cura di), *Sinestesie e monoestesie*. Prospettive a confronto.

MARCO SUCCIO, *Dal Movimiento alla Movida*. Il romanzo spagnolo dal franchismo a oggi (1939-2011).

RINALDO RINALDI, *Variazioni sul Novecento*. Figure, Spazi, Immagini.

VANESSA PIETRANTONIO, *Archetipi del sottosuolo*. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo.

GIUSEPPE POLIMENI, *La similitudine perfetta*. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento (disponibile anche in e-book).

FRANCA RUGGIERI, *James Joyce, la vita, le lettere*.

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. Vol. V - Le nuove muse. Ellenismo e origini della modernità.

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. Vol. IV - Gli altari della parola. Poesia orientale vedica. Inni e Mahabharata.

ANNAMARIA LASERRA (a cura di), *Percorsi mitici e analisi testuale* (disponibile anche in e-book).

NICOLA CATELLI, *Parodiae libertas*. Sulla parodia italiana nel Cinquecento.

UGO MARIA OLIVIERI, *Lo specchio e il manufatto*. La teoria letteraria in M. Bachtin, "Tel Quel" e H.R. Jauss (disponibile anche in e-book).

GIAN LUIGI DE ROSA, *Identità culturale e protonazionalismo*. Il ruolo delle Accademie nel Brasile del XVIII secolo (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. VIII. Le spie di Dio. Le tenebre e la luce da Shakespeare a Mozart.

FABIO LA MANTIA, *La tragedia greca in Africa*. L'Edipo Re di Ola Rotimi (disponibile anche in e-book).

GISELLA PADOVANI, *Emiliani Giudici, Tenca e "Il Crepuscolo"*. Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità.

EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Sul ri-uso*. Pratiche del testo e teoria della letteratura.

ANTONINA NOCERA, *Angeli sigillati*. I bambini e la sofferenza nell'opera di F. M. Dostoevskij (disponibile anche in e-book).

GIULIA CANTARUTTI, STEFANO FERRARI, PAOLA MARIA FILIPPI (a cura di), *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo* (disponibile anche in e-book).

ANTONIO MANSERRA, *La trilogia narrativa di George Orwell*. Un'analisi di A Clergyman's Daughter, Keep the Aspistris Flying e Coming Up for Air.

ANTONIO DEL CASTELLO, *Accidia e melanconia*. Studio storico-fenomenologico su fonti cristiane dall'antico testamento a Tommaso D'Aquino (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. Vol. III - L'altra metà del Logos. Da Esiodo a Euripide.

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche

Didattica, scienze
della formazione

Economia,
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,
territorio

Informatica, ingegneria

Scienze

Filosofia, letteratura,
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche
e servizi sociali



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835124528

Questo 
LIBRO

 ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:
www.francoangeli.it/latuaopinione.asp



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835124528

Il volume richiama l'attenzione su alcuni elementi di ambiguità del petrarchismo italiano nel Cinquecento, con affondi anche in epoca primo-secentesca. In particolare, sono analizzati il ricorso alla talvolta contraddittoria o comunque problematica autorità di Petrarca nella riflessione sull'amore; la tensione fra artificiosità letteraria e ostentazione di sincerità nelle lettere amorose; l'ambiguità fra sacro e profano in ambito encomiastico, con riferimento specifico alla metafora del 'tempio' nel fortunato genere antologico dei templi di rime. Una peculiarità del libro è quella di indagare il petrarchismo senza limitarsi al tradizionale ambito della produzione lirica, bensì allargando la prospettiva anche a generi contigui che si fondano in maniera essenziale sul codice petrarchista, quali dialoghi, trattati e lettere d'amore. Sono inoltre esaminati e editi alcuni testi poco noti, ma per più aspetti notevoli, quali gli anonimi *Discorsi sopra questioni amorose* dedicati a Cesare Gonzaga e il *Dialogo d'amore* di Cornelio Frangipane. Il percorso proposto restituisce un'immagine del petrarchismo quale fenomeno meno rigido e stereotipato di quanto ancor oggi spesso appaia alla percezione comune, evidenziando come esso possa essere attraversato da ambiguità o vere e proprie contraddizioni, e possa generare occasioni di riflessione e di dibattito senza per forza imboccare la via dell'anti-petrarchismo e della deformazione parodica.

Maiko Favaro insegna e svolge attività di ricerca presso l'Università di Friburgo (Svizzera). Ha effettuato esperienze di insegnamento e di ricerca in varie istituzioni: Harvard University, École Normale Supérieure di Parigi, Ludwig Boltzmann Institut für Neulateinische Studien di Innsbruck, Università di Trieste, Università di Udine e Freie Universität di Berlino, dove è stato ricercatore *Marie Skłodowska-Curie*. È autore di due monografie («*L'ospite preziosa*». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, 2012; *Dante da una prospettiva friulana. Sulla ricezione della «Divina Commedia» in Friuli dal Risorgimento ad oggi*, 2017) e di vari articoli sulla letteratura del Cinque-Seicento e del Novecento. Le sue ricerche sono state premiate con il *Canadian Society for Italian Studies Award* 2011 e il *Premio Tasso* 2016.