La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo

Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023)

a cura di
Matteo Favaretto

e-ISSN 2610-9522 ISSN 2610-9514

Italianistica. Nuova serie 4

Edizioni
Ca'Foscari

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo

Italianistica. Nuova serie

Serie diretta da
Tiziano Zanato

4

Edizioni
Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie

Direttore
Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico
Simone Albonico (Université de Lausanne, Suisse)
Gabriele Baldassari (Università Statale di Milano, Italia)
Zygmunt G. Barański (University of Cambridge, United Kingdom; University of Notre Dame, Indiana, USA)
Paolo Borsa (Université de Fribourg, Suisse)
Andrea Comboni (Università di Trento, Italia)
Elisa Curti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Simon Gilson (University of Oxford, United Kingdom)
Bernhard Huss (Freie Universität Berlin, Deutschland)
David Lines (University of Warwick, United Kingdom)
Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, Deutschland)
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)
Carlo Enrico Roggia (Université de Genève, Suisse)
Niccolò Scaffai (Università di Siena, Italia)

Segreteria di redazione
Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D
30123 Venezia

e-ISSN 2610-9522
ISSN 2610-9514

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/italianistica-nuova-serie/

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo

Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023)

a cura di Matteo Favaretto

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2024

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

© 2024 Matteo Favaretto per il testo
© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays published have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2024
ISBN 978-88-6969-821-7 [ebook]
ISBN 978-88-6969-822-4 [print]

Cover design: Lorenzo Toso

Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal programma di ricerca e innovazione *Orizzonte 2020* dell'Unione europea in virtù della convenzione di sovvenzione Marie Skłodowska-Curie nr. 843284. Le opinioni espresse sono esclusivamente quelle del curatore e degli autori dei diversi contributi; l'Agenzia non è responsabile dell'eventuale utilizzo delle informazioni contenute in tale pubblicazione.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023) / a cura di Matteo Favaretto. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2024 — viii + 282 pp.; 23 cm — (Italianistica. Nuova serie; 4).

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-822-4/
DOI https://doi.org/10.30687/78-88-6969-821-7

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Abstract

The present volume brings together papers given at the International Conference on the vernacular tradition of the prosimetrum from Dante to Bembo, which took place last summer at Ca' Foscari University of Venice at the end of a Marie Sklodowska-Curie postdoctoral fellowship. The conference followed on from a seminar held at the University of Trento over twenty-five years ago; however, the focus was on the mixed texts composed in the early centuries instead of embracing the entire period of Italian literature. The bibliography on these vernacular works considered as a whole is quite limited in comparison to that on the prosimetric production in classical and medieval Latin. Further, it is difficult to establish a satisfactory definition of 'prosimetrum' which goes beyond the etymological meaning described – with few different nuances – in both the early *Artes Dictandi* and in modern treatises of metrics. Dante's *Vita Nova*, the first – and in many respects exceptional – example of this vernacular tradition, does not offer a suitable model for the abundant prosimetra written in the subsequent two centuries, which were characterized by a considerable variety of themes and genres. Therefore, it seemed preferable to reconsider the subject and look closely at all those texts in which the evident alternation of prose sections and poetic compositions conformed to a precise authorial intent on the basis of a relationship of mutual dependence. The papers collected here are intended to offer fresh insights into both famous and lesser-known prosimetra, written between approximately 1250 and 1500, in order to advance our understanding of this hybrid literary phenomenon. Each contributor takes a single prosimetrum focusing either on the interaction between prose and verse or any other relevant aspect, such as textual tradition and critical analysis of the poems, in line with the standard form that was used to examine the works included in the online inventory available at www.unive.it/inprov.

Keywords Prosimetrum. Vernacular tradition. Dante. Vita Nova. Bembo. Italian literature.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Sommario

Introduzione
Matteo Favaretto 3

«Ti parlerò per prosa»:
il *Tesoretto* come prosimetro mancato
Marco Berisso 13

Quale modello per la *Vita Nova*?
Luca Carlo Rossi 23

Consolarsi in volgare. Rifacimenti boeziani
nella Firenze di Dante
Luca Lombardo 33

Copisti per passione
della *Comedia delle Ninfe Fiorentine* di Giovanni Boccaccio
Sara Catalano 49

Le ballate delle donne

nel *Decameron*
Elisa Curti 61

Suggestioni cortesi ed elementi di letteratura cavalleresca nelle ballate del *Pecorone*
Nicola Esposito 77

«Canzonette piacevoli»
e «qualche moralità»
Il *Novelliere* di Giovanni Sercambi tra versi e novelle
Flavia Palma 91

«Sentisti, et in rime et in prose, dire alcune cosette di mio»
Lo strano caso del prosimetro dello Pseudo Sermini
Monica Marchi 105

Un prosimetro a tema religioso
Il *Trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione* di Giovanni Gherardi da Prato
Francesca Battera 123

«Senza la prosa tua non ti mostrare»
Forma e ragione della *Pistola* di Domenico da Prato, «nella quale è una canzone morale e una canzonetta da ballo»
Alessio Decaria 139

«Nel vulgar sermone»: Filelfo traduttore di Ovidio, tra prosa e terza rima
Michele Rossi 157

Ancora sulla *Nicolosa bella*: novità sul testo e sull'interpretazione
Francesca Florimbii 171

Noterelle sulle lettere 'prosimetriche' di Felice Feliciano
Xavier Espluga 185

Esegesi pluriprospettica nel *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici
Bernhard Huss 203

«Epsi amorosi miei versi insieme con la expositione di quelli»: sul *Commento* (1500) di Girolamo Benivieni
Sergio Di Benedetto 221

Sannazaro e la scelta del prosimetro: riflessi sulla tradizione manoscritta
Marco Landi 235

Gli *Asolani*, un prosimetro nel tempo
Claudia Berra 253

Indice dei nomi 273

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo

Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Introduzione

Matteo Favaretto
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

> È più tosto mostro che parto perfetto d'umano ingegno il mescolamento del verso e della prosa, non altrimente che sarebbe mostro il mescolamento di due spezie d'animali tra sé diversi, come d'uomo e di cavallo, onde s'è favoleggiato essere stato formato il centauro.
>
> (L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570)

Sono lieto di licenziare questi Atti relativi al convegno sulla tradizione prosimetrica in volgare, tenutosi nei giorni 26-27 giugno 2023 presso l'Università Ca' Foscari Venezia.[1] Riprendendo in parte le fila del seminario che, dedicato allo stesso tema, si era svolto più di venti anni prima all'Università degli Studi di Trento e i cui contributi erano stati successivamente pubblicati nel volume *Il prosimetro nella letteratura italiana* a cura di A. Comboni e A. Di Ricco (2000), il convegno si è specificamente focalizzato sui primi secoli della nostra storia letteraria. Già nella sede tridentina erano emerse alcune criticità: da una parte, lo scarso numero di studi nel campo dell'Italianistica rispetto alla più solida bibliografia inerente alla produzione medio-latina; dall'altra, la difficoltà insita nel tentativo di fornire una definizione di 'prosimetro' che si spinga al di là del semplice significato etimologico registrato nelle *Artes dictandi* medievali e, pur con sfumature diverse, nei moderni manuali di metrica, e chiarisca il rapporto tra prose

1 Il convegno e il presente volume rientrano nell'ambito del progetto di ricerca Marie Skłodowska-Curie (G.A. 843284) *InProV: An Inventory of the Prosimetra in Vulgar Tongue in the Early Centuries of Italian Literature (1250-1500)*, che ho svolto inizialmente alla University of Notre Dame (Indiana, USA) e nella fase conclusiva all'Università Ca' Foscari Venezia (settembre 2019-agosto 2023).

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-05-23 | Published 2024-07-17
© 2024 Favaretto | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/000

e versi coesistenti in una stessa opera. Assumere a modello archetipico di tale tradizione il suo primo e per molti aspetti eccezionale testimone, la *Vita Nova* dantesca, rischia – mi pare – di condizionare una concezione di 'prosimetro' che mal si adegua alla nutrita varietà dei testi ibridi composti nei due secoli immediatamente successivi.

Si è preferito pertanto azzerare la questione e mettere sotto la lente di ingrandimento qualsiasi testo in cui l'evidente alternanza di parti in prosa e componimenti poetici obbedisca a una precisa volontà autoriale secondo un rapporto di reciproca dipendenza.[2] Gli scopi e gli effetti raggiunti da questa commistione andranno chiariti di volta in volta, come a suo tempo si sforzò di fare, seppur cursoriamente, lo stesso Castelvetro, il quale, al di là del discutibile catalogo che include tra gli altri anche Apuleio, Stazio e Marziale, determinò, in base alla modalità di distribuzione della prosa e delle rime, diversi livelli di accettabilità per opere che ai suoi occhi apparivano come esseri mostruosi assimilabili alla figura del centauro. Per quanto suggestiva sia l'immagine, non occorre ribadire la distanza che ci separa da un giudizio estetico che si fondava essenzialmente sulla *Poetica* aristotelica riscoperta alla fine del Quattrocento. Più che sulla coesione tra le componenti, ora più o meno armonica, se non addirittura assente nei casi limite di giustapposizione, la validità di un prosimetro andrebbe forse misurata sulla loro interdipendenza: in che modo cambierebbero la percezione e la comprensione del significato di un'opera se arbitrariamente se ne rimuovessero le parti in versi o quelle in prosa? Unanime appare oggi il giudizio di condanna dei critici di fronte all'indebita operazione compiuta dal Boccaccio che trascrisse il libello dantesco dislocandone le divisioni. Il suo intervento non si limitava infatti a modificarne solamente la struttura, ma comprometteva irrimediabilmente la ricezione del tema del lutto per la morte dell'amata che l'autore si era premurato di esprimere anche attraverso una specifica struttura testuale. Allo stesso modo, potremmo allora chiederci, per esempio, quanto siano funzionali le ballate al disegno complessivo del *Decameron* per giustificarne l'attribuzione alla tradizione prosimetrica. Ignorare le rime poste, per quanto in maniera enigmatica, a conclusione di ciascuna giornata non significherebbe violare il senso dell'articolato progetto che volutamente sottende l'intera opera?

Risulta in ogni caso evidente – come già sottolineato da Stefano Carrai nella prefazione agli Atti del seminario di Trento citati sopra – che il prosimetro non identifica un genere letterario, ma

2 Non consideriamo dunque prosimetri quei testi in cui parti in prosa fungono da prefazione a un componimento in versi (o viceversa); in cui l'inclusione di componimenti poetici all'interno dell'opera in prosa è limitata e occasionale; in cui l'alternanza di prosa e poesia non è attribuibile all'autore ma dovuta ad aggiunte successive, estranee alla sua volontà.

costituisce una delle forme o modalità di scrittura possibili, accanto ai testi composti unicamente in prosa o in versi, cui gli autori tre-quattrocenteschi fecero ricorso con una maggiore frequenza e varietà rispetto ai secoli successivi. Lo dimostra la nutrita selezione delle opere esaminate in questo volume. In occasione del convegno, era stato chiesto agli autori di volgere la loro attenzione al rapporto tra prosa e versi all'interno del prosimetro da loro scelto, oppure di concentrare il loro approfondimento critico su altri aspetti dell'opera (tradizione testuale, forme metriche utilizzate, ecc.) in conformità con la scheda da me adottata nell'analisi dei testi inclusi nell'inventario consultabile sul sito www.unive.it/inprov.

Nel primo degli interventi qui raccolti, Marco Berisso riflette sull'intenzione, espressa da Brunetto Latini in più punti del *Tesoretto*, ma alla fine non realizzata e forse nemmeno mai in fondo tentata, di includere nell'incompiuta opera delle parti in prosa. A differenza dei quasi tremila settenari a rima baciata di cui essa si compone, questi presunti segmenti didascalici (o forse un blocco unico in una struttura bipartita?) avrebbero dovuto essere scritti in un volgare, che – ribadisce lo studioso – non può che essere la lingua del sì, libera dai vincoli del verso, limpida nell'esposizione e ispirata al principio retorico, su cui finora si è posta poca attenzione, della *brevitas*.

Non poteva mancare in un volume che intende ripercorrere, seppure con una campionatura di per sé limitata, la tradizione prosimetrica in volgare, un saggio sul suo indiscusso capostipite, la *Vita Nova* di Dante. Districandosi con agilità nella strabordante bibliografia relativa al libello, che in occasione del recente settecentesimo anniversario della morte del poeta si è ulteriormente rimpinguata, Luca Carlo Rossi riesamina i modelli letterari e strutturali, proposti in passato dalla critica, che possono avere inciso nella scelta dantesca di sperimentare la forma prosimetrica: dai testi ibridi mediolatini, in particolare Boezio, le cui tracce, al di là dei toni elegiaci, sono tuttavia maggiormente evidenti nelle opere successive e soprattutto nella *Commedia*, ai canzonieri provenzali corredati di *vidas* e *razos*, che però non condividono la paternità delle liriche. A questi modelli occorre affiancare l'influenza esercitata dalla *mise en page* di quei testi manoscritti destinati allo studio e alla meditazione in cui le chiose, di varia natura e ascrivibili ad altro autore, erano vergate in un carattere diverso.

Accertato il ritardo italiano della trasposizione integrale in volgare del *De consolatione Philosophiae* rispetto all'area franco-provenzale (il *Boezio* di Alberto della Piagentina è databile, secondo le indagini più recenti, al 1330-32), peraltro non dissimile da quello analogamente riscontrato nella tradizione del relativo commento, Luca Lombardo si propone di ricostruire la 'protostoria' tosco-fiorentina del prosimetro mediolatino rintracciandone gli influssi a partire dall'*Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* (1193) del fiorentino

Arrigo da Settimello. Anteriori ai riferimenti sparsi nelle opere dantesche, spiccano le riprese e gli echi del prosimetro di Boezio rinvenibili, oltre che nella produzione di Brunetto Latini, nelle opere del giudice Bono Giamboni, i cui rapporti con il più giovane autore della *Vita Nova* non sono stati ancora debitamente indagati. La notorietà del testo boeziano è inoltre testimoniata da una inedita versione, parziale e limitata ai soli carmi, attribuita a maestro Giandino da Carmignano e risalente alla fine del Duecento. Glosse in volgare (forse dello stesso autore) accompagnano la resa prosastica delle parti metriche dell'originale latino trascritto nel codice che ci tramanda il volgarizzamento all'interno dell'apparato paratestuale, contribuendo ad una disposizione della pagina assimilabile, per certi aspetti, alla tripartizione (versi, prose narrative, *divisiones*) del libello dantesco.

Di natura diversa, il saggio di Sara Catalano si focalizza su una parte della tradizione manoscritta, quasi esclusivamente quattrocentesca, della *Comedia delle Ninfe Fiorentine* del Boccaccio, originariamente dedicata a Niccolò di Bartolo del Buono. Ne fanno parte nove codici vergati da copisti per passione, i quali, pur nell'esercizio delle loro attività commerciali, disponevano di una cultura tale che gli consentiva di applicarsi per interesse personale alla trascrizione di testi letterari incrementando così il patrimonio librario dell'epoca. In questi testimoni, tutti cartacei e perlopiù copiati in una scrittura mercantesca, le parti in prosa del prosimetro boccaccesco occupano quasi per intero lo spazio delle carte, mentre i versi dei capitoli ternari sono prevalentemente disposti su una colonna. Esemplare in tal senso è il codice 1071 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, di cui Catalano offre una descrizione puntuale, accompagnata da un breve profilo biografico del suo giovane copista Girolamo Morelli.

Segue una sezione di quattro interventi sulle sillogi novellistiche, che per ragioni di continuità di genere si è deciso di mantenere compatta, nonostante l'opera dello Pseudo Sermini, che chiude questo quartetto, si collochi cronologicamente dopo altri testi prosimetrici. Nel primo di essi, Elisa Curti analizza le ballate del *Decameron* in rapporto con il tessuto narrativo, soffermandosi su quelle attribuite alle donne della brigata e, in particolare, sulla canzonetta finale eseguita da Fiammetta. Polistrofici e polisemici, questi componimenti, accomunati dal tema amoroso e dal proposito di arrecare diletto sia agli astanti che ai lettori nonostante sfuggano all'immediata comprensione di entrambi, contribuiscono all'unitarietà della raccolta salvaguardandone la *varietas* retorica. In contrasto con la precedente novella di Griselda, i versi di Fiammetta ispirati dalla gelosia si spiegano forse come un ultimo tributo alla giovane amata dall'autore nonché protagonista dell'omonima elegia, in cui la donna, attanagliata da un sentimento analogo, si dispera per l'abbandono di Panfilo.

All'ispezione degli elementi cortesi e cavallereschi rintracciabili nelle ballate del *Pecorone* è invece riservato l'intervento di Nicola

Esposito, il quale dimostra come la loro presenza risponda a una precisa volontà autoriale. Con questa silloge destinata a un pubblico borghese tardo trecentesco sufficientemente alfabetizzato, ser Giovanni – la cui identità non è stata ancora del tutto accertata – intese fornire un prodotto letterario che attingendo al ricco serbatoio della tradizione novellistica e della storia antica e medievale (attraverso la *Nuova Cronica* di Giovanni Villani) fosse allo stesso tempo utile e dilettevole. Nel perseguire tale intento, il recupero del mondo cavalleresco con i suoi valori cortesi acquisisce una funzione paradigmatica per una classe sociale che in esso poteva trovare il consolidamento della propria identità culturale.

Di una vena moralistico-didascalica è sotteso l'incompiuto *Novelliere* del Sercambi, comprendente numerosi componimenti poetici (non più solo ballate, ma anche sonetti, madrigali, stanze di canzone e terzine), molti dei quali mutuati in gran parte dal poeta fiorentino Niccolò Soldanieri. Sul rapporto tra le diverse rime contenute nei preamboli, la cui esecuzione è affidata ai vari personaggi (o ai gruppi di cantarelli/-e e religiosi) che formano la brigata, e le novelle che per volere del preposto lucchese Aluisi sono invece prerogativa del solo autore, è incentrato il contributo di Flavia Palma. Se in una prima parte della raccolta, lo schema prevede che un racconto esemplifichi la 'moralità' (in versi) che lo precede – recitata non a caso dallo stesso Sercambi –, in seguito i testi poetici, disposti dapprima in maniera irregolare e poi, nella parte finale, secondo un ordine più sistematico, assumono una funzione diversa: ora servono da commento della novella appena esposta, ora suggeriscono all'autore la scelta, per analogia o per contrasto, dell'argomento da trattare nella sua successiva narrazione.

La sezione dedicata al Boccaccio e ai suoi epigoni si chiude con l'intervento di Monica Marchi che propone una interessante analisi delle modalità in cui le rime (canzoni, ballate, capitoli quadernari, sonetti caudati e mottetti) e le prose (quaranta novelle e due altri brani: l'uno, l'*Imbasciata di Venere*, in forma epistolare come la prefazione, l'altro, *Il giuoco delle pugna*, di impianto cronachistico) interagiscono nella silloge del senese Pseudo Sermini, tenendo in qualche modo coeso un organismo di per sé eterogeneo. I versi possono infatti riferirsi esplicitamente al precedente racconto offrendone la chiave interpretativa, oppure richiamare a distanza argomenti affrontati in altre novelle e rime, oppure ancora condividere con le prose il tema amoroso declinato di volta in volta con sfumature diverse. *Una tantum* il testo poetico è collocato all'interno di una novella autobiografica che presenta un chiaro intento derisorio nei confronti dei villani, tra i quali l'autore si ritrova a vivere lontano dagli amici e dalla donna amata.

Appartiene invece al genere della trattatistica morale e devozionale il prosimetro di Giovanni Gherardi da Prato, noto con il titolo *Trattato d'una angelica cosa*, che in questa sede viene esaminato con rigore da

Francesca Battera. La struttura del testo, in cui una giovane donna comunica alle sorelle gli insegnamenti ricevuti in sogno dalla Carità, alterna con cadenza regolare tre orazioni in terza rima, di trentasette versi ciascuna, a quattro sezioni in prosa. Le preghiere che la fanciulla rivolge rispettivamente al Padre, alla Vergine Maria e ai Santi perché prestino soccorso al suo animo afflitto infondendole la grazia necessaria per comprendere la volontà divina, si saldano perfettamente con le argomentazioni sviluppate dalla Carità. Il trattato condivide l'afflato religioso del *De consolatione* boeziano, mentre riprende dall'*Ameto* del Boccaccio lo specifico impiego del capitolo ternario. Tuttavia la combinazione della forma prosimetrica con il genere (o sottogenere) della *visio* contribuisce all'originale natura narrativo-devozionale del testo che lo distingue dai precedenti modelli letterari.

Nel suo saggio Alessio Decaria ci offre un'analisi accurata della *Pistola* di Domenico da Prato, notaio di professione vissuto a cavallo tra XIV e XV secolo, che si trova al centro – più precisamente nella 18esima posizione – del suo *Primo canzoniere* di stampo petrarchesco (cui seguirà un *Secondo canzoniere* privo però del prosimetro e più incline alla dimensione moralistico-penitenziale), dedicato all'amore infelice per la poggibonsese Melchionna. Questo del notaio pratese non è l'unico esempio di una tale pratica redazionale: penso in particolare ai prosimetri del senese Bernardo Ilicino (1443-76), il *Somnium* e la *Risposta* (sulle qualità di madonna Ginevra Luti) inviata ad Alberto d'Este, anch'essi collocati nel mezzo della silloge di rime in uno dei due codici (il ms I. XI. 24 della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena) che ce la tramandano. Il breve testo elegiaco della *Pistola*, indirizzata all'amico Giovanni di Salvi, intercala due sole rime (una canzone e una ballata) a tre estesi brani in prosa, che adempiono una funzione narrativo-esegetica sul modello dantesco della *Vita Nova*, saldandosi perfettamente con l'impianto generale del canzoniere come esplicitamente rivelano certi richiami interni.

Un caso particolare è rappresentato dalle 'sequenze prosimetriche' che si riscontrano nel parziale commento al canzoniere petrarchesco che Filelfo redasse verso la fine degli anni Quaranta del Quattrocento. Non quindi un'opera unitaria, ma delle brevi composizioni autonome e in sé compiute, che prendendo lo spunto dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* si distaccano dal contesto prettamente esegetico per esibire le velleità artistiche del loro autore. Richiama l'attenzione su queste sezioni di diversa lunghezza il contributo di Michele Rossi, il quale ne evidenzia con precisione le caratteristiche comuni: il rifacimento di episodi specificamente tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane e una chiara distinzione tra le perlopiù concise parti in prosa, destinate alla narrazione, e le parti in terza rima di maggiore ampiezza, riservate invece ai discorsi diretti dei vari personaggi mitici.

Riconducibile al genere dei 'romanzi epistolari', su cui dapprima aveva puntato i riflettori Maria Pia Mussini Sacchi, è la *Nicolosa bella*

di Gianotto Calogrosso. Rispetto agli altri prosimetri (*Glycephila*, *Historia di due amanti*, *Pamphilia*) che analogamente contaminano l'impianto narrativo del Boccaccio 'minore' (in particolare dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*) con l'idea di canzoniere petrarchesco, la storia dell'amore tra Sante Bentivoglio, signore di Bologna, e la nobildonna Nicolosa Sanuti è l'unica a godere di una edizione critica moderna (curata da Gaeta e Spongano e pubblicata nel 1959 per la Commissione per i testi di lingua). Interrogando, nel suo stimolante contributo, la tradizione manoscritta dell'operetta, Francesca Florimbii ne pone però in discussione le presunte paternità e organicità, osservando che molte delle rime che compongono il *corpus* del prosimetro, così come del resto le sue lacunose parti in prosa, sono di fatto adespote e riproducono temi, *topoi* e stilemi convenzionali così ripetutamente da far pensare, più che ad un unico autore, a una pluralità di rimatori cortigiani e a una silloge organizzata con l'intento di omaggiare il signore bolognese.

Di problemi di datazione, critica testuale e identificazione di taluni personaggi storici si occupa il saggio di Xavier Espluga che ha per oggetto l'epistolario dell'antiquario veronese Felice Feliciano, e il merito di riportare l'attenzione su un fenomeno non ancora sufficientemente indagato della tradizione ibrida che si sta illustrando, quello cioè delle lettere prosimetriche, il cui capostipite può essere riconosciuto nella raccolta di Guittone d'Arezzo. Alcune di esse si leggono per l'appunto anche nel carteggio del Feliciano, tramandatoci da quattro diversi codici di dedica, in cui la presenza di notevoli varianti d'autore è dovuta alle modifiche richieste dal mutato contesto epistolare. Un esempio significativo di questo 'riciclaggio' testuale è offerto dalla lettera utilizzata dall'umanista come prefazione della sua silloge poetica conservata nel ms Italien 1029 della Bibliothèque nationale di Parigi, di cui Espluga fornisce un illuminante confronto con le altre versioni dell'epistolario.

Al genere dell'autocommento, di chiara derivazione dantesca (dal *Convivio* più che dalla *Vita Nova*), ci riconducono i contributi di Bernhard Huss e di Sergio Di Benedetto. Il primo analizza il rapporto tra le prose esegetiche e i sonetti del *Comento* di Lorenzo de' Medici, evidenziando come ai problemi cronologici relativi alla complessa composizione dell'opera si sovrappongano le discordi interpretazioni dei critici sul sostrato filosofico delle une e degli altri. Le apparenti contraddizioni presenti nel prosimetro, sotteso da un parziale ficinianesimo, si giustificano secondo Huss con la volontà del Magnifico di proporre un testo eterogeneo che fosse suscettibile di prospettive molteplici e obbedisse a una precisa strategia cautelativa di consolidamento del proprio potere politico.

Diversamente il prosimetro del piagnone Girolamo Benivieni, pubblicato nel 1500, manifesta – come ci spiega Di Benedetto – il chiaro intento di indirizzare in chiave rigorosamente religiosa la lettura

delle cento rime in esso contenute e distribuite in tre sezioni di lunghezza disuguale. Ai testi poetici, alcuni dei quali composti negli anni giovanili, si accompagna un ampio commento in prosa che tende ad acquisire una maggiore rilevanza nonostante l'armonica disposizione delle due componenti sulla pagina scritta, e che talora, nelle parentesi storico-biografiche, assolve una funzione più prettamente narrativa. È significativo che nell'ultima parte della sua vita il Benivieni si cimentasse in una nuova trascrizione del *Commento* riducendone, per una più agevole fruizione, le parti in prosa che egli riteneva tuttavia indispensabili per la comprensione delle sue rime.

Al 1504 risale la nota edizione summontina dell'*Arcadia* che rappresenta come nel caso del libello dantesco, anche se per motivi diversi, un *unicum* nel panorama prosimetrico in virtù di quell'armonico connubio tra le parti in prosa e le dodici egloghe polimetriche che Sannazaro seppe creare attraverso il recupero e la reinvenzione del genere bucolico. Esaminadone la tradizione testuale, Marco Landi si sofferma in particolare su quel gruppo di codici 'irregolari' che dell'opera tramandano unicamente le rime, scorporate *in toto* o in parte dall'impianto narrativo voluto dall'autore, e osserva come, oltre ad avere un peso ecdotico non trascurabile, esse godessero di una circolazione autonoma e parallela a quella del prosimetro vero e proprio, a conferma di un superiore statuto estetico che veniva loro riconosciuto rispetto alle parti in prosa.

Gli Atti si chiudono con il contributo di Claudia Berra, la quale torna a riflettere, a distanza di anni dalla sua poderosa monografia sugli *Asolani* del Bembo, sul significato culturale e sull'evoluzione redazionale del dialogo che, pubblicato dapprima nel 1505, conobbe altre due edizioni nel 1530 e nel 1553, sebbene in quest'ultimo caso il coinvolgimento dell'autore non sia del tutto assodato. Se il prosimetro venne progressivamente perfezionato sul piano linguistico in ottemperanza alle stesse *Prose*, la sua complessità filosofica, per quanto non priva di incongruenze, rimase immutata. Ripercorrendo le indagini critiche che negli ultimi decenni hanno interessato l'opera del cardinale veneziano, fin da giovane attratto dall'ideale dell'*otium* classico e refrattario alle incombenze pratiche che ne ostacolassero il conseguimento, Berra indica i possibili sentieri di ricerca futuri (il rapporto con il ficinianesimo, l'influenza finora sottovalutata del genere arcadico, la riconsiderazione dei metri lunghi sperimentati in età giovanile) che potranno consentirci di gettare nuova luce sul dialogo bembesco e rivalutarne l'intrinseco valore.

Alla fine di questa rassegna, che da sola mi pare basti a dimostrare quanto ricca e varia sia la tradizione prosimetrica tre-quattrocentesca a dispetto del poco o nessuno spazio di cui gode nei manuali di storia letteraria, desidero esprimere il mio grazie a tutti gli autori che hanno contribuito con affondi stimolanti e preziosi all'edizione di questo volume, e al nutrito manipolo di revisori anonimi – le

norme editoriali purtroppo non mi consentono di citarli –, le cui puntuali osservazioni sono servite per apportare decisivi miglioramenti alla versione finale dei saggi qui raccolti. Desidero inoltre rivolgere un sentito ringraziamento a una mia cara amica londinese, Elizabeth Freeman, per aver gentilmente accettato di rivedere gli abstract in inglese. Anche in questa come in altre mie fatiche accademiche non posso infine non esprimere la mia gratitudine al professor Tiziano Zanato che del progetto sui prosimetri è stato il supervisore generale e che mi ha validamente aiutato nell'organizzazione del convegno.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

«Ti parlerò per prosa»: il *Tesoretto* come prosimetro mancato

Marco Berisso
Università di Genova, Italia

Abstract The essay revisits the issue of a possible prosimetric structure in Brunetto Latini's *Tesoretto*. Despite the clear internal references to such a project, the poem's structure – as it has come down to us – demonstrates that this idea was no more than an attractive hypothesis.

Keywords Brunetto Latini. Tesoretto. Prosimetrum. Brevitas. Vernacular.

Mi trovo in una condizione piuttosto curiosa, visto che mi occuperò, in una occasione dedicata ai prosimetri, di un prosimetro che in realtà non c'è anche se, forse, ci sarebbe dovuto essere. Mi riferisco naturalmente al *Tesoretto* di Brunetto Latini, che non per caso vedo è schedato nel database di InProV come un 'caso particolare'. Forse, dicevo, e questo vale sia in riferimento al testo in quanto tale sia per quello che pertiene l'interpretazione che se ne può dare.

Sul primo aspetto tornerò alla fine, ma intanto credo sia bene almeno anticipare che la complessiva provvisorietà di impianto con cui il *Tesoretto* ci è arrivato, e che è quasi certamente quella stessa in cui Brunetto ce lo ha più o meno lasciato, non ci può affatto garantire che l'ipotesi prosimetrica sarebbe poi stata di fatto messa davvero in opera. Ma ne riparlerò in conclusione di questi appunti, come dicevo.

Per quello che riguarda invece i dubbi interpretativi, l'idea che il testo brunettiano fosse almeno progettualmente un prosimetro, avanzata molto precocemente da Zannoni (1824, XLVII-LII), dopo essere

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-05-13 | Published 2024-07-17
© 2024 Berisso | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/001

passata in giudicato per più decenni, è stata messa in dubbio in tempi prossimi a noi da Maffia Scariati (2010). Di tutto questo mi sono già occupato qualche anno fa, ma permettetemi in proposito un veloce sunto della situazione che, mi scuso in anticipo, risulterà probabilmente un po' ridondante.[1]

Come dicevo, è appunto Zannoni che nell'introduzione alla sua edizione (un lavoro che dona ancora oggi, accanto ad alcuni evidenti e inevitabili segni di invecchiamento, più di uno spunto utile) sottolinea per primo la probabile convivenza di prosa e poesia nel testo di Brunetto. L'ipotesi lì argomentata era che l'interruzione del poemetto ai vv. 2943-4 con le parole che introducono la risposta di Tolomeo («E ei con belle risa | rispuose in questa guisa»)[2] non fosse un evento accidentale ma fosse legato alla necessità di dar spazio a una risposta in prosa:

> Dee credersi che sian esse [*le parole di risposta di Tolomeo*] perite, e indovinare si può agevolmente la cagione, onde i copiatori le tralasciassero. Dovettero essi trovarle ripetute presso che a parola nel *Tesoro*. Né giova dire, che del *Tesoro* è quasi compendio tutto quello che or ci resta del *Tesoretto*, e s'è nondimeno conservato; perché ragion di ciò è l'esser esso scritto in poesia, laddove Tolomeo si dicea da Brunetto risponder per prosa. (Zannoni 1824, XLVII)

Zannoni ricordava poi i passi del *Tesoretto* in cui si preannunciano questi interventi in prosa (ci tornerò tra poco) e suggeriva che l'inserto in questione sarebbe stato con ogni probabilità non il testo francese del *Tresor* ma un suo auto-volgarizzamento, sulla base di quanto detto ai vv. 411-26 (anche su questo dovrò tornare). Indicava infine, per quanto velocemente e in nota, la possibilità che dopo questo primo inserto potesse riprendere il testo in versi e quindi potessero esserci uno o più ulteriori passi in prosa.[3]

L'ipotesi di Zannoni viene ripresa qualche decennio dopo da Thor Sundby nel suo saggio su Brunetto. Anche secondo Sundby l'inserto in prosa cadeva dopo il distico conclusivo e la sua mancata trasmissione dipende sia dal fatto «che Brunetto non *ha* compiuto questo capitolo, sia che i copisti in epoca posteriore, allorché il *Tresors* era già stato tradotto in italiano, non *hanno* creduto prezzo dell'opera di trascriverlo» (Sundby 1884, 33). Lo studioso insisteva poi (e questa è una novità) sul fatto che a questa prima prosa ne dovevano quasi

1 Qui e in seguito recupero in sintesi Berisso 2014, 15-24, a cui mi permetto di rinviare anche per quello che segue.

2 Cito il *Tesoretto* da Carrai 2016.

3 «Non giudico che Brunetto compiuta la prosa aggiugnesse a questa altri versi» (Zannoni 1824, LI nota 60): la cautela è motivata dal contesto in cui tutte queste riflessioni di Zannoni sono calate e che riguardano primariamente la distinzione del *Favolello* dal *Tesoretto*.

certamente succedere altre: in caso contrario l'inserto «avrebbe dovuto essere alquanto lungo ed esso avrebbe insieme dovuto contenere la vera chiusa, nella quale non v'era alcun motivo di *lasciar la rima*» (il riferimento è a *Tesoretto* v. 2900). Evocava infine, come già Zannoni da lui esplicitamente citato, il modello di Boezio sottolineando però «che i versi devono essere considerati presso Brunetto come la parte sostanziale dell'opera, mentre in Boezio servono puramente di accessorio» (Sundby 1884, 34). Dopo Sundby l'ipotesi di «parti in prosa mancanti» (Contini 1960, II, 278) sarà infine recuperata anche da Contini che la rilancia nella nota introduttiva a Brunetto contenuta nei *Poeti del Duecento*.

I passi del *Tesoretto* che stanno all'origine di questa discussione sono quattro. Siccome sono tutti molto noti e spesso citati, mi limito qui a riassumerli piuttosto velocemente. Il primo corrisponde ai vv. 395-426 ed è incluso nel primo discorso di Natura. Quest'ultima ha appena spiegato a Brunetto la facoltà che Dio possiede di infrangere le leggi naturali come testimoniato dalla Immacolata Concezione e dalla Resurrezione. Dopo di che segue il passo che ci interessa, in cui appunto Natura preannuncia a Brunetto (e quest'ultimo al lettore) che volendo «ischiarire» il proprio ragionamento così da fare in modo «che tutto lo 'ntendi» abbandonerà la rima, visto «che molte fiate | le parole rimate | ascondon la sentenza | e mutan la 'ntendenza». Se si presenterà il rischio che il discorso in versi produca «oscuritate», Brunetto si affiderà «con bella brevetate» a una prosa «in volgare».

Il secondo passo, ai vv. 903-14, è ancora all'interno di questa medesima sezione del pometto. In conclusione del suo discorso, dopo aver fornito un brevissimo sunto di nozioni fisiologiche e cosmologiche, Natura informa che in un secondo momento verranno esposti anche alcuni principi di astronomia e fisica ma che questo «non sarà pe·rima, | com'è scritto di prima, | ma per piano volgare».

È collocato invece tra questo primo e il successivo discorso di Natura il terzo passo (vv. 1116-24), in cui a parlare è questa volta esplicitamente Brunetto in funzione di narratore. Dopo aver annunciato di voler descrivere

> di ciascuno animale
> e lo bene e lo male
> e la lor condizione
> e la 'ngenerazione
> e lo lor nascimento
> e lo cominciamento
> e tutta loro usanza,
> la vista e la sembianza (vv. 1105-12)

Brunetto precisa che questo discorso non sarà «pe·rima | dal piè fin a la cima» ma in prosa e in «bel volgare e puro».

L'ultimo passo è collocato nelle battute conclusive del poemetto ed è quello ai vv. 2900-10 che ho già ricordato prima. Brunetto, rimessosi in viaggio, raggiunge il monte Olimpo e, poco prima di incontrare Tolomeo, fa questo annuncio:

> E qui lascio la rima
> per dir più chiaramente
> ciò ch'i' vidi presente.

Se si mettono a confronto tutti e quattro questi brani ci si accorge subito che la somiglianza tra di loro non è solo, come pure è evidente, di tipo concettuale ma è dovuta anche al fatto che in essi Brunetto ricorre a una terminologia ricorrente e piuttosto precisa che ha lo scopo di chiarire al lettore a quale tipo di inserti prosastici stia evidentemente pensando. Un primo elemento distintivo di questa prosa indicato da Brunetto è il suo dover essere «piana», vale a dire libera dai vincoli artificiosi del verso. Dovrà inoltre essere didascalicamente chiara (dovrà «dicerlo in aperto | sì che ne sie ben certo», come dice ai vv. 419-20 praticamente ricalcati ai vv. 913-14: «e mostrato in aperto | che ne sarai ben certo»; e si vedano anche le precisazioni più fine del v. 1124 e *più chiaramente* del v. 2901), anche questa volta in termini di opposizione al verso, che può originare oscurità in quanto obbligato dalla necessità di ricorrere alla rima. Infine questa prosa si caratterizzerà per essere in *volgare* (vv. 425 e 911) e per distinguersi grazie a una «bella brevetate» (v. 422). È proprio quest'ultimo carattere ad apparirmi il più notevole anche se a quanto mi risulta non è mai stato evidenziato nei commenti pure ottimi che si sono avuti al *Tesoretto* nel corso degli anni. Si tratta infatti di un termine tecnico derivato dalla retorica e indica una delle figure di pensiero, la *brevitas* appunto, la cui formulazione più sintetica è quella desumibile dal cap. LXVIII del IV libro della *Rhetorica ad Herennium*:

> Brevitas est res ipsis tantummodo verbis necessariis expedita […]. Habet paucis conprehensa brevitas multarum rerum expeditionem. Quare adhibenda saepe est, cum aut res non egent longae orationis aut tempus non sinet commorari.

Ovvero, per citare dalla versione del passo contenuta al capitolo 50 della redazione β del *Fiore di retorica*:

> È un'altra sentenzia che·ssi appella brevitade, la quale à luogo quando il dicitore pone solamente parole necessarie di dire, dicendo pur la somma delle cose […]. Questo ornamento è molto bello, e in poche parole comprende molta sentenzia. (Speroni 1994, 54)

La brevità è dunque la capacità di riferire sinteticamente la «molta sentenzia» utilizzando «solamente parole necessarie di dire». Un controllo delle occorrenze del lemma nel corpus *OVI* conferma la diffusione di questa accezione soprattutto, appunto, in contesti retorici. Do solo qualche esempio:

> No è mistero fare prego per audiencia avere là o l'omo è pregato de dire, e enpercò brevemento recitarò la visenda, cognosando essere grande incresemento longeça de parole a cului che desidra intendere cum brevità. (Guido Faba, *Parlamenti in volgare*)

> E perçò le morale nobilitade le quale era sparte in li grande volume e' ò redute insembre soto conpendiosa brevitade, ché inpossibel serave tante scriture revolçer cum' se conten in la integritade de cotanti volumi. (Vivaldo Belcazer, *Similitudene de l'ovra e final conclusion*)

> Per ço ke queru l'omini le decta 'n brevetate, | favello per proverbia dicendo veretate. (*Proverbia* pseudoiacoponici)

> Eo saço e cognosco, miser potestate, k'el place a çascuno signore brevitate de parole; unde eo dicerò mie parole sì brevimente cum e' potrò. (Matteo dei Libri, *Arringhe*)

Come possiamo allora immaginare che si sarebbe tradotta operativamente questa «bella brevetate» nel caso del *Tesoretto*? Ovviamente il massimo che possiamo fare è avanzare qualche minima ipotesi: è probabile però che ci saremmo trovati di fronte non tanto a un inserto «alquanto lungo», come abbiamo visto lo immaginava Sundby, e neppure a un commento alternato al testo, sul modello di quello praticato dallo stesso Brunetto nel volgarizzamento della *Rettorica*, ma semmai a una serie di brevi capitoli, forse anche distinti tra loro, sul modello appunto del *Tresor* già più volte evocato.

Vengo adesso alle annunciate obiezioni mosse da Irene Scariati a questa ricostruzione e che sintetizzo se possibile ancora più velocemente, dal momento che posso rinviare a quello che dicevo qualche anno fa nell'articolo che già ho citato. Secondo la Scariati, i passi che ho appena ricordato non sarebbero da interpretare come allusioni a una forma prosimetrica del *Tesoretto* ma come rinvii esterni al *Tresor*, chiamato in causa in queste occasioni da Brunetto a integrazione di quanto detto in forma necessariamente sintetica nel pometto, come in effetti avviene ai vv. 1345-56:

> Di tutte e quattro queste
> il puro sanza veste
> dirò in questo libretto:

dell'altre non prometto
di dir né di ritrare;
ma chi 'l vorrà trovare,
cerchi nel gran Tesoro
ch'io fatt' ho per coloro
c'hanno il core più alto:
là farò grande salto
per dirle più distese
ne la lingua franzese.

Gli elementi che secondo la studiosa suggerirebbero l'identificazione della «prosa» menzionata nel *Tesoretto* con il *Tresor* sarebbero quattro: 1) l'insistenza che già segnalavo di Brunetto sul fatto che la prosa dovrà essere in «volgare» risulterebbe ridondante a meno di non intenderla come allusione al francese (escludendo dunque che «volgare» significhi qui 'non in latino' dato che il prevedibile orizzonte d'attesa del poemetto presumeva già una scelta di questo tipo); 2) Contini, annotando i vv. 903-14, parlava di un'«allusione possibile» al *Tresor* (Contini 1960, II, 207); 3) al v. 425 il codice Riccardiano 2908 (= R) leggerebbe *parlando un volgare*, parzialmente confermato dal Magliabechiano VII.1052 (= M) con *consifatto volgare*: questo «volgare» non generico ma differente da quello del resto del testo («e disporrò la cosa | **parlando un** volgare [grassetto aggiunto] | che tu intende ed apare»), dal momento che dovrebbe essere 'inteso' dal francofono dedicatario del poemetto Carlo d'Angiò (e naturalmente l'ipotesi alternativa, quella che avanza per il «segnore» a cui è destinato il *Tesoretto* la candidatura di Luigi il Santo, non cambia la sostanza del discorso), non può che essere il francese; 4) il codice A VII 11 dell Biblioteca Civica Queriniana di Brescia (= B) aggiunge al distico finale altri due versi e quindi conclude così il poemetto: «E ei con belle risa | rispose in questa guisa || chel gran thesor devisa | in la lingua francisa».

Gli elementi indicati da Irene Scariati sono di varia consistenza probatoria ma nessuno è in realtà decisivo.[4] Al livello più basso di plausibilità si trova lo sgraziato tentativo del copista di B di chiudere in qualche modo il testo con un improponibile collage (dei vv. 1351 e 1356 che citavo prima) la cui autorialità è inammissibile persino dal punto di vista puramente linguistico. Lo stesso discorso vale più o meno per la questione della *varia lectio* del v. 425, visto che in realtà R legge *in volgare* insieme a tutti gli altri codici, a eccezione del solo Palatino 387 della Nazionale di Firenze (= N) che omette indipendentemente la preposizione, e appunto di M, copiato da Antonio Pucci, un codice che si distingue per un sistematico rimaneggiamento

4 Per uno sviluppo meno sintetico delle considerazioni che qui seguono si veda di nuovo Berisso 2014.

del testo (in questo caso specifico operato probabilmente per evitare la ridondanza conseguente all'inversione dei vv. 423-4 tipica del gruppo opposto a R). A questo si aggiunga che, a rigore di sviluppo narrativo, chi parla qui è Natura e il «tu» è Brunetto, quindi non un francofono. Quanto all'osservazione di Contini, essa ha di certo un valore per il caso in questione (che allusione ci sia è infatti innegabile e del resto questo solo lo studioso si limita ad asserire) ma non lo si può certo fare diventare elemento di prova. Semmai, a leggere bene il passo a cui il commento continiano è riferito, il dato più interessante è che la rete di rinvii interni istituita da Brunetto è fitta e coerente tanto che, una volta messa a sistema, essa indirizza senza dubbio verso l'inserimento di una sezione in prosa in cui si sarebbe trattato delle *sette arte* (v. 876) liberali (non solo della materia astronomica, quindi). Resta infine la questione, l'unica che mi pare meritare qualche indugio maggiore, di cosa intendesse Brunetto quando parlava di «volgare». L'osservazione a proposito del possibile pubblico del *Tesoretto* è infatti del tutto pertinente, ma la conclusione che se ne può dedurre mi sembra vada proprio in direzione opposta rispetto a quella avanzata dalla Scariati. Proprio perché supponeva di trovarsi di fronte un pubblico non abituato alla lettura del latino, Brunetto avrà sentito la necessità di specificare che anche la prosa sarebbe stata in volgare. Indirizza in questo senso, in primo luogo e sul piano linguistico, quanto si può desumere dai non moltissimi passi del corpus *OVI* in cui appare il lemma: *volgare* indica infatti sempre la lingua in cui si scrive o si parla ed è in costante opposizione a *latino* o *grammatica*. Del resto è questo che accade anche nel *Tesoretto*, dove Brunetto sottolinea il fatto che Ovidio gli risponda «'n volgare» anziché in latino, come ci si sarebbe potuto aspettare (v. 2373), e dove, indicando dove ha la propria residenza Prudenza viene specificato «Qui demora Prodenza, | cui la gente in volgare | suole Senno chiamare» (vv. 1272-4), sottolineando la coincidenza tra il latinismo (*Prudentia*, appunto) e il suo esito, appunto, volgare. Per contro, nell'unico caso in cui Brunetto vuole specificare che il volgare in questione non è quello da lui abitualmente utilizzato (mi riferisco di nuovo al passo ai vv. 1345-56), ricorre al termine lingua, che è infatti quello semanticamente più appropriato.[5]

La cosa che allora sarà da sottolineare e che mi appare estremamente interessante è il fatto che Brunetto concepisca l'idea di inserire a integrazione dei versi una prosa in volgare di sì con una spiccata impostazione didascalica, inserendosi così perfettamente nel clima culturale, ormai evidenziato da più parti, della Firenze post-Benevento, in cui proprio la pratica del volgarizzamento assume una

5 Rinvio per questo e per sintesi a quanto attestato nel *Tesoro della lingua italiana online* (*TLIO*) s.v. «lingua», § 3, con relativa e ampia esemplificazione.

funzione nevralgica sulla via dell'acquisizione di una nuova e vasta enciclopedia culturale e formativa diretta alla creazione dei nuovi ceti dirigenti guelfi (in questo senso appunto, come già indicava Villani, va intesa l'immagine di Brunetto Latini «maestro»). D'altra parte (e ricordiamo che lo diceva già Zannoni) il *Tesoretto* è già in qualche modo un compendio volgarizzato del *Tresor* e possiamo quindi supporre facilmente che anche le sezioni in prosa non sarebbero andate molto lontane da questa medesima impostazione (da qui appunto l'idea della «brevetà»), magari anche attraverso un processo di autotraduzione che prendeva come punto di partenza proprio il trattato.

Sto per concludere il poco che avevo da dire: prima, però, credo sia necessaria un'ultima considerazione. Accertato, come mi pare non ci siano dubbi, che Brunetto intendeva inserire delle parti in prosa nel *Tesoretto* (una sicura, ma forse anche più di una, se si tiene conto che ai vv. 1116-24 si riferisce a una trattazione del mondo animale che non mi pare verosimile sarebbe stata affidata a Tolomeo), dobbiamo però a questo punto domandarci se davvero questa ipotesi strutturale, per quanto esplicita, si sarebbe poi concretizzata realmente. Quello che voglio dire è che tutti i modelli di prosimetro che Brunetto poteva aver presenti, vale a dire la *Consolatio* boeziana ripetutamente citata dagli studiosi ma anche il *De planctu Naturae* di Alano di Lilla, presente quanto meno nella descrizione di Natura, sono assolutamente diversi da quello che per quanto virtualmente sarebbe stato il *Tesoretto* prosimetrico così come ci viene prefigurato. E questo non soltanto dal punto di vista della diversa funzione della prosa rispetto ai versi, una prosa che per Brunetto, come abbiamo visto, si sarebbe distinta per ragioni di stile (chiarezza e brevità vs oscurità ed espansione) ma non per opposizione di registro (come accade invece in Boezio e Alano, dove gli inserti in versi sono eminentemente lirici e la prosa narrativo-didascalica), ma anche e soprattutto dal punto di vista della generale gestione della materia testuale. Ammettere, come Brunetto sembra suggerire, che l'inserimento della prima prosa sarebbe avvenuto solo dopo l'entrata in scena di Tolomeo, cioè dopo quasi tremila versi in cui si era ampiamente sviluppata, seppure in modo non poco accidentato, una intera e articolata vicenda narrativa, è fatto abbastanza difficile da ammettere per le ragioni di disequilibrio tra le due modalità di scrittura che esso avrebbe generato. E si aggiunga che un organismo testuale di quel tipo avrebbe avuto una struttura paradossalmente opposta e simmetrica rispetto a tutte quelle che Brunetto poteva avere in mente e sott'occhio (e, sia detto per inciso, rispetto a tutti gli altri usi del prosimetro che la nostra tradizione letteraria ha potuto contare da lui in avanti), vale a dire con i versi a sorreggere l'impianto narrativo e con la prosa deputata a formulare inserti all'insegna del compendio enciclopedico. Se si rigetta, come credo sia opportuno, questa possibilità, dovremmo allora pensare in alternativa a un testo

curiosamente ibrido e bipartito, con una prima parte tutta versificata e una seconda parte tutta in prosa, o, in alternativa, a una futura risegmentazione di quanto già scritto sin lì in versi in modo da poter introdurre ove necessario gli inserti prosastici: risegmentazione, va detto, evidentemente tutta implicita, visto che il poemetto così com'è non ne suggerisce alcuna traccia e, anzi, si presenta, almeno formalmente, abbastanza compatto. Si potrebbe forse andare oltre e formulare ulteriori ipotesi, tutte lecite perché tutte fondamentalmente indimostrabili. Ma a stare ai pochi fatti accertabili, ho il sospetto, e chiudo davvero, che tutte queste allusioni a una forma prosimetrica siano solo l'ennesima spia della totale incompiutezza e provvisorietà anche strutturale del *Tesoretto*, un'idea affacciatasi a livello ideativo ma mai concretamente progettata in modo effettivo. Un ulteriore segnale, insomma, di un testo che non solo non è finito, che è cosa del tutto evidente, ma che addirittura è rimasto a uno stadio di abbozzo magmaticamente del tutto provvisorio (fatto salvo il moncone che ce n'è rimasto – e nemmeno tutto se la *Penetenza*, come credo, è un testo originariamente altro che attendeva dopo il suo inserimento un più puntuale adeguamento all'organismo complessivo),[6] in cerca di una stabilità che, all'altezza cronologica in cui Brunetto ha abbandonato l'impresa, non era neppure andata oltre a una indefinita e instabile organizzazione macrotestuale.

Bibliografia

Berisso, M. (2014). «Tre annotazioni al *Tesoretto*». *Filologia italiana*, 11, 16-40.
Carrai, S. (a cura di) (2016). *Latini, Brunetto: Poesie*. Torino: Einaudi.
Contini, G. (a cura di) (1960). *Poeti del Duecento*. 2 voll. Milano; Napoli: Ricciardi.
Maffia Scariati, I. (2010). *Dal 'Tresor' al 'Tesoretto'. Saggio su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*. Roma: Aracne.
Speroni, G.B. (a cura di) (1994). *Giamboni, Bono: Fiore di rettorica*. Pavia: Università degli Studi di Pavia.
Sundby, T. (1884). *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*. Trad. di R. Renier. Firenze: Le Monnier.
Zannoni, G.B. (1824). *Il Tesoretto e il Favolello di ser Brunetto Latini ridotti a miglior lezione col soccorso dei codici e illustrati dall'Abate Gio. Battista Zannoni*. Firenze: Molini.

6 Sulla questione si veda intanto Berisso 2014, 24-31.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Quale modello per la *Vita Nova*?

Luca Carlo Rossi
Università degli Studi di Bergamo, Italia

Abstract The author reflects on the way in which the various literary models highlighted by critics are compatible with the structure of the *Vita Nova*. Further, he suggests that it is worth considering the influence that the layout of the manuscripts of those works intended for study may have exerted on Dante's prosimetrum.

Keywords Dante. Prosimetrum. Vita Nova. Convivio. Boezio. Boccaccio.

Il punto di domanda che chiude il titolo dettato per il nostro convegno ha lo scopo di chiarire il carattere dubbioso e non assertivo di quanto seguirà. Infatti Dante è autore di pezzi unici, sprovvisti di inequivocabili precedenti diretti e privi di adeguata discendenza, collocati alla confluenza di generi diversi, in grado di mettere a dura prova, se non in piena crisi, le necessità classificatorie degli studiosi. Nel caso della *Vita Nova*, molto ricca è stata la ricerca dei precedenti classici, mediolatini, romanzi e volgari, magari con l'opportuna attenzione alla storia della tradizione e all'attingibilità dei testi. Tanto l'indagine retrospettiva quanto lo studio della ricezione del libello dantesco nel tempo, mostrano in sostanza che la *Vita Nova* sfugge a confronti troppo serrati e che le differenze coi modelli individuati prevalgono sulle affinità. La canonica qualifica di prosimetro si scontra poi con le difficoltà della definizione, più in generale, del concetto stesso di prosimetro, un *monstrum* irriducibile al solo accostamento di prosa e di versi – come dimostra il dibattito di queste giornate di lavoro – e dotato di duplice natura come il centauro saggiamente posto nella locandina di questo incontro veneziano.

Un elemento interessante emerso dall'analisi dei prosimetri europei del XII secolo è che nella tradizione mediolatina il prosimetro

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-04-11 | Published 2024-07-17
© 2024 Rossi | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/002

è avvertito come genere aperto ad accogliere gli opposti (come sono in sostanza i versi e la prosa): serio e faceto, commedia e tragedia, filosofia e libere divagazioni, narrativa e commento, «order and chaos» – sintetizza Bridget Balint (2009). E questo ibridismo di fondo ben si addice all'immagine continiana e ancora nostra, di un Dante inesausto sperimentatore, spericolato nelle infrazioni alle regole, che sceglie una struttura sufficientemente elastica per poi scardinarla del tutto.

Per avere notizie sulla genesi di quest'opera dantesca dobbiamo basarci sulle dichiarazioni autoriali, di per sé insidiose, e che diventano ancor più scivolose quando sono inserite in un contesto che vuol modificare l'immagine circolante dell'autore in base a uno scopo preciso, non più coincidente con quello della fase anteriore.[1] Nel caso occorre rifarsi all'incompiuto *Convivio*, un altro e differente prosimetro pensato per uno scopo e per un pubblico ben preciso, finalizzato com'è alla costruzione di un'immagine dell'autore molto diversa da quella tratteggiata nella *Vita Nova*, dove Dante si era presentato nelle vesti di poeta che riflette su una concezione evolutiva di amore e trascorre da una maniera all'altra, verso una definizione sempre più personale ed esclusiva, fino a una necessaria battuta di arresto e di silenzio prima di un salto nel buio, ancora imprecisato. Con il *Convivio* invece Dante intende assicurarsi la qualifica di filosofo ottenuta sul campo e non nelle aule universitarie, quindi deve adattare alla nuova bisogna l'etichetta di poeta conquistata con la *Vita Nova*.

Di qui discende il bisogno di segnalare il distanziamento, forse più intellettuale che affettivo, dal primo prosimetro, mediante il ricorso alla metafora fabbrile desunta dal linguaggio tecnico della letteratura («fervida» la prima opera, «temperata» la seconda):

> E se nella presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che nella Vita Nova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolemente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene. Ché altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra; per che certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra, sì come di sotto, nel quarto trattato di questo libro, sarà per propia ragione mostrata. E io in quella dinanzi, all'entrata della mia gioventute parlai, e in questa dipoi, quella già trapassata. (*Conv.* I I 16-17)[2]

1 Per questa doppia prospettiva cf. Brilli, Milani 2021, 111-33.

2 Le citazioni del *Convivio* sono tratte dall'ed. Fioravanti 2014.

Si tratta di un distacco necessario, coerente al processo di crescita, ribadito nell'altro brano del *Convivio* (II XII 2-7) dedicato alla *Vita Nova* trattata come prima manifestazione dell'ingegno dantesco, quasi un «giovenile errore»:

> Tuttavia, dopo alquanto tempo, la mia mente, che si argomentava di sanare, provide, poi che né 'l mio né l'altrui consolare valea, ritornare al modo che alcuno sconsolato avea tenuto a consolarsi; e misimi a leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e discacciato, consolato s'avea. E udendo ancora che Tulio scritto avea un altro libro, nel quale, trattando dell'Amistade, avea toccate parole della consolazione di Lelio, uomo eccellentissimo, nella morte di Scipione amico suo, misimi a leggere quello. E avegna che duro mi fosse nella prima entrare nella loro sentenza, finalmente v'entrai tanto entro, quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare; per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come nella Vita Nova si può vedere.
>
> E sì come essere suole che l'uomo va cercando argento e fuori della 'ntenzione truova oro, lo quale occulta cagione presenta, non forse sanza divino imperio; io, che cercava di consolar me, trovai non solamente alle mie lagrime rimedio, ma vocabuli d'autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. Ed imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea volgere da quella. E da questo imaginare cominciai ad andare là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè nelle scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti; sì che in picciolo tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero.

Il nuovo obiettivo di autopromozione a filosofo obbliga Dante a rivedere quanto aveva già scritto e divulgato e a ritrattare: di qui la rilettura dell'episodio della donna pietosa (*Conv.* II I-VI 12) che ora diventa la raffigurazione della Filosofia, ma a prezzo di evidenti contraddizioni con il libello.[3]

Voglio dire che la contrapposizione fra l'opera fervida e passionata del libello e quella temperata e virile del secondo prosimetro è una sottolineatura marcata ad arte e che va accolta con beneficio di inventario. Ossia Dante non dice il falso ma fa delle dichiarazioni tendenziose, ritocca, omette. Anche l'indicazione delle letture consolatorie

3 Da ultimo Maldina 2022.

fatte dopo un imprecisato periodo dalla morte-assunzione di Beatrice (*Consolatio* e *De Amicitia*) è certo frutto di una selezione accurata.[4]

Sulla conoscenza dantesca della *Consolatio* non vi è dubbio, secondo quanto hanno verificato alcune eccellenti indagini che considerano la circolazione dell'opera boeziana fornita di commenti nell'ambito fiorentino e negli anni prossimi alla fine Duecento,[5] anche se i suoi effetti e le tracce apprezzabili si verificano piuttosto nel Dante più tardo, e nella *Commedia* in particolare, che non nella *Vita Nova* stessa, per la quale la *Consolatio* risulta attiva soprattutto nella concezione stilistica elegiaca del libello (cf. Carrai 2006), molto meno invece per altri elementi.[6] Se si prescinde dall'esplicita menzione boeziana nel *Convivio*, è anche possibile indicare altre opere circolanti la cui forma alterna prosa e versi, intese come collaudati modelli strutturali e visivi: il *De nuptiis Phololog*i*ae et Mercurii* di Marziano Capella, il *De planctu Naturae* di Alano di Lilla e il *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre.[7]

La dichiarazione dantesca sulla lettura di Boezio è tendenziosa, si diceva, e sappiamo che Dante amava mistificare,[8] pertanto la ricerca del modello si è spostata anche su altri territori non segnalati dall'autore ma caratterizzati da affinità per la compresenza di versi e prosa, come *vidas e razos*. Senonché, anche a prescindere dal fatto che sono scritte da terzi e non dal poeta stesso e che circolano anche separate dalla silloge lirica alla quale si riferiscono, la compresenza di prosa narrativa, con elementi diegetici e dialogici, e di stralci, anche ampi, di versi dichiara l'indubbia suggestione esercitata sulla

4 La ricerca di tracce della lettura del *De amicitia* è stata meno intensa di quella sul libro boeziano: per le suggestioni ciceroniane nella *Vita Nova* si veda Fenzi 2017, 135-42, che le estende anche alle *Tusculanae Disputationes*.

5 Lombardo 2018 e Nasti 2016. Più in generale, per la presenza della *Consolatio* boeziana nell'opera di Dante si veda Lombardo 2013.

6 Bene sintetizza Pirovano (2020, 51): «Ammesse l'alternanza di prosa e versi, l'impostazione autobiografica e l'assenza della primitiva funzione satirica del prosimetro, occorre tuttavia riconoscere che le differenze prevalgono decisamente sulle affinità: la Consolatio è un libro di filosofia in cui le Muse della poesia, definite *scenicas meretriculas*, ('sgualdrinelle da teatro'), sono scacciate dal letto del protagonista, mentre la *Vita nuova* è la storia d'amore di un poeta; nell'opera di Boezio i carmi connessi all'argomentazione della sezione in prosa sono cantati dalla filosofia con l'intento di fornire all'io una pausa che lo ristori dalle difficoltà insite nell'ardua trattazione degli argomenti; Dante, invece, scrive un'autobiografia poetica non solo narrando la genesi delle poesie che ha precedentemente composto, ma anche spiegandole, e valorizzandole, attraverso l'autocommento. E ancora. La *Consolatio* ha struttura dialogica, che Boezio privilegia per il fascino che esercitò su di lui il prototipo platonico, mentre nella *Vita nuova* il dialogo è decisamente limitato e comunque non è minimamente un elemento strutturale».

7 Utilissime le rassegne dei numerosi precedenti classici e medievali di Battaglia Ricci (2000) e di Favaretto (2022).

8 Ernst Robert Curtius citato da Contini (1964, XV e, senza la frase tedesca, 1970, 260), ma non attestato altrove: chi mistifica chi?

forma della *Vita Nova* e mostra insieme la distanza siderale che le separa dal complesso e raffinato progetto culturale messo in opera da Dante, arcipersonaggio e esegeta di se stesso (cf. Menichetti 2012, 128-60). Tuttavia, l'ansia di individuare il manoscritto compulsato da Dante – sogno proibito di ogni studioso – ha indotto qualcuno a individuare chiose autografe dantesche sul margine dei versi di Arnaut Daniel nel Canzoniere provenzale H (Vat. lat. 3207) (vedi Careri 1990, 247-9): *grande illusion* per alcuni, alimentata dall'assenza di sottoscrizioni autografe e suggestionata dalla descrizione della grafia del poeta fornita da Leonardo Bruni, mentre occorre ammettere semplicemente la nostra impreparazione, gravata da scetticismo preventivo, a riconoscere le tracce materiali di Dante, come prova l'esperimento di Marco Palma (2017) che annunciava il recupero proprio di una *Consolatio* trascritta e sottoscritta dall'Alighieri.

La ricerca dei modelli strutturali e contenutistici per la *Vita Nova* si è sempre conclusa con acquisizioni parziali e piene di distinguo. Una via parallela che si potrebbe percorrere è quella del modello o prototipo fisico che Dante si è costruito a partire dai libri che ha conosciuto e letto, e dentro il quale ha poi incasellato la sua narrazione. Si tratta non di indicare un determinato codice di uno dei prosimetri o di altre opere modello, bensì di costruire una sommatoria di immagini librarie, desunte dalla realtà concreta attingibile da parte di Dante.[9] L'opera stessa è presentata immediatamente come un libro nella sua materialità: l'*exemplar* è la memoria, ma il libello è quello nelle mani prima dell'autore che lo sta scrivendo, e poi del lettore:

> In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia. (*Vita Nova* 1, 1; sottolineato aggiunto)[10]

Sappiamo bene che i libri di Dante sono ancora lontani e che la sua biblioteca è solo una ricostruzione virtuale (e ha ricevuto molte attenzioni durante il centenario ultimo scorso), tuttavia qualcosa possiamo ricavare dalla lettera della *Vita Nova*, la cui composizione, secondo una ragionevole ricostruzione di Giorgio Inglese nella sua vita possibile di Dante, è stata avviata durante o poco dopo il periodo in cui il poeta legge in solitaria Cicerone e Boezio direttamente in latino,

9 In questa prospettiva si è mossa con intelligenza e misura Jelena Todorović, il cui libro «looks at the text from the material point of view, reflecting on book culture and the transmission of texts and the role and place of book production in the compilation of Dante's little book» (2016, 11-12).

10 Le citazioni della *Vita Nova* sono tratte dall'ed. Gorni 1996.

per quanto riesce a comprenderlo (ma anche col supporto di qualche volgarizzamento), tarda estate 1293.[11]

La figura del libro che Dante immagina per il suo libello include versi inseriti in un tessuto connettivo prosastico, ma anche è accompagnato da annotazioni usualmente collocate nei margini, come ausilio alla comprensione. Lo dichiarano i passi contenenti tecnicismi esegetici, applicati a partire dal primo sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, sottoposto, come quasi tutti gli altri versi,[12] al primo degli esercizi interpretativi praticati dai commentatori antichi e medievali, ossia la divisione del testo secondo porzioni contenutistiche omogenee, per arrivare poi all'individuazione del nucleo concettuale: come si legge a *Vita Nova* 7, 13 «la divisione non si fa se non per aprire la sententia della cosa divisa». Divisione e «sententia» vengono effettuate nella «ragione» (attestato in tale accezione in *Vita Nova* 24, 4, e forse anche in 16, 10). L'autore, che si fa commentatore di se stesso secondo una pratica già diffusa, mostra una evidente dimestichezza con il lessico interpretativo usuale nelle discipline letterarie, filosofiche, giuridiche, senza che sia per noi possibile ancorarla in modo esclusivo a uno solo di tali ambiti, come invece suggeriva D'Andrea (1980, 13-50), additando i commenti ai testi filosofici e a Boezio in particolare.

Forse è ragionevole supporre che nell'ideazione della *Vita Nova* Dante pensasse, oltre che ai contenuti di altri prosimetri e di altri generi e forme letterarie, tanto in latino quanto in volgare, all'impaginazione che contiene «vocabuli d'autori e di scienze e di libri» (*Conv.* II XII 40), da intendersi, credo, con riferimento non tanto alle due opere menzionate (*Consolatio* e *De amicitia*) quanto all'insieme di testi, paratesti e peritesti che nei singoli fogli dei codici costituiscono il luogo del dialogo fra autore e lettore, fra autore e autore, con la stratificazione di testo primario, citazioni, sintesi, glosse.[13]

Ignoriamo l'aspetto e la *mise en page* che Dante ha concretamente dato al suo esemplare della *Vita Nova*, ma le suggestioni provenienti dal testo rimandano al mondo dei manoscritti dedicati allo studio e alla meditazione, con le gerarchie scalari di paragrafi maggiori e minori, coi margini occupati dalle riflessioni dei lettori antichi e moderni. Potrebbe interpretarsi come un indizio a favore dell'intenzione autoriale di rifarsi ai libri di studio il disagio manifestato da Boccaccio

11 Inglese 2015, 55. Per la presenza dei volgarizzamenti nella formazione fiorentina di Dante cf. Lombardo in questo volume. Il ricorso di Dante ai volgarizzamenti è provato almeno dalla stroncatura che egli riserva a quello dell'*Etica Nicomachea* eseguito da Taddeo Alderotti in *Conv.* I X 10 (a meno che non sia un attacco gratuito).

12 Secondo ordine e struttura diversificati, a eccezione dei sonetti ai paragrafi 7, 17 (solo il primo), 18, 24, 25, 28, 29.

13 Sull'influsso dei commenti nell'impaginazione di *Vita Nova* si appuntano la domanda di Michelangelo Picone e la risposta di Simon Gilson in Picone et al. (2004, 203).

copista della *Vita Nova* davanti all'inglobamento delle divisioni delle rime nel testo, quando, ad attuazione postuma di un ripensamento d'autore, colloca nei vivagni proprio quelle parti che più convenientemente si dovrebbero disporre attorno e non dentro al testo primario, per marcare visivamente la loro funzione ancillare:[14]

> Maraviglierannosi molti per quello che io adivisi, perché io le divisioni de' sonetti non ho nel testo poste, come l'autore del presente libretto le puose; ma a ciò rispondo due essere state le cagioni. La prima, per ciò che le divisioni de' sonetti manifestamente sono dichiarazioni di quegli: per che più tosto chiosa appaiono dovere essere che testo; e però chiosa l'ho poste, non testo, non stando l'uno con l'altre bene mescolato [...] La seconda ragione è che, secondo che io ho già più volte udito ragionare a persone degne di fede, avendo Dante nella sua giovanezza composto questo libello, e poi essendo col tempo nella scienza e nelle operazioni cresciuto, si vergognava avere fatto questo, parendogli opera troppo puerile; e tra l'altre cose di che si dolea d'averlo fatto, si ramaricava d'avere inchiuse le divisioni nel testo, forse per quella medesima ragione che muove me; laonde io non potendolo negli altri emendare, in questo che scritto ho, n'ho voluto sodisfare l'appetito de l'autore.

Sempre in quest'ottica insieme visuale e materiale pertinente al mondo dei libri destinati allo studio merita di essere recuperata l'indicazione di Domenico De Robertis (1980, 13-14) che, mantenendo l'attenzione nella cerchia fiorentina dei contatti danteschi, indica nella *Rettorica* di Brunetto Latini «il modello prossimo del 'commento' dantesco e della relativa problematica» di un autore in dialogo col proprio testo. La duplicità di funzione che Brunetto svolge come volgarizzatore di Cicerone e come suo «sponitore», sottolineata per giunta dalla scelta di differenziare le dimensioni dei rispettivi caratteri (lettera grossa per il testo, sottile per la chiosa), non è troppo distante da quella «che può predicarsi di Dante stesso, come poeta e come 'ragionatore' di poesia». Si tratterebbe dell'appropriazione dantesca di un modello preesistente, a lui particolarmente caro, e della sua metamorfosi in qualcosa di assolutamente nuovo: il Dante 'antico' dei versi sottoposto alla prova della distanza temporale e culturale dal

14 Riprendo la glossa boccaccesca da Gorni 1996, XXVIII. Importanti le riflessioni di Banella (2017, 3-69, in particolare 65): «La *Vita nuova* quindi sembra essere stata messa in libro in tal modo perché era prassi che un testo con commento fosse ospitato in un 'libro di studio': l'impressione, influenzata certo anche da quanto detto nella nota [*Maraviglierannosi*] a proposito delle divisioni, è che tale allestimento sia stato scelto non per una questione di gusto, quanto perché tale assetto materiale era determinato dalle caratteristiche intrinseche del testo di Dante».

Dante recente della prosa, ma senza la distinzione grafica dei due ruoli praticata da Brunetto e recuperata dal Boccaccio copista.

Bibliografia

Balint, B.K. (2009). *Ordering Chaos. The Self and the Cosmos in Twelfth-Century Latin Prosimetrum*. Leiden; Boston: Brill.

Banella, L. (2018). *La "Vita Nuova" del Boccaccio. Fortuna e tradizione*. Roma; Padova: Antenore.

Battaglia Ricci, L. (2000). «Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento». Comboni, A.; Di Ricco, A., *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento, 57-96.

Borsa, P.; Cabrini, A.M. (a cura di) (2022). *Dante e il prosimetro*. Milano: Università degli Studi di Milano.

Brilli, E.; Milani, G. (2021). *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*. Roma: Carocci.

Careri, M. (1990). *Il Canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*. Modena: Mucchi.

Carrai, S. (2006). *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*. Firenze: Olschki.

Contini, G. (1964). «Preliminari sulla lingua del Petrarca». *Petrarca, Francesco: Canzoniere*. Testo critico e introduzione di G. Contini. Annotazioni di D. Ponchiroli. Torino: Einaudi, VII-XXXVIII.

Contini, G. (1970). «Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*». Contini, G., *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 245-83.

D'Andrea, A. (1980). «La struttura della *Vita Nuova*: le divisioni delle rime». *Yearbook of Italian Studies*, 4, 13-50.

De Robertis, D. (a cura di) (1980). *Alighieri, Dante*: *Vita Nuova*. Milano; Napoli: Ricciardi.

Favaretto, M. (2022). «InProV: un inventario dei prosimetri in volgare dalla *Vita nova* di Dante agli *Asolani* di Bembo». Borsa, Cabrini 2022, 245-68.

Fenzi, E. (2017). *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*. Firenze: Le Lettere.

Fioravanti, G. (a cura di) (2014). *Alighieri, Dante: Convivio*. Vol. 2, *Alighieri, Dante: Opere*. Milano: Mondadori, 89-805.

Gorni, G. (a cura di) (1996). *Alighieri, Dante: Vita Nova*. Torino: Einaudi.

Inglese, G. (2015). *Vita di Dante. Una biografia possibile*. Roma: Carocci.

Lombardo, L. (2018). «"Alcibiades quedam meretrix". Dante lettore di Boezio e i commenti alla *Consolatio Philosophiae*». *L'Alighieri*, 52, 5-36.

Lombardo, L. (2013). *Boezio in Dante. La "Consolatio philosophiae" nello scrittoio del poeta*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

Maldina, N. (2022). «Dante e le regole del lutto». Borsa, Cabrini 2022, 179-91.

Menichetti, C. (2012). «Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un'analisi stilistico-letteraria di vidas e razos». *Medioevo Romanzo*, 36, 128-60.

Nasti, P. (2016). «Storia materiale di un classico dantesco: la *Consolatio Philosophiae* fra XII e XIV secolo: tradizione manoscritta e rielaborazioni esegetiche». *Dante Studies*, 134, 142-68.

Palma, M. (2017). «L'autografo di Dante». De Robertis, T. et al. (a cura di), *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro. I Manoscritti Datati d'Italia vent'anni dopo*. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 237-42.

Picone, M. et al. (a cura di) (2004). *Le culture di Dante. Studi per Robert Hollander*. Firenze: Franco Cesati.

Pirovano, D. (2020). *Vita nuova*. Rea, R.; Steinberg, J. (a cura di), *Dante*. Roma: Carocci, 37-54.

Todorović, J. (2016). *Dante and the Dynamics of Textual Exchange: Authorship, Manuscript Culture, and the Making of the "Vita Nova"*. New York: Fordham University Press.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Consolarsi in volgare. Rifacimenti boeziani nella Firenze di Dante

Luca Lombardo
Università degli Studi di Bergamo, Italia

Abstract The present article examines the Tuscan-Florentine vernacular tradition of the *Consolatio philosophiae* outlining the historical context of the reception of the Latin prosimetrum in thirteenth-century Florence. We focus on the legal-notarial intellectual *milieu* in which – following the teachings by Brunetto Latini – Dante's encounter with the original Latin source and the medieval French tradition of Boethius probably took place. Emphasis is placed on the echoes of the *Consolatio*, which can be traced in the work by the judge Bono Giamboni (a near contemporary of Dante), as well as on an unprecedented Florentine version of Boethius' prosimetrum, containing evident resemblances with the structure of Dante's *Vita Nova*.

Keywords Boethius. Vernacular. Commentary. Bono Giamboni. Giandino da Carmignano.

Prima di considerare la tradizione vernacolare tosco-fiorentina della *Consolatio philosophiae*, è utile fissare le coordinate storiche della ricezione del prosimetro latino nella Firenze del Duecento, cercando di porre l'interesse su quel *milieu* intellettuale di estrazione giuridico-notarile nel quale è probabile che, dietro le sollecitazioni di Brunetto Latini, «cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini» (Giovanni Villani, *Nuova cronica*, IX 10), per molti rifacitori in lingua di sì del prosimetro latino sia avvenuto l'incontro, non solo con l'ipotesto originale, ma anche con la rinomata tradizione transalpina di

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-04-05 | Published 2024-07-17
© 2024 Lombardo | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/003

Boezio.[1] Nozione acquisita dagli studi sulla fortuna medievale della *Consolatio*, infatti, è il significativo ritardo dell'area italiana rispetto alla precocità con cui l'opera boeziana aveva iniziato a circolare in area franco-provenzale; ciò spiegherebbe la definizione del prosimetro latino come libro «non conosciuto da molti» nel senso letterale di una diffusione limitata in quella Firenze di fine Duecento, alla quale fa riferimento il *Convivio* nel racconto autobiografico della lettura di Boezio intrapresa dall'Alighieri dopo la morte di Beatrice:[2]

> Tuttavia, dopo alquanto tempo, la mia mente, che si argomentava di sanare, provide, poi che né 'l mio né l'altrui consolare valea, ritornare al modo che alcuno sconsolato avea tenuto a consolarsi; e misimi a leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e discacciato, consolato s'avea. (*Conv.* II XII 2)[3]

A riprova di tale ritardo, basti ricordare che il primo volgarizzamento integrale del prosimetro in lingua di sì si pone nel secondo quarto del XIV secolo: è l'opera del fiorentino Alberto della Piagentina, databile fra il 1330 e il 1332, *terminus ante quem* assicurato dalla morte dell'autore in esilio a Venezia (cf. Azzetta 2009, 77; Brancato 2012, 366-70). Lo stesso censimento dei manoscritti condotto da Robert Black e Gabriella Pomaro indica, a fronte di rare attestazioni duecentesche, un incremento della fortuna italiana della *Consolatio* come libro scolastico nei secoli XIV e XV (cf. Black, Pomaro 2000). La misura di un ritardo italiano si evince del resto già solo considerando la tradizione transalpina di commento alla *Consolatio*: in anticipo sulle prime glosse peninsulari, quelle dell'astigiano Tolomeo degli Asinari risalenti al 1307, il più antico commento organico alla *Consolatio* prodotto oltralpe, attribuito al teologo benedettino Remigio d'Auxerre, è databile entro il primo decennio del X secolo; mentre al 1120 circa risalgono le glosse di un altro francese, Guglielmo di Conches, concepite nel contesto neoplatonico della Scuola di Chartres, le quali costituirono il materiale esegetico di riferimento per la lettura di Boezio in Europa fino all'inizio del Trecento. Ma venendo al panorama dei rifacimenti romanzi, ancor più significativa è la precocità delle prime versioni franco-provenzali della *Consolatio*, a cominciare da un frammentario poemetto in lingua d'oc, intitolato *Boeci*, che vide la luce entro la fine dell'XI secolo, passando per il *Roman de Philosophie* dell'anglonormanno Simund de Freine, della fine del XII secolo, per finire con la versione di un anonimo borgognone,

1 Sulla *Consolatio* nel Medioevo, cf. almeno Courcelle 1967, aggiornabile con Kaylor Jr., Phillips 2012.

2 Sul ritardo italiano, cf. Nasti 2016; Lombardo 2012.

3 Si cita il testo del *Convivio* dall'ed. Brambilla Ageno 1995.

il *Del Confortement de Philosophie*, che appartiene alla prima metà del Duecento e presenta molte affinità col commento di Guglielmo di Conches, segno di un'interazione tra i diversi piani testuali della diegesi e dell'esegesi, che costituisce la cifra della fortuna di un'opera composita come il prosimetro boeziano, non solo nel *coté* linguistico franco-provenzale, ma, come si vedrà, anche nella più tarda ricezione in lingua di sì. Non si possono menzionare qui tutti i rifacimenti di area gallo-romanza, tra cui si annoverano almeno altre otto versioni, cinque delle quali databili alla prima metà del XIV secolo, ossia nello stesso torno di anni in cui il volgare italiano si stava dotando del Boezio di Alberto: basti ricordare *Li livres de Confort de Philosophie*, traduzione in prosa della *Consolatio* a cura di Jean de Meung, che ebbe larga fortuna – ce la tramandano 21 manoscritti – ponendosi in continuità con le molte reminiscenze boeziane attestate nella seconda parte del *Roman de la Rose*, a sua volta veicolo di trasmissione indiretta di tessere boeziane a Firenze per il tramite del *Fiore*.[4]

Il paradigma storiografico sin qui abbozzato potrà precisarsi rispetto al peso reale dell'eredità boeziana nel contesto tosco-fiorentino del Duecento, se si prendono in esame – da una specola metodologica più ampia della definizione di volgarizzamento – anche le ripercussioni dottrinali, narrative e stilistiche del prosimetro latino sui primi testi della letteratura italiana, nei quali la *Consolatio* esercitò, attraverso imitazioni, citazioni e allusioni, un'influenza pervasiva, in linea con l'eredità del neoplatonismo di Chartres, perdurante a Firenze grazie all'antico *trait d'union* con la scuola capitolare di San Giovanni, a cui forse si legava il magistero retorico e politico di Brunetto Latini nel sestiere di Santa Maria Maggiore (cf. Faini 2017, 201-2; Lombardo 2022, 21-2), fino all'affermazione della scolastica tomistico-aristotelica, che dagli inizi del Trecento avrebbe relegato l'opera boeziana a testo base per l'insegnamento della grammatica. Il Duecento si caratterizza così per questo costituirsi di un *corpus* boeziano in volgare, che in fine di secolo si affaccia anche sull'attardata Italia non solo con una serie di rifacimenti autonomi dell'ipotesto, ma anche con una messe di riprese più o meno esplicite della fonte. Queste ultime includono tanto citazioni in volgare introdotte dalla formula discorsiva diretta «sì come dice Boezio», la cui prima attestazione risale alla *Rettorica* di Brunetto, quanto il riuso di immagini e figure retoriche, come la ruota della fortuna o la prosopopea di donna Filosofia, delle quali la *Consolatio* rappresentava l'archetipo culturale. Così come, su di un piano macro-strutturale e stilistico,

4 Per una rassegna dei rifacimenti boeziani di area gallo-romanza, cf. Babbi 2010; Cropp 2012; un'antologia di testi boeziani francesi, circoscritta al metro 12 del libro III della *Consolatio*, è in Atkinson, Babbi 2000; più in generale, per un profilo storico di Boezio volgarizzato nell'Europa medievale, cf. Minnis 1987.

l'opzione mista di prose e di metri si saldava alla declinazione lacrimevole dell'elegia per ammissione di commentatori come Guglielmo di Conches, delineando il prototipo di un dispositivo poetico adatto alla materia dottrinale dei versificatori francesi in latino, come Bernardo Silvestre e Alano di Lilla, e, per il tramite di questi ultimi, fiorentini, come il Latini del *Tesoretto* e, nel solco del filone elegiaco, il Dante della *Vita Nova*. In tal senso, le torsioni più originali del modello provengono proprio dal *milieu* fiorentino, nel quale, dalla metà del Duecento, la lettura di quel libro, che Dante, nel *Convivio*, avrebbe definito «non conosciuto da molti», sembra invece pratica consolidata tra gli intellettuali-giuristi laici alle prese con la costituzione di un nuovo paradigma filosofico in volgare, rispondente alle istanze culturali e civili dei ceti dirigenti comunali.[5]

Quella che si potrebbe definire la protostoria tosco-fiorentina di Boezio risale fino al 1193, ovvero alla *Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* del fiorentino Arrigo da Settimello, poema in quattro libri di distici elegiaci, che narra una vicenda autobiografica permeata dai toni stilistici della miseria. Appare rilevante come Arrigo, a differenza dei suoi contemporanei d'oltralpe, Bernardo Silvestre e Alano di Lilla, non mutui da Boezio la forma del prosimetro, adottando l'opzione prosodica del primo carme della *Consolatio*. Dalla prospettiva della posterità, ossia della ricezione dell'*Elegia* boeziana di Arrigo, è interessante vedere come in certi codici miscellanei d'area toscana l'*Elegia* sia accostata alla *Consolatio*, a riprova di un'affinità tra i due testi percepita a tal punto che il poema di Arrigo poteva incastonarsi nel progetto redazionale di un prodotto-libro per buona parte afferente al genere consolatorio e forse destinato all'uso scolastico di un lettore laico, data la natura 'secolare' degli altri testi accolti in simili miscellanee. Si pensi al ms Lucca, Biblioteca Statale, 370, miscellaneo dell'inizio del secolo XIV (mano A), che contiene, oltre alla *Consolatio*, testi di corredo, come il trattatello di metrica di Lupo Servato di Ferrières e il commento di Guglielmo di Conches, ai quali si affianca appunto l'*Elegia*, a sua volta accompagnata da glosse, che farebbero pensare a un uso scolastico dell'opera di Arrigo, insieme ai testi teologici di Prospero d'Aquitania e Ildeberto di Lavardin. Secondo Filippo Gianferrari, l'*Elegia* sarebbe stata una delle letture di base per l'apprendimento della grammatica nelle classi di *ars dictaminis* a Firenze e le non effimere reminiscenze del poema latino nella *Commedia* si spiegherebbero come retaggio di un'esperienza scolastica dell'Alighieri (cf. Gianferrari 2017).

5 Per l'ipotesi che la definizione dantesca alluda a un livello di competenza del testo boeziano, più che a una sua effettiva scarsa circolazione, cf. Brunetti 2002, 174; più in generale, sulla presunta rarità della *Consolatio* secondo la testimonianza del *Convivio*, cf. Ricklin 1997; Nasti 2011 e, ancora, Lombardo 2012.

Più tardi, i prestiti dalla *Consolatio* presenti nei trattati di Albertano e transitati nei relativi volgarizzamenti si configurano, con le citazioni boeziane della *Rettorica* di Brunetto, come le più antiche attestazioni di una circolazione vernacolare delle sentenze del filosofo tardoantico in area toscana. Nel volgarizzamento del *Liber consolationis* di Andrea da Grosseto (1268), il personaggio femminile di Prudenza, che ricalca la funzione allegorico-didascalica della Filosofia boeziana, ammaestra il protagonista Melibeo, ansioso di cercare vendetta nella Ventura, circa le insidie che quest'ultima riserva a quanti le si affidano. Nello sfoggio consueto di *auctoritates* morali, è addotta una citazione dal dialogo tra Boezio e la Fortuna, circa l'errore di chi confida nella sorte: «Unde dicie Boezio, nel secondo libro de la Consolazione: che la ventura non è niente, se non secondo l'uppinione e pensamento del popolazzo».

Sempre alla fine del Duecento, in Toscana, la prosa d'arte in volgare annovera una manciata di citazioni della *Consolatio* anche in quelle che Mario Marti ha definito le «più luminose pagine che la prosa d'arte del secolo XIII […] ci abbia tramandato (a parte la *Vita nuova* di Dante)» (Marti 1987, 565), ossia le *Lettere* di Guittone d'Arezzo. La Lettera III, indirizzata al «bono e diletto amico Monte Andrea», contiene diversi estratti boeziani volgarizzati, forse mediati dalla *Summa virtutum ac vitiorum* di Guglielmo Peraldo riguardo ai temi della fortuna, delle ricchezze e della beatitudine. Boezio è poi ricordato da Guittone al v. 65 della canzone *Poi male tutto è nulla inver peccato*, in un catalogo di sapienti antichi, indicativo delle letture filosofiche di un laico alla fine del Duecento, che include «altri manti» come Aristotele, Seneca e Cicerone, rappresentanti di quella filosofia pagana, che mostrava la discendenza di ogni elemento naturale da un principio divino: «Aristotel, Boezio e altri manti | Senaca, Tulio ad un testimon sonne | e per ragion, m'è viso, anche 'l vedemo» (Egidi 1940, 81). Assimilabile per genere alla testimonianza di Guittone è la lettera in prosa di Teperto (ma attribuita allo stesso Guittone), attestata dal ms Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, ff. 35*ra*-36*va*, per il quale, come riferisce Marco Berisso, è stata proposta l'identificazione con Tiberto Galliziani di Pisa, autore della canzone *Già lungiamente, Amore* e della canzonetta *Blasmomi de l'amore*, di cui, secondo Arrigo Castellani, Rinaldo d'Aquino sarebbe stato il destinatario.[6] Il testo dimostra la fortuna della *Consolatio* nella Toscana del Duecento, offrendo la più antica versione volgare del prosimetro latino non limitata a rade sentenze, ma estesa a vaste porzioni dell'opera boeziana, come l'intera prosa 2 e l'inizio della prosa 3 del libro II, epicentro della trattazione sulla fortuna, ed

6 Cf. Berisso 2008, 112, che rinvia a Castellani 2000, 511-12; per l'edizione del testo di Teperto, vedi Lombardo 2017, 44-5.

estratti del libro I, che si riferiscono alla trama narrativa dell'incontro di Boezio con la Filosofia.

I casi più rilevanti di questa fortuna predantesca della *Consolatio* a Firenze sono però rappresentati dalle opere di Bono Giamboni e di Brunetto Latini, entrambi attivi tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta del Duecento. Di quest'ultimo sono note tanto le riprese di sentenze dalla *Consolatio* nel *Tresor* e nella *Rettorica*, quanto la matrice boeziana dei segmenti didascalico-allegorici del *Tesoretto*, dall'epifania della Natura personificata alla trattazione di fortuna, nobiltà e avarizia, su cui è decisiva la mediazione dei cosiddetti «boeziani di Francia», Bernardo Silvestre e Alano di Lilla (Contini 1960, II 173). Meno frequentato dalla critica dantesca, Giamboni è un autore cruciale nel quadro della letteratura didascalico-allegorica del Duecento ed è il maggior lettore della *Consolatio* a Firenze prima di Dante.[7] A lui, attivo come giudice tra il 1261 e il 1292, si devono i principali rifacimenti boeziani in prosa volgare:[8] la narrazione allegorica del *Libro de' Vizî e delle Virtudi* e la versione *La miseria dell'uomo*, ispirata al *De miseria humanae conditionis* di Lotario di Segni. Nel *Libro*, la cornice narrativa, la personificazione allegorica della Filosofia (detta con calco boeziano 'maestra delle Virtù') e la traduzione letterale di brani della *Consolatio* sono elementi che già ricorrevano nella precedente *Miseria*, dove ulteriore cifra boeziana è la spiccata intonazione elegiaca. Nell'intelaiatura diegetica del *Libro de' Vizî e delle Virtudi*, la ripresa di Boezio è metodica sia per l'adozione di una cornice pseudo-autobiografica, che incastona la vicenda allegorica, sia per la mutuazione dell'impianto dialogico, che pone in ottica didascalica il dramma edificante di un protagonista coincidente con l'autore al cospetto della personificazione di Filosofia. La trama del *Libro* è intrisa di implicazioni narrative e allegoriche che rimontano inequivocabilmente all'archetipo boeziano. Una donna «Maestra delle Virtudi», dopo averlo ammonito, guida Bono nel viaggio verso il palazzo della Fede, conducendolo alla cima di un monte, da cui il protagonista assiste alle battaglie tra le Virtù e i Vizi, tra la Fede cristiana e le altre Religioni e le Eresie. Dopo la sconfitta dell'esercito dei Vizi e la morte della Superbia, Bono affronta le quattro Virtù cardinali, che gli dettano norme necessarie alla conquista del paradiso e iscrivono il nome di lui nella loro «matricola», con la promessa di una rinnovata prosperità terrena e della beatitudine celeste. Le fonti del *Libro* sono molteplici: oltreché dalla *Consolatio*, emergono reminiscenze da testi della formazione intellettuale

7 Sorprende l'assenza di una voce dedicata a Bono Giamboni nell'*Enciclopedia dantesca*.

8 Le sporadiche informazioni in nostro possesso sulla biografia di Bono Giamboni e un efficace sunto della sua cospicua produzione letteraria si ricavano da Foà 2000.

di Bono, legata a una cultura prescolastica, come la *Psychomachia* di Prudenzio, le *Parabolae* di san Bernardo, l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, l'*In Rufinum* di Claudiano, il *De inventione* di Cicerone (nella versione volgare del *Fiore di Rettorica*, di cui lo stesso Bono aveva steso una delle redazioni), tasselli di una 'biblioteca' di stampo neoplatonico, della quale è stata osservata l'arcaicità, rispondente a uno stadio della cultura fiorentina anteriore al rinnovamento tomistico-aristotelico.[9] Il modello ha offerto sia l'«inquadramento» dialogico sia la prospettiva autobiografica, entro cui si dipana la trama del viaggio allegorico sotto gli auspici di un personaggio femminile che è calco dalla fonte. La personificazione della Filosofia, benché vantasse svariate filiazioni dell'archetipo in testi mediolatini del secolo XII, probabilmente noti a Bono, nel *Libro* rinvia senza mediazioni all'incipit della *Consolatio*, come risulta dal racconto dell'epifania della donna e dal dialogo tra lei e il protagonista. Inoltre, la funzione macro-strutturale del modello implica l'adesione allo stile elegiaco: sin dal capitolo I del *Libro*, Bono si presenta come Giobbe redivivo, «piangendo e luttando con guai e sospiri» contro le «tribulazioni» della «misera vita»:

> Lamentandomi duramente nella profundità d'una oscura notte nel modo che avete udito di sopra, e dirottamente piangendo e luttando, m'apparve sopra capo una figura, che disse: – Figliuol mio, forte mi maraviglio che, essendo tu uomo, fai reggimenti bestiali, in ciò che stai sempre col capo chinato, e guardi le scure cose della terra, laonde se' infermato e caduto in pericolosa malattia. […] Or non ti ricorda di quello che disse Boezio: «Con ciò sia cosa che tutti gli altri animali guardino la terra e seguitino le cose terrene per natura, solo all'uomo è dato a guardar lo cielo, e le celestiali cose contemplare e vedere»? (*Libro* II, 1-3)

Come mostrato altrove, il brano di Bono traduce letteralmente la *Consolatio* in volgare fiorentino (cf. Lombardo 2017, 40-3). Il *Libro de' Vizî e delle Virtudi* va considerato il primo esempio di prosa d'arte in volgare ispirata ai temi morali e agli aspetti retorici della *Consolatio*, e, data la centralità dell'autore nel *milieu* intellettuale fiorentino, come l'immediato antecedente della narrazione autobiografica ed elegiaca della *Vita Nova*, meritando un posto in quel «triumvirato fiorentino predantesco», che per Segre (1968, XXV) include il *Tesoretto* di Brunetto e il più tardo volgarizzamento della *Somme le roi* di Zucchero Bencivenni. Inoltre, la cifra consolatoria del *Libro*, mutuata da Boezio, è manifesta nelle occorrenze di lemmi afferenti al

9 Sulla biblioteca di Bono, cf. Segre 1968, XIII-XXIX; dalla stessa edizione a cura di Cesare Segre sono tratte le citazioni del *Libro* nel presente saggio.

campo semantico della consolazione, i quali costituiscono, con quelle della *Rettorica* e dei volgarizzamenti di Albertano, le più antiche attestazioni di un lessico elegiaco in lingua di sì. La matrice boeziana delle occorrenze di lemmi come *consolare* si fa però certa ed esclusiva ove si consideri il contesto d'impiego, che corrisponde al dialogo tra l'io narrante e la Filosofia:

> perché, se 'l perdesse a mia pecca o per providemento che far si potesse, io ne sarei mai sempre dolente, e non me ne potrei consolare. A queste parole la Filosofia levò alte le mani, e rizzò li occhi al cielo. (*Libro* XI)

L'insistenza sulla cifra consolatoria del lessico giamboniano consente di tracciare una linea duecentesca Bono-Dante della *Vita Nova* nel segno di Boezio. Com'è noto dai documenti dell'Archivio di Stato di Firenze, che testimoniano la sua attività di giudice, il Giamboni abitava nel sesto di Porta San Piero, forse prima nel popolo di San Martin del Vescovo, poi nel popolo di San Procolo; nello stesso sestiere risiedeva la famiglia Alighieri, sicché una conoscenza diretta tra il maturo Bono e il giovane Dante, finora poco studiata, è da ritenersi più che probabile:[10] quando Dante si mise a leggerlo, non si può dire che il libro di Boezio non fosse conosciuto, né che mancasse chi, prossimo all'Alighieri, ne potesse procurare copia.

Contro l'idea che la *Consolatio* fosse ignorata in Italia prima di Dante, è dirimente anche la notizia di un volgarizzamento inedito che precede quello di Alberto della Piagentina.[11] Il più antico Boezio fiorentino è nel fondo librario del convento francescano di Santa Croce, cioè nel contesto di quelle «scuole delli religiosi», in cui Dante afferma nel *Convivio* di essersi recato a studiare la filosofia: si tratta del ms Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 23 dext. 11, latore di una versione parziale della *Consolatio* attribuita a maestro Giandino da Carmignano. Questo volgarizzamento è affine a una versione pisana anonima di fine Duecento (ms Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1609) e a una più tarda versione fiorentina (ms Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1003), ma sin dall'attribuzione a Giandino (assente nei due Riccardiani), il testo tràdito dal Pluteo presenta peculiarità notevoli, che ne fanno un esemplare unico e, per datazione e provenienza, il testimone della *Consolatio* più interessante in rapporto al contesto della formazione di Dante. In corsiva cancelleresca, il codice ha una datazione controversa, anche se Armando Petrucci lo ha

10 Santagata (2012, 70-3) riferisce di un rapporto documentato tra il Giamboni e un Lamberto degli Abati imparentato a un Alighieri, nonno del poeta.

11 Di questo testo inedito, Giuseppina Brunetti e io stiamo procurando l'edizione critica.

posto alla metà del Trecento, mentre dell'ultimo quarto del secolo sono ritenuti i commenti a corredo del testo (cf. Brunetti 2002, 164). Una *Consolatio* in latino occupa le cc. 4*r*-69*v*, insieme a un ricco apparato paratestuale (*accessus* di Trevet, cc. 1*r*-3*v*; glosse marginali e interlineari in latino e in volgare e, con queste ultime, il volgarizzamento attribuito a Giandino, cc. 4*r*-41*v*): «Questi v(er)si sono volgarizati | p(er) questo modo. p(er)lo maestro gia(n)dino | dacarmignano gra(n)de maestro in|filosofia» (c. 4*r*). La versione è solo dei carmi della *Consolatio* fino al libro III metro 11: dal libro II alla fine del III, la traduzione è accompagnata da estese glosse in volgare, che nel libro IV corredano il carme su Circe e Ulisse. L'attribuzione suggerisce di datare il volgarizzamento alla fine del Duecento: l'autore, infatti, si fa coincidere col destinatario di un sonetto di Dino Compagni, *La 'ntelligenza vostra, amico, è tanta*, tràdito dal ms Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3214, cc. 153*v*-154*r*, con la rubrica: «Questo sonetto mandò Dino Compagni di Firenze a mastro Giandino». Il nome del destinatario compare anche in un testimone più tardo del sonetto (ms Firenze, Accademia della Crusca, 53), benché nella forma Biandino: a c. 117*v*, si legge la rubrica «Din Compagnj a Maestro Biandino».[12] Se si ammette che il traduttore di Boezio sia lo stesso Giandino corrispondente del Compagni, è utile ricordare che Isidoro Del Lungo, editore delle *Rime* di Dino, aveva identificato Giandino con un medico, sebbene non iscritto nella matricola fiorentina dell'Arte dei medici e degli speziali, la quale però ebbe inizio nel 1297 ed era preclusa ai non fiorentini di nascita (cf. Del Lungo 1879, 340). Ciò induce a ritenere Giandino un *magister* laico nonostante nel volgarizzamento B dell'*Ars amandi* ovidiana sia citato un «frate Giandino» autore di *Questioni naturali*; a Giandino sono poi attribuiti i *Sillogismi* in volgare tràditi dal ms Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino-Panciatichiano 67 e da un ms modenese: la natura delle opere con le quali i *Sillogismi* sono tràditi dal ms Panciatichiano suggerisce il posizionamento dell'autore in un contesto laico (cf. Antonelli 2018). La fama di Giandino a Firenze è comprovata da Giovanni Villani, che ricorda come la morte di Carlo I d'Angiò, nel 1285, fosse stata annunciata «in Parigi […] per maestro Giandino da Carmignanola maestro allo Studio» (cf. Brunetti 2005, 21-3). L'insegnamento a Parigi spiegherebbe la familiarità di Giandino con il commento alla *Consolatio* di Guglielmo di Conches, che ebbe larga circolazione in Francia e di cui lo stesso *magister* da Carmignano avrebbe potuto recare una copia a Firenze (si ricordi il ms Firenze,

12 Non escludo che il Giandino interpellato da Compagni come perito d'amore (chiamato Biandino nel ms della Crusca) e il Bandino destinatario di un sonetto di Guittone sulla natura d'amore fossero la stessa persona identificabile con il maestro cui il ms Laurenziano attribuisce il volgarizzamento della *Consolatio*.

Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 77.4, latore francese duecentesco del commento, del quale si ignora la data di approdo a Firenze). Diversi indizi fanno propendere per la laicità di maestro Giandino, in accordo con Silvia Diacciati, che ha notato l'importanza dello scambio con il Compagni per il rapporto tra medicina e filosofia naturale negli ambienti laici fiorentini del tardo Duecento. La *quaestio* filosofica tra il Compagni e Giandino ci introduce così

> in un contesto nel quale doveva esistere un pubblico di lettori competenti nella materia, in grado di comprendere testi 'specialistici' e destinatari di opere di volgarizzamento scientifico come quella dello stesso Giandino. (Diacciati, Faini 2017, 223)

Un pubblico di laici che, sebbene sprovvisti di formazione universitaria, discorrono di questioni dottrinali in un contesto segnato da quella saldatura tra filosofia e medicina, alla quale deve ascriversi l'affiliazione di Dante all'arte dei medici e degli speziali.[13]

Diversi luoghi del volgarizzamento di Giandino sollecitano il raffronto con i già noti rifacimenti boeziani e con quei passi delle opere di Dante in cui è attiva la memoria della *Consolatio*, così come certe tessere testuali del volgarizzamento rivelano una maggior prossimità al testo dantesco rispetto alla fonte latina, facendo intravedere l'apporto combinato dei due livelli di ipotesto (cf. Lombardo 2021). La versione di Giandino si offre al confronto con la *Vita Nova* sulla base di una contiguità interdiscorsiva, sia sul piano cronologico (datazione duecentesca), geografico (provenienza fiorentina) e socio-linguistico (pubblico e uso del volgare), sia per la forma del testo: il volgarizzamento mantiene infatti un impianto bipartito, traducendo i versi boeziani e affiancando a essi le glosse in volgare (la stessa separazione tra prose narrative e prose esegetiche del libello ha riscontro nei tre livelli testuali nel ms Pluteo, che al prosimetro originale affianca un ulteriore apparato paratestuale), e la conseguente diffrazione funzionale nelle due opere, in cui un formulario argomentativo traspone in volgare il sistema delle divisioni, invalso nella tradizione esegetica latina.

Nel solco dell'ipotesto, il volgarizzamento esordisce con «li versi de la miseria», dettati al poeta dalle «squamate sirene», Muse consolatrici dell'elegia (BML, Pluteo 23 dext. 11, c. 4*r*):

> Con fiorito studio | io che i(n) qua | dietro co(m)piei li u(er)si. E guai pia(n)go lo | gio(io)so co(n)forcto a comi(n)ciare li dole(n)ti | modi. Eccho le squamate serene mi | dictano cose da scriuere. E li u(er) si de la | miseria bangnano le bocche de ueri | pianti.

13 Cf. Barbi 1924 [poi in Barbi 1941, 379-84]; Inglese 2015, 62.

A c. 14*r*, nel margine laterale destro superiore, una glossa a mo' di prologo introduce il II libro:

> Q(u)i comi(n)cia el | secondo uolume. Vsan|ça era deli antichi diter|minare libri p(er) uolumi. accio | che legitore auesse spatio di | ricolliere (et) dintendere piu | legiermente quelle cose che | dicesse. In questo uolume dala | ph(ilosof)ya a. boetio alqua(n)ti piu le|gieri medicame(n)ti. li quali promise | arimuouere lo dolore.

Questo incipit potrebbe spiegarsi con il fatto che dal II libro della *Consolatio* l'ordine di versi e prose si inverte, talché il volgarizzatore pare obbedire all'impianto dell'ipotesto, facendo precedere la traduzione vera e propria del carme da una glossa introduttiva. Tale movenza mostra l'intercambiabilità di traduzione (dei metri) e commento originale in prosa volgare, confermata in altri luoghi dalla contaminazione nella *mise en page* delle due tipologie, a volte anche con inserti in latino: è, questo, l'inedito statuto macro-strutturale del volgarizzamento di Giandino, che volge all'esegesi contaminando, mediante integrazioni originali, il testo latino con esiti peculiari rispetto ai restanti volgarizzamenti boeziani.

A c. 15*v*, nel margine laterale sinistro superiore, un'altra glossa funge da introduzione prosastica al carme successivo, riferendosi alla prosopopea di Fortuna («In questi u(er)si mostra qua(n)ta e la mutatio(n)e delafortuna», c. 15*r*),[14] di cui si tratta a *Cons*. II pr. 2, secondo il precetto retorico della *variatio*, attribuito a Cicerone e non attestato nei coevi trattati di *ars dictaminis* in volgare (una glossa simile è nella redazione beta del *Fiore di rettorica*, che però prescrive la *variatio* come strategia contro il rischio di generare sospetto nell'uditore, più che fastidio); data l'assenza di rapporti con la *Rettorica*, la glossa di Giandino è indiziata di originalità:

> Come dice tullio ne la recto|rica. La simillia(n)ça delloratio(n)e | ingenera fastidio. Et i(n)p(er)cio | edauariare loratione. Introdu|cendo nuoua p(er)sona. oalcuna | altra cosa parlando p(er)simiglia(n)|ça. Inp(er)cio inquesto luogo | introduce la fortuna parla(n)|te asua

14 A c. 16*v*, nella glossa a *Cons*. II pr. 3, Filosofia, dopo Fortuna, riprende la parola: «His igit(ur) si p(er) se tecu(m) fortuna loque(r)et(ur). Infino qui aparlato boe|tio p(er) una figura che si chia|ma prosopeia. Cioe i(n)for|mamento di nuoua p(er)sona | ora pone la filosophia la | risponsione diboetio». Se nei manuali di retorica in latino *prosopopea* è termine consueto, in volgare esso vanta occorrenze tarde. La più antica attestazione nota è in Dante: «ed è una figura questa, quando alle cose inanimate si parla, che si chiama dalli rettorici prosopopeia; ed usanla molto spesso li poeti» (*Conv.* III IX 2): cf. Berisso 1991; si dovrebbe quindi a Giandino non solo la prima attestazione del lemma, ma anche la più antica definizione in volgare di questa figura retorica, anteriore al *Convivio* e coeva all'enunciazione di prosopopea formulata nella *Vita Nova* (XXV, 8) circa l'accorgimento di dar voce «a le cose inanimate».

difensione. c(on)tra | boetio. Et q(ue)stoe q(ua)n(do) dice Uelle(m) aut(em) pauca tecu(m) for|tune.

La traduzione del carme 2 del libro II si arresta a metà del v. 1 («Se quante arene»), richiamando la glossa in volgare di introduzione ai versi per poi riprendere dal v. 5, sul margine inferiore della carta, mentre la glossa si distende lungo tutto il margine laterale destro inferiore, a c. 16*r*:

Se qua(n)te arene […]. Inq(ue)sti | uersi silam(en)ta lafortuna delauari|tia deliuomini laquale etanta che | no(n)si po mai satiare. Et dice che | si lege ne le fauole derchole. Chelli | andò nelo(n) ferno (et) quiui trouo uno | corno. el quale netrasse. e conse|crollo a uno dio. chesichiamaua | copia. p(er) loquale quella daua | le cose nece(ssar)ie. adalcuno pieno | adalcuno meno che pieno. Come | questo sia siluediamo. El corno cresce ala carne delanimale | eduro. (et) seccho lonferno echiama|ta q(ue)sta terra p(er)cio chelapa(r)te | disotto del mo(n)do. Erchole sipone | p(er) lo sauio (et) parladore. p(er)cio che | q(ue)lli chesauio doma tutti liuitij. | Et dicesi ercole q(u)i glo(rio)so dilice | (et) difadica. ma crede anco ne | lonferno. q(ua)n(do) li saui homini discen|dono aconoscime(n)to delecose te(m)porali | maquello chedice. che ercole trouo | el corno. sie qua(n)do lisaui huomini | co(m)pre(n)dono la cagio(n)e dela sterilita | cioe laridita delaterra. elsop(er)chio | amore. la sup(er) fluita dele pietre.

Se labo(n)danza sparga ta(n)te ricchezze. Con pieno corno (et) no(n) ritragha | lamano. Qua(n)te arene lo mare de rapenti uenti schomosso riuolge.

Da tale esempio si evincono sia l'importanza del commento che, ove l'oscurità del testo lo richieda, scalza la traduzione letterale per privilegiare l'esegesi in volgare (i primi quattro versi del carme sono posposti ai vv. 5-6, lasciando la glossa in posizione iniziale), sia la complementarità tra commento e volgarizzamento, intercambiabili. L'affiancamento di chiose in volgare al volgarizzamento vero e proprio del testo latino ricorda il caso della *Rettorica* di Brunetto, dove la bipartizione di volgarizzamento e commento è dichiarata sin dal prologo: «l'autore di questa opera è doppio […] uno che […] fece suo libro di rettorica, ciò fue Marco Tulio Cicero, il più sapientissimo dei romani. Il secondo è Brunetto Latino».[15] Così Giandino, se le glosse volgari possono attribuirsi a lui, assume il duplice ruolo di traduttore dei versi e di interprete in prosa, che integra con il commento

15 Un raffronto tra la *Rettorica* e il volgarizzamento di Giandino è in Brunetti 2005, 21 nota 42.

la trattazione originale per una più agile comprensione, attuando la funzione esegetica della prosa rispetto alla minore perspicuità della poesia. Diversamente dall'opera di Brunetto, quella di Giandino ruota attorno al testo d'origine, la cui centralità è riflessa dall'assetto grafico, che assegna la lettera grossa al testo latino e la lettera sottile al volgarizzamento dei metri e alle glosse in volgare. La bipartizione testo volgarizzato-commento ne riflette un'altra, assente in Brunetto, quella di versi e prosa (si potrebbe obiettare che il volgarizzamento dei versi boeziani si attua nella resa prosastica, ma indizi nella *mise en page* e nel paratesto – l'uso di lettere o di punti per indicare la cesura tra i versi, attiva nel transito dal latino al volgare – suggeriscono che l'autore o copista contemplasse un impianto metrico per il volgarizzamento). Se anche la resa dei versi ne mantenesse per volontà d'autore la cifra poetica, il loro affiancamento alle glosse replicherebbe sì l'impianto bipartito della *Rettorica* nell'accostare traduzione e commento dello stesso testo da parte del volgarizzatore-sponitore, ma altresì ricorderebbe più da vicino la coeva *Vita Nova* per lo statuto *de facto* di prosimetro in volgare. E, data la coesistenza di versi, di prose narrative e di chiose si potrebbe dire che siamo in presenza non solo di un prosimetro in volgare, ma di un testo tripartito come la *Vita Nova*, che si articola in poesia, prosa narrativa e prosa esegetica.[16]

Da un esame di questa versione fiorentina del libro di Boezio, si traggono indicazioni per una protostoria del prosimetro italiano. L'opzione del volgare intercetta un'istanza di perspicuità legata alla vocazione esegetica della prosa e alla sua funzione didascalica rispetto alla poesia, la quale, come rivela il programma di *prosimetrum* enunciato ma disatteso da Brunetto nel *Tesoretto*, richiede un supplemento interpretativo mediante il livello testuale prosastico. Lo statuto del prosimetro, che pertiene all'ipotesto, è mutuato nei fatti dal volgarizzamento di Giandino, che ricompone l'unità metrica dei versi tradotti, di cui si mantiene l'impianto prosodico, con l'unità prosastica della glossa, che illustra i versi, a partire dal II libro della *Consolatio*. La stessa definizione di «libro non conosciuto da molti», coniata da Dante, potrebbe valere 'poco volgarizzato', quindi precluso al vasto pubblico dei lettori non *latinantes*: l'ipotesi è coerente con la cronologia del più antico volgarizzamento, quello di Giandino, che vide

16 D'Andrea 1980 (poi D'Andrea 1982) indica come modello della tripartizione dantesca una *Consolatio* glossata: qui siamo su un piano di più stringente prossimità, che include la veste linguistica (quale esempio coevo di testualità tripartita, inoltre, non andranno dimenticati i *Documenti d'amore* del notaio Francesco da Barberino, forse legato come Dante al magistero retorico di Brunetto Latini, i quali nel codice autografo della Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076, si articolano in tre distinti livelli testuali: i versi in volgare, la traduzione letterale in latino e il commento, anch'esso in latino, caratterizzato da frequenti note autobiografiche).

la luce negli stessi anni della *Vita Nova*, quando Dante si era già accostato a un libro sino ad allora rimasto fruibile, per un lettore toscano, solo in latino.

Bibliografia

Antonelli, M. (2018). «Un nuovo testimone dei *Sillogismi* di Giandino da Carmignano». *La Parola del Testo*, 22, 3-27.

Atkinson, J.K.; Babbi, A.M. (éds) (2000). *L'"Orphée" de Boèce au Moyen Âge: Traductions françaises et commentaires latins (XII-XV siècles)*. Verona: Edizioni Fiorini.

Azzetta, L. (2009). «Tra i più antichi lettori del *Convivio*: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante». *Rivista di studi danteschi*, 9(1), 57-91.

Babbi, A.M. (2010). *Saggi sui volgarizzamenti francesi della "Consolatio philosophiae"*. Verona: Edizioni Fiorini.

Barbi, M. (1924). «Dante e l'arte dei Medici e Speziali». *Studi Danteschi*, 8, 160-3.

Barbi, M. (1941). *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*. Firenze: Sansoni.

Berisso, M. (1991). «Per una definizione di prosopopea: Dante, "Convivio", III, ix, 2». *Lingua e stile*, 26(1), 121-32.

Berisso, M. (a cura di) (2008). «Tiberto Galliziani di Pisa». Coluccia, R. (a cura di), *I poeti della scuola siciliana*. Vol. 3, *Poeti siculo-toscani*. Milano: Mondadori, 111-36.

Black, R.; Pomaro, G. (2000). *"La consolazione della filosofia" nel Medioevo e nel Rinascimento italiano*. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo.

Brambilla Ageno, F. (a cura di) (1995). *Alighieri, Dante: Convivio*. 2 voll. Firenze: Le Lettere.

Brancato, D. (2012). «Readers and Interpreters of the 'Consolatio' in Italy. 1300-1550». Kaylor Jr., Phillips, 2012, 357-411.

Brunetti, G. (2002). «Guinizzelli, il non più oscuro Maestro Giandino e il Boezio di Dante». Rossi, L.; Alloatti Boller, S. (a cura di), *Intorno a Guido Guinizzelli*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 155-91.

Brunetti, G. (2005). «Preliminari all'edizione del volgarizzamento della Consolatio philosophiae di Boezio attribuito al maestro Giandino da Carmignano». Rinoldi, P.; Ronchi, G. (a cura di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*. Roma: Viella, 9-45.

Castellani, A. (2000). *Grammatica storica della lingua italiana*. Vol. 1, *Introduzione*. Bologna: il Mulino.

Contini, G. (a cura di) (1960). *Poeti del Duecento*. 2 voll. Milano; Napoli: Ricciardi.

Courcelle, P. (1967). *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédentes et postérité de Boèce*. Paris: Études Augustiniennes.

Cropp, G.M. (2012). «Boethius in Medieval France: Translations of the *De consolatione philosophiae* and Literary Influence». Kaylor Jr., Phillips 2012, 319-55.

D'Andrea, A. (1980). «La struttura della *Vita Nuova*: le divisioni delle rime». *Yearbook of Italian Studies*, 4, 13-40 [poi in D'Andrea, A. (1982), *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*. Napoli: Liguori, 25-58].

Del Lungo, I. (a cura di) (1879). *Dino Compagni e la sua Cronica*, vol. 1. Firenze: Le Monnier.

Diacciati, S.; Faini, E. (2017). «Ricerche sulla formazione dei laici a Firenze nel tardo Duecento». *Archivio Storico Italiano*, 175(2), 205-37.
Egidi, F. (1940). *Le rime di Guittone d'Arezzo*. Bari: Laterza.
Faini, E. (2017). «Prima di Brunetto. Sulla formazione intellettuale dei laici a Firenze prima del Duecento». *Reti Medievali Rivista*, 18(1), 189-218.
Foà, S. (2000). s.v. «Giamboni, Bono». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 302-4.
Gianferrari, F. (2017). *Dante and the Thirteen-century Latin Education: Reading the Auctores Minores* [PhD Dissertation]. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
Inglese, G. (2015). *Vita di Dante. Una biografia possibile*. Roma: Carocci.
Kaylor Jr., N.H.; Phillips, P.E. (eds) (2012). *A Companion to Boethius in the Middle Ages*. Leiden: Brill.
Lombardo, L. (2012). «"Quasi come sognando". Dante e la presunta rarità del "libro di Boezio" (*Convivio*, II XII 2-7)». *Mediaeval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali*, 12, 141-52.
Lombardo, L. (2017). «"In sembianza di donna". Reperti boeziani nei testi toscani delle origini: dal rifacimento al *Convivio* di Dante». *Le Tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio*, 4, 11-46.
Lombardo, L. (2021). *Dante e il volgarizzamento della "Consolatio philosophiae" attribuito a Giandino da Carmignano*. Carrai, S. (a cura di), *Dante e la tradizione classica = Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019). Ravenna: Longo, 187-208.
Lombardo, L. (2022). «"Alle scuole dei laici". Sulle tracce della formazione intellettuale di Dante nella Firenze di Brunetto Latini». Livraghi, L.; Tomazzoli, G. (a cura di), *"Per intelletto umano e per autoritadi". Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco = Atti del Convegno* (Firenze-Pisa, 29-31 ottobre 2020). Prefazione di M. Zaccarello. Firenze: Franco Cesati, 15-31.
Marti, M. (1987). «La prosa». Cecchi, E.; Sapegno, N. (a cura di), *Storia della letteratura italiana*. Vol. 1, *Le Origini e il Duecento*. Nuova ed. accresciuta e aggiornata, diretta da N. Sapegno. Milano: Garzanti, 535-650.
Minnis, A.J. (ed.) (1987). *The Medieval Boethius. Studies in the Vernacular Translations of "De Consolatione Philosophiae"*. Cambridge: Boydell and Brewer.
Nasti, P. (2011). «"Vocabuli d'autore e di scienze e di libri" (*Conv.* II XII 5): percorsi sapienziali di Dante». Ledda, G. (a cura di), *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. = Atti del Convegno internazionale di studi* (Ravenna, 7 novembre 2009). Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 121-78.
Nasti, P. (2016). «Storia materiale di un classico dantesco: la *Consolatio Philosophiae* fra XII e XIV secolo: tradizione manoscritta e rielaborazioni esegetiche». *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 134, 142-68.
Ricklin, T. (1997). «"…quello non conosciuto da molti libro di Boezio". Hinweise zur *Consolatio Philosophiae* in Norditalien». Hoenen, M.J.F.M.; Nauta, L. (eds), *Boethius in the Middle Ages. Latin and Vernacular Traditions of the "Consolatio Philosophiae"*. Leiden: Brill, 267-86.
Santagata, M. (2012). *Dante. Il romanzo della sua vita*. Milano: Mondadori.
Segre, C. (a cura di) (1968). *Giamboni, Bono: Il Libro de' Vizî e delle Virtudi e Il Trattato di Virtù e di Vizî*. Torino: Einaudi.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Copisti per passione della *Comedia delle Ninfe Fiorentine* di Giovanni Boccaccio

Sara Catalano
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract In the predominantly fifteenth-century manuscript tradition of the *Comedia delle Ninfe Fiorentine* by Giovanni Boccaccio, several codices are transcribed with passion by their highly motivated copyists. This means they are written not by professional writers, but by individuals endowed with sufficient writing skills to enable them to copy a manuscript while practising other professions. At this time in Florence, some of these passionate writers belonged to noble families, and their names can be traced in the civic archives, serving as public officials or correspondents of the Medici.

Keywords Comedia delle Ninfe Fiorentine. Boccaccio. Copyists. Ameto. Codicology. Manuscript tradition.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Copiare per passione la *Comedia*.– 3 Il codice Riccardiano 1071. – 4 Girolamo Morelli copista del ms Riccardiano. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Nella esigua – a paragone degli altri testi del Certaldese – tradizione della *Comedia delle Ninfe Fiorentine* manca l'esemplare catalizzatore di attenzione e di tipologia codicologica che solo l'autografo potrebbe fornire. L'opera rappresenta in questo senso un *unicum* e resta, per così dire, un esperimento nell'intera produzione autoriale di Boccaccio, di cui abbiamo invece chiaro il punto di vista del copista, e dell'editore, nella *Vita Nova* dantesca.[1]

1 Mi permetto di rinviare al contributo di L.C. Rossi in questo stesso volume, indicando di seguito una bibliografia minima in merito alla questione e, in particolare, alla

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-05-02 | Published 2024-07-17
© 2024 Catalano | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/004

La *Comedia delle Ninfe Fiorentine* fu composta all'inizio degli anni Quaranta del Trecento, a seguito del ritorno a Firenze da Napoli, vissuto con malessere dall'autore come egli stesso esprime nel capitolo ternario XLIX del prosimetro:

> Lì non si ride mai se non di rado
> la casa oscura e muta e molto trista
> me ritiene e riceve mal mio grado
> dove la cruda e orribile vista
> d'un vecchio freddo ruvido e avaro
> ognora con affanno più m'atrista
> sì che l'aver veduto il giorno caro
> e ritornare a così fatto ostello
> rivolge ben quel dolce in tristo amaro.
> (vv. 76-84)[2]

e ancora in una lettera indirizzata all'allora amico Niccolò Acciaioli il 28 agosto 1341: «dell'esser mio in Firenze contra piacere niente vi scrivo, però che più tosto co' lagrime che con inchiostro sarebbe da dimostrare».[3]

L'opera verrà in alcune parti rimaneggiata durante il ritiro a Certaldo all'inizio degli anni Sessanta, ritiro che ha il sapore di un volontario esilio dopo la fallita congiura del capodanno 1361, ordita contro l'amministrazione comunale. A essa prese parte anche il dedicatario della *Comedia*, Niccolò di Bartolo del Buono, il quale verrà poi, come vedremo, giustiziato insieme a un altro congiurato.

Fattore della Compagnia dei Peruzzi a Napoli tra il 1336 e il 1339, rientrato quindi a Firenze giusto pochi mesi prima di Boccaccio, con ogni probabilità Niccolò di Bartolo del Buono conobbe il Certaldese negli anni della permanenza partenopea e potrebbe poi aver costituito per lui un tramite tra il mondo napoletano e quello fiorentino, almeno in una fase iniziale.[4] Nel prologo dell'*Amorosa Visione* sono elogiati alcuni soggetti di spicco della società alto-borghese

postilla «Marauiglerannosi molti […]» contenuta nel ms Chigiano L V 176: cf. Cursi 2013, 98; 2014; Bertelli 2014, 35-8; Battaglia Ricci 2010. Una rassegna bibliografica aggiornata si può trovare all'indirizzo `https://digi.vatlib.it/search?k_f=1&k_v=chig.L&p=2` della Biblioteca Apostolica Vaticana, dove il codice è interamente digitalizzato.

2 Si cita dall'ed. Quaglio 1963.

3 Auzzas 1992, 542-3. Cf. Cursi 2020.

4 Nella sua edizione Quaglio (1963, cap. L nota 1) non fornisce notizie in merito al dedicatario della *Comedia*: «Nulla sappiamo, per ora, di questo amico del B., se non che partecipò senza successo con Pino de' Rossi a una congiura contro i Guelfi e fu quindi ucciso in Firenze». Nella critica delle varianti lo studioso attribuisce l'assenza della dedica ad antigrafi corrotti, ovvero la sua correzione a congettura del copista. Della dedica, e della sua assenza, parlerà invece ampiamente Padoan (1997, 144) in relazione alla questione Claricio.

fiorentina, a dimostrazione che l'autore cominciava a inserirsi con successo nel nuovo ambiente cittadino. Già prima del 1348, quando diventerà amministratore delle proprietà di famiglia, Boccaccio, residente nel quartiere di Santo Spirito,[5] entra a far parte di un ristretto gruppo di famiglie mercantili, di banchieri e aristocratici tutti residenti Oltrarno: i del Buono appunto, i de' Bardi, i Frescobaldi e i de' Rossi.[6] Tuttavia, questo periodo di grazia che principia letterariamente con la *Comedia delle Ninfe Fiorentine* e nel quale il Certaldese riesce a costruire per sé un'immagine prestigiosa sostenuta anche dalle sue frequentazioni e amicizie, è destinato a concludersi all'inizio degli anni Sessanta del Trecento.

Nonostante Matteo Villani scriva nella sua *Cronica* che fino al 1358 «era la città di Firenze […] in grande tranquillità e pace dentro, e di fuori non avea nemici» (Villani 1825-26, 8: 24), non si può ignorare che la fazione guelfa aveva proposto, in quello stesso 1358, una legge contro coloro che erano sospettati di essere ghibellini. Attraverso delazioni anonime chiunque fosse stato accusato poteva essere 'ammonito' e quindi interdetto dai pubblici uffici.[7] La nuova legislazione venne infatti sfruttata illegittimamente per vendette personali e per perseguire soggetti reputati scomodi ma non attaccabili altrimenti. Tra i primi a subire l'ammonizione ci furono Domenico Bandini e Niccolò di Bartolo del Buono, entrambi del popolo di San Jacopo Oltrarno (cf. Filosa, 2014, 201), come riporta ancora una volta il Villani:

> in genero tutti i buoni uomini guelfi biasimavano la legge sopra ciò fatta, e le esecuzione che ne seguitava, e per questo abbassarono […] la loro furia i Capitani. Ma volendo pur fare male, anche rifedirono nel molle: e lasciando li squittinati ['prescelti'], ciascuno accusò il suo cui e' volle: ed essendo senza colpa d'aver perso ufici, e da potersi con giustizia difendere, feciono condannare Niccolò di Bartolo del Buono, Simone Bertini, Sandro de' Portinari e Giovanni Mattei. (Villani 1825-26, 8: 48)

Questo clima di malcontento creò un eterogeneo gruppo di cospiratori che, mossi da motivazioni diverse, iniziò a progettare una congiura contro la fazione allora al potere.[8] Il colpo di Stato venne

5 Come risulta dalla registrazione di Boccaccio tra i contribuenti dei registri fiscali: cf. AsFi, *Prestanze* 2 c. 47*v*.

6 Cf. Filosa 2014; vedi anche Porta Casucci 2015, dove inoltre si parla di un rapporto di vicinato coi de' Rossi anche a Certaldo.

7 L'ammonizione prevedeva la condanna senza processo di un uomo e/o dell'intera sua famiglia e, conseguentemente, la sospensione da ogni attività civica (cf. Filosa 2014, 200).

8 Oltre agli ammoniti, Bandini, del Buono e Andrea dell'Ischia, parteciparono alla congiura i notabili del precedente regime: le famiglie Pazzi, Frescobaldi, Donati e

programmato per il capodanno del 1361 e prevedeva due fasi attuative, l'occupazione del Palazzo della Signoria e la conquista del potere grazie all'aiuto di forze militari esterne, tra cui i Visconti di Milano. Le motivazioni non condivise dai congiurati, per nulla solidali tra loro, e la precaria organizzazione vanificarono quanto pianificato fino a quel momento e determinarono l'inevitabile fallimento della congiura (cf. Filosa 2014, 203).

I primi a essere catturati furono Niccolò di Bartolo del Buono e Domenico Bandini che, in qualità di capri espiatori, vennero torturati e condannati alla decapitazione per tradimento. Dei dodici partecipanti alla congiura essi furono gli unici che subirono la pena capitale, come mostravano le altrettante pitture che li ritraevano con scritte indicanti le rispettive colpe e condanne, affisse come monito alla cittadinanza nel palazzo del Podestà.[9] Gli altri congiurati, probabilmente avvisati dalla Signoria stessa, sfuggirono al boia e furono condannati in contumacia. Tuttavia, qualche anno dopo, mutata la situazione politica, avranno la possibilità di rientrare a Firenze.

2 Copiare per passione la *Comedia*

Punto di partenza fondamentale per il catalogo della tradizione manoscritta della *Comedia delle Ninfe fiorentine*, di cui mi sono personalmente occupata (Catalano 2019), rimane il censimento condotto da Vittore Branca (1958). Esclusi i florilegi, che riportano stralci delle parti in versi, la *recensio* consta di 27 testimoni integrali. La tradizione così definita si colloca interamente nel Quattrocento con la sola eccezione del codice Laurenziano Pluteo 41.36, databile alla fine del XIV secolo.[10] Analizzando la tradizione dal punto di vista del tipo di

Gherardini, e molti appartenenti alla fazione dei Ricci, nemici degli Albizzi (cf. Filosa 2014, 202).

9 I nominativi citati dagli Atti del Podestà e da Matteo Villani sono: Niccolò di Bartolo del Buono del Quartiere di Santo Spirito, Domenico di Donato Bandini del popolo di San Frediano, Pino di Giovanni de' Rossi, Uberto di Ubaldino Infangati del popolo di Santa Cecilia, Beltramo di Bartolomeo de' Pazzi, Andrea di Tello del popolo di San Jacopo, Niccolò di Guido di Semontana dei Frescobaldi, Andrea Pacchi degli Adimari, Pazzino de' Donati, Pelliccia Sassi de' Gherardini, Luca di Feo del popolo di Santa Felicita in Piazza, Cristofano de' Nucci (cf. Filosa 2014, 205). Il testo della condanna di Niccolò di Bartolo del Buono e degli altri congiurati è riprodotto integralmente in Filosa 2016. Delle pitture infamanti del Bargello non si è salvato nulla, se non disegni preparatori o semplici schizzi; celebri quelli di Botticelli per la Congiura dei Pazzi e quelli di Andrea del Castagno dopo Anghiari. Sulla pittura infamante nel Medioevo si veda Ortalli 2015.

10 Cf. Branca 1958; Zaggia 2009; Fantoni 2013. I testimoni esclusi dal catalogo oggetto della mia ricerca sono i seguenti e non sono comunque databili prima del XV secolo: Harvard Massachussets. Typ H 58 (ora in una collezione privata), Padova, collezione privata (già Phillips 7011); Londra, British Library King's 322; Montpellier Bibliothèque de la Ville, fondo Alfieri fasc. 9 nr. 13 (framm.); Wellesley Plimpton Collection

copia «a prezzo» e «per passione»,[11] è emerso che un terzo di questi manoscritti appartiene a questa seconda tipologia, ovvero sono stati copiati da chi possedeva una cultura grafica tale da permettere la trascrizione di un testo letterario pur svolgendo nella vita altre professioni **[graf. 1]**. Si tratta più precisamente dei codici:

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4815
- Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 154
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1346
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 15
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VI 103
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1051
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1071
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2223
- Modena, Biblioteca Estense, 1129.

Come si accennava, il testo della *Comedia* fu con ogni probabilità rimaneggiato durante il periodo del ritiro certaldese seguito alla congiura. In tre dei codici copiati per passione, il Vat. Lat. 4815, il Marucelliano C 154 e il Magl. VI 1903, così come in qualche altro ms della tradizione,[12] è stata cassata la dedica a Niccolò di Bartolo del Buono. In particolare, nel codice Marucelliano è visibile una vistosa correzione alla c. 50*r* che rende illeggibile il nome del dedicatario.[13]

of Wellesley College, 752 (non schedato per motivi di opportunità: non esiste una riproduzione del manoscritto ed è consultabile solo sul posto). In un recente contributo Leonardo Lenzi propone una retrodatazione del Pluteo 41.36 non oltre il terzo quarto del XIV secolo, attribuendo la trascrizione a uno scriba già copista dell'attuale Vaticano Palatino latino 1586 (cf. Lenzi 2022, 3-30). Come tutto il fondo Pluteo, il codice è interamente digitalizzato presso la teca digitale della BML alla quale si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche: `https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/custom/mirador3?manifest=https://tecabml.contentdm.oclc.org//iiif/info/plutei/574680/manifest.json`.

11 Per la definizione di copia «a prezzo» cf. Cursi 1999; 2000; 2002; per la definizione di copia «per passione» cf. Branca 1961.

12 Nello specifico i mss: Fermo, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, senza segnatura; Firenze, BNC, II II 17; Firenze, BNC, Palatino 362; London, BL, Additional 10298. Tra le stampe antiche, censite da Quaglio (1963), la dedica non compare nella *princeps* stampata da Johannes Schurener nel 1478 e nell'ed. Claricio apparsa nel 1525.

13 Nel codice, acefalo, si riconoscono due mani, A e B, la prima delle quali (cc. 1*r*-2*v*) copia il testo in *antiqua* con influenze mercantesche, chiara e di modulo costante, e la seconda (cc. 3*r*-50*v*) in mercantesca. Avendo consultato il codice solo da microfilm non mi è stato possibile verificare l'ipotetica caduta delle altre due carte iniziali attribuibili alla mano A. È comunque probabile che la copia del testo, almeno in origine, vada assegnata interamente alla mano B, che alla c. 50*r* corregge, rendendolo illeggibile, il nome di Niccolò di Bartolo del Buono e verga, al di sotto del colophon, una porzione di testo cifrata.

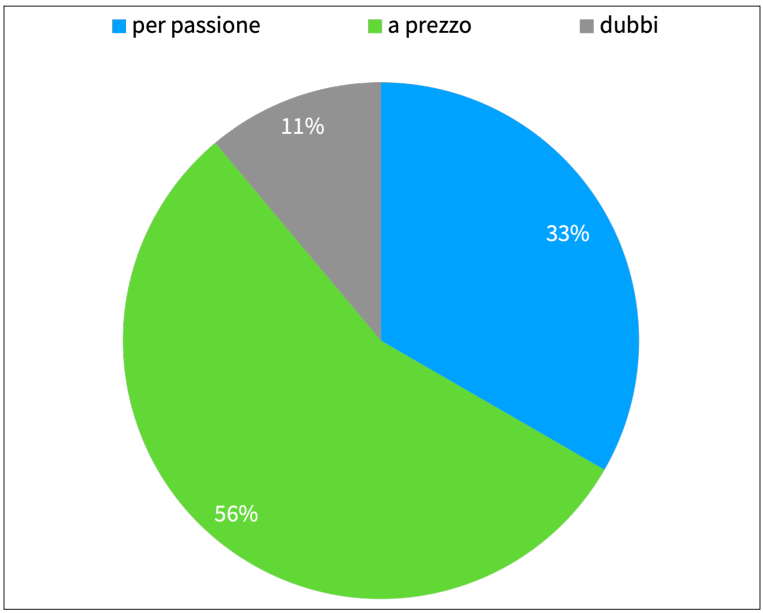

Grafico 1 La tradizione manoscritta della *Comedia*

Sulla definizione, generalmente condivisa, di copia «per passione» rimangono valide le considerazioni di Vittore Branca, il quale, già nel 1960, osservava che

> la tradizione manoscritta delle opere del Boccaccio è caratterizzata da due fatti generali di ordine diverso: dai continui e imprevedibili interventi dell'autore, sensibilissimo alle più varie sollecitazioni culturali e spirituali; e dalla trasmissione operata, in massima parte, non da amanuensi di professione ma da copisti per passione. […] Accanto ai soliti centri di diffusione e trascrizione e di diffusione della cultura fiorentina del Trecento (scrittoi e conventi: da quello nella casa stessa del Boccaccio e da quelli del Salutati e dello Zambeccari alle scuole di Santo Spirito e di Santa Maria Novella) si pongono con forza di propulsione inaspettata gli organi della nuova società finanziaria, cioè le *compagnie* più celebri, che attraverso i loro agenti fanno circolare le opere del Boccaccio […]. È tutta un'ampia legione di amanuensi irregolari e appassionati, che si strappano l'un l'altro gli originali, che li copiano per proprio piacere nelle pause dagli impegni civili o mercanteschi […], che lontani dalla dolce terra di Toscana, per impegni di lavoro o per inesorabili condanne politiche, li trascrivono per *consolazione propia* e per *passar maninconia*. (Branca 1961, 69)

Per una visione d'insieme di questa parte della tradizione, interamente cartacea, si rinvia alla tabella 1. Rileviamo in particolare come la maggior parte dei codici, tutti di taglia medio-grande, sia vergata in scrittura mercantesca, a testimonianza della provenienza sociale di questi copisti per passione. I soli tre manoscritti in cui si riscontra una diversa tipologia grafica sono il Magl. VI 103 in corsiva umanistica, l'Estense 1129 in semigotica e umanistica, e il ms Ashburnham 1346, uno dei più antichi della tradizione, datato 1400 e vergato in una semigotica regolare e di piccolo modulo. Va inoltre notato che la *mise en page* sfrutta lo spazio in un'ottica di risparmio, lasciando margini esigui nelle parti in prosa. Per quanto riguarda invece i capitoli ternari inclusi nel prosimetro, le terzine sono prevalentemente copiate a una colonna (sei codici), mentre gli altri testimoni presentano una impaginazione a due colonne.

Tabella 1 La *Comedia* copiata per passione: una visione d'insieme

Segnatura	Datazione	Materia	Tipologia grafica	Taglia	Impaginazione parti in versi
Vat. Lat. 4815	XV	c	mercantesca	mg	1 col.
Maruc. C 154	XV	c	mercantesca	mg	2 coll.
Ash. 1346	1400	c	semigotica	mg	1 col.
II II 15	XVin.	c	mercantesca	mg	1 col.
Magl. VI 103	1465	c	umanistica	mg	1 col.
Ricc. 1051	XVex.	c	mercantesca	mg	1 col.
Ricc. 1071	1449	c	mercantesca	mg	2 coll.
Ricc. 2223	XV	c	mercantesca	mg	2 coll.
Est. 1129	XV	c	semigotica/ umanistica	mg	1 col.

3 Il codice Riccardiano 1071

Illustrata brevemente questa parte della tradizione, vorrei ora soffermarmi sul codice 1071, conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, fornendone una descrizione codicologica dettagliata e offrendo alcune informazioni più approfondite in merito al suo copista. Il manoscritto è un esempio significativo di copia «per passione» come emerge chiaramente dalla sottoscrizione riportata alla c. 25*r*:

> qui finiscie la chomedia delle ninfe fiorentine ordinata e composta per lo eccellentissimo poeta giovanni boccaccio da ciertaldo

> di firenze scritto per mano di me girolamo Morelli per la moria del 1449 per mio piaciere.[14]

Il codice è cartaceo, composito, misura 285 × 215 mm e consta complessivamente di cc. II + 67 + I'; sono bianche le cc. 25*v*, 27*v*, 36*v*. La filigrana, raffigurante delle cesoie di 30 × 44 mm, è riconducibile al nr. 3660 (Prato-Firenze 1427) del repertorio Briquet (1991). Il supporto di scrittura è in buone condizioni di conservazione. Come si è visto, la sottoscrizione permette di datare il codice al 1449. Non sono visibili tracce di numerazione antica, mentre una moderna a penna, in cifre arabiche, è apposta nel margine superiore destro. La sezione del manoscritto che ospita il prosimetro (cc. 1*r*-25*r*) è costituita da quattro fascicoli:[15] 1^{2}, 2^{6}, $3^{10\text{-}2}$, 4^{10}. Non sono presenti richiami. Lo specchio scrittorio misura mm 218 × 148 ed è formato da 40 righe per 39 di scrittura (le rilevazioni sono state effettuate alla c. 2*r*). La rigatura eseguita *a colore* mostra un tracciato molto leggero e comprende due righe di giustificazione verticale e due righe orizzontali, una di testa e l'altra di piede (Derolez nr. 13). La scrittura, di mano di Girolamo Morelli, è una mercantesca di piccolo modulo, molto regolare nel *ductus*. Le parti in prosa sono trascritte a tutta pagina, mentre le parti in versi hanno una impaginazione a due colonne. In entrambi i casi erano previste iniziali di capitolo e di componimento capitali, ma sono presenti solo le lettere guida. Le iniziali di terzina, collocate nel margine sinistro della pagina, sono invece capitali al tratto. Le rubriche, in inchiostro rosso, sono della stessa mano che ha vergato il testo e introducono a guisa di titolo sia i capitoli in prosa che quelli in versi. Una nota più tarda segnala nella guardia iniziale: «NB L'Ameto del Boccaccio, che si contiene in questo codice è mutilo e le mancanze sono da carte: 8-9 16-17 24-25».

La legatura è in cartoni di restauro; sul dorso in pergamena si legge «di cucina [...] sec. XIV».

4 Girolamo Morelli copista del ms Riccardiano

Di Girolamo Morelli, copista del nostro manoscritto, sappiamo che nacque a Firenze il 19 gennaio del 1428 da Matteo di Morello e Lena di Lorenzo Lenzi.[16] La famiglia era piuttosto ricca e saldamente

14 La «moria del 1449» citata dal copista è l'epidemia di peste che, come è noto, tra il 1448 e il 1451 interessò in particolare le città di Milano, Torino, Venezia, Firenze e Roma (cf. Geddes da Filicaia, Geddes da Filicaia 2015, 125-200).

15 L'altra sezione del codice contiene un ricettario di cucina (cf. Pregnolato 2019). L'irregolarità riscontrata nella fascicolazione è certamente spia del fatto che non ci troviamo di fronte a un prodotto confezionato da professionisti.

16 Cf. AsFi, *Catasto* 72, c. 184*v*.

affermata ai vertici della Repubblica. Lo zio del padre Matteo fu quel Giovanni di Pagolo autore del celebre libro di *Ricordi* conservati autografi nell'attuale Magliabechiano II IV 52 della Biblioteca Nazionale di Firenze.[17] Girolamo probabilmente seguì in un primo momento le orme paterne presso l'Arte della Seta, e non ancora trentenne iniziò il *cursus honorum* degli incarichi civici, prima con ruoli secondari (1453-54) e poi con uffici maggiori: fu infatti priore nel 1459 e 1471, membro degli Otto di Guardia nel 1464 e 1470, e ufficiale del Monte nel 1472-73. A coronamento di questa brillante carriera politica ricoprì nel 1476 l'ufficio di Gonfaloniere di Giustizia. Due anni dopo fu ambasciatore presso il ducato di Milano, mentre nel 1480 il suo nome compare tra i primi trenta membri della balia, la commissione istituita per formare il nuovo consiglio dei Settanta voluto dai Medici, che si sarebbe rivelato decisivo per il passaggio di potere tra la Repubblica e la nascente Signoria. La stessa balia nominò gli Otto di Pratica, una magistratura di durata semestrale volta a garantire la sicurezza dello Stato. Morelli fu scelto tra i primi otto cittadini, ma non ebbe modo di assumere l'incarico poiché la morte lo colse a Firenze il 22 agosto del 1480.

I buoni rapporti con la famiglia Medici, che si mantennero costanti nel corso di tutta la sua vita, spiegano forse il motivo di questa carriera brillante e prestigiosa. Il padre Matteo curò attentamente le relazioni con la cerchia di Cosimo il Vecchio tanto che nel 1449, anno della sottoscrizione del codice Riccardiano, si ritrovò a essere padrino di battesimo del neonato Lorenzo di Piero. A riprova della stretta collaborazione col Magnifico, sia per questioni personali che pubbliche, si conservano presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel Fondo Mediceo Avanti il Principato, due lettere autografe di Girolamo a Lorenzo, datate rispettivamente 14 agosto 1469 e 18 ottobre 1474.[18] Anche in queste missive, come nel codice della *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, la scrittura è una corsiva mercantesca, regolare e di piccolo modulo, ma più accurata rispetto al prosimetro. Non stupisce del resto questa differenza, certamente dovuta alla permanenza di Girolamo in ambienti cancellereschi, alla distanza ventennale che separa la redazione delle due lettere dalla copia del prosimetro, e alla diversa destinazione di questi testi. Tuttavia non mancano elementi di contatto tra le due grafie quali la *G* capitale della firma della missiva e della sottoscrizione del codice, le aste lunghe e dritte sotto e sopra il rigo delle lettere *p* e *s*, la *h* cancelleresca.

17 Cf. Branca 1956. Nella parte del testo relativa ai modi di educare e istruire i figli, Giovanni Morelli dimostra una buona conoscenza delle opere di Boccaccio. Branca segnala inoltre che la descrizione del Mugello, luogo di provenienza della famiglia, è chiaramente di ispirazione boccacciana.

18 Firenze, Archivio di Stato, Mediceo Avanti il Principato 20 (516*r*) e 5 (823*r*).

5 Conclusioni

A conclusione di questo breve saggio emerge chiaramente come le parole di Branca, citate in apertura del contributo, siano confermate dall'analisi codicologico-paleografica della tradizione manoscritta. La platea degli scriventi e dei possessori di libri – volumi che talora costituiscono delle vere e proprie biblioteche di famiglia – si è talmente ampliata tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo che è diventato molto comune trovare, accanto a quella professionale, una produzione privata e personale che arricchisce e foraggia il patrimonio librario dell'epoca sia dal punto di vista tipologico e qualitativo, che meramente numerico. Tipici di questa particolare nuova tradizione sono i testi letterari volgari che, a loro volta, rinnovano e implementano le biblioteche delle nobili famiglie e di quelle più abbienti allargando l'orizzonte verso nuove prospettive di diffusione e circolazione.

Bibliografia

Auzzas, G. (a cura di) (1992). «Epistole e lettere». Branca, V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio.* Vol. 5, t. 1, *Boccaccio, Giovanni*: *Rime, Carmina, Epistole e Lettere, Vite, De Canaria*. Milano: Mondadori, 493-878.

Battaglia Ricci, L. (2010). «Edizioni d'autore, copie di lavoro, autoesegesi». Baldassarri, G. et al. (a cura di), *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani = Atti del convegno internazionale* (Forlì, 24-27 novembre 2008). Roma: Salerno Editrice, 123-57.

Bertelli, S. (2014). «Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio». Bertelli, S.; Cappi, D. (a cura di), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 81-130.

Bertelli, S.; Cursi, M. (2014). «Boccaccio copista di Dante». Azzetta, L.; Mazzucchi, A. (a cura di), *Boccaccio editore e interprete di Dante = Atti del Convegno internazionale di Roma* (28-30 ottobre 2013). Roma: Salerno Editrice, 73-119.

Branca, V. (a cura di) (1956). *Morelli, Giovanni di Pagolo: Ricordi*. Firenze: Le Monnier.

Branca, V. (1958). *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio.* Vol. 1, *Un primo elenco dei codici e tre studi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 13-15.

Branca, V. (1961). «Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria». *Studi e problemi di critica testuale = Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua* (7-9 aprile 1960). Bologna: Commissione per i testi di lingua, 69-83.

Briquet, C.M. [1839-1918] (1991). *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*. 4 voll. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag.

Catalano, S. (2019). *La "Comedia delle Ninfe Fiorentine". Revisione dell'edizione e commento* [tesi di dottorato]. Paris: Sorbonne Nouvelle; Roma: Sapienza Università di Roma.

Cursi, M. (1999). «Copisti a prezzo di testi volgari». *Scrittura e Civiltà* XXIII. Firenze: Olschki, 213-52.

Cursi, M. (2000). «Un nuovo codice di Ghinozzo di Tommaso Allegretti». *Scrittura e Civiltà* XXIV. Firenze: Olschki, 271-82.
Cursi, M. (2002). «Fare scrivere il Boccaccio: codici e copisti "a prezzo" fra Bologna e Firenze all'inizio del sec. XV». *Studi sul Boccaccio*, 30, 321-44.
Cursi, M. (2013). *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio.* Roma: Viella.
Cursi, M. (2014). «Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio». Bertelli, S.; Cappi, D. (a cura di), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 81-130.
Cursi, M. (2020). «Gli Acciaiuoli e Giovanni Boccaccio: libri, lettere, scrittura». Andreini, A. et al. (a cura di), *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo. Politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento*. Roma: Viella, 167-89.
Derolez, A. (1984). *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*. 2 voll. Turnhout: Brepols, 1984.
Fantoni, A.R. (2013). «Scheda del ms Firenze BML Pluteo 41.35». De Robertis, T. et al. (a cura di), *Boccaccio autore e copista = Catalogo della mostra* (Firenze, BML, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014). Firenze: Mandragora, 112-13.
Filosa, E. (2014). «L'amicizia ai tempi della congiura (1360-61): "a confortatore non duole capo"». *Studi sul Boccaccio*, 42, 195-219.
Filosa, E. (2016). «La condanna di Niccolò di Bartolo del Buono, Pino de' Rossi e gli altri congiurati del 1360 (ASFi, Atti del Podestà, 1525, cc. 57*r*-58*r*)». *Studi sul Boccaccio*, 44, 235-50.
Geddes da Filicaia, C.; Geddes da Filicaia, M. (2015). *Peste. "Il flagello di Dio" fra letteratura e scienza*. Firenze: Edizioni Polistampa.
Lenzi, L. (2022). «"Canzoni distese" e "Comedia" nelle glosse al Boezio volgare di Alberto della Piagentina». *Rivista di Studi Danteschi*, 22, 3-30.
Ortalli, G. (2015). *La pittura infamante: sec. XIII-XVI*. Roma: Viella.
Padoan, G. (1997). «"Habent sua fata libelli" dal Claricio al Mannelli al Boccaccio». *Studi sul Boccaccio*, 25, 143-212.
Porta Casucci, E. (2015-16). «'Un uomo di vetro' fra cortili e corti. Giovanni Boccaccio, i Del Buono, i Rossi e gli altri». *Heliotropia*, 12-13.
Pregnolato, S. (2019). «Il 'più antico' ricettario culinario italiano nel codice Riccardiano 1071. Appunti preliminari, nuova edizione del testo e Indice lessicale». *StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana*, 8, 219-323.
Quaglio, A.E. (a cura di) (1963). *Boccaccio, Giovanni: Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Firenze: Sansoni.
Villani, M. (1825-26). *Cronica di Matteo e Filippo Villani, a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, vol. 8. Firenze: Magheri.
Zaggia, M. (2009). «Il contesto: tra i volgarizzamenti fiorentini dei primi decenni del Trecento». Zaggia, M. (a cura di), *Ovidio, Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi.* Vol. 1, *Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 3-48.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Le ballate delle donne nel *Decameron*

Elisa Curti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper considers the ballads of the *Decameron*, examining their complex relationship with the narrative structure of the entire work. After providing a preliminary overview of the studies dedicated to this subject and the various critical approaches to date, the essay focuses on the ballads sung by the women of the brigade and the protagonists of the novellas. Recurring aspects, such as the difficulty of interpretation inherent in the poetic text, will also be considered. The last part of the paper comprises an analysis of the final ballad of the *Decameron*, sung by Fiammetta.

Keywords Decameron. Ballads. Novellas. Semantic ambiguity. Jealousy.

Sommario 1 Premessa. – 2 Le ballate decameroniane: temi e forme. – 3 Ballate al femminile: la polisemia lirica. – 4 La ballata di Fiammetta. – 5 Conclusioni.

1 Premessa

Seguendo un modulo di chiara ascendenza romanza (basti pensare al *Roman de la rose*),[1] Boccaccio intarsia il *Decameron* di dieci ballate eseguite per diletto che scandiscono la narrazione, così come annuncia fin dal proemio:

1 Le ballate andranno contestualizzate nel vasto panorama romanzo di inclusioni o semplici citazioni di testi lirici all'interno di corpi narrativi: basti pensare al *Roman de la Rose* di Jean Renart dove i componimenti femminili destinati ad accompagnare le danze abbondano e scandiscono il racconto (Rossi 2006, 316) e ai *lais* che intermezzano la prosa del *Tristan* (Balduino 1980, 51).

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2023-04-04 | Published 2024-07-17
© 2024 Curti | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/005

> *intendo di raccontare* cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e *alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto*. (*Decameron*, Proemio, § 13)[2]

Il tema del diletto accomuna dunque, sotto lo stesso segno, la funzione dei racconti in prosa, destinati, come sappiamo bene, a suscitare nelle lettrici intendenti di amore, «*diletto* delle sollazzevoli cose» oltre che «utile consiglio» (§ 14), e la funzione delle ballate, anzi, delle «canzonette» delle sette donne della brigata. Le ballate condividono del resto con le novelle anche la natura metadiegetica, essendo anch'esse oggetto del racconto primario, quello di Boccaccio narratore: sarà dunque necessario interrogarsi anche sulla misura in cui un componimento poetico divenga oggetto di un racconto.

Già Vittore Branca, nelle note della sua edizione, a proposito della indicazione circa le canzonette cantate dalle sette donne, segnalava un'aporia rispetto alla struttura dell'opera che vede invece anche i tre uomini impegnati nel canto, domandandosi se si trattasse da parte di Boccaccio di una «indicazione approssimativa»[3] o piuttosto di un progetto poi abbandonato di cui resterebbe traccia nelle prime tre giornate, dove abbiamo appunto solo ballate femminili, prima della riflessione autoriale dell'introduzione alla quarta giornata, in cui del resto Boccaccio torna sulla questione lirica, dichiarando la propria corona di modelli, ovvero Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia:

> rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali *Guido Cavalcanti* e *Dante Alighieri* già vecchi e messer *Cino da Pistoia* vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro. (*Decameron* IV, Intr. § 33)

Giorgio Padoan ha poi ridiscusso la questione vedendo in quel passo proemiale l'indizio di una stesura del *Decameron* che procederebbe per blocchi di giornate, in un progetto che via via andrebbe modificandosi (cf. Padoan 1978, 94). In alternativa a questa ipotesi, pur affascinante, credo si possa però pensare, più banalmente, che la filoginia del Proemio, tutto dedicato al pubblico di elezione boccacciano, giustifichi facilmente il primeggiare delle sole cantanti, nel breve accenno alle esecuzioni musicali, senza che questo escluda necessariamente l'idea, già iniziale, di un'alternanza.

2 Branca 2014. I corsivi, qui e oltre, sono aggiunti.

3 Branca 2014, *ad locum*.

Comunque stiano le cose, aderendo alla prima parola di Boccaccio, limiterò le mie considerazioni alle ballate delle donne, e in particolare, all'ultima ballata del *Decameron*, ovvero quella di Fiammetta, cercando di indagarne i nessi con il tessuto narrativo. L'analisi delle ballate decameroniane, o anche di una sola ballata, come in questo caso, comporta – così come per le novelle – uno sguardo multifocale: si dovrà infatti cercare di tener conto del rapporto delle dieci (più una) canzoni a ballo tra loro e dei nessi eventualmente riscontrabili con i temi della giornata che vanno a concludere o con quella a cui danno inizio, dal momento che la regolamentazione del canto – nella complessa liturgia dell'onesta convivenza – è già appannaggio del nuovo sovrano. Un'ulteriore imprescindibile attenzione dovrà inoltre essere rivolta alla caratterizzazione del loro esecutore.

2 Le ballate decameroniane: temi e forme

Come noto tutte le ballate presenti nel *Decameron* hanno tema amoroso, riducendo così ad unità la molteplice materia del libro, mentre la loro marcata dimensione performativa pare quasi prolungare l'oralità del racconto che domina le giornate, nell'atmosfera cortesemente regolata delle serate fiesolane.[4] La normatività della forma, che obbliga la parola a rientrare in schemi dati, per quanto continuamente variati dallo sperimentalismo lirico di Boccaccio, parrebbe quindi funzionale a far decantare la materia del *Decameron*, aprendo uno spazio di nobile e rarefatto vagheggiamento amoroso. Per molto tempo la critica ha letto sostanzialmente in quest'ottica il significato delle singole ballate e la loro funzione complessiva.[5]

Negli ultimi decenni le ballate hanno goduto di una rinnovata attenzione, sia sul versante metrico-formale, sia su quello interpretativo (in particolare in ambito angloamericano),[6] attenzione tesa soprattutto a indagarne i rapporti con le novelle e a metterne in risalto l'apporto al messaggio complessivo del libro. Mi limito qui a citare, tra i numerosi contributi, la recente raccolta di Dino Cervigni *Boccaccio's "Decameron"* che, riunendo studi precedenti, affronta le dieci

4 Sulla dimensione performativa e legata alla musica medievale delle ballate si vedano in particolare: Yudkin 1981; Cerocchi 2007; Camboni 2017, 80 e 100; più in generale, su Boccaccio e la musica: Pirotta 1978, 17-20. Sulla fortuna successiva delle ballate decameroniane si veda inoltre il bel saggio di Castelain, Cursi, Zanni 2021.

5 Valga per tutti questa, pur raffinatissima, osservazione di Sapegno (1963, 204): «Se di rado hanno un valore poetico autonomo […], pure tutte costruite in una maniera tecnica che sta a mezzo fra l'idealità del dolce stil novo e la raffinatezza della lirica musicale, valgono a suggerire dei cantori un'immagine quasi di simbolo o d'allegoria». Per una prima disamina delle ballate nel loro complesso si veda Manicardi, Massera 1901.

6 A partire almeno da Russel 1983.

ballate della cornice in ottica intratestuale, leggendole in un percorso verticale, assieme cioè alle dieci novelle narrate dai loro esecutori.[7]

Nel lungo elenco di ciò che non tratterò, annovero l'analisi delle particolari e personalissime scelte metriche adottate da Boccaccio per le liriche del libro di novelle, rimandando in particolare agli studi di Balduino (1980), Gorni (1978), Barbiellini Amidei (2009) e, da ultimo, alla fine disamina di Gianluca D'Agostino di cui riprendo, come viatico per il mio discorso, un passaggio che ben riassume l'orientamento degli studi citati:

> dietro l'inedito dimensionamento di queste ballate e dietro la loro estensione polistrofica, a monte, cioè, di quegli elementi che più stridono con la maniera 'vulgata' di intendere la ballata nel secolo, vi è non tanto una nuova e personale concezione del metro, quanto piuttosto l'incidenza delle ragioni del contesto in cui esse sono calate: in altre parole, l'inserzione in ciascuna Conclusione del Libro di un suggello che fosse sì lirico (assicurando in tal modo la varietas retorica, scaturente dal contrasto con la prosa), ma che desse comunque la possibilità di compendiare in rime una breve narrazione, un racconto in miniatura, con le sue linee essenziali di un intreccio e di un progressivo svolgimento […]. Disutile, a questo scopo, sarebbe dunque stato qualsivoglia arabesco gentile conchiuso nel breve respiro di un madrigale […] e impertinenti, d'altra parte, rispetto ad una 'cornice' imperniata su «suoni», «canti» e «danze», i metri letterariamente autosufficienti e assoluti della canzone e del sonetto. (D'Agostino 1996, 160)

Ribadita infatti la sostanziale inattualità, rispetto alla tradizione coeva, delle opzioni metriche del *Decameron*, che presentano tutte polistrofismo e optano, nella maggior parte dei casi, per riprese tristiche o tetrastiche, oltre che offrire esempi – tra i rarissimi – di mutazioni triplici (tre piedi distici), D'Agostino conclude attribuendo queste scelte «alle ragioni del contesto», ovvero alla volontà autoriale di riproporre, anche nelle liriche, la vena narrativa, facendone dei racconti «in miniatura» e dunque, confermando, anche dalla prospettiva metricologica, l'unità sostanziale tra prosa e poesia nella raccolta.

7 Cervigni 2021. Per una dettagliata disamina sulla bibliografia rimando al recente e informato Esposito 2023. Per una splendida lettura di una ballata (quella di Filostrato), che apre a un'interpretazione a tutto tondo della dimensione lirica nel *Decameron* si veda invece Ellero 2016.

3 Ballate al femminile: la polisemia lirica

Vorrei iniziare il mio percorso da quello che proprio D'Agostino ha definito il 'nodo' della ballata di Mico da Siena, ovvero l'undicesima ballata della raccolta, l'unica inserita nella sua completezza all'interno di una novella. Si tratta di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere*, la meravigliosa trovata con cui in X, 7, la giovane Lisa, ammalatasi d'amore, fa sapere al proprio re, Pietro d'Aragona, i suoi sentimenti. Composta da tale Mico da Siena e messa in musica da Minuccio d'Arezzo,[8] la ballata è un 'falso', realizzato da Boccaccio stesso,[9] che la attribuisce a un poeta toscano di origine, ma operante a Palermo al tempo degli Aragonesi, dunque, in buona sostanza, un siculo-toscano di ritorno. La patina arcaizzante della ballata, data dall'impiego di voci desuete, meridionalismi e gallicismi, e l'eccezionalità della triplice mutazione su cui si è soffermato Balduino (1980), sono dunque un voluto esercizio di stile, volto al camuffamento, a rendere cioè più verosimile la performance rispetto al tempo e allo spazio per i quali è immaginata. Più che entrare nel merito tecnico del testo, già magistralmente analizzato da un quartetto – per rimanere in ambito musicale – formato da Franca Brambilla Ageno, Guglielmo Gorni, Armando Balduino, Luciano Rossi, oltre che da Stefano Carrai, che ha anche dato una identità storica al personaggio di Minuccio d'Arezzo,[10] mi pare significativo, ai fini del mio discorso, notare come la canzone d'amore per il re, ispirata alla passione impossibile e infelice della borghese Lisa Puccini, sia una sorta di ripresa, nobilitata e in forma estesa, di quella di un'altra fanciulla siciliana di origine toscana: Elisabetta da Messina.[11] Anche qui abbiamo una canzone (questa volta non a ballo e non culta) che traspone in versi l'esondare della passione femminile per un uomo assente, lontano, impossibile (non un re, qui, ma un morto) e che dell'innamorata rappresenta la più autentica voce. Una voce, si ponga attenzione, eccezionalmente in prima persona femminile (pochissimi i precedenti),[12] ma che – in

8 Su questo punto si veda in particolare Brambilla Ageno 1974, 133-6.

9 Cf. Mazzoni 1897; Brambilla Ageno 1974; Gorni 1978; Balduino 1980; Carrai 1980.

10 Oltre agli autori citati nelle note precedenti, cf. Rossi (2006, 318) che sostiene che Mico da Siena sia il poeta citato da Dante nel *De vulgari eloquentia*. Per un'indagine sulla fortuna della ballata si veda invece Federici 2016.

11 Alcuni nessi tra le due figure sono stati rilevati già da Balduino (1980, 50). Un minimo accenno in D'Agostino (1996, 141). Lo stesso segnala anche la vicinanza di X 7 a X 6 in cui le due figlie di Neri degli Uberti cantano davanti agli ospiti del padre una canzone di cui viene citato l'incipit («Là ov'io sono giunto Amore, | non si poria contare lungamente») (§ 22).

12 Segnala cursoriamente il dato l'ampio e informato Zanni (2005, 60); si vedano anche Balduino (1980, 281) che indica come antecedente *Tal è la fiamma e lo foco* di Bonagiunta, Cervigni (2021, 484) che cita invece il caso della Compiuta Donzella, e D'Agostino (1996, 168).

entrambi i casi – non è direttamente quella della donna innamorata, poiché appartiene ad altri: Minuccio d'Arezzo da un lato, confidente e adiuvante della giovane Lisa, che si fa mediatore tra lei e l'inarrivabile sovrano, e un indistinto *flatus* popolare, un «alcun» che ridona voce alla infelice Elisabetta.

> Minuccio partitosi, ritrovò un *Mico da Siena, assai buon dicitore in rima* a quei tempi, e con prieghi *lo strinse a far la canzonetta che segue:*
>
> Muoviti, Amore, e vattene a Messere,
> e contagli le pene ch'io sostegno;
> digli ch'a morte vegno,
> celando per temenza il mio volere.
> […]
>
> *Le quali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso sì come la materia di quelle richiedeva,* e il terzo dì se n'andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare; dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola.
> (X, 7 §§ 18-23)

> La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo *divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:*
>
> *Qual esso fu lo malo cristiano,*
> *che mi furò la grasta, et cetera.*
> (IV, 5 §§ 23-4)

Lisabetta e Lisa, accomunate dal nome gentile, oltre che dalle origini borghesi e dal mal d'amore, manifestano il loro segreto attraverso la mediazione del canto lirico, di una canzone appunto, che si fa rivelatrice sì, ma solo per gli intendenti.

È questo un altro punto che mi pare particolarmente interessante e non troppo valorizzato dalla critica. Il commento con cui si apre la novella successiva a quella di Lisabetta (IV, 6), insiste infatti su come il racconto di Filomena abbia finalmente reso chiaro alle donne della brigata l'origine e il senso della canzone tante volte udita:

> Quella novella che Filomena aveva detta fu alle donne carissima, per ciò che *assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta.* (IV, 6 § 2)

Così come, pur colpendo tutta la corte, il senso e il destinatario della ballata di Minuccio verrà svelato solo al sovrano:

> Laonde egli cominciò sì dolcemente sonando a cantar questo suono, che *quanti nella real sala n'erano parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e sospesi a ascoltare, e il re per poco più che gli altri. E avendo Minuccio il suo canto fornito, il re il domandò donde questo venisse che mai più non gliele pareva avere udito.*
>
> «Monsignore,» rispose Minuccio «e' non sono ancora tre giorni che le parole si fecero e 'l suono»; il quale, *avendo il re domandato per cui, rispose: «Io non l'oso scovrir se non a voi».*
>
> *Il re, disideroso d'udirlo, levate le tavole nella camera sel fé venire, dove Minuccio ordinatamente ogni cosa udita gli raccontò*; di che il re fece gran festa e commendò la giovane assa' e disse che di sì valorosa giovane si voleva aver compassione. (X, 7 §§ 24-7)

La dimensione lirica entra nel *Decameron* marcatamente connotata dalla polisemia, dalla difficoltà di comprenderne i significati profondi, celati dietro le formule canonizzate dalla tradizione volgare due e trecentesca. Questa «vaghezza», connaturata ovviamente all'istanza stessa della parola poetica, mi pare però sia particolarmente messa in rilievo da Boccaccio al fine di distinguere, pur in una contrapposizione armonica, i due ambiti della parola nell'opera, tanto nelle rare occasioni interne alle novelle[13] quanto più nel sistema della storia portante. A più riprese infatti, nei commenti della brigata alle varie performance musicali, si insiste sulla mancata comprensione o sullo stupore e sui dubbi che il canto ha suscitato tra gli ascoltatori:

> **[Ballata di Emilia]**
> Questa *ballatetta* finita, alla qual tutti lietamente avean *risposto, ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse* […] (I, Concl. § 22)

> **[Ballata di Lauretta]**
> Qui fece fine la Lauretta alla sua *canzone*, nella quale *notata da tutti, diversamente da diversi fu intesa: e ebbevi di quegli che intender vollono alla melanese, che fosse meglio un buon porco che una bella tosa; altri furono di più sublime e migliore e più vero intelletto*, del quale al presente recitar non accade. (III, Concl. § 18)

13 Come sopra ricordato, oltre ai due casi citati, intonano canzoni le due giovani figlie del protagonista di X, 7.

[Ballata di Elissa]
Poi che con un sospiro assai pietoso Elissa ebbe alla sua *canzon* fatta fine, *ancor che tutti si maravigliasser di tali parole, niuno per ciò ve n'ebbe che potesse avvisare che di così cantare le fosse cagione.* (VI, Concl. § 47)

[Ballata di Panfilo]
La *canzone* di Panfilo aveva fine, alla quale quantunque per tutti fosse compiutamente risposto*, niun ve n'ebbe che, con più attenta sollecitudine che a lui non apparteneva, non notasse le parole di quella, ingegnandosi di quello volersi indovinare che egli di convenirgli tener nascoso cantava; e quantunque varii varie cose andassero imaginando, niun per ciò alla verità del fatto pervenne.* (VIII, Concl. § 13)

L'incapacità di penetrare il senso vero della parola cantata in poesia appartiene dunque anche al mondo eletto della brigata, riproponendo quell'«ambiguità primaria» di cui parla Quondam a proposito del raccontare del *Decameron*.[14] Incomprensioni e tensioni non vengono eluse né trascese dalla materia lirica per eccellenza (l'amore), ma anzi paiono trovare proprio nel momento comunitario del canto – con le sue riprese corali – lo spazio in cui potersi palesare. La frequenza con cui Boccaccio ritorna su questo aspetto, attraverso una serie di variazioni su una scansione ternaria (prima-terza-sesta e ottava giornata), mi pare escludere il semplice recupero formulare (pur ben attestato nei momenti gioiosi di contorno della brigata), a favore di un valore più significante.

Nell'ordinata compagnia dei novellatori e nelle loro abitudini cortesi, tra tavole imbandite, sieste e danze di gruppo, la passione amorosa è tenuta a bada ma non sublimata, ed emerge nelle dieci canzoni a ballo con note struggenti e dolorose. Si è a più riprese insistito in questi ultimi anni sul fatto che in tante novelle cortesi del *Decameron* vi siano spie di uno sguardo non solo nostalgico, ma a tratti cupo, ovvero della messa in scena della crisi 'sistemica', di un mondo.[15] La stessa intuizione critica mi pare potersi applicare anche al sistema ballate nel suo complesso, soprattutto se poniamo attenzione – oltre alla questione della esegesi – ai temi del canto e alla loro distribuzione.

14 Nella sua introduzione Quondam (2013, 14) insiste acutamente sulla dimensione allocutoria che nel Proemio accomuna le novelle e il canto, dal momento che entrambi sono in capo al narratore performativo rappresentato dalla brigata dei giovani.

15 Si veda per esempio Alfano 2014, 145-6.

4 La ballata di Fiammetta

Mi servo del semplice schema che segue per visualizzare la successione delle ballate che fanno parte della cornice. Non sono però le uniche che la animano: in più punti Boccaccio accenna infatti ai molti canti (e danze) eseguiti dai giovani la sera,[16] ed emerge chiaramente come le dieci di cui si dà il testo siano solo quelle cantate per diretto ordine delle regine o dei re di turno.

Giornata	Cantante	Incipit	Tema
I	Emilia	Io son sì vaga della mia bellezza	bellezza appagata
II	Pampinea	Qual donna canterà, s'io non canto io	amore ricambiato
III	Lauretta	Niuna sconsolata	amore infelice (gelosia subita)
IV	Filostrato	Lagrimando dimostro	amore infelice
V	Dioneo	Amor, la vaga luce	amore non ricambiato
VI	Elissa	Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli	amore infelice (donna rifiutata)
VII	Filomena	Deh lassa la mia vita!	lontananza amorosa (e amore fisico)
VIII	Panfilo	Tanto è, Amore, il bene	gioia amorosa
IX	Neifile	Io mi son giovinetta, e volentieri	amore felice (ma lontano)
X	Fiammetta	S'Amor venisse senza gelosia	amore geloso

Se, oltre all'ordine di esecuzione delle ballate, allarghiamo lo sguardo più in generale alla 'musicazione' della cornice, notiamo che ad aprire e chiudere le danze del *Decameron*, in senso proprio e figurato, sono Fiammetta e Dioneo, ovvero i due personaggi ritenuti, quasi

16 Per esempio *Decameron* I, Intr. §§ 106-8: «E levate le tavole con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare»; V, Intr. § 3: «La qual venuta, essendo ogni cosa dal discretissimo siniscalco apparecchiata, poi che alcuna stampita e una ballatetta o due furon cantate, lietamente, secondo che alla reina piacque, si misero a mangiare»; V, Concl. §§ 7-8: «Ma essendo già di cantar le cicale ristate, fatto ogn'uom richiamare, a cena andarono; la quale con lieta festa fornita, a cantare e a sonare tutti si diedero. E avendo già con volere della reina Emilia una danza presa, a Dioneo fu comandato che cantasse una canzone. Il quale prestamente cominciò Monna Aldruda, levate la coda, Ché buone novelle vi reco. Di che tutte le donne cominciarono a ridere, e massimamente la reina, la quale gli comandò che quella lasciasse e dicessene un'altra» (ma si vedano anche i §§ 9-13 con l'elenco delle canzoni sconce); VI, Concl. § 37: «E poi che bagnati si furono e rivestiti, per ciò che troppo tardi si faceva, tornarono a casa, dove trovarono le donne che facevano una carola a un verso che facea la Fiammetta; e con loro, fornita la carola, entrati in ragionamenti della Valle delle Donne»; VI, Concl. § 48: «Ma il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuori traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze»; VII, Concl. § 48: «Ma il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuori traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze».

unanimemente, ipostasi della voce autoriale nel libro e, nel contempo, incarnazioni della dimensione passionale dell'amore:

> E levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, *Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare*; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare. (I, Intr. §§ 106-7)

> e l'ora della cena venuta, con sommo piacere furono a quella; e dopo quella a cantare e a sonare e a carolare cominciarono; e menando la Lauretta una danza, *comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone*; la quale assai piacevolemente così incominciò a cantare:
>
> *S'amor venisse senza gelosia* […].
>
> *Come la Fiammetta ebbe la sua canzon finita, così Dioneo, che allato l'era, ridendo disse*: «Madonna, voi fareste una gran cortesia a farlo cognoscere a tutte, acciò che per ignoranzia non vi fosse tolta la possessione, poi che così ve ne dovete adirare». Appresso questa, se cantaron più altre; e già essendo la notte presso che mezza, come al re piacque, tutti s'andarono a riposare. (X, Concl. §§ 9-15)

Dunque la dimensione prosimetrica del *liber* inizia e termina sotto il segno della coppia Dioneo/Fiammetta, sorta di Giano bifronte amoroso. La loro vocazione metapoetica pare confermata anche dalle conclusioni della terza e della settima giornata in cui, anche qui in coppia, cantano la storia tragica e triste della dama del Vergiù, vittima di una promessa d'amore non mantenuta, e quella di Arcita e Palemone, ovvero dei due infelici amici del *Teseida* che si contendono l'amore di Emilia, combattendo con la reciproca gelosia:

> *Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della Dama del Vergiù*, Filomena e Panfilo si diedono a giucare a scacchi; e così, chi una cosa e chi altra faccendo, fuggendosi il tempo, l'ora della cena appena aspettata sopravenne: per che, messe le tavole dintorno alla bella fonte, quivi con grandissimo diletto cenaron la sera. (III, Concl. § 8)

> Levaronsi adunque le donne e gli uomini parimente, de' quali alcuni scalzi per la chiara acqua cominciarono a andare, e altri

> tra' belli e diritti arbori sopra il verde prato s'andavano diportando**.** *Dioneo e la Fiammetta gran pezza cantarono insieme d'Arcita e di Palemone*: e così varii e diversi diletti pigliando, il tempo infino all'ora della cena con grandissimo piacer trapassarono. (VII, Concl. §§ 5-6)

Se aggiungiamo che le ballate di entrambi raccontano di un amore che li consuma dolorosamente, l'uno a causa della mancata corresponsione, l'altra della gelosia, sembra configurarsi un dittico di cantori dell'amore infelice marcatamente connotato dalla letterarietà. Stupisce che la ballata dello scanzonato Dioneo canti un amore non corrisposto che lo infiamma:

> Amor, la vaga luce
> che move da' begli occhi di costei
> servo m'ha fatto di te e di lei.
> Mosse da' suoi begli occhi lo splendore
> che pria la *fiamma* tua nel cor m'accese,
> per li miei trapassando;
> e quanto fosse grande il tuo valore,
> il bel viso di lei mi fé palese;
> il quale imaginando,
> mi senti' gir legando
> ogni vertù e sottoporla a lei,
> fatta nuova cagion de' sospir miei.
> (V, Concl. §§ 16-17, vv. 1-12)

Ma molto più sorprendente appare la conclusiva ballata di Fiammetta, subito a ridosso della novella di Griselda. È infatti una ballata di gelosia che rinnova, con originalità, la tradizione romanza in cui il lamento si trova declinato al maschile.[17] Viene immediato dunque (ma non mi pare sia stato rilevato) pensare allo statuto ambiguo di Fiammetta, protagonista dell'omonima *Elegia* – vittima di una gelosia senza fine verso l'amato lontano – e voce narrante in prima persona femminile in quello che è uno straordinario scambio di ruolo autoriale tra Boccaccio e la proiezione letteraria della donna amata. Si potrebbe dunque pensare all'ultimo omaggio dell'autore al grande mito amoroso della sua giovinezza, evocato qui, sul limine della sua opera maggiore, a suggello di una lunga fedeltà poetica. Non sarà forse del tutto casuale poi che a condurre la danza che accompagna

17 Cervigni (2021, 474) teorizza – poco persuasivamente – un percorso interno al *Decameron* in cui Fiammetta si apre sempre più, nelle novelle che racconta, a mettere in discussione la monogamia e la fedeltà coniugale, indicando nel tradimento una sorta di trasgressiva terapia contro la gelosia.

il canto di Fiammetta sia proprio Lauretta, l'unica altra novellatrice che – nella sua ballata – si dichiara vittima della stessa passione: in questo caso una passione subita e non coltivata, dato che ad esserne affetto è il suo secondo marito:

> Femmisi innanzi poi presuntuoso
> un giovinetto fiero,
> sé nobil reputando e valoroso,
> e presa tienmi e con falso pensiero
> divenuto è geloso;
> laond'io, lassa!, quasi mi dispero,
> cognoscendo per vero,
> per ben di molti al mondo
> venuta, da uno essere occupata.
> (III, Concl. § 15, vv. 22-30)

Laurie Shepard, forte dei dubbi interpretativi che colgono i novellatori,[18] dà della ballata di Lauretta una lettura metaletteraria, vedendola come una sorta di esperimento estremo di rimodulazione ironica della topica d'amore infelice, un tentativo, non perfettamente riuscito, di riprendere le ragioni della Francesca dantesca, riproponendone «the poetics of incontinence» (Shepard 2015, 308). Mi sembra però che le ballate del *Decameron* si prestino con difficoltà a interpretazioni univoche e – così come le novelle, pur con meccanismi diversi – mirino a mostrare la complessità e multiformità dell'esperienza umana (qui ridotta unicamente all'ambito amoroso) giocando spesso con la tradizione letteraria precedente in chiave ironica e parodica. In questo caso, più che pensare a una rivisitazione di Francesca da Rimini, mi pare non sia da trascurare il legame interno che si instaura tra le due novellatrici (Lauretta e Fiammetta), che evocano nei loro nomi le amate letterarie di Boccaccio stesso e del suo amico e modello Petrarca: due amate accomunate dalla passione della gelosia, subita o 'agita'.

Guardando infine al piano intratestuale colpisce il fatto che un'opera che inizia sotto il segno della consolazione dalle pene d'amore («Umana cosa è aver compassione degli afflitti» Proemio § 2) e si conclude diegeticamente con l'apoteosi di Griselda, moglie che non conosce gelosia, ammetta come ultima voce effusiva una disperata dichiarazione di sottomissione a una pulsione irrazionale e contrastante con gli insegnamenti dell'*Etica Nicomachea*, così importante nella strutturazione morale della decima giornata.[19] Senza nessuna

18 Si veda quanto detto più sopra.

19 Su cui rimando ai fondamentali Ellero 2012, 2014, 2015a e 2015b, oltre che a Bausi 1999.

pretesa di suggerire una soluzione univoca mi colpisce il fatto che la voce di Fiammetta – che per inciso termina sulla parola «follia» – non rimanga liricamente 'assoluta', irrelata, ma trovi una immediata risposta, come anticipato, da parte di Dioneo. Fiammetta si congeda con un'aulica coloritura «sicilianeggiante e provenzaleggiante» (Zanni 2005, 113), minacciando le rivali che intendano recarle «oltraggio» e «dannaggio» di farle piangere amaramente (come da tradizione elegiaca):

> Per Dio, dunque, ciascuna
> donna pregata sia che non s'attenti
> di farmi in ciò *oltraggio*;
> ché, se ne fia nessuna
> che con parole o cenni o blandimenti
> in questo in mio *dannaggio*
> cerchi o procuri, s'io il risapraggio,
> se io non sia svisata,
> *piagner farolle amara tal follia*.
> (X, Concl. § 14, vv. 31-9)[20]

Con una replica che pare echeggiare la stessa chiave ironica e desublimante con cui Dioneo aveva chiosato la novella di Griselda poco prima, il giovane volge in burla l'apostrofe di Fiammetta, esortandola a fare il nome del suo amato – dunque a infrangere il mistero lirico – per evitare spiacevoli incidenti:

> Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai più non udite pruove da Gualtier fatte? *Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba.* (X, 10 §§ 68-9)

> Come la Fiammetta ebbe la sua canzon finita, così *Dioneo, che allato l'era, ridendo disse*: – *Madonna, voi fareste una gran cortesia a farlo cognoscere a tutte, acciò che per ignoranzia non vi fosse tolta la possessione, poi che così ve ne dovete adirare.* (X, Concl. § 15)

L'esortazione della prosa, che chiama in causa anche l'ira («poi che così ve ne dovete adirare»), altra perturbazione anti-aristotelica, rimane senza replica e chiude l'ultima apparizione di una voce

20 Zanni (2005, 113) vi vede una scanzonata «attenuazione della drammaticità del dettato», là dove a mio parere si tratta piuttosto della topica dell'amore femminile elegiaco, che prevede anche la *vituperatio* delle rivali, reali o immaginarie.

femminile nel *Decameron* ancora una volta, mi pare, sotto il segno della letteratura mezzana.[21]

5 Conclusioni

Certamente non semplici 'farciture melodiche' come a lungo sono apparse, le ballate del *Decameron* mi paiono sostanzialmente sfuggire ai molti tentativi di individuarne un valore strutturale definito una volta per tutte, che sia quello di sigillo cortese che distanzia siderealmente la brigata dall'universo delle novelle, o quello di mostrare la diretta soggettività del cantore, rivelando dunque il backstage della cornice, così come a connessioni troppo rigide che vogliano riconoscere sottoinsiemi portatori di significati precisi (3+3+4 o 2+5+2) o percorsi lineari nelle scelte tematiche dei diversi novellatori. Canti prevalentemente al femminile (otto a tre, volendo contare anche *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* di X, 7),[22] le ballate di Boccaccio appaiono dominate da una forte polisemia, sia interna alle singole unità liriche, sia nel loro possibile valore complessivo, polisemia che da un lato le marca rispetto alla prosa diegetica come qualcosa di diverso (che appunto va a costituire il libro come un prosimetro, seppur *sui generis*), dall'altro spiazza le facili attese del lettore/ascoltatore alle prese con il sovvertimento dei clichés lirici.

Bibliografia

Alfano, G. (2014). *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*. Roma; Bari: Laterza.

Balduino, A. (1980). «Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (*Decameron*, X 7)». *Studi sul Boccaccio*, 12, 47-69 [poi in Balduino, A. (1984). *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Firenze: Olschki, 267-87].

Barbiellini Amidei, B. (2009). «Da Dante a Boccaccio. Le ballate del *Decameron* e la ballata con ragione in prosa del ms. Ricc. 2317». Brugnolo, F.; Gambino, F. (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Padova: Unipress, 891-917.

Bausi, F. (1999). «Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del *Decameron*». *Studi sul Boccaccio*, 27, 205-53.

Brambilla Ageno, F. (1974). «Errori d'autore nel *Decameron*?». *Studi sul Boccaccio*, 8, 127-36.

Branca, V. (2014). *Boccaccio, Giovanni: Decameron*. Torino: Einaudi.

Bruni, F. (1990). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: il Mulino.

21 Mi riferisco naturalmente alla celebre teorizzazione di Bruni 1990.

22 O addirittura dieci a tre, considerando anche gli incipit di Elisabetta da Messina e delle due sorelle di X, 6.

Camboni, M.C. (2017). *Fine Musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
Carrai, S. (1980). «Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (*Decameron* X 7)». *Studi sul Boccaccio*, 12, 39-46.
Castelain, L.; Cursi, M.; Zanni, R. (2021). «Il canto dei muri. Qualche riflessione aggiuntiva sulla stanza della fortezza Orsini di Sorano (1522)». Castelain, L.; Condello, E.; Manfredi, A. (a cura di), *Io mi son giovinetta. Studi in ricordo di Leandra Scappaticci*. Roma: Treccani, 21-80.
Cerocchi, M. (2007). «Boccaccio's Decameron as a Primary Literary Source for the Musical Movement of Ars Nova in Italy». *Italica*, 84, 679-90.
Cervigni, D.S. (2021). *Boccaccio's "Decameron". Rewriting the Christian Middle Ages and the Lyric Tradition.* Tempe, AZ: ACMRS – Arizona Center for Medieval and Renaissance studies.
D'Agostino, G. (1996). «Le ballate del *Decameron*: note integrative di analisi metrica e stilistica». *Studi sul Boccaccio*, 24, 123-80.
Ellero, M.P. (2012). «Una mappa per l'*inventio.* L'*Etica Nicomachea* e la prima giornata del *Decameron*». *Studi sul Boccaccio*, 40, 1-30.
Ellero, M.P. (2014). «Federigo e il re di Cipro. Note su Boccaccio lettore di Aristotele». *Modern Language Notes*, 129, 180-91.
Ellero, M.P. (2015a). «Lisa e l'*aegritudo amoris*. Desiderio, virtù e fortuna in *Decameron* II, 8 e X, 7». Ciabattoni, F.; Filosa, E.; Olson, K. (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*. Ravenna: Longo.
Ellero, M.P. (2015b). «Libertà e necessità nel *Decameron.* Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci». *Giornale storico della letteratura italiana*, 192, 390-413.
Ellero, M.P. (2016). «La ballata di Filostrato (*Decameron*, IV): un esercizio di lettura». Mazzitello, P.; Raboni, G.; Rinoldi, P.; Varotti, C. (a cura di), *Boccaccio in versi*. Firenze: Franco Cesati, 143-59.
Esposito, N. (2023). «Sullo statuto delle ballate del *Decameron*: tra cultura cortese e fascinazioni cavalleresche». *L'Ellisse*, 18, 7-20.
Federici, M. (2016). «Sulla traduzione castigliana di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* (*Decameron*, X: 7)». *Carte Romanze*, 4(1), 35-60.
Gorni, G. (1978). «Note sulla ballata». *Metrica*, 1, 219-22 [poi in Gorni, G. (1993), *Metrica e analisi letteraria*. Bologna: il Mulino, 85-93].
Manicardi, L.; Massera, A.F. (1901). «Le dieci ballate del *Decameron*». *Miscellanea storica della Valdelsa*, 9, 102-14.
Mazzoni, G. (1897). «Mico da Siena e una ballata del *Decameron*». *Miscellanea storica della Valdelsa*, 5, 135-9.
Padoan, G. (1978). *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*. Firenze: Olschki.
Pirotta, N. (1978). «Le tre corone e la musica». Zino, A. (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento, IV = Atti del III Congresso internazionale sul tema 'La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura'* (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975). Certaldo: Centro di studi sull'ars nova Italiana del Trecento, 9-20.
Quondam, A. (2013). «Introduzione». Quondam, A.; Fiorilla, M.; Alfano, G. (a cura di), *Boccaccio, Giovanni: Decameron*. Milano: Rizzoli, 6-65.
Rossi, L. (2006). «L'undicesima ballata del *Decameron* e la tradizione narrativa gallo-romanza». *Letteratura italiana antica*, 7, 315-24.
Russel, R. (1983). «Schemi di vita e vita di schemi nelle ballate del *Decameron*». Russel, R., *Generi poetici medievali: generi e funzioni letterarie*. Napoli: Società editrice napoletana, 85-103.

Sapegno, N. (1963). *Compendio di storia della letteratura*. 2a ed. Firenze: La Nuova Italia.

Shepard, L. (2015). «Lauretta's Lament: Incongruity in the Songs that Conclude the Days of the *Decameron*». Ciabattoni, F.; Filosa, E.; Olson, K. (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*. Ravenna: Longo, 299-308.

Yudkin, J. (1981). «The Ballate of the *Decameron* in the Musical Context of the Trecento». *Stanford Italian Review*, 1, 49-58.

Zanni, R. (2005). «La 'poesia' del *Decameron*: le ballate e l'intertesto lirico». *Linguistica e Letteratura*, 30, 59-142.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Suggestioni cortesi ed elementi di letteratura cavalleresca nelle ballate del *Pecorone*

Nicola Esposito
University of Notre Dame, USA

Abstract In his *Pecorone*, especially within the twenty-five ballads, Ser Giovanni brings together a significant and intricate array of courtly and chivalric literary elements. This essay recognizes the influence of models derived from Boccaccio's *Decameron* while also exploring the innovative contributions made by the author of *Pecorone*. Through a meticulous analysis of selected ballads, this paper illustrates how Ser Giovanni possessed both a profound understanding of themes and texts specific to French literature and a distinct compositional ingeniousness, which enabled him to create an original blend of poetic elements drawing on a variety of traditions.

Keywords Boccaccio. Ser Giovanni. Decameron. Pecorone. Ballads. French literature. Chivalric literature. Courtesy. Lyric poetry. Florence.

Sulla scorta di quanto accadde nel *Decameron*, e in parte anche grazie al prestigio di quel modello, nelle novelle e nelle ballate del *Pecorone* si trova un alto numero di elementi cortesi e ascrivibili al mondo letterario cavalleresco, con però alcune e sostanziali differenze rispetto al precedente maggiore.[1] Mentre, infatti, Boccaccio recupera un *milieu* culturale appreso con le letture giovanili e ammirato

Il contributo limita alle ballate del *Pecorone* lo studio di una tendenza invero riscontrabile in tutta l'opera, della quale, per motivi di spazio, si è potuto dare qui solamente una breve suggestione; si rimanda pertanto ad altra sede futura per un'indagine più distesa ed esaustiva condotta nello spazio dell'intero testo. Ringrazio per le cortesi e utili indicazioni i revisori anonimi.

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-04-09 | Published 2024-07-17
© 2024 Esposito | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/006

negli anni delle frequentazioni napoletane (1328-40), però ripensandolo e adattandolo alla realtà fiorentina entro cui e per la quale redasse la sua raccolta,[2] con la medesima attenzione per il proprio pubblico, ma con obiettivi diversi e attingendo a fonti variegate, ser Giovanni sceglie di mantenere immutati quegli stilemi e quei modelli, percepiti come datati da una certa fascia di letterati, ma ancora vivi e vibranti nella letteratura canterina, nella poesia per musica (specie dell'*Ars Nova*) e in quella lirica mediana e resiliente alle seduzioni dello stilnovismo e dei suoi continuatori più raffinati (Petrarca e i petrarchisti su tutti).[3] Questa, che a molti è parsa la prova lampante dell'incapacità creativa e dell'aridità stilistica dell'autore del *Pecorone*, andrà invece letta nel contesto di un progetto letterario ponderato, nella volontà cioè di dar vita a un'opera al contempo didascalica e d'evasione, allineata al gusto di un pubblico borghese largamente alfabetizzato, ma limitatamente letterato, economicamente predominante, politicamente preminente e in cerca di una propria collocazione nei piani più elitari della società in cui vive e opera. In questo senso, il *Pecorone* funge da contenitore di informazioni pratiche, di consigli di condotta e di nozioni storico-politiche ammantate dall'espediente novellistico e rispondente al rodato principio del *miscere utile dulci* (cf. Esposito 2023b). Compito di questo studio sarà quindi isolare e mettere in relazione tra essi, con le possibili fonti e con l'ambiente culturale della Toscana tardo trecentesca gli elementi cortesi e cavallereschi delle sue ballate, sia per comprendere le ragioni che hanno spinto l'autore a farne uso, che per decifrare le modalità con cui questi inserti e suggestioni interagiscono col resto della raccolta.

Il *Pecorone* nasce come risposta involontaria al desiderio di affermazione sociale della borghesia fiorentina del tardo Trecento, una reazione istintiva alle contingenze storiche di un letterato nato e cresciuto in seno a quella classe sociale. Per intercettare e carpire l'attenzione del suo pubblico di riferimento, ser Giovanni doveva innanzitutto individuare un genere (la novella), dei modelli sociali e delle tematiche letterarie adeguate al suo scopo, per raggiungere il quale scelse, appunto, quelle riconducibili all'aristocrazia francese

1 Il *Pecorone* è la prima raccolta di novelle a vedere la luce dopo il grandioso esperimento boccaccesco e, dopo il *Decameron*, è quella testimoniata dal maggior numero di codici, ben undici (vedi Esposito 2023a). Il medesimo primato si registra anche per la tradizione a stampa, riguardo la quale darò conto in un prossimo contributo; si dica qui, almeno, che questa consta di trentadue edizioni, complete e parziali, di cui sei in lingua straniera.

2 Sul tema vedi Esposito 2023c.

3 Tale fenomeno accomuna il nostro a molti autori a lui coevi, come Antonio Pucci che spesso mescida con disinvoltura suggestioni da autori stilnovisti e prestilnovisti, rimandi alla cultura cavalleresca e canterina, gallicismi e spunti didascalici (cf. Cupelloni 2022).

e allo stile di vita delle sue corti, già oggetto d'ammirazione sia della nobiltà municipale che della borghesia, non solo toscane. Siffatta operazione di recupero culturale accomunò un gran numero di letterati italiani tardo medioevali: Boccaccio, per esempio, compì sino al *Decameron* una scelta del tutto simile, benché fondata sulla necessità di livellare le differenze di classe, piuttosto che di promuovere l'affermazione di un gruppo sociale su un altro. Come notò, tra gli altri, Balduino (1980), la presenza di un sostrato culturale riconducibile alla cultura cortese e alla letteratura cavalleresca con cui il Certaldese venne in contatto a Napoli, permea la sua intera produzione giovanile, e resiste fino agli anni di composizione della sua raccolta. Claudia Villa, poi, ha mostrato come persino Dante, nei canti di Cacciaguida (*Par.* XIV, 82-XVIII, 51), cercò di eternare una storia dinastica entro i confini dell'epica di gesta – abitudine nata con gli intellettuali protagonisti della rinascenza carolingia, ma rimasta viva per secoli in tutti i territori di quello che fu l'impero di Carlo Magno – riproponendo egli stesso i medesimi schemi e stilemi letterari (cf. Villa 2013, 97-103; sul tema vedi anche Inglese 2021, 223-34). Si trattava di operazioni eminentemente politiche, atte a celebrare e accrescere il prestigio di una dinastia (o di un popolo) e quindi dei suoi singoli membri, sia nella storia che, soprattutto, nella contemporaneità dello scrivente. Per ser Giovanni, che non aveva una singola famiglia da eternare, né un intero popolo, ma piuttosto si rivolgeva a una fetta specifica della società e alla sua città di appartenenza, il salto dalla celebrazione dinastica a quella socio-territoriale fu assai breve, pur nel recupero – ancora – dei medesimi stilemi e modelli letterari d'origine francese.

Instradato quindi dall'esempio decameroniano (cf. Esposito 2023c), e influenzato da una cultura letteraria ben presente sia a Firenze che nel resto della penisola,[4] l'autore del *Pecorone* individua nei valori cortesi, di cui è latore il genere cavalleresco, un paradigma culturale e comportamentale ideale per il suo pubblico di riferimento.[5] La presenza di questa tradizione nella raccolta non sfuggì a Egidio Gorra, che per primo, in un imponente lavoro dedicato alle sue fonti, registrò come alla base di molte novelle vi fossero stati brani della letteratura epica cortese, rimandi a personaggi di specifici

4 Sul tema vedi Meliga 2005; Mancini 2005; Di Natale, Carrassi 2007; Gigante, Palumbo 2011.

5 «Ser Giovanni – come farà più tardi Sercambi – usa il capolavoro boccacciano alla stregua d'un privilegiato repertorio di narrazioni, 'riscrivendone' alcune novelle alla luce della tradizione oitanica» (Rossi 1995, 906). Ma che elementi provenienti da molti capolavori dell'epica (*Romans*) e da una grande quantità di testi di narrativa breve in versi (*fabliaux*) siano ravvisabili nella novellistica italiana è stato notato, tra gli altri, anche da Segre (1989, 47-50) e Picone (1989, 119, 123-27); si occupa, invece, dei rapporti tra novelle e letteratura canterina, Varanini (1989).

cicli cavallereschi, o testi meno impegnati quali i *fabliaux*; più tardi, anche Carlo Muscetta notò la derivazione dal ciclo arturiano di 'Galgano', nome del protagonista della novella I, 1; nessuno dei due, però, approfondì queste intuizioni in uno studio organico (cf. Gorra 1892; Muscetta 1967, 12).

Gli elementi che ser Giovanni mutua dalla cultura oitanica, in realtà, sono molti e non si trovano nelle sole novelle derivate dal *Decameron*,[6] ma permeano un numero consistente di racconti e ballate. Quantità, entità e accuratezza di tali prestiti e rimandi non consentono allo studioso di classificarli come semplici riflessi di una contaminazione culturale; egli, piuttosto, dovrà trattarli come elementi organici al testo, lì inseriti nel rispetto di un progetto autoriale complessivo e predeterminato. Oltre ai riferimenti a nomi di personaggi letterari, a passi o luoghi testuali o ad altro materiale eminentemente evocativo, ser Giovanni recupera e rielabora episodi significativi (preparativi di guerre, riunioni di corte, matrimoni) e comportamenti esemplari, utili al lettore per migliorarsi tanto in privato quanto in pubblico, costellando il tutto con un linguaggio proprio della letteratura cortese. Sono scene evocative di un milieu culturale che pervadeva tutti gli strati della società fiorentina di fine Trecento, dalla nobiltà municipale al popolo magro, riproposte qui come letture edificanti.[7] La ragione del sempre vivo interesse dimostrato verso questo tipo di testi poggia indubbiamente sulla capacità che avevano di rappresentare, anche allegoricamente, una realtà a loro vicina, di interagire con essa, e sulla forza pervasiva e persuasiva, quindi sul fascino, che erano capaci di esercitare su tutti gli strati della società. A tal proposito si pensi a due esempi tra loro lontani nel tempo e nello spazio, che però evidenziano transnazionalità e radicamento del genere, anche nei suoi risvolti parodici: mi riferisco al potente valore allegorico e al successo di pubblico che un testo come il *Roman de Renart* ha riscosso per secoli, in Italia e oltralpe (vedi Stoppino 2020), grazie principalmente al sovvertimento critico dei valori e dei paradigmi cortesi dei personaggi della corte del re di Francia, lì impersonati con feroce ironia da animali selvatici e addomesticati (cf. Bonafin 2020; 2021); e a come, più di due secoli dopo, attraverso la descrizione dei rapporti personali tra i membri della corte di

6 Tra derivazioni dirette ed echi testuali, sono varie le novelle del *Pecorone* ad essere in relazione col *Decameron*: la cavalleresca rinuncia dell'amante della novella I, 1 recupera il tema probabilmente da *Dec.* X, 5 (il motivo, però, riecheggia nell'intera giornata), e il personaggio di Galgano possiede caratteristiche simili a Federigo degli Alberighi (*Dec.* V, 9); nella I, 2 si rilevano echi da *Dec.* VII, 4, 5, 6 e 8; lo scambio di beffe di II, 2 trae ispirazione da *Dec.* VIII, 7; la III, 1 recupera l'argomento di *Dec.* II, 3, e la successiva III, 2 trova il suo antecedente in *Dec.* VII, 7; il tema della moglie bisbetica della V, 2 si trova sia in *Dec.* IX, 9 che, successivamente, in *Trecentonovelle* LXXV e LXXXVI.

7 Non era raro, infatti, nelle occasioni di festa vedere membri appartenenti a diverse classi sociali insieme in piazza per assistere alle pubbliche rappresentazioni dei cantari: sull'argomento vedi Di Natale, Carrassi 2007 e Spiazzi 2016.

Carlo Magno, e di questi col re, Luigi Pulci riesca nel *Morgante* a mettere in discussione comportamenti e azioni di alcune tra le più importanti corti signorili e reali del suo tempo.[8] È pertanto assolutamente plausibile che sia ser Giovanni che Boccaccio prima di lui abbiano tenuto conto della facilità di relazione che questo genere e i *fabliaux* mostravano d'avere con gli ambienti sociali e politici in cui sono nati e nei quali si sono diffusi, e che questo abbia giocato un ruolo decisivo nella scelta dell'autore del *Pecorone* di rifarsi tanto spesso a tali letterature per la composizione di un'opera di consumo e di uso pratico per i borghesi della Firenze del dopo Tumulto dei Ciompi. L'elemento cortese, dunque, non va cercato come qualcosa di autonomo e disorganico all'interno del progetto editoriale della raccolta, ma come uno degli attori nel sistema d'intrattenimento didascalico voluto dall'autore.

Come per il *Decameron*, anche per il *Pecorone* le ballate costituiscono la sezione della raccolta che meno delle altre ha attirato l'interesse della critica; dopo lo studio che nel 1968 Carlo Muscetta ha dedicato ai venticinque inserti poetici, questi sono stati sino ad oggi praticamente ignorati. La bibliografia riguardante la produzione poetica di ser Giovanni si limita a cinque articoli pubblicati tra il 1892 e il 1977;[9] di questi solo due si concentrano sulle ballate, quelli cioè di Ildebrando della Giovanna e di Carlo Muscetta. I due approcciarono le ballate da una prospettiva squisitamente estetica, volta a studiarne i contenuti più in rapporto con gli autori del circostante ambiente lirico trecentesco (la cui conoscenza da parte di ser Giovanni non viene sempre provata), che con il luogo testuale per cui esse sono state pensate e composte, per l'appunto la raccolta di novelle. Tale linea d'indagine, però, non impedisce a Muscetta di notare, benché solo cursoriamente, una certa predilezione dell'autore per i testi cavallereschi e di fattura popolaresca, generalmente di periodo prestilnovista e forse non solo in volgare italiano.[10] Questa modalità di lettura, però, già di per sé sostanzialmente prevenuta, applicata a testi strappati dal loro contesto di destinazione, rende dell'autore del *Pecorone* un'immagine non solo limitativa, ma spesso fortemente erronea.[11]

8 Per esempio quella dei duchi di Milano (cf. Perrotta 2004; Beggi Miani, Cabani 2018).

9 Della Giovanna 1892; Volpi 1892; Croce 1933; Muscetta 1968; Stoppelli 1977.

10 L'intuizione trova dei precedenti in più antiche ricognizioni fatte sulle novelle (Gorra 1892), e sulla produzione lirica esterna al *Pecorone* (Volpi 1892).

11 Che ser Giovanni componga le ballate tenendo a mente le novelle della medesima giornata (e che quindi in rapporto a quel contesto vadano studiate) si evince in molti casi, come suggerisce l'esplicita citazione della protagonista della novella VII, 2 nella ballata VII, tra l'altro in posizione di rima: «Ma pigli assempro ognun che segue Amore | da questa sventurata di Gostanza» (179, vv. 15-16). Personaggio che, oltretutto, nel componimento viene messo in relazione con altri provenienti da diversi cicli della letteratura epico-cavalleresca, quali il «'l buon Tristano e 'l valoroso Achille» (v. 4).

La presenza di materiale cavalleresco nella raccolta di novelle, nelle ballate e nella storia portante, correttamente rilevata da Muscetta, va vista alla luce di una riflessione sulla natura politica del *Pecorone*, ed entro una lettura comparata della raccolta con gli eventi storici e sociopolitici della Firenze di fine Trecento.[12] Da essa emergerà come numerosi elementi testuali derivati da quell'ambito letterario sono stati abbondantemente usati da ser Giovanni in chiave didascalica per istruire un lettore prevalentemente borghese su come introiettare comportamenti cortesi e peculiari della classe magnatizia fiorentina, politicamente guelfa e da sempre, anche culturalmente, filofrancese.[13] Che questa sia una delle più importanti chiavi di lettura del *Pecorone*, appare chiaro sin dal proemio, in cui l'autore struttura la vicenda della storia portante sull'usato topos dell'*amor de lonh*, al contempo dipingendo con caratteristiche prevalentemente cortesi i personaggi narranti, entrambi d'estrazione borghese.[14] La commistione d'elementi propri di diverse classi sociali si ritrova nei personaggi delle novelle: il tema, per esempio, della prima giornata, dedicata all'innamoramento e all'arte del corteggiamento, si ripete in entrambi i racconti, ma mentre nel primo viene declinato da protagonisti della nobiltà senese, nella seconda sono due giovani provenienti da famiglie del popolo grasso di Roma e un insegnante universitario di Bologna ad animare la vicenda. Abbondano, in entrambe, i rimandi alla cultura cortese: il nome del protagonista della I, 1, Galgano, è un volgarizzamento di Gawain, personaggio del ciclo arturiano e nipote di Re Artù; e di questi ser Giovanni dice che era «di nobile progenia […] magnanimo e cortese e universale con ogni maniera di gente» (10), e che spesso in onore della sua amata giostrava e armeggiava, proprio come un vero cavaliere. La novella, inoltre, in alcuni particolari riecheggia quella decameroniana di Federigo degli Alberighi, ma se ne discosta per una maggiore adesione ai modelli comportamentali cortesi: Galgano infatti, come Federigo, è un abile falconiere, tuttavia il suo animo è sufficientemente retto da non cedere alle lusinghe sessuali di madonna Minoccia (che ama) pur di non tradire villanamente l'amicizia e

12 Nell'ambito degli studi boccacceschi, questo tipo di lettura ha già dato importanti risultati (Olson 2014; Filosa 2022); per la storia sociopolitica della Firenze del Trecento vedi Klapisch-Zuber 2009 e, per il secolo precedente, Diacciati 2011.

13 Cf. Esposito 2023b; sui rapporti del *Pecorone* con la politica fiorentina coeva vedi Salwa 2000; 2010.

14 Auretto, infatti, è descritto come un giovane «savio, sentito e costumato e ben pratico in ogni cosa [che] aveva ispeso in cortesia gran parte di quello ch'egli aveva» (5-6), mentre di Saturnina viene detto che è «giovane, costumata, savia e bella […] ed era di tanta onesta e angelica vita» (5). Le citazioni dal *Pecorone* provengono tutte da Esposito 1974; da qui in avanti si indicherà tra parentesi a fine citazione il solo numero di pagina di questa edizione.

la stima mostratagli del marito di lei, l'aristocratico messer Stricca.[15]

Nella novella IV, 2, il protagonista Carsivallo Del Balzo indice un torneo per maritare sua figlia Siletta; questo viene vinto fraudolentemente da un vecchio conte di nome Aldobrandino, feudatario e parente del re di Francia, al quale il conte chiede di inviargli il suo migliore paladino col segreto intento di truccare la competizione: il Re gli assegna Ricciardo di Montalbano, un giovane scudiero appartenente a una famiglia della decaduta nobiltà. Morto Aldobrandino, il sovrano recupera tutti i suoi possedimenti, e con questi infeuda Ricciardo, lo fa conte, e gli dà in sposa la vedova. Moltissimi gli elementi cortesi: Aldobrandino che si innamora di Siletta (ancora) per *amor de lonh*; il nome del paladino Ricciardo di Montalbano, così come i suoi tratti comportamentali, che ricalcano quelli di Rinaldo di Montalbano; il nome di Carsivallo Del Balzo, probabile volgarizzamento di ser Giovanni (Pierceval > Parcivallo/Princivallo[16] > Carsivallo), mentre il cognome è ovviamente quello dell'antico casato di Baux, potente famiglia provenzale; i luoghi dove si svolge la narrazione (Lione, la Provenza e il Venosino), che spesso ricorrono nella geografia dell'epica cavalleresca e della lirica provenzale; l'indizione di un torneo per dirimere la questione matrimoniale; la gestione secondo il metodo vassallatico che il Re fa dei beni del defunto Aldobrandino; e, infine, l'uso di termini francesi volgarizzati e non attestati prima nella letteratura italiana, come «torniare» (124) 'partecipare a un torneo' e «torniamento» (121-6).[17]

Gallicismi costruiti su un più antico lessico d'ambito cortese, si trovano persino nella ballata immediatamente successiva, *Troverrò pace in te, donna, giammai*, che Enzo Esposito, editore della raccolta,

15 Probabile nome parlante; assente la forma **stricca* nel *TLIO*, dove però si trova il suo derivato *striccare*. D'etimo incerto, il *DEI* (s.v. «stricca») lo dice derivato dal long. **strihha*; mentre è indicato come derivante dal fr. ant. *estrikier* in De Poerck 1951, 2: 84.

16 Forme ampiamente attestate, anche con leggere varianti, e in testi non solo cavallereschi: cf., per esempio, il *Quadripartitus* di Bongiovanni da Messina, mss Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chig. E IV 24, f. 89*v* (incipit *quadripartitum figurarum moralium quas scripsit frater Boniohannes messanensis Precivallo nepoti suo ordinis fratrum predicatorum beati Dominici*) e Vat. lat. 4462, f. 65*r* (incipit *quadripartitus figurarum moralium quas scripsit frater Boniohannes messanensis ordinis predicatorum Princivallo nepoti suo*); vedi Sabbadini 1927.

17 «Torniamento» in cui Ricciardo combatteva, ovviamente, «franchissimamente» e «galiardamente assaliva» gli sfidanti (124). Su «torniare» e «torniamento» vedi Cella 2003, 703, coi rispettivi rimandi interni; verbo e sostantivo derivano dal fr. *tournoyer* (Cella 2003, 215 e 560) e *tournoiement* (Cella 2003, 214 e 562). Vedi anche *FEW* s.v. «tornare» e *ATILF* s.v. «tournoyer». Quanto all'avverbio «gagliardamente» bisogna risalire al pr. ant. *galhart*, e al fr. ant. *gaillard*, cioè 'forte' (*DELI* s.v. «gagliardo»). Un altro gallicismo, attestato per la prima volta nella novella XII, 1 e riconducibile allo stesso ambito cortese, è «galgio», vale a dire una garanzia, un pegno di sfida da inviare prima della battaglia, solitamente un guanto: cf. Esposito 1974, 278 nota 47, in cui si rimanda al fr. ant. *gage*, pr. *gadge*, francone **wadi*; *GDLI* s.v. «*gaggio*[1] 2», *ATILF* s.v. «gage»; Cella 2003, 414-15.

definisce in accordo con Ettore Li Gotti, ispirata agli stilemi della poesia per musica di Francesco Landini,[18] e nella quale riconosce ai vv. 6-7 una probabile emulazione dei vv. 57-9 della canzone di Fazio degli Uberti, *Nella tua prima età pargola e pura* (128 nota 89), una di quelle che secondo Lorenzi (2020) appartengono al gruppo di componimenti d'amore d'ambito post-stilnovista. Si vedano, per esempio: «leanza» v. 10, dal pr. ant. *leial* (*DELI* s.v., sotto voce «*leale*, agg.»); «servente» v. 18, dal fr. *sirven* 'servo' (Cella 2003, 547) e «servidore» v. 29 (in posizione di rima), dal pr. *servidor* (Cella 2003, 146-7); «cortesia» v. 30, dal pr. *cortes* 'della corte' (*DELI* s.v. «corte»).

Nella novella VII, 2 si racconta della punizione mortale inflitta da Galeotto Malatesta al suo servo Ormanno, reo di essersi congiunto con madonna Gostanza – vedova e nipote del Malatesta – ma soprattutto di aver mentito sulla relazione, così tradendo la fiducia di Galeotto. Anche in questo caso, il tema del racconto, l'onomastica e una certa terminologia sono rivelatori di un preciso ambito culturale. Nella novella XII, 1, poi, ser Giovanni aggiunge ai capitoli della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani usati per comporre questo racconto,[19] un resoconto di sua invenzione della battaglia di Arles, popolandolo di personaggi del ciclo carolingio e più precisamente della *Chanson de Roland*: Carlo Magno, Orlando, Uggieri di Danimarca, il vescovo Turpino, i Saraceni e altri. La vicenda, invece, deriva forse direttamente o forse per via orale dall'*Aliscan*, un poema del ciclo di Guglielmo d'Orange dove non figura Carlo Magno, ma suo figlio Ludovico il Pio: nel poema la città di Arles, sede dei famosi Alyscamps – i Campi Elisi che secondo la tradizione danno il titolo al poema stesso – non fu sede di alcuna battaglia di Carlo Magno, ma di due altre combattute dall'esercito cristiano, guidato da Guglielmo, e da quello Saraceno; nella prima, vinta dai musulmani, perse la vita il prode Vivien, nipote del d'Orange. L'episodio è leggendario nel tardo Medioevo romanzo, tanto da apparire anche nella *Commedia* di Dante (*Inf.* IX, 112) e successivamente nel relativo passo delle *Esposizioni* di Boccaccio (Dufournet 1993 e *ED* s.v. «*Arles* [*Arli*]»).

Sia la novella IX, 2 che la ballata ad essa successiva dipendono dalla letteratura del ciclo troiano. Un anonimo re di Aragona non vuole far sposare sua figlia Elena; di lei si innamora (sempre per *amor de lonh*) Arrighetto, erede dell'imperatore di Germania che, con l'intento di rapirla, si fa costruire un'aquila d'oro cava, entro cui si nasconde, che fa poi recapitare nella camera di lei per raggiungerla e sedurla. Lo stratagemma funziona e i giovani, innamoratisi, fuggono in Germania; come nell'*Iliade*, il rapimento sarà causa di una guerra

18 Citando Li Gotti, Esposito la dice «di sapore landiniano» (1974, 128 nota 85).

19 Villani, *Nuova Cronica*, 3: 13-15; trattano dell'arrivo in Europa dei carolingi, dei loro possedimenti e della loro genealogia.

tra i due sovrani. Nel racconto si riconosce il tema dell'aquila d'oro, ripreso da Tommaso III di Saluzzo nel suo *Livre du chevalier errant* e modellato sull'episodio omerico del cavallo di Troia. Il dettagliato resoconto sui due eserciti (numero di soldati, nome dei condottieri, quantità, natura e descrizione dei loro gonfaloni), e sulla battaglia, nonché il tono epico della novella, e specialmente di questa sezione, tradiscono una palese ispirazione al ciclo del *Roman de Troie*. Si veda, per esempio, l'asciutta ma solenne descrizione del campo di battaglia poco prima dell'alba, con le due cavallerie pronte a scatenare la prima carica:

> Non si vide mai tanta fiorita e nobile gente in su 'n uno campo ansembrata, quanta fu questa, e tanti e valorosi e savi e buoni uomini d'arme dall'una parte e l'altra, quant'avea in questo bellissimo campo. E se mai fu retta o guidata con senno oste nessuna, fu quella del valoroso re di Raona. (227)

Il gonfalone della settima schiera dell'esercito tedesco, specifica ser Giovanni, è quello che «l'Agnolo [Gabriele] recò a Carlo Magno» (226) nella *Chanson de Roland*, mentre la terza schiera è comandata dal Patriarca di Aquileia, di indole e temperamento simile all'arcivescovo Turpino della *Chanson*, e che come lui muore combattendo. Nella furia della battaglia, infine, si fa incontro ad Arrighetto un paladino del re di Aragona, Prinzivalle, il cui nome si configura come un ennesimo volgarizzamento di *Percival*. A questa novella segue la nona ballata, *Donne che siete d'ogni mal radicie*, dal titolo polemicamente evocativo della troiana Elena, più avanti esplicitamente nominata:

> Disfessi Troia per amor di donna,
> e tanti e gran signori ne fur disfatti
> sol per amore d'Elena e d'Ansionna.
> (238, vv. 9-11)

Personaggi ascrivibili a diversi cicli cavallereschi si trovano in vari altri componimenti del *Pecorone*: sempre all'ambito del *Roman de Troie* va ricondotto il riferimento a Didone della ballata V: «sì ch'ella senta quel che sentì Dido» (144, v. 6); lo stesso vale per l'Achille della ballata VII, lì affiancato a uno dei maggiori protagonisti del ciclo arturiano:

> Lo specchio abiam de' famosi passati
> del buon Tristano e 'l valoroso Achille,
> che per amor fur di vita privati,
> sentendo al cor d'amor le dolci stille.
> (179, vv. 3-6)

Nella ballata XX, *Tradita son da un falso amadore*, Saturnina parla di una dama sedotta con una fraudolenta promessa di matrimonio e poi abbandonata appena dopo essersi concessa:

> E' mi teneva il giorno per la mano,
> e io ero contenta più che mai.
> Or se n'è ito il traditor di Gano,
> e io rimango in angosciosi guai
> ma se vien caso ch'io il riveggia mai,
> da me a lui gli dirò traditore.
> (431-2, vv. 27-32)

La perifrasi «il traditor di Gano» impiegata per designare il «falso amadore» recupera il nome proprio del personaggio che nella *Chanson de Roland* tradisce Orlando e i Franchi a Roncisvalle, cioè Gano di Maganza, che per questa ragione diviene il traditore per antonomasia di tutto il ciclo carolingio.

Dagli esempi fatti poc'anzi, si distingue la ballata XVIII, latrice di una distesa discussione sulla moda delle donne fiorentine, ispirata agli usi e ai costumi delle dame d'oltralpe; le prime, infatti

> Veston villani e cioppe alla francesca,
> cinte nel mezzo all'uso mascolino.
> (408, vv. 9-10)

> Portano a' lor cappucci le visiere
> le mantelline alla cavaleresca,
> e capezzali, e strette alle ventriere,
> co' petti vaghi alla ghisa inghilesca.
> (408-9, vv. 15-18)

I «villani» (fr. *vilan*), precisa Esposito (1974, 408 nota 51), sono mantelli di cotone provenienti da Aleppo, mentre con «cioppe» si intendono delle vesti lunghe;[20] cappucci con visiere e mantelline alla cavalleresca sono anch'essi accessori propri della moda francese del tempo, così come certe scollature, i «capezzali» (vedi *TLIO* s.v. «capezzale (2) 1»; più genericamente 'colletto' in *GDLI* s.v. «capezzale 3»), contro cui si scaglierà anche Franco Sacchetti nel *Libro delle Rime*, CLIII, vv. 46-8. Le «ventriere», invece, sono una sorta di pancera legata molto stretta immediatamente sotto il seno, secondo i dettami

20 Nel commentare la voce *ciappe* 'cappa' (fr. *chap*, pr. *chapel*), Roberta Cella spiega che tale forma potrebbe essere «un errore per cioppa 'veste lunga' (lat. *cloppa o alaman. schōpe; cf. *DEI* s.v.) e pur in assenza di una precisa forma francese corrispondente, l'hapax potrebbe rappresentare un falso francesismo» (Cella 2003, 114).

della moda inglese del tempo.[21] Se si dà credito alla ballata, la moda d'Oltralpe contemporanea doveva essere assai in voga nella Firenze di ser Giovanni, come pure testimoniano le quasi coeve canzoni CVII e CLIII del *Libro delle Rime* di Sacchetti; quest'ultimo, sia lì che nel *Trecentonovelle*, al contrario di ser Giovanni, criticherà aspramente la tendenza mondana delle donne del suo tempo.[22]

Che ser Giovanni abbia effettivamente letto i testi cavallereschi che cita, spinge a crederlo anche la conoscenza che lo stesso dimostra di avere di letterati francesi suoi contemporanei, tramite i quali può verosimilmente aver avuto accesso a una grande varietà di opere. È il caso di Guglielmo di Francia, letterato e musicista francese molto importante nel processo di strutturazione dell'*Ars Nova* italiana sui modelli di quella d'oltralpe, nonché frate agostiniano presso il convento fiorentino di Santo Spirito e attivo maggiormente negli anni Sessanta del Trecento.[23] Nella ballata V, il v. 13 «Piacesse a Dio che tu non fossi nata» si configura come una possibile ripresa del capoverso della ballata di Guglielmo, *Piacesse a Dio ch'i' non fossi ma' nata*, sopravvissuta in alcuni codici – prodotti e circolanti a Firenze – insieme a molti altri autori e componimenti riferibili all'*Ars Nova*;[24] anche il v. 17 di ser Giovanni «che tu non senta d'amor la saetta», mostra delle evidenti affinità con uno della ballata di Guglielmo «e d'Amor sento suo dolce saetta» (v. 6); e così pure le rime *giovinetta*: *vendetta* (vv. 18-19) parrebbero riferirsi alla coppia *amorosetta*: *vendetta* dei vv. 8-9 di Guglielmo, anche considerando la presenza di «amorosetta» in posizione di rima in altre ballate del *Pecorone*.[25]

Rebus sic stantibus, si può ribadire quanto sostenuto all'inizio di questa disamina, e cioè che la presenza così consistente di materiale derivante dalla cultura letteraria cavalleresca e relativa alle dinamiche dell'aristocrazia cortigiana va considerata un'intenzionale

21 Cf. *GDLI* s.v. «ventriera». Nella sua funzione estetica (in quanto con *ventriera* si indicava anche un indumento usato per tenere calda la pancia) essa serviva per gonfiare sia il seno che il basso ventre, tanto che Sacchetti dice con scherno delle donne che le indossano che parevano essere incinte (*Libro delle Rime*, CLIII, vv. 52-5).

22 Sul tema vedi anche Merkel 1898.

23 A lui Sacchetti indirizza un madrigale per musica: *La neve e 'l ghiaccio e' venti d'orïente* (*Libro delle Rime*, CXXX). Sull'influenza esercitata dai gallicismi di Guglielmo, Long sostiene: «While the works of Guiglielmus as transmitted in Florentine maa nuscripts are examples of a French musician writing in a slightly gallicised Italian idiom, the body of works by ecclesiastical musicians emanating from the Avignon orbit contains illustrations of the inverse – Italian composers working within the framework of French musical genres, often with French texts» (Long 1983, 96-7).

24 Si tratta dei mss Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87 (Codice Squarcialupi), f. 173*v*; Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1078, f. 23*r*; Paris, Bibliothèque nationale, Fonds Italien 568, ff. 5*v*-6*r*.

25 I, v. 31 «ché tu se' quella vaga amorosetta»; II, v. 15 «Quando m'apparve questa amorosetta».

operazione culturale e risponde alla scelta consapevole di ser Giovanni di far aderire la sua raccolta a un modello sociale, a un sistema etico e a valori sentiti come fondanti di uno stile di vita che i borghesi, lettori predestinati del *Pecorone,* percepivano effettivamente come un desiderabile modello sociale, politico e culturale.

Abbreviazioni

ATILF	*Analyse et traitement informatique de la langue française*. `http://zeus.atilf.fr/dmf/`.
DBI	*Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, 1960-2020.
DEI	*Dizionario etimologico italiano*. Firenze: Barbera, 1968.
DELI	*Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli 1979.
ED	*Enciclopedia Dantesca*. Roma: Treccani, 1970.
FEW	*Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Strasbourg: ELiPhi, 1952-2002.
GDLI	*Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET, 1961-2002.
TLIO	*Tesoro della lingua italiana delle origini*. `http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/`.

Bibliografia

Balduino, A. (1980). «Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (*Decameron*, X 7)». *Studi sul Boccaccio*, 12, 47-69.

Beggi Miani, L.; Cabani, M.C. (2018). *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante = Atti del Convegno* (Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 18-19 gennaio 2018). Modena: Edizioni Artestampa.

Boitani, P. (a cura di) (2005). *Lo spazio letterario del Medioevo. 2, Il Medioevo volgare*. Vol. 3, *La ricezione del testo*. Roma: Salerno Editrice.

Bonafin, M. (2020). «Un giullare tutto giallo: itinerario critico attraverso la branche 1 b del *Roman de Renart*». *Medioevo romanzo*, 44, 102-24.

Bonafin, M. (2021). «Satira, parodia e oscenità nella branche 7 del *Roman de Renart*». Bonafin, M. (a cura di), *Il comico, il sacro, l'osceno e altri nodi della letteratura medievale*. Macerata: Edizioni Università di Macerata, 197-215.

Cella, R. (2013). *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*. Firenze: Accademia della Crusca.

Croce, B. (1933). *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*. Bari: Laterza, 92-3.

Cupelloni, F. (2022). *Lessico (s)cortese e lessico erotico. La 'Corona del messaggio d'Amore' di Antonio Pucci.* Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Della Giovanna, I. (1892). «Sulle ballate del *Pecorone*». *La biblioteca delle scuole italiane*, 3, 225-9.

De Poerck, G. (1951). *La draperie médiévale en Flandre et en Artois*. Bruges: De Tempel.

Diacciati, S. (2011). *Popolani e magnati. Società e politica nella Firenze del Duecento.* Spoleto: Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo.

Di Natale, V.; Carrassi, V. (2007). *L'epopea cavalleresca nella letteratura e nell'immaginario popolare in Italia*. Bari: Adda Editore.

Dufournet, J. (1993). *Mourir aux Aliscans: 'Aliscans' et la légende de Guillaume d'Orange*. Paris: Champion.
Esposito, E. (a cura di) (1974). *Ser Giovanni: Il Pecorone*. Ravenna: Longo.
Esposito, N. (2023a). «La tradizione manoscritta del *Pecorone* di ser Giovanni». *Italia medioevale e umanistica*, 64, 143-200.
Esposito, N. (2023b). «Raccolte di novelle, ovvero manuali per una borghesia di governo. Il caso del *Pecorone*». Manganaro, A. (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri = Atti del XXIV Congresso dell'ADI* (Catania, 23-25 settembre 2021), 2-10. https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere
Esposito, N. (2023c). «Sullo statuto delle ballate del *Decameron*: tra cultura cortese e fascinazioni cavalleresche». *L'Ellisse*, 18(1), 7-20.
Filosa, E. (2022). *Boccaccio's Florence: Politics and People in His Life and Work*. Toronto: UTP.
Gigante, C.; Palumbo, G. (2011). *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*. Bristol: Peter Lang.
Gorra, E. (1892). «Il Pecorone». Gorra, E. (a cura di), *Studi di critica letteraria*. Bologna: Zanichelli, 159-353.
Inglese, G. (2021). «*Paradiso* XV-XVII. La *chanson* di Cacciaguida». Inglese, G. (a cura di), *Scritti su Dante*. Roma: Carocci, 223-34.
Klapisch-Zuber, C. (2009). *Ritorno alla politica. I magnati fiorentini 1340-1440*. Roma: Viella.
Long, M.P. (1983). «Francesco Landini and the Florentine Cultural Élite». *Early Music History*, 3, 83-99.
Lorenzi, C. (2020). *Uberti, Bonifazio (Fazio degli)*. *DBI*, 97, 323-6.
Mancini, M. (2005). «Lettori e lettrici di romanzi». Boitani 2005, 3: 155-77.
Meliga, W. (2005). «Il pubblico dei testi cortesi». Boitani 2005, 3: 79-123.
Merkel, C. (1898). *Come vestivano gli uomini del "Decamerone". Saggio di storia del costume*. Roma: [s.n.].
Muscetta, C. (1967). «Struttura del *Pecorone*». *Siculorum gymnasium*, 20(1), 1-35.
Muscetta, C. (1968). «Le ballate del *Pecorone*». *Studi in onore di Carmelina Naselli*. Vol. 2. Catania: Università di Catania, 161-89.
Olson, K.M. (2014). *Courtesy Lost. Dante, Boccaccio, and the Literature of History*. Toronto: UTP.
Perrotta, A. (2004). «Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci». *The Italianist*, 24, 141-68.
Picone, M. (1989). «L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione». Malato, E. (a cura di), *La Novella Italiana = Atti del convegno* (Caprarola, 19-24 settembre 1988), vol 1. Roma: Salerno Editrice, 119-54.
Rossi, L. (1995). *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*. Malato, E. (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*. Vol. 2, *Il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 879-919.
Sabbadini, R. (1927). «Il *Quadripartitus* di Bongiovanni da Messina». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 90, 216-19.
Salwa, P. (2000). «L'allusione politica nel *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino». *Quaderni lucchesi di studio sul Medioevo e sul Rinascimento*, 1, 143-62.
Salwa, P. (2010). «La novella post-boccacciana e la politica». *Heliotropia*, 7(1-2), 145-59.

Segre, C. (1989). «La novella e i generi letterari». Malato, E. (a cura di), *La Novella Italiana = Atti del convegno* (Caprarola, 19-24 settembre 1988), vol 1. Roma: Salerno Editrice, 47-58.

Spiazzi, A. (2016). «Per l'analisi dell'oralità nei cantari». *Carte Romanze*, 4(2), 145-74.

Stoppelli, P. (1977). «I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)». *FM. Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma*, 1, 189-221.

Stoppino, E. (2020). «'Lacte ferino': donna guerriera e immaginario animale nella letteratura epico-cavalleresca italiana». *Letteratura cavalleresca italiana*, 2, 25-35.

Varanini, G. (1989). «*Cantari e novelle*». Malato, E. (a cura di), *La Novella Italiana = Atti del convegno* (Caprarola, 19-24 settembre 1988), vol. 1. Roma: Salerno Editrice, 407-30.

Villa, C. (2013). «Paladini in Paradiso e origini della 'chanson de geste'». Lo Monaco, F. (a cura di), *Rolando in Paradiso: il 'Frammento de l'Aia' e le origini dell'epica romanza*: Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 97-126.

Volpi, G. (1892). «Ser Giovanni Fiorentino e alcuni sonetti antichi». *Giornale Storico della letteratura italiana*, 19, 335-47.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

«Canzonette piacevoli» e «qualche moralità» Il *Novelliere* di Giovanni Sercambi tra versi e novelle

Flavia Palma
Università degli Studi di Ferrara, Italia

Abstract This paper analyses the role of verses in Sercambi's collection of novellas. By using specific data found in the *Novelliere*, it shows that the social and narrative role of the characters who perform the poems inserted in the book had a bearing on the purpose assigned to the verses. Moreover, it suggests that Sercambi resorted to different strategies to connect poems and novellas, thus creating a piece of work which is throughout characterised by both unity and didacticism.

Keywords Novelliere. Sercambi. Poems. Novellas. Didacticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 I versi nel *Novelliere*: alcuni dati. – 3 Le finalità del verso tra moralità e diletto. – 4 Versi e novelle. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Il *Novelliere* di Giovanni Sercambi (1348-1424) è un'opera di non facile decifrazione, anche a causa della sua tradizione testuale: non solo è tramandato da un unico manoscritto, il Trivulziano 193, che presenta varie lacune, ma è rimasto anche incompiuto, probabilmente a causa della morte dell'autore (cf. Rossi 1974a, XVIII-XIX). I più recenti editori, Giovanni Sinicropi e Luciano Rossi, ritengono che Sercambi abbia cominciato ad assemblare la raccolta a cavallo tra Trecento e Quattrocento, completando il lavoro attorno al 1402-3, per il

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-04-19 | Published 2024-07-17
© 2024 Palma | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/007

primo, dedicando invece a esso svariati anni, per il secondo.[1] La condizione precaria in cui il *Novelliere* è giunto fino a noi non intacca il valore indiscutibile di questo testo, specie nell'ottica dello sviluppo della tradizione novellistica italiana dopo la grande stagione boccacciana. La raccolta sercambiana anzi è particolarmente significativa alla luce del ruolo peculiare che vi assume il verso.[2]

Allo stato attuale il *Novelliere* contiene 155 novelle,[3] inserite all'interno di una cornice che si apre a Lucca nel 1374: a causa di una terribile pestilenza che starebbe colpendo la città,[4] un gruppo di uomini, donne e religiosi, capeggiati dal «preposto» Aluisi, parte alla volta di un viaggio per la penisola italiana, le cui tappe richiamano almeno in parte quelle proposte nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (cf. Sinicropi 1972a, 781; Rossi 1974a, XIV), sebbene il modello indiscusso, che Sercambi sottopone a un consapevole riuso, sia naturalmente il *Decameron*, come suggerisce già l'incipit all'insegna di un «orrido cominciamento».[5]

Aluisi, acclamato all'unanimità «preposto», ossia capo della brigata, organizza la vita della comunità itinerante nel dettaglio, secondo modalità che ricordano quelle del Centonovelle, il tutto però all'insegna di un rigido ossequio della moralità, che costituisce rispetto all'antecedente boccacciano un punto di riferimento costantemente ricordato alla brigata.[6] Dopo aver affidato a ciascuno il proprio compito, il «proposto» individua colui che espressamente «debbia esser autore e fattore di questo libro» (*Intro*. 30):[7] questi sarà il narratore delle varie novelle che in prima istanza serviranno a intrattenere la brigata e andranno poi, in un secondo momento, a comporre il *Novelliere* stesso in quanto opera letteraria. È significativo che Aluisi

1 Cf. rispettivamente Sinicropi 1972a, 785-6; Rossi 1974a, XVIII-XXI. Sulla questione della datazione si veda anche Sinicropi 1964.

2 Per una riflessione generale sul ruolo dei versi nelle raccolte di novelle sono utili Battaglia Ricci 2000 (che menziona Sercambi) e Villari 2015.

3 Le singole novelle, identificate con il termine *exemplo*, non sono giunte tutte nella loro interezza: della 154 restano soltanto le prime righe, la 155 si interrompe bruscamente, mentre altre novelle presentano alcune lacune dovute ai danni subiti dal manoscritto che tramanda il *Novelliere* (cf. Rossi 1974b).

4 Tuttavia, come segnala lo stesso Sercambi nelle sue *Croniche*, Lucca fu colpita dalla peste tra il 1371 e il 1373. Su questa discrepanza cf. Sinicropi 1972a, 780; Rossi 1974a, XXI; Salwa 1991, 26-7. A tali studi rimando anche per ulteriori informazioni sul rapporto tra il *Novelliere* e le *Croniche*.

5 Sul legame tra *Novelliere* e *Decameron* nell'ottica sia della costruzione della cornice sia della stesura delle novelle cf. Rossi 1971; Beretta 1971; Bec 1975; Marietti 1984; Palma 2019a; Palma 2019b. Sul Sercambi novelliere cf. Russo 1956; Sinicropi 1965; West Vivarelli 1975; Chiecchi 1977; Salwa 1985; Picone 1992; Mazzacurati 1996; Salwa 2010.

6 Sul moralismo del *Novelliere* cf. Sinicropi 1972a; Rossi 1971; Rossi 1974a; West Vivarelli 1975; Chiecchi 1977; Dornetti 1979; Salwa 2010; Palma 2019b.

7 Le citazioni sono tratte dall'edizione a cura di Luciano Rossi (cf. Rossi 1974c).

ricorra all'intonazione di un sonetto caudato e acrostico per svelare l'identità di questo altrimenti fantomatico «autore». Le lettere iniziali di ciascun verso compongono il nome «Giovanni Sercambi»:

> Già trovo che si dié pace Pompeo
> Immaginando il grave tradimento,
> Omicidio crudele e violento,
> Volendo ciò Cezare e Tolomeo.
> Anch'Ecuba quel ‹…› reo
> Nativo d'Antinor, il cui nom sia spento
> Nascose in su l'altare, e co·gran pasione
> Il convertì ringrasiando Deo.
> Sotto color di pace ancora Giuda
> El nostro salvator Cristo tradìo
> Randendose di vita in morte cruda.
> Considerando ciò dommi pace io:
> Avendo sempre l'anima mia cruda
> Mossa a vendetta, cancello il pensier mio.
> Ben dico che la lingua colla mente
> Insieme non disforma in leal gente.
> (*Intro*. 33-7)

Nell'assumere le vesti di personaggio novellante, Sercambi non si limita a tradire la regola boccacciana, che prevedeva l'eclissi dell'autore dalla finzione narrativa, ma dà evidenza alla propria scelta letteraria attraverso il ricorso al verso (cf. Palma 2016). Nel caso specifico del *Novelliere* inoltre lo svelamento dell'identità dell'«autore» tramite la dichiarazione del suo nome è particolarmente significativo: nella raccolta sercambiana infatti solo due sono i personaggi dotati di nome proprio, ossia l'«autore» e il «preposto», Aluisi, il quale funge da punto di riferimento per l'intera compagnia ed è probabilmente la maschera dietro cui Sercambi cela l'identità del *leader* della famiglia Guinigi, i governanti di Lucca, che egli ha a lungo servito (cf. anche Salwa 1991, 26). Tutti gli altri membri della brigata sono soltanto figure anonime, definite al massimo tramite la mera categoria che rappresentano: abbiamo così gli «spenditori», i «religiosi», i «danzatori», le «cantarelle» e via dicendo.[8] Il ricorso al sonetto acrostico è utile dunque per valorizzare la figura dell'«autore», che viene in questo modo investito ufficialmente del suo incarico dal signore in persona e di cui viene messa in luce la posizione privilegiata rispetto agli altri membri di questa corte itinerante (cf. Palma 2019b, 73-8).

Già l'uso che Sercambi fa del sonetto acrostico suggerisce che i versi assumono nel *Novelliere* un ruolo tutt'altro che accessorio. Ciò

8 Cf. anche Sinicropi 1972a, 786.

troverà conferma grazie all'analisi che vorrei proporre e che intende focalizzarsi sull'incidenza e sulle funzioni che i componimenti lirici rivestono nella raccolta sercambiana, specie in rapporto alle novelle.

2 I versi nel *Novelliere*: alcuni dati

Il «preposto» riserva una discreta attenzione all'intonazione di versi nel momento stesso in cui organizza le attività della brigata. Nell'*Introduzione* infatti si legge:

> ordinò coloro che colli omini alla cena e al desnare doveano con diletto e canti di giostre e di moralità cantare e ragionare, con alcuni stormenti e talotta colle spade da schermire, per dare piacere a tutti [...]. Altri ordinò che di leuti e stormenti dilettevoli con voci piane e basse e con voci puerili cansonette d'amore e d'onestà dicesseno alle donne (e perché ve n'avea date alcune obligagione, e acasate e vedove). Ordinò alcuni pargoletti saccenti col salterio sonare un salmo e una gloria, e quando s'udiva la messa e al levare del Nostro Signore uno *Sanctus sanctus, Deus*. E per questo modo volea che la mattina quando si dicesse la messa fusse sonato, e al desnare e alla cena diversamente secondo le condisioni delli omini fusse lo suono, e così delle donne. (*Intro.* 26-8)

Aluisi pare distinguere i versi in base alle circostanze in cui essi vengono proposti e al loro contenuto, mondano, morale o religioso. Come vedremo, tuttavia, questa classificazione preliminare sarà superata da altre soluzioni che in corso d'opera Sercambi deve avere evidentemente trovato più consone al suo progetto. Si pensi, per esempio, al ruolo delle donne: al di là di quanto dichiarato nell'*Introduzione*, Aluisi stesso le farà intervenire in prima persona come «cantarelle», non relegandole affatto al mero ruolo di pubblico che parrebbe riservato loro stando a queste prime pagine della raccolta. Siamo già di fronte a una traccia testuale che dimostra le continue modifiche a cui Sercambi sottopone il *Novelliere* allo scopo di creare una raccolta organica.

Alcuni dati numerici possono aiutare a comprendere il ruolo centrale riservato ai versi nella costruzione del libro nel suo complesso. Anche da un punto di vista schiettamente quantitativo essi risultano piuttosto numerosi: possiamo contare 116 interventi da parte di uno o più personaggi che si cimentano nell'intonazione di componimenti poetici, dalla singola stanza di canzone alla ballata, dal sonetto

al madrigale.[9] Non si tratta però di testi originali, dato che la maggior parte è frutto della penna di Niccolò Soldanieri.[10] Fatta eccezione per i versi inseriti all'interno dell'*exemplo* 40 come parte integrante della narrazione, Sercambi colloca tutti gli altri testi lirici nella storia portante. A intonarli sono solo cinque personaggi o categorie di personaggi: i «religiosi», l'«autore», il «preposto» e, infine, da soli o insieme, i «cantarelli» e le «cantarelle», che talvolta, quando cantano insieme, vengono più genericamente definiti «brigata». Coloro che, forse inaspettatamente, intervengono per la maggiore a declamare versi sono i «religiosi», con trentadue componimenti; segue l'«autore», con trenta; ai soli «cantarelli» sono riconducibili ventotto liriche, alle quali si aggiungono le sedici che intonano insieme alle «cantarelle»; queste ultime sono responsabili di soli sei componimenti, uno dei quali è proposto da un'unica giovane; due sono infine da attribuire al «preposto» e uno di essi è il già menzionato sonetto acrostico.[11]

Questi dati preliminari assumono ulteriore rilievo se incrociati con quelli che interessano la distribuzione dei versi all'interno del *Novelliere*: fatta eccezione per il sonetto acrostico e la ballata, collocati nell'*Introduzione*, nella sezione della raccolta che va dall'*exemplo* 1 al 28 non si ha traccia di componimenti poetici, che ricompaiono a introduzione dell'*exemplo* 29; fino all'*exemplo* 122 poi essi vengono proposti con una certa frequenza, ma senza alcuna sistematicità, anche se si può notare una progressiva intensificazione del loro utilizzo. A dominare in questa sezione del *Novelliere* è la figura dell'«autore», non solo come novellatore, ma anche come intonatore di versi. Tutti i componimenti che egli propone sono collocati infatti tra l'*exemplo* 29 e il 122, dopo il quale si limiterà a novellare. Dei cinquantasette componimenti presenti in questa sezione della raccolta, trenta sono dunque opera dell'«autore» e uno del «preposto», mentre ampio spazio viene riservato, in qualità di versificatori, ai «cantarelli» e alle «cantarelle», insieme (in quattordici casi) oppure isolati (con otto interventi i primi e tre le seconde). I «religiosi», invece, dopo aver intonato una stanza di canzone, collocata nel prologo dell'*exemplo* 31, scompariranno dalla scena fino all'*exemplo* 123, quando verranno nuovamente chiamati in causa dal «preposto», che chiederà loro di consolare la brigata con «qualche bello exemplo morale» (§ h).[12]

9 Ho catalogato come un unico intervento poetico la serie dei versi collocati all'interno dell'*exemplo* 40.

10 Cf. Sinicropi 1972b, 800; Rossi 1974a, XIV-XV, nonché le note alle singole novelle nell'edizione curata dallo studioso (Rossi 1974c). Sul ruolo di Soldanieri nel *Novelliere* cf. anche Chiecchi 1977.

11 A causa delle lacune del manoscritto che tramanda il *Novelliere*, non si può attribuire con certezza a nessun personaggio la ballata inserita nell'*Introduzione*.

12 Cf. in proposito anche Rossi 1974a, XIX.

In particolare, proprio a partire dall'*exemplo* 123 il «preposto» dà il via a una nuova abitudine: nei prologhi a ciascuna novella tendono a essere inseriti due componimenti poetici, uno richiesto ai «religiosi», l'altro ai «cantarelli» e/o alle «cantarelle»; nel caso in cui ci sia spazio per un solo componimento, questo è intonato nella maggior parte dei casi dai «religiosi». A partire dal momento in cui l'«autore» cessa di proporre componimenti poetici, tornano dunque a farlo i «religiosi», prima apparentemente dimenticati dal «preposto».

3 Le finalità del verso tra moralità e diletto

I numerosi componimenti in versi che costellano il *Novelliere* hanno una collocazione privilegiata: vengono inseriti, pressoché sempre,[13] nelle sezioni della cornice che fungono da prologo alle novelle. Questa fissità nella loro ubicazione all'interno della raccolta non determina tuttavia una semplificazione delle funzioni che essi svolgono e che sono anzi piuttosto articolate, risentendo *in primis* dell'identità di chi intona i versi stessi.

A questo proposito si può individuare una prima costante, che riguarda le finalità attribuite al componimento poetico: sia l'«autore» sia i «religiosi» offrono interventi lirici che rientrano nella categoria che, con Sercambi, potremmo definire delle «moralità»; i versi costituiscono cioè uno strumento volto a condannare determinati vizi, come la gola o la lussuria, oppure a lodare la vita virtuosa. Sercambi estrae così dalla tradizione poetica trecentesca, in particolare dalla produzione di Niccolò Soldanieri, stanze di canzone o terzine utili all'elevazione morale dei membri della brigata e, con essi, dei lettori. Diversa la situazione che interessa i «cantarelli», che intonano nella maggior parte dei casi ballate di materia amorosa, anch'esse quasi esclusivamente del Soldanieri, finalizzate a intrattenere la brigata. Luciano Rossi ha sottolineato in particolare che «a partire dall'*Exemplo* 123 i brani poetici inseriti nelle cornici divengono in genere due: uno di carattere 'mondano', intonato dai musici (*cantarelli* o *cantarelle*), e l'altro 'morale', recitato dai *religiosi*» (Rossi 1974a, XIX). Questa dicotomia tra diletto, affidato ai laici, e didatticismo, di pertinenza degli ecclesiastici, pare confermata anche dalle parole di Aluisi, che nel prologo dell'*exemplo* 135, dopo il componimento intonato dai «religiosi», afferma:

> Per certo a' savi s'apartiene le cose di gran sustansa, e però il bel dire m'è piaciuto; ma per dare a' grossi alcuno piacer comando che i cantatori dicano qualche cansonetta. (§ f)

13 Fanno eccezione il sonetto acrostico e la prima ballata, collocati nell'*Introduzione*, e i componimenti inseriti all'interno del più volte citato *exemplo* 40.

Diversi sono gli esempi che si potrebbero addurre a dimostrazione della complementarità dei versi intonati da «cantarelli» e «religiosi»: prima dell'*exemplo* 129 i secondi propongono la quinta stanza della canzone *O morte o povertà o gelosia* di Soldanieri, lodando l'uomo che segue la retta via e si difende così dalla fortuna, mentre i primi cantano la ballata *O giovin donne che 'l tempo perdete* del medesimo poeta, con cui ammoniscono le donne che evitano l'amore in gioventù e da vecchie saranno destinate a pentirsi delle loro scelte; a introduzione della novella 131 i «religiosi» offrono la seconda stanza della canzone *Non è altrui ogni uom che chiama amico* di Soldanieri, condannando l'amicizia per interesse, seguiti dai «cantarelli», che con la ballata *Ama chi t'ama, sempre a buona fé* esortano invece ad amare; o ancora, prima dell'*exemplo* 139, i «religiosi» propongono la seconda stanza della canzone *O gloria vana, fummo de' mondani*, attribuita a Soldanieri, invitando alla vita virtuosa lontana dai beni terreni su modello dei santi, mentre i «cantarelli» replicano con la ballata soldanieriana *Perché se', donna, in farmi grasia lenta*, un'esortazione all'amata a non perdere tempo nel ricambiare l'amore dell'io lirico.

Questo schema generale, che trova una discreta esemplificazione,[14] non costituisce tuttavia una regola assoluta: la predilezione dei «cantarelli» per la lirica d'amore non esclude infatti che essi siano in grado di offrire qualche «moralità». In almeno due occasioni infatti propongono, a fianco dei «religiosi», dei versi di argomento dichiaratamente morale: nel prologo dell'*exemplo* 123 i «cantatori» intonano insieme alle «cantarelle» quella che viene apertamente definita una «morale cansona» (§ g), nei fatti una ballata di Soldanieri, nella quale l'io lirico illustra la propria abitudine di trattare gli altri come essi trattano lui, tanto in amore quanto nella vita. Il componimento è seguito dalla sesta stanza della canzone *Tal si crede segnar che col suo dito*, attribuita a Soldanieri, con la quale i «religiosi» lodano chi segue l'insegnamento di Dio: essa, intonata in risposta alla richiesta del «preposto» di «qualche bello exemplo morale» (§ h), è definita da Aluisi «savio dire» (§ l). La sezione di cornice che introduce l'*exemplo* 147 è invece ambientata di venerdì, per cui il «preposto» chiede che «sansa canto li cantarelli dicessero sottovoce qualche bella cosetta» (§ b), che si rivelerà un sonetto di autore ignoto volto a celebrare la virtù, tanto da essere definito «dilettevole moralità» (§ d), in linea con il tono del sonetto caudato che subito dopo recitano i «religiosi»,

14 Oltre che negli esempi già indicati, quest'alternanza di versi morali, attribuiti ai «religiosi», e di versi amorosi, offerti dai «cantarelli» o dalla «brigata» nel suo complesso, si riscontra anche nelle novelle 124, 128, 133, 134, 135, dalla 140 alla 146, dalla 148 alla 150.

pronti a focalizzarsi sulle esortazioni di Gesù nei confronti dei fedeli affinché essi vivano virtuosamente.[15]

Ben diversa è invece la situazione che interessa le «cantarelle»: come ho anticipato, le donne prendono la parola per intonare dei versi da sole soltanto sei volte. Si tratta di un numero di interventi estremamente ridotto a confronto dei 116 complessivi presenti nel *Novelliere*, sebbene in compagnia dei «cantarelli» o sotto la più neutra etichetta di «brigata» esse intervengano altre sedici volte. Alle donne, in particolare, pare essere riservato il mero compito di intrattenere la compagnia, come confermano i madrigali in apertura delle novelle 29 e 151, la ballata che introduce l'*exemplo* 128 e il sonetto in apertura del 152, dei quali viene sottolineata soltanto la piacevolezza. Eppure, in due casi, rappresentati dai versi che occupano i prologhi delle novelle 117 e 120, si può riconoscere ai loro componimenti un innegabile spessore morale, che viene tuttavia volutamente sminuito da parte di Sercambi. Così il madrigale *Non far contro al dovere, che forse forse* di Niccolò Soldanieri, nel quale si raccomanda di pensare alle conseguenze delle proprie azioni prima di agire, viene semplicemente etichettato come «dilettevole cansonetta» (117 f), proprio come la ballata *Tu che biasmi altrui, guarda in te prima*, sempre del Soldanieri, viene definita «piacevole cansona» (120 f), nonostante proponga una critica all'ipocrisia di chi predica bene, criticando gli altri, ma non agisce poi seguendo i propri dettami.

Se dunque ai «cantarelli» o alla brigata nel suo complesso, pur essendo essi maggiormente votati all'intrattenimento, è concessa qualche apertura alla lirica dotata di valenze didattiche, Sercambi pare negare alle donne una tale prerogativa quando esse sono protagoniste dell'intonazione di versi, secondo un'attitudine sottilmente misogina, che trova d'altro canto conferma nelle novelle.

4 Versi e novelle

Arriviamo così a un ultimo aspetto della questione, ossia il rapporto che si può riconoscere tra versi e novelle. Da questo punto di vista, emerge ancora una volta la centralità della figura dell'«autore»: ogni qual volta è lui a intonare un componimento poetico, questo ha un legame contenutistico, per quanto non dichiarato, con la novella che immediatamente lo segue. Così, nel prologo all'*exemplo* 54, il «preposto» gli ordina di raccontare «una bella novella per diletto della brigata» (§ a) ed egli, pur accettando, chiede il permesso di «dire

15 Componimenti di tono moralistico intonati dai «cantatori» o «cantarelli» si trovano anche nei prologhi delle novelle 127 (anche qui in combinazione con i versi dei «religiosi»), 64 e 69.

prima qualche moralità» (§ b), intonando la prima stanza della canzone *Non fu ingannata per amor Medea*. L'io lirico tuttavia non è più maschile, come nell'originale di Soldanieri, bensì femminile. Tale mutamento all'interno della stanza di una canzone incentrata sul tradimento in amore si spiega considerando i contenuti della novella che segue, dedicata alle vicende di una giovane tradita dall'amato, che si è sempre preso gioco di lei. Il titolo del racconto, in latino o meglio «in uno strano lucchese travestito da latino» (Rossi 1974b, 249), recita significativamente *De falsitate et tradimento*. Nel prologo all'*exemplo* 73 invece si assiste al procedimento alternativo, ma complementare, per cui è il «proposto» a ordinare subito all'«autore» di intonare «una moralità» prima della novella (§ b), cosicché questi propone la quarta stanza della canzone *Non è altrui ogni uom che chiama amico* di Niccolò Soldanieri, incentrata sulla condanna dell'amicizia per interesse. La novella che segue, intitolata *De amicisia provata*, narra coerentemente le vicende di un padre che dimostra al figlio che i veri amici si riconoscono nel momento del bisogno.

La correlazione tra i versi intonati dall'«autore» e la materia della storia da lui raccontata subito dopo è nei fatti confermata da ogni novella presente nella sezione del *Novelliere* che va dall'*exemplo* 32 al 121, qualora sia appunto l'«autore» a proporre alla brigata dei versi prima di novellare, su richiesta del «preposto» o per sua stessa iniziativa. Si nota allora che nel preambolo dell'*exemplo* 40 Aluisi chiede all'«autore» di raccontare una novella piacevole preceduta da «qualche moralità», per cui l'altro intona una strofa di canzone, che inizia con il verso *O padre, eletto al popul cristiano*, con cui attacca la corruzione del papa, in linea con la novella che segue, intitolata *De fide bona*, che ha come protagonista il giudeo Adamo, il quale, avendo sentito che molti sono coloro che fanno visita al papa, comincia a pensare che la fede cristiana sia quella vera e, divenuto desideroso di convertirsi, decide di sciogliere alcuni suoi dubbi prima di compiere il grande passo. A introduzione della novella 52, poi, l'«autore», come impostogli dal «preposto», offre una terzina che condanna l'accidia, anticipando così il tema dell'*exemplo De pigritia*, che riscrive *Dec*. I 9, narrando le vicende di un re incapace di amministrare la giustizia. Sempre su richiesta di Aluisi, l'«autore» intona il congedo della canzone di Soldanieri *Colui che 'l tutto fé ha ordinato*, con cui critica il vizio della gola, per introdurre l'*exemplo* 64, *De ebrietate et gulositate in prelato*, avente come protagonista Bernardo Busderla, un prete noto per essere un gran bevitore. Nel preambolo della novella 85 l'«autore» offre invece una terzina dedicata alla magnanimità, che ben si attaglia al contenuto dell'*exemplo* che segue, ispirato a *Dec*. II 3 e intitolato *De magnanimitate mulieris et bona ventura juvani*: la magnanima protagonista, discendente della boccacciana principessa inglese camuffatasi da abate, si traveste da vescovo per preservare la propria incolumità durante il viaggio verso Roma che

le farà conoscere il suo futuro marito. Sempre su richiesta di Aluisi l'«autore» sfrutta il congedo della già citata canzone *O gloria vana, fummo de' mondani*, che condanna l'attaccamento ai beni mondani, per introdurre la novella 102, *De avaritia magna*, avente come protagonista un medico ricco, ma tremendamente avaro, che diviene vittima di due astuti ladri. L'«autore» si scaglia nuovamente contro il vizio della gola con la terzina che precede l'*exemplo* 108, *De somma golositate*, in cui narra di un podestà vorace che scopre di avere mangiato senza saperlo pasticci fatti di carne umana: l'atroce evento lo indurrà ad abbandonare il vizio per una vita più castigata. Nel caso della novella 110, l'«autore» intona invece dei versi di condanna contro la figura del prete vizioso, anticipando la materia dell'*exemplo De prelato adultero*, derivato da *Dec.* III 4: qui racconta le vicende di un monaco che ha una relazione con una donna sposata e viene evirato, morendo poi in pochi giorni.

Questi esempi mettono bene in luce una strategia significativa, alla quale Sercambi aveva fatto affidamento, almeno inizialmente, per la costruzione del *Novelliere*: l'impiego cioè di componimenti poetici dalla dichiarata valenza didattica, non a caso definiti «moralità», per anticipare i contenuti della novella che li segue, allo scopo di valorizzare ed enfatizzare tramite il verso l'insegnamento che si può trarre dalla narrazione novellistica.

Se rimaniamo nella medesima sezione del *Novelliere*, quella in cui l'«autore» interviene tanto come novellatore quanto come intonatore di versi e che va della novella 32 alla 121, si può riscontrare un altro fenomeno interessante, che coinvolge in particolare almeno sei narrazioni:[16] in questi casi, i versi sono intonati dai «cantarelli» o dall'intera «brigata» e, pur essendo sempre collocati nei preamboli dei vari racconti, paiono fungere da commento all'*exemplo* che li precede, la cui narrazione l'«autore» ha appena concluso. Così, prima dell'*exemplo* 69 viene intonato dalla «brigata» il madrigale *Virtù luogo non ha perché gentile* di Soldanieri, in cui viene condannata la brama di ricchezza diffusa nel mondo contemporaneo: la novella precedente, intitolata *De doctrina data a puero*, aveva narrato proprio la vicenda di un uomo che maltratta il padre anziano, di cui desidera solo le ricchezze, imparando poi dalle azioni del proprio figlioletto a mutare atteggiamento. Allo stesso modo, prima dell'*exemplo* 72 «cantatori» e «cantarelle» intonano la ballata *Se tanto gosta il ben quanto 'l dir male* di Soldanieri, in cui si loda il «ben parlare», del quale ha dato prova Dante alla corte del re di Napoli nell'*exemplo* precedente, dal titolo eloquente *De justa responsione*.

Nell'ottica dell'interdipendenza tra versi e novelle, possiamo individuare un ultimo caso degno di nota. Nel momento in cui l'«autore» si

16 Si tratta delle novelle 64, 69, 70, 71, 72 e 82.

limita a novellare, cedendo implicitamente ai «religiosi», ai «cantatori» e alle «cantarelle» il compito di intonare versi, assistiamo talvolta al fenomeno inverso rispetto a quello appena menzionato: i versi non svolgono più la funzione di commento di quanto appena narrato, ma paiono piuttosto ispirare l'«autore» nella scelta dell'argomento della novella che egli sta per raccontare.[17] Questa prassi si può riscontrare nella sezione del *Novelliere* che ha inizio con l'*exemplo* 123, quando si assiste, come già accennato, a un mutamento nell'organizzazione delle attività della brigata: da questo momento in poi non solo viene dato maggiore spazio al verso, cosicché, come si è detto, i prologhi finiscono spesso per contenere due diversi componimenti lirici, uno intonato dai «religiosi» e l'altro dai «cantatori» e/o dalle «cantarelle», ma si procede sistematicamente a concludere all'insegna dell'intonazione di versi le varie giornate che scandiscono il viaggio della brigata. All'ora di cena, il «preposto» ordina infatti ai «religiosi» e alla «brigata» di recitare dei componimenti lirici e all'«autore» di pensare alla novella, prevista per il giorno successivo. Pertanto, l'intonazione dei versi e il novellare non sono solo offerti da personaggi diversi, ma sono anche separati dalla notte. Nel leggere con attenzione queste pagine del *Novelliere*, si ha l'impressione che vengano implicitamente offerti in questo modo all'«autore» tanto la possibilità quanto il tempo di trarre ispirazione proprio dai versi intonati dai compagni di viaggio per scegliere la materia della propria novella, che può imitare fedelmente il contenuto dei versi altrui oppure offrire un esempio in chiave contrastiva. Così, nel prologo dell'*exemplo* 123 i «religiosi» propongono la sesta stanza della canzone *Tal si crede segnar che col suo dito*, attribuita al Soldanieri, nella quale si loda chi segue nella propria vita l'insegnamento di Dio. La novella che l'indomani l'«autore» racconta si intitola *De disperato dominio* e narra all'opposto le vicende di un conte che vende l'anima al diavolo per vincere una guerra e che viene poi trascinato all'inferno, proprio mentre festeggia la vittoria. Nel prologo dell'*exemplo* 140 invece i «religiosi» propongono la prima stanza della canzone *Colui che 'l tutto fé ha ordinato* di Soldanieri, nella quale si ha una chiara esortazione a seguire la legge divina, che prevede di controllare gli istinti. In linea con i versi uditi, il giorno dopo l'«autore» narra una novella intitolata *De romito adultero et inganno*, che ha come fonte *Dec.* III 10, in cui l'eremita Rustico deve fare i conti con gli «stimoli della carne» di fronte alla bella Alibech.

Sebbene l'«autore» riveli, neanche a dirlo, una netta predilezione per i componimenti proposti dai «religiosi», anche i «cantarelli» gli offrono talvolta materiale utile per le sue novelle. Così è per l'*exemplo*

17 Le novelle coinvolte sono la 123, la 125, la 126, la 128, la 131, la 132, la 136, la 140 e la 150. Ad esse può essere aggiunta anche la 106, di poco precedente la sezione indicata.

128: in questo caso viene intonata una ballata di Soldanieri, *Donna, i' so ben che servon, più d'uno, due*, nella quale l'io lirico, pur sapendo bene che le donne preferiscono avere due amanti invece che uno solo, dice addio all'amata, proprio perché lei concede il suo affetto anche a un altro uomo. Così la novella che l'indomani l'«autore» propone, intitolata *De pauco sentimento in juvano*, ha come protagonista una donna di facili costumi, che tradisce ripetutamente il marito.

5 Conclusioni

Quanto fin qui osservato ci dimostra l'attenzione che Sercambi ha riservato ai versi all'interno del suo *Novelliere*. In filigrana si intravede sempre il grande modello del *Decameron*, come dimostra il fatto che, a partire dall'*exemplo* 123, l'intonazione dei versi serve proprio a concludere le diverse giornate che scandiscono il viaggio della brigata itinerante. Eppure, rispetto a Boccaccio, Sercambi sembra voler adottare soluzioni nuove, valorizzando maggiormente il legame tra verso e novella e gli influssi reciproci che tra essi si possono manifestare. Il fatto stesso che il *Novelliere* sia un non-finito non è, da questo punto di vista, uno svantaggio, dato che offre la possibilità di accedere al tavolo di lavoro di Sercambi. Il *Novelliere* che a noi è giunto reca infatti nel suo stato provvisorio, nella sua condizione di libro ancora *in fieri*, le tracce delle modifiche realizzate dall'autore in corso d'opera, quegli aggiustamenti che coinvolgono significativamente le sezioni della cornice e, più specificamente, il ruolo che in essa svolgono i componimenti in versi. L'ampio spazio a essi riservato e il proposito di valorizzare il loro rapporto con le novelle, testimoniato dalle frequenti ridefinizioni di equilibri e di influenze reciproche, mi consentono di attribuire a Sercambi il progetto di una raccolta di novelle in cui proprio la relazione tra novelle e componimenti in versi, che arricchiscono la cornice, avesse tanto una funzione costruttiva, finalizzata a conferire organicità all'opera, quanto uno scopo didattico innegabile: il legame tre verso e novella consente infatti di mettere maggiormente in luce, dove necessario, l'insegnamento in chiave moralistica che si può trarre dai singoli racconti e, di conseguenza, dal *Novelliere* nel suo complesso.

Bibliografia

Battaglia Ricci, L. (2000). «Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento». Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento, 57-96.

Bec, C. (1975). «Sur la fortune du *Décaméron* à la fin du Trecento: plagiat et réinvention dans le *Novelliero* de Sercambi». *Revue des Études italiennes*, 21, 62-81.

Beretta, G. (1971). «Giovanni Sercambi e il Boccaccio». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 33(1), 101-6.

Chiecchi, G. (1977). «Sulle moralità in Giovanni Sercambi novelliere». *Lettere Italiane*, 29(2), 133-47.

Dornetti, V. (1979). «Le novelle di Giovanni Sercambi e il moralismo ereticale dei 'Bianchi'». *Italianistica*, 8(2), 275-86.

Marietti, M. (1984). «Imitation et Transposition du *Décaméron* chez Sercambi et Sermini: réécriture et contexte culturel». *Réécritures II. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 9-68.

Mazzacurati, G. (1996). *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*. Firenze: La Nuova Italia.

Palma, F. (2016). «Dagli pseudonimi ai nomi storici esibiti. Le brigate novellistiche tra il XIV e il XVI secolo». Arpioni, M.P. et al. (a cura di), *Nomina sunt…? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 87-97. http://doi.org/10.14277/6969-110-2/SR-3-8.

Palma, F. (2019a). «Il modello del *Decameron* nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi». Zamponi, S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2017*. Firenze: Firenze University Press, 91-100.

Palma, F. (2019b). *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Franco Cesati.

Picone, M. (1992). «La cornice degli epigoni (ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)». Dutschke, D.J. et al. (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*. Roma: Bulzoni, 173-85.

Rossi, L. (1971). «Sercambi e Boccaccio». *Studi sul Boccaccio*, 6, 145-77.

Rossi, L. (1974a). «Introduzione». Rossi 1974c, vol. 1, IX-LXI.

Rossi, L. (1974b). «Nota al testo». Rossi 1974c, vol. 3, 241-58.

Rossi, L. (1974c). *Sercambi Giovanni: Il novelliere*. 3 voll. Roma: Salerno Editrice.

Russo, L. (1956). «Ser Giovanni Fiorentino e Giovanni Sercambi». *Belfagor*, 11, 489-504.

Salwa, P. (1985). «Fiction e realtà. Novella come fonte storica». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 1, 189-205.

Salwa, P. (1991). *Narrazione, persuasione, ideologia. Una lettura del 'Novelliere' di Giovanni Sercambi, lucchese*. Lucca: Pacini Fazzi.

Salwa, P. (2010). «La novella post-boccacciana e la politica». *Heliotropia*, 7(1-2), 145-59.

Sinicropi, G. (1964). «Per la datazione delle *Novelle* del Sercambi». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 141, 548-56.

Sinicropi, G. (1965). «Le progressioni narrative nelle novelle del Sercambi». *Italica*, 42(3), 218-23.

Sinicropi, G. (1972a). «Nota bio-bigliografica». Sinicropi, G. (a cura di), *Sercambi, Giovanni: Novelle*, vol. 2. Bari: Laterza, 761-94.

Sinicropi, G. (1972b). «Nota filologica». Sinicropi, G. (a cura di), *Sercambi, Giovanni: Novelle*, vol. 2. Bari: Laterza, 795-824.

Villari, S. (2015). «L'intertesto lirico nelle raccolte novellistiche dell'età della Controriforma». *Studi sul Boccaccio*, 43, 289-318.
West Vivarelli, A. (1975). «Giovanni Sercambi's *Novelle* and the Legacy of Boccaccio». *Modern Language Notes*, 90(1), 109-27.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

«Sentisti, et in rime et in prose, dire alcune cosette di mio»
Lo strano caso del prosimetro dello Pseudo Sermini

Monica Marchi
Università degli Studi di Siena, Italia

Abstract This paper analyses some aspects of the *Novelle* ascribed to Gentile Sermini to assess whether this manifestly unsystematic work can be inscribed in the literary tradition of the prosimetrum. The collection includes both prose and verse composition, which appear to be unevenly distributed. However, closer scrutiny of the text demonstrates that Sermini uses two different rhetorical modes interchangeably to narrate the main themes of the collection. Finally, we illustrate some examples of resonances between poetry and prose: these connections focus on the aforementioned themes, thus helping to create a cohesive prosimetrum formed of two complementary souls.

Keywords Novella. Siena. Love. Sex. Good governance. Lout.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Complementarietà a contatto. – 3 Complementarietà a distanza. – 4 Complementarietà a 'castone'. – 5 Complementarietà 'pervasiva'. – 6 Conclusioni.

1 Introduzione

Risulta ancora impossibile attribuire un'identità all'autore fantasma della raccolta quattrocentesca di prose e rime, nota agli studiosi con il titolo di *Novelle* che, a partire da Apostolo Zeno, è stata attribuita a Gentile Sermini.[1] Credo sia ormai opinione condivisa considerare

1 Per la questione dell'attribuzione e dell'identità fantomatica si rimanda a Nissen 1997, 151-63 e poi a Marchi 2009; 2011a; 2011b. Petra Pertici ha proposto di identificare il misterioso novelliere con Antonio di Checco Rosso Petrucci (cf. Pertici 2011; 2013).

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-03-25 | Published 2024-07-17
© 2024 Marchi | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/008

questo nome un falso o almeno un tentativo di dare una paternità a un testo che, in realtà, circolava anonimo e nel quale l'autore si è sottratto con abilità a essere rappresentato pubblicamente: in modo molto calzante, infatti, Flora Di Legami ha associato l'immagine di Sermini a quella, assai celebre, di Tommaso Landolfi, fotografato mentre si nasconde dietro il palmo della mano aperta che, sebbene permetta di intravvedere qualche tratto del viso, ne impedisce tuttavia l'identificazione (cf. Di Legami 2009, 70).[2] In modo simile, lo Pseudo Sermini dissemina nella sua opera indizi utili a inserirlo in un certo contesto socio-culturale – quello dell'élite cittadina che aveva accesso agli organi di governo – e a ricostruirne un sommario identikit; quegli stessi indizi si dimostrano poi però insufficienti a determinarne con precisione l'identità. Si tratta, insomma, di uno scrittore che non perde occasione di far capolino nella narrazione, in prosa o in versi, per rivendicare il proprio ruolo di *auctor*, di narratore unico e di testimone oculare dei fatti raccontati, dei quali garantisce la veridicità o verosimiglianza e sui quali, talvolta, emette giudizi.[3] Questa continua opposizione tra un io storico e biografico, continuamente velato e negato, e un io *fictus*, continuamente esposto in primo piano (cf. Di Legami 2009, 71), se da una parte irrita lo studioso moderno impedendogli di esercitare una delle funzioni di sua competenza, dall'altro canto è il chiaro segnale che la raccolta è stata concepita per una circolazione ristretta, tra amici e sodali in possesso degli strumenti necessari a decifrare allusioni o nomi criptati.

Se già di per sé non è facile riuscire a circoscrivere i confini del prosimetro in modo netto – in fin dei conti non mi pare che la critica, ad oggi, ne abbia offerto una definizione condivisa – tentare di stabilire in che modo la raccolta senese si inserisca in questa tradizione letteraria sembra ancora più complicato rispetto ad altre opere con paternità certa e per le quali conosciamo il retroterra culturale dell'autore. Insomma, non avendo contezza della formazione, delle letture, della professione, delle amicizie, delle frequentazioni e della produzione del novelliere senese è molto difficile stabilire se e quanto consapevolmente egli abbia sfruttato questa

2 Lo scatto si trova sul risvolto della sovracoperta della *princeps* de *La bière du pecheur* (Landolfi 1953); nelle edizioni successive Landolfi impone invece il risvolto bianco (Landolfi 2015, 1, 41 nota 71).

3 Indico solo alcuni esempi. Nella novella XXV l'autore accorre, insieme ai compagni della sua brigata, a godersi lo spettacolo dell'incoronamento dello sciocco villano Mattano (21); nella terza e quarta stanza della prima canzone lo ritroviamo mentre si interroga sul giudizio divino (R1, 50-3), mentre nel sonetto *I' non so se tu hai dimenticati* (R10) si lamenta per un mancato risarcimento pecuniario da parte di un amico. Si vedano inoltre i vv. 61-76 del capitolo quadernario *Chi subito promette, tardi attende* (R34). Le citazioni e i rimandi si intendono sempre tratti da Marchi 2012.

> forma di scrittura, le cui coordinate risiedono, a seconda del punto di vista, nella necessità di sospendere a tratti la narrazione per dar luogo a effusioni liriche, ovvero nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa che ne corrobora la tenuta e gli conferisce una dimensione prospettica. (Carrai 2000, 7-8)

Se volessimo attenerci a questa definizione proposta da Stefano Carrai, saremmo tentati di escludere le *Novelle* dal novero dei testi riconducibili alla tradizione prosimetrica. La regola per la quale le poesie si configurano come effusioni liriche o, al contrario, le prose fungono da cornice narrativa che permette l'avanzamento della storia, infatti, risultano entrambe disattese. Nel nostro caso la connessione tra prosa e versi non è così eclatante, o almeno non sempre e, soprattutto, le poesie non sono mai effusioni liriche ma piuttosto rime che, attraverso un flusso narrativo, raccontano, sfruttando uno strumento diverso rispetto a quello prosastico, i temi intorno ai quali ruota il libro (così anche Di Legami 2009, 97). Emblematico, a questo proposito, quanto scrive l'autore nella poesia *Io prego ciaschedun che mi consigli*, una delle due canzoni collocata a ridosso della XVI novella che, insieme, a due ballate e a tre sonetti caudati, forma una piccola silloge amorosa apparentemente svincolata dal corpus entro il quale è incastonata. In essa, infatti, una fanciulla si lamenta dell'amante, aggiungendo che i suoi comportamenti non possono essere descritti né mediante il registro poetico né quello prosastico:

> Non bastaria el tenpo a dire *in versi*,
> né descrivere giama' *per prose* in carte,
> l'amaestrevole arte
> con la qual mi losenga e poi mi straza,
> ma presto vedrà suo mente sacia.
> (R24, 48-52)[4]

L'autore, attraverso la voce della giovane innamorata, rivendica una doppia possibilità espressiva – «in versi» o «per prose» –, istituendo così l'intercambiabilità delle due forme e rivendicando a sé una duplice abilità letteraria e, in questo senso, anche la funzione prosimetrica di questa duplice modalità espressiva. Versi e prosa collaborano infatti alla comunicazione di un messaggio comune e alla costruzione di un discorso univoco, teso principalmente a tracciare i confini del 'buon governo', descrivendo i comportamenti che i cittadini devono assumere tanto nella sfera pubblica quanto nella

4 Nelle citazioni i corsivi sono sempre introdotti da chi scrive.

privata e indicando le regole alle quali attenersi affinché il Reggimento prosperi.[5]

Sino a prova contraria, non possiamo dubitare che la successione dei testi e il corpus giunti sino a noi, che vedono la tradizione concorde,[6] non rispecchino la volontà dell'autore, tanto più che l''ordine disordinato' con cui il libro si presenta, e che ne va a costituire l'ossatura, è rivendicato dall'autore nella sezione liminare, ovvero nella *Lettera dedicatoria* indirizzata a un non meglio specificato 'diletto e caro fratello', per il quale l'autore raccoglie poesie e prose che, ascoltate pronunciate da altri, sono recuperate a formare un libro, grazie al quale viene sancita la nascita di una nuova amicizia (*Lettera dedicatoria*, 4).

Il libro, che se volessimo seguire le indicazioni dell'autore dovrebbe intitolarsi *Paneretto d'insalatella*, nasce infatti all'insegna di un meditato e predeterminato caos e raccoglie insieme prose e poesie che l'autore in un primo momento ha divulgato singolarmente e che, conservate su materiale di poco pregio, precario e inadeguato a ospitare 'alta letteratura', ha poi recuperato e assemblato per formare questo «non libro»:

> Di che, non havendole in iscrittura per ordine ma *per scartabelli et squarciafogli, quali per le casse et quali altrove* datomi a ritrovarle, et sì come colui che una sua insalatella vuole a uno suo amico mandare, preso el paneruzo e 'l coltellino, l'orticello suo tutto ricerca e come l'herbe trova così nel paneretto le mette, senza alcuno assortimento, mescolatamente, né altrimente a me è convenuto di fare. Però, adunque, mi pare che questo *meritamente non libro ma uno paneretto d'insalatella* si debbi chiamare, e *però questo nome li pongo* il quale senza dell'altrui niente tocare, tucte sonno herbe di nostro orto ricolte. Et però non ti sia maraviglia se senza ordine, quali in prose et quali in diverse rime, è questa insalatella meschiata, che qual prima trovavo così, l'una doppo l'altra, nel paneretto mettevo. (*Lettera dedicatoria*, 2)

Nella *Lettera*, in modo preponderante rispetto ad altre sezioni dell'opera, si condensano le dichiarazioni di poetica e si offrono le

5 Una prima riflessione sui comportamenti da adottare nella sfera privata è contenuta in Marchi c.d.s.

6 Il libro è formato da 40 novelle, una prosa che descrive il «giuoco delle pugna», una lettera dedicatoria e una lettera/*somnium* che racconta l'apparizione di Venere, alle quali si sommano 36 poesie. In realtà, uno dei due codici che tramandano l'opera, il Marciano It. VIII. 16 (6167), non trasmette l'ultima novella che invece l'Estense α. H. 8. 15 (It. 282) conserva, priva però della parte conclusiva. Nel Marciano, inoltre, deve essere caduta una carta contenente la parte conclusiva della canzone *Io prego ciaschedun che mi consigli* (R24) e la parte iniziale della successiva, *In fresco praticel, fra multi giglie* (R25), che pertanto risultano fuse, nonostante la rubrica che le introduce indichi chiaramente il succedersi di due canzoni (R24, *Rubrica*).

coordinate necessarie a individuare il contesto entro il quale prende forma la raccolta, ma anche l'orizzonte culturale a cui l'autore si rivolge, nonché la funzione svolta dall'opera: lo Pseudo Sermini, insomma, attraverso un registro alto ed elegante, quello epistolare, propone al suo lettore un libro comico che entra consapevolmente in polemica contro certi «stilemi culturali paludati» (Di Legami 2009, 119) – tra cui la stessa *Griselda* petrarchesca dalla quale, in un certo modo, trae il format –, e che si oppone a quello che, per forza di cose, era il modello di riferimento, ossia il *Decameron* (cf. Marchi 2011a; 2011b; 2012). Le *Novelle*, inoltre, si offrono come opera di puro intrattenimento, adatta a essere fruita e goduta in un ambiente ameno, quello del bagno termale, inteso come luogo di divertimento e di riposo dai *negotia* (cf. Di Legami 2004).[7] Rovesciando completamente la cornice entro la quale prende forma il *Decameron*, lo Pseudo Sermini abolisce la brigata, con tutte le regole di civile convivenza che essa implica, e promuove invece un'ambientazione caratterizzata dalla sospensione dei ritmi quotidiani e dalla piacevolezza di una convivialità rilassata, serena, priva del turbamento che, al contrario, la peste decameroniana portava con sé. Non a caso esattamente a metà del corpus poetico si colloca un sonetto che, mediante un registro giocoso e modalità burchiellesche,[8] attraverso una metafora culinaria, propone una nuova e ulteriore dichiarazione di poetica, improntata alla varietà e all'ibridazione: viene infatti offerta la ricetta per la preparazione di una salsa composta da tanti e diversi ingredienti, con la quale il novelliere senese pare insomma rivendicare la libertà di mescolare componenti diverse per elaborare un'opera innovativa e inedita:

> A far la salsa, s'i' bene smiraglio,
> vuolsi tor selbastrella e romarino
> e persa con serpollo et serpollino
> e petrosello et pan arso con aglio.
>
> E queste cosse fra 'l mortaio e 'l maglio
> peste, po' fa' che 'l sal sia lor vicino,
> isopo, scarsapepe un micolino,
> l'alloro e 'l pruno a ·cciò non fa travaglio.

7 Recentemente è tornato sull'argomento Raffaele Cesaro in occasione del recente convegno sulla *Paleopatologia della novella dal Medioevo al XVII secolo* tenutosi all'Università degli Studi dell'Aquila il 9 e 10 novembre 2022.

8 Una versione di questo sonetto, contenuta nel codice Conventi Soppressi 122 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, è stata attribuita ad Antonio Pucci (Ferri 1909, 177; Pasquini 1991, 60-61 e 83; cf. anche *Mirabile*, https://www.mirabileweb.it/title-rom/a-far-la-salsa-sì-com-io-smiraglio-antonio-pucci-title/LIO_34192).

Caniella, erba pepaia et maiorana,
e 'l garofano non manchi per niente
et fine spetie con pepe vi spiana.

Se tu tien queste cosse ben a mente,
tu farai una salsa sì sovrana
che passarà ogni savor piacente,

se l'aceto è potente
qual tutte queste cose dette adorna,
se non è forte, mai buona non torna.
(R18)

È chiaro che ogni raccolta novellistica composta dopo il capolavoro di Boccaccio non possa esimersi dal confronto con esso, ed è altrettanto chiaro che da questo confronto scaturisca una riflessione che coinvolge sia il piano della poetica che, più banalmente, la possibilità di una qualche *imitatio* a livello strutturale e formale. Se quindi lo Pseudo Sermini dichiara orgogliosamente che quanto ha raccolto è 'tutta farina del suo sacco', o meglio 'erba del suo orto', vero è che dal *Decameron* recupera l'alternanza tra prosa e versi,[9] che, tra l'altro, ben si presta a fare da collante a un insieme asistematico di tasselli di diversa ispirazione e non sempre etichettabili come novelle. Le prose, infatti, in alcuni casi, risultano sbilanciate verso altri generi, limitrofi ma non completamente sovrapponibili – come la cronaca, il teatro (cf. Marchi 2023), l'epistolografia, le *quaestiones* o il racconto in versi, a indicare lo spiccato sperimentalismo di questo misterioso autore e l'ambiente frizzante e dinamico nel quale il «paneretto d'insalatella» (*Lettera dedicatoria*, 2) ha preso forma. Sebbene nella rubrica non si faccia menzione della presenza di poesie all'interno del libro, nella *Lettera*, che pure è piuttosto breve, l'alternanza tra queste due modalità affabulatorie è ribadita per ben tre volte, riproposta con *variatio* mediante l'uso chiastico della dittologia 'rime e prose' che, passando per 'prose e rime', approda nuovamente alla formula di partenza:

9 L'*imitatio*, tuttavia, è limitata esclusivamente all'alternanza delle due forme: nel *Decameron*, come è noto, ad eccezione di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* intonata da Mico da Siena in X, 7, le altre dieci ballate sono collocate sempre e solo alla fine delle giornate, e sono intonate da un membro della brigata. Nel libro dello Pseudo Sermini, invece, essendo formalmente assente la cornice, le poesie sono dislocate in modo irregolare e talvolta, addirittura, affastellate dopo le prose. La struttura della raccolta si può recuperare dalla corposa scheda che Matteo Favaretto ha dedicato alla raccolta nell'*Inventario dei Prosimetri in Volgare* (*InProV*), consultabile al link: `https://pric.unive.it/progetti/inprov/home`. La qualità dei testi poetici del Senese, infine, non è di certo paragonabile a quella di Boccaccio, trattandosi spesso di rimaneggiamenti di versi di altri autori e, in particolare, di Simone Serdini, per cui cf. Pasquini 1963.

1. Dilecto et caro fratello,
   ricevetti una tua lettera contenente che trovandoti tu al Bagno a Petriolo sentisti, *et in rime et in prose*, dire alcune cosette di mio, le quali per tua cortesia dici che molto ti piacquero et in essa mi preghi che di quelle quant'io posso ti mandi la copia. (*Lettera dedicatoria*, 2)

2. Et però non ti sia maraviglia se senza ordine, *quali in prose et quali in diverse rime*, è questa insalatella meschiata, che qual prima trovavo così, l'una doppo l'altra, nel paneretto mettevo. (*Lettera dedicatoria*, 2)

3. Pregando ciascuno a cui alcuna parte el vivo li tochi, lo piaccia per scusa accettare, che volendo *o in rima o in prosa alcuna cosa narrare*, modo non veggio che in qualche parte non si scuopra la torta, peroché de li innumerabili difecti loro minima particella di quelli, con honestà, copertamente, quanto posso ricordo, che longo sarebbe distesamente ogni cosa narrare. (*Lettera dedicatoria*, 3)

Le tre occorrenze della dittologia, inoltre, ci forniscono alcune informazioni aggiuntive: innanzitutto la varietà delle forme metriche (2),[10] – in opposizione alla omogeneità metrico-contenutistica delle ballate decameroniane (Battaglia Ricci 2000, 78-82) – in secondo luogo l'identica funzione narrativa assolta da entrambe le forme (3), così come già segnalato a proposito dei versi 48-52 della canzone *Io prego ciaschedun che mi consigli* (R24).

Prosa e versi, quindi, contribuiscono alla costruzione di un prosimetro in cui, a tutti gli effetti, le due forme collaborano alla costruzione di un unico, anche se poliedrico, organismo. A differenza, ad esempio, dalla *Vita Nova*, l'io narrante non costruisce un percorso lineare attraverso il quale rispecchiare una personalissima maturazione poetica; di contro al *Decameron*, inoltre, l'*auctor*, che coincide sempre anche con il narratore, e che anzi, con il suo punto di vista unico soppianta i dieci novellatori della brigata, ha come obiettivo quello di restituire, attraverso un ruolo libero da vincoli e costrizioni imposte da una sovrastruttura complessa, le molteplici esperienze del reale, volte a descrivere, direttamente o indirettamente, i luoghi

10 Si tratta di 4 canzoni, 6 capitoli quadernari, 2 ballate, 22 sonetti caudati e 2 mottetti. Gli schemi metrici si possono consultare nella scheda di Matteo Favaretto, per cui cf. la nota precedente. Sebbene le forme metriche siano varie, vero è che sono piuttosto ripetitive: i tre schemi delle 4 canzoni, infatti, condividono la stessa struttura della stanza e differiscono solo nel congedo; i 6 capitoli quadernari presentano il medesimo schema, con la sola eccezione di R21, in cui la seconda stanza non rinnova tutte le rime; infine, i 22 sonetti e i 2 mottetti ripetono il medesimo schema.

dell'identità culturale, e quindi a restituire la dimensione municipale, secondo due modalità retoriche distinte e complementari. In molte delle novelle, infatti, vengono rappresentati quei comportamenti degeneri che, in alcune delle poesie, sono poi condannati e additati quali vizi responsabili della degenerazione della società; non a caso, nel penultimo capitolo quadernario – *Ogni dì va la cossa peggiorando* (R35) – l'autore invita a diffidare di tutta una serie di persone che, di fatto, coincidono con i personaggi di molte novelle:

> Non dar fede a chi ha cherica rasa,
> né a gizzi, romitti o monacelle,
> che studian parer belle,
> né a vedove giovane pulite.
>
> Né anco a maritate troppo ardite,
> né a scritture d'ogni mercatante,
> non ti fidar di fante
> che non cognoschi o non l'abbi guatato.
>
> E non tener ognun bene aprovato
> in legge, notaria o medicina,
> che nella cinquantina non è
> chi porti degnamente il vaio.
> (R35, 85-96)

Falsi e veri preti, monache e bigotte, fanciulle smaliziate e giovani eccessivamente arditi, notai, giudici e medici sono protagonisti di almeno una delle storie e sono qui ricordati, quasi per riassumere e compendiare quanto è stato appena raccontato: la poesia, infatti, sancisce il punto di arrivo del ragionamento civico avviato con *Ahi mondo ladro, quanto sei fallace!* (R1) e *Quanto me' si governa un regimento* (R2) nei quali, sebbene fosse già ben presente la potente *verve* polemica dell'autore, c'era comunque spazio per cantare le 'magnifiche sorti e progressive' di Siena;[11] in questo ultimo manipolo di poesie, che culminano con *Ogni dì va la cossa peggiorando* (R35), invece non è più possibile aspirare a un Reggimento giusto, perché troppo forte è la minaccia rappresentata dalla degenerazione dei costumi

11 Penso ad esempio al panegirico della città contenuto nel capitolo *Quanto me' si governa un regimento*: «Oggi è gran fama nel mondo di Siena, | de magniffico stato et di richezze, | adorna di belleze, | bon regimento et dolci cittadini, || et ben portarsi con tutti i vicini. | Per Dio, tirati tutti ad una corda, | et che nissun discorda, | siate uniti fra voi, che regnarete. || Tutte l'umane virtù voi avete: | mercanti assai et copiosa d'artisti, | piena di buon legisti, | valenti cittadini in ogni parte. || Le molte fila fan forte le sarte, | quando sono aguagliate d'un paraggio, | non facendosi oltraggio | a nissun ch'abbi cagion di sfilare» (R2, 365-80).

e dalla pressione dei villani inurbati, bramosi di trovare spazio nei luoghi del potere cittadino.

Insomma, alle prose è affidato il compito di raccontare il reale o il verosimile, ai versi spetta invece quello di commentare, chiosare, esprimere il giudizio sui fatti narrati e mettere in guardia dalle possibili conseguenze delle azioni descritte nelle parti prettamente narrative. A questo proposito è assai significativo notare come le novelle nelle quali sono messe in scena azioni virtuose e agiscono personaggi dediti al bene comune e alla patria siano sempre ambientate in un altrove, in una dimensione lontana o immaginaria, quasi a suggerire, con malinconica rassegnazione, che ormai quei valori non possono avere più spazio entro i confini della città; nei versi, invece, vibra un malessere sentito come incombente e minaccioso, come dimostra chiaramente l'esperienza dell'io poetico che balza sulla scena per certificare quanto il 'mal governo' sia il pericolo del qui e ora:

> E perché chiar la novella si spanda,
> chi nol sa veng'a me che l'ho provato
> [...].
> Oggi più vale una trista amicitia
> che la ragion, perché ella più non s'usa;
> e chi più pò la scusa
> e sol la legge osserva el men potente.
> (R34, 61-2 e 73-6)

Questa spartizione delle funzioni, talvolta è eclatante, talvolta è meno evidente.

Di seguito propongo una serie di esempi rappresentativi di alcune delle modalità di interazione tra prose e versi.

2 Complementarietà a contatto

Il legame tra novella e poesia è lampante e strettissimo quando quest'ultima si colloca alla fine del racconto, del quale condensa la storia, cita uno o più personaggi e, spesso, ne esplicita la morale, offrendone così la chiave di lettura. È il caso del sonetto *La forte rocca vuol buon castellano* (R31), nelle cui terzine ritroviamo citati esplicitamente tre dei cinque personaggi della novella XXIV:

> Ma quando il lupo si fusse proferto
> guardarla lui, allora la *Lisetta*
> può dar nelle suo mani a viso aperto,
> sì come quello, a merto
> di *Bobi* o veramente de la *Lapa*,
> che sepe fare el guazin colla sapa. (R31, 12-17)

Questi versi, intimamente connessi al racconto, sono completamente intellegibili solo se letti insieme ad esso, del quale sono una sorta di contrappeso (cf. Marchi 2011a, 55-8; 2011b, 78-80; 2012, 18-20). Nella novella, infatti, viene raccontata la vicenda erotica di un maestro di musica e del suo scolaro che, con scaltrezza e abilità, riescono a irretire la giovane Lisa e la madre di lei, monna Lapa, approfittando della lontananza di Bobi, rispettivamente padre di Lisa e marito di Lapa. Quando le due donne scoprono di aspettare un bambino, architettano insieme ai loro amanti un'accuratissima beffa che consentirà loro di difendersi e di far ricadere la colpa dell'accaduto sull'ignaro Bobi. Se alla fine della narrazione l'autore pare sostenere le parti delle donne, invitando tutte le fanciulle a procacciarsi una giusta e sana educazione erotica, nei versi invita invece gli uomini ad essere attenti guardiani, così da evitare di fare la fine dell'ingenuo Bobi:

> Et però è buono che le fanciulle, accioché nel giuoco non sieno ingannate, provedere prima, accioché amaestrate a marito ne vadano et non come molte sciocche baiocche che, al bisogno, non sanno che farsi. (XXIV, 21)

> La forte rocca vuol buon castellano,
> savio et gagliardo, schifo et animoso
> e, per far buona guardia, sospectoso,
> tenere ognun per maganzese Gano.
> Ma la fanciulla assai miglior guardiano
> vuol che la rocca, et astuto et geloso,
> per riparare al suo libidinoso
> vitio carnal, che sai che è corpo humano.
> (R31, 1-8)

Fanno parte di questa categoria anche la novella VI e i tre sonetti che la seguono. Infatti, sebbene di primo acchito solo l'ultimo della triade sembrerebbe essere legato alla vicenda di Gallio da Belfiore, della quale ricorda il nome del protagonista, in realtà tutti e tre i testi commentano la storia della lealtà di Gallio nei confronti della patria d'origine. Le poesie vanno così a costituire un nucleo compatto, attraverso il quale l'autore mette in guardia dagli stranieri e invita a diffidare di loro e a tenerli alla larga dal governo: l'amore per la patria d'origine, infatti, è ineludibile e non può in alcun modo essere soppiantato da quello per la patria adottiva. L'incipit dell'ultimo sonetto, che inizia con la congiunzione «però» (ossia 'perciò'), certifica l'unità della triade, esplicitando quanto l'autore ha appena raccontato negli altri due testi e proponendo la vicenda di Gallio come un *exemplum* da imitare:

Però il caso di Galio è da notare:
sendo ribello a torto et inamorato,
per forza incrudelito et disperato
di vendicarsi et poi il contrario fare.

Alcun dice che Cardin gl'il fe' fare,
contra dich'ïo; ma lo sfulgorato
dolce amor de la patria l'ha tirato
fuor del gran male et condotto al ben fare.
(R5, 1-8)

Questa connessione è meno vistosa rispetto alle altre perché, in effetti, i due sonetti *Quand'un t'è stato nimico ab eterno* (R3) e *Deh, non ti mettar topo in borsa tale* (R4) recuperano una tematica, quella dell'astio nei confronti dello straniero (inteso anche in senso più ampio come 'estraneo agli organi di governo', cioè a dire 'il villano') diffusa nella raccolta, tanto che l'immagine metaforica e proverbiale del topo che, se messo nella borsa, ne rode i lacci, ricorre anche nel capitolo quadernario *Quanto me' si governa un regimento* (R2, 398-9) e nella novella XXXII (8). Elementi, anche questi, di connessioni a distanza che depongono a favore di un'opera coesa.

Rientra in questa casistica anche il capitolo quadernario *Che fa bisogno pur che tu ti doglia* (R23) con il quale lo Pseudo Sermini replica alla domanda che il protagonista della XIII novella si pone alla fine del testo. Ser Giovanni,[12] infatti, si interroga sul perché la Fortuna gli sia stata contraria e gli abbia fatto perdere l'opportunità di trascorrere una piacevole notte in compagnia della bella Baldina. Allo sventurato l'autore replica, in versi, che l'unica responsabilità per non aver saputo cogliere l'attimo è sua, e non certo della Fortuna. Il botta e risposta tra prosa e poesia è evidenziato anche dalla rubrica di R23: «Dolendosi ser Giovanni da Prato con l'autore del caso intervenutoli, qui a dietro narrato, esso con questo mesticcio[13] li risponde» (R23, Rubrica).

12 L'autore pare alludere a Giovanni Gherardi, anche se Bausi (2000, 562) esclude questa ipotesi; alcuni elementi, tuttavia, sembrerebbero ricondurre a lui (cf. Marchi 2012, 15).

13 Lo Pseudo Sermini definisce con questa strana parola, «mesticcio», la sua poesia. Stefano Cracolici ha fatto notare che tre delle quattro occorrenze del termine sono senesi: oltre allo Pseudo Sermini ricorda Pietro Turamini, che la utilizza in una lettera a Benedetto Dei, Francesco Patrizi, che la impiega per commentare *Rvf*, 105, e infine Giovanni Battista Ramusio (cf. Cracolici 2009, 109-14).

3 Complementarietà a distanza

Il capitolo quadernario *Ogni dì va la cossa peggiorando* (R35), ad esempio, non presenta legami con le novelle che lo circondano; tuttavia, certi passaggi del testo risultano fortemente imparentati o con alcuni versi di altre poesie o con alcuni luoghi di novelle:

> Non estimar del villan l'amicitia,
> ch'egli odia ognun che gli è superïore,
> e, se ti mostra amore,
> el fa per forza, over per ingannarti,
>
> ch'egli ha tante malitie et vitios'arti,
> contra del cittadin maximamente,
> che, se fusse potente,
> te n'avedresti, e però tienlo magro.
>
> Fa' che non gusti 'l dolce, ma sì l'agro,
> ma come rustico è, rustico sia.
> Non li far villania
> né torto, fallo stare alla ragione.
>
> Nol lusingar, ché mai d'oppinïone
> nol movaresti, et falli ben se sai,
> che perduto te l'hai,
> ché come ha tre quatrin più non ti cura.
> (R35, 117-32)

Questo passaggio, nel quale viene suggerito l'atteggiamento che è bene assumere con il villano, trova corrispondenza nella III novella, in cui si raccontano le malefatte del rustico Scopone, ma anche nella XXXII, nella quale si ricorda del rischio che la nobile città di Scio (*scil.* Asciano) ha corso di cadere nelle mani dei villani:

> Hora ben tengo per certo quel che già buon tempo sentii, cioè perché el villano, in cui non è legge né pratica de discretione, con lui non è da pigliar troppa familiarità, ma volendone havere bene, secondo el savio mio, non è da largar la mano né la borsa, né è nissun suo secreto. Diesi da longa et strecto tenere et se ti richiede, ben non potendo perdere con lui, servelo di rado et fagli bramare. Dimonstrali tenerlo da poco, non li ridare in faccia et miralo di rado, fagli ragione et non torto, nol gastigare colle mani ma con la corte; non gli perdonare il fallo, che elli ne piglia baldanza. Salda con lui spesso ragione in presentia di testimoni et con sollicitudine più che puoi da lui ti ricava. Nol tenere a tavola teco, non scherzare né motteggiare con lui; fa' che non soprapigli del tuo et non lassare invechiare

la posta, che te la negarà. Venendoti a ·ccasa, spaccialo presto col bere uno tracto, tienlo in timore, sì che di te faccia stima et conto.

Non lassare pigliare securtà di te, né di tua casa; tienlo in freno et senza baldanza et sottile più che puoi, che se lui si sente el valore di tre soldi, pigliando di te securtà, mai bene non harai, però che l'aceto d'acquarello rinforza' è il peggiore aceto che ci sia. Et non che tu n'habbi bene, a ·llui parrà meritare che tu il cappuccio te li cavi quando con le orechie asinesche passarà per la via [...]. Questi tali, sicondo el mio maestro, non gli lassare alloggiare nella ciptà, che te ne faranno pentire ben di ratto: che 'l vivere del rustico col cittadino non si affà niente. (III, 26-7)

Voi dovete sapere che per natura ogni contadino d'ogni cittadino è nimico; et fa' bene al villano quanto sai che, perché in faccia ti rida sempre, dentro ha nascosa la inimicitia per la invidia d'essargli tu superiore; et però guar'ti da ·llui dice uno antico philosopho. Vuo' tu havere bene del villano? Fagli ragione et non gratia, tie'llo suggetto et in paura, non li perdonare fallo che cometta et tie'llo magro et non li dare baldanza et non li comunicare tuoi segreti et, sopra tutto, non star con lui troppo dimestico: et se fai contra questo, tu te ne pentirai. (XXXII, 8)

4 Complementarietà a 'castone'

Questa tipologia ha un'unica occorrenza nella XII novella che, per altro, presenta delle forti peculiarità rispetto alle altre della raccolta. Si tratta infatti dell'unico caso di novella che non esibisce una rubrica, che ha tra i personaggi principali l'autore e che fonde insieme due brani in prosa con caratteristiche diverse. L'autore-narratore, infatti, per sfuggire alla pestilenza, racconta di essersi rifugiato nel contado senese e di aver fatto amicizia con il parroco della pieve, ser Cecco da Perugia. Questi, esasperato per l'incostanza dei parrocchiani li induce, attraverso un falso miracolo, a elargire elemosine. La credulità dei villani – confessa il narratore – rende meno amaro e più sopportabile quell'esilio forzato e la lontananza dalla donna amata, dei quali si lamenta con un sonetto composto per un amico di nome Francio. Nel testo poetico viene inserita la riproduzione del linguaggio di quei 'rustici contadinacci', le cui abilità oratorie sono limitate alla riproduzione dei versi utili per richiamare le bestie o ai dialoghi necessari allo scambio di informazioni di tipo pratico:

Se tu sapesse, Francio, com'io sto,
pietà n'haresti per la buona fé,
ch'i non sent'altro dir: che «bu, ba, be»
e biscantar: «ve la do, ve la do».

Ringalar porci, et pastor dir: «tò, tò»,
vacche mugiare et ranochie vuol: «re»,
capre, arcibecchi, «hu hu hu, he he he»,
asin ragiare et corbi dir: «cro, cro».

«Ciro ciro, arri, fuore, pruscilà.
Torna al solco, Bonello. Vechion, va qui.
Garre le bestie tu che stai costà.

Zala zala, cigherì cigherì.
Spande 'l letame et tu ribatte qua.
Taglia que' rovi e poi vanga costì».

Questo è il mio spasso il dì.
E perché nulla manchi or al mio stato,
Vener m'offende assai più che l'usato.
(R22)

Il sonetto, in effetti, funziona da cerniera tra le due parti: nella seconda sezione della novella, infatti, il narratore registra, all'insaputa degli astanti, i dialoghi di «questa egregia compagnia», che «altro che di bestiame non si ragionava» (10).

5 Complementarietà 'pervasiva'

Il sonetto per Francio si chiude sull'immagine della dea Venere, che ricorre anche in altri testi, come ad esempio nei sonetti che vanno da *Quando i' veggo un riprendar volontieri* (R14) sino a *Se Vener con suo ami, forze e sarte* (R17). Questo gruppo di poesie precede, anche se non direttamente a contatto, l'*Imbasciata di Venere*, di cui anticipa parzialmente il tema. In questa prosa, sotto forma epistolare, l'autore invita un misterioso amico (indicato con la sola inziale A), abituato ad amare donne mature, a desistere dal cambiare abitudini perché, se lo farà, inizierà a soffrire di gelosia come tutti gli uomini; Venere appare quindi in sogno all'autore proprio per difendersi da chi le attribuisce la responsabilità di questo fastidioso sentimento, la cui unica causa sono «li molti vitii et peccati et malignità de' corpi humani» (4). Nel sonetto *Quando i' veggo un riprendar volontieri* (R14), al contrario, l'autore aveva scoraggiato i rapporti con donne non più giovani insistendo sul fatto che «Giovin con vechia non suol mescolarsi, | salvo che per viltà […] | o per ispendar meno alcuni scarsi» (R14, 11-14).

Queste poesie vengono completate dall'altro *corpus* amoroso (R24-R30), collocato a circa metà della raccolta, tra la XVI e XVII novella, e dall'ultimo testo poetico, la canzone *Ben ti poi gloriar, più*

ch'altra degna (R36), nella quale l'autore invita una fanciulla ad accettare le lusinghe del bel garzone che la ama, dimostrando così di saper 'procacciare la sua ventura' con intraprendenza, senza curarsi delle maldicenze o delle possibili ammonizioni che possono esserle rivolte:

> Non istar più coll'animo, destino
> consente a questo ben, prende partito,
> non attender suo invito:
> sie la mutrice tu, s'egli ha temenza,
> che parlar non ardisce in tuo presentia.
> Non temer questa plebe invidïosa,
> né le cetare lor coi falsi canti,
> ciarlin pur tutti quanti,
> ché loda ti resulta el lor mal dire.
> (R36, 35-44)

Questi temi ricorrono diffusamente nella raccolta. Nella novella XXXIII, ad esempio, la giovane Fiorita rovescia i tradizionali ruoli tra i sessi e non solo prende l'iniziativa per avvicinare l'amato Luciano ma, addirittura, arriva a proporgli di sposarla (32-4); nella XXXVI, invece, è la serva di casa, Isotta, a escogitare il modo per poter amare Ricciardo e a difendersi dalle accuse della padrona che la rimprovera nonostante lei per prima abbia adescato un giovane, Cordesco (17-18); e, infine, nella XXI l'autore suggerisce alle giovani di non ascoltare gli ammonimenti pronunciati dalle altre donne ma, al contrario, di dimostrarsi ardite e accoglienti per indirizzare positivamente il proprio destino:

> Però è buono che le pure e semprici fanciulle, prima che a marito ne vadano, usino e pratichino colle giovane cavaleresche e d'assai, accioché da ·lloro el ben vivere emparino et che al bisogno elle sieno bene informate et che nella ingratitudine non pecchino; che se un giovano voglia tutto 'l suo bene a una fanciulla et a ·llei in tutto ha dato l'anima e 'l corpo et sempre si struge far cosa li piaccia per havere la sua gratia e ella sia sì ingrata e villana che a ·llui voglia male per l'amaestramento di quelle tanto tementi et honeste che alla pura fanciulla dicono: «Abassa gli ochi quando tu ci vedi passare quello ribaldo che ti vaghegia! Fuggiti dalla finestra, non gli ballare a ·llato, non usare colla tale che ti farebbe gattiva ché è una ribalda! Non andare alla vigna con le tali che se ne dice male! Et fa' che tu non sia sfro‹n›zinata né troppo ridente. Et quando vai per via, non guardare huomo in viso». Et più altri invidiosi amaestramenti. (XXI, 17)

6 Conclusioni

Alla luce degli elementi di connessione tra prosa e poesia emersi da questa analisi credo che lo strano caso dello Pseudo Sermini possa essere considerato un prosimetro, seppur stravagante: infatti, anche se non rispetta i canonici rapporti istituiti tra le due forme, è comunque un testo organico in cui gli «elementi versuali entrano in un nesso dialettico con la sequenza prosastica, illuminandola e ricevendone luce» (Pasquini 1994, 126).[14] Insomma, lo Pseudo Sermini cerca e trova una via personale, complessa e non banale, per restituire un'idea, una visione del mondo, di come è e, allo stesso tempo, di come dovrebbe essere ma non è o, almeno, rischia di non esserlo più.

Bibliografia

Battaglia Ricci, L. (2000). «Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento». Comboni, Di Ricco 2000, 57-96.

Bausi, F. (2000). s.v. «Gherardi, Giovanni». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 559-68.

Carrai, S. (2000). «Prefazione». Comboni, Di Ricco 2000, 7-12.

Carrai, S.; Cracolici, S.; Marchi, M. (2009). *La letteratura a Siena nel Quattrocento*. Pisa: Edizioni ETS.

Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di) (2000). *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento.

Cracolici, S. (2009). «L'etopea di Ginevra, o il *Somnium* di Bernardo Ilicino». Carrai, Cracolici, Marchi 2009, 109-34.

Di Legami, F. (2004). «Il bagno termale. Un dilettoso scenario di storie nel Novelliere di Gentile Sermini». *La letteratura di villa e villeggiatura = Atti del convegno* (Parma, 29 settembre-1 ottobre 2003). Roma: Salerno Editrice, 485-502.

Di Legami, F. (2009). *Le "Novelle" di Gentile Sermini*. Roma; Padova: Editrice Antenore.

Ferri, F. (1909). *La poesia popolare in Antonio Pucci*. Bologna: Editrice Internazionale.

Landolfi, T. (1953). *La bière du pecheur*. Firenze: Vallecchi.

Landolfi, I. (2015). *"Il piccolo vascello solca i mari". Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006).* Prefazione di G. Maccari; appendice bibliografica (2007-13) a cura di M. Marchi. 2 voll. Firenze: Cadmo Edizioni.

Marchi, M. (2009). «Il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini». Carrai, Cracolici, Marchi 2009, 43-51.

Marchi, M. (2011a). «Emulare Boccaccio senza la cornice: il novelliere attribuito a Gentile Sermini». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*», 621, 44-59.

Marchi, M. (2011b). «Un paneretto d'insalatella in rime e in prose: il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini». *Per leggere*, 11(21), 61-120.

14 Emilio Pasquini aveva utilizzato questa formula a proposito del libro delle lettere di Guittone conservato nel ms Redi 9 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

Marchi, M. (a cura di) (2012). *Pseudo Sermini, Gentile: Novelle*. Pisa: Edizioni ETS.
Marchi, M. (2023). «Alle origini della produzione teatrale dei Rozzi: qualche riflessione sulla novellistica senese del Quattrocento». Chierichini, C. (a cura di), "*Quistioni e Chasi" dei Rozzi di Siena*. *Riflessioni su un manoscritto = Atti del seminario di Studi* (Accademia dei Rozzi, Siena, 18-19 novembre 2021). Roma: Vecchiarelli Editore, 137-58.
Marchi, M. (c.d.s.). «The True Love: le donne nelle Novelle dello Pseudo Sermini». Carapezza, S.; Carrai, S.; Curti, E.; Marchi, M. (a cura di), *Il Rinascimento della Novella = Atti del convegno* (Pisa, 26-28 ottobre 2023). Milano: FrancoAngeli.
Nissen, C. (1997). «Apostolo Zeno's Phantom Author. The Strange Case of Gentile Sermini da Siena». *Italica*, 74(2), 151-63.
Pasquini, E. (1963). «Variazioni di Gentile Sermini sulle rime del Saviozzo da Siena». *Studi di Filologia Italiana*, 21, 129-200.
Pasquini, E. (1991). *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*. Bologna: il Mulino.
Pasquini, E. (1994). «Intersezioni fra prosa e poesia in Guittone». *Rassegna europea della letteratura italiana*, 3, 119-46.
Pertici, P. (2011). «Novelle senesi in cerca d'autore. L'attribuzione ad Antonio Petrucci delle novelle conosciute sotto il nome di Gentile Sermini». *Archivio Storico Italiano*, 629(4), 679-706.
Pertici, P. (2013). Recensione di *Pseudo Sermini, Gentile: Novelle*. *Bullettino Senese di Storia Patria*, 120, 343-49.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Un prosimetro a tema religioso
Il *Trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione* di Giovanni Gherardi da Prato

Francesca Battera
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper examines Giovanni Gherardi da Prato's *Trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione* dating to the early fifteenth century. The work's structure is analysed in relation to its predecessors such as Boethius' *De Consolatione Philosophiae* and Boccaccio's *Ameto* and *Amorosa Visione.* Gherardi takes these as models to achieve a rigorously structured alternation of prose and verses, which represents an original contribution to the tradition. The adoption of the prosimetrum by the author is consonant with the organisation of the philosophical and theological materials forming the moral core of the *Trattato.* This essay sheds light on the convergence of diverse discursive styles within the text, including visionary tale, prayer, and doctrinal prose.

Keywords Giovanni Gherardi da Prato. Trattato d'una angelica cosa. Prosimetrum. Boethius. Boccaccio. Ameto. Dante. Visionary Tale. Doctrinal Prose.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Struttura del testo. – 3 Modelli per un prosimetro. – 4 Il genere della visione. – 5 Qualche considerazione provvisoria. – 6 Conclusioni.

1 Introduzione

Giovanni Gherardi da Prato fu, oltre che poeta e prosatore, «agrimensore, esperto d'arte, consulente giuridico e fiscale, *factotum* di un grande mercante [Francesco Datini], lettore della *Commedia* e delle canzoni morali di Dante allo studio fiorentino e, nello stesso

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-13 | Accepted 2024-04-06 | Published 2024-07-17
© 2024 Battera | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/009

torno di anni, provveditore vicario per la progettazione della Cupola di Santa Maria del Fiore».[1] Il *Tractato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione, admaestrandoti come perfettamente la tua vita menare si debbi, fatto e composto per lo dotto et venerabile huomo messere Giovanni di Gherardo da Prato* si legge stampato nella celebre edizione del Wesselofsky,[2] ed è trasmesso da 4 codici, tutti del XV secolo e di area fiorentina:

- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 30, cc. 86*r* (ma 85*v*)-103*r*, adespoto.[3]
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 41, cc. 81*r*-91*v*.[4]
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1689, cc. 45*r*-74*v*
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1775, cc. 108*r*-130*v*.

Il Riccardiano 1689 reca una data da considerarsi *terminus ante quem*: 1427.[5] Sul piano del contenuto, all'interno di una fragile contestualizzazione narrativa che riguarda la visione che una donna forse

1 Guerrieri 2013. Vedi anche: Decaria 2008; l'ampio e informato profilo biografico in Bausi 1999; precisamente, per la lettura pubblica di Dante, Guerrieri 2021a, 4-5 e Guerrieri 2021b, 210-12: le letture si tennero nella chiesa di Sant'Anna.

2 Wesselofsky (o Veselovskij) 1867, 385-435. Come è noto, lo studioso utilizzò il ms Riccardiano 1775 confrontandolo col Riccardiano 1689. Ricorda Guerrieri (2021b, 224 nota 91) che fu Garilli (1972, 47) a segnalare i due codici conservati alla Nazionale di Firenze. In attesa di un'edizione critica, ho provveduto alla trascrizione del Riccardiano 1775; per sanare le sue eventuali lacune ed errori ho tenuto presente gli altri codici, ovviamente segnalando gli interventi in nota; nelle citazioni indico la pagina corrispondente dell'ed. Wesselofsky (sigla W). Il confronto condotto per campioni con gli altri codici mostra la generale correttezza del Riccardiano 1775, già riconosciuto come un manoscritto affidabile da Divizia 2005 e particolarmente significativo da Doveri 2001. Nella trascrizione ho conservato i nessi latineggianti *-ct-*, *-pt-*, *-bs-*, *-ns-*, *-x-*, *h* iniziale, solo se forme etimologiche, adeguando alla grafia moderna quelli falsamente etimologici come in *tucto* (l'impiego di *-ct-* per *-tt-* è amato dal copista) insieme ai digrammi *-ch-* e *-gh-* davanti alle vocali *a*, *o*, *u*. Risolvo rispettivamente con *-gl-* e *-gn-* la grafia della laterale palatale *-lgl-* e della nasale palatale molto spesso resa con *-ngn-*; normalizzo la grafia di *quore*. Conservo: la congiunzione *et* (nei rari casi in cui è scritta per esteso), che utilizzo anche in corrispondenza della nota tironiana; *-ç-* come grafia di *-z-*, frequente e caratteristica, rispetto agli altri testimoni, del Riccardiano 1775; *-i-* con valore diacritico per *c* e *g* palatali davanti a vocale anteriore; i frequentissimi raddoppiamenti fonosintattici. Rispetto ai criteri enunciati, mantengo nel titolo l'assimilazione *Trattato*, benché nel codice la grafia sia *tractato*, perché è ormai prassi comune riferirsi al testo nella forma modernizzata.

3 Riepiloga intitolazioni e fonti Guerrieri 2021a, 2-3 e relative note; 2021b, 223-4 e note 84-7; Bianchi 2003, 15 scheda 9; Doveri 2001, 99-101 e 276 scheda 96. Il Palatino 30 è segnalato anche in Bischetti, Cursi 2018, 233. Occorre comprendere anche c. 85*v*, che ospita l'immagine riportata in figura 1, come segnalato da Guerrieri 2021b, 224 nota 87 e Gallina 2022, 365.

4 Russo 2011, 113-14.

5 Cf. Guerrieri 2021a, 3. Anche il Riccardiano 1775 appartiene al XV: ringrazio di cuore Paolo Divizia, che mi conferma questa datazione mettendomi a disposizione la sua tesi di dottorato e indicandomi in Lopez 1913 la descrizione attendibile del codice: si veda Divizia 2005, 103, 159-66; sul Riccardiano 1775, la cui miscellanea di testi suscita grande interesse, cf. Doveri 2001, 106.

di nome Cosa[6] (diminutivo di Niccolosa, il nome che d'ora innanzi userò per evitare equivoci) ha avuto in un momento di disperazione, seguito dal sonno, il prosimetro contiene il dialogo che la protagonista e una splendida santa donna intrattengono: si tratta della personificazione della Carità, scesa dal cielo richiamata dalla preghiera pronunciata da Niccolosa prima di addormentarsi. Carità, che tiene nella mano destra uno specchio a forma di cuore e nella sinistra un vaso di alabastro, rassicura e consola la donna indirizzandola al bene per mezzo di una lezione dialogata su tre argomenti: chi sia l'essere umano (qui coincidente con la donna che ha avuto la visione), come e a che fine sia creata l'umana creatura, chi ne sia il fattore. Il testo nella sua interezza è di argomento religioso, da collocarsi probabilmente all'interno del 'coscienzialismo' (su cui Pellegrini 2012, 223-66).

L'opera di Gherardi si presenta dunque come una sorta di coagulo di almeno tre generi o sottogeneri: il prosimetro, la visione – che si affronteranno in questa sede – e il libro di istruzioni morali indirizzate a donne, non solo religiose; resta da vedere anche se risultino un'autonoma forma di scrittura i ternari che, in quanto preghiere, apparterrebbero piuttosto alle rime di argomento religioso come le laude. Si aggiunga inoltre che nel proemio Niccolosa afferma di voler scrivere alle sorelle della propria esperienza:

> Per la quale cosa io alla vostra [delle sorelle] carità iscrivere intendo, ad ciò che distesamente meco quanto i' vvidi et udi', insieme possiate gustare. (W 386)

Quasi che la narrazione potesse dar luogo a un'epistola,[7] genere ben più praticato nell'ambito della direzione spirituale. Dicendo 'generi' abuso del termine, perché si tratta piuttosto di forme o modalità di discorso (come emerso da questo stesso convegno a proposito della definizione di prosimetro)[8] che, senza consolidarsi in codici espressivi compiutamente canonizzati, e senza definire confini troppo rigidi, disegnano talora una tradizione in larga misura indicata dai rinvii reciproci o diacronici (come evidente dalla sequenza che si indicherà: Boezio, Boccaccio,

6 È l'ipotesi di Guerrieri 2021a, 2-3 nota 14. Nel titolo ripristino la minuscola, perché la parola «cosa» va intesa come persona (*TLIO* s.v. 1.3) e l'attributo «angelica» è sicuramente riferito alla Carità che vi appare. Pur essendo probabile che Gherardi volesse giocare allusivamente col nome della donna amata in un periodo della sua vita, ben poco all'interno del *Trattato* lascia trasparirne l'identità.

7 Serventi (2004, 35-70) traccia un'utile ricostruzione dell'uso epistolare per l'edificazione spirituale.

8 Non a caso Favaretto (2023) lo classifica all'interno della trattatistica morale e devozionale.

Gherardi, di cui l'autore sembra chiaramente consapevole).[9] Diciamo una 'genealogia', piuttosto che un codice letterario.[10]

2 Struttura del testo

Il *Trattato d'una angelica cosa* si compone di un proemio, seguito da 4 prose. Le prime tre terminano ciascuna con una preghiera in terzine, la quarta è presentata come «continuaçione a ssua materia» e prosegue fino alla conclusione dell'opera. Lo sforzo di organizzazione simmetrica è evidente, dato che il *Trattato* con una prosa inizia e una prosa finisce, ponendo negli intervalli le tre preghiere di 37 versi ciascuna. Volendo schematizzare la sequenza è la seguente:

PROEMIO	«Comincia il proemio»[11] (W 385)
PROSA I	«Finito il proemio | comincia il tractato. Incomincia a par|lare la cielestiale donna»[12] (W 387)
	Oraçione a Dio divotissima (37 versi, W 391)
PROSA II	(incipit) «Finito il divotissimo canto…» (W 393)
	Oratione divota a nostra donna (37 versi, W 403)
PROSA III	(incipit) «Cantato che ebbe …» (W 404)
	Oratione a tutte l'anime sante (37 versi, W 424)
PROSA IV	«Continuaçione a ssua materia»[13] (W 426)

9 Il nostro prosimetro intrattiene col *Libro de' vizî e delle virtudi* di Bono Giamboni una relazione, suggerita da Garilli (1972, 11), che però attende di essere indagata. Si pone sulla scia dell'autorevolezza iconica della personificazione della filosofia in Boezio, su cui Lombardo 2013, 2017 e in questo stesso convegno. Per una definizione della modalità discorsiva del prosimetro, cf. Carrai 2000.

10 Per la difficoltà a far corrispondere le categorie derivate dal classicismo cinquecentesco alla letteratura medievale cf. Jauss 1989, 218-56. Una più recente disamina, con bibliografia pregressa, in Bartoli 2018, 22. Se si può richiamare anche il modello della *Vita Nova* (Guerrieri 2021a, 3), ciò si spiega col fatto che «la componente profetica e visionaria è una caratteristica primaria» del libello dantesco (Gorni 2011, 763), non in quanto alla modalità di esecuzione dell'alternanza prosa-versi, la cui impostazione è diversa (si veda Carrai 2007).

11 L'annuncio dell'avvio quale proemio appare nel titolo dell'opera nel Riccardiano 1775 108*r*. Negli altri tre testimoni non è presente, ma l'inizio della prosa I, che con varianti grafiche minime è presente in tutti e tre i codici, riporta ancora la parola «proemio»: «Finito il proemio comincia il trattato». Tale sottotitolo nel Riccardiano 1689 (c. 46*r*) compare con la stessa grafia ma con tratto più fine, come del resto i 'titoli' delle preghiere; nei mss Palatino 30 (c. 86*r*) e Panciatichiano 41 (c. 81*v*) l'indicazione dell'inizio del trattato è in inchiostro rosso.

12 Didascalia presente in tutti i manoscritti (vedi nota precedente).

13 Tale sottotitolo o didascalia compare, a tratto più fine, anche nel Riccardiano 1689; manca invece negli altri due codici.

Le tre preghiere, non solo omometriche ma anche composte dallo stesso numero di versi, fanno risaltare la preziosità del testo attraverso il loro parallelismo, che peraltro dipende dai due contenuti religiosi che dominano il suo messaggio parenetico: ovvero la celebrazione della Trinità e il valore della preghiera. L'identificazione delle prose e delle sezioni metriche è indicata nei manoscritti e deve attribuirsi all'autore;[14] anche questo aspetto discende dalla tradizione del *De consolatione Philosophiae*, in particolare dei suoi volgarizzamenti (cf. Brunetti 2005, 12).

I ternari sono parte integrante dell'argomentazione sviluppata nelle prose, ne rappresentano le successive tappe che devono portare la protagonista a contemplare/comprendere il Creatore. La prima preghiera è introdotta dalla consapevolezza, affermata nella prosa I (W 391), che nulla l'uomo compie senza l'aiuto di Dio (*Oraçione a Dio divotissima* è il titolo di queste terzine). L'*Oratione divota a nostra donna* è motivata dalla richiesta annunciata nella II prosa di giungere alla conoscenza di sé, che si ottiene per intercessione di Maria. Nella terza *Oratione a tutte l'anime sante*, la preghiera viene intonata al fine di consentire a Niccolosa la possibilità di godere della salvezza, che ha ormai guadagnato tramite la conversione alle verità via via proposte dalla figura della Carità. La prosa conclusiva descrive quali siano le vie attraverso le quali si conosce Dio, ovvero la vita attiva e quella contemplativa, che si configurano come pratica delle virtù, le sette ben note e le corrispondenti virtù accessorie, grazie alle quali mediante la preghiera la donna vivrà «insieme con gli angioli» (W 435). Non è quindi per semplice giustapposizione che i versi si alternano alle prose, ma per continuità, sviluppo argomentativo e scala verso Dio, rendendo così efficace l'opera di conversione che il rito di espiazione/conoscenza compiuto da Niccolosa la porta a realizzare. Gherardi ha immaginato che Carità chieda a Niccolosa di attingere il 'licore' contenuto nel vaso di alabastro per aspergersene il volto, cosa che avviene tre volte in corrispondenza con le tre fasi di autoconsapevolezza definite dal dialogo.

3 Modelli per un prosimetro

Sulla scelta del metro pesa il modello dell'*Ameto,* come pure dell'*Amorosa visione*. Queste opere di Boccaccio potrebbero aver costituito il tramite più prossimo per il riutilizzo del *De consolatione Philosophiae* di Boezio, che riverbera anche qui la sua luce. L'impronta del testo boeziano mi sembra più evidente di altre, proprio nel raccordo

14 I nessi che esplicitano il susseguirsi di prosa e versi sono bene illustrati da Favaretto 2023.

fra prosa e poesia: il bisogno di rivolgersi a Dio, o alla Madonna, come nel prosimetro di Gherardi, ha dei precedenti nel *De consolatione*, nel metro V del I libro (*O stelliferi conditor orbis*) e nel metro IX del libro III (*O qui perpetua mundum ratione gubernas*).[15] Nel tradurre quest'ultimo,[16] Alberto della Piagentina cristianizza risolutamente scrivendo *Padre celeste, che 'l mondo governi;*[17] com'è noto Alberto, emulo di Dante, traduce i metri del *De Consolatione* in terzine, uniformandoli[18] e perciò costituendo un modello per l'omometria, come indicato da Carrai per l'*Ameto* stesso. D'altronde in una porzione dell'*Ameto* si susseguono metri articolati nello stesso numero di terzine (seguendo la numerazione introdotta da Quaglio 1964, XIX: 40 versi; XXII: 46; XXIV: 43; XXVII: 40; XXX: 43; XXXIII: 43).[19]

Anche l'*Amorosa visione*, modello facilmente attingibile di un'opera di visione in volgare, dopo i primi tre sonetti si compone di 50 ternari di 84 versi ciascuno (con sole tre eccezioni). Queste regolarità avranno condotto Gherardi a risolvere attraverso la simmetria il reciproco rispecchiamento fra le tre preghiere. Del resto anche l'*Ameto* contiene versi che toccano il tema religioso,[20] e suggerisce la modalità del dialogo maieutico fra le ninfe – rappresentazione delle virtù cardinali e teologali –, e il destinatario, che per loro tramite conquista piena dignità d'uomo. Inoltre Lia, di cui Ameto è il seguace, rappresenta la Fede, mentre nel *Trattato d'una angelica cosa* la protagonista dialoga con la Carità. Sembra perciò che la situazione narrativa abbia subito una sorta di normalizzazione. Della permeabilità dei confini fra i generi è traccia (che andrebbe ulteriormente indagata) la presenza di un verso del Boccaccio dell'*Ameto* nella lauda

15 Pegoretti 2014, 176-85 ha importanti osservazioni sull'uso di questo metro boeziano (illustrato nel ms Wien, Österreichische Nationalbibliothek 84 dalla miniatura riprodotta a fig. 7).

16 Cf. l'ed. Battaglia 1929; il volgarizzamento è molto diffuso, e il metro IX, nel ms London, British Library Add. 27549, è anche arricchito da un commento in volgare, che traduce a volte sintetizzando il commento a Boezio di Trevet (Favero 2006, 65-115); vedi anche Nieri 2018, 137-72.

17 Il volgarizzamento attribuito a maestro Giandino da Carmignano, precedente quello di Alberto, traduce invece più letteralmente «O tu che governi lo mondo | con p(er) petua ragione» (Firenze, Riccardiano 1609): si veda Brunetti 2005, 37-9.

18 Particolarmente importante al proposito Carrai 2007, 66; si vedano anche Carrai 2000 e 2018, 363-5; su Alberto della Piagentina, Albesano 2006; Nieri 2018, 138-40 sulla traduzione dei metri boeziani; Catalano 2019, 223-9; sul legame del volgarizzatore con Dante, Azzetta 2009 e 2013.

19 Quaglio 1964; Carrai 2007, 64-5; Catalano 2019, 208-29.

20 *Ameto,* XLI, vv. 1-3: «Io son luce del cielo unica e trina, | principio e fine di ciascuna cosa: | deh, qual men fu, né fia nulla, vicina?»; XLVII, 1-5: «O diva luce che in tre persone | una essenza il ciel governi e 'l mondo | con giusto amore e etterna ragione | dando legge alle stelle e al ritondo | moto del sole, prencipe di quelle» (Carrai 2007, 66).

di Feo Belcari *Della natività del Signore,*[21] fatto che testimonia un utilizzo anche devozionale di un testo, l'*Ameto*, in cui l'allegoria mitologica maschera elegantemente la natura morale della tema. D'altronde anche Boezio apparteneva ai libri di edificazione spirituale, come dimostra fra l'altro la sua presenza fra le letture consigliate ai Gesuati.[22] Almeno un cenno occorre fare al fatto che Giovanni dalle Celle copia «il Boezio» per Guido del Palagio, uno dei personaggi del *Paradiso degli Alberti* (di seguito indicato con *PdA* e citato nell'edizione Lanza 1975), e cioè uno degli amici di Gherardi (Giambonini 1991a, 133-54; Giambonini 1991b: 2, lettere 1, 2, 16). Ciò a dire che la tradizione del prosimetro incrocia gli interessi culturali e devozionali dell'ambiente in cui Gherardi era immerso, e con essi si fonde.

4 Il genere della visione

Veniamo al genere della visione, che a sua volta ha orientato la stesura del prosimetro. Nell'affrontare il racconto dell'aldilà nel medioevo, Cesare Segre (1990, 28, 30-1) individua due tipologie distinte: quella del viaggio visionario, e quella della visione (di solito in sogno). Gherardi sembra inclinare verso questo tipo di costruzione narrativa, dato che fa uso del viaggio allegorico e visionario nel *PdA* (Gallina 2022, 146-95), mentre nel *Trattato d'una angelica cosa* risponde parzialmente ai requisiti indicati da Segre per la tipologia della visione, ovvero l'uso della prima persona e il doppio fruitore: il protagonista, che ne ottiene la purificazione personale, la collettività, che ne viene edificata. Un particolare da evidenziare è il fatto che tale collettività, prima di essere quella dei lettori, è interna al testo: si tratta delle sorelle a cui la protagonista indirizza la testimonianza, per il tramite dell'autore. Vi è insomma un interlocutore interno, che è lo stesso indicato da Cosa nel III libro del *PdA*, fatto che spiega la supposizione della sovrapponibilità di Cosa/Niccolosa.

> Perché in nogni nostra operaçione dobbiamo caritevolmente[23] proccedere, *carissime sirocchie mie, sì per amore come per sangue sommamente congiunte*, io voglio con voi la inneffabile consolatione in nuna brieve visione, che io ò per singulare graçia da ddio ricevuta, participare. (W 385; corsivo aggiunto)

21 Cremonini 2009, 179 e relativa nota. Per definire il fine dell'Incarnazione, Belcari inserisce nella Lauda *Della natività del Signore,* v. 13, una ripresa letterale del ternario *O voi ch'avete chiari gl'intelletti* dell'*Ameto.*

22 Cf. Gagliardi 2021, 415-33, 425; Babbi, Concina 2018, anche per la bibliografia pregressa. Si veda inoltre Pegoretti 2014 e Nasti 2016, 142-68.

23 Ripristino «caritevolmente» (o caritevolemente), letto concordemente dai 4 codici e attestato dal *TLIO* (s.v.), rispetto all'integrazione di Wesselofsky *cari(ta)tevolmente.*

> Era nella lieta brigata una venerabile e giovane donna di grande intelletto e di costumi molto gentile, il cui nome Cosa si era; a ccui le donne tutte vogliose dissono che lle piacesse rispondere […] — Gloriosi padri e maestri, sì perché *queste mie magiori sirocche* pregato me n'hanno. (*PdA* III § 83; corsivo aggiunto)

Manca invece nel *Trattato*, rispetto al modello disegnato da Segre, il fatto che l'interesse narrativo o letterario debba essere nullo, in quanto la struttura del breve testo è al contrario alquanto accurata, e proprio a causa dell'organizzazione in forma prosimetrica. Ritengo che l'interferenza della narrazione di visione produca significative differenze rispetto alla linea *Consolatio-Ameto*: dovendo garantire l'autenticità della visione, l'intero trattato è riferito dalla voce narrante di Niccolosa, mentre l'autore, Giovanni Gherardi, ne è espulso, comparendo solo nel paratesto. L'impianto dell'opera prevede nell'*Ameto*, come è noto, un Boccaccio narratore esterno (cf. da ultima Catalano 2019, 182-90), per non parlare del *De consolatione* di Boezio, dove l'autorialità ha importanza assoluta. Né va taciuto il fatto che le prose del *Trattato* distano dalla narratività novellistica di quelle boccacciane, mentre richiamano, seppure alla lontana, l'impegno teoretico sia di Boezio che di Dante nel *Convivio*. Concludendo, la tipologia narrativa della visione[24] porta con sé i concetti e le riflessioni presenti nel testo, mentre alla struttura prosimetrica spetta di costituire lo stampo, l'architettura in cui il contenuto è distribuito.

La diffrazione fra la funzione narrante e quella autoriale mostra l'ambiguità dell'operazione tentata da Gherardi, perché nulla vieterebbe di concepire il *Trattato d'una angelica cosa* come un'opera di finzione, cosa non solo inappropriata dato lo scopo del testo, ma che di fatto nella ricezione non avvenne, considerato che il prosimetro è presente nei manoscritti accanto a opere di carattere devozionale. Nel tenersi in bilico tra generi/sottogeneri diversi, Gherardi rischia di mettere in crisi lo statuto stesso del messaggio, ovvero di compromettere, almeno agli occhi del lettore di oggi, la riuscita letteraria dell'opera. Attribuire a un autore operante tra fine Trecento e inizio Quattrocento la sensibilità a tale ordine di problemi non è improprio se si parla di Gherardi, perché un'interessante pagina dell'esordio del *PdA* mette in luce la consapevolezza dell'autore nell'uso dei diversi registri stilistici.[25] In un passaggio del *Trattato* è però visibi-

24 Essa merita di essere ulteriormente indagata, per esempio attingendo a Potestà 2019, 23-41.

25 *PdA*, I § 7-8: «Parmi adunque nelle cose che voi da mme recitate e scritte volete, o cordialissimi amici miei, con vostra pace certo ordine dovere servare; nel quale ordine nel tutto seguire non mi pare l'oratoria gravezza, la quale più e meglio atta si èe a' costantissimi istorici che alla gioconda e lieta nostra materia; né ancora in tutto la forma poetica, imperò che qui né alla purissima comedia e turbata con lietissimo fine,

le la frattura tra autorialità gherardiana e pseudo-autorialità della donna visionaria. Si tratta di un passo – l'unico – nel quale chi scrive sembra dimenticare che voce narrante e destinatari sono donne, perché pensa a un generico pubblico maschile:

> Disiderare debbi[26] d'avere quanto è con virtù secondo el tuo stato. Se sse' mercatante, desiderare guadagno. Se sse' religioso, desiderare che per tue virtudi buono esempio di te si vegga. Se sse' a governare la republica, disiderare honore con buona fama et ragionevole. Se ài donna, disiderare d'avere figliuoli, questo è cosa naturale. Ma istare, in qual grado ti sia, sanza disiderio alcuno, dir si puote huomo insensato, quasi uno tronco sança sentimento alcuno. (W 398)

Qui interessa solo lo scivolamento verso il destinatario implicito, colui che in effetti possiede copia del prosimetro fra altri testi morali; uno dei manoscritti, il Panciatichiano 41, documenta proprio questo aspetto della ricezione. Il codice infatti presenta una vistosa differenza rispetto al resto della tradizione: rubriche relativamente estese sostituiscono i sottotitoli presenti negli altri testimoni; per esempio, *Oratione divota a nostra donna* è ampliato come segue: «Questa è una preghiera la quale questa beata e santa donna dice a questa che co llei i[*cancellatura*]sieme cantino p‹r›egando el sommo iddio che li dia vero lume alla sua salute e comincia così». La rubrica conclusiva legge: «Qui è finito il trattato d'una cosa ci s'è stata mostrata per una divotissima visione secondo Giovanni de Gherardi da Prato a conforto di tutti i mondani mortali acciò che nessuno per avversità ch'elli abbi non si debba disperare».[27] La funzione di tramite dell'autore è come si vede fortemente sottolineata («*secondo* Giovanni de Gherardi»), come pure la generale destinazione ai mondani mortali, cui corrispondono nel brano sopra riportato le quattro categorie di 'stato' o 'grado' di un fiorentino (e non solo) d'inizio Quattrocento: mercante, religioso, uomo politico, padre di famiglia. Invece forse non casualmente i destinatari

né ‹alla er›oica tragedia con termine e morte de' regi e delli potentissimi regni, né alla durissima satira con riprensione modesta o acerba è nostra forma o materia. Ma più tosto a mme pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire e all'altra, quello recitando overo scrivendo che noi già dicemo e ragionamo».

26 Riccardiano 1689 e Panciatichiano 41 leggono «puoi»: la valutazione della variante andrà riconsiderata con più agio, non essendo possibile racchiuderla in una nota.

27 Il fascicolo del Panciatichiano 41 che contiene il *Trattato* reca filigrana diversa da quelli contigui. Si tratta di un fiore a cinque petali con bottone circolare al centro, inscritto in una circonferenza, completato da asta intersecata perpendicolarmente da due sbarrette: corrisponde a Briquet 6384, di provenienza veneziana, segnalata su carta di Vicenza, datata 1425. Una datazione vicina al Riccardiano 1689. La valutazione delle varianti è ovviamente provvisoria, considerando la propensione di Gherardi alla revisione dei propri scritti, soprattutto nell'incompiuta opera maggiore.

femminili scompaiono: alle donne si riconoscono tre 'stati', vergine, vedova, coniugata, nel *Trattato* del tutto assenti.

5 Qualche considerazione provvisoria

Si aprirebbero ora diverse piste di indagine, che non è possibile in questa sede percorrere tutte. Vi è infatti l'esigenza di dimostrare il peso che il capostipite dei prosimetri morali, Boezio, ha sull'ideazione di Gherardi; di esemplificare lo stile impiegato dall'autore nelle prose.[28] A questo proposito sarebbe necessario verificare la relazione che il nostro prosimetro intrattiene con altre opere coeve volte all'istruzione femminile; anche delineare il contesto in cui collocare le tre preghiere in terzine sembra utile insieme all'esame delle fonti dei contenuti filosofici e religiosi utilizzati nelle prose. Rimane infine sullo sfondo l'eventualità di dare un profilo storico a Niccolosa. Per accennare all'aspetto più attinente all'argomento di questo convegno, mi limiterò a ripercorrere le modalità di raffigurazione della Carità nel *Trattato*, per definirne la discendenza da Boezio e Dante:

> Et subito parutomi vedere una donna di tanta riverença, di tanta biltade, con tanta chiareçça che io istupefatta nolla potea per lo molto lume mirare. Questa mi cominciò ad parlare et come vedrete a' miei difecti dare santissime *medicine*. (W 386; corsivo aggiunto)

> parvemi che sotto un *sottilissimo velo cerchiato dalle verçicante fronde della uliva*, che ll'ornava la sua santa testa, vedere una chioma non altrimenti fiammeggiante che ssi faccia il sole. […] Da poi la fiammegiante porpora vedea coprire tutto el suo splendientissimo corpo; *avea nella mano sinistra un vaso di fine alabastro*, dove molte lectere d'oro scritte vedea [più avanti nel testo: Benedecto tu che vieni nel nome del Signore, Osanna in eccelsis]; *dalla mano destra avea uno specchio infiammato in forma d'uno cuore, il quale sempre teneva per obbiecto del sole, dove si riflettea tanto splendore che non altrimenti che 'l cielo ardesse parea*. (W 389-90; corsivi aggiunti)

L'apparizione femminile con oggetti in mano è presente nella *Consolatio* boeziana, dove Filosofia ha nella destra dei libretti, nella sinistra uno scettro, e al triste prigioniero si rivolge chiedendo: «Quid fles? Quid lacrimis manas?» (Boezio 1977, 4), mentre prima aveva parlato di «medicinae» (Boezio 1977, 2) che al caso abbisognano al posto dei lamenti. Si sarà riconosciuto però, nella veste della Carità,

28 Si legge un significativo affondo in Favaretto 2023.

Figura 1
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,
Palatino 30,
c. 85. 200 × 115 mm.
(Carte: 280 × 208 mm; specchio di scrittura:
215 × 112 mm)

il modello di Beatrice che nel XXX del *Purgatorio* appare ai vv. 31-3: «sovra candido vel cinta d'uliva | donna m'apparve, sotto verde manto | vestita di color di fiamma viva».

Gli attributi di Carità corrispondono solo in parte all'iconografia diffusa a quel tempo;[29] per esempio lo specchio è normalmente in mano alla virtù cardinale di Sapienza, rappresentando la conoscenza di sé, mentre il vaso è accostato alla Fede; in alternativa è attributo della Maddalena (Gallina 2022, 365). Gherardi avrà avuto in mente un'immagine composita, su cui occorrono ulteriori indagini. Del resto la carta dipinta del Palatino 30 **[fig. 1]** raffigura la scena della visione narrata nel proemio dell'opera e nella prima prosa: è dunque il testo ad aver dato luogo all'immagine. A partire dalle osservazioni che sul manoscritto ha redatto Filippo Doveri (2001, 99-101), si

29 Una affermazione tanto generica attende precisazioni, perché l'iconografia delle virtù, e in particolare della Carità, muta a seconda del luogo oltre che del tempo in cui essa viene prodotta, a causa della complessità dei riferimenti concettuali che racchiude. Su questo Freyhan 1948, 68-86.

collocherà il manufatto insieme a un'altra decina di codici formati tutti con la medesima carta, identificabile con Briquet 3387, datata Firenze 1463-65 (del resto il codice è esemplato per alcuni fascicoli dal copista che si firma a c. 71*v* Francesco di Luca di Rozo, speziale di Montevarchi, 14 agosto 1456). Il disegno del Palatino 30 raffigura, all'interno di una cornice lignea che riproduce un quadro, la donna orante e, si noti, non dormiente, in manto marrone inginocchiata a sinistra; Carità, di dimensioni maggiori, in piedi a destra, coperta di un manto rosso, sporge con la mano destra lo specchio a forma di cuore, arrossato dal sole, sorreggendo con la sinistra un vaso di alabastro. Sono raffigurati a semiarchi concentrici, sulla terra sulla quale poggiano le due figure protagoniste del dialogo, acqua (in verde), aria (azzurro), fuoco (rosso), che si replicano nei successivi 7 semiarchi, ovvero i cieli dell'universo aristotelico-tolemaico, sull'ultimo dei quali poggia i piedi la «pulcelletta» a mani giunte, vestita di rosso, che rappresenta l'orazione, cioè la preghiera, come si legge nel proemio, nel quale Niccolosa scrive alle sorelle:

> [Carità] dissemi che dal cielo veniva per comandamento del sommo creatore, pregato da una divota pulcelletta che dinançi alla sua maestà aiuto invocava: *la quale pulcelletta l'oraçione, che innançi fatta avea, essere disse*. (W 386-7; corsivo aggiunto)

Non compaiono ottavo e nono cielo (cielo delle stelle fisse e primo mobile). Nel registro superiore infatti è raffigurato Dio in mandorla seduto in trono con cinque angeli. Si può supporre che chi ha dipinto l'acquerello si sia servito dell'ultima delle carte lasciate bianche prima della trascrizione dell'opera di Giovanni Gherardi.

6 Conclusioni

Nel *Trattato d'una angelica cosa* l'autore appare ben consapevole della tradizione prosimetrica che a partire da Boezio si consolida nel modello volgare dell'*Ameto* boccacciano, usando l'alternanza fra prosa e versi in modo da scrivere un'opera che, posta all'incrocio di diverse traiettorie letterarie, mostra una certa coerenza sia strutturale che argomentativa, nell'efficace proposta di un messaggio morale e religioso indirizzato a e ispirato da una donna laica, tradotto anche in immagini come si conviene al discorso impostato dal magistero boeziano.

Bibliografia

Albesano, S. (2006). *"Consolatio Philosophiae" volgare: volgarizzamenti e tradizioni discorsive nel Trecento italiano*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH.

Azzetta, L. (2009). «Tra i più antichi lettori del *Convivio*: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante». *Rivista di studi danteschi*, 9, 57-91.

Azzetta, L. (2013). s.v. «Alberto della Piagentina». Brunetti, G.; Fiorilla, M.; Petoletti, M. (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento,* t. 1. Roma: Salerno Editrice, 25-31.

Babbi, A.M.; Concina, C. (a cura di) (2018). *Agnoscisne me? Diffusione e fortuna della "Consolatio Philosophiae" in età medievale*. Verona: Edizioni Fiorini.

Bartoli, E. (2018). «Le poetriae e la bucolica medievale latina». Alessio, G.C.; Losappio, D. (a cura di), *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 15-43. http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/002.

Battaglia, S. (a cura di) (1929). *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*. Torino: UTET.

Bausi, F. (1999). s.v. «Gherardi, Giovanni». *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. 53, . Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 559-68.

Bianchi, S. (2003). *I manoscritti datati del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

Bischetti, S. et al. (a cura di) (2018). *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.). Per una storia sociale del tradurre medievale*. 3 voll. Berlin; Boston: De Gruyter.

Bischetti, S.; Cursi, M. (2018). «Per una codicologia dei volgarizzamenti». Bischetti et al. 2018, 195-245.

Boezio, S. (1977). *La consolazione della filosofia*. Introduzione di C. Mohrmann; traduzione e note di O. Dallera. Milano: Rizzoli.

Brunetti, G. (2005). «Preliminari all'edizione del volgarizzamento della *Consolatio Philosophiae* di Boezio attribuito al Maestro Giandino da Carmignano». Rinoldi, P.; Ronchi, G., *Studi sui volgarizzamenti italiani due-trecenteschi.* Roma: Viella, 9-46.

Carrai, S. (2000). «Prefazione». Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento, 7-12.

Carrai, S. (2007). «Boccaccio e la tradizione del prosimetro. Un'ipotesi per la forma della *Comedia delle ninfe fiorentine*». *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 29-30, 61-8.

Carrai, S. (2018). «Boccaccio volgarizzatore». Bischetti et al. 2018, 355-67.

Catalano, S. (2019). *La "Comedia delle Ninfe Fiorentine". Revisione dell'edizione e commento* [tesi di dottorato]. Parigi; Roma: Università Sorbona; Università Sapienza.

Cremonini, S. (2009). «Il linguaggio biblico nelle *Laude* di Feo Belcari». Delcorno, C.; Baffetti, G. (a cura di), *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*. Firenze: Olschki, 171-92.

Decaria, A. (2008). *Salutati e la società colta fiorentina di fine Trecento nel «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi da Prato*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*. A cura di T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi. Firenze: Mandragora, 112-13.

Divizia, P. (2005). *Bono Giamboni, «Della miseria dell'uomo». Studio sulla tradizione del testo e edizione* [tesi di dottorato]. Parma: Università degli Studi di Parma.

Doveri, F. (2001). «La tradizione dei volgarizzamenti agostiniani a Firenze». Coppini, D.; Regoliosi, M. (a cura di), *Gli Umanisti e Agostino. Codici in mostra*. Firenze: Polistampa, 97-107.

Favaretto, M. (2023). s.v. «Giovanni Gherardi». *InProV: Inventario dei Prosimetri in Volgare (1250-1550)*. https://pric.unive.it/progetti/inprov/home.

Favero, A. (2006). «La tradizione manoscritta del volgarizzamento di Alberto della Piagentina del *De consolatione philosophiae* di Boezio». *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 73, 61-115.

Freyhan, R. (1948). «The Evolution of the Caritas Figure in Thirteenth and Fourteenth Centuries». *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 68-86.

Gagliardi, I. (2021). «I Gesuati e i volgarizzamenti (seconda metà XIV-prima metà XV secolo)». Bischetti et al. 2018, 415-33.

Gallina, F. (2022). *«Speculando per sapienza». Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.

Garilli, F. (1972). «Cultura e pubblico nel *Paradiso degli Alberti*». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 149, 1-47.

Giambonini, F. (1991a). «Per Giovanni Dalle Celle. Ascesi, notariato e mercatura di fine Trecento a Firenze». *Rinascimento*, 31, 133-54.

Giambonini, F. (a cura di) (1991b). *Dalle Celle, Giovanni; Marsili, Luigi*: *Lettere*. 2 tt. Firenze: Olschki.

Gorni, G. (a cura di) (2011). *Alighieri, Dante: Vita Nova*, *Introduzione* in *Opere*. Ed. diretta da M. Santagata. Milano: Mondadori, 747-92.

Guerrieri, E. (2013). «Giovanni Gherardi da Prato (Prato, ca. 1360-1367, ca. 1442-1446)». Bausi, F. et al. (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, vol. 1. Consulenza paleografica di T. De Robertis. Roma: Salerno Editrice, 101-10.

Guerrieri, E. (2021a). «"Come e in che modo si genera l'uomo": Giovanni Gherardi fra Dante e Macrobio». Casadei, A. et al. (a cura di), *Letteratura e Scienze = Atti del XXIII Congresso dell'ADI* (Pisa, 12-14 settembre 2019). Roma: Adi editore. https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze.

Guerrieri, E. (2021b). «Messer Giovanni di Gherardo da Prato lettore del 'Dante'». Böninger, L; Procaccioli, P. (a cura di), *Da Boccaccio a Landino un secolo di "Lecturae Dantis" = Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 24-26 ottobre 2018). Firenze: Le Lettere, 205-51.

Jauss, H.R. (1989). «Teoria dei generi e letteratura del Medioevo». Jauss, H.R., *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri, 218-56.

Lanza, A. (a cura di) (1975). *Gherardi da Prato, Giovanni, Il Paradiso degli Alberti*. Roma: Salerno Editrice.

Lombardo, L. (2013). «Rifacimenti della *Consolatio Philosophiae* in Bernardo Silvestre e Alano di Lilla». *Mediaeval Sophia*, 14, 83-95.

Lombardo, L. (2017). «'In sembianza di donna'. Reperti boeziani nei testi toscani delle origini». *Le Tre Corone*, 4, 11-46.

Lopez, A. (1913). «Descriptio codicum Franciscanorum Bibliothecae Riccardianae Florentinae». *Archivum Franciscanum historicum*, 6, 756-7.

Nasti, P. (2016). «Storia materiale di un classico dantesco: la *Consolatio Philosophiae* fra XII e XIV secolo. Tradizione manoscritta e rielaborazioni esegetiche». *Dante Studies*, 134, 142-68.

Nieri, V. (2018). «Sui paratesti del *De consolatione Philosophiae* volgarizzato da Alberto della Piagentina: le chiose volgari e il commento di Trevet». Babbi, Concina 2018, 137-72.

Pegoretti, A. (2014). *Indagine su un codice dantesco: la «Commedia» Egerton 943 della British Library.* Pisa: Felici Editore.

Pellegrini, M. (2012). *Religione e Umanesimo nel primo rinascimento da Petrarca ad Alberti*. Firenze: Le lettere.

Potestà, G.L. (2019). «'Carisma celeste'. Visioni e rivelazioni al tempo di Dante». B. Huss; M. Tavoni (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*. Ravenna: Longo, 23-41.

Quaglio, A.E. (a cura di) (1964). *Boccaccio, Giovanni: Comedia delle ninfe fiorentine*, vol. 2. Branca, V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori, 665-835.

Russo, A.M. (2011). «Scheda 93». Pelle, S. et al. (a cura di), *I manoscritti datati della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.* Vol. 3, *Fondi: Banco Rari, Landau Finaly; Landau Muzzioli, Nuove accessioni, Palatino Baldovinetti, Palatino Capponi, Palatino Panciatichiano, Tordi*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 113-14.

Segre, C. (1990). *Fuori dal mondo. I modelli della follia e delle immagini dell'Aldilà*. Torino: Einaudi.

Serventi, S. (a cura di) (2004). *Girolamo da Siena*: *Epistole.* Venezia: Istituto Veneto di scienze, Lettere ed Arti.

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO). Fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti. `http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/`.

Wesselofsky, A.N. (a cura di) [1867] (rist. anastatica 1968). *Trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione.* Wesselofsky, A.N. (a cura di), *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo della Riccardiana*, vol. 1, parte 2a. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 385-435.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

«Senza la prosa tua non ti mostrare» Forma e ragione della *Pistola* di Domenico da Prato, «nella quale è una canzone morale e una canzonetta da ballo»

Alessio Decaria
Università di Genova, Italia

Abstract The *Primo canzoniere* written by the notary Domenico da Prato contains a prosimetrum which, set within an epistolary framework, is made up of three prose pieces, a *canzone* and a *ballata*. This paper focuses on the form and content of this insert, giving priority to its structural function in the composition of the *canzoniere*.

Keywords Domenico da Prato. Canzoniere. Prosimetrum. Structure. Canzone. Ballata.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Che cos'è la *Pistola*: struttura e contenuto. – 3 Il prosimetro e il suo contenitore. La funzione della *Pistola*. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Per provare a dar conto di un prosimetro, se tale si può definire quello di Domenico da Prato, inserito, come diremo, nel bel mezzo di un canzoniere, mi piace prendere l'abbrivio dalle parole di un altro Domenico, il De Robertis commentatore provetto e seriale. Nelle righe liminari di un suo saggio metodologico sull'arte di commentare i testi, De Robertis riconosce uno statuto peculiare ai prosimetri, destinando a essi un approccio interpretativo specifico:

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-04-05 | Published 2024-07-17
© 2024 Decaria | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/010

> Proprio riferendosi alla mia esperienza, diciamo pure coi miei precedenti, si potrebbe pensare che intendessi parlare di un genere appunto da me abbastanza frequentato, ossia del prosimetro. Dico subito che prescindo espressamente da questi casi particolarissimi, e da ogni incontro o interazione di poesia e di prosa. Il caso della *Vita Nuova*, dovrebbe risultare dai miei studi e dallo stesso commento che ne ho dato, è quello di un'integrazione programmatica di poesia e di prosa, sia pure nella distinzione persino 'storica' di due ben individuati istituti formali, lirica e narrazione, lirica che preesiste, di massima, alla narrazione, e che ne rappresenta il *primum* necessario, e narrazione che pretende di restituire ciò che c'è prima della poesia, o in principio della poesia, di fare storia di ciò che è oramai fuori della storia. Non c'era che da seguire, assecondando la rimeditazione di Dante della propria poesia, la storicizzazione (e mistificazione) delle occasioni, quel continuo giuoco delle parti, in forma di commento a un commento prolungato fino alla poesia. Era l'intertestualità costituzionale della *Vita Nuova*, che permetteva di muoversi a tutto campo, senza la sensazione di un passaggio, di un confine da varcare. E ciò potrebbe valere per l'*Arcadia* di Sannazaro [...], dove il giuoco di rinvio, di scambio, di suggestione tra prosa e poesia, la prosa introducendo e invitando alla poesia, e la poesia continuando a riecheggiare nella prosa, continuandosi nella prosa, è portato a un livello che direi di sublimità. (De Robertis 1992, 170)

Dei tanti spunti che si potrebbero trarre da questa pagina, uno ci interessa più da vicino: la funzione delle prose e il loro rapporto con le parti in versi è determinante per cogliere il senso dell'operazione messa in atto da Domenico; e probabilmente si potrebbe ripetere la stessa cosa per ogni altro prosimetro. Forti di questo insegnamento, affrontiamo ora l'oggetto più specifico della nostra indagine.

Del rimatore Domenico da Prato, vissuto a cavallo tra la fine del XIV e il primo terzo del XV secolo, mi è capitato di occuparmi in altre sedi (2008; 2017; c.d.s.).[1] D'altra parte, benché si tratti senza alcun dubbio di un minore, la sua particolare cifra stilistica, segnata da un tasso incredibilmente alto di latinismi e da un sistematico travestimento mitologico e nobilitante della sua esperienza amorosa, che trova la sua ambientazione più consona nelle campagne toscane in cui per lo più si svolse la sua attività di notaio, ne hanno fatto una sorta di piccolo caposcuola della cosiddetta corrente tradizionalista che fiorì in quei decenni nella Firenze all'alba del Rinascimento, in concorrenza e spesso in opposizione con altre tendenze, fra loro assai

1 A questi studi si rimanda per la bibliografia pregressa e per una descrizione della tradizione manoscritta delle opere del Pratese.

divaricate, quali quella dell'umanesimo civile e la nuova poesia comica rigenerata dal verbo burchiellesco. Di questa situazione, come hanno rivelato le approfondite indagini di Antonio Lanza,[2] offre un'eloquente testimonianza la *Prefazione* premessa a quello che qualche anno fa ho battezzato *Secondo canzoniere* (Decaria 2017, 301-6), su cui si dovrà tornare più avanti.

Della produzione letteraria di questo notaio pratese ci sono pervenute tre testimonianze autografe. Il manoscritto Laurenziano Pluteo XLI 40 conserva il poemetto in ottave *Pome del bel fioretto*, cui fa seguito il *Primo canzoniere*, che condivide solo tre canzoni col *Secondo* (conservato nel Laurenziano Pluteo XLI 31, e, in una diversa redazione, nel frammento superstite compreso nel codice composito Magliabechiano VII 1035). Queste tre poesie, chiudendo il primo e aprendo il secondo canzoniere, confermano il rapporto di consequenzialità che intercorre tra l'uno e l'altro.

2 Che cos'è la *Pistola*: struttura e contenuto

La *Pistola*, oggetto precipuo di questo intervento, è una struttura prosimetrica costituita da cinque parti, tre in prosa e due in verso, che si colloca al diciottesimo posto entro la sequenza dei testi che compongono il *Primo canzoniere*. Il breve prosimetro è introdotto, al pari delle altre rime che formano questo canzoniere del notaio pratese, da un'articolata rubrica:

> Pìstola del detto Domenico, nella quale è una canzone morale e una canzonetta da ballo; e nella morale dice essere moltissime le pene di sua vita, delle quali otto ne raconta essere le più gravi. E la detta pìstola manda ad Amore, non dolendosi altri che a llui di sue adversitadi; e parte mandandola a Giovanni di Salvi, per avere compagnia a dolersi ad Amore. (XVIII rubr.)[3]

Dunque, una struttura piuttosto complessa, che intercala due testi poetici pluristrofici a tre estesi brani in prosa, che a essi sono correlati in vario modo; tutto questo è collocato all'interno di un vero e proprio canzoniere, che racconta una vicenda amorosa in modo abbastanza lineare e procede in ordine *grosso modo* cronologico, come del resto farà il *Secondo canzoniere*, la cui rubrica esordiale esplicita questo stato di fatto (XXII rubr.):

2 Si richiamano, in particolare, le due ampie monografie che dedicano uno spazio non marginale a questa figura: Lanza 1989, 189-207; 1994, 503-21, 589-607.

3 Si cita sempre dall'ed. Gentile 1993.

> Incominciano li sonecti, canzoni morali, capitoli e altri romanzi di Domenico pratese, incominciando da li anni suoi puerili, della sua donna tractando.

Alla luce di questi dati, pare opportuno interrogarsi sui reali destinatari dell'epistola, la cui presenza sembrerebbe stonare, venendo a costituire un inserto in qualche misura dialogico in una struttura tendenzialmente monologica quale di solito risulta un canzoniere (ma l'elemento dialogico è tutt'altro che estraneo ai prosimetri quattrocenteschi);[4] e tuttavia, proprio ragionando sui destinatari, si può cogliere anche l'ambiguità dell'operazione tentata da Domenico, che indirizza l'epistola al tempo stesso ad Amore e a un amico, Giovanni di Salvi, scelto come destinatario privilegiato di un testo che pur si rivela diretto, anche se non si dice nella rubrica introduttiva, a un più vasto pubblico di lettori e uditori. Questi ultimi sono evocati anche nel primo brano di prosa dell'epistola (XVIII 1 2),[5] mentre è anche ai lettori che si fa appello nell'ultima prosa:

> Omai pensa, lettore, quale esser dèe nel mondo l'amore, quando di là più che di qua senza adoperarlo è congiunto! E tu, auditore, pensa omai, quale esser dèe quella donna, quando non altra che lei nello prescritto cerchio di tante pulzellette vaghe e belle donne di ridire sì alte cose in una canzone fu degna! (5 12)

La presenza di una cornice epistolare, comune, come si vedrà, all'importante *Prefazione* che inaugura il *Secondo canzoniere*,[6] è segno di un'apertura all'esterno e di una ricerca di condivisione che conosce vari esiti nelle raccolte di poesie allestite dal Pratese. Questa dimensione policentrica delle raccolte, che si manifesta, ad esempio, nell'inclusione, in entrambi i canzonieri, di rime non direttamente collegate con la storia principale, può però innescare, quasi per paradosso, un

4 Per questo aspetto si rinvia alla panoramica offerta in Favaretto 2022. Per i dati relativi ai singoli testi presi in esame nel progetto *InProV* si rimanda al portale `https://pric.unive.it/progetti/inprov/home`. La componente epistolare può raggiungere dimensioni ragguardevoli nei prosimetri trecenteschi, come avviene nel *Vago Filogeo* del veneziano Sabello Michiel (per cui si veda Aghelu 2017, 60-1, con rinvii alla bibliografia pregressa).

5 «Come da Fortuna l'alma si vede percuotere non dico, ché poco serebbe ogni dire che sopra sua materia facessi, e sopra tutto come con miseria dego impossibile serebbe di credere a l'auditore».

6 Se ne riporta l'esordio, come significativo *specimen* della paludata eloquenza della prosa del Pratese: «Vinta adunque, optimo amico, la mia torpente e adormentata penna da la sollicitudine della nobilitade dell'animo tuo, concordantesi con la reprehensibile e modesta voce, la quale, con tanta benignità redarguendo me del diuturno tacere, ad parlar mi conforta [...], e imperò, ad la tua gradita adomanda dèstomi, essa ancora sompnolente penna per admendare ho richiesta» (XXI 1).

effetto centripeto, contribuendo a mettere al centro della scena la figura dell'io narrante, che è il termine di confronto costante di tutte queste uscite all'esterno del discorso poetico. La componente autobiografica, dunque, anche in questi scambi, che spesso serbano memoria, specie nel *Primo canzoniere*, della tradizione medievale delle questioni *de amore*, si accampa in primo piano.

Il tenore generale della *Pistola* si rivela fin dalle prime parole, giusto il tempo di assuefarsi all'inflazione di ogni sorta di latinismo che assedia queste pagine:

> Expiato e vacuo d'ogni gaudio, sospirando lo therefato spirito, a tterra la sventurata mente abbassa la fronte, né mai al cielo la exiliata vista da Giove penso levare, perché indegnato verso di me veggio aria e acqua e terra e igne, le quali cose con obscure minacce al tristo core ognora adoppiano tormento. Come da Fortuna l'alma si vede percuotere non dico, ché poco serebbe ogni dire che sopra sua materia facessi, e sopra tutto come con miseria dego impossibile serebbe di credere a l'auditore. (1 1-2)

Come si è osservato liminarmente, in un prosimetro – dando per scontato che la *fabula* affronta la tematica amorosa, comune a tutti gli esemplari antichi di questo genere, o meglio, come rilevato da Carrai,[7] di questa «forma di scrittura» – è soprattutto la funzione delle prose che merita attenzione. La prima serve a delineare, dal punto di vista narrativo, la situazione di partenza, ma soprattutto a introdurre la chiave tonale, di evidente matrice elegiaca, che ispira l'intero prosimetro, e in particolare la canzone che subito segue (2). La seconda prosa (3), invece, s'incarica di spiegare il testo poetico precedente, seguendo, anche nei nessi argomentativi e strutturali, arieggianti le dantesche 'divisioni', l'esempio della *Vita Nova*, e snodandosi come una sistematica illustrazione delle otto diverse «pene di sua vita» elencate nella seconda stanza e poi seguendo lo svolgimento del componimento, e in particolare aggiungendo alcuni dati contestuali assenti nel testo poetico (ad esempio l'apparizione della donna a Poggio Imperiale o nel duomo del «Bonizo castello» lambito dal torrente Staggia, probabilmente, come argomenta Roberta Gentile nel suo commento, di fronte alla perduta pala raffigurante l'Incoronazione della Vergine nella Chiesa di San Lucchese di Poggibonsi):

7 «Più che di un vero e proprio genere letterario, il prosimetro costituisce una forma di scrittura, le cui coordinate risiedono, a seconda del punto di vista, nella necessità di sospendere a tratti la narrazione per dar luogo ad effusioni liriche, ovvero nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa che ne corrobora la tenuta e gli conferisce una dimensione prospettica» (Carrai 2000, 7-8).

> Prima per otto parti hostendendo il gaudio di mia vita disegno. Delle quali la prima, sì come è detto, è quanto segue: la fiamma del non conosciuto amore. E se questa è piccola pena, il testimoni il più felice amante che essa abbia provata [...]. Segue la parte seconda, la quale in tre altre particelle poi si distende: cioè che d'alcuno vilipeso essere mi veggio. (3 1-3)

> Dapoi che dell'otto parti, quali nella seconda stanza si contengo‹n›, ho dichiarato com-brevità, ora della terza dir mi conviene; e ttu, lettore, le seguenti parole com-buona intelligentia noterai: come è maximamente da meravigliarsi che tra [tan]tanta moltitudine di diverse pene la vita si tiene! (3 22)

> Alcuna volta vedere la solea, quando in sullo Imperiale Poggio, quando al duomo del prefato castello, o quando in alcuni dilettevoli praticelli o giardini, e quando sopra alcuna fonte o alcuno ruscelletto l'angelico viso specchiarsi, e con le dilicate mani serti de' bianchi e de' gialli e de' rossi fioretti facendo, li quali sotto il corso di Gemini li nudi prati di svariati colori rivestono. (3 31)

> Tra gli altri solazzevoli luoghi, già è più tempo vacato, la vidi dove è la figura di quella da cui la gloria de' cieli risplende. Quivi nel detto tempio, il quale con uno fiumicello, Staggia chiamato, confina, com-più pulzellette adorne cantava. Questo ruscello a piè le mura del Bonizo castello, dentro le cui porti questa novella Diana si serra, corre; e forse a una arcata presso è 'l loco ove costei una gentile cantilena disse. (3 32-3)

Lo schema si riproduce con la quarta e la quinta parte, costituite l'una dalla ballata cantata dalla donna, che segna un nuovo cambiamento di prospettiva all'interno del prosimetro e, in generale, della tradizione elegiaca, solitamente monologica;[8] l'altra da quello che si pone come un suo puntuale commento, consistente nella circostanziata illustrazione delle varie storie richiamate nella ballata.

Alla fine di quest'ultima prosa riaffiora in maniera esplicita la filigrana autobiografica, necessaria per rientrare nella cornice di un testo che, si rammenterà, è pur sempre missivo, nominandosi solo qui, dopo che nella rubrica esordiale, il destinatario dell'epistola, scelto perché in passato anche lui aveva provato le saette d'amore, secondo una prospettiva non infrequente nei testi riconducibili a questa

8 Va però rilevato che nei testi lirici del *Primo canzoniere*, anche lasciando da parte le vere e proprie poesie di corrispondenza, si assiste all'alternarsi di più voci, segnatamente nel gruppo iniziale di ballate III-VII. D'altra parte, la riproduzione di un testo poetico declamato o recitato costituisce un espediente piuttosto diffuso nella costruzione dei prosimetri antichi: si veda al riguardo Battaglia Ricci 2000, 65-7.

tradizione, che, come si sarà avvertito, sono tutt'altro che privi di influenze boccacciane:

> E a tte, Giovanni, perché nel passato hai già provato d'Amore l'ardenti saette, voglio che questa si mostri; andando poi pel suo bel camino infino al cerchio d'Amore, e a llui piatosamente per noi infelici prieghi, il quale, ancora facendo noi degni, con vittoriosa palma ci potrebbe ricôrre: così pregando che sia e che per lo futuro della sostenuta guerra da lui pace si renda. (5 14)

L'influenza del Boccaccio si potrebbe anche individuare in un aspetto che avvicina il testo quattrocentesco all'*Ameto*, ossia la migrazione nel contado, rispetto al modello sempre latente della *Vita Nova*, che, pur senza che Firenze venga mai esplicitamente nominata, ha ambientazione cittadina;[9] ovviamente si tratta solo di un elemento di tangenza, visto che per altri rispetti il prosimetro del Pratese si allinea al modello vitanovistico, optando per la polimetria nelle parti in versi e soprattutto tenendosi alla larga dall'ingombrante armamentario allegorico applicato a eventi in qualche misura riconducibili alla propria esperienza biografica, benché anche questa componente faccia breccia in altri testi in versi di Domenico.[10]

Un po' tutti i materiali con cui il testo si costituisce, del resto, appartengono alla tradizione, e l'autore non fa nulla per nasconderne l'origine; tradizione per lo più volgare (con Dante, Petrarca e i testi elegiaci di marca boccacciana in prima linea), che pure subisce una sorta di manieristica complicazione dall'interno fino a condurre al suo svuotamento. Per esemplificare, si prenda la canzone, che, pur richiamando nell'incipit la dantesca *Li occhi dolenti per pietà del core*, la «figliuola di trestizia» che piange la morte di Beatrice, subito se ne distacca per lasciare spazio ad altri echi stilnovistici e non solo:

> L'alma dolente in tutto si sconforta;
> e se dimandi il quare,
> Amore, io ter dirò, perché m'è licito;
> e ho speranza che, se ascolterai
> la cagione e 'l perché mia vita è morta,
> faratti lagrimare
> piatà, dov'io ti mosterrò col dicito
> or come se' crudel ver' me. Vedrai
> prima de' pianti assai
> da questa crudel donna, e de' sospiri,

9 Per questo particolare aspetto si veda da ultimo Lombardo 2022, 67, che parla di «elegia comunale».

10 Per questi tratti dell'*Ameto* si veda Carrai 2016, in particolare 135-7.

percosso da martiri
quali ho sentiti, poi che a me mostrasti
perché la tua figura in lei formasti.
(XVIII 2, vv. 1-13)

Dopo la prima stanza, che introduce la situazione, si passa, nelle successive, a notomizzare la sofferenza dell'io. Del resto, che il principale modello seguito da Domenico sia, non solo nella *Pistola*, ma anche, in generale, in tutto il *Primo canzoniere*, il prosimetro dantesco è fuor di dubbio.[11]

3 Il prosimetro e il suo contenitore. La funzione della *Pistola*

Si tratta dunque di una specie di congegno a scatole cinesi, in cui «un prosimetro originale e non nato per giustapposizione di testi preesistenti» (Decaria 2017, 301) è inserito all'interno di una raccolta di rime che ha tutte le caratteristiche di un 'canzoniere', nell'accezione definita da Andrea Comboni e Tiziano Zanato nell'imprescindibile *Atlante dei canzonieri*: «una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo» (Comboni, Zanato 2017a, X). E visto che abbiamo la fortuna di conservare l'autografo di quest'opera del Pratese, si deve anche conferire il debito peso al fatto che il *Primo canzoniere* costituisce solo una parte di un 'libro d'autore' articolato a dittico: il canzoniere è infatti preceduto da un poema in ottave, il *Pome del bel fioretto*, diviso in tre parti e anch'esso corredato di un'ampia prefazione che rivela, ad apertura di libro, due componenti essenziali della poesia di Domenico: la dimensione elegiaca, memore di celebri pagine boccacciane (ma anche dell'archetipo volgare della forma-prosimetro, che è stato letto proprio in questa chiave da Carrai 2006), e le suggestioni autobiografiche:

[1] Migrando il glorioso tempo da la voluntà de l'altissimo Giove a nnoi conceduto, nelle serenissime opere delli excellentissimi passati mi specchio, li quali fanno dopo lo interfetto corpo in più svariate virtudi di fama lor memoria fiorire. [...]
[4] Onde io, rinovellando nella miserabile mente delli prescritti li ornati labori, mi dolgo veggendo me di fama non essere vivo e dallo arrabiato infortunio lo infelice corpo honerato. Così spesso a sedere in alcuno solitario loco mi pongo come huomo che per l'ambulare è

11 Cf. Decaria 2008, in particolare 303 ss.

> stracco e, per alquanta lena ripigliare, si riposa. [5] E stando io colla appoggiata mano alla destra gota nella prescricta cogitatione, e veggendo non in me divitie, non in me reliquie di forza, non in me virtudi, pensa, lectore, quale essere dee il tomulto che la sventurata alma nella dolente mente accende. (Gentile 1990, 3)

Non è il caso di indugiare sui numerosi contatti che questa paginetta introduttiva, che funge da soglia per il *Pome*, ma, inevitabilmente, anche per l'intero libro, instaura con alcuni punti particolari del prosimetro che qui c'interessa. Del resto, l'intero corpus delle rime del *Primo canzoniere*, che nel manoscritto Laurenziano tengono dietro al *Pome*, intrattiene con esso un rapporto che, nonostante la diversità del genere, potremmo definire simbiotico. Tutto questo libro nel suo insieme, *Pome* più *Primo canzoniere*, racconta la storia dell'amore infelice dell'io poetico per la giovane poggibonsese Melchionna e si chiude con le nozze di lei con un altro giovane, evento che fornisce qualche giustificazione all'asfissiante inclinazione elegiaca che attraversa, fin dalle prime righe, i componimenti del notaio pratese e che esita nelle sconsolate recriminazioni che si dispiegano nelle canzoni finali, in cui l'io, venuta meno ogni speranza, si abbandona all'invocazione della morte, confermando l'ispirazione «flebile» del libro (Rossi 1999), che si tiene alla larga, diversamente da quanto accadrà col *Secondo canzoniere*, da qualsiasi prospettiva penitenziale o apertura alla riflessione moralistica o filosofica.

Come si è anticipato, la tematica amorosa è l'unica che viene affrontata nel testo, che stilisticamente è connotato da un ricorso massivo a mitologemi e duri latinismi, che andranno attenuandosi nel *Secondo canzoniere*, specie nelle fasi più avanzate del suo sviluppo (si veda in proposito Decaria 2008, 329-35). Ciò che più importa è che la 'tentazione della prosa', che raggiunge il suo culmine con l'inclusione in un canzoniere di un mini-prosimetro a cornice epistolare, è un tratto caratterizzante di questo specifico libro, che sfuma nella seconda raccolta del Pratese: lì vengono meno le estesissime rubriche, che assumono una struttura minimale (che si limita a indicare paternità del testo e metro, eventualmente aggiungendo qualche elemento in più per le poesie con destinatario),[12] e le parti in prosa di fatto scompaiono, se si astrae dalla lunga e impegnata *Prefazione* in cui Domenico, in polemica con la nascente scuola umanistica, rivendica il valore della letteratura in volgare, e in particolare delle esperienze poetiche di Dante e Petrarca (ma occorrerà rimarcare il fatto, a cui già si è accennato, che anche quella prefazione si presenta nella

12 Si vedano, a titolo di esempio, queste succinte intitolazioni: «Sextina del decto Domenico» (XXVI); «Canzona morale del decto Domenico» (XXVII); «Sonetto del detto Domenico» (XXXIV); «Risposta del predetto Domenico in vice d'esso Alexandro» (XXXIXb).

forma di un'epistola, benché l'«optimo amico» a cui è diretta non sia designato col suo nome). Fanno eccezione, ma senza raggiungere la misura del *Primo canzoniere*, le rubriche che introducono il lunghissimo rimolatino XLII, dedicato a un apologo di sapore saviozzesco, e il capitolo XLVIII, che, riprendendo un filo narrativo ormai sempre più sgranato, mette in scena – pur entro un contenitore che risente, dal punto di vista strutturale, in modo decisamente più profondo, rispetto al *Primo canzoniere*, dei *Fragmenta* petrarcheschi – una situazione evidentemente ispirata alla *Vita Nova*:

> XLII: Rimolatino del detto ser Domenico come una vaga fantina in una sua camera seco stessa si conduole d'amore, e perché l'amato non s'accorge del suo amore.
>
> XLVIII: Capitolo unico del detto ser Domenico, nel quale, morta la dama sua, incitato in quel di Pisa da nuovo amore, ricordandosi del primo, quello abbandona.

Come nella prima raccolta di Domenico, infatti, sono i metri non lirici a dare conto dei progressi più significativi della storia.

Torniamo dunque al *Primo canzoniere*, che accoglie sei sonetti, cinque sonetti caudati, più altri due di corrispondenti, sei ballate, sei canzoni e un lungo rimolatino. Le forme metriche si aggregano per sezioni per lo più omogenee; ad esempio, le canzoni si concentrano all'inizio (I-II) e alla fine (XXIII-XXV) e cinque delle sei ballate occupano la sezione immediatamente successiva alla soglia (III-VII), seguite da una sequenza ininterrotta di dodici sonetti (VIII-XVII: la serie comprende due testi di altri rimatori). In generale, pur entro una struttura piuttosto fluida e aperta, si individua una costante abbastanza vistosa: il progresso della vicenda narrata, di fatto, si polarizza ai due estremi della raccolta; e proprio il prosimetro XVIII, che ci interessa più da vicino, sembra collocato in una posizione strategica, immediatamente precedente il rimolatino XIX, a cui il poeta affida il compito di raccontare, dando effetto a un anelito latamente allegorizzante che affiora anche altrove e che anticipa in qualche misura – *si parva licet* – il capolavoro polizianeo, il fatto più gravido di conseguenze per la *fabula*, ossia il matrimonio dell'amata.[13]

> Rimolatino del detto Domenico, dicendo avere sempremai seguito una cervetta, la quale s'ha fatto beffe sempre di lui; e in ultimo pone come ella si trasforma in uccello, come a dire che ' suoi pensieri volano: e questa è la donna sua, la quale è maritata. Appresso dice

13 L'accostamento di questo testo alle *Stanze per la giostra* è proposto da Martelli 1988, 43-5.

> come, tra pel dolore e per la molta fatica ricevuta dalla seguitata cervetta, che in uno solitario luogo s'adormenta; e quivi gli appare Diana, cioè la dea di verginitade, con molte donne vestite in atto vedovile, e come Diana poi mena costui a vedere il regno suo. Appresso lo mena a vedere il regno d'Amore, del quale egli è cacciato. Onde, in ultimo, e' fae un grandissimo lamento e dice nella detta visione quasi per lo molto tormento di vita mancare, se none che, chiamando sua donna, al da sezzo si desta, etc.

Va anche ricordato che due cesure materiali nell'autografo – che va a pagina nuova prima di iniziare la trascrizione del prosimetro e dopo aver completato quella del rimolatino, a cui seguono, ma trascritte con ogni evidenza in un momento successivo, le tre canzoni XXIII-XXV – isolano l'unità costituita dal prosimetro XVIII e dal rimolatino XIX rispetto al resto del canzoniere.

Il gioco delle strutture non è privo, bisogna ammetterlo, di qualche spunto ingegnoso. La canzone inclusa nel prosimetro (*L'alma dolente in tutto si sconforta*: XVIII 2) rappresenta, in un contesto primaverile, la donna che danza e che canta, richiamando alla lontana, nell'andamento narrativo che caratterizza la sua seconda parte, ma calandolo in un'atmosfera molto più dimessa e quotidiana (a tacer d'altro, la scena si svolge sulle rive dello Staggia), quello della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* 126). Dall'ultima stanza e dal congedo, in particolare, si apprende che il canto della donna rievocava alcuni celebri amori consacrati dalla letteratura cara al poeta (Venere e Anchise, Troiolo e Criseida, Tristano, Pirramo e Tisbe, Narciso):

> incominciò del buon troiano antico
> quella a cui mi donai,
> d'Anchisse dico e di Venere franca,
> di Troiolo e Criseida, e 'l signorile
> Tristan, qual non fu vile,
> di Piramo e di Tisbe e di Narcisse
> (XVIII 2, vv. 83-8)

Il congedo, d'altra parte, rivela in modo inequivoco l'interdipendenza dalla prosa, invitando la canzone a non mostrarsi senza di essa:

> Non bisogna, canzon, ch'io t'amaestri,
> però che sai a chi tu ha' arrivare;
> ma se alcun ti volesse veder prima,
> movendo sempre li tuoi passi destri,
> senza la prosa tua non ti mostrare
> con la ballata che ha sì dolce rima.
> Poi fa' che con tua lima
> innanzi 'Amore assottigli lo 'ngegno,

che ancor di gratia mi potria far degno.
(XVIII 2, vv. 92-100)

Perché la canzone non debba mostrarsi, oltre che non accompagnata dalla prosa, nemmeno senza la ballata (già menzionata alla fine della stanza precedente)[14] lo rivela il contenuto di questa, che riproduce appunto le parole cantate dalla donna a cui la canzone accenna. Col che la tenuta strutturale del dispositivo pentamembre messo insieme dal Pratese riesce decisamente consolidata, ma al tempo stesso esso viene inchiodato all'interno del canzoniere, visto che proprio sulla sua soglia troviamo una canzone (I: *Mossemi Giove a cantar d'amor versi*) in cui, come spiega la rubrica, l'io afferma di

essere solamente dalla ricordata fama delli excellentissimi passati nodrito, e questi famosi in due modi pone: prima raconta quelli che per amore morirono; apresso dice di quelli li quali nelle magnanime prove d'arme hanno speso il tempo loro, e ancora dicendo de' savii huomini.

Poi, nei versi a cavallo tra seconda e terza stanza, prosegue così:

ma pur tra tanti duoli ho due conforti
Lasso!, che 'l primo è Amor che mi governa,
e legere è il secondo:
questo mi tien giocondo
e spesso dalla morte mi soccorre.
(I, vv. 36-40)

Nelle stanze che seguono il poeta ricorda varie storie antiche, tra le quali non manca nessuna di quelle rammentate nella ballata inclusa nel prosimetro (Venere e Anchise, Pirramo e Tisbe, Narciso, Isotta e Tristano), con la sola sostituzione dei personaggi del *Teseida* a quelli del *Filostrato*:

D'Atalam leggo e dell'Etra superna,
di Dardano fecondo;
scese di lui il gran pondo:
Laümedon, Prïàmo e 'l forte Ettòrre,
Parìs che a Troia fé l'asedio porre.
Leggo l'amor di Venere e d'Anchisse,
che al fiume Simoisse
s'agiunsono acquistar[e] quel buon troiano:

14 «e questo disse in una canzonetta, | la qual dirò, poi che arò questa detta» (XVIII 2 90-1).

il quale Enea sovrano
poi nel gran bosco, in thirïana inmagine,
vide la madre idea con l'arco in mano.
(I, vv. 41-51)

Di Nesso leggo la morte, e la pena
che Ercole sentì dove
ivi finì le prove,
qual fé per Deïmira in ogni quadro.
Poi di Piramo e Tisbe leggo e squadro,
e di Phebusso e della bella Albiera,
e di Narcisse ove era
la fonte: ivi specchiando il prese Amore,
onde divenne fiore.
(I, vv. 59-67)

d'Athalante serena,
e Meleagro rafrena
di qual tizzon qual fu sua fin fatata.
Leggo d'Arcita come Emilia il guata:
che, vinto ch'ebbe il cugin Palimóne,
cadde dopo l'arcione.
(I, vv. 78-83)

a Isotta incominciando,
e di Tristano e del buon Lancialotto
e de' guerrieri erranti in Camellotto.
Io leggo con sospir[i] l'amare sorte
di quel buon cavalieri
che avanzò ogni guerrieri:
messer Guiglielmo. A chi l'ode ne 'ncresca
come Fortuna il mise a trista morte,
e la dam[a] del Verzieri.
Finirò i be' pensieri,
del somigliante, Pagolo e Francesca.
(I, vv. 88-98)

Dunque, o Domenico aveva avuto la fortuna di trovare davvero l'anima gemella (ma lo spunto potrebbe derivare dal Proemio del *Teseida* (§ 14), in cui Boccaccio ricorda come Fiammetta fosse «vaga d'udire et talvolta di leggere una et altra hystoria, et maximamente l'amorose» (Agostinelli, Coleman 2015, 4), oppure questo collegamento strutturale fra i componimenti inclusi nel prosimetro e la canzone che apre la raccolta è funzionale alla costruzione del *Primo canzoniere*.

Storia e cronistoria del canzoniere, verrebbe da dire; il tutto dentro al canzoniere stesso, nel cui corpo cresce un prosimetro che,

invece di minarne l'impianto, lo rende ancora più saldo. Non male, per un poeta che palesa evidenti difficoltà nel mantenere un filo logico e argomentativo lineare all'interno dei suoi spesso lunghi o lunghissimi componimenti.[15]

Non si tratta di un fatto poco rilevante. Se finalmente leggiamo la più volte menzionata ballata grande (XVIII 4), osserviamo che essa, in un cantabile verseggiare di soli settenari, chiusi, a fine stanza e a fine ritornello, da un endecasillabo, torna a enumerare, dopo una stanza di lode dell'amata, varie coppie di amanti, antichi e moderni, che fungono quasi da pretesto per richiamare alla memoria le antiche storie tanto apprezzate dal poeta, attinte in ambito classico come romanzo. Constatiamo allora che ritornano, come si è detto, Anchise e Venere, Troiolo e Criseida, Isotta e Tristano, Narciso, ma anche altre figure che, taciute nella canzone inclusa nel prosimetro (XVIII 2), venivano invece ricordate nella prima del canzoniere, a conferma di una perfetta circolarità d'ispirazione: Ercole e Deimira (cioè Deianira), Meleagro e Atalante (cioè Atalanta), Palemone ed Emilia, Lancillotto, messer Guiglielmo e la dama del Verzieri, i danteschi Paolo e Francesca:

> Al fiume Simoisse
> mostrasti tua bellezza
> con quel possente Anchisse.
> Or con quanta allegrezza
> Troiolo con franchezza
> è con Criseida im-parte!
> Da te impararon l'arte
> Ercole e Deïmira e lor[o] splendore!
> (XVIII 4, vv. 17-24)

> Meleagro e Atalanthe,
> [e] Palimóne ed Emilia,
> Narcisse di sé amante,
> com-più di centomilia,
> cantando tua vigilia
> con Isotta e Tristano,
> Lancellotto sovrano,
> messer Guiglielmo e la dea del Verzore.
> (XVIII 4, vv. 29-36)

15 La capacità del Pratese nello strutturare un canzoniere non emerge però solo da questo affondo sulla *Pistola*: in altra sede si sono evidenziati altri elementi strutturanti fondati su connessioni intertestuali o richiami a distanza tra le varie parti del macrotesto (cf. Decaria 2017, 300).

> Ballata, non t'incresca
> di gir sempre cantando
> di Pagolo e Francesca,
> ch'ebbon per amor bando.
> Quanti van sospirando
> via più di giorno in giorno,
> dicendo: «Amore adorno,
> ché non liberi noi da tal dolore?».
> (XVIII 4, vv. 41-8)

E non si capirebbe pienamente la ragione dell'insofferenza dei moderni studiosi nei confronti del Pratese, accusato di pedanteria e citazionismo[16] – per fortuna di tanto in tanto temperato dalla reticenza consentita da rinvii per così dire bibliografici,[17] o da canoniche formule di *praeteritio* –[18] se non si leggesse l'ultima prosa del quintetto che qui c'interessa, che illustra partitamente le varie storie allusе all'interno della ballata, non risparmiando al lettore nemmeno la citazione integrale di un paio di terzine del V dell'*Inferno*.

> A quale duro core di loro increscere non dèe? Di Pagolo e Francesca d'Arimino dico, quando al poeta fiorentino nel dolente regno con tali parole si manifestarono, sì come nel primo libro al quinto capitolo della sua *Comedia* si dimostra:
>
> «Amor, che al cor gentil[e] ratto s'aprende,
> prese costui della bella persona
> che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
> Amor, che a nullo amato amar perdona,
> m'accese di costui piacer sì forte
> che, come vedi, ancor non m'abandona».
>
> Omai pensa, lettore, quale essere dèe nel mondo l'amore, quando di là più che di qua senza adoperarlo è congiunto! (XVIII 5 11-12)

16 L'accusa emerge, variamente argomentata, un po' in tutti gli studi su Domenico (si vedano in particolare quelli di Antonio Lanza citati sopra).

17 Cf. ad esempio: «E chi la vera storia d'essi volesse sapere il *Philustrato* legga, che questo dichiara» (XVIII 5 1).

18 «Ora il lamento racontare al *Metamorphoseos* lascio» (XVIII 5 8); «Ora per chi Ovidio legge, e per non tanto scrivere, di Piramo e di Tisbe lascio, e d'altri racontati amanti di quali e' parla. D'Isotta e di Tristano e della reina Ginevra e d'altri erranti cavalieri non ridico, perché a tutta gente è manifesto quanto fu il loro perfettissimo amore: e simile di messer Guiglielmo e del Verzieri la dama, come per quella malvagia duchessa morirono» (XVIII 5 9).

4 Conclusioni

Nel libro di Melchionna, costituito dal *Pome* e dal *Primo canzoniere*, il vagheggiamento della donna e la lettura delle antiche storie, l'amore e la letteratura, costituiscono un nodo inscindibile, ponendosi al centro della povera ma onesta invenzione letteraria di Domenico. Questo si trova, come la più piccola di una serie di matrioske, nel cuore del complesso marchingegno che fa convivere, rendendole interdipendenti, prose e poesie, come dev'essere, anche secondo la pagina di De Robertis da cui siamo partiti, in un vero prosimetro, in cui il sistema vale più della somma delle singole parti.[19] Lo stesso si potrebbe dire di una raccolta strutturata di poesie come un canzoniere, il che contribuisce forse a spiegare, sulla base del principio dell'analogia, la ragione per cui a questo rimatore primo-quattrocentesco venne in mente di ibridare le due strutture.

Bibliografia

Aghelu, M. (2017). «Due eroidi in forma di serventese tra le rime del Saviozzo». *Studi e problemi di critica testuale*, 95(2), 53-68.

Agostinelli, E.; Coleman, W. (2015). *Boccaccio, Giovanni: Teseida delle nozze d'Emilia*. Critical edition by E. Agostinelli and W. Coleman. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

Battaglia Ricci, L. (2000). «Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento». Comboni, Di Ricco 2000, 57-96.

Borsa, P.; Cabrini, A.M. (a cura di) (2022). *Dante e il prosimetro. Dalla Vita nova al Convivio = Atti del XIX Convegno internazionale di Letteratura italiana 'Gennaro Barbarisi'* (Milano-Fribourg, 15, 17, 22-23 ottobre 2020). Milano: Università degli Studi di Milano.

Carrai, S. (2000). «Prefazione». Comboni, Di Ricco 2000, 7-12.

Carrai, S. (2006). *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*. Firenze: Olsckhi.

Carrai, S. (2016). «Boccaccio, il prosimetro e i modelli danteschi nell'*Ameto*». Mazzitello, P. et al. (a cura di), *Boccaccio in versi = Atti del Convegno di Parma* (13-14 marzo 2014). Firenze: Franco Cesati, 135-41.

Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di) (2000). *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento.

Comboni, A.; Zanato, T. (2017a). «Introduzione». Comboni, Zanato 2017b, IX-XXXIX.

Comboni, A.; Zanato, T. (a cura di) (2017b). *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

19 Sul rapporto tra prosa e poesia come elemento determinante per la definizione della natura del prosimetro, e in particolare di quello medievale, si vedano anche le osservazioni di Battaglia Ricci 2000, in particolare 57-63, 95-6.

De Robertis, D. (1992). «Commentare la poesia, commentare la prosa». Besomi, O.; Caruso, C. (a cura di), *Il commento ai testi = Atti del Seminario* (Ascona, 2-9 ottobre 1989). Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser Verlag, 169-213.
Decaria, A. (2008). «I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica». *Medioevo e Rinascimento*, 22, 297-337.
Decaria, A. (2017). s.v. «Domenico da Prato». Comboni, Zanato 2017b, 296-306.
Decaria, A. (c.d.s.). s.v. «Domenico da Prato (ca. 1389-1432/1433?)». Bausi, F. et al. (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. 2. Consulenza paleografica di T. De Robertis. Roma: Salerno Editrice.
Favaretto, M. (2022). «InProV: un inventario dei prosimetri in volgare dalla *Vita nova* di Dante agli *Asolani* del Bembo». Borsa, Cabrini 2022, 245-68.
Gentile, R. (a cura di) (1990). *Domenico da Prato: Il Pome del bel fioretto.* Roma: Archivio Guido Izzi.
Gentile, R. (a cura di) (1993). *Domenico da Prato: Le rime*. Anzio: De Rubeis.
Lanza, A. (1989). *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento (1375-1449)*. 2a ed. Roma: Bulzoni.
Lanza, A. (1994). *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*. Anzio: De Rubeis.
Lombardo, L. (2022). «Elementi di 'fiorentinità' nel racconto della *Vita nova*: il caso esemplare del paragrafo XXII». Borsa, Cabrini 2022, 63-83.
Martelli, M. (1988). «Firenze». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*. Vol. 2, *L'età moderna*. Torino: Einaudi, 25-201.
Rossi, A. (1999). «Le tre redazioni autografe del flebile canzoniere di Domenico da Prato». Rossi, A., *Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 57-70.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

«Nel vulgar sermone»: Filelfo traduttore di Ovidio, tra prosa e terza rima

Michele Rossi
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract Originally published in 1476, Francesco Filelfo's commentary on Petrarch's *Canzoniere* is notable for its inclusion of vernacular translations of classical sources identified by the interpreter. These translations focus primarily on Ovid's *Metamorphoses*, showcasing an alternation between prose (in the style of Boccaccio) and poetry, specifically Dante's *terza rima*. The use of prosimetrum allows Filelfo to capture the reader's attention and present himself as both a scholar and vernacular narrator and poet. An intertextual dialogue between ancient (Ovid) and modern (Dante, Petrarca, Boccaccio) classics is thus established.

Keywords Filelfo. Prosimetrum. Vernacular translation. Petrarch. Terza rima.

Il genere letterario del commento al testo lirico, per sua natura, prevede l'interazione tra prosa (esegetica) e poesia (oggetto dell'interpretazione), e la presenza – se non si tratta di un autocommento[1] – di due voci distinte: quella dell'autore delle rime, e quella dell'interprete che le analizza. Nel caso del commento in volgare al *Canzoniere* di Petrarca, composto dall'umanista Francesco Filelfo a Milano tra il 1443 e il 1447 e pubblicato a stampa per la prima volta a Bologna nel 1476,[2] tale interazione risulta in qualche modo 'raddoppiata', nel senso

1 Sull'autocommento, per quanto riguarda la letteratura italiana, si veda Roush 2002.

2 Si tratta di un commento parziale, che comprende le liriche 1-136 dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Per la discussione di queste chiose e la relativa bibliografia si rimanda a Filelfo 2018 (edizione anastatica preceduta da un ampio saggio introduttivo), 3-149.

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-05-02 | Published 2024-07-17
© 2024 Rossi | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/011

che le chiose, in particolare quando discutono alcuni miti evocati dai versi petrarcheschi, includono in diverse circostanze un'estesa traduzione (o parafrasi o rielaborazione) delle fonti classiche in questione, che va ben oltre la consueta operazione esegetica di individuazione e segnalazione dei precedenti letterari. Soprattutto, in relazione al tema del convegno, tali volgarizzamenti quasi sempre presentano l'alternanza di prosa e capitoli in terza rima. L'interazione tra prosa esegetica e poesia commentata si riflette così, quasi con effetto di *mise en abîme*, nell'interazione tra la prosa narrativa delle favole raccontate e gli slanci lirici dei personaggi del mito, veicolati da terzine dantesche, per un complessivo e suggestivo effetto polifonico che vede dialogare sulla stessa pagina antichi e nuovi classici, latini e volgari. All'interno del commento è dunque possibile riscontrare la presenza di diversi inserti prosimetrici, intendendo il prosimetro – sulla scia delle definizioni proposte da Stefano Carrai e Lucia Battaglia Ricci nel volume *Il prosimetro nella letteratura italiana* (cf. Comboni, Di Ricco 2000, 7-8, 57) – come forma di scrittura più che vero e proprio genere letterario. Prima di entrare nel vivo del discorso, vale la pena soffermarsi innanzitutto su alcuni aspetti prettamente quantitativi, che richiedono anche un rapido accenno alla struttura delle chiose filelfiane, le quali assumono via via diverse forme, essenzialmente tre, quantitativamente e qualitativamente sproporzionate. Quella che si può considerare come la prima parte del commento, infatti, va dall'inizio al f. 29v,[3] ovvero da *Voi ch'ascoltate* a *Rvf* 21 (*Mille fiate, o dolce mia guerrera*). In questa sezione, l'esegeta fornisce per ogni componimento una parafrasi verso per verso, preceduta da una breve introduzione che in genere discute i temi principali della lirica esaminata, la sua posizione rispetto all'ordito complessivo del *Canzoniere* e le relazioni con il testo che immediatamente precede. Sono inoltre presenti aneddoti, talvolta al limite con il pettegolezzo, lunghe digressioni erudite, e appunto traduzioni o rielaborazioni (in versi e in prosa) delle fonti classiche. Giunto al sonetto 21 e accingendosi a commentare la prima sestina dei *Rvf*, Filelfo rinuncia all'interpretazione letterale verso per verso. Comunica dunque al lettore che, da questo momento in poi, si limiterà a discutere i passi 'dubbi':

Il commento filelfiano vanta una ricca tradizione manoscritta (cf. Belloni 1986, 24); l'edizione critica è stata approntata da Luca Verrelli nella sua tesi di dottorato ma per ora ancora non pubblicata. Tra gli studi più recenti dedicati all'esegesi petrarchesca di Filelfo vanno ricordati quelli dello stesso Verrelli (2012-13; 2016) e di Luca Marcozzi (2004); in precedenza, si segnalano i due preziosi saggi di Rossella Bessi (1987; 1995), oltre agli ormai classici Raimondi 1950 e Dionisotti 1974 (in particolare 78-87).

3 Si avverte che nei riferimenti e nelle citazioni del commento filelfiano viene utilizzata la numerazione delle pagine introdotta nell'edizione anastatica della *princeps* bolognese del 1476 (Filelfo 2018). Per la trascrizione dei passi citati si adottano i criteri qui indicati alle pagine 97-8.

> E perché il sonetto [*Rvf 21*] è assai chiaro in sé, non mi distenderò in altro parlare circa la letterale expositione, né qui né altrove, salvo dove fusse alcun dubio. (Filelfo 2018, f. 29*v*)

Comincia qui quella che si potrebbe definire la seconda parte del commento, la quale va dal f. 30*r* al f. 76*v*, ovvero da *Rvf* 22 (*A qualunque animale alberga in terra*) a *Rvf* 56 (*Se col cieco desir che 'l cor distrugge*). Lo stacco sul piano formale è notevole. Abbandonata la parafrasi verso per verso, rimangono però le traduzioni/narrazioni tratte dai miti classici, i riferimenti eruditi e qualche invettiva o regolamento di conti nei confronti dei colleghi umanisti, in linea con il carattere, notoriamente difficile, del Tolentinate. Infine, la terza e ultima parte si distende dal f. 77*r* alla conclusione (f. 138*v*), ovvero da *Rvf* 57 (*Mie venture al venir son tarde e pigre*) a *Rvf* 136 (*Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*), caratterizzandosi per l'assenza dei volgarizzamenti dei classici, mentre sono ancora presenti – anche se in forma decisamente ridotta – annotazioni storico-mitologiche e qualche aneddoto, talvolta piuttosto improbabile e colorito.

Le sequenze prosimetriche, di diversa estensione e tutte dedicate alla narrazione di celebri favole del mito, si collocano dunque nelle prime due parti del commento, e sono nello specifico cinque, per un totale di circa 26 pagine. Se si considera il commento nella sua globalità, la loro presenza quantitativa è dunque relativamente ridotta. Tuttavia, all'interno delle prime due parti individuate il loro peso specifico è notevole. In sintesi, le pagine totali del commento sono 276; la prima parte ne occupa 58, la seconda 92 e la terza 126. La prima e la seconda parte, dove sono presenti i volgarizzamenti, totalizzano insieme 150 pagine e i volgarizzamenti, con 26 pagine, occupano circa il 17% dello spazio (a livello dell'intero commento, il 9% dello spazio complessivo). Se poi si effettua un'analisi di tipo qualitativo, a parere di chi scrive da privilegiare, l'operazione filelfiana rivela più di qualche spunto di interesse in relazione al tema del convegno.

Il primo inserto prosimetrico riguarda uno dei miti fondanti del *Canzoniere*, quello di Apollo e Dafne. La favola viene narrata ai ff. 9*v*-11*r* e si distende per circa tre pagine e mezzo, alternando prosa e capitoli in terza rima. Il punto d'appoggio è l'ultima terzina (vv. 12-14) di *Rvf* 5, *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*:

> se non che forse Apollo si disdegna | ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami | lingua mortal presuntüosa vegna.[4]

4 Tutte le citazioni dal *Canzoniere* sono tratte dall'ed. Stroppa 2016.

Filelfo chiosa questi versi così:

> Qui si toca l'amorosa favola di Daphne figluola di Peneo conversa in lauro, la quale sotto grata brevità narreremo. Favola. (Filelfo 2018, f. 9*v*)

Immediatamente dopo, l'umanista inizia a narrare il mito in prosa («Apollo figluolo di Giove e di Latona doppo la victoria avuta del formidabile e ismisurato serpente chiamato per nome Phytone vidde casualmente Cupido dio dello amore…»; Filelfo 2018, f. 9*v*), e quindi inserisce un primo capitolo in terza rima ai ff. 9*v*-10*r*. Si tratta del discorso di Apollo a Dafne in fuga, reso con 43 versi (14 terzine più il verso finale), rispetto ai 21 versi dell'originale latino (Ov., *Met.*, I, vv. 504-24).[5] L'incipit recita:

> Figliola di Peneo per dio aspecta | Nympha legiadra de ferma il tuo passo | Perché tanto il fugire ti dilecta? (Filelfo 2018, f. 9*v*)

Alla fine di questo primo discorso diretto (in terza rima) rivolto da Apollo a Dafne,[6] Filelfo mette in evidenza la propria operazione traduttoria in versi – non va dimenticato che si tratta della prima favola e della prima sequenza prosimetrica del commento – ed esplicita l'altissima considerazione in cui tiene il capolavoro ovidiano:

> Dicendo Apollo le predicte amorose parole, le quale da me nel vulgar sermone cum rime transferite sono da lo eximio poeta Ovidio Nasone nel suo primo libro delle transformatione cum ellegantissimo stile scripto. (f. 10*r*)

Dopo un ulteriore segmento prosastico (f. 10*rv*), compare un secondo inserto poetico, più breve, ossia la preghiera di Dafne al padre Peneo (Filelfo scrive: «in tal modo [*Dafne*] a pregar comincioe»; f. 10*v*), che si sviluppa, non senza una certa eleganza, in due terzine più il verso finale, per un totale di 7 versi rispetto ai 4 ovidiani (Ov., *Met.*, I, vv. 544-7). L'ultimo frammento lirico, per quanto riguarda questo mito, vede nuovamente Apollo rivolgersi in terza rima a Dafne già tramutata in pianta, ma che ancora rivela fattezze umane (siamo proprio nel momento dell'immediata metamorfosi). In questo caso la traduzione filelfiana (tre terzine più un verso finale, per un totale di 10 versi; Filelfo 2018,

5 Tutte le citazioni e traduzioni dalle *Metamorfosi* ovidiane saranno dall'ed. Rosati, Faranda Villa, Corti 1999.

6 Che si conclude così: «Oimè che 'l fiero amor che 'l cuor diparte | Niuna erba risuona; oimè tapino | Ch'al suo signor fructo non fa quell'arte [*la medicina*] || Ch'a ciascun giova e però son meschino» (Filelfo 2018, f. 10*r*).

ff. 10*v*-11*r*) praticamente coincide, dal punto di vista quantitativo, con la situazione presente nel poema ovidiano (Ov., *Met.*, I, vv. 557-65 [9 versi]). Immediatamente dopo la conclusione delle parole in versi di Apollo («E come il capo mio ha sempre i crini | Così tu l'auro mio in ogni sorte || Arai di fronde gli ornamenti fini»; Filelfo 2018, f. 11*r*), si realizza il passaggio, senza soluzione di continuità, tra prosa del prosimetro e prosa del commento, a chiudere l'esposizione del quinto sonetto:

> Le qual parole quasi il nuovo lauro sentisse parve col movimento della sua cima acceptare. [*fine prosimetro e ritorno al commento*] E il nostro gentile ed erudito poeta al continuo occultamente dimostra la onestà dell'amata donna mettendola in comparatione della vergine Daphne odorifera e sempre per gloria verde come il lauro. (f. 11*r*)

Questa prima favola, senza qui entrare ulteriormente nei dettagli contenutistici,[7] può servire da esemplificazione per la struttura prosimetrica adottata da Filelfo, che riserva la parte più propriamente narrativa e 'mossa' alla prosa, mentre i discorsi e i monologhi dei personaggi vengono resi in versi endecasillabi e terzine incatenate che, al di là di qualche caduta di stile e tono, rivelano «la padronanza della lingua poetica volgare da parte di Filelfo» (Marcelli 2015, 53).

La favola che occupa più spazio nel commento è tuttavia quella di Procne e Filomela (Filelfo 2018, ff. 17*r*-22*r*; cf. Ov., *Met.*, VI, vv. 421-676). Il «rosignuol» al v. 10 del sonetto 10, *Glorïosa colunna in cui s'appoggia*, viene utilizzato quale appiglio per rievocare questo mito che Filelfo promette di narrare «sotto idonea brevità» (Filelfo 2018, f. 17*v*), quindi in maniera concisa, ma dal quale si lascia poi trascinare per ben nove pagine. Ho avuto modo in altra sede di sottolineare come, in termini di felicità narrativa ed efficace interazione tra prosa e poesia, si tratti probabilmente del punto più alto raggiunto dal commento, assai oltre i consueti limiti dell'esegesi (cf. Filelfo 2018, 69-76). Qui vorrei evidenziare la complessità della struttura prosimetrica, che prevede ben sei inserti poetici, di diversa estensione e qualità. Si va da un minimo di quattro versi (una terzina e un verso finale), quando Procne si rivolge irata al figlioletto Iti:

> Ai quanto simil sei de l'impio padre | Vedo il suo viso il suo volto il suo andare | Vendetta di lui sia alla tua madre || In modo ch'ognuon n'abia a narrare. (Filelfo 2018, f. 20*v*; cf. Ov., *Met.*, VI, vv. 120-1)

Il massimo viene invece raggiunto con i 40 versi (13 terzine più un verso finale) quando Filomela si rivolge a Tereo dopo la violenza

7 Per cui si rimanda a Filelfo 2018, 65-9.

subita (Filelfo 2018, f. 18*v*; cf. Ov., *Met*., VI, vv. 534-48). In linea generale, l'umanista tolentinate è abbastanza fedele al testo ovidiano, pur con gli inevitabili adattamenti richiesti dalla terza rima. In alcuni casi si riscontra una *amplificatio*, come nel discorso di Procne a Filomela una volta scoperto che la sorella è ancora viva, discorso reso da Filelfo con 37 versi (12 terzine più un verso finale; Filelfo 2018, f. 20*rv*) rispetto ai nove ovidiani (Ov., *Met*., VI, vv. 611-19). Infine, l'ultimo inserto poetico di questo secondo prosimetro si rivela di particolare interesse. Si tratta infatti di un monologo in terza rima di Tereo, il quale si rivolge alle due sorelle assassine, e che si distende per 6 terzine e un verso finale, per un totale di 19 versi (Filelfo 2018, f. 21*rv*). Tale monologo, caratterizzato da una violenta carica misogina, *non* è presente in Ovidio. In questo caso Filelfo opera dunque una ricreazione poetica del mito. Il discorso si apre con la deprecazione delle sorelle («O infernale o serpentil sorelle | O furie o dire»; f. 21*r*), prosegue con una parziale ammissione di colpa («Flagitioso i' fui ne' miei gram guai | Ma perdono amor porge al mio delicto | E tema ch'errar fa persone assai»; f. 21*r*), assume poi gli appena accennati toni misogini che caratterizzano gran parte del commento («Ma queste cagne da cui sono afflicto | Avanzano ogni monstro immite e fero»; f. 21*v*), per concludersi infine con il lamento sul figliuolo perduto e i propositi di vendetta. Come noto, le metamorfosi in uccelli di tutti i personaggi (Filomela in usignolo, Procne in rondine e Tereo in upupa) renderanno vani tali propositi.

Amplificatio e ricreazione poetica del mito caratterizzano, in parte, anche il terzo inserto prosimetrico del commento, dedicato alla favola di Fetonte, ai ff. 34*v*-37*r* (si tratta, quindi, di circa sei pagine). Siamo all'interno dell'esegesi alla terza stanza della canzone 23, la canzone delle metamorfosi, *Nel dolce tempo de la prima etade*, e l'appiglio è Cigno/Cicno (un parente della madre di Fetonte, secondo la versione del mito seguita da Filelfo) che si trasformerà nell'omonimo animale per il dolore, una volta appresa la morte di Fetonte.[8] In particolare, l'invocazione della Terra a Giove, che nelle *Metamorfosi* occupa 22 versi (Ov., *Met*., II, vv. 279-300), in Filelfo si dilata in ben 73 endecasillabi (24 terzine più un verso finale), includendo anche elementi riportati in precedenza dal poeta latino (un procedimento che ritroveremo nell'ultimo mito che verrà discusso, quello di Narciso). Pure in questo caso è possibile parlare di mitopoiesi, di creazione poetica da parte dell'umanista tolentinate, o almeno, dal momento che la distanza dalla lettera dell'originale non risulta mai radicale,

8 Cicno (appellativo che significa 'il Cigno') è il nome di diversi eroi del mito. Nel caso in questione si tratta di «un re ligure, amico di Fetonte, che pianse la sua morte allorché Zeus dovette fulminare quest'ultimo. Fu così trasformato in cigno. Apollo aveva dotato questo Cicno di una voce melodiosa, e ciò spiega i canti che si dice cantino i cigni quando stanno per morire» (Grimal 2001, 128).

di una variazione sul tema, di un'improvvisazione regolata che al testo di partenza fa sempre ritorno pur concedendosi divagazioni e deviazioni. Si avverte senz'altro il piacere del poeta volgare che gioca con le parole e gli spunti offerti dalla lirica classica. Come esempio, si prenda proprio la conclusione dell'invocazione che stiamo considerando, la quale termina con un'accorata supplica a Giove, da parte di una Terra ormai sull'orlo dell'afonia:

> Ma perché la mia voce già mi manca, || Né dir più oltre posson le mie rime, | Soccorri cum arte preste e nuove[9] | Ah quanto resta, e se del tutto estime || Alcune fai, provede al tutto Giove. (Filelfo 2018, f. 36*r*)

Si noti, per un confronto, la maggior concisione non solo ovidiana (Ov., *Met*., II, vv. 299-300: «eripe flammis, siquid adhuc superest, et rerum consule summae!»; «Strappa alle fiamme quel che ancora resta e pensa alla salvezza generale!»), ma anche di due volgarizzatori trecenteschi (in prosa) delle *Metamorfosi* quali Simintendi («scampa delle fiamme quello cotanto che non è arso; e consiglia agli elementi che sono rimasi»; Simintendi 1846-50, I: 67) e Bonsignori («ti piaccia senza indugio togliere via questi incendii»; Ardissino 2001, 151).

La successiva quarta sequenza prosimetrica, che riguarda il mito di Atteone, si può invece avvicinare a quella di Procne e Filomela, non tanto in termini di estensione, essendo molto più breve,[10] quanto per il medesimo e felice approccio narrativo più che erudito nell'esposizione della vicenda mitica (cf. Ov., *Met*., III, vv. 138-252). Il racconto patetico e terribile dei cani che sbranano Atteone trasformato in cervo, incitati dagli stessi familiari del giovane, 'irretisce' il lettore grazie a un ritmo incalzante e senza respiro. Filelfo lo ottiene soprattutto grazie alla scelta di eliminare il lungo elenco dei nomi dei cani (un motivo fisso del mito da Eschilo in poi: cf. Rosati, Faranda Villa, Corti 1999, 179 nota 15), che nell'originale ovidiano interrompe la fluidità drammatica del racconto. Ne fornisco un breve saggio (si tratta del passaggio conclusivo):

> [*Atteone, già trasformato in cervo*] in brieve spatio da' suoi medesimi cani, che erano molti e fieri e velocissimi, fu sopragiunto e in varii luoghi del corpo atrocissimamente morsicato. I famigli e seguaci d'Acteon egli ancora ivi sopragiungendo e trovando il cervo

9 Il computo sillabico di questo verso torna ipotizzando una dialefe inusuale tra «preste» ed «e». Oppure si potrebbe pensare a una integrazione («Soccorrimi» per «Soccorri»).

10 Occupa i ff. 39*v*-40*v*, quindi si tratta di circa due pagine rispetto alle nove di Procne e Filomela. Siamo all'interno del commento all'ottava stanza ancora della canzone delle metamorfosi 23, dove il poeta è trasformato in cervo.

> inginuchiato co' piedi anteriori e menando la testa in qua e in là come se miserabilmente cum gli ochi mercé dimandasse, nulla di ciò considerando tuttavia instigavano i cani alla victoria e sguardavano intorno se per aventura in alcune parte Acteon lor signor vedesseno, a ciò ch'ancor lui potesse participare del presente piacere e quello per suo nome chiamavano. Al qual nominare il misero Acteone, che già era tutto lacerato, faceva cenno cum la testa che ivi era donde volentieri voluto arebbe essere mancato e veder in altri quel ch'era in sé veduto. Finalmente, tutto quasi laniato, poi che i cani col continuo morsicare gli puosero i musi fin dentro all'interiore e al cuore, in tal maniera per l'ira de Diana fu crudelissimamente morto. Il che già mai sarebbe seguito se Acteon avesse avuto maggiore studio nel governo e ornamento del suo regal principato che in nutrir bestie e pascer gente inutile e dannose. (Filelfo 2018, f. 40*rv*)

Anche qui si riscontra il passaggio fluido tra la narrazione del mito e il sigillo conclusivo filelfiano, che assume nell'occasione accenti moralistici. In questo stesso prosimetro, l'inserto poetico è davvero minimo ma perentorio. Si tratta infatti delle poche, terribili parole che Diana rivolge ad Atteone prima di trasformarlo in cervo e che ne preannunciano l'incombente disgrazia, condensate in una terzina definitiva e spietata:

> Andrai or[a] dicendo e di' se tu potrai | Veduto aver la dea Diana ignuda[11] | Che 'n ogni età di ciò exemplo sarai. (f. 40*r*)[12]

L'ultimo inserto prosimetrico su cui intendo soffermarmi, prima di avanzare qualche considerazione conclusiva più generale, riguarda la favola di Narciso, narrata da Filelfo ai ff. 62*r*-63*v* (quindi per circa cinque pagine; cf. Ov., *Met*., III, vv. 339-510). Lo spunto è naturalmente l'evocazione esplicita di Narciso, da parte di Petrarca, al v. 12 di *Rvf* 45 (*Il mio avversario in cui veder solete*): «Certo, se vi rimembra di Narcisso». La vicenda è quasi interamente narrata in prosa, con

11 Il computo sillabico torna con una dieresi su «dea» (o su «Diana»).

12 Cf. Ov., *Met*., III, vv. 192-3: «Nunc tibi me posito visam velamine narres, | si poteris narrare, licet». «Adesso che mi hai visto senza veli, raccontalo se lo puoi!». Come notato da Boitani (2020, 76-7), «c'è, nella storia di Atteone, un eccesso enorme di contrappasso (e infatti l'opinione si divide, scrive Ovidio, perché alcuni stimano la dea 'più violenta del giusto'), quale soltanto una divinità si può permettere: il cacciatore – che non cessa mai di sentire e pensare da umano – è cacciato, l'uomo ridotto a cervo. Terribile ritrovarsi, da predatore, preda. E soltanto, si sarebbe tentati di dire, per aver visto Diana nuda! Ma basta pensare a quello che un altro Dio dice a Mosè che vuole guardare la sua gloria – 'nessun uomo può vedermi e restare vivo' – per capire che non si tratta soltanto del pur presente pudore femminile, e dell'attaccamento di Diana alla verginità, ma invece di qualcosa di più misterioso e profondo».

l'eccezione di un lungo discorso diretto/monologo rivolto da Narciso all'immagine che vede riflessa e che all'inizio ritiene un'altra creatura rispetto a lui. Si tratta di 20 terzine (ma in una manca un verso, è rimasto lo spazio bianco), più un verso finale, per un totale di 61 versi (in realtà 60; Filelfo 2018, ff. 63*v*-64*r*; cf. Ov., *Met.*, III, vv. 420-73). Il fatto interessante è che Filelfo rende come monologo di Narciso anche una parte che in Ovidio non è tale (specificamente i vv. 420-41), dove il poeta latino indugia soprattutto sulla bellezza e inafferrabilità dell'immagine riflessa. Anche per questo monologo non sembra corretto parlare di semplice volgarizzamento ma piuttosto di ricreazione poetica da parte di Filelfo. Ne offro un breve saggio, dove emerge proprio l'attenzione per i dettagli relativi alla bellezza corporea di Narciso. Siamo prima dell'auto-riconoscimento, quindi il fanciullo sta descrivendo un'immagine che egli ritiene diversa dalla sua:

> Miro quei ochi nel viso gioioso | Che come stelle nel seren fiamegia | Coi biondi crin che 'l sol fan star nascoso || Quell'ampia fronte nel mirar lampegia | Co·lle pulite e purpurate gote | E quel bochin che tuttora vagheggia || Son le labra sottile e senza note | D'altro color che di rosseza ha rosa | Minuti i denti han del candor sua dote || Non so qual nieve o qual più bianca cosa | Col viso pelegrin si possa equare | Oimè che l'alma mia non truova posa || Quel collo dritto e pieno rimembrare | Mi fa di me medesimo il gran vigore || Che cosa è quella che mi fa penare. (Filelfo 2018, f. 63*v*)

Come curiosità, vorrei soffermarmi anche su alcuni versi che rivelano qualche incertezza metrica da parte di Filelfo e, come si era già accennato, presentano la mancanza di un endecasillabo, segnalata da uno spazio bianco nell'incunabolo. Verso la fine del monologo di Narciso, al f. 64*r*, si legge infatti:

> Non senti il gram bullir d'ogni mia vena | Perché mi fuggi del mio dolor ti godi o fello [*verso ipermetro*] | [*verso mancante*] || Non son anch'io fanciul non son io bello | Quante leggiadre nymphe e quante dee | Voleno albergar meco nel mio ostello. (f. 64*r*)[13]

A differenza di un verso citato in precedenza («Andrai or[a] dicendo e di' se tu potrai»; 40*r*), ipermetro ma sanabile con l'espunzione della «a», l'ipermetria di questo secondo endecasillabo («Perché mi fuggi…») risulta più difficilmente risolvibile. Occorrerebbe infatti un intervento

13 L'ultimo verso contiene un sottinteso erotico tipicamente filelfiano. Per quanto riguarda Narciso segnalo un volume piuttosto recente, Macrì 2020, per una serie di testi su questo mito che vanno da Ovidio a Pasolini, e per alcuni possibili percorsi tematici all'interno di una bibliografia come noto molto vasta.

invasivo come per esempio l'espunzione del trisillabo «mi fuggi».[14]

Vorrei ora proporre qualche breve considerazione conclusiva riguardo alla presenza della forma prosimetrica all'interno del commento filelfiano, e soprattutto sulle possibili motivazioni che hanno spinto l'umanista ad adottarla. C'è innanzitutto, da parte di Filelfo, una lucida consapevolezza dell'interazione dinamica tra prosa e poesia, con la prima deputata a far avanzare la narrazione e (almeno da un punto di vista 'programmatico') quasi sempre caratterizzata dalla brevità, e introdotta da formule quali: «sotto grata brevità narreremo» (f. 9*v*); «ora sotto idonea brevità nararemo» (f. 17*v*); «Dovemo dunque sotto brevità notare questa tal favola» (f. 34*v*; si tratta della favola di Fetonte); «la tranformatione di Acteon la quale fu tale» (f. 39*v*); «Il caso di Narciso in tal modo passoe» (f. 62*r*). La poesia, deputata soprattutto a veicolare discorsi e monologhi dei personaggi del mito, è invece preceduta da espressioni quali: «in tal modo a pregar comincioe» (f. 10*v*); «così parloe» (f. 10*v*); «cum repentine lacrime disse» (f. 18*r*); «l'impurissimo Tereo parloe» (f. 18*v*); «cum dispiacere acerbissimo gli parloe» (f. 20*r*); «disse» (f. 20*v*); «così diceva» (f. 20*v*); «Tereo […] queste parole usoe» (f. 21*r*); «in tal modo verso Giove si lamentoe» (f. 35*v*); «cum ira dicendo» (f. 40*r*); «in tal modo gli parlava» (f. 63*v*; Narciso alla sua immagine). Tale interazione riguarda lo stesso Petrarca. Nell'esegesi della canzone 119 (*Una donna più bella assai che 'l sole*), uno dei rarissimi componimenti interpretati da Filelfo in maniera allegorica, l'umanista ritiene che sotto il velo delle due donne nominate nei versi si celino in realtà la Poesia e l'Eloquenza (i commentatori moderni tendono a parlare piuttosto di Gloria e Virtù, ma il dibattito rimane aperto), e nella chiosa alla quarta stanza contrappone il Petrarca prosatore al Petrarca poeta, scrivendo così:

> antipone la eloquentia a poesia, il che dimostra lui [*Petrarca*] essersi più dilectato della prosa che del verso, come etiandio se vede per le sue opre. (Filelfo 2018, f. 120*v*)

Questa affermazione in realtà un po' stupisce, perché lungo tutto il commento viene esaltato il Petrarca poeta, anche se nelle chiose non mancano riferimenti al *Secretum* e forse alle *Familiari* e al *De viris*

14 Un verso ipometro, ma per un probabile refuso («arme» per «armenti»), si riscontra invece al f. 10*r* di Filelfo 2018: «Non uomo inculto guardo arme e turme». Sempre qui va notata la rima imperfetta *turme* col successivo *orme* (un'altra al f. 10*v*: *altrui*: *suoi*). Al momento ho effettuato solo qualche sondaggio metrico sulle traduzioni in versi di Filelfo, da cui sono emerse alcune 'anomalie' del genere di quelle qui esemplificate o indicate in precedenza, comunque prevedibili (e spesso facilmente sanabili) trattandosi di un incunabolo. Mi ripropongo in futuro di portare a termine un'analisi più dettagliata ed esaustiva, indagando anche la tradizione manoscritta.

illustribus (in versi, invece, al *Bucolicum carmen*). L'annotazione rimane comunque interessante nell'ambito dell'interazione tra prosa e poesia.

Un secondo motivo per l'adozione della forma prosimetrica potrebbe legarsi a un'esigenza di varietà. Per il lettore moderno le sezioni più riuscite e di più facile fruizione delle sequenze prosimetriche mitologiche approntate da Filelfo risultano in genere quelle più spiccatamente narrative, che assumono i tratti di brevi novelle caratterizzate da una prosa non immemore della lezione di Boccaccio. È una situazione che rivela notevoli affinità, per limitarsi a un esempio, con il commento di Guiniforte Barzizza all'*Inferno* di Dante, dove

> in certe chiose il gusto per indugi assai distesi e compiaciuti su fatti e figure del mondo classico […] si risolvono in vere e proprie novelle […], rivelando spinte (o ariose evasioni) squisitamente narrative non giustificate dalle pur suggestive indicazioni del testo dantesco. (Ferraù 1975, 367)

Tuttavia, nel contesto storico-culturale di metà Quattrocento, e tenendo presente il pubblico essenzialmente cortigiano a cui il commento si rivolgeva,[15] non doveva dispiacere neppure l'inserto di capitoli in terza rima di generale piacevolezza stilistica, pur con qualche caduta di tono, e con l'immediato rimando (almeno dal punto di vista metrico) ancora una volta a Dante. A questo proposito, Gino Belloni ha notato che

> per i versi [*Filelfo*] scelse significativamente la terzina: essi di più assomigliano a quelli della *Città di vita* del fiorentino Matteo Palmieri, che a quelli di un qualsiasi petrarchista, e confermano che tale esercizio costituisce la trasposizione umanistica dell'insegnamento di Dante, ma più vicina all'ideale umanistico che al modello, quasi a voler segnare una rottura nella continuità. (1986, 26)

Si ricordi che Filelfo lesse e commentò Dante a Firenze nel biennio 1431-32, primo tra tutti gli umanisti, come sottolineato da Paolo Viti (1997, 615). Inoltre, in volgare e in terza rima l'umanista tolentinate scrisse anche (nel 1445, quindi in contemporanea con la composizione del commento petrarchesco, e sempre per Filippo Maria Visconti, destinatario pure delle chiose) una *Vita di San Giovanni Battista* in 48 canti.

Un'ultima considerazione. Nel glossario metrico posto alla fine del manuale *La metrica italiana* di Pietro Beltrami, il prosimetro viene concisamente, ma non senza problematicità, definito come un «componimento misto di prosa e versi, *entrambi necessari alla sua struttura*» (2002, 402, corsivo aggiunto; la parte problematica è proprio

15 Per questo aspetto si vedano Filelfo 2018, 46-9 e Rossi 2022.

quest'ultima). Nel caso di Filelfo, all'interno del genere letterario del commento (specificamente al *Canzoniere* petrarchesco), si può affermare che l'adozione della forma di scrittura 'fluida' del prosimetro[16] nelle traduzioni/rielaborazioni delle fonti, con un'alternanza di prosa e versi che non so se definire 'necessaria' (in linea con Beltrami) e tuttavia indubbiamente efficace, permette all'umanista tolentinate di proporsi non solo come esegeta ma quale scrittore/narratore e poeta in volgare e di realizzare un dialogo intertestuale da un lato con gli autori classici (in particolare Ovidio), e dall'altro con le tre corone della letteratura italiana Dante, Petrarca e Boccaccio.

Bibliografia

Ardissino, E. (a cura di) (2001). *Giovanni Bonsignori da Città di Castello: Ovidio Metamorphoseos Vulgare*. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua.

Belloni, G. (1986). s.v. «Commenti petrarcheschi». Branca, V. (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. 2. 2a ed. Torino: UTET, 22-39.

Beltrami, P.G. [1991] (2002). *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino.

Bessi, R. (1987). «Sul commento di Francesco Filelfo ai *Rerum vulgarium fragmenta*». *Quaderni petrarcheschi*, 4, 229-270 [poi anche in Bessi, R., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*. Firenze: Olschki, 2004, 23-61].

Bessi, R. (1995). «Filelfo commenta Petrarca». Bentivogli, B.; Gorni, G. (a cura di), *Il commento al testo lirico = Atti del convegno* (Pavia, 25-26 ottobre 1990). *Schifanoia*, Numero speciale, 15-16, 91-98.

Boitani, P. (2020). *Ovidio, storie di metamorfosi*. Bologna: il Mulino.

Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di) (2000). *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento.

Dionisotti, C. (1974). «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento». *Italia medioevale e umanistica*, 17, 61-113.

Ferraù, G. (1975). «Il commento all'*Inferno* di Guiniforte Barzizza». *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV = Atti del III Congresso Nazionale di Studi Danteschi* (Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970). Firenze: Olschki, 357-73.

Filelfo, F. (2018). *Commento a 'Rerum vulgarium fragmenta' 1-136. Edizione anastatica dell'incunabolo Bologna, Annibale Malpigli, 1476*. Introduzione e indici di M. Rossi. Treviso: Antilia. Ente Nazionale Francesco Petrarca.

Grimal, P. (2001). *Enciclopedia della Mitologia*. Ed. it. a cura di C. Cordié; prefazione di C. Picard. Milano: Garzanti. Trad. di: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaire de France, 1988.

Macrì, S. (a cura di) (2020). *Ovidio*, *Filostrato, La Fontaine, Valéry, Rilke, Williams, García Lorca, Borges, Ritsos, Pasolini, Walcott: Narciso. La passione dello sguardo*. Venezia: Marsilio.

Marcelli, N. (2015). «Filelfo 'volgare': stato dell'arte e linee di ricerca». Fiaschi, S. (a cura di), *Philelfiana. Nuove prospettive di ricerca sulla figura di Francesco*

16 Mi rifaccio a quanto scritto da Paola Vecchi Galli: «Il prosimetro, alla stessa stregua del canzoniere, potrà [...] essere considerato un genere fluido, sia a partire dalla sua *formazione*, sia nella sua *fruizione* e *tradizione*» (Comboni, Di Ricco 2000, 145).

Filelfo = Atti del Seminario di Studi (Macerata, 6-7 novembre 2013). Firenze: Olschki, 47-81.

Marcozzi, L. (2004). «Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca». *Italianistica*, 33(2), 163-77.

Raimondi, E. (1950). *Francesco Filelfo, interprete del Canzoniere. Studi petrarcheschi*, 3, 143-64 [poi anche in Raimondi, E., *I sentieri del lettore*. A cura di A. Battistini, vol. 1. 3 voll. Bologna: il Mulino, 1994, 263-85].

Rosati, G.; Faranda Villa, G.; Corti, R. [1994] (1999). *Publio Ovidio Nasone: Le metamorfosi*. Introduzione di G. Rosati; traduzione di G. Faranda Villa; note di R. Corti. 5a ed. Milano: BUR.

Rossi, M. (2022). «"Non volli seguire la oppinione d'ignoranti": Francesco Filelfo e l'esegesi petrarchesca alla corte milanese». Huss, B.; Stroppa, S. (a cura di), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali = Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin*, Band 7. Berlin: Freie Universität, 19-36.

Roush, S. (2002). *Hermes' Lyre. Italian Poetic Self-Commentary from Dante to Tommaso Campanella*. Toronto: University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442675711.

Simintendi, A. (1846-50). *I primi cinque libri (Cinque altri libri / Gli ultimi cinque libri) delle Metamorfosi d'Ovidio*. 3 voll. Prato: Guasti.

Stroppa, S. (a cura di) (2016). *Petrarca, Francesco: Canzoniere*. Introduzione di P. Cherchi. Torino: Einaudi.

Verrelli, L. (2012-13). «Filelfo volgare: 'sermo familiaris', eufemismi, trivialismi e proverbi nel commento al Canzoniere di Petrarca». *Interpres*, 31, 51-96.

Verrelli, L. (2016). «Francesco Filelfo e Petrarca: continuità diegetica, lessico critico e percezione dell'opera nel commento ai *Rerum vulgarium fragmenta*». *Studi petrarcheschi*, 27, 213-35.

Viti, P. (1997). s.v. «Filelfo, Francesco». *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Treccani, 47, 613-26.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Ancora sulla *Nicolosa bella*: novità sul testo e sull'interpretazione

Francesca Florimbii
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract The paper returns to reflect on a case of the literary tradition of the mid-fifteenth century which is still the subject of discussion. La *Nicolosa bella* – the prosimetrum commonly attributed to Gianotto Calogrosso and known in the edition published in 1959 by Franco Gaeta and Raffaele Spongano – is here the subject of fresh investigation, aimed, on the one hand, to evaluate the authorship of Calogrosso and, on the other, to examine the macrostructure and consistency of the corpus and the peculiarities of the individual texts.

Keywords Prosimetrum. Nicolosa bella. Gianotto Calogrosso. Petrarchism. Authorship.

Questi i dati che la vulgata attribuisce alla *Nicolosa bella*, vale a dire al prosimetro composto negli anni Cinquanta del Quattrocento e noto nell'edizione di riferimento curata da Franco Gaeta e Raffaele Spongano (1959) sul ms di Parigi, Italiano 1036 della Bibliothèque Nationale de France:[1] autore, identificabile con Gianotto Calogrosso; organicità dell'opera, che riunisce i messaggi d'amore in prosa e in versi scambiati fra Sante Bentivoglio, figlio naturale di Ercole

1 Il ms Parigi, BnF, It. 1036 (*Epistole e liriche amorose d'anonimo*) è visionabile alla pagina `https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033771m.r=italien%201036?rk=85837;2`.

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4
Peer review | Open access
Submitted 2024-03-06 | Accepted 2024-04-04 | Published 2024-07-17
© 2024 Florimbii | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/012

Bentivoglio e signore di Bologna, e la nobildonna Nicolosa Castellani Sanuti;[2] titolo – quel *Nicolosa bella* ricavato dai primi tredici versi dalla canzone *Nacque miranda sotto dolce Idea* (che apre la parte in rima del Parigino It. 1036, cc. 19*v*-21*v*) –, assegnato al corpus dagli editori moderni. In breve, una raccolta di sette prose (più un frammento) e 102 rime (che comprendono anche un sonetto di dedica), su cui non ci sarebbe apparentemente molto altro da dire.[3] Eppure, mi sembra che proprio gli assunti di partenza siano da ripensare.

Comincerei quindi con una prima riflessione attorno al presunto autore dell'opera trasmessa dal manoscritto: un Gianotto Calogrosso dall'identità incerta, salernitano di origine, vissuto a Bologna fra il 1446 e il 1462, negli anni della signoria del giovane Sante Bentivoglio.[4] A Gianotto Calogrosso l'attribuzione non viene dal ms di Parigi, su cui si fonda l'edizione moderna, che riporta di mano tarda generici «versi et prose vulgari antiche di incerto autore». Al contrario, due codici (uno dei quali condivide con il ms di Parigi due rime) trasmettono quattro componimenti con attribuzione a Calogrosso: il ms Isoldiano (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1739) gli ascrive le due sestine *Sacrate muse e donne mie dilette* (cc. 82*v*-83*v*) e *Splendida Nynfa e candida colomba* (cc. 83*v*-84*r*) – nel codice di Parigi rispettivamente alle cc. 38*rv* (*Sacrate ninfe e donne mie dilette*) e 23*r*-24*r* (*Splendida Ninfa e dolce mia colomba*) – e il sonetto *Signor benegno e albergo de virtute* (c. 84*r*), assente nella silloge e forse, come si è supposto, un'altra tessera della *Nicolosa*.[5] Il codice Q. V. XIV, I della

2 Sui due protagonisti della *Nicolosa* si vedano Banti 1966 e Righi 2017.

3 «La *Nicolosa bella* […] risale […] agli anni attorno al 1450» e ha «l'onore di un'edizione moderna. L'autore […] è Gianotto Calogrosso che, sotto le spoglie di un certo Ginnasio, raccoglie e trascrive le confidenze di due amanti, Madonna e Filoteo (nomi che celano l'identità di due personaggi dell'alta nobiltà bolognese, Sante Bentivoglio e Nicolosa Sanuti […]). La vicenda si costruisce attorno a centodue componimenti lirici (canzoni, sonetti, sestine, ecc.: insomma, un vero e proprio canzoniere) introdotti da brani di prosa, di tipo narrativo. Questi ultimi sono limitati rispetto alla quantità dei versi, ma ci sono pervenuti lacunosi»: così Mussini Sacchi (1989, 111) al convegno ferrarese del 1987, intitolato al *Libro di poesia dal copista al tipografo*, descriveva schematicamente la *Nicolosa bella*, mettendone a fuoco i punti nodali. Più prudente Parenti (1973), che nel presentare le due sestine *Splendida nympha, e candida colomba* e *Sacrate muse, e donne mie dilecte*, assegnate a Calogrosso dal codice Isoldiano (il ms 1739 della Biblioteca Universitaria di Bologna), rileva come la presenza delle due rime anche nel ms Parigino It. 1036, benché in una redazione parzialmente diversa rispetto a quella attestata nel codice bolognese (V: *Splendida ninfa e dolce mia colomba*; XII: *Sacrate ninfe e donne mie dilette*), abbia indotto gli editori moderni della *Nicolosa* ad attribuire a Calogrosso l'intera silloge.

4 Per un approfondimento sulla figura di Calogrosso si rinvia alla già citata voce di Parenti 1973.

5 I tre componimenti sono riprodotti da Frati (1913, 1: 118-21). Il sonetto *Signor benegno e albergo de virtute* è invece accolto nell'*Appendice I* dell'ed. Gaeta-Spongano (1959, 141-2) e considerato dagli editori estravagante rispetto al corpus parigino. Sulla possibilità di ritenerlo, al contrario, parte della silloge, cf. Bellucci 1977, 118. A c.

Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo (Rossijskaja Nacioa nal'naja Biblioteka, Sankt Peterburg), di origine bolognese come l'Iƀ soldiano e a questo senz'altro affine (almeno nel caso degli *Amorosi versi* di Giovanni Antonio Romanello),[6] gli attribuisce invece il sonetto *Donne pietose, datime conforto* (cc. 48*v*-49*r*), come il precedente escluso dal ms Parigino, ma prossimo al circuito nicolosiano.[7]

Non è tutto qui. Dei centodue componimenti tràditi dal codice di Parigi alcuni hanno avuto circolazione adespota: il ms L. X. 18 (IV unità) conservato presso la Biblioteca degli Intronati di Siena, trasmette anonimo, a c. 121*r*, il sonetto *Dolce è quel fuoco, Amor, dolce è il martire* (nel Par. It. 1036 a c. 45*v*); il ms II. IV. 108 (Magl. XXIX, 192) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, a c. 97*v*, fa lo stesso con il sonetto *Fenice son ardente al mondo sola* (nel Par. It. 1036 alle cc. 38*v*-39*r*); e il ms Magl. VII. 61, ancora della biblioteca fiorentina, conserva alle cc. 53*v*-54*r* il sonetto *Questa fenice ardente e sola in terra* (nel Par. It. 1036 a c. 56*v*), non solo lasciandolo senza paternità, ma per di più accogliendolo fra quelli in onore di Francesca «figliuola di Giovanni di Guido di Carlo Piccolomini».[8] Riassumo, nella tabella che segue, i dati sino a qui enunciati (in grassetto le attribuzioni a Calogrosso):

176*v* del codice Isoldiano (e col medesimo testo nel ms di San Pietroburgo, a c. 49*r*), sempre con attribuzione a Gianotto salernitano, è un sonetto in lode di Margherita di Gianfranco Bevilacqua di Verona, forse composto in occasione delle sue nozze con il conte Jacopo Sacrati di Ferrara, avvenute nel 1458: «Gianotti de Salerno carmina in laudibus Margaritae de Bevilaquis.» (inc. *Ecco el giugliello e la candida perla*). Il testo, pubblicato da Frati (1913, 1: 306-7), occupa l'*Appendice II* dell'ed. Gaeta-Spongano (1959, 142). Per un esame ravvicinato del ms bolognese, che ben inquadri le direttrici lungo cui si sviluppa l'esperienza poetica centrosettentrionale, sulla fine del Quattrocento, si rinvia a Montagnani 2006 (sono in particolare di nostro interesse le pp. 104, 123 e 155, dedicate a Calogrosso e ai componimenti che l'Isoldiano gli attribuisce, vale a dire i nrr. 36, 37, 38 e 167).

6 Cf. Florimbii 2019, LXVIII-LXIX.

7 Così la didascalia che introduce il componimento: «Sonetto di Gianotto da Salerno per una giovanetta la quale mandò el ditto sonetto a certe donne sue amiche dolendosi de uno suo Amante che l'avea abandonata» (cf. Bellucci 1977, 115-23).

8 Si vedano a tale proposito Giovanni Targioni Tozzetti (sec. XVIII), *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani*, ms Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti e Rari, Cat. 45, 2, c. 37*v*, e Mazzatinti, Pintor 1905-06, 21-3. Vale la pena segnalare il madrigale *Una colomba più che neve bianca*, che condivide l'incipit con il sonetto LVII del ms Parigino (c. 64*r*). Anonimo, ma musicato da Gherardello da Firenze (cf. Corsi 1970, 61-72 nr. madrig. 9), è pubblicato da Carducci in *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, a partire dal Codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana: Med. Pal. 87, cc. 28*v*-29*r*), in Carducci 1893, 362, a cui rinviano Gnaccarini 1909, 250 e Morpurgo 1929, 86.

Parigi, ms It. 1036	**Bologna, ms 1739 (Isoldiano)**	**San Pietroburgo, ms Q.V.XIV, I**	**Siena, ms L.X.18**	**Firenze, ms II.IV.108**	**Firenze, ms Magl. VII.61**
c. 38*rv*	***Sacrate Muse e donne mie dilette*** **(cc. 82*v*-83*v*)**				
cc. 23*r*-24*r*	***Splendida Nynfa e candida colomba*** **(cc. 83*v*-84*r*)**				
assente	***Signor benegno e albergo de virtute*** **(c. 84*r*)**				
assente		***Donne pietose, datime conforto*** **(cc. 48*v*-49*r*)**			
c. 45*v*			Dolce è quel fuoco, Amor, dolce è il martire (c. 121*r*)		
cc. 38*v*-39*r*				Fenice son ardente al mondo sola (c. 97*v*)	
c. 56*v*					*Questa fenice ardente e sola in terra* (cc. 53*v*-54*r*)

Va poi detto in aggiunta che altri componimenti del prosimetro circolano nei mss contemporanei con attribuzioni diverse da quella di Calogrosso: è il caso dei sonetti IX (inc. *Quest'anima gentil, questa mia dea*) e XXVI (inc. *Splendida, bella e dolce mia angioletta*) della *Nicolosa bella* presenti, pur con varianti, nel ms Marciano Ital. ix 257 (= 6365), autografo di Felice Feliciano, che contiene il *Canzoniere per Pellegrina* dell'antiquario veronese;[9] oppure del sonetto XXXI (inc. *La gran vaghezza che dal vostro viso*) accolto, quasi identico, nel ms Grey 7 b 5 della South African Library di Cape Town, fra gli *Amatorii versus* di Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia.[10] In entrambe le circostanze sembrerebbe che i sonetti della *Nicolosa* siano stati modello degli altri.[11]

9 Rinvio a tale proposito a Soranzo 2017, 307-8 e 311.

10 Sull'insostenibile attribuzione del sonetto XXXI a Tartaglia si sono espressi Saxby 1985, XXV ss. e 188, e Bentivogli 1985, 189. Si veda anche Ferrari 2017, 391.

11 È l'opposto di quanto accade per il capitolo ternario posto in apertura del canzoniere quattrocentesco di Michele Della Vedova (inc. *Laura gientil dal somo ciel disesa*),

Per la proprietà transitiva, da due sestine, condivise dal ms Isoldiano e dal Parigino, ma solo dall'Isoldiano ascritte a Calogrosso, e da un sonetto – assente nel Parigino, ma già noto agli editori della *Nicolosa bella* (ignari, invece, dell'esistenza del sonetto *Donne pietose…* trasmesso dal codice di San Pietroburgo) – a lui attribuito ancora una volta dall'Isoldiano, è derivata l'assegnazione a Gianotto dell'intero corpus testimoniato dal nostro manoscritto (che, lo ripetiamo, lo conserva invece adespoto, in accordo, almeno per tre componimenti, con il codice senese e i due fiorentini).[12] D'altro canto, non forniscono dati a favore della paternità di Calogrosso le prose conservate nel codice di Parigi – le due che fungono da cornice e da proemio, insieme con le cinque lettere d'amore e il frammento, indubbiamente lacunose, ma tramandate adespote come le rime: di queste, allo stato attuale, non si conoscono altre testimonianze, che possano avvalorarla o smentirla. Insomma, un'attribuzione che solleva perplessità, anzitutto dal punto di vista del testimoniale, ossia delle prove esterne che sostengono la paternità di Calogrosso per l'intera raccolta.

Quanto alle prove interne, non credo si possa affermare che tutti i versi del corpus parigino (e con questi, le rime rintracciabili nell'Isoldiano e nel codice di San Pietroburgo) siano ascrivibili a un solo rimatore. Mi spiego meglio. Non mi pare che fra le rime siano rilevabili marche stilistiche e tematiche che portino a un autore unico, mentre la ripetitività con cui alcuni temi vengono proposti e sviluppati farebbe piuttosto pensare a una pluralità di autori. Fra le peculiarità dei centodue componimenti assemblati nella presunta raccolta (otto canzoni, un sirventese, due sestine, due canzoni terzine, tre capitoli ternari e 86 sonetti, di cui due caudati, in sequenze metriche casuali) risalta anzitutto l'assenza di un intreccio e di un ordine cronologico, con conseguente interscambiabilità dei componimenti; analogamente spiccano nella raccolta i topoi della lirica di stampo petrarchesco: l'incontro con la donna e l'innamoramento; la lode costante e reiterata delle qualità di Madonna (mai appellata con il suo nome, ma solo tramite *senhal*), le pene d'amore; l'infelicità dei due amanti obbligati a restare separati, e così via.

che condivide gran parte della lezione con il LXII della *Nicolosa Bella* (inc. *Diva gentil, che sei dal ciel discesa*). Pur nella difficoltà di stabilire una cronologia fra le rime, il confronto delle lezioni induce Jacopo Tinti, che ringrazio per la segnalazione, ad attribuire la precedenza al testo di Michele Della Vedova e a considerare quello della *Nicolosa* come un suo rifacimento. Il ternario di Della Vedova contiene infatti l'acrostrofe LAVRA RAIMONDA VENETIARVM DECUS (cf. Pellegrini 2017, 291-3), alterata con scarsa perizia nella *Nicolosa* (cf. Tinti, c.d.s.).

12 È per altro da sottolineare come l'Isoldiano sia un manoscritto di cui sono più che noti gli errori attributivi, che «solo in parte ereditati da antigrafi fallosi, traggono più spesso origine dalla volontà di non lasciare troppe didascalie in bianco» (Bentivogli 1984, 191).

Si tratta di stereotipi di Petrarca e del petrarchismo, che si ripetono in queste rime con regolarità: penso all'elogio della *fenice*, evocata quaranta volte, otto delle quali nei capoversi (sono, nell'edizione di riferimento, i componimenti 3, 11, 13, 29, 41, 42, 46, 53); all'esaltazione del *fiore gentile* (nrr. 16, 18, 20, 48) e della *colomba* (nrr. 5, 6, 9, 57), cui sono intitolate quattro rime ciascuna, e che tornano rispettivamente venti e quattordici volte; alla *diva gentile*, nominata ventidue volte (contro le sei della *ninfa*, che pure è il cuore delle rime 5 e 29) e centrale nei componimenti 2, 46 e 62, ecc.

Ma ciò che più colpisce è che in alcuni casi i medesimi temi sono affrontati in componimenti diversi attraverso vocaboli, locuzioni, formule sintattiche e rimiche fra loro quasi sovrapponibili, tanto da sembrare calchi. Una ripresa incessante di tematiche, stilemi e parole rima identici, che fanno insomma pensare o un autore che copia ostinatamente se stesso, o, al contrario, a una pluralità di rimatori che si cimenta intorno al medesimo argomento, secondo le consuetudini dell'omaggio cortigiano. Si vedano a titolo d'esempio i componimenti 8, 9, 21, 26 e 29, in cui torna, con ripetizioni insistenti, la perifrasi *leggiadra, dolce*, unita ad altri aggettivi variamente articolati (grassetto qui e in seguito aggiunto):

8, v. 10	9, v. 3	21, v. 2	26, v. 9	29, v. 2
leggiadra, dolce, mansueta e **diva**	**leggiadra, dolce** e di beltà prestante	**Leggiadra, dolce** e di suave odore	**Liggiadra**, bella, **dolce** e **graziosa**	**liggiadra** donna, **graziosa** e **diva**

Ovvero i primi due versi dei sonetti 16 e 18, fra loro quasi coincidenti:

16, vv. 1-2	18, vv. 1-2
Oh, **fior gentil**, **che di beltà novella**	O **fior gentil**, **che di bellezza ornato**
Amore adorna il tuo fiorito aspetto	In terra **ti produsse** il cielo e **Amore**

O ancora le immagini della *fiamma che spira* e del *diletto del cuore*, riproposte in 16 e 26, fra prima e seconda quartina:

16, vv. 4-6	26, vv. 5-6
Respira dolcemente **una fiammella**!	El dolce lampeggiar che **al cor diletta**
In te se specchia Amore e quella stella	**Spira una fiamma** sì cocente e viva
Che porge a chi te mira **al cor diletto**	

Torna poi l'idea del *soccorso* di Madonna, unica a poter dare all'amante la *verde oliva* (e il pensiero corre alla Beatrice di *Purg*. XXX, 31-3 e alla Laura di *Rvf* 230, 12-13):

19, vv. 1 e 14	29, vv. 5-6
Soccorri omai, madonna, **a tanta guerra**, […] prenda da vostra man **la dolce uliva**.	che sola fra' mortali **a tanta guerra** possete dar **soccorso** e **verde oliva**

E si ripetono le raffigurazioni (più scontate e meno significative perché notoriamente legate alla rappresentazione dell'amata, almeno da Dante in poi) del suo *bel viso* e del *soave riso*, in certi casi con minima *variatio*, ma sempre abbinate all'immagine del Paradiso. Ovvia, accanto alla ripresa di certe *iuncturae*, la terna di parole rima *viso* : *riso* : *paradiso* (è la vischiosità di certe rime – per riprendere l'efficace definizione di Cesare Segre (1966, 65) – dantesche e petrarchesche):

31, vv. 1-5	40, vv. 1-5
La gran vaghezza che dal vostro **viso** spirar se vede cum sì dolce effetto, cara madonna, dentro dal mio petto regnar mi sento e **fare un paradiso**. El dolce sguardo, el **mansueto riso** […]	Un bel splendor più chiaro assai che 'l sole e dui vaghi occhi in un **liggiadro viso** e un fronte più che umano e **un paradiso** m'apparve pien di rose e viole. Poi viddi lampeggiar sì **dolce riso** […]
57, vv. 10-14	**60, vv. 1-5**
Ché sorda mi se mostra, e poi col **viso** Mi mostra una speranza di lontano. Talor cum sdegni e quando cum **un riso** Mi scaccia e poi mi chiama, e cum sua mano Mi porge cum la morte **un paradiso**.	Non fo già mai nel mondo un sì **bel viso** Qual già per grazia apparse agli occhi mei, mercè d'Amor che mille dolci omèi mi crea nel core e **fammi un paradiso**; né mai fo in terra un **sì suave riso**

Su queste basi è un'ipotesi forse estrema quella di supporre non uno ma più autori, se si considera l'alto tasso di convenzionalità della lirica petrarchistica, che meriterebbe confronti su larga scala. Tuttavia, sono poco convinta dell'ipotesi di una sola mano cui ascrivere componimenti di questo genere, che sembrano moltiplicarsi all'interno della raccolta: in un rispecchiarsi di 'variazioni' linguistiche che si ripetono sempre uguali a sé stesse.

E a tale proposito mi pare opportuno annotare una minima segnalazione linguistica, cioè l'indubbia rima settentrionale (considerata una licenza poetica nell'ed. Gaeta-Spongano 1959, XXXIV) che rintraccio nel capitolo ternario 62, vv. 49-54, dove *segio* (v. 50: per *seggio*) è in rima con *egregio* (v. 52) e *pregio* (v. 54): a provare, se consideriamo almeno per alcuni dei testi trasmessi dal Parigino la paternità del salernitano Calogrosso, un caso certo di diversa autorialità dei componimenti.

A questi rilievi è da aggiungere un dato noto, cioè che sono almeno sei i casi in cui tessere riconducibili al contesto della *Nicolosa* sopravvivono al di fuori del ms Parigino (cui sono naturalmente da sommare i due sonetti *Signor benegno…* e *Donne pietose…*, trasmessi dall'Isoldiano e dal ms di San Pietroburgo). Si tratterebbe anzitutto di due terzine liriche di Antonio Montalcino, conservate nel codice

Marciano It. IX 241 (cc. 20*r* e 17*r*), della Biblioteca veneziana, forse collegabili alle due della *Nicolosa* (nrr. 14-15), con le quali paiono comporre una breve tenzone poetica (il componimento *Fu forse tempo che d'amor le piaghe* di Montalcino è connesso secondo Stefano Carrai con *Perché d'amor nel petto dolce piaghe*, cioè la quattordicesima poesia della *Nicolosa*; mentre *Io sento rinfrescar l'antiche piaghe* è da porre in relazione con *Mentr'io sento d'amor le vive piaghe*, vale a dire il componimento nr. 15 della raccolta).[13]

Non basta. Il sonetto indirizzato da Galeazzo Marescotti a Sante Bentivoglio, *Se mai pietà per mi vi strinse il core* (conservato nell'Isoldiano, a c. 163*v*, e nel Par. It. 1022, a c. 216*r*), secondo il parere di Vecchi Galli (2000, 155) è un frammento poetico accostabile alle rime del *corpus* parigino, tanto più se abbinato alla lettera individuata dalla studiosa nel ms Estense α N. 6. 4 (c. 1*r*), di cui condivide il tema. Così la didascalia che precede il testo della missiva, quasi sovrapponibile alle due che introducono il sonetto nell'Isoldiano e nel Par. It. 1022:

Est., α N. 6. 4, c. 1*r*	**Is., c. 163*v***	**Par. It. 1022, c. 216*r***
Lettera la quale fu mandata da uno suo servitore al Mag.co mise Sancti de Bentevolij essendo lui confaloneri de justitia ritrovandosi la sua prestantissima donna in punto e casu di morte	Sonetto del Magnifico Cavalier Mesier Galeazo di Mareschotto da Bologna al generoso conte et cavaliero Mesier Santi di Bentivolgli da Bologna morendo la mança sua	Sonetto de messer Galeazzo Marescotto mandato al Magnifico Messer Sancti de Bentivogli trovandosi l'amorosa sua Magnifica in ponto di morte

In maniera analoga, altre due lettere sentimentali 'bentivolesche', rinvenute da Ludovico Frati nel ms Par. It. 1022 (cc. 232*r*-242*r*)[14] e nel ms Estense (α N. 6. 4, cc. 2*r*-3*v*),[15] che le trasmettono anonime, risultano appartenere, secondo gli studi di Mussini Sacchi e Vecchi Galli, al medesimo circuito nicolosiano.[16]

13 Cf. Carrai 1999, 17-21. Lo ha ricordato Vecchi Galli 2000, 155.

14 Il manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale de France (It. 1022: *Canzoniere e Trionfi di Petrarca…*) è visionabile alla pagina `https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033503v`.

15 La scheda del ms Estense α N. 6. 4 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, ad opera di Dario Pecoraro e Tommaso Salvatore, è consultabile alla pagina `https://www.mirabileweb.it/manuscript/modena-biblioteca-estense-universitaria-it-1154-(a-manuscript/215483`.

16 Ludovico Frati pubblica, con attribuzione a Calogrosso, la missiva *Se fortuna spiacevole, se crudelissimi fati* (da lui assegnata a Nicolosa), e la responsiva *Essend'io nel lecto affaticato molto* (che ascrive a Sante) dal ms Parigino Italiano 1022 (cc. 232*r*-242*r*), dove sono trasmesse anonime, e indica il ms Estense α N. 6. 4. (cc. 2*r*-3*v*) come secondo testimone (cf. Frati 1895, 305-49, [trascrizione] 333-44). Mussini Sacchi (1989, 111-12)

In sintesi, alcuni testi, in prosa e in versi, di altri autori o senza una paternità espressa, individuati alla spicciolata, comproverebbero non solo la possibilità di un ampliamento del *corpus* originario della *Nicolosa* – cosa in parte già chiarita dalla presenza dei due sonetti trasmessi dall'Isoldiano e dal ms di San Pietroburgo –, ma anche il coinvolgimento di più mani nella stesura dei testi costitutivi di questo dialogo letterario.

I vari tasselli che ho enunciato consentono a questo punto di ipotizzare un'operazione collettiva – fondata sull'*aemulatio* stilistica e tematica –, di cui il ms di Parigi It. 1036 è una testimonianza organica: esito di una selezione compiuta dall'ideatore e compilatore dell'*Operetta* (come lui stesso la definisce) – Calogrosso, o chi per lui, all'interno di un repertorio di testi forse molto più abbondante (le «infinite e lacrimose lettere», i «dolci e rimati versi» e le «amorose e liete canzonette» della prosa prefatoria). L'intento dovette essere di raccogliere e riordinare testi, anche di epoche diverse (quel «per ordine raccolto», che ha già evidenziato Carrai 1999, 19), composti da coautori e comprimari, «a perpetua fama» di un «pudicissimo e virtuoso amore» (Par. It. 1036, cc. 7*v* e 9*r*).[17] Una raccolta di rime e prose di autori vari, quindi, che si collocherebbe, se quanto ipotizzato fosse vero, all'interno di una produzione nicolosiana o, in generale bentivolesca, di più ampio respiro: forse di una piccola cerchia poetica attiva all'epoca di Sante Bentivoglio e gravitante, almeno in parte, attorno alla sua corte, fra dilettantismo, cortigianeria e qualche improvvisazione.[18] L'operazione compiuta da Calogrosso, o da un suo alter ego, si avvicinerebbe quindi per certi versi a quella messa in atto, ancora in terra bolognese e pressappoco nel medesimo giro di anni, da Sabadino degli Arienti nell'allestimento del ms Universitario 165, senz'altro sollecitato in quell'occasione da una vocazione cortigiana, ma al contempo orientato da predilezioni personali nella selezione dei componimenti di altri autori, che avrebbero dovuto comporre il suo *fragmentario* poetico. E vale la pena rilevare come

riconduce a sua volta le due lettere segnalate da Frati a Calogrosso, senza tuttavia annetterle alla *Nicolosa*. Vecchi Galli (2000, 154 ss.) corregge quanto detto da Frati a proposito del ms Estense (latore solo della prima lettera) e segnala nel medesimo codice non solo la presenza della terza lettera (c. 1*r*) di cui si è detto, compresa anch'essa nel Par. It. 1022 (cc. 229*r*-231*v*), ma anche di diverse altre lettere sentimentali di intonazione elegiaca, che ne condividono il tessuto stilistico e formale (cc. 10*r*, 11*rv*, 13*rv*, 16*rv*, 17*rv*, 18*r*-19*v*).

17 Cf. l'ed. Gaeta-Spongano 1959, 14.

18 All'ancora utile saggio di Frati intitolato alla poesia cortigiana bentivolesca (1905, 1-34), allego almeno l'utilissimo aggiornamento di Bentivogli (1984, 177-222) e il quadro d'insieme di Santagata e Carrai (1993), che offrono un approfondito resoconto sulla poesia delle corti, non soltanto padane, e ai quali rinvio anche per la bibliografia pregressa. A confortare l'ipotesi di una pluralità di mani alla base dell'allestimento del nostro prosimetro è l'ultima indagine di Vecchi Galli c.d.s.

Sabadino lasci ampio spazio alla trasfigurazione della donna nella *colomba* (cui dedica, nel suo manoscritto, dieci componimenti), proprio come capita nella nostra raccolta, dove il *senhal*, nella forma di *colomba* o *colombella*, ricorre, come si diceva, quattordici volte, in un intarsio di stilemi che risale sì al *Canzoniere* di Petrarca, ma attraverso la mediazione di Giusto de' Conti.[19] A questo proposito va detto che il sonetto 6 del Parigino (c. 24*rv*), dunque un testo nicolosiano, condivide l'incipit *Questa leggiadra e pura mia colomba* con il sonetto 27 della *Bella mano*.

Insomma, a fronte di un ampliamento dell'orizzonte nicolosiano, mi pare lecito ritenere la silloge parigina un insieme indipendente, che può per questo conservare lo statuto di prosimetro: una selezione di varie parti giustapposte, a costituire un organismo uniforme, se pure carente di una struttura narrativa (se si esclude la prosa prefatoria che organizza il macrotesto): appunto una *Operetta di Filoteo e Madonna* e non più la *Nicolosa bella* che tutti conosciamo. Non mi pare infatti ci siano elementi per valutare la possibilità di una fusione fra quanto trasmesso dal Parigino e quanto invece testimoniano episodicamente altri manoscritti, rispondendo, l'uno e gli altri, a propositi diversi: un progetto articolato e organico, il primo, e una produzione frammentaria e dispersa i secondi.

A tale riguardo, non è da escludere neppure che alcuni testi del ms di Parigi non siano destinati a celebrare l'amore fra Sante Bentivoglio e Nicolosa Castellani Sanuti. Ed è questo l'ultimo elemento sui cui vorrei soffermarmi, per qualche riflessione conclusiva. Non credo sia da discutere l'ambientazione bolognese del prosimetro, come si evince dalla prosa introduttiva, che a c. 1*v* riferisce di una «inclita citate, ne l'italico gremio riposta, nel fertilissimo e bel piano, dove dal suo destro lato gli altissimi monti d'Etruria la deffendono e al suo opposito, verso lo Adriatico mare, profundissime e alte valle la circundano, e poi da l'altra parte verso la gran Liguria estende i suoi confini…»;[20] analogamente è verosimile il riconoscimento di Sante Bentivoglio in quel «grazioso e onestissimo giovane, de un nobilissimo tronco di quella per grazia disceso, il qual, d'egregia forma e di civili costumi ornatissimo, non molto tempo avanti essendo a la dolce e amata patria ritornato […], fu cum solennissima festa e degni onori constituito capo e guida di tutti coloro nel cui fidel petto ancora ardea alcuna scentilla d'amorosa dilezione verso il generoso e splendido sangue di suo famosi e alti precessori», di cc. 1*v*-2*r*. È ugualmente esplicito l'intento del compilatore della raccolta: celebrare attraverso

19 Sulla trasfigurazione della donna in *colomba* operata da Sabadino degli Arienti si veda Vecchi Galli (1984, 223-54).

20 Favaretto (2022, 266-8) fornisce alcuni dettagli importanti sull'ambientazione bolognese della *Nicolosa*.

la sua *Operetta*, al loro «dignissimo onore [...] fidelmente compilata», l'amore fra quel *nobile* e *mansueto giovane* e *la bella sua fenice* (cc. 1*r*-10*r*). Ma se entriamo nel vivo dei centodue componimenti in rima, delle sette prose complete e del frammento, solo sette poesie recano tracce certe di Nicolosa e Sante. In particolare, le iniziali dei primi tredici versi della canzone acrostica d'apertura compongono *Nicolosa bella*, mentre le versali delle cinque stanze successive formano *Santi*; nella sestina nr. 12 le maiuscole generano l'acrostico *Sanuta* e, analogamente, la sestina nr. 5 e la canzone nr. 64 producono l'acrostico *Sante SB*. *Bel santo nome* (11, v. 12), *ben ti voglio* (78, v. 1), *sante* (78, 6), *ben ti vole* (78, v. 10), *tu de' Bentivogli* (78, v. 11), *Santo è il pensier* (80, v. 1), ricorrono invece nella canzone 11 e nei sonetti 78 e 80. Se aggiungessimo poi il sonetto trasmesso dall'Isoldiano (*Signor benegno...*) – che tuttavia non entra nel novero delle rime del codice Parigino – dovremmo considerare un ultimo acrostico, a comporre ancora *Santi* (che ricorre per altro anche in chiusura del v. 12):

1 Nicolosabella Santi	5 Sante SB	11 bel santo nome	12 Sanuta
64 Sante SB	78 ben ti voglio sante ben ti vole tu de' Bentivogli	80 Santo è il pensier	(Isoldiano) Santi

Nei sette componimenti del Parigino, Nicolosa compare quindi due volte, mentre Sante quattro in maniera diretta e cinque attraverso perifrasi, per un totale di nove occorrenze, concentrate in soli sei testi (il primo dei quali condiviso come si è detto con Nicolosa). Un numero esiguo di presenze, quindi, che se abbinato alla genericità dei componimenti, non ci fa escludere che la selezione riguardasse poesie non tutte necessariamente composte per i due illustri amanti, pur se successivamente a loro destinate dall'ideatore del prosimetro. D'altra parte, non va dimenticato che almeno in un caso, vale a dire nel ms Magl. VII. 61, il sonetto *Questa fenice ardente e sola in terra* (cc. 53*v*-54*r*) è posto fra quelli in onore di Francesca «figliuola di Giovanni di Guido di Carlo Piccolomini».[21]

In definitiva possiamo supporre che l'intento celebrativo dell'*Operetta* – una specie di libro di dedica al signore di Bologna, omaggiato con prose e versi intitolati alla sua amata (alla maniera della *Diva Simonetta* di Giuliano de' Medici, nelle *Stanze* di Poliziano) – sia stato

21 Come è pur vero che in onore di una Laura Raimonda nascerebbe in prima istanza il capitolo ternario LXII della *Nicolosa Bella* (cf. *supra*).

perseguito dal suo compilatore attraverso il recupero e l'accostamento di rime di origine diversa (se pure consimili), in certi casi ritoccate, ma verosimilmente non tutte di prima penna. Così come altri testi che circolavano sparsi, intitolati a Sante e Nicolosa, vennero ispirati al medesimo gusto encomiastico, secondo una moda che tendeva a imporsi. Se è quindi possibile immaginare una sorta di produzione 'isottea' in terra bolognese – se pure disorganica, come testimoniano i codici di cui si è detto sino a qui (vale a dire, in particolare, l'Isoldiano, il Sanpietroburghese, il Marciano, il Parigino Italiano 1022 e l'Estense) –, non credo si possa invece pensare a un romanzo d'amore alla maniera del *Liber Isottaeus*, di cui la *Nicolosa* non condivide la fluidità dei confini.[22] Quantomeno non la *Nicolosa* testimoniata dal Parigino, che, se pure ideata da un rimatore dal profilo incerto ed esito – in parte lacunoso – di un procedimento a mosaico, condotto «cum summa diligenza» (c. 9*r*), appare complessivamente dotata di una struttura definita. Condotta nel segno dell'adulazione cortese, trasmette, «ormai appannati dal tempo, elogi ora iperbolici, ora più quotidiani», che «paiono sollecitare dal dedicatario qualche favore o beneficio» (Vecchi Galli 1984, 228):

> Priego adunque questa mia magnanima e virtuosa donna cum lo suo generoso e degno amante che a la presente mia operetta [...] porgiano il suo alto e grazioso favore, tal che da li invidiosi calunnianti e dal rabido morso di lascivi la diffendano, e a mi prestino ardire e degna grazia che, sì come a la mia secreta e fidel mente l'ho scolpita, cusì la possa in forma perfettamente e senza errore descrivere. Che lo onnipotente e sommo Iove col verace e pudicissimo Amore in laudabil prosperitate e virtuosa vita lungo tempo ardendo gli conservi! (c. 10*r*)

Bibliografia

Banti, O. (1966). s.v. «Bentivoglio, Sante». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

Bellucci, L. (1977). «Una tessera per il romanzo della *Nicolosa bella*». *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*. Padova: Antenore, 115-23.

Bentivogli, B. (1984). «La poesia volgare. Appunti sulla tradizione manoscritta». Basile, B. (a cura di), *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 177-222.

Bentivogli, B. (1985). Recensione di Saxby, N. (a cura di) (1985). *Studi e problemi di critica testuale*, 32, 188-96.

22 Il *Liber Isottaeus* è ora disponibile, con traduzione e commento, nell'edizione di Pesaresi (2023).

Carducci, G. (1893). «Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV». Carducci, G. (a cura di), *Studi letterari*. Bologna: Zanichelli, 299-397.

Carrai, S. (1999). «Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti». Carrai, S. (a cura di), *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*. Roma: Bulzoni, 17-21.

Corsi, G. (1970). *Poesie musicali del Trecento*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.

Favaretto, M. (2022). «InProV: un inventario dei prosimetri in volgare dalla *Vita nova* di Dante agli *Asolani* del Bembo». Borsa, P.; Cabrini, A.M. (a cura di), *Dante e il prosimetro = Atti del convegno* (Milano-Fribourg, 15, 17, 22-23 ottobre 2020). Milano: Università degli Studi di Milano, 245-68.

Ferrari, M. (2017). «Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia». Comboni, A.; Zanato, T. (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 391-7.

Florimbii, F. (2019). *Romanello, Giovanni Antonio: Amorosi versi (Rhythmi vulgares)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Frati, L. (1895). «Lettere amorose di Galeazzo Marescotti e di Sante Bentivoglio». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 26, 305-49.

Frati, L. (1905). «I Bentivoglio nella poesia contemporanea». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 45, 1-34.

Frati, L. (1913). *Le Rime del Codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*. 2 voll. Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua.

Gaeta, F.; Spongano, R. (a cura di) (1959). *Calogrosso, Gianotto: Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del secolo XV.* Bologna: Commissione per i testi di lingua.

Gnaccarini, G. (1909). *Indice delle antiche rime volgari a stampa che fanno parte della Biblioteca Carducci*. Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua.

Mazzatinti, G.; Pintor, F. (1905-06). *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, 13. Forlì: Luigi Bordandini.

Montagnani, C. (2006). *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*. Roma: Bulzoni.

Morpurgo, S. (a cura di) (1929). *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*. Bologna: Zanichelli.

Mussini Sacchi, M.P. (1989). «Le rime 'necessarie' nel romanzo quattrocentesco». Santagata, M.; Quondam, A. (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo = Atti del convegno* (Ferrara, 29-31 maggio 1987). Modena: Panini, 111-16.

Parenti, G. (1973). s.v. «Calogrosso, Gianotto». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

Pellegrini, P. (2017). s.v. «Michele Della Vedova». Comboni, A.; Zanato, T., *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 291-5.

Pesaresi, J. (2023). *Basinio da Parma: Liber Isottaeus*. Bologna: Pàtron.

Righi, L. (2017). s.v. «Sanuti, Nicolosa». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

Santagata, M.; Carrai, S. (1993). *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: FrancoAngeli.

Saxby, N. (a cura di) (1985). *Giovanni de' Mantelli di Canobio detto Tartaglia (ed altri): Versi d'amore*. Edizione critica del Codice Grey 7.b.5 della South African Library di Cape Town. Bologna: Commissione per i testi di lingua.

Segre, C. (1966). «Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la 'Commedia'». Segre, C. (a cura di), *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 51-83.

Soranzo, M. (2017). «Felice Feliciano Antiquario». Comboni, A.; Zanato, T. (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 307-13.

Tinti, J. (c.d.s.). «Per una rilettura della lirica del Quattrocento fra rimaneggiamenti e cleptomanie: il caso inedito di Michele Della Vedova e Gianotto Calogrosso». *Innovamenti. Spazi e percorsi di innovazione per una ricerca multidisciplinare = Atti del III Convegno Internazionale per giovani ricercatrici e ricercatori* (Siena, Università per Stranieri di Siena, 15-17 novembre 2023).

Vecchi Galli, P. (1984). «Il ms. 165 della biblioteca universitaria di Bologna (con inediti di Sabadino degli Arienti)». Basile, B. (a cura di), *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 223-54.

Vecchi Galli, P. (2000). «Per il 'prosimetro' della *Nicolosa bella*». Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento, 143-65.

Vecchi Galli, P. (c.d.s.). «Ancora sulla *Nicolosa bella* e i suoi 'dintorni'». Lombardo, L.; Rinaldin, A. (a cura di), "*El dolce tempo ancor tutti c'invita". Per Tiziano Zanato.* Firenze: Franco Cesati.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Noterelle sulle lettere 'prosimetriche' di Felice Feliciano

Xavier Espluga
Universitat de Barcelona

Abstract This paper analyses the use of the prosimetric form in Felice Feliciano's collection of letters, while taking into consideration their chronology and content. I note that the same poems are present both in the author's correspondence and his collections of verses. I propose a reconstruction of the dedicatory letter of ms Par. It. 1029, a poetry book which Feliciano addresses to an unknown Daniele defined as *faber argentarius*.

Keywords Italy. Renaissance. Felice Feliciano. Letters. Prosimetrum. Poetry.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Cronologia e corrispondenti delle raccolte epistolari. – 3 Una lettera prosimetrica in funzione di dedica di un'antologia poetica. – 4 Conclusioni

1 Introduzione

La personalità del versatile copista veronese Felice Feliciano (1433-post 1480), che assunse l'appellativo programmatico di *antiquarius*, risulta sufficientemente nota agli storici locali, agli epigrafisti, agli appassionati delle arti del libro, nonché agli studiosi di letteratura italiana.[1] È vero che il suo epistolario e alcune delle sue raccolte poetiche mostrano una limitata adozione del prosimetro – con il

1 Per quanto riguarda la biografia di Feliciano, i contributi più completi sono offerti da Mitchell 1961; Gianella 1980; Avesani 1985; Spanò Martinelli 1985; Pignatti 1997. Si rimanda, inoltre, agli studi accolti in Contò, Quaquarelli 1995.

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-21 | Accepted 2024-05-16 | Published 2024-07-17
© 2024 Espluga | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/013

ricorso a composizioni che illustrano le sue diverse vicende biografiche –, ma queste lettere 'prosimetriche' emergono come forma privilegiata di comunicazione tra l'autore e i suoi corrispondenti, in particolare poeti e letterati.

Come è noto, l'epistolario di Feliciano si conserva in quattro manoscritti (tre autografi e un quarto, databile alla fine del Quattrocento, vergato da un copista bresciano).[2] Ciascuno di essi è stato concepito come esemplare di dedica da donare a un destinatario diverso, e presenta, per questo motivo, contenuto e struttura dissimili con non poche varianti d'autore:[3] così, il testimone di Oxford (Bodleian Library, Canon. Ital. 15, d'ora in poi, *O*), che contiene soltanto 29 lettere (il resto è andato perso), è dedicato al poeta riminese Domenico Foschi (*Fuscus Ariminensis*); il ms Harley 5271 della British Library (= *L*) fu consegnato al notaio bolognese Alberto di Francesco Canonici (*Albertus Canonicus*),[4] solo dopo il dicembre del 1475, come dimostra la lettera di prefazione aggiunta in posizione liminare a volume già terminato;[5] nel codice 3095 (= *V*) della Biblioteca Civica di Verona manca il nome del destinatario a cui è indirizzata la prima composizione; infine, l'esemplare di Brescia (Biblioteca Civica Queriniana, C.II.14; d'ora in poi *B*), quello che ha subito rimaneggiamenti più consistenti,[6] si data al periodo romano di Feliciano, cioè agli anni 1478-79, ed è dedicato a Francesco Porcari.[7]

I suddetti testimoni non costituiscono un carteggio documentario, ma una raccolta epistolare di carattere letterario in cui le missive, scritte in occasioni particolari, sono state rielaborate *a posteriori* per essere inserite in un volume adattato alle nuove circostanze biografiche dell'antiquario veronese e destinato ad avere una circolazione ristretta tra la sua cerchia di 'amici', come segno e pegno di una comunanza di interessi. Ciò spiega l'esistenza di redazioni diverse dell'epistolario, che presentano varianti d'autore dovute allo stesso Feliciano e che ne rendono molto problematica l'edizione critica.

2 Per uno studio d'insieme dell'epistolario felicianeo cf. Pratilli 1939-40; Gianella 1980, 472-7; Avesani 1985, 139-44; Quaquarelli 1994; 1995; Mulas 2005-06; Triponi 2010. Si aggiungano i recenti articoli di Amendola 2018; Azzolini 2019. Purtroppo, la tesi di dottorato di quest'ultima, dal titolo *Per un'edizione critica commentata degli epistolari di Felice Feliciano*, discussa presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (2019-20), non è consultabile.

3 Per lo studio delle varianti si veda Azzolini 2019.

4 Sulla figura del notaio bolognese cf. Espluga 2017, 200 (con la bibliografia precedente).

5 La lettera è costituita da due fogli di pergamena verdastra e purpurea (*L*, cc. 3*r*-4*v*). Su questo particolare codicologico si veda Espluga 2017, 200.

6 Data la complessità di queste vicende, ne rimando lo studio ad altra sede.

7 Per questo testimone si rinvia all'ed. Triponi 2010 e alla rassegna critica di Mulas 2011.

Come già accennato, alcune lettere possono includere, spesso alla fine del testo in prosa, componimenti poetici, prevalentemente sonetti, sia del Feliciano che dei suoi corrispondenti, riguardanti episodi biografici descritti nel corpo centrale. Oltre all'intestazione (talvolta in latino), la loro struttura prevede una breve introduzione che illustra le connessioni tra Feliciano e il suo corrispondente, la descrizione di qualche *exemplum* dell'antichità classica, spesso tratto da Valerio Massimo, e una chiusa in cui l'autore si congeda lodando l'amicizia o mostrando ammirazione per il destinatario (più variabili, naturalmente, sono le missive indirizzate al Feliciano dai suoi amici).[8]

Dall'esame dell'epistolario emerge inoltre come Feliciano abbia in diversi casi riciclato il testo di una stessa lettera adattandolo opportunamente. Una di esse, su cui ci soffermeremo alla fine di questo contributo, non solo è stata modificata con l'aggiunta di due sonetti in calce, ma anche utilizzata come dedica di un'antologia poetica autografa. Tali circostanze rendono necessaria l'analisi dei rapporti tra i diversi testimoni manoscritti al fine di precisarne la cronologia assoluta e relativa, e osservarne gli sviluppi testuali.

2 Cronologia e corrispondenti delle raccolte epistolari

Sebbene la cronologia, assoluta e relativa, di queste redazioni dell'epistolario sia, *grosso modo*, nota e consolidata,[9] vorrei tuttavia segnalare la necessità di distinguere tra le diverse fasi legate alla produzione e alla circolazione dei quattro codici sopra descritti, cercando di individuare, laddove possibile, (a) la data di scrittura della lettera (contenente talora testi poetici, coevi o di poco precedenti), in cui la redazione originale va separata dai successivi rimaneggiamenti dovuti al suo riutilizzo; (b) la data di allestimento dei diversi nuclei dell'epistolario; (c) la data di trascrizione dei singoli testimoni manoscritti (che, oltre alle lettere, possono contenere componimenti poetici e di altra natura, aggiunti in momenti diversi); (d) la data dell'eventuale consegna al destinatario.

Osserviamo per prima cosa che in tre dei codici (*O*, *L* e *B*) è possibile riconoscere un primo nucleo redazionale comprendente quasi una cinquantina di testi, che, a quanto pare, fu allestito – cioè accorpato e messo per iscritto – nel tardo 1472 o persino nell'anno successivo, durante il secondo soggiorno bolognese del Feliciano.[10] Per

8 Un elenco di tali lettere, di Feliciano e dei suoi corrispondenti, è offerto nell'Appendice I.

9 Si veda, ad esempio, Amendola 2018 (con la bibliografia precedente).

10 Alcune considerazioni su questo primo nucleo redazionale sono già state espresse in Espluga 2017.

la cronologia redazionale di questo primo nucleo possono venire in aiuto alcune indicazioni temporali, intrinseche o esterne, sufficientemente sicure, che si riscontrano all'interno delle stesse lettere: la missiva al fratello Bernabò è datata *XXIIII Capricornii 1472*, da intendersi forse come 24 dicembre 1472;[11] alcune sono state scritte poco dopo l'omicidio del giovane bolognese Antonio dal Lino (protettore effimero del Feliciano), che ebbe luogo il 9 dicembre 1472; per il momento, il riferimento cronologico più antico proviene da una lettera al veronese Girolamo Lavagnoli, in cui la citazione di Paolo II consente di collocarne la composizione prima della sua morte, avvenuta il 26 luglio 1471.[12]

Altre lettere, redatte da Feliciano negli anni precedenti, furono, per ragioni diverse, tralasciate al momento di allestire la raccolta. Così, non è inclusa l'epistola, in latino, indirizzata al presbitero veneziano Antonio Leonardi nel 1457 e conservata nel noto codice ciriacano di Treviso;[13] è assente anche la lunga lettera prefatoria della raccolta epigrafica dedicata ad Andrea Mantegna (ca. 1462);[14] non è neppure rintracciabile la missiva inviata agli amici bolognesi per accompagnare una scatola contenente dei topi, con la sottoscrizione *penultimo octobris 1471*, che si può leggere nel ms Typ. 157H della Houghton Library di Cambridge (Massachussets) (= *T*), noto anche come codice Hofer,[15] e che precede il sonetto caudato *In questo carçer siàn strecti e serati*, introdotto dall'intestazione «Quivi parlano i toppi in questo modo».[16]

Mi chiedo, tuttavia, se sia possibile che questa prima sezione, assemblata negli anni 1472-73, avesse potuto accogliere lettere e componimenti poetici anteriori a quel periodo. Ci sono buone ragioni per crederlo. Infatti, nella già citata lettera a Girolamo Lavagnoli, Feliciano si congratula con il conterraneo per la sua nomina di «pretore nella Marca» voluta da Paolo II:

11 Amendola 2022, 132. Prendo tali datazioni zodiacali con molta cautela, perché non so come vadano esattamente computati i giorni rispetto all'inizio del segno zodiacale, e non escludo che gli anni vadano intesi *more Veneto*. A questo riguardo si veda Scholderer 1933, 34: «each of the zodiacal signs being apparently regarded as equivalent to an ordinary month; this peculiar method was presumably of Feliciano's own invention».

12 *L*, 9*v*-10*v*. La lettera è assente in *O* e *V*; in *B* il destinatario è un altrettanto ignoto *Paulo de Comitibus*, nominato pretore nell'agro piceno.

13 Treviso, Biblioteca Capitolare, ms 37, cc. 198*v*-202*r*.

14 La lettera è trascritta nei mss Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, X, 196 (3766), cc. 26*v*-28*v*, e Verona, Biblioteca Capitolare, CCLXIX (240), cc. IX*v*-2*v* (adopero la cartolazione dei manoscritti).

15 *T*, cc. 5*v*-7*r*. Per una prima descrizione del contenuto cf. Mazzi 1901, 57-68. Si vedano anche le osservazioni di Comboni 1995, 161-2.

16 La lettera si legge alle cc. 5*v*-7*r*, il sonetto alla c. 7*v*.

> *Felice al prestante e generoso Hyeronimo Lavagnola, quando fu creato pretore nella Marcha dal summo pontifice Paulo secundo*. (*L*, cc. 9*v*-10*v*)

Come abbiamo osservato, la notizia deve essere anteriore al 26 luglio del 1471, data del decesso di papa Barbo. Sappiamo però che la carica di 'pretore' corrisponde a quella di podestà e che la località della Marca (o nell'agro piceno) in cui Lavagnoli esercitò tale ufficio va identificata con Recanati: la documentazione municipale conferma che il nobile veronese fu nominato podestà della città marchigiana dal pontefice veneziano il 13 luglio del 1467.[17] Feliciano, dunque, dovette mandare la lettera poco tempo dopo, forse nell'estate di quello stesso anno. Per cui mi sembra alquanto probabile che alcuni testi del nucleo originario – la missiva a Lavagnoli è l'ottava composizione di *L* – fossero già stati scritti nella seconda metà degli anni Sessanta.

Stando così le cose, si prospettano due nuovi possibili filoni di ricerca a cui bisognerà dare risposta in futuro:

a. da una parte, sarà necessario andare poco più indietro di quanto tradizionalmente pensato per trovare il modello delle lettere poetico-antiquarie caratteristiche dell'epistolario felicianeo: benché venga perfezionata negli anni successivi, la lettera prosimetrica adottata dall'antiquario veronese prende spunto da un modello che sembra già circolare nella seconda metà degli anni Sessanta;
b. dall'altra, occorrerà capire quando Feliciano ebbe l'idea di operare una selezione delle sue lettere e di accorparle in una raccolta da inviare, specificandone di volta in volta il destinatario, ai membri della sua cerchia intellettuale, come meccanismo di autopromozione allo scopo di valorizzare la sua personalità letteraria. Si dovrà, pertanto, controllare se un tale strumento – l'epistolario letterario di contenuto prosimetrico e antiquario – fu concepito e prese forma a Bologna in quei primi anni Settanta; sarà inoltre utile cercare il modello per la raccolta, intesa come accorpamento di lettere contenenti talora testi poetici ma anche composizioni di altra natura, alcune delle quali riconducibili alla tradizione boccaccesca e in

17 Si veda Leopardi 1945, 383 (con riferimento all'appendice CXVII, che alla fine però non fu pubblicata: «CXVII. 13 luglio 1467. Altro breve consimile dello stesso Pontefice [Archivio Comunale]»), 386 nota b («Anche quest'anno il Papa ordinò con un breve che si eleggesse subito per podestà Girolamo Lavagnoli di Verona, ma questa volta il comune non rimase in silenzio (b). Si spedì un oratore, supplicando il Pontefice a degnarsi di non distruggere le prerogative della città, rappresentandogli ancora che l'elezione per il prossimo semestre era già fatta. Il Papa però tenne fermo, e solo si contentò che l'elezione del Lavagnoli venisse ritardata sei mesi. Si dové pertanto obbedire, spendendo tuttavia la patente secondo le forme consuete, come se il comune avesse fatto la scelta liberamente») e 520 (con l'elenco annuale dei podestà).

> parte assimilabili allo spirito delle *Porretane* che il cortigiano bentivolesco Sabadino degli Arienti andava approntando in quello stesso periodo.[18]

Molti dei corrispondenti di queste prime lettere sono conosciuti da tempo: il notaio bolognese Alberto di Francesco Canonici, il poeta riminese Domenico Foschi, i veronesi Girolamo e Agostino Lavagnoli, il bolognese Tideo Marescotti dei Calvi, il poeta toscano Giovanni Testa, detto Cillenio. Altri personaggi, pur presentando nome e cognome, non sono stati tuttavia debitamente identificati. È il caso del perugino Anselmo Donato degli Albizzi oppure di Paulo degli Astolfi. Peraltro l'identità di certe figure rimane ancora celata dietro le denominazioni di stampo antiquario adoperate da Feliciano: Nestore Firmano, Menodoro Anconitano, Pandolfo Partenopeo, Valerio Pisano. In questi casi, presumo che l'aggettivo funzioni come demotico; di conseguenza, ci troveremmo in presenza di un Nestore da Fermo, un Menodoro da Ancona, e così via. Lo stesso fenomeno si riscontra con Angelo Hadriano, corrispondente di un secondo nucleo, che è stato di recente identificato con Angelo Probi originario di Atri, ambasciatore del Magnanimo ed effimero protettore del Feliciano durante gli anni 1473-74.[19] Lo stesso potrebbe dirsi di un *Pisauro Christophoro* (così citato in *L* e *B*),[20] da riconoscersi forse nell'umanista pesarese Cristoforo Berardi, curatore sia della nota edizione della *Commedia* pubblicata a Venezia nel 1477 da Vindelino da Spira, sia, verosimilmente, del *Canzoniere* petrarchesco stampato nella città lagunare, presso lo stesso editore tedesco, nel 1470. Al Berardi è indirizzata un'unica lettera (*L*, 23*v*-26*r*), in calce alla quale si legge il sonetto *Vinse Cupido il sol col astral suo*, riutilizzato successivamente nell'epistola che Feliciano invia a Giovanni Testa (*L*, 61*r*-62*v*).[21] Non si conosce la data della lettera di Feliciano all'umanista pesarese, ma essa è trascritta prima della missiva al fratello Bernabò (dicembre 1472?), il che farebbe pensare a una cronologia di poco precedente. A complicare la storia testuale di questo sonetto, si aggiunge il fatto che esso compare, decontestualizzato, nelle due successive

18 Cf. Mulas 2007b. Per i rapporti tra Feliciano e la corte bentivolesca si veda Espluga 2017, 181-2, 195-6.

19 Per questo personaggio cf. Espluga 2016.

20 *L*, cc. 23*r*-26*r* (*Pisauro Christophoro Felicianus salutem*); *B*, cc. 10*r*-11*r* (*Pisauro Christophoro Publius Licinius salutem*). Il testo della lettera non si trova in *O* a causa della probabile caduta di una carta, mentre in *B*, pur mantenendosi lo stesso corrispondente, compare come mittente un *Publius Licinius*, eteronimo, a quanto pare, di Feliciano.

21 Sul testo contenuto nella lettera a Giovanni Testa si fonda l'edizione del sonetto approntata da Carrai (1995, 195-6; 1999, 42).

antologie poetiche vergate da Feliciano dopo tali date:[22] il già citato codice Hofer (= *T*, c. 112*r*), dove è preceduto dall'intestazione *Excusatio Feliciani*, nonché nel ms Italien 1029 della Bibliothèque nationale di Parigi (= *P*, c. 15*v*), dedicato a un certo Daniele, *faber argentarius*.[23] Tutto ciò serve a confermare, ancora una volta, l'ampio riuso di testi – poetici e non – da parte del Feliciano nella redazione del suo epistolario che, nel caso specifico del sonetto, è l'unica fonte che ci permette di recuperarne il contesto originario.

L'edizione critica del componimento proposta nell'Appendice II dimostra inoltre la sostanziale 'canonizzazione' della produzione poetica felicianea, visto che, al di là di certe oscillazioni ortografiche, non sono attestate varianti d'autore significative. Diversamente, la prosa delle lettere, che subisce vari rimaneggiamenti da parte del Feliciano, presenta delle notevoli divergenze tra una versione e l'altra.

3 Una lettera prosimetrica in funzione di dedica di un'antologia poetica

Poco dopo l'allestimento del primo nucleo dell'epistolario, nel corso del secondo periodo bolognese,[24] Feliciano, raccogliendo testi di natura diversa (composizioni poetiche, lettere, traduzioni, altro materiale letterario), procedette alla sistemazione di alcune raccolte poetiche, riservate a uso privato o destinate agli amici della sua cerchia (Carrai 1995, 177). Le date delle singole trascrizioni sono sempre labili, ma l'esempio più antico potrebbe essere *T*, che appare come un testimone di «carattere privato» e di «maggiore coesione strutturale» rispetto a *P*.[25] Più sicura, invece, sembra la cronologia di quest'ultima antologia che è stata datata attorno al 1475 per le somiglianze con *V*, dal momento che entrambi i codici presentano la stessa filigrana (Briquet 11659) usata nel 1474.[26]

22 Sulla silloge poetica del Feliciano cf. Soranzo 2017. Per le particolarità metriche e linguistiche delle sue rime si veda Comboni 1994; 2014.

23 *P*, cc. 4*r*-8*r*. Per un errore, nell'articolo della Pratilli (1939-40, 87-9) esso compare con la vecchia segnatura 7789, adottata anche da altri autori in data più recente. Si veda la descrizione del codice sul sito di *Biblissima*: `https://portail.biblissima.fr/en/ark:/43093/mdatae1a8653500ed58407c5711e2161e316e4f7cd41e`.

24 Si veda, ad esempio, Avesani 1984, 130: «[*T*] fu trascritto dal Feliciano durante o dopo la sua seconda permanenza bolognese. Allora, forse, egli mise insieme altre raccolte di sue poesie, e sono gli attuali codd. Paris, Bibl. Nat. it. 1029 con le rime per Daniele Argentario e l'Ambros. Z 100 supl. con le rime per Siringa».

25 Le citazioni sono tratte rispettivamente da Carrai 1995, 182 e 1999, 32.

26 Per la datazione di *V* cf. Pratilli 1939-40, 88. Quanto alla filigrana, si veda la descrizione di *Biblissima* citata sopra.

La raccolta di Parigi si apre con una lettera prefatoria, dedicata appunto all'argentiere Daniele, di identità tuttora ignota.[27] A c. 2*v* (la cartolazione, ancora visibile nell'angolo superiore destro, è coeva e di mano del Feliciano) il titolo, che compare all'interno di una cornice formata da nastri intrecciati, è trascritto in capitali all'antica: *Felicianus antiquarius Danieli fabro argentario sua pecunia dedit* (con l'abbreviazione *S.P.D.* che proviene dall'orizzonte epigrafico latino). Una simile resa è attestata nel ms Canon. Misc. 123 della Bodleian Library di Oxford (una raccolta di testi del filosofo catalano Ramon Llull),[28] dove si adopera lo stesso tipo di scrittura – contraddistinto dalla mescolanza di caratteri maiuscoli e minuscoli e da una sovrabbondanza di nessi, legature e letterine scritte all'interno dei caratteri precedenti – che deriva dalle esperienze grafiche di Ciriaco d'Ancona.

Di solito si ritiene che questa lettera di dedica, vergata in una umanistica di stampo ciriacano, cominci a c. 4*r* con la sequenza «desiderio presti favore». Tuttavia, tale inizio rimane incomprensibile nella sua formulazione attuale. Come già segnalato da Gianella (1980, 473-4 nota 62), la prima parte del testo conservato trova riscontro *ad pedem litterae* in altre missive dell'epistolario felicianeo: i paralleli più vicini sono la lettera per Alberto Ceruleo (*O*), quella per Alberto Canonici (*L*) e quella per Sigismondo Montano (*B*) (il testo è assente in *V*). Grazie al confronto con questi testi è possibile completare l'inizio della dedica di *P* venuta a mancare per la caduta della carta in origine numerata come 3. L'antologia poetica per l'argentiere – dallo stesso Feliciano descritta come «rithimo di materno eloquio confecto» – si apriva, dunque, con una lettera per contenuto e struttura simile a quelle dell'epistolario; se ne distaccava soltanto nella chiusa finale in cui, riutilizzando giunture di altre missive, si faceva riferimento all'attività artistica del destinatario. Data la cronologia successiva di *P*, è molto probabile che il testo di dedica sia stato prelevato dall'epistolario e riciclato in un secondo momento, con cambiamento del corrispondente e modifica della parte conclusiva, per fungere da prefazione dell'antologia parigina.

Per definire i rapporti testuali e la cronologia relativa dei quattro testimoni bisogna prendere in considerazione l'intestazione della lettera (purtroppo assente nell'antologia parigina), riportata nelle prime due righe dell'Appendice III. In *O*, essa è dedicata a un Alberto Ceruleo, definito come *totius Ausoniae splendori* e *iuveni integerrimo*. In *L*, il personaggio è identificato con Alberto Canonici, il destinatario dell'intera raccolta harleiana, ed è detto non più *iuveni*, bensì *viro*,

27 Tra le intestazioni delle lettere ai *magistri gemmarum* contenute nell'*Inscriptionum libellus* di Giacomo Zaccaria, noto anche dall'epistolario felicianeo, ne compare una indirizzata a un *peritissimo et eximio uiro Danieli de Venetiis lapillorum cognitori amico honorando* (Zaccaria 1482-83, 18*r*). Per quest'opera, di cui sono stati in passato segnalati i legami con il Feliciano (ad esempio, in Mulas 2007b), si veda da ultimo Parlato 2019, 303-4 nota 12.

28 Sull'uso di tale motivo decorativo cf. Mardersteig 1964, 378 e Marcon 1988, 547.

con l'aggettivo *hilarissimo* che fa da *pendant* con la «hilarità» che si legge nella chiusa della dedica parigina (*P*, c. 7*v*); *B* ha mantenuto la giuntura *hilarissimo viro* introdotta dall'epistolario londinese: è probabile che l'aggiunta del superlativo (e del sost. «hilarità») sia avvenuta in un secondo momento e che il codice di Oxford, in cui manca tale riferimento, sia il più vicino alla redazione originale. Possiamo inoltre osservare la modifica geografica: *Ausoniae* (*O*; e anche *P* nella chiusa finale); *Felsinae* (*L*), motivata dalla provenienza del corrispondente; *Italiae* (*B*).[29] Appare dunque evidente che una lettera della prima sezione dell'epistolario è stata successivamente adoperata come paratesto liminare di un'antologia poetica con l'aggiunta in calce di due sonetti (*Da Calpe, Olimpo, Arab, Ida e Taboro* e *Corsemi al cuor un sì sfrenato ardore*) composti per l'occasione.[30]

4 Conclusioni

Quanto detto ci offre una preziosa cronologia relativa delle redazioni epistolari e delle antologie poetiche. Il nucleo originale del carteggio felicianeo comprendeva lettere della seconda metà degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta (senza che si possa accertare, almeno per ora, se Feliciano abbia adottato un ordine cronologico nell'assemblaggio dei testi). La trascrizione di alcuni dei codici (*OLV*) che ci tramandano la raccolta, organizzata alla fine del 1472 o all'inizio del 1473, si colloca in un periodo immediatamente successivo (1473-75), coincidendo in parte con l'allestimento delle antologie poetiche personali (*TP*). Sia nell'uno che nell'altro caso i testimoni manoscritti rivelano l'impiego della lettera prosimetrica o come strumento per illustrare vicende personali (negli epistolari) o come paratesto liminare (in *P*).

Sono ancora molti gli aspetti da chiarire riguardo ai modelli letterari adoperati dall'antiquario veronese, alla contestualizzazione storica del contenuto epistolare e, soprattutto, all'identificazione dei corrispondenti. Solo attraverso uno studio più approfondito del suo *milieu* sociale e culturale si potrà avere un'immagine più chiara di quell'umanesimo 'borghese', crocevia di gusto cortese e tradizione

29 Segnalo che il medesimo sintagma *totius Italiae splendori* si riscontra nell'intestazione della lettera al pittore Melozzo di Forlì, contenuta nell'*Inscriptionum libellus* citato sopra (Zaccaria 1482-83, 18*r*): *Totius Italiae splendori Melocio de Forliuio pictori incomparabili amico optimo*; il che conferma i legami – tuttora da chiarire – tra quest'opera e l'attività di Feliciano.

30 I due sonetti sono vergati alle cc. 8*v*-9*r*; le quartine del primo (*Da Calpe, Olimpo, Arab, Ida e Taboro*), precedute dall'intestazione *Idem Antiquarius ad eundem Danielem*, furono edite da Tartaro (1972, 266-7); il secondo sonetto (*Corsemi al cuor un sì sfrenato ardore*), privo dell'intestazione *Idem per eundem*, fu invece pubblicato da Pratilli (1939-40, 88).

antiquaria, di cui le lettere 'prosimetriche' di Felice Feliciano rappresentano un caso singolarissimo.

Appendice I

Lettere prosimetriche[31]

Codici	Corrispondenti	Testi poetici[32]
L, 17*r*-18*r*; *O*, 11*v*-12*v*; *B*, 7*v*-8*r*	Francesco Timideo Nursio (*LO*); Roberto Strozzi (*B*) [*]	*Non fu più infeste di Agamenon forte* [+]
L, 18*v*-21*r*; *O*, 13*r*-14*v*; *B*, 8*rv*	Francesco Timideo Nursio (*LO*); Roberto Strozzi (*B*)	*Parmi che·l gran dolor te induca a morte*[33] [+] *Non è sì acuto il tosco de serpenti*
L, 23*v*-26*r*; *B*, 10*r*-11*r*	Cristoforo da Pesaro	*Vinse Cupido il sol col suo stral d'oro*
L, 30*v*-32*v*; *O*, 15*v*-16*v*; *B*, 12*v*-13*v*	Antonio dal Lino	*Io son tra tori, orsi, e tra leoni*
L, 33*r*-34*v*; *O*, 17*r*-18*v*; *V*, 29*v*-31*r*; *B*, 13*v*-14*r*	Domenico Foschi (*LO*); Eufemio Balduino (*V*); Giacomo Zacharia (*B*) [*]	*Desere rura, precor, Sacri quoque tecta Georgii* *Non tanto disiò veder Orpheo*[34]
L, 35*r*-36*v*; *O*, 18*v*-20*r*; *B*, 14*r*-15*r*	Domenico Foschi (*LO*); Giacomo Zacharia (*B*)	*O circuncinto dal splendor phebeo* [+]
L, 37*r*-38*v*; *O*, 20*r*-21*r*; *B*, 15*rv*	Pandolfo da Napoli (Pandolfo Partenopeo)	*Doppoi che ussì del mio primaevo nido*
L, 38*v*-41*r*; *O*, 21*v*-23*v*; *B*, 15*v*-16*r*	Pandolfo da Napoli (Pandolfo Partenopeo)	*Non son di bosco e non uciel di gabbia*
L, 41*r*-42*v*; *O*, 25*v*-26*r*	Gregorio Lavagnoli	*Fusse piaciuto a Dio quel giorno iniquo*
L, 57*r*-61*r*; *B*, 23*r*-24*r*	Agostino Lavagnoli (*L*); Agostino Feltrense (*B*)	*Barbara zente senza humanitade* *Dala mia indigna patria ognor mi piace*
L, 61*r*-62*v*	Giovanni Testa	*Vinse Cupido el sol col suo stral d'oro*
L, 73*v*-75*r*	Eustachio da Sulmona	*Taceti venenose e false lingue*
L, 76*r*-78*v*	Francesco Timideo Nursio	*L'invidia e l'ocio ognor tanto vi attrista*[35]
L, 142*v*-144*r*; *V*, 22*v*-24*r*; *B*, 1*rv*	Alberto Canonici (*L*); Valerio Pisano (*V*); Francesco Porcari (*B*)	*Non da Hyperborei monti a quei di Arabia*
O, 26*v*-27*r*	Lanzilago	*Aspro, crudele, inexorabil vulgo*
V, 25*v*-29*r*	Luca Marin	*Assai fu prumpto il gran Socrate al fine*

31 Si sono escluse dal presente elenco le lettere in cui vengono citati solo incidentalmente testi poetici di altri autori, primo tra tutti Dante.

32 Sono tutti sonetti (e in un caso, evidenziato sotto, una terzina di sonetto), tranne il testo latino in distici elegiaci *Desere rura, precor, Sacri quoque tecta Georgii*, opera di Domenico Foschi, e il componimento *Alchuna à di dolerse isconsolata*, riprodotto in una lettera allo sconosciuto Ludovico da Imola (*B*, 76*r*-77*v*), che prende ispirazione (con evidenti prestiti testuali) dalla ballata *Niuna sconsolata*, cantata da Lauretta alla fine della terza giornata del *Decameron*.

33 Il sonetto è assente in *O*.

34 Il sonetto è assente in *V*.

35 Terzina del precedente sonetto *Dala mia indigna patria ognor mi piace*.

Codici	Corrispondenti	Testi poetici[32]
V, 33*r*-34*v*	Marco Zoppo	*Balugante nel mondo assai possente*
V, 35*r*-37*v*	Luca Marin	*Salirà per virtute in alto monte*
V, 38*v*-41*v*	Filasio Roverella	*Star forte il vietro a colpi di martello*
B, 16*v*-17*r*	Gregorio Silvano	*Fosse piaciuto a Dio quel zorno iniquo*
B, 23*r*-24*r*	Agostino Feltrense	*Chiunche tu sei che pensi di amorbare*
B, 38*rv*	Paolo Bevilacqua	*Hora mai che dentro sono*
B, 41*rv*	Giulio degli Albizzi	*Se millia cento di terren ci parte*
B, 55*v*-56*r*	(senza intestazione)	*Una sol morte fa chi more in guerra*
B, 57*v*-58*r*	Quinto Sulpicio a Quinto Hortensio	*Presago sogno di futuro indicio*
B, 58*r*-59*r*	Francesco Porcari	*Gran tempo el mio navilio è stato sorto*
B, 63*v*-64*r*	Callisto Montano	*Questo longo spetar ogn'hor m'alcide*
B, 71*v*-75*r*	Antonio Benincasa	*Alto valor che sopra il ciel trascendi*[36] *Viva luce del cielo e chiara lampa* *Alta rezina del celeste choro* *Se io ti perdo, Signor, io non ti perdo* *Vergine in cui se spechian tuti i sancti* *Lasso che i'vo', cantando del mio canto*[37] *Squalida e mesta e lachrymosa in vista*[38] *Vegio, dissolto dal fine, morte de homo*
B, 75*r*-76*r*	Manfredo de Monte Longo	*Canta Valerio, a laude, gloria et honore*
B, 76*r*-77*v*	Ludovico da Imola	*Alchuna à di dolerse isconsolata*
B, 78*r*	Giacomo Zacharia	*Primo antico Damon, secundo Evandro*
B, 78*v*	Francesco Benincasa	*S'io potesse cantar come tu canti*
B, 79*rv*	Alexio Romano	*Io vegio, fratel caro, ogn'hora in questa*
B, 80*rv*	Ludovico tonsore	*Veduto ho cadun esser in assetto*
B, 82*rv*	Teodoro	*Come gigante a la corrente strata*
B, 82*v*-83*v*	(senza intestazione)	*Presso de l'alte gratie, eterna Madre*
B, 82*v*-83*v*	(senza intestazione)	*Son vixo longamente in grande errore*
B, 83*v*-84*r*	Ambrosio	*Ben sapeva io che l'esser povero e ignudo*
B, 84*r*-85*r*	Bonifazio de Roverscala	*Codro più volte già mi disse: Di'*
B, 85*rv*	Antonio di Monferrato	*Se tanta grazia mi prestasse il cielo*
B, 85*v*-87*r*	Francesco Porcari	*Ardendo i cieli e gli elementi insieme*
B, 87*rv*	Francesco Porcari (dest.); Giacomo Zacharia (autore)	*Veggio tra voi Quiriti un Fabio e un Curio*
B, 87*v*-88*r*	Ludovico	*Ne Massinissa son, nè Mithridate*
B, 90*rv*	Camillo Romano	*Quanto più nel svegiar forza riprovo*
B, 91*r*-93*v*	Giacomo Pellegrini	*Questa è quella lasciva infida lupa*

[*] = Lettera inviata al Feliciano dal suo corrispondente. [+] = Presenza di varianti d'autore.

36 L'intestazione *Cynthius ad Causam causantem* sembrerebbe rivelare la mano di Francesco Benincasa, detto Cinzio.

37 Con l'intestazione *Cynthius*.

38 Con l'intestazione *Cynthius Anconitanus ad commendationem Feliciani*.

Appendice II

Edizione critica del son. *Vinse Cupido il Sol col suo stral d'oro*[39]

Vinse Cupido il Sol col suo stral d'oro
e fece Iove anchor per Ganymede
come aquila volar; unde si vede
che per Europa è trasmutato in thoro.

E s'io per brama al mio fatal thesoro
vengo per ritrovar qualche mercede,
seguendo l'orme di quel sancto piede,
non fu l'auriga mio Tiphi a Pelloro,

ma fu un fanciul protervo, senza briglia:
qual per Deianira amor vinse colui,
lassando di Athalante il gran soccorso.

A questa fiamma antiqua ognuno è corso,
non è dunque d'averne miraviglia
s'io, mortal terra, son vinto da lui.

Testimoni: *L*^{a}, cc. 23*v*-26*r* (*Materni eloqui Feliciani*) [lettera di Feliciano a Cristoforo da Pesaro]; *L*^{b}, 61*r*-62*v* (*Materni eloqui Feliciani*) [lettera di Feliciano a Giovanni Testa 'Cillenio'] (da cui Carrai 1995, 195-6 = 1999, 42); *B*, cc. 10*r*-11*r* [lettera di Publio Licinio a Cristoforo da Pesaro] (da cui Triponi 2010: 19-20); *T*, c. 112*r* (*Excusatio Feliciani*); *P*, c. 15*v*.

Varianti: 1 il: el *L*^{b} | col: chol *P*: cum *B* || 2 anchor: ancor *L*^{b} | Ganymede: Ganimede *B* || 3 come: como *B* || 4 trasmutato: transmutato *B* | thoro: toro *B* || 5 e: et *B* | s'io: se io *B* | brama: bramma *T* || 6 piede: pede *B* || 8 Tiphi: Typhi *P* | Pelloro: Peloro *P* || 9 fanciul: Cupido *L*^{a2}; *ss*. *T*^{2}*P*^{2} | senza: e senza *L*^{a} | briglia: brilia *B* || 10 qual: qua *B* | colui: Hercul'. *ss. P*^{2} || 11 soccorso: secorso *B* || 12 fiamma: fiama *B* | antiqua: anticha *B* | ognuno: ognun *B* || 13 dunque: adonque *B* | averne: haverne *B* | miraviglia: maraveglia *B* || 14 lui: *ss.* Cupido *T*^{2}.

39 Si riproduce il testo del sonetto contenuto nella lettera a Cristoforo da Pesaro (L^{a}) confrontandolo con gli altri testimoni indicati nella prima fascia d'apparato. Nella trascrizione ho adottato dei criteri conservativi limitandomi allo scioglimento delle abbreviazioni e all'aggiunta di apostrofi, accenti e segni interpuntivi secondo l'uso moderno.

Appendice III

Varianti redazionali della lettera di dedica a Daniele *faber argentarius*[40]

	O*, c. 14*v	***L*, cc. 21*v*-23*v***	***B*, cc. 9*r*-10*r***	***P*, cc. [3*r*]-8*r***
I	Alberto Ceruleo	Alberto Canonici	Sigismondo Montano	Daniele *faber argentarius*
II	*Amicorum principi et totius Ausoniae splendori Alberto Ceruleo iuueni integerrimo.*	*Amicorum principi ac totius Felsinae splendori ΑΛΒΕΡΤΩ ΚΑΝΩΝΗΚΩ hilarissimo uiro atque pientissimo a me summa dilectione colendo.*	*Amicorum principi et totius Italiae splendori Sigismu(n)do Montano uiro hilarissimo atque potenti Franciscus Porcarius salutem.*	[Ø] [c. *olim* 3*rv* (persa)]

Quella felicità sublime qual in Quinto Metello, vivendo, gli fue dala fortuna concessa o quella di Aglao sophidico di Archadia, contento del suo picolo agello o di qualunche altro al mondo felice, ti presti,

L B

dia, doni e concedi la inefabile gratia di colui che con un sol nuto tempera tutti i cerchi superni e tutto il globo terrestre con infinita misura guberna. Et ancho ti agiunga li dolcissimi anni nestorei con acrescimento di laude e gloria senza fine, e siano a te le stelle sempre benigne; il sole, la luna e ciaschun polo ad ogni tuo desiderio presti favore: Volturno, Haustro e Subsolano ogni hora concordi e tutto l'imperio benigno e presto soccorso, e le Naiade e Driade sempre cortese. E siati ogni clyma placabile e grato. Chiudassi eternalmente per te ogni tartarea porta, né mai nymbi o procelle ti nociano; larga et habundante de tutti i beni ti si mostri Ramnusia, fluente e fertile con la tromba del corno, e siati di Mida le formiche sempre in augurio, e di Cassandro suspinto, celato e sepulto ogni pestifero beveraggio. Piovi sopra di te ogni gratia celeste e mai vegano gli occhi tuoi Iove turbato. Venga ogni gratiosa aura e le pure columbe. Seguiti il tuo camino commitante Mercurio e l'emisperio con ogni sidereo signo in te sia sempre sereno. Fuga e disperdassi de Deiotaro, re d'Armenia, l'aquila significante dela propinque casa futura ruina. Dilungassi et aluntani da te di Craeso, re di Lidia, ogni suo sogno sinistro e di dui compagni arcadici viatori, quali in Megara, citate graeca, capitaron, similmente di Alcybiade, re atheniese, la visione nocturna, di Caio Gracco et Cassio parmense. E siati li amici di quella fideltà sicuri et fervidi, qual fusse Pylade ad Horreste, Theseo a Peritoho, Achile

40 Si mette a confronto la lettera dedicatoria della raccolta poetica ms Par. It. 1029 (*P*), riportata nell'ultima colonna, con le altre versioni dell'epistolario felicianeo (*OLB*). A causa della caduta di almeno una carta, *O* presenta solo le prime righe della lettera, dopo le quali il confronto prosegue unicamente con gli altri due codici. Per la trascrizione delle parti in comune ai quattro mss mi sono servito del testo di *L*. Per facilitare la lettura ho sciolto le abbreviazioni e aggiunto apostrofi, accenti e segni di interpunzione. Per mancanza di spazio, ho rinunciato a segnalare le varianti ortografiche dei diversi testimoni con un apposito apparato critico.

a Patroculo, Nixo ad Eurialo, Thideo a Pollinice, Damone a Pithia, Scipione a Laelio, e degli tuoi contrarii divenga quale a Prometheo religado nel duro iugo di monti Caucasi, corroso e laniato da sanguinosi rostri del'aquile alpestre, o siano rinchiusi nel thauro aeneo, da Perilao constructo, denançi ala superba presentia de Phalaris, tyranno agrigentino, overo contorti e depressi nella dura pallestre di Antheo, o siano aeterni compagni nella quadriga di Metio Fuffecio, e, se non basti, siano rinchiusi e serati nel ligneo vaso, d'acuti stimoli pieno, con Atilio Regulo in Carthagine o posti con Scariotho a sempiterno supplicio, e nella rotta de Isione tessuti e contexti; e finalmente ogni tuo emulo iniquo perisca et qualunche amator del honor tuo, vivendo, prosperi longamente. Vagliami la fede e dilectione in te posta, la qual piaza al ciaelo si alunghi sopra la terra. Né mai Saturno falcifero ti si opponga in contrario e ti sia Iove tonante favorevelle e prospero, et Marte bellicoso in qualunche tua guerra, privata o publica, benigno e placabile; e siati il luminoso Apollo sempre sereno; et Venere vincitrice con le sue calide columbe in ogni tuo amore fautrice; et Mercurio facundo et aligero sempre cortese; e siati Diana pharetrigera lucida e chiara. Io mi raliegro e godo del'aquistato thesoro del'amicicia tua, a me preciosa e cara quanto il trono stellato a Iove optimo, quanto la regal diadema a magni principi, quanto l'altissime torre ale columbe, quanto le chiare fontane al sitibondo cervo, quanto l'unde salate agli arcuati dolphini, quanto ale solicite ape gli olenti fiori, quanto la vivace edera al suo caro olmo, conoscendo la urbanità

L*, c. 23*v ***B*, c. 10r** ***P*, cc. 7*v*-8*r***

tua e la costumata e moral vita che tu siegui; la qual cosa mi fa esser tuo quanto io sia da me medesmo. Altro non resta se non che ti ricordi spesso del tuo antiquario Feliciano; et sia di lui presso di te intiera memoria, sì come apresso di me tengo la tua, con firmo proposito de mai lassarla. E senza più dire Idio ti prosperii e dia quanto di sopra habiamo dicto. *Vale*.

quanto il mio inchiostro di sopra ricorda. El tuo desiderio similmente desidero.

et hilarità tua, la securità, constantia et modestia, parcità, sobrietà e honestà inexplicabile, la moderanza et prudentia, la innocentia, perseverantia nelle laudate opere, la magnanimità et liberalità, quasi elemento de cui la gusta, e più la virtù tua, la quale è quasi lampade radiante in tutta Ausonia di più phama che l'antiquo Parasio* con suoi colori; con tua artificiosa mano tu ogni praecioso metallo conduci figurato e dipinto, quale nel'antiquo saeculo Zeusi con suoi penelli faceva. Sia, adunque, aeterna la tua laude né mai quella manchi de gloria. E per non esser più longo pongo fine per dar loco al mio rithimo di materno eloquio confecto, de picolo pulso, ma di optimo amore e fede, qual serà testimonio del tuo Antiquario Feliciano che desidera esser aggregato et agiunto nella unione de tuoi fideli senza alcuna oblivione futura. Resti, adunque, presso di te intiera memoria. Vinca l'amor nostro ogni graeca amicicia. Fuga ogni sorda orechia. Rumpassi ogni scilentio et ocio et surga in noi ogni studio et industria dando et aequalmente recevendo l'uno da l'altro di dolce amicicia uberrimo fructo.

*[*in marg. sup.*] *Parasium uinces tabulis uincesque cauandis Pyrgotholem* (sic) *gemmis* [cf. Plin. *nat*. XXXVII, 4: *ab Pyrgotele*] *Mentoraque in patheris* [cf. Plin. *nat*. XXXIII, 53, 147 e 55, 154].

Testimoni: *O,* c. 14*v*; *L*, cc. 21*v*-23*v*; *B*, cc. 9*r*-10*r*; *P*, cc. [3*r*]-8*r.*

1 Quella felicità sublime... 3 presti *O*; *post* presti *abest O*; 1 Quella felicità sublime... 8 ad ogni tuo *abest P* || 38 la securità... 41 la gusta *L*, c. 71*r* [lettera di Feliciano a Moscardi] = *B*, c. 28*v* [lettera di Xenophonte a Glauco] || 52 Vinca l'amor... amicicia *L*, c. 73*r* = *B*, c. 29*r* || 52 fuga... 54 et industria *L*, 73*r* = *B*, c. 29*r* || 54 dando... 55 fructo *L,* c. 73*r* = *B*, c. 29*r.*

Varianti d'autore (?)

9 Haustro *LP* : Euro *B* || 13 celato e sepulto *L* : e sepulto (*om.* celato) *P* : e celato *B* || 14 gratia celeste *LB* : gratiosa influentia *P* | vegano gli occhi tuoi *LB* : gli occhi tuoi vegano *P* || 15 gratiosa aura *LB* : gratia coeleste *P* || 19 di Alcybiade re atheniese *LB* : del re atheniese Alcibiade *P* || 27 tessuti *LB* : roti *P* || 30 favorevelle (favorevele *B*) *LB* : fautore *P* | e prospero *L* : perpetuo *P* : *om. B* || 32 fautrice *LB* : secunda *P* || 34 amicicia tua *LP* : nostra amicitia *B*.

Bibliografia

Amendola, C. (2018). «Felice Feliciano epistolografo. Sondaggi sul codice Canon. Ital. 15 della Bodleian Library di Oxford e ipotesi di una cronologia degli epistolari». *Critica Letteraria*, 178, 9-48.

Amendola, C. (2022). *Bartolomeo Miniatore e l'Umanesimo volgare.* Con edizione critica del *Formulario di esordi ed epistole missive e responsive per Giacomo Bolognini.* Napoli: FedOA – Federico II University Press. TESTI. Antichità, Medioevo e Umanesimo 6.

Avesani, R. (1985). «Felice Feliciano, artigiano del libro, antiquario e letterato».Avesani, R. (a cura di), *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*. Vol. 4, t. 2, *Verona e il suo territorio*. Verona: Istituto per gli Studi Storici Veronesi, 113-44.

Azzolini, C. (2019). «"La forza de l'ornato parlare". Varianti redazionali nelle epistole di Felice Feliciano». Aldinucci, B. et al. (a cura di), *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare.* Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena, 45-55. http://hdl.handle.net/10807/151718.

Carrai, S. (1995). «La corrispondenza poetica di Feliciano con Giovanni Testa Cillenio». Contò, Quaquarelli 1995, 177-96.

Carrai, S. (1999). *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*. Roma: Bulzoni.

Comboni, A. (1994). «Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano». *Studi di Filologia italiana*, 52, 65-92.

Comboni, A. (1995). «Una nuova antologia poetica del Feliciano». Contò, Quaquarelli 1995, 161-76.

Comboni, A. (2014). «Testi in pavano e in veronese rustico nelle antologie di Felice Feliciano. Proposte per una nuova edizione». Paccagnella, I.; Gregori, E. (a cura di), *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo = Atti del XL Convegno Internazionale* (Bressanone, 12-15 luglio 2012). Padova: Esedra editrice, 385-94.

Contò, A.; Quaquarelli, L. (a cura di) (1995). *L'"antiquario" Felice Feliciano veronese, tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro = Atti del Convegno di studi* (Verona, 3-4 giugno 1993). Padova: Antenore. Medioevo e umanesimo 89.

Espluga, X. (2016). «La carriera dell'ambasciatore napoletano Angelo Probi, effimero 'protettore' di Felice Feliciano». *Archivio Veneto*, 6a s., 147(12), 131-59.

Espluga, X. (2017). «Per gli anni bolognesi di Felice Feliciano». *Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna*, 67, 181-218.

Gianella, G. (1980). *Il Feliciano.* Arnaldi, G.; Pastore Stocchi, M. (a cura di), *Storia della cultura veneta*, vol. 3, t. 1. Vicenza: Neri Pozza, 459-98.

Leopardi, M. (1945). *Annali di Recanati con le leggi e i costumi degli antichi recanatesi inoltre Memorie di Loreto opera del Conte Monaldo Leopardi*, vol. 1. Varese: La Tipografica Varese.

Marcon, S. (1988). «Vale feliciter». *Lettere Italiane*, 40(4), 536-56.

Mardersteig, G. (1964): «Tre Epigrammi di Gian Mario Filelfo a Felice Feliciano». Henderson Jr., C. (ed.), *Classical, Medieval, and Renaissance Studies in Honor of B.L. Ullman*, vol. 2. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 375-84.

Mazzi, C. (1901). «Sonetti di Felice Feliciano». *La Bibliofilia*, 3(2-3), 55-68.

Mitchell, C. (1961). «Felice Feliciano Antiquarius». *Proceedings of the British Academy*, 47, 197-221.

Mulas, A. (2005-06). *Gli epistolari volgari di Felice Feliciano* [tesi di laurea]. Roma: Sapienza Università di Roma.
Mulas, A. (2007a). «Epistole e prosimetri inediti del Feliciano fonti delle *Porretane*». *Italique*, 10, 61-84.
Mulas, A. (2007b). «L'*Inscriptionum libellus* di Jacopo Zaccaria e l'umanesimo romano». *Albertiana*, 10, 153-77.
Mulas, A. (2011), «Note sull'edizione dell'epistolario di Brescia e sull'edizione delle rime del Feliciano». *Letteratura italiana antica*, 12, 409-27.
Parlato, E. (2019). «Origini e sviluppo dell'epistolografia artistica tra Quattro e Cinquecento. Dalle lettere alle loro raccolte». Procaccioli, P. (a cura di), *L'epistolografia di antico regime. Convegno internazionale di studi* (Viterbo, 15-17 febbraio 2018). S.l.: Edizioni di Archilet, 299-312.
Pignatti, F. (1997). s.v. «Feliciano, Felice (Antiquarius)». *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46. Roma: Enciclopedia Treccani, 83-90.
Pratilli, L. (1939-40). «Felice Feliciano alla luce dei suoi codici». *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 99, 30-105.
Quaquarelli, L. (1994). «Felice Feliciano letterato nel suo epistolario». *Lettere Italiane*, 46(1), 109-22.
Quaquarelli, L. (1995). «Felice Feliciano letterato nel suo epistolario». Contò, Quaquarelli 1995, 141-60.
Scholderer, V. (1933). «A note on Felix Antiquarius». *Gutenberg Jahrbuch*, 8, 34-5.
Soranzo, M. (2017). s.v. «Felice Feliciano Antiquario». Comboni, A.; Zanato, T. (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento.* Firenze: Edizioni del Galluzzo, 307-13.
Spanò Martinelli, S. (1985). «Note intorno a Felice Feliciano». *Rinascimento*, 2a serie, 25, 221-38.
Tartaro, A. (1972). *La letteratura italiana. Storia e testi. Il Quattrocento. L'età dell'umanesimo*, vol. 2. Bari; Roma: Laterza.
Triponi, A. (2010). *Felice Feliciano, Lettere. Il manoscritto C.II.14 di Brescia*. Manziana: Vecchiarelli Editore.
Zaccaria, G. (1482-83). *Inscriptionum libellus.* Roma: Eucharius Silber.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Esegesi pluriprospettica nel *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici

Bernhard Huss
Freie Universität Berlin, Deutschland

Abstract This essay examines the relations between sonnets and exegetical prose in Lorenzo de' Medici's commentary on his own poetry. The Laurentian sonnets open up different horizons of philosophical references. The commentaries in prose increase the philosophical options that are substantiated in the sonnets. In so doing, they create a wide range of divergent interpretative paths. The Magnifico's textual strategy is intended to work towards the cautious installation of Lorenzo's political authority as that of a philosopher-king of the Platonic type, an operation whose presumptuousness in risky circumstances might be reduced by a(nti)platonic stratagems.

Keywords Renaissance. Early Modern Period. Lyric poetry. Prosimetrum. Sonnet. Philosophy. Commentary. Platonism. Marsilio Ficino. Lorenzo de' Medici.

Lorenzo de' Medici ha scritto opere appartenenti a diversi generi letterari, che pongono notevoli problemi di interpretazione a causa della loro complessità. Tuttavia, probabilmente nessun altro testo del Magnifico è così complesso e allo stesso tempo ambizioso come il *Comento de' miei sonetti*. Per quest'opera Lorenzo selezionò 41 dei suoi sonetti e li corredò di dettagliati commenti in prosa. Il lavoro è visibilmente incompiuto: non solo manca una conclusione, ma i sonetti *Chi ha la vista sua così potente* (*Canzoniere* nr. 95) e *Della mia donna, omè!, li ultimi sguardi* (*Canzoniere* nr. 133), di cui il *Comento*

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-18 | Accepted 2024-04-19 | Published 2024-07-17
© 2024 Huss | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/014

promette in più punti l'interpretazione,[1] non sono né citati né commentati nel corso del testo giunto fino a noi.

A prescindere dal legame, talvolta ardito, con il Dante autocommentatore della *Vita Nova* e del *Convivio*,[2] che la prosa di Lorenzo rende piuttosto esplicito, il genere dell'autocommento è decisamente insolito nel XV secolo. Lorenzo si pone così come autore eccezionale in diretta connessione con Dante, che Ficino e i suoi seguaci platonici in particolare tentano di stilizzare come nuova autorità metafisico-filosofica.[3]

È evidente che il commento in prosa entra in una relazione paratestuale con i testi lirici a cui si riferisce. Tuttavia, occorre chiedersi se il commento sia (riprendendo liberamente Genette) davvero un 'peritesto' (un'esegesi originariamente presentata insieme ai sonetti scelti per il *Comento*) o un 'epitesto' dei sonetti (un'interpretazione aggiunta successivamente).[4] Nel primo caso, si tratterebbe di una struttura testuale voluta dall'autore, destinata fin dall'inizio alla pubblicazione in questa veste,[5] creata come un conglomerato di versi (i sonetti) e di prosa (i commenti). Nel secondo caso, i sonetti nel loro insieme, o almeno all'interno dei rispettivi singoli capitoli, sarebbero stati scritti prima o indipendentemente dal commento. Un argomento a favore di questa tesi potrebbe essere il fatto che tutti i sonetti del *Comento* si trovano insieme a numerose altre poesie nel *Canzoniere* (non commentato) di Lorenzo, e che cinque dei sonetti del *Comento* compaiono anche nella Raccolta aragonese (dove non sono commentati).[6] Il fatto che gli altri due sonetti destinati a essere inseriti nel *Comento*, *Chi ha la vista sua così potente* e *Della mia donna, omè!, li ultimi sguardi*, siano noti e siano sopravvissuti come

Traduzione italiana del capitolo a cura di Nicolas Longinotti.

1 *Comento* XIV 19, XVI 19, XVII 1. Qui e nei passaggi successivi il *Comento* viene citato con indicazione di capitoli e paragrafi dall'edizione critica di Tiziano Zanato (1991). Le questioni affrontate in questo articolo sono discusse in modo più dettagliato in Huss 2011. Ringrazio i revisori anonimi del loro lavoro e dei consigli molto utili.

2 Per la presenza del *Convivio* di Dante nel *Comento* di Lorenzo, cf. la visione d'insieme di Maaß 2002, 179-93.

3 Cf. Zanato 1979, 16; Huss 2007, 68-9. Anche la canzone di Cavalcanti *Donna me prega*, citata da Lorenzo nel proemio, era stata appropriata dal ficinianismo con una forzata (re-)interpretazione come testo vocazionale; cf. più estesamente Huss 2007, 111-21.

4 Genette opera di solito una netta distinzione tra le due categorie, ma riconosce che non solo «paratesto» è un termine pragmaticamente flessibile e che necessita di una definizione (Genette 1987, 315), ma in particolare che il confine tra epitesto e peritesto, che insieme formano il paratesto, è fluido.

5 Il fatto che il *Comento* fosse destinato al pubblico, almeno al momento della composizione del *Proemio*, è esplicitato nel relativo testo: «parendomi, massimamente *publicando questa interpretazione*, sottomettermi più tosto al giudicio degli altri» (*Proemio* § 23; corsivo aggiunto).

6 *Canzoniere* nrr. 84 e 87-90 = *Comento* nrr. 7 e 1-4.

parti del *Canzoniere* laurenziano, mentre non esistono le rispettive 'parafrasi' in prosa, depone a favore di una valutazione 'epitestuale' del commento. Quindi, Lorenzo avrebbe scritto, dopo la stesura dei sonetti, un testo che Genette caratterizzerebbe come una forma di 'epitesto autoriale pubblico', ossia un 'autocommento autoriale posteriore' (Genette 1987, 316-18, 322-5, 337-40). Questo autocommento autoriale posteriore, come interpretazione aggiunta successivamente ai sonetti, sarebbe anche coerente con la presunta 'tecnica di scrittura' di Lorenzo: Mario Martelli è stato in grado di dimostrare in più occasioni che Lorenzo non ha fissato i singoli capitoli del *Comento* in un manoscritto continuo, ma li ha applicati a singole schede (o «fogli staccati», Martelli 1965, 72) – sulle quali forse erano stati trasferiti in precedenza i singoli sonetti da un altro gruppo testuale (come il manoscritto del *Canzoniere*).

Con la questione del 'peritesto autentico' o dell''epitesto come autocommento autoriale posteriore', abbiamo toccato direttamente il problema della genesi dell'opera e della diacronia della sua composizione, da sempre uno dei principali campi di ricerca sul *Comento*.[7]

Il *Comento* ha una genesi lunga e complessa. I primi passi databili di Lorenzo risalgono a poco prima del 1476-77. Si può ricostruire la cosiddetta 'redazione *Nutricia*', riconducibile al 1486, che comprende circa 17-21 sonetti (attestati dai *Nutricia* di Poliziano, vv. 752-62).[8] Allo stesso periodo risale una lettera di Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo de' Medici, in cui il filosofo discute del *Comento* (lo definisce una 'parafrasi') e chiede a Lorenzo di continuare a lavorare sul testo.[9] Sembra che Lorenzo abbia continuato a lavorare al *Comento* per molto tempo, presumibilmente fino al 1489-90 o addirittura fino alla sua morte, avvenuta nel 1492. La maggior parte degli studiosi è dell'opinione che i sonetti siano stati generalmente scritti prima del commento in prosa[10] – anche se non è quasi mai possibile determinare l'esatto intervallo di tempo tra la composizione dei versi e la loro esegesi. Come già accennato, il metodo di Lorenzo consisteva presumibilmente nel trasferire i testi dei sonetti preesistenti su 'schede' e nel commentarli successivamente per integrare le carte

7 Sui tentativi di datazione, cf. la breve rassegna degli approcci più importanti in Orvieto 1992, 325-8 e le osservazioni introduttive in Zanato 1991, 123-9 e 1992, 555-63; vedi anche Leporatti 1987.

8 Cf. la panoramica dei vari tentativi di ricostruzione della 'redazione *Nutricia*' in Zanato 1991, 127. La ricostruzione di Leporatti arriva a 17 sonetti annotati, mentre Martelli e Zanato, ciascuno con un approccio diverso, cercano di determinare un totale di 21 poesie.

9 La lettera di Pico è stata tradizionalmente datata al 15 luglio 1484, ma la nuova datazione di Bausi 1998, basata su prove manoscritte, è il 15 luglio 1486.

10 Si veda per esempio Lipari 1936, 78; Bigi 1952-53, 120-1; Martelli 1965, 102-3; Ponte 1967, 246.

nel *Comento*. Rispetto ai componimenti, il commento sarebbe quindi effettivamente un epitesto, e nel complesso ci sarebbe una struttura i cui anche singoli strati di prosa, proprio come i sonetti, potrebbero essere stati composti in tempi diversi – per cui alcune parti della parafrasi potrebbero essere più antiche di alcuni dei sonetti collocati in altri capitoli.

Una relazione peritestuale piuttosto che epitestuale della parafrasi con il rispettivo componimento (almeno una stretta vicinanza temporale tra le due parti) può essere ipotizzata in accordo con Martelli solo quando il rapporto del commento con il componimento è effettivamente 'parafrastico' in senso stretto. In questi casi, tuttavia, Martelli fa anche i conti con una successiva revisione e ampliamento dell'esegesi, cioè con una reinterpretazione posteriore (Martelli 1965, 102, 125, 127). Il fatto che il *Comento* sia stato probabilmente rivisto e ampliato più volte (e che questo processo sia avvenuto separatamente e in modo discontinuo in «fogli staccati» rispetto alle singole poesie), cioè che le aggiunte epitestuali di Lorenzo siano avvenute in un processo stratificato, fornisce una spiegazione rivelatrice – anche se non sufficiente – di come il *Comento* metta in relazione complessa l'interpretazione filosofica con le poesie. Le interpretazioni offerte dal testo nel suo complesso per la poesia amorosa laurenziana sono molteplici, e i passaggi in prosa presentano di per sé una varietà di opzioni filosofiche.

Questo problema si manifesta con particolare evidenza nella questione controversa se l'esegesi filosofica che il *Comento* cerca di realizzare sia o meno a dominante platonica e se i sonetti abbiano o meno un significato platonico indipendente dall'esegesi. Ad esempio, alcuni studiosi ritengono che il *Comento* sia essenzialmente un prodotto retorico e petrarchesco con sfumature politiche, in cui la filosofia e soprattutto il platonismo rinascimentale non giocano un ruolo importante.[11] Se questa è un'opinione minoritaria, gli studiosi non sono affatto d'accordo su dove si possano effettivamente trovare delle dimensioni platonicizzanti-ficiniane nel *Comento*. Nell'introduzione alla sua edizione e nel suo abbondante commento al testo di Lorenzo, Paolo Orvieto sostiene che esiste un chiaro distacco che separa il profilo filosofico dei sonetti da quello della parafrasi: mentre i sonetti, con pochissime eccezioni,[12] si collocano su una «piattaforma unitaria, platonica neoplatonica scritturale ficiniana e agostiniana» e la loro «tramatura» può essere descritta come «tutta imbastita [...]

11 Kennedy 1989, cf. specialmente 54 e 67.

12 Si tratta, per essere più precisi, dei sonetti nrr. 21, 27 e 28, «che per il loro tono narrativo, lirico (petrarchesco si potrebbe dire) disegnano una scenografia culturale decisamente afilosofica e ateologica, quindi con ogni probabilità giovanile» (Orvieto 1992, 351).

della sostanza teologico-filosofica del sincretismo neoplatonico-cristiano (ma anche ermetico, orfico e iniziatico) di Ficino»,[13] quasi il contrario vale per il commento in prosa: «la dimensione di tale sincretismo ficiniano si fa nelle parafrasi estremamente rarefatta» (Orvieto 1992, 351, da cui anche le citazioni successive). Di conseguenza, il lettore, condizionato dai sonetti ficiniani, vive un'esperienza esegetica sorprendente e deludente:

> Addirittura la parafrasi spesso frustra il lettore che non trova quel che si aspettava di trovare, dopo aver letto con lente neoplatonica (la giusta lente) il sonetto.

Invece che in un commento ficiniano, il lettore si imbatte in un miscuglio di aristotelismo («Aristotele sorprendentemente sopravanza Platone»), «fisiologia naturale» (per la quale si potrebbe al massimo fare riferimento al *De vita* di Ficino del 1489) e «'filologia' polizianea». Lo smantellamento della dottrina ficiniana dell'amore, che i sonetti presupponevano, da parte del commento in prosa è forse l'aspetto più sorprendente in questa relazione filosoficamente contraddittoria di poesia e parafrasi: «Ma ciò che sorprende di più [...] è la riduzione dell'amore teologico di Ficino alla misura e dimensione 'passionali' e terrene».[14]

Zanato sostiene il contrario della posizione di Orvieto: la teoria dell'amore di Ficino è estranea ai sonetti, mentre una dimensione ficiniana del commento conferisce alla storia d'amore descritta da Lorenzo una veste platonizzante e trasforma il *Comento* in una narrazione filosofica nel suo complesso.[15]

Certo, questa sottostruttura platonizzante non è la pura dottrina del ficinianesimo; piuttosto, il *Comento* racconta una storia d'amore

13 Cf. Martelli 1965, 59 sulla posizione di Orvieto riguardo ai sonetti: «il fatto che le rime attualmente comprese nel *Comento* siano per lo più di maniera stilnovistico-platonica».

14 Seguendo Martelli, Orvieto (1992, 351) spiega questo fatto puramente in termini di genesi dell'opera ipotizzando una «tarda revisione da parte dell'autore»: Lorenzo avrebbe riscritto il suo *Comento*, originariamente ficiniano, da una prospettiva cristiana ortodossa, in particolare savonaroliana, negli ultimi anni della sua vita, al fine di eliminare l'eresia platonistica di una conoscenza di Dio che nasceva in ultima analisi da un affetto terreno – «il *Comento* 'platonico' (del quale permangono estese tracce), se pur vi fu, doveva essere stato ben altra cosa» (Orvieto 1992, 352).

15 Zanato 1979, 73. Sul presunto ficinianesimo del *Comento* vedi anche Tanturli 1982, in particolare 348, che considera il testo di Lorenzo un progetto complessivo ficiniano-platonistico *ab ovo*, e – più vicino alla posizione di Zanato – Mazzacurati 1989, 65, secondo il quale anche i sonetti 'petrarchisti' del *Comento* sono circondati da un commento di tipo 'stilnovista'.

essenzialmente 'terrena' in cui il ficinianesimo viene disinnescato: il concetto di *contemplatio* ne risulta, per così dire, 'deplatonizzato'.[16]

Martelli ritiene invece che la storia d'amore illustrata dal *Comento*, che egli interpreta come «allegorica fabula d'amore» in senso ficiniano,[17] non sia stata completata da Lorenzo. Secondo lo studioso, la sequenza introduttiva (capitoli I-IV con le poesie sulla morta Simonetta) sarebbe stata aggiunta tardivamente, con l'obiettivo di stabilire un'ascendenza contemplativa per l'intera narrazione del *Comento*.[18] Tuttavia, già la 'redazione *Nutricia*' testimonia che la scala platonica del *Comento* era rimasta incompiuta perché interrotta al secondo stadio (la *vita activa* che segue la 'vita sensuale'), e le esortazioni di Pico in quella lettera a Lorenzo erano finalizzate alla 'ulteriore costruzione' della 'scala d'amore' fino al terzo stadio (*vita contemplativa*), quello dell'amore contemplativo di Dio e della realizzazione dell'Uno.[19] Naturalmente, Martelli non riesce a trovare la narrazione ficiniana da lui postulata in tutte le parti dell'opera in prosa. Al contrario, deve ammettere, ad esempio, a proposito del sonetto nr. 23 (*Sì dolcemente la mia donna chiama*): «La prosa in cui Lorenzo aveva interpretato il sonetto non dichiara certo l'allegoria» (Martelli 1980b, 1052). Dal n. 5 in poi, il *Comento* non presenta una rappresentazione unilineare di una *vita contemplativa* che seguirebbe alla 'vita civile' dei nrr. 1-4. Ma non rimane nemmeno chiaramente al livello di una 'vita civile'. Piuttosto, nel commento gli schemi argomentativi mondani e platonistico-astratti si intrecciano in modo molto complesso.

In primo luogo, il proemio sembra prendere le distanze dall'*amor divinus* dei platonici quando, nel contesto della sua ampia trattazione del fenomeno dell'amore, Lorenzo afferma che:

> E mettendo per al presente da parte quello amore el quale, secondo Platone, è mezzo a tutte le cose a trovare la loro perfezzione e riposarsi ultimamente nella suprema bellezza, cioè Dio; parlando di quello amore che s'extende solamente ad amare l'umana creatura, dico che, se bene questa non è quella perfezzione d'amore che si chiama 'sommo bene', almanco veggiamo chiaramente contenere in sé tanti beni et evitare tanti mali, che secondo la comune consuetudine della vita umana tiene luogo di bene. (*Proemio* §§ 29-30)

Il concetto ficiniano di amore sembra quindi essere abbandonato a favore di una enfasi sull'amore mondano della *vita activa*, che è socialmente necessario e ha un effetto fondante sulla società – ed è proprio

16 Cf. Zanato 1979, specialmente 47-9, 57-8, 61-2, 64-7, 71-3, 98-9.

17 Martelli 1980b, 1049; cf. anche Martelli 1980a, 123.

18 Cf. almeno Martelli 1996, 67; 2003, 187.

19 Cf. Martelli 1965, 75, 106-7; 1980a, 123; 1992, 56; 1996; 2003.

tale amore che viene tratteggiato per lunghi tratti della prosa. Questo abbandono sembra in linea con l'autodistanziamento da una concezione platonica della contemplazione, che non può essere messa al servizio di tutti, ma è riservata a pochi nei suoi effetti benefici:

> perché ognuno non nasce atto o disposto a potere operare quelle cose che sono reputate prime nel mondo, è da misurare sé medesimo e vedere in che ministerio meglio si può servire alla umana generazione, e in quello essercitarsi, perché e alla diversità degli ingegni umani e alla necessità della vita nostra non può satisfare una cosa sola, ancora che sia la prima e più excellente opera che possino fare gli uomini: anzi, pare che la contemplazione, la quale sanza controversia è la prima e più excellente, pasca minore numero delli uomini che alcuna delle altre. (*Proemio* §§ 16-17)

Nonostante in questi passaggi Lorenzo prenda le distanze dal ficinianesimo, non lo rimuove completamente. Gli schemi argomentativi platonizzanti sono inizialmente negati, ma vengono ripetutamente adottati nel prosieguo dell'opera.[20] Ciò è particolarmente evidente nel capitolo XXXVIII, dove la «somma bellezza», intesa in termini platonici, viene improvvisamente stabilita in modo esplicito come fine ultimo, sebbene Lorenzo non volesse occuparsi dell'amore contemplativo che conduce all'*Unum Pulchrum*:

> E a provare questa verità, che la vita delli gentili cuori proceda da questa infinita bellezza, bisogna presuporre la bellezza essere sanza fine: e però sarebbe non solo la maggiore bellezza, ma quanta bellezza può essere, perché ogni cosa infinita è tale; et essendo una medesima cosa somma bellezza e somma bontà e somma verità, secondo Platone, nella vera bellezza di necessità è la bontà e la verità, in modo annesse che·ll'una con l'altra si converte. E intendendosi per li cuori gentili gli animi elevati [...] e perfetti, bisogna sia vero che ogni gentile cuore viva d'infinita bellezza, perché el bello, buono e vero sono obietto e fine d'ogni ragionevole desiderio, dando vita a quelli che gli appetiscono: perché chi si parte dal bello, dal buono e dal vero si può dire non vivere, perché fuora di queste perfezzioni non si dice essere cosa alcuna. (XXXVIII 4-8)

Anche se le opzioni interpretative ficiniano-platoniche sembrano così relegate nel *Proemio*, Lorenzo le propone più volte al lettore in altre parti della sua opera. Una constatazione simile si ricava se si

20 Cf. per es. XXI 24-7, XXXIII 10-12 e 18 (per la teoria platonizzante dell'armonia e il topos platonico delle due lire in sintonia, cf. Huss 2007, 328-34 su Lorenzo, *Canzoniere* nr. 82: *Se con dolce armonïa due instrumenti*).

prendono in considerazione singoli motivi della poesia d'amore o del discorso filosofico e si analizza la loro applicazione nel *Comento*; si veda per esempio:

(1) Il motivo del 'toccare la donna amata'.[21] In diverse occasioni, l'io innamorato e, sulla sua scorta, il commentatore tematizzano il desiderio non solo di vedere e ascoltare la donna amata, ma anche di toccarla con la mano. Così l'amante promette ad Amore di compensare la sospirata 'tregua' amorosa nel sonetto nr. 19:

> ti prometto
> ne' sonni sol veder quello amoroso
> viso, udir le parole ch'ella dice,
> toccar la bianca man che il cor m'ha stretto.
> (vv. 9-12)

La concretezza di questo desiderio, che qui si sposta nel sogno, è ribadita dalla parafrasi in prosa e non si trasforma affatto in metafora:

> promissi ad Amore che, ancora che io dormissi, non mi rebellerei dal suo regno e ne' sonni miei vederei el viso della donna mia, udirei le sue dolce parole e toccherei quella candidissima mano; e i pensieri miei, dormendo, sarebbono amorosi come erano nella vigilia, solamente con questa differenzia: che, vigilando, o per gelosia o per desiderio, e pensieri erono molestissimi e duri; dormendo, sarebbono dolci e suavi, perché adempierei quello desiderio che avevo di vedere, udire e toccare la donna mia. (XIX 30-2)

È quindi un contatto del tutto fisico quello che la voce del testo desidera qui, sia nella poesia che nella sua esegesi. Il motivo del 'toccare' è trattato in questo modo anche nel capitolo XXXIII, dove viene enunciato alla fine del relativo sonetto, che tratta il topos dell'effetto inaudito e 'fecondante' dell'amata sulla natura, che fiorisce grazie alla sua presenza:

> Or qui lingua o pensier non par che basti
> a intender ben quanta e qual grazia abonde,
> là dove quella candida man tocca.
> (vv. 12-14)

La parafrasi del commento accresce la rilevanza, già notevole nel capitolo XIX, del contatto fisico con la mano:

21 Su questo cf. soprattutto Martelli 1983-84; Leporatti 1987.

> E però conclude il sonetto [...] mostrando che dove tocca la sua candida mano abonda tanta grazia e virtù, che non si può né referire né imaginare. E così, delle cose manco efficace per gradi si procede a quelle che sono efficacissime. Perché, presuponendo che Amore muova tutti li atti che abbiamo detto della donna mia, cioè il vedere, il cantare, il parlare, il ridere e sospirare, e ultimamente il toccare, manco affezzione mostra il vedere che il cantare, manco il cantare che il parlare, e così dico di tutti gli altri, insino al tatto. Perché, presuponendo essere uno amante innamorato di questa donna, credo che, se lei lo guarda amorosamente, li sarà molto grato; se la sente cantare versi amorosi, li parrà ancor maggior segno d'amore; se la ode parlare seco, lo giudicherà ancora più efficace testimonio dello amore suo; se la vede o ridere o sospirare per amore, li parrà maggiore augumento della grazia sua; e molto maggiore di tutti se la toccassi. (XXXIII 24-8)

Nonostante gli strenui tentativi di Paolo Orvieto di platonizzare questo passo,[22] che fanno onore alle reinterpretazioni dogmatiche di testi letterari da parte di Ficino, è abbastanza chiaro che il 'tatto' qui non ha una dimensione di significato metaforico-filosofico o mistico, ma che siamo di fronte a un «capitolo in direzione sensuale» (Zanato 1992, 740). È proprio questo sensualismo edonisticamente positivizzante che viene sottolineato dal seguente riferimento di Lorenzo:

> Sono adunque comprese nel presente sonetto quelle linee, cioè gradi di amore, che pone Ovidio, poeta ingeniosissimo, in quel libro ove dà gli amorosi precetti. (XXXIII 30)[23]

In questo passaggio, il 'tatto' figura quindi per Lorenzo sul gradino più alto di una scala d'amore molto poco platonica, e questa posizione è esplicitamente ribadita in altre parti del *Comento*:

> Ebbono grazia gli occhi miei, prima, di conoscere la bellezza degli occhi suoi, e poi, come spesso adviene, o ballando o in altro simile onesto modo fui fatto ancora degno di toccare la sua sinistra mano: perché sulla scala d'amore si monta di grado in grado. (XIII 24)

La celebrazione del contatto fisico è diametralmente opposta al platonismo. Il commento di Ficino al *Simposio* di Platone lo proclama con molta chiarezza e severità:

22 Cf. il commento alla citazione sopra riportata in Orvieto 1992, 502.

23 Zanato commenta questo aspetto nella nota *ad locum* della sua edizione critica: «*Ars amandi*: il riferimento è indefinito, e solo per i 'gradi di amore' riconducibile propriamente a I, 482».

> Verus enim amor nihil est aliud quam nixus quidam ad diuinam pulchritudinem euolandi, ab aspectu corporalis pulchritudinis excitatus. Adulterinus autem ab aspectu in tactum precipitatio. (VII 15; Laurens 2002, 245)

Il desiderio del contatto è quindi la prova dell'*amor adulterinus*, cioè dell'imitazione condannabile del vero amore divino, che brama il sensuale e porta alla rovina.

L'inequivocabile valorizzazione fisica del motivo del 'tatto' da parte di Lorenzo è senza dubbio una prospettiva a(nti)ficiniana del tema. Nella migliore delle ipotesi, la già citata enfasi di Lorenzo sull''onestà' del suo tocco («o ballando o in altro simile modo fui fatto ancora degno di toccare la sua sinistra mano» XIII 24) potrebbe suggerire un amore mondano addomesticato da norme di correttezza, come si converrebbe all'amore civile ed eticamente appropriato del proemio.

Sembra quindi che il *Comento* conosca solo una gerarchia ovidiana delle forme d'amore e delle facoltà sensuali, anziché quella ficiniana. Ma non è così: già nell'ottavo capitolo, Lorenzo spiega il sonetto *Quel che il proprio valore e forza excede*, che tratta esplicitamente temi del ficinianesimo,[24] e in particolare il suo sestetto con riferimento alla nobilitazione ficiniana di *ratio*, *visus* e *auditus*: [25]

> Pare molto conveniente alla presente materia fare intendere la cagione per che si fa solamente menzione del pensiero, degli occhi e degli orecchi, e non d'altra forza o senso; e però diremo apresso da che cagione mossi abbiamo fatto questo. Secondo li Platonici tre sono le spezie della vera e laudabile bellezza, cioè bellezza d'anima, di corpo e di voce. Quella dell'anima può solamente conoscere e appetire la mente, quella del corpo solamente diletta gli occhi, quella della voce gli orecchi; e diletti degli altri sensi fuora di questi, come vili e non convenienti ad animo gentile, sono repudiati. (VIII 12-14)[26]

Qui, dunque, abbiamo una versione ficinianamente corretta della gerarchia delle facoltà psicofisiche. Nei passi citati per contrasto, Lorenzo offre un'interpretazione ovidiana e a-ficiniana da un lato, e un'interpretazione ostentatamente ficiniana dall'altro. Così accostati, i luoghi del *Comento* producono una contraddizione

24 Cf. su questo sonetto (nel *Canzoniere* di Lorenzo nr. 81) e sul suo ostentato ricorso al ficinianesimo in dettaglio Huss 2007, 296-309.

25 *Ah, folle mio pensier!, perché pur vuole | giugner pietate alle bellezze oneste | della mia donna, agli occhi, alle parole. | Suo parlar men che l'armonia celeste | non vince, o il guardo offende men che il sole: | or pensa se pietà si aggiugne a queste!* (sonetto nr. 8, vv. 9-14).

26 Cf. anche le descrizioni seguenti in VIII 15-20.

logico-argomentativa che difficilmente può essere sanata attribuendo alle positività 'ovidiane' del tatto il significato di un toccare mistico, incorporeo, nel senso di un contatto estatico con Dio.[27] La compresenza delle due interpretazioni contrastanti non può essere negata, ma non è affatto evidente al lettore contemporaneo come lo è all'analisi degli studiosi: l'inserimento di entrambe le esegesi nel rispettivo contesto immediato dell'argomentazione avviene in modo smussato, le contraddizioni non sono esplicitamente sottolineate.

(2) Il trattamento di *opinio* / δόξα. Nel commento al sonetto nr. 30 (*Lasso! che sento io più mover nel petto?*), Lorenzo introduce un concetto di «oppinione» del tutto non platonico. Il sonetto tematizza l'attualissima 'fuga del cuore': l'amante è stato abbandonato dal suo cuore, che è 'fuggito' verso la donna amata[28] e per il quale l'amante ha ricevuto il cuore della donna nell'altrettanto topica immagine della commutazione dei cuori. Per evidenziare il significato del cuore donato alla dama, Lorenzo – la cui esegesi razionalizzante oltrepassa il significato del componimento con il suo topos amoroso-lirico, tipico dello Stilnovo – interpreta il termine 'cuore' come metonimia di «oppinione e voluntà nostra» (XXX 9). Sottolinea che con il 'cuore' così inteso, l'amante ha dato alla donna tutto ciò che possiede, perché:

> nessuna cosa possiamo chiamare nostra al mondo se non la oppinione, perché tutte le altre cose o sono della fortuna o sono della natura. (XXX 3)[29]

La limitazione dell'uomo a un ambiente determinato dalla 'fortuna' e dalla 'natura', così come la riduzione della conoscenza umana al regno dell'*opinio* (in greco: δόξα) possono armonizzarsi perfettamente con la prospettiva dell'antropologia rinascimentale e con la nuova esperienza, specifica dell'epoca, della contingenza e della lontananza dell'uomo da Dio – ma certamente non si tratta di un *interpretamentum platonicum*. Per Platone (*Politeia* 5.478a-480a), δόξα segna un'area difficile e precaria di semi-conoscenza, superiore all'ignoranza (ἄγνοια), ma chiaramente subordinata alla vera conoscenza (ἐπιστήμη ο γνῶσις) ed estremamente pericolosa proprio per la sua 'apparenza di conoscenza'. Secondo le osservazioni di Platone all'inizio del Libro 6 della *Politeia* (484a-b), dove prevale la δόξα, non

27 Così il commento al passo in Orvieto 1992, 502.

28 Cf. specialmente la prima quartina del sonetto nr. 30: «Lasso! che sento io più muover nel petto? | Non già il mio cor, che s'è da me fuggito. | Questi spessi sospir', s'ei se n'è gito, | a cui dan refrigerio, a cui diletto?» (vv. 1-4).

29 In collegamento con la «voluntà» cf. XXX 6: «chi fa menzione della oppinione, di necessità presuppone la voluntà, la quale non è altro che desiderio di quello bene che alla oppinione pare bene».

possono esistere re filosofi, che naturalmente possiedono la vera conoscenza e si distinguono così dalla massa del popolo, dai 'non filosofi', che invece dispongono solo della δόξα.

Lorenzo conosce molto bene i passi rilevanti della *Politeia* di Platone. In altre parti del *Comento*, egli categorizza la δόξα nella gerarchia del sapere del filosofo greco in modo quasi scolasticamente corretto:

> Platone, filosofo excellentissimo, pone dua extremi, cioè scienzia e ignoranzia: la scienzia, quasi uno lume che ci mostra quello che è veramente e perfettamente, e la ignoranzia come una tenebrosa obscurità, la quale ci priva della cognizione di quelle cose che sono e resta solamente in quello che non è. E perché sempre tra gli extremi debba essere il mezzo, mette la oppinione tra·lla scienzia e ignoranzia, la quale, per essere qualche volta vera e qualche volta non vera, pare che in un certo modo participi qualche volta della scienzia, qualche volta della ignoranzia: non che possa essere mai scienzia, ancora che la oppinione sia vera, delle cose che sono, ma ignoranzia può bene essere quella oppinione di quello che non è. (XXXIX 1-5)

L'orientamento 'aristotelico' verso la probabilità nella percezione del mondo e l'*opinio* più probabile viene così abbandonato a favore di un platonismo ortodosso, compatibile con la legittimazione dei re-filosofi platonici attraverso la conoscenza autorevole del vero.

L'elenco degli esempi di diverse interpretazioni filosofiche dei testi lirici nel *Comento* potrebbe essere ulteriormente esteso. Per esempio, vale la pena di ricordare che il topos della 'fuga del cuore' o della 'lontananza del cuore', come ricorre, tra gli altri, nei sonetti nr. 30, 31 e 36, viene talvolta trattato in modo platonizzante nel senso di un reciproco *amor mutuus* ficiniano (XXX 28[30] e XXXI 14), mentre in altre occasioni viene spiegato in modo aristotelico con il ricorso alla dottrina delle tre facoltà dell'anima ('potenza vegetativa', 'potenza sensitiva', 'potenza razionale') formulata nel *De anima* II 2 (XXXVI 21-5).[31] Si aprono così opzioni esegetiche volutamente divergenti per lo stesso topos lirico.

La complessità filosofica, anzi l'apparente eterogeneità, del *Comento* ha posto grandi problemi agli studiosi. Questa complessità è stata interpretata come prova dello sforzo di Lorenzo di raggiungere

30 Cf. Zanato 1979, 60 con nota 32 e il commento *ad locum* in Zanato 1992, 728 (§ 28).

31 Anche altrove, alle opzioni interpretative platoniche si aggiungono modelli di spiegazione aristotelici, fisiologico-scientifici e 'naturalistici': cf. ad esempio capp. XVII, XXIII, XXV, XXIX. Alcuni di questi sono direttamente collegati a topoi petrarcheschi, come la paradossale sregolatezza dei sentimenti dell'amante (cf. XXI 1-2, XXII 5-17: qui il conflitto e la contrarietà sono quasi stilizzati come principio della vita umana) o il surplus affettivo del dolore d'amore rispetto alla gioia d'amore (XXII 43-6 con XXIV 1).

una completezza epistemica del progetto esegetico, da realizzarsi tramite una mera accumulazione di dati (cf. Mazzacurati 1989, 60-4); oppure, tale eterogeneità è stata dichiarata una caratteristica generale dell'epoca.[32] Entrambe le spiegazioni sono plausibili, eppure nel *Comento* sembra assumere rilevanza particolare proprio la pluralità di soluzione esegetiche, nel senso di una strategia di interpretabilità multipla.

Come abbiamo visto, il proemio di Lorenzo allontana l'*amor divinus* dei platonici, ma non lo elimina. Pur negando l'interpretabilità platonica all'inizio della sua opera, Lorenzo la ripropone più volte nel prosieguo del testo. Tale ammortizzazione delle alte pretese ideologiche laurenziane era particolarmente necessaria quando si trattava di platonismo: l'abile applicazione delle filosofie platoniche si combinava con l'implicita rivendicazione del rango di un re-filosofo platonico nella Firenze laurenziana del Secondo Quattrocento.[33] Il re-filosofo, stilizzato come un'autorità indiscutibile il cui potere di conoscenza onnicomprensivo è lontano dai bassifondi della *vita activa* e che ha il diritto di agire in modo totalitario, si pone al più alto livello concepibile di legittimazione dell'esercizio del potere mondano. Nell'ambiente fluttuante della Firenze politica del suo tempo, Lorenzo non fu mai in grado di esprimere questa rivendicazione in modo unilaterale, ininterrotto e permanente – da qui la natura velata dei suoi testi lirici platonizzanti (cf. Huss 2007), da qui l'offerta e la ritrattazione simultanea di un'interpretabilità ficiniana nel *Comento*, che è incorporata in densi strati di temi filosofici eterogenei (cf. Zanato 1979, 88). Il filosofo platonico, che con il suo sapere sovrasta la δόξα, viene smentito per sicurezza dall'intonazione di un «tutto è solo oppinione».

La presentazione e la ritrattazione da parte del *Comento* di schemi platonici potrebbe quindi essere interpretata come una dualità di rivendicazione d'autorità e di negazione cautelativa. Questo doppio movimento è stato definito 'effetto Gozzoli' (Huss 2015), alludendo al famoso affresco del Corteo dei Magi, con cui Benozzo Gozzoli dipinse la Cappella dei Magi di Palazzo Medici approssimativamente dal 1459 al 1461. Mentre le più autorevoli ricerche recenti identificano il Lorenzo di circa dieci anni nel corteo dietro Gaspare, il più giovane dei tre Magi, in passato si riteneva che Lorenzo potesse

32 Cf. Zanato 1979, 136: «l'asistematicità filosofica della 'paraphrasis', oltre a essere connaturata al genere stesso dell'opera, si ritrova in tutta la temperie dell'epoca».

33 Cf. in dettaglio, con ulteriori riferimenti bibliografici, Huss 2007, 127-31; Martelli 1992, 53 e, sulla precedente stilizzazione corrispondente di Cosimo il Vecchio, Brown 1992, 17, 21-2, 26. Lo studio di Brown 1992, 215-45 (cap. «Platonism in fifteenth-centuı ry Florence and its contribution to early modern political thought») è illuminante sulc lo sfruttamento politico della 'politologia' platonistica da parte dei Medici al fine di legittimare il proprio potere.

essere riconosciuto nello stesso re Gaspare. Quest'ultima identificazione comporterebbe una pretesa altisonante: Lorenzo si presenterebbe infatti come l'erede di Gaspare, il sovrano monarchico ideale. Il fatto che Lorenzo-Gaspare faccia implicitamente una tale affermazione, ma che questa possa essere immediatamente negata facendo riferimento al 'vero' giovane Lorenzo, che cavalca dietro al re nel corteo, è funzionale alla stessa strategia di rivendicazione e negazione che permette a Lorenzo nel *Comento* di interpretare la 'fuga del cuore' in chiave platonica (rivendicazione) e poi di tornare modestamente agli schemi esplicativi di una fisiologia aristotelica (negazione). La strategia politico-letteraria di rivendicazione e negazione può essere spiegata come un tentativo di percorrere il pericoloso cammino verso l'alto avendo – per così dire – una rete di sicurezza sotto di sé: il riferimento magniloquente del regnante fiorentino al re-filosofo platonico non era privo di rischi in un'epoca di incertezza politica e di paura, come il secondo Quattrocento è stato descritto in modo convincente.[34]

Sullo sfondo epocale della «anxiety» politica e della conseguente necessità di praticare un attivo «image making», non è esagerato dire che Lorenzo operava in un ambiente in cui era costretto a tenere aperte quante più opzioni possibili, sia in termini di politica interna, che di società e politica estera. In un testo letterario-filosofico questo significa anche lasciare aperte molteplici interpretazioni per il lettore. Il che poteva essere particolarmente utile quando si trattava di un adattamento epitestuale della propria poesia, e quando questo adattamento avveniva nell'ambito di un'opera che era pur sempre destinata a scopi non solo letterari ma anche politico-culturali generali (Zanato 1979, 137).

Ciò non solo spiega perché il monolitico autoritarismo ficiniano nel *Comento* appare accoppiato ad altre opzioni filosofiche, ma rende più comprensibile il fatto che l'opera sia nel suo complesso un denso conglomerato intertestuale con riferimenti a varie tradizioni letterarie e filosofiche. Lorenzo non si sta affatto dilettando nel mescolare inconsapevolmente tradizioni filosofiche tra loro incompatibili, né sta semplicemente portando avanti un processo di scrittura che provoca costantemente nuove contraddizioni indesiderate; sta semplicemente tenendo più porte aperte allo stesso tempo per il suo pubblico di lettori. E il progetto sembra aver funzionato, visto che praticamente nello stesso periodo (1486) Pico e Poliziano interpretavano il *Comento* in modo diverso: Pico come un'opera filosoficamente erudita con alte aspirazioni educative, Poliziano come una sofisticata struttura

34 Bullard 1994, 43-79 (cap. 2: «Anxiety, image making, and political reality»).

lirico-letteraria.[35] Per parafrasare Umberto Eco, il *Comento* è un''opera aperta' che cerca deliberatamente di evocare manovre interpretative diverse da parte di lettori diversi,[36] e nella molteplicità dei risultati interpretativi tiene come punto fermo l'autorità delle due *figurae auctoris*, il poeta e il commentatore. Le possibilità performative di un'autopresentazione pluriprospettica sono evidentemente l'obiettivo di questo testo, e Lorenzo 'offre qualcosa a ogni lettore' in termini di strategia testuale – un atteggiamento di fondo che ricorda in modo eclatante come egli non promuovesse solo filosofi platonici ed edizioni dei loro testi, ma nella sua 'politica universitaria' perseguisse la promozione di un ampio spettro di opzioni filosofiche contemporanee (Hankins 1994).

L'offerta interpretativa, che i versi presenterebbero solo in modo limitato senza commento (a ben vedere, una percentuale piuttosto ridotta di essi è debitrice della tradizione petrarchesca, mentre la maggior parte ha un approccio affine all'interesse dei ficiniani per Dante e per uno Stilnovo 'platonizzato'), viene ampliata solo dal tardo autocommento autoriale e solo tramite questo paratesto abbraccia un'ampia gamma di posizioni filosofiche, dalle spiegazioni scientifico-fisiologiche alla metafisica platonizzante della bellezza. Ulteriori letture allegoriche platonizzanti di un commento non allegorico, come sono state tentate da alcuni studiosi contemporanei per dimostrare un coerente ficinianesimo nel *Comento*, non solo non sono necessarie, ma non colgono il punto: riducono a una sola dimensione un'opera che volutamente mostra la sua natura pluristratificata e multiopzionale come quasi nessun'altra. Le molteplici strade su cui il lettore del *Comento* può e deve incamminarsi si aprono pienamente solo nell'interazione tra la poesia e la parafrasi: senza cadere nel sospetto bakhtiniano della poesia come monologia, si può affermare che le possibilità interpretative ragionevolmente concepibili di attualizzare i 41 sonetti sarebbero rimaste molto più ristrette senza i loro accessori paratestuali, siano essi peritesti o epitesti.

35 Il riferimento è ancora una volta alla lettera di Pico a Lorenzo e alla parafrasi del *Comento* da parte di Poliziano nei versi dei *Nutricia* già citati; cf. l'introduzione di Orvieto (1992, 328).

36 Cf. Eco [1962] 2006. Sull'arbitrarietà casuale dell'interpretazione da distinguere dall'opera aperta (che qui assumo con molti passaggi di Eco come una costante transistorica, invece di sostenere sulla base di altri – ad esempio pp. 40-1 – che le opere consapevolmente aperte sono esistite solo a partire dal XIX secolo), si veda in particolare p. 59. Anche un testo che preveda consapevolmente un'interpretabilità multipla tenta di influenzare lo spettro di interpretazioni possibili che il lettore può fornire.

Bibliografia

Bausi, F. (1998). «L'epistola di Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo de' Medici. Testo, traduzione e commento». *Interpres*, 17, 7-57.

Bigi, E. (1952-53). «Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico». *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 87, 154-69.

Brown, A. (1992). *The Medici in Florence: The Exercise and Language of Power*. Firenze: Olschki. Italian Medieval and Renaissance Studies 3.

Bullard, M.M. (1994). *Lorenzo il Magnifico. Image and Anxiety, Politics and Fix nance*. Firenze: Olschki. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi 34.

Eco, U. [1962] (2006). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

Hankins, J. (1994). «Lorenzo de' Medici as a Patron of Philosophy». *Rinascimento*, 34, 15-53.

Huss, B. (2007). *Lorenzo de' Medicis "Canzoniere" und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr. Romanica Monacensia, 76.

Huss, B. (2011). «Dichtung und Philosophie in Lorenzo de' Medicis *Comento de' miei sonetti*». Huss, B.; Marzillo, P.; Ricklin, T. (Hrsgg), *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter, 309-35. Pluralisierung & Autorität 26.

Huss, B. (2015). «Literarische Kulturpolitik bei Lorenzo de' Medici». *Romanistisches Jahrbuch*, 66, 104-27.

Kennedy, W.J. (1989). «Petrarchan Figurations of Death in Lorenzo de' Media ci's Sonnets and *Comento*». Tetel, M.; Witt, R.G.; Goffen, R. (eds), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence.* Durham; London: Duke University Press, 46-67. Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies 10.

Laurens, P. (éd.) (2002). *Ficin, Marsile: Commentaire sur "Le Banquet" de Platon, de l'amour / Commentarium in convivium Platonis, De amore*. Texte établi et traduit par P. Laurens. Paris: Les Belles Lettres.

Leporatti, R. (1987). «Sull'elaborazione del *Comento* di Lorenzo de' Medici». *Interpres*, 7, 45-102.

Lipari, A. (1936). *The Dolce Stil Novo According to Lorenzo de' Medici: A Study of His Poetic Principio as an Interpretation of the Italian Literature of the Pre-Renaissance Period, Based on His "Comento"*. New Haven: Yale University Press. Yale Romanic Studies 12.

Maaß, C. (2002). *La lingua nostra patria. Die Rolle der florentinischen Sprache für die Konstitution einer florentinischen WIR-Gemeinschaft im Kreis um Lorenzo de' Medici*. Münster: Nodus. Materialien zur Geschichte der Sprachwissene schaft und der Semiotik 13.

Martelli, M. (1965). «L'avventurosa storia del *Comento*». Martelli, M. (a cura di), *Studi laurenziani*. Firenze: Olschki, 51-133. Biblioteca di Lettere Italiane 2.

Martelli, M. (1966). «Questioni di cronologia laurenziana». *Lettere Italiane*, 18(3), 249-61.

Martelli, M. (1980a). «I Medici e le lettere». Martelli, M.; Vasoli, C. (a cura di), *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*. Firenze: Giunti, 113-40.

Martelli, M. (1980b). «La politica culturale dell'ultimo Lorenzo». *Il Ponte*, 36, 923-50, 1040-69.

Martelli, M. (1983-84). «Un nuovo autografo laurenziano». *Interpres*, 5, 46-69.

Martelli, M. (1985). «Spinte espressive e freni normativi nella lingua del circolo Laurenziano». Accademia Nazionale dei Lincei (a cura di), *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana.* Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 69-84. Atti dei Convegni Lincei 71.

Martelli, M. (1992). «La cultura letteraria nell'età di Lorenzo». Garfagnini, G.C. (a cura di), *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*. Firenze: Olschki, 39-84. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Quaderni di Rinascimento 15.

Martelli, M. (1996). «Il problema della pluriredazionalità nel *Comento de' miei sonetti* e la parte iniziale dell'opera». Martelli, M., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni sessanta*. Firenze: Le Lettere, 65-76.

Martelli, M. (2003). «Lorenzo: poesia e filosofia». Calzona, A. et al. (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento = Atti del Convegno Internazionale* (Mantova, 18-20 ottobre 2001). Firenze: Olschki 2003, 187-207. Ingenium 7.

Mazzacurati, G. (1989). «Storia e funzione della poesia lirica nel *Comento* di Lorenzo de' Medici». *Modern Language Notes*, 104(1), 48-67 [poi in Mazzacurati, G. (1996), *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 7-26. Biblioteca del Cinquecento 66].

Orvieto, P. (a cura di) (1992). *Medici, Lorenzo de'*: *Comento de' miei sonetti*. Vol. 1, *Tutte le opere*. Roma: Salerno Editrice, 323-531. Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua 14.

Ponte, G. (1967). Recensione di *Studi laurenziani* di Martelli, M. (1965). *Rassegna della Letteratura Italiana*, 71, 245-8.

Tanturli, G. (1982). «Sul *Comento* di Lorenzo de' Medici. A proposito di un recente saggio». *Studi Medievali*, serie 3, 23, 339-59.

Zanato, T. (1979). *Saggio sul "Comento" di Lorenzo de' Medici*. Firenze: Olschki. Biblioteca dell'Archivum Romanicum 1.153.

Zanato, T. (a cura di) (1991). *Medici, Lorenzo de': Comento de' miei sonetti*. Firenze: Olschki. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi 25.

Zanato, T. (a cura di) (1992). *Medici, Lorenzo de': Opere*. Torino: Einaudi.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

«Epsi amorosi miei versi insieme con la expositione di quelli»: sul *Commento* (1500) di Girolamo Benivieni

Sergio Di Benedetto
Ricercatore indipendente

Abstract The essay deals with the prosimetric self-commentary by the Florentine poet Girolamo Benivieni printed in 1500. In particular, the relationship between its prose and poems is investigated, thereby highlighting the considerable autonomy of prose from verse, since the author's main concern is to outline a moral and spiritual path. Finally, the *Commento* is examined in relation to the other works by Benivieni, evidencing his unswerving tendency towards self-interpretation.

Keywords Girolamo Benivieni. Self-commentary. Florentine Renaissance. Spiritual poetry. Morality.

Sommario 1 «Con alcuna più libera interpretatione»: dal canzoniere giovanile all'autocommento. – 2 Il «tractato»: dalla poesia alla prosa. – 3 Lo stile del *prosimetrum*. – 4 Conclusioni e persistenze.

1 «Con alcuna più libera interpretatione»: dal canzoniere giovanile all'autocommento

Il *Commento di Hieronymo Benivieni cittadino fiorentino sopra a più sue canzone et sonetti dello amore et della belleza divina* vedeva la luce in un anno emblematico, il 1500, per il valore simbolico che il

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-13 | Accepted 2024-05-02 | Published 2024-07-17
© 2024 Di Benedetto | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/015

passaggio di secolo recava.[1] E di quel valore ulteriore, prodotto dal calendario, la stampa si faceva interprete, ponendosi proprio in posizione mediana, almeno come genere letterario, tra i «libri di rime» (Masi 1997, 606) del Quattrocento e i più strutturati canzonieri di matrice bembesca del secolo XVI.

Del carattere di cerniera tra secoli (e stagioni poetiche) il *Commento* portava con sé anche il suo configurarsi come un *prosimetrum* – ulteriore tappa evolutiva del genere della silloge di rime – per esplicita e cogente volontà autoriale, dal momento che il Benivieni accompagnava le cento sue rime con un ampio autocommento esegetico, strutturando poi l'opera in tre sezioni di ineguale dimensione: 25 componimenti la prima parte, 25 la seconda, 50 la terza. Su tale complesso organismo macrotestuale, sulle prolisse e particolareggiate prose, le loro funzioni e il loro rapporto con i versi si desidera qui sostare, al fine di mettere a fuoco pure la pianificazione dell'opera nella lunga e complessa maturazione poetica del Benivieni e le finalità a cui il legame tra prosa e poesia vuole rispondere.

La stampa del 1500, dunque, si configura come autoantologia e autocommento e, in conseguenza di questo fervore ermeneutico, come prosimetro. È chiaro che l'operazione editoriale del Benivieni ha come scopo la necessità di veicolare una lettura univoca dei propri versi, come l'autore stesso dichiara in *ouverture* al *Commento*:

> Havendo io, già sono più anni, infra e primi sudori de la mia gioventù alcuni versi raccolti e in uno quasi corpo di amore celeste e divino riformati, et dubitando che se così nudi, cioè senza alcuna altra expositione in publico si mostrassino, che e loro quantunque per sé puri e inviolabili concepti non fussero da alcuni huomini animali etiam in contrarii sensi distorti, pensai meco medesimo più volte di aprire per rimedio di questo in qualche modo, cioè con alcuna più libera interpretatione, fuori d'ogni ombra monstrare quale fussi lo amore, quale el fine e la materia subiecta di quelli. (*Commento*, f. 1*r*)

Il passo citato fa riferimento ai testi giovanili del Benivieni, frutto della stagione poetica laurenziana (tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del Quattrocento), che egli tentò anche di raccogliere in una sorta di canzoniere – rimasto in forma di bozza, che alla fine giunse ad avere 81 componimenti. Esso si avvicina per certi versi a semplici

1 Questo il titolo completo della stampa: *Commento di Hieronymo Benivieni cittadino fiorentino sopra a più sue canzone et sonetti dello amore et della belleza divina allo Illustre principe Giovanfrancesco Pico della Mirandula et conte della Concordia* (d'ora in poi *Commento*). La stampa, realizzata «in Firenze per Ser Antonio Tubini et Lorenzo di Francesco Venetiano e Andrea Ghyrlandi da Pistoia», porta la data del 7 settembre 1500.

«raccolte-contenitore» quattrocentesche,[2] per la tenue presenza di alcuni elementi unificanti di tono macrostrutturale, quali un testo proemiale, alcuni componimenti in posizione marcata, un sotterraneo e non sempre coerente tentativo di ordinamento tematico, che procede secondo quelli che potremmo chiamare «blocchi di ispirazione» – mutuando una felice terminologia di Zanato (1979, 296) in relazione al *Comento* laurenziano; tuttavia, l'unitarietà è più un'aspirazione che un risultato raggiungibile, e quindi raggiunto, poiché prevale senza dubbio la frammentarietà.[3]

Già da questo primo tentativo di organizzazione delle rime è, però, possibile cogliere i prodromi dell'autocommento d'autore, e quindi di un primitivo prosimetro. Infatti, 58 testi (canzoni, sonetti, madrigali, capitoli) sono introdotti da didascalie di varia lunghezza, andando dalle poche parole a qualche decina; esse riguardano le occasioni di composizione, i destinatari o alcuni brevi cenni al contenuto, ponendosi come «un vero e proprio commento allo stato embrionale» (Leporatti 2008, 182). Questa, ad esempio, la didascalia della prima canzone: «Come, dove, quando e di cui prima se ne inamorò, e qual fructo se sequitasse» (214): indicazioni che fungono da semplice e preliminare chiave di lettura del testo.

Ma il progetto del canzoniere non andò in porto; a esso seguì una fase intermedia, rappresentata da una silloge di soli undici sonetti, rivisitati in chiave religiosa (probabilmente databili agli anni 1490-94),[4] dopo la quale si giunse al ben più strutturato *Commento* del 1500, con le sue analitiche parafrasi.

2 Il «tractato»: dalla poesia alla prosa

Secondo la nota nomenclatura offerta da Ludovico Castelvetro nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), l'opera beniveniana si collocherebbe nella prima tipologia di prosimetri, quella in cui «indifferentemente s'usa così il verso come la prosa per continuare la materia presa» (Romani 1978, 1: 35), sebbene il rapporto tra parti in prosa e parti in poesia non sia paritario. Di fatto, la scelta del

2 «In questo periodo, infatti, i canzonieri di stampo petrarchesco continuano, sì, a essere rari, ma fanno tuttavia la loro comparsa in teatri diversi e lontani; in ogni caso, numerose sono le raccolte d'autore. Raccolte-contenitore, molte volte; nella maggioranza, libri che dei modelli volgari e latini accolgono, al più, le soluzioni macrostrutturali estrinseche, dalla divisione in parti al rispecchiamento degli estremi; pochi quelli costruiti lungo il filo di un discorso (romanzesco o autobiografico) rispettoso di una sua logica interna» (Santagata 1993, 33-4).

3 L'edizione critica del canzoniere giovanile del Benivieni si trova in Leporatti 2008.

4 Sulla datazione della silloge rimando a Di Benedetto 2020, 50 ss.; la fase intermedia prese il titolo di *Sonetti dello Amore celeste*.

Benivieni di dare alle stampe un prosimetro è dovuta a preoccupazioni di natura più morale e ideologica che estetica: egli è esplicitamente animato da una volontà autoesegetica, al fine di evitare interpretazioni errate e immorali (cioè essenzialmente profane) delle cento rime scelte come proprio emblematico *corpus* poetico.

Volendo il Benivieni ideare nel *Commento* un *Itinerarium animae in Deum*, secondo quanto egli stesso dichiara riguardo allo scopo dell'opera:

> El fine e lo obiecto della quale perché altro non è che figuratamente descrivere lo ascenso, la ruina e la revocatione della anima humana in el suo fine che è epso Dio. (*Commento*, f. 4*r*)

due erano le urgenze che si palesavano. La prima consisteva nell'ordinare i componimenti, buona parte dei quali frutto di rielaborazione della sua precedente stagione poetica (49 rime derivano dalla silloge giovanile, 6 dalla fase intermedia), al fine di delineare il cammino di innalzamento morale che il lettore avrebbe dovuto compiere nel percorrere la stampa. Compito non facile, questo, dal momento che gli elementi di continuità, il legame tra i testi, i fattori aggreganti delle rime erano precari o, in alcuni casi, assenti e, quindi, da ideare *ex novo*.

La seconda urgenza, complementare alla prima, era quella di orientare fortemente l'interpretazione del destinatario, nella consapevolezza che i versi potevano talvolta essere forieri di un'ambiguità tematica che egli voleva e doveva evitare, stante l'*intentio auctoris* così chiara e ideologicamente fondata. Le due necessità convergevano nella soluzione dell'autocommento e, quindi, del prosimetro. Gli esempi che giustificavano il Benivieni erano tra i massimi della tradizione letteraria, a partire da Dante, come il poeta stesso esplicitò nel *Proemio* al *Commento*:

> Ma perché molti sono forse, e quali non così facilmente approvano la opera di qualunche, di sé medesimo parlando, le proprie sue cose explica e dichiara, parrebbe per ventura ad alcuni che di mio officio fussi occorrere in questa parte a el tacito iudicio e alla obbiectione latente di quelli, a e quali, perché, oltre alla auctorità di coloro che a ciò fare mi inducono e alla satisfactione necessaria del nostro poco inanzi detestato errore, cumulatamente, in el suo Convivio, responde il nostro veramente admirabile poeta Dante Alighieri, non mi affaticherò più oltre. (*Commento*, f. 4*r*)[5]

5 Benivieni decide di non dedicare spazio alle motivazioni che lo hanno indotto alla scelta della lingua volgare e di ridurre al minimo la giustificazione del genere dell'autoesegesi, a differenza di quanto invece fece Lorenzo, che sosta ampiamente sulla

La scelta del prosimetro riposa, pertanto, nella volontà d'autore, il quale vede la stampa come un'opera organica, in cui le parti in poesia e le parti in prosa sono un organismo unitario e inscindibile, da percorrere in un *continuum* di lettura, secondo la chiusa del primo *proemio* (indirizzato a Giovanfrancesco Pico della Mirandola):

> «Con ciò sia adunque che la piccola mia navicella dopo uno lungo e laborioso discorso sia ultimamente a el deliberato porto, per divina gratia, arrivata, tempo è horamai che io, secondo el voto della mia prima intentione, nelle tue mani representi tutto quello che lei ha in questo suo nuovo pileggio raccolto, cioè epsi amorosi miei versi insieme con la expositione di quelli». (*Commento*, f. 2*v*)

A fronte delle due necessità del poeta prima prese in esame, due sono anche le funzioni che rivestono le prose. Da una parte permane un'esigenza strutturale, per cui esse fungono da elemento aggregante, ponendosi come forze centripete di fronte a forze centrifughe che inficiano il controllo della materia trattata. Infatti, stante la difficoltà di mantenere un ordine di *fabula* e di coerenza testuale lungo tutti i 150 fogli della stampa, le prose divengono elemento di raccordo tra le rime, di esplicitazione dell'*itinerarium*, di richiamo e di rilancio tra le diverse parti del *Commento*; esse insistono sul *fil rouge* spirituale e sulla finalità morale dell'opera ogni qual volta l'autore sente la preoccupazione del 'disordine'. In tal modo le prose danno organicità alle varie sequenze, pur appesantendo l'ufficio del lettore.

In una sorta di dialettica sempre agente tra caos e cosmo, le sequenze in prosa si caricano anche di finalità diegetiche, soprattutto nelle parentesi autobiografiche e nelle digressioni di natura storica e filosofico-teologica. Così accade, ad esempio, nella lunga sequenza savonaroliana dei ff. CXI*r*-CXX*v*, in cui il Benivieni ripercorre gli eventi legati ai bruciamenti delle vanità organizzati dai Piagnoni a Firenze nel 1496 e nel 1497 e riporta le canzoni che egli aveva composto per l'occasione, non tralasciando un coraggioso elogio del Savonarola. Dunque, nel *Commento* l'autore talvolta indugia sui dettagli cronologici della scrittura, allargando il quadro al contesto storico in cui nascono i vari componimenti, prendendo anche posizione riguardo a nodi politico-religiosi coevi, ricordando persino alcune profezie savonaroliane, come un «proximo flagello» che avrebbe generato la «renovatione della chiesa» (f. CXX*v*).[6]

legittimità di interpretare i propri versi e sulle scelte linguistiche del *Comento de' miei sonetti*, opera che, pur inedita, ritengo il Benivieni conoscesse, come altri autori del circolo laurenziano, anche per alcune analogie tra la strutturazione della *paraphrasis* del Magnifico e le sillogi beniveniane.

6 Sulle fonti della sequenza savonaroliana del *Commento*, a partire dal *Compendio di rivelazioni* del domenicano, cf. Di Benedetto 2020, 204 ss.

La seconda funzione delle prose è, invece, di natura prettamente esegetica, come prima si accennava. L'autore si fa interprete di se stesso, confermando che la «parafrasi d'autore» è un «servizio recato al lettore» (Carrai 2003, 224), ma anche, in questo caso, una risposta alle preoccupazioni morali del poeta. La spiegazione che egli compie sui testi è precisa, minuziosa, scrupolosa; ogni componimento è glossato verso per verso, sintagma per sintagma, inserendo con carattere maiuscolo la citazione nella prosa ermeneutica, con un tentativo di armonizzazione del lacerto in versi nella sintassi dei paragrafi.

A volte è la prosa stessa che genera i versi (così rispondendo nuovamente ai canoni del genere prosimetrico), in un cortocircuito continuo tra forme, come accade, per esemplificare, nel caso del sonetto XXX della terza sezione, «Valle, non poggio, alcun più chiusa asconde», così introdotto:

> VALLE NON POGGIO alcun &c: Dolce cosa è per certo a qualunche più legitimo amante la fedele amicitia di coloro apresso de quali ogni suo quantunche più occulto secreto possa liberamente e senza alcuna sua irrisione o calunnia deporre
> Ma son sì incerti e rari
> Gli orecchi di coloro
> Ove ogni suo thesoro
> Possa fidare, che con più certa pace
> E tuoi pensieri più chari
> Nasconder puoi, che chi più sa, più tace. Imperoché la maggior parte degl'huomini, per loro pessima institutione, in tanto da el vero corso di questo nostro felicissimo amore dilungati si sono, che, dimenticatosi in tutto de el loro fine, stultissimamente si ridono di coloro, se alcuni ne veggono per quella strada felicissima d'amore felicemente camminino, in el fine della quale è collocato el premio inextimabile delle loro amorose fatiche, cioè la vita eterna. (*Commento*, f. CIVv)

L'argomentazione esegetica si trasforma in un'introduzione, che diventa innesto di alcuni semplici versi che poi, senza soluzione di continuità, a loro volta si esauriscono nella prosa. Nel caso in questione poi, il sonetto è aperto da una digressione di natura allegorica sul valore della solitudine, che si estende per circa due pagine, in cui si ritrovano altri due brevi passi in endecasillabi e settenari, con citazioni dalla Scrittura. E ancora, dopo il sonetto, anche nella sua puntuale ripresa esplicativa si trovano altri versi settenari.

Si tratta di un caso emblematico, che permette di cogliere i legami tra il componimento e la sua interpretazione, così come tra prosa e metrica, mostrando pure come le prose siano occasione per affrontare altri temi, ora in modo più disteso, ora per cenni, in una catena logica e tematica non facile da seguire per il lettore. Da ciò consegue

una scrittura prolissa, nonostante una dichiarazione di apertura che assicurava un approccio più sintetico:

> Verremo alla expositione summaria di qualunche sonetto e canzona per sé, et dico summaria, perché non sempre con distincta e in similitudine di giusto commento copiosa e dearticulata interpretatione, ma con alquanto più largo e più alla nostra professione, secondo la exigentia di ciascuno luogo, accomodato modo procederemo in ella opera presente. (*Commento*, f. 4*r*)

Da quanto detto si capisce un carattere del prosimetro beniveniano, che poche volte mantiene un equilibrio tra prosa e poesia: non raramente la prima prende il sopravvento sulla seconda, travalicando il significato del componimento e quasi riducendolo a pretesto per un'argomentazione di natura morale, filosofica, spirituale, metapoetica, con rimandi e citazioni, soprattutto dalla Scrittura, ma anche da Bonaventura da Bagnoregio – altro modello beniveniano –,[7] Giovanni Pico della Mirandola, Savonarola, Ficino, Tommaso. Inoltre, sono spesso aggiunte delle note stampate ai margini dell'argomentazione, per rendere palese la fonte del richiamo o per inserire brevi titoletti a fianco dei paragrafi argomentativi. Ne deriva una prosa che talvolta è un'ermeneutica del testo poetico, mentre altre volte assume una voluta autonomia comunicativa, semplicemente cogliendo l'occasione offerta dal componimento per introdurre riflessioni slegate poi dalla lettera del verso.

Al lettore, pertanto, potrebbe venire il sospetto di trovarsi di fronte a rime composte semplicemente perché di servizio alla prosa, laddove si intuisce che al Benivieni preme affrontare un argomento e, quindi, necessita di un sintagma, un'immagine, una strofa come pretesto per avviare il discorso.[8] Così l'estetica poetica, pur non venendo mai meno, passa in secondo piano, concedendo l'autore maggior rilievo all'aspetto argomentativo: la *ratio* prevale sull'arte, la *poesis* cede il passo all'*explicatio*, il contenuto veritativo precede il tratto estetico.

Al riguardo, una considerazione di natura terminologica risulta illuminante, per la conseguente definizione di genere che il Benivieni

7 Già Olga Zorzi Pugliese (1994a) aveva individuato la presenza del modello bonaventuriano nel *Commento*. Benivieni inserisce nel testo anche lunghe sequenze pichiane, tratte dal commento del filosofo mirandolese alla *Canzona* d'amore del poeta; da notare anche che, al momento della stampa del 1500, l'interpretazione pichiana era inedita: essa vedrà la luce con le *Opere* del Benivieni del 1519, recando però alcune varianti rispetto all'originale, ad esempio cassando i passi critici verso il Ficino: cf. Garin 1942, 445-581 e Leporatti 2011.

8 La modalità di vedere nella poesia un pretesto per una trattazione in prosa è diffusa, non essendo alieni da questo né Dante né Lorenzo, come annota Carrai (2003, 223-41). Sui componimenti come pretesto delle prose beniveniane cf. anche Zorzi Pugliese 2015.

esplicita nell'apertura della seconda sezione, sostando sull'ordine delle potenze dell'anima (in un passo di derivazione pichiana):

> La perversità del quale ordine, come poco inanzi diciavamo, è causa di tutti e nostri errori; havendo noi a tractare in questa seconda parte della ruina della anima consequente a quelli, m'è piaciuto, prima che ad altra particulare expositione descenda, fare el presente discorso, la memoria del quale sia come una chiave ad aprire buona parte di quello che in questo secondo tractato si dirà. (*Commento*, f. XLIII*r*)

La definizione del *Commento* come «tractato», che poi tornerà altre volte nel testo, colloca il *prosimetrum* più nell'ambito speculativo che in quello artistico, sbilanciando i rapporti tra la prosa e la poesia a favore della prima anche nella consapevolezza teorica dell'autore.

È da notare, però, che la *mise en page* sembrerebbe confermare all'apparenza un maggior equilibrio tra le due forme: il discorso ermeneutico procede per tutta la pagina, inserendo di volta in volta nel corpo della prosa il sonetto, la stanza di canzone, il madrigale, isolando un poco la poesia grazie a un sottile spazio e garantendone la visibilità. Almeno a livello grafico, pertanto, si registra un'armonia ben studiata tra le parti e le forme, secondo un modello d'impaginazione diffuso nel genere del commento quattrocentesco a Firenze, a partire dal *Comento* del Landino alla *Commedia* (1481) – uno dei modelli del Benivieni, insieme all'esegesi biblica e alla *lectio divina*, non solo per quanto riguarda la modalità di interpretazione, ma anche per la configurazione della stampa. Peraltro è da ricordare che le stesse note a margine rimandano più al genere del trattato filosofico e teologico e alle modalità di studio di matrice accademica che alla fruizione del genere poetico.

3 Lo stile del *prosimetrum*

Le rime beniveniane tràdite dal *Commento* presentano una complessità stilistica medio-alta, che in non pochi componimenti diviene vera e propria *obscuritas*, con torsioni morfo-sintattiche che rischiano di inficiare la comprensione del testo: in questo caso l'esegesi autoriale interviene per sciogliere la problematicità dei versi, ricomponendo le fratture sintattiche, ricostituendo l'ordine delle parole e riorganizzando il dettato in modo più chiaro. Ricorrenti sono, oltre alle numerose inarcature e inversioni, le figure di ripetizione, come l'anafora, talvolta con modi simili alla liturgia. Ricco anche l'arsenale tropologico: metafore, similitudini, metonimie, antitesi e ossimori si trovano continuamente, spesso con una serie di immagini tradizionali (luce, buio, vita, morte), a cui si affiancano frequenti personificazioni.

A livello metrico prevalgono i versi piani, secondo il modello petrarchesco, modello che è operante in modo diffuso nei cento componimenti, insieme a echi stilnovistici (Cavalcanti, Dante).

Analogamente, le prose presentano una sintassi fortemente ipotattica con numerose subordinate, strutture latineggianti e veri e propri costrutti alla latina, come l'ablativo assoluto. A livello argomentativo il Benivieni si rifà alla modalità accademica di stampo scolastico: al concetto segue la spiegazione, introdotta da classici *verba dicendi* e condotta in una catena di frasi epesegetiche e relative, con numerosi incisi che spezzano il discorso. La lingua di prose e poesie è caratterizzata dagli elementi del municipalismo fiorentino, affiancato da un lessico di matrice petrarchesca. Altra tendenza evidente è il frequente uso di latinismi, sia grafici, sia fonetici, sia lessicali. Talvolta ricorre, inoltre, una terminologia di ascendenza teologica e filosofica, in particolar modo nelle prose.

Basti un breve esempio riguardo allo stile, tratto da un passo esplicativo che indugia sulla stanza quinta della canzone seconda (nella prima sezione). Qui l'autore, dopo aver spiegato i versi:

> Questa dagli occhi infermi
> squarciato ha el duro velo,
> et la strada, che al cielo
> guida, n'ha scorto, e le sanctissime ale
> n'ha date, con le quale
> possa per lei da terra al ciel[o] levarmi,
> et d'huom fragil mortale,
> amando, eterno e incorruptibil farmi.
> (*Commento*, f. XVI*v*)

Coglie l'occasione dell'immagine delle ali per scrivere:

> Dicono figuratamente parlando la anima nostra in ella sua innocentia possa essere alata e che, quando epse ale gli cascono, cioè quando per le tenebre del peccato perde e è gli [*sic*] tolta la vera cognitione di se medesima, che è (come poco inanzi diciavamo) la ala sinistra e quella del suo fine, che è la dextra, che lei cade e li precipita in questi nostri corpi materiali, cioè tutta allhora si immerge, intrica e inviluppa in esso, dimenticandosi della sua natura, della sua dignità e del suo fine, secondo quella sententia: homo cum in honore esset non intellexit, factus est similis iumentis e comparatus est illis. Queste, dunque, sono quelle ale sanctissime, le quale io dico havere recuperata la anima in questa sua nuova conversione e da le quale
>
> quali argentate penne
> mosso può el cor sopra ogni sua natura

volare, e come pura
colomba al ciel salire, onde in pria venne.
(*Commento*, f. XVIv-XVIIr)[9]

Emerge, infine, l'ampio ventaglio dei modelli prosimetrici a cui il Benivieni guardava e a cui si ispirava: oltre al già citato *Convivio*, occorre almeno aggiungere la *Vita Nova*, opera della quale Benivieni possedeva una copia (fatto abbastanza raro nel Quattrocento), insieme al *Comento* laurenziano, sebbene egli trovasse la modalità stessa di procedere nell'accostare passi in versi e sequenze ermeneutiche, come si è accennato, già nel *Comento* landiniano, in quello del Pico alla sua *Canzona* e, in generale, nei testi di commento alla Scrittura.

4 Conclusioni e persistenze

Con il lungo autocommento si chiudeva la fase del recupero del genere prosimetrico nella Firenze del XV secolo, collocando la stampa beniveniana come *trait d'union* con esperienze successive, sia dello stesso poeta, sia di altri autori:[10] se, infatti, la sua fatica letteraria e il gusto dell'autointerpretazione portava a maturazione tendenze riscontrabili già nella sua fase giovanile, è da ricordare che non si esauriva con il 1500 la scrittura del Benivieni, che tornerà ancora nei decenni successivi su altri suoi testi, sempre affiancandovi dei commenti e degli autocommenti. Si tratta, dunque, di una modalità che permane nell'autore fino alla fine.

Così nel 1505, per i tipi di «Antonio Tubini fiorentino et Andrea Ghyrlandi da Pistoia», sono pubblicati a Firenze i *Psalmi penitentiali di David, tradocti in Lingua fiorentina et commentati per Hieronymo Benivieni*, dove il Nostro volgarizza i salmi penitenziali, rimodulandoli in terzine dantesche, e accompagnandoli con una sua esegesi.[11]

Ugualmente, nella stampa Giuntina delle *Opere*, apparsa nel 1519,[12] il poeta inserisce, oltre alla sua *Canzona* con il commento pichiano e altri numerosi testi di ispirazione spirituale, anche le sue otto *Egloghe*: si trattava di componimenti della fase giovanile, recuperati e

9 La citazione latina è tratta dal *Salmo* 49, 13.

10 Solo a titolo esemplificativo, dal momento che esula dai fini del presente saggio un'indagine sull'eredità beniveniana, si veda, ad esempio riguardo all'influenza del Benivieni su Luigi Alamanni, Mazzacurati 1996, 106-7, mentre per l'influenza sulla poesia di Michelangelo cf. Binni 1975, 40 e Ponsiglione 2012, 91 ss.; tra le esperienze successive vicine per certi aspetti al Benivieni si ricordino le *Rime spirituali* (1570) di Gabriele Fiamma.

11 Sul volgarizzamento beniveniano dei salmi penitenziali cf. Zorzi Pugliese 1994b e Di Benedetto 2019.

12 Sulla stampa Giuntina del 1519 cf. Di Benedetto 2010.

resi disponibili nuovamente per il pubblico, ma insieme a un'altra autoesegesi, sempre con lo scopo di condizionarne la ricezione, fornendone un'interpretazione allegorica.[13] E, come nel 1500 egli sentiva la necessità di motivare l'operazione dell'autocommento introducendo l'opera, così nel 1519 avverte il bisogno di giustificare l'inserzione di «larghi et expediti argumenti» in accompagnamento ai versi in una lettera prefatoria a Luca Della Robbia:

> M'è piaciuto, poiché così anchora a te piace, permettere che lei, cioè epsa nostra Bucolica, così come ella è hora instructa et accompagnata, un'altra volta in publico comparisca, acciò che mediante questi tali argumenti così posti e distribuiti possa ciascuno, che o per lo adietro leggendo fussi in qualche sinistra opinione caduto, resurgere o che in futuro leggessi facilmente e senza alcuna offensione a el vero senso d'epsi nostri concepti penetrare, non obstante el velo delle troppo certo in qualche luogho tenere e licentiose parole, socto el contexto delle quali lui, cioè epso senso, anchora che per sé puro, quasi casta matrona in veste e habito meretricio, può e non immeritamente essere per insino a qui stato agli occhi tuoi e di qualunche altro suspecto. (Benivieni 1519, ff. 68*v*-69*r*)

Ma l'opera di commento dei propri testi non termina nel 1519. Al contrario, essa si protrae almeno fino agli anni Trenta del Cinquecento, quando il Benivieni compone il suo quarto e ultimo prosimetro (o quinto, se si considera anche la *Canzona* con l'esegesi pichiana), che ne fa un *unicum* nella tradizione letteraria italiana nel genere degli autocommenti prosimetrici.

Questa ultima fase della poetica beniveniana è tramandata dal ms 2811 custodito presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze: si tratta di un codice autografo, che, in una prima parte, riporta il *Commento* del 1500, nella sua forma ibrida di poesie e prose, ma con queste ultime assai più sintetiche e fruibili (questa versione del *Commento* occupa poco più di 80 fogli). È probabile che si tratti di un codice allestito per una stampa, come anche la *mise en page* suggerisce, che però non venne realizzata forse per l'avanzata età dell'autore (altri

13 La prima edizione delle *Egloghe* beniveniane è edita nella stampa *Bucoliche elegantissimamente composte, Firenze, Miscomini*, 1482 (1481 in stile fiorentino; la stampa è senza titolo ed è tradizionalmente citata con il titolo della seconda edizione). La seconda edizione si trova nelle *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni fiorentino et da Iacopo Fiorino de Boninsegni senese*, Firenze, Miscomini, 1494. La terza è curata dallo stesso Benivieni nell'edizione Giuntina delle sue *Opere*. Sulle *Egloghe* si veda preliminarmente Battera 1990.

fogli, successivi al prosimetro, contengono i testi del Benivieni anziano, testi soprattutto di matrice spirituale).[14]

Il manoscritto Riccardiano rappresenta la finale autocorrezione del Nostro, ulteriore prova di una inesausta preoccupazione morale ed ermeneutica verso i suoi testi: egli ancora una volta interviene, questa volta correggendo e sfrondando le prose, ma comunque non abbandonandole, al fine di rendere più leggibile l'opera, poiché è convinto, fino alla fine, che le sue rime «male senza i loro giusti commenti intendere pienamente si possino» (ms Ricc. 2811, f. 2*r*). Il poeta è consapevole che molto era stato richiesto al lettore con la stampa del 1500, tanto da suggerirgli l'azione di «restringere e abreviare in qualche parte epsi commenti», ma ritiene irrinunciabili le prose: esse sono necessarie per cogliere il vero significato dei componimenti, così che il pubblico «possa commodamente aperire i sensi quantunche abscosi e remoti di qualunche canzone et sonetto della opera presente» (ms Ricc. 2811, f. 2*r*).

Girolamo Benivieni, annotava Dionisotti (1980, 349) in relazione alla sua costante fede piagnona, era uomo «di una purissima e durissima tempra». Essa si dimostra senza dubbio anche in ambito poetico, con una tenace inflessibilità anche verso se stesso, come manifesta la lunga, continua, scrupolosa opera di correzione e commento dei suoi versi che egli compì, mai domo e mai pacificato, dai suoi primi esperimenti giovanili fino alle estreme sue prove letterarie. A tale tempra la forma del prosimetro apparve come la più adatta e la più congeniale, generando nell'autore una lunghissima e creativa fedeltà.

Bibliografia

Fonti primarie

Benivieni, G. (1500). *Commento di Hieronymo Benivieni cittadino fiorentino sopra a più sue canzone et sonetti dello amore et della belleza divina allo Illustre principe Giovanfrancesco Pico della Mirandula et conte della Concordia*. Firenze: ser Antonio Tubini et Lorenzo di Francesco Venetiano e Andrea Ghyrlandi da Pistoia.

Benivieni, G. (1519). *Opere*. Firenze: Giunti.

Fonti secondarie

Battera, F. (1990). «Le Egloghe di Girolamo Benivieni». *Interpres*, 10, 133-223.

Binni, W, (1975). *La lirica di Michelangelo.* Torino: Einaudi.

14 Sul codice Riccardiano 2811 (struttura, datazioni, variazioni di lingua e stile) cf. Di Benedetto 2020, 280 ss.; alcuni testi del codice sono stati pubblicati in Jayne 1984.

Carrai, S. (2003). «Il commento d'autore». Malato, E. (a cura di), *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali = Atti del convegno di Urbino* (1-3 ottobre 2001). Roma: Salerno Editrice, 223-41.

Di Benedetto, S. (2010). «L'edizione Giuntina delle *Opere* di Girolamo Benivieni». *ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 63, 165-203.

Di Benedetto, S. (2019). «"Della hebraica lettera peritissimo". Girolamo Benivieni e la cultura ebraica: note attorno a un glossario ebraico-latino». *Interpres*, 37, 218-41.

Di Benedetto, S. (2020). *"Depurare le tenebre delli amorosi miei versi". La lirica di Girolamo Benivieni*. Firenze: Olschki.

Dionisotti, C. (1980). *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli.* Torino: Einaudi.

Garin, E. (1942). *G. Pico della Mirandola: De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scritti vari.* Firenze: Vallecchi.

Jayne, S. (1984). «Benivieni's Christian Canzone». *Rinascimento*, 24, 153-79.

Leporatti, R. (2008). «*Canzone e sonetti* di Girolamo Benivieni. Edizione critica». *Interpres*, XXVII, 144-298.

Leporatti, R. (2011). «Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento». Danzi, M.; Leporatti, R. (a cura di), *Il poeta e il suo pubblico = Atti del convegno di Ginevra* (15-17 maggio 2008). Genève: Droz, 373-97.

Masi, G. (1997). *La lirica e i trattati d'amore*. Malato, E. (a cura di), *Storia della letteratura italiana*. Vol. 4, *Il primo Cinquecento.* Roma: Salerno Editrice, 595-679.

Mazzacurati, G. (1996). *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni.

Ponsiglione, G. (2012). *La poesia ai tempi della 'tribulazione'. Giovanni Nesi e i savonaroliani*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Romani, W. (a cura di) (1978). *Castelvetro, Ludovico: Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta.* Roma; Bari: Laterza.

Santagata, M. (1993). «La forma canzoniere». Santagata, M.; Carrai, S., *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: FrancoAngeli, 31-9.

Zanato, T. (1979). *Saggio sul "Comento" di Lorenzo de' Medici*. Firenze: Olschki.

Zorzi Pugliese, O. (1994a). «Benivieni's *Commento* and Bonaventure's *Itinerarium*: Autobiography and Ideology». *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 30, 347-62.

Zorzi Pugliese, O. (1994b). «Il *Commento* di Girolamo Benivieni ai salmi penitenziali». *Vivens homo. Rivista teologica fiorentina*, 5, 475-93.

Zorzi Pugliese, O. (2015). «The Language of Religion in the Writings of Girolamo Benivieni». Pierno, F. (ed.), *The Church and the Languages of Italy Before the Council of Trent*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 241-55.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Sannazaro e la scelta del prosimetro: riflessi sulla tradizione manoscritta

Marco Landi
Università degli Studi di Siena, Italia

Abstract The essay examines the manuscript tradition of Iacopo Sannazaro's *Arcadia*, focusing mainly on the codices that contain only the poems (eclogues) of the prosimetrum. By studying this specific group of incomplete manuscripts, it becomes possible to reveal the attitudes of copyists and readers towards such a revolutionary work in which the pastoral genre and the prosimetric structure are combined. Finally, I seek to explain why Sannazaro opted for this particular form.

Keywords Iacopo Sannazaro. Pastoral poetry. Eclogues. Manuscript tradition. Copyists.

L'*Arcadia* è un testo notoriamente eccentrico rispetto al genere pastorale quattrocentesco, se non altro difficile da incasellare, almeno per quanto concerne l'aspetto formale, entro la tradizione, «relativamente giovane ma già altamente codificata» (Fornasiero 1995, XII), della bucolica volgare. Certamente l'alternanza di prosa e poesia permette di iscriverla sotto la rubrica di comodo di 'prosimetro' (o tutt'al più di 'prosimetro pastorale'), ma si tratta nel complesso di un'opera che pare sottrarsi a qualunque agevole tentativo di classificazione: si potrebbe forse dire dell'*Arcadia*, come è stato detto della *Vita Nova* (e da uno studioso, peraltro, che anche del capolavoro di Sannazaro è stato tra gli interpreti più fini),[1] che è «un libro subdolo, che non si lascia afferrare per intero», in cui

1 Si pensi all'imprescindibile saggio «L'alternativa 'arcadica' del Sannazaro» contenuto in Santagata 1979a, 342-74.

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-18 | Accepted 2024-04-08 | Published 2024-07-17
© 2024 Landi | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/016

> confluisce una raggiera di tradizioni e di influenze che rende quasi impossibile la sua ascrizione a un genere individuato da criteri più interni rispetto alla nozione esteriore di *prosimetrum*. (Santagata 1979b, 136)

Né, a rileggere quelle righe, la serie di definizioni possibili, di «aspetti presenti, ma nessuno […] egemonico», citata subito appresso a riscontro di tale inafferrabile ibridismo caratteristico del libello dantesco («Romanzo, […], autobiografia letteraria e spirituale, allegoresi e, perché no, canzoniere»), manca di colpire il lettore avvertito dell'*Arcadia*, potendosene forse non senza ragione misurare, con le dovute cautele, l'effettiva tenuta anche per il prosimetro sannazariano.

Questo contributo intende provare a ragionare sull'*Arcadia* – e sul suo statuto, per certi versi problematico in seno alla tradizione bucolica, di testo prosimetrico – a partire dalla tradizione testuale, dall'*Arcadia* vista dai copisti, prendendo in esame il campione costituito da quelle testimonianze manoscritte che del prosimetro tramandano, isolatamente o a gruppi (spesso, come si vedrà, in miniserie ricorsive), le sole egloghe. Sono testimonianze che, per quanto parziali, pure indubbiamente ci dicono qualcosa sul farsi della tradizione, sui modi della ricezione, sull'atteggiamento assunto dai copisti di fronte al particolare oggetto testuale rappresentato da un libro-prosimetro, alle quali ben si addice, per usare le parole di Quaglio riportate di seguito per esteso, l'«etichetta di 'irregolari'»:

> Con la generica e ospitale etichetta di 'irregolari' indico semplicemente *le testimonianze manoscritte che deviano dalla norma, abituale e canonica, di trascrivere e consegnare per intero, completo, dall'inizio alla fine, o quasi, il testo dell'opera prescelta e tràdita*. Una categoria comprensiva e composita, scientificamente inclassificabile, circoscritta nell'aspetto fenomenico da carenze quantitative […], che raduna *le copie volutamente parziali, sin dall'origine incomplete* – non dunque acefale, mutile, mancanti per cause accidentali e meccaniche, accertabili come seriori –: dall'antologia all'epitome, alla parafrasi, al sunto, dal florilegio orientato o casuale al ritaglio peregrino o programmato, al centone. Quel che accomuna e latamente definisce un materiale così eterogeneo ed anomalo sin dalla consistenza è la volontà dell'autore-amanuense responsabile del prelievo (siano o no i due ruoli sovrapponibili e riconducibili alla parte di allestitore della copia sopravvissuta), concretamente riflessa, e, in astratto almeno, commensurabile, dalle scelte operate nel corpo dell'opera, con le modifiche, gli adattamenti impliciti in ogni intenzionale e cosciente operazione di lettura e selezione scrittoria postulata dall'estrapolazione testuale. (Quaglio 1985, 151; corsivi aggiunti)

Le egloghe dell'*Arcadia* possono godere infatti anche di una tradizione individuale autonoma, che è possibile indagare in parallelo a quella del prosimetro per intero, costituendo un caso di trasmissione tipologicamente analogo a quello dantesco dei testi lirici della *Vita Nova* e del *Convivio*, per cui è utile distinguere, anche per l'*Arcadia* e per le egloghe sannazariane, la tradizione 'organica' (dell'opera compiuta, nelle sue parti di prosa e versi) da quella 'inorganica' (dei testi poetici circolati separatamente, prima e/o dopo la 'pubblicazione' del prosimetro); ulteriormente distinguendo, in questo secondo caso, tra l'ipotesi di una tradizione 'estravagante' (che attesta la diffusione delle egloghe nella forma precedente al loro trapianto nel prosimetro, ad oggi dimostrabile per le sole egloghe I^{e} II^{e} VI^{e}, composte prima del 'romanzo' e poi incorporate in esso), e l'ipotesi di una tradizione cosiddetta 'per estratto' (derivante dallo scorporo, totale o parziale, delle egloghe dal prosimetro già costituito).[2]

Questo un prospetto aggiornato della tradizione del testo dell'*Arcadia*, con un elenco completo dei codici di tradizione 'organica' latori della prima redazione del prosimetro (*a*),[3] seguito da una lista dei manoscritti sin qui reperiti contenenti sillogi, complete o parziali, di sole egloghe (*b*):[4]

2 Riprendo qui la distinzione già proposta, sulla base della terminologia in uso presso i dantisti, in Landi 2020, 171-2, da dove derivano parte delle considerazioni svolte in queste pagine.

3 Specifico infatti che parlare di tradizione manoscritta, nel caso dell'*Arcadia*, significa fare i conti non con l'*Arcadia* ultima, nel testo che oggi leggiamo (e che per secoli è stato letto a partire dalla *princeps* napoletana del 1504), bensì con una prima redazione del prosimetro, in dieci unità prosa-egloga precedute da un prologo, databile all'incirca tra la fine del 1482 e l'inizio del 1486 e, a seconda dei diversi settori della tradizione, pervenutaci con i titoli *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* e *Libro pastorale nominato Arcadio*. Su queste due titolazioni, cui probabilmente corrispondono due successivi stadi elaborativi del testo della prima redazione, vedi Villani 2012, 143 nota 17; discute il passaggio da un titolo all'altro Vecce 2000, 239 (ma cf. anche Vecce 2012, 109): «Credo che i due titoli risalgano entrambi a Sannazaro: in entrambi si noterà l'insistenza sul termine 'libro', che è il dato fondamentale dell'organizzazione della struttura […]. Da *Aeglogarum liber* a *Libro pastorale*, poi, il passo non è solo dal latino al volgare (il che pure sarebbe significativo), ma anche dalla primitiva idea di una raccolta di egloghe sparse […] al progetto organico di un 'libro' che fruisse della connotazione del genere in tutto il suo insieme, e quindi, soprattutto, nel suo aspetto più originale: l'invenzione delle prose, e della struttura narrativa del primo vero romanzo pastorale, "nominato Arcadio", e non ancora *Arcadia*». Di riferimento, per la complessa situazione testuale dell'*Arcadia*, il fondamentale lavoro di Villani 1989 (cui sostanzialmente mi adeguo nella scelta delle sigle dei testimoni), con i successivi Villani 2006 e Villani 2012. Un utile inquadramento della storia testuale dell'opera anche in Villani 1992, 869-72 e in Vecce 2013, 43-7. Sempre sulla scorta di Villani 1989, si adottano qui le sigle A e B rispettivamente per la prima e per la seconda redazione del prosimetro, mentre si indica con E la redazione 'estravagante' delle egloghe I^{e} II^{e} VI^{e}.

4 Segnalo con un asterisco i codici *descripti* da edizioni a stampa dell'*Arcadia* e perciò latori di egloghe in redazione B.

a)

Bh	Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 591
Bu	Bologna, Biblioteca Universitaria, 1322 (881)
D	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mscr. Dresd. Ob. 28
Fl	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41 37
Hh	Norfolk, Holkham Hall, 522
M	Milano, Archivio di Stato, Fondo Galletti, 155
Ma	Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 112 Inf.
Ma^1	Milano, Biblioteca Ambrosiana, Trotti 441
N	Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', XIII G 37
N^1	Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', XIV A 24
Pr	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, H 28 (543)
T	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N VII 30
V	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3202
Vb	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3964
Vc	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappon. 193
Vm^1	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 72 (6632)
Vm^2	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 351 (6486)

b)

L	London, Wellcome Library, Western 461 [VIII^e I^e]
Me	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 1797 (α O 10 15) [I^e-X^e]
N*a*	Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', XIII G 37 [I^e VI^e II^e VIII^e IV^e]
Pg	Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital. 1047 [IV^e VI^e VIII^e IX^e X^e]
Pp	Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3071 [I^e-X^e]
Pp^1	Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 201 [I^e]
V^1	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9371 [IX^e VI^e VIII^e I^e III^e II^e]
V^2	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5159 [II^e VI^e VIII^e I^e]
Vm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Zanetti 60 (4752) [I^e II^e VI^e VIII^e V^e IV^e III^e VII^e IX^e X^e]
*Fr	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2737 [III^e II^e, 80-126]
*Ma^2	Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 31 Inf., 75 [V^e, 1-4]
*O	Oxford, Bodleian Library, Canon it. 61 [VII^e IV^e]
*R	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', Ges. 19 [IX^e]
*V^3	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10286 [XI^e, 1-21]

Accomunate dalla scelta dei vari copisti di procedere a una concreta operazione di smontaggio, a un intervento di chirurgia testuale consistente nel prelievo sistematico del solo materiale in versi, le

testimonianze raccolte nel gruppo *b*) – tutte del tipo 'per estratto', con la parziale eccezione di V^2 e Vm, unici a tramandare tutte e tre le egloghe più antiche (I^e II^e VI^e) integralmente in redazione E – finiscono per costituire di fatto quasi un'altra tradizione, una co-tradizione di testi poetici scorporati dall'architettura del prosimetro, che si situa a margine della diffusione più ortodossa dell'*Arcadia* nella sua interezza e che, in chiave ricezionale, dal punto di vista della storia della tradizione e della fortuna dell'opera, assume uno spessore culturalmente assai rilevante, poiché testimonia di una disposizione a percepire e leggere le egloghe anche singolarmente, come pezzi autonomi e autosufficienti, sganciati dalla struttura e dal tessuto diegetico del 'romanzo' pastorale. La tradizione, insomma, muoveva così in una direzione esattamente opposta rispetto all'esigenza avvertita dall'autore di riunire i propri testi bucolici in una struttura coerente e unitaria, che superasse l'empiria connaturata al genere allora in voga dell'egloga spicciolata (o tutt'al più, sul modello virgiliano, del libro di sole egloghe), dotandoli di una superiore dimensione macrotestuale. Ha osservato giustamente Vecce:

> Era una scelta compiuta da chi avvertiva ancora la difficoltà di intendere l'*Arcadia* nella globalità rivoluzionaria della sua struttura (prosa + poesia), e preferiva trasceglierne i singoli testi poetici, e non a caso quelli delle egloghe più arcaiche, meno stridenti nei confronti di una tradizione consolidata. (Vecce 2000, 238)

A ulteriore riprova, del fatto che i copisti – e in definitiva i primi lettori – si mostrassero particolarmente refrattari ad accogliere l'importante novità delle prose fa fede eccezionalmente anche un codice di tradizione 'organica' come Vm^2, in cui le specificazioni ordinali «AEGLOGA PRIMA» [*sic*], «AEGLOGA II», «AEGLOGA III», ecc. **[fig. 1]**, sono inaspettatamente preposte alle prose anziché alle egloghe, introdotte invece dalle consuete rubriche riportanti i nomi dei pastori locutori (ad esempio «INTER LOCVTORI | SELVAGIO ET ERGASTO» per I^e, «MONTANO ET VRANIO» per II^e, «GALICIO SOLO» per III^e, e così via) **[fig. 2]**. In altre parole, con l'indicazione «AEGLOGA» viene di volta in volta designata nel manoscritto l'unità prosimetrica formata da prosa + egloga, come se le prose ricoprissero di fatto una funzione ancillare, di semplice introduzione ai testi poetici (diverso il caso del prologo, preceduto dalla rubrica «PROHEMIO», in quanto unico brano in prosa autonomo).

Nel quadro della tradizione 'inorganica' (quasi sempre, come detto, del tipo 'per estratto'), l'entità dei prelievi è assai varia: si va da manoscritti che tramandano appena una o due egloghe, perlopiù all'interno di antologie di poesia lirica o bucolica contemporanea (come Pp^1 e L), a manoscritti che presentano una selezione più ampia (dalle quattro egloghe di V^2 alle cinque di N*a*, Pg, V^1), a codici che le

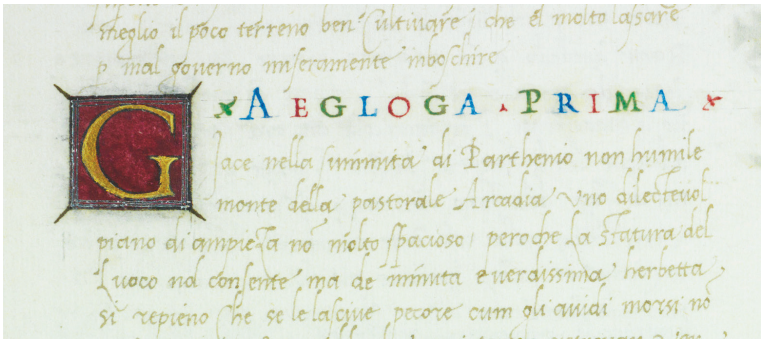

Figura 1 Vm², c. a1*v*: incipit della prosa I dell'*Arcadia* (§ 1)

ospitano tutte e dieci, in un ordine coincidente del tutto o solamente in parte con quello del prosimetro (come Me e Pp o Vm). Per alcune egloghe è possibile riconoscere poi una sorta di irradiazione 'a blocchi': i tre manoscritti di tradizione 'inorganica' che trasmettono l'egloga II^{e} (N*a*, V^{1}, V^{2}) contengono anche la I^{e}, la VI^{e} e la VIII^{e}, vale a dire le più antiche in assoluto;[5] la I^{e} e la VIII^{e} viaggiano a loro volta insieme anche in L, la VI^{e} e la VIII^{e} in Pg; la III^{e} è presente esclusivamente in V^{1}, la X^{e} nel solo Pg, la IX^{e} in entrambi. Decisamente meno folta la tradizione autonoma delle quattro egloghe cosiddette 'liriche', ossia delle due canzoni (III^{e}, V^{e}), della sestina (VII^{e}) e della sestina doppia (IV^{e}): eccezion fatta per i codici che le tramandano tutte e dieci, la VII^{e} compare nel solo O, assieme alla IV^{e}, che figura pure in N*a* e Pg, la III^{e} in V^{1} e Fr (ove è trascritta anche una parte dell'inserto polimetrico di II^{e}, cioè il nucleo a più alta concentrazione lirica dell'egloga, altrimenti racchiusa dalla cornice in terzine).[6] Erano d'altra parte proprie queste «egloghe non egloghe» (Becherucci 2011), come sono state opportunamente definite, i pezzi meglio antologizzabili, quelli più facilmente estrapolabili dal prosimetro per essere reimmessi nel più pertinente novero delle sillogi di poesia lirica: testi proposti dall'autore come altri esempi di bucolica volgare, ma dai lettori-copisti intesi quali appunto sono, ovverosia canzoni e sestine prima che egloghe, metri tradizionali che possono figurare come tali

5 Sebbene non siano sin qui emerse tracce rilevanti di una sua stesura anteriore al concepimento del prosimetro, l'egloga VIII^{e} è probabilmente tra le più arcaiche: potrebbe non essere infatti solamente un caso, come sospettava Villani 1989, 118, che nel principale rappresentante di E (Vm) essa segua immediatamente le tre estravaganti e che compaia in alcuni importanti testimoni comunque connessi con le problematiche di tale redazione (quali V^{1}, V^{2}, N*a*).

6 Dopo lo studio specifico di Becherucci 2011, su alcuni aspetti della tradizione di queste egloghe 'liriche' (III^{e}, IV^{e}, V^{e}, VII^{e}) vedi da ultimo Landi 2020, 174-80.

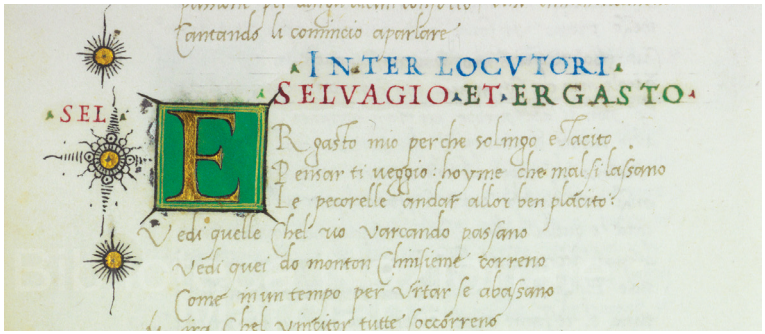

Figura 2 Vm², c. a2*v*: incipit dell'egloga I^e^ dell'*Arcadia* (vv. 1-7)

in un'antologia poetica, affrancati da qualunque vincolo macrostrutturale. Ne è una prova in tanti manoscritti già il corredo paratestuale che, rispetto a quanto si riscontra di norma nei codici di tradizione 'organica', assai raramente per queste egloghe prevede, nei titoli e/o nelle didascalie, l'esplicitazione dei nomi dei pastori locutori, indicandone piuttosto, immediatamente, la forma metrica. Così, in Me l'egloga V^e^ è rubricata come «Canzo(n)», l'egloga VII^e^ come «Canzo(n) Morale» **[fig. 3]**; analogamente, in V¹ l'egloga III^e^, adespota, presenta la rubrica «CANCZONE» **[fig. 4]**. Quanto alla sestina doppia (IV^e^), la cui struttura si adatta perfettamente nel prosimetro allo svolgimento di un canto amebeo dividendo le sue strofe tra le voci alterne dei pastori Logisto e Elpino, il copista di Pg, pur facendo precedere alla trascrizione del testo la rubrica «Logisto & elpino», omette poi di riportare nel margine sinistro, al principio di ogni stanza, com'è consuetudine nei manoscritti di tradizione 'organica', la didascalia con il nome, in forma abbreviata, del pastore che canta quei versi: il componimento viene cioè trascritto come una sestina doppia lirica, non come un canto amebeo **[fig. 5]**. Ancor più significativa in tal senso la reticenza paratestuale di O, dove le egloghe VII^e^ e IV^e^ figurano, adespote e anepigrafe, all'interno di una silloge di rime aperta dalla trascrizione completa del *Canzoniere* e dei *Trionfi* petrarcheschi **[figg. 6a-b]**: con le due sestine l'antologista sceglie, in questo caso, di far posto nella raccolta alle più tecnicistiche tra le prove del Sannazaro bucolico, non già scorporandole dal prosimetro, ma obliterando qualunque riferimento – anche, per l'appunto, per quel che riguarda l'apparato paratestuale rappresentato da rubriche e didascalie – al 'romanzo' e all'orizzonte bucolico cui l'autore le aveva destinate.

Ci sono poi casi in cui, a seconda dei diversi testi in esso contenuti, un singolo testimone afferisce a più di una delle differenti tipologie di tradizione sopra prospettate ('organica' vs 'inorganica', 'estravagante' vs 'per estratto'): tale è il caso dello stesso Vm che, latore

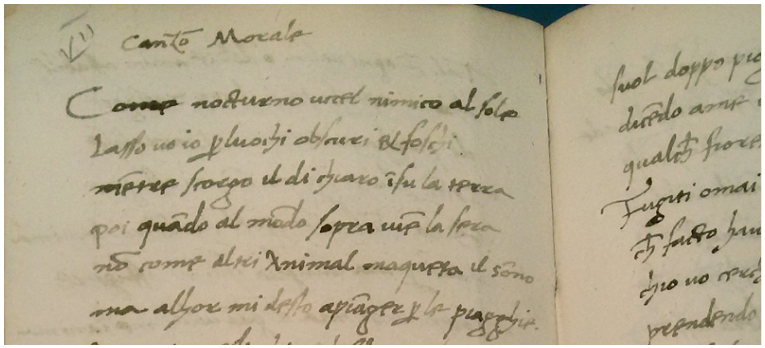

Figura 3 Me, c. 23*v*: incipit dell'egloga VII^e^ dell'*Arcadia* (vv. 1-3)

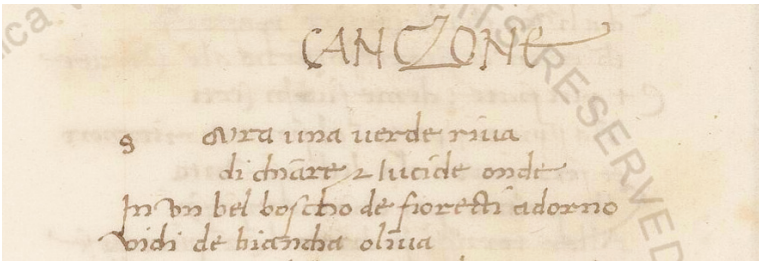

Figura 4 V[1], c. 54*v*: incipit dell'egloga III^e^ dell'*Arcadia* (vv. 1-4)

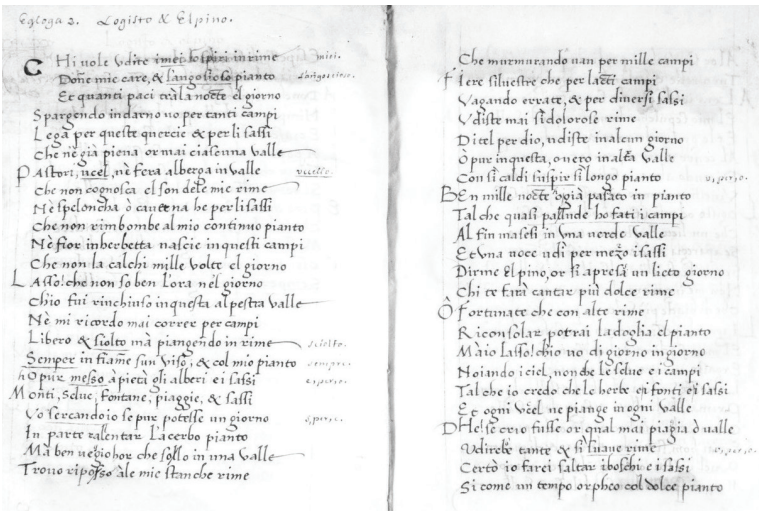

Figura 5 Pg, cc. 6*v*-7*r*: egloga IV^e^ dell'*Arcadia* (vv. 1-46)

per le egloghe I^{e} II^{e} VI^{e} di un testo E, presenta per le altre un assetto redazionale agevolmente classificabile come A^{1}, indizio che il suo copista doveva evidentemente disporre di due modelli distinti, uno di tradizione 'estravagante' contenente le tre egloghe più antiche e uno di tradizione 'organica' o 'inorganica' del tipo 'per estratto' con l'intera *Arcadia* o le sue sole parti in versi, da cui derivava il testo delle altre sette egloghe, scegliendo per qualche ragione di accordare la propria preferenza per I^{e} II^{e} VI^{e} all'antigrafo che le recava in redazione E. Neppure è infrequente la possibilità di rintracciare lezioni caratteristiche di E in codici di differente tradizione, con una stessa egloga pronta ad esibire, spesso in maniera non occasionale, lezioni a rigore incompatibili con il proprio profilo redazionale dominante, se è vero che «a mano a mano che si veniva diffondendo il testo A^{2}, si andava anche parallelamente 'aggiornando' e 'correggendo' la tradizione di A^{1} (ed E), già immessa in vasti circuiti, soprattutto settentrionali» (Villani 1989, 78), con il conseguente infittirsi dei casi in cui

> il possessore di un codice del romanzo pastorale (o di sole egloghe di esso) prendesse nota del nuovo testo di cui fosse giunto a conoscenza, magari nei margini o nelle interlinee di quel primo codice, ovvero radendo vecchie lezioni: e così inquinando la tradizione, specialmente sui rami medi e bassi. (107-8)[7]

Un settore in cui l'affioramento di soluzioni ibride prodotte dall'interferenza tra canali di trasmissione diversi denuncia la presenza di tradizioni sicuramente contaminate, ma con tutta probabilità sin dalle ascendenze, è ad esempio quello dell'onomastica. Di notevole interesse, per quanto non isolato all'interno della tradizione, è il comportamento esibito al riguardo dal ms D, testimone completo della redazione A^{1}, mai altrove sospetto di risalire verso E (semmai incline ad anticipare qua e là esiti di A^{2}), che tuttavia restituisce per le prime due egloghe del prosimetro alcuni macroscopici elementi di contatto con la tradizione estravagante. Se infatti nel titolo («Silvagio et Ergasto») e nelle didascalie («Sil.», «Er.») dell'egloga I^{e}, così come alla fine della prosa I («Ergasto solo senza alcuna cosa dire…») e all'inizio della prosa II («le compassionevel parole de Ergasto»), coerentemente con la posizione stemmatica del testimone si legge sempre il nome *Ergasto*, al primo verso della medesima egloga, dove l'iniziale è addirittura miniata, compare la lezione *Argasto*, esclusiva del profilo E, di cui rappresenta una sicura variante d'autore. Un'anomalia simile (e ulteriormente rivelatrice dei processi contaminatori in atto) si produce, con esiti ancora più grossolani, per l'egloga II^{e} dove, a fronte dell'assoluta coerenza degli elementi paratestuali con il testo della prima redazione, nello

7 Cf. le utili tavole di varianti approntate da Villani 1989, 92-4, 99-106, 119-21.

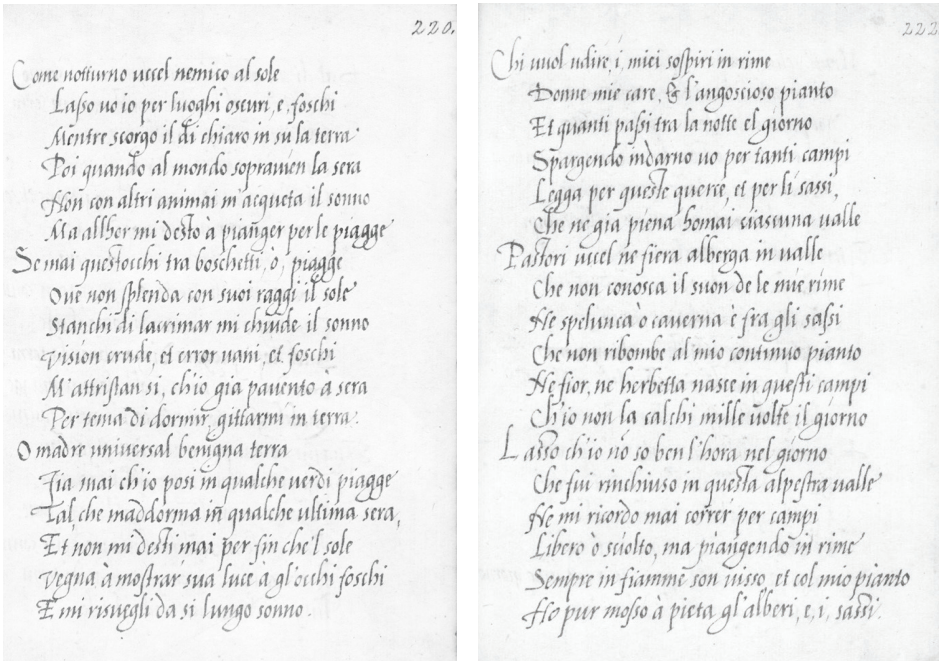

Figure 6a-b O, cc. 220*r* e 222*r*: incipit delle egloghe VII^e^ e IV^e^ dell'*Arcadia* (vv. 1-18)

stretto giro di due versi (vv. 15-16) lo stesso pastore è chiamato dapprima *Turingo* (redazione E), quindi *Uranio* (redazioni A, B); negli altri due passaggi in cui nel corpo dell'egloga il pastore è nominato (vv. 60 e 140) ricorre correttamente il nome *Uranio*, così come nell'intitolazione («Montano et Euranio [*sic*] pasturi»), nelle didascalie («Mon.» e «Ura.») e all'inizio della prosa III («lassando Uranio quivi con duo compagni […] el prompto e securo responder de Uranio»).[8]

Un caso-limite di tradizione 'inorganica', e per certi versi esemplare di testimonianza 'irregolare' (Quaglio 1985), è rappresentato dal ms Pp, che della prima redazione dell'*Arcadia* tramanda il testo di tutte e dieci le egloghe, presentando però in aggiunta anche il prologo, trascritto per intero, insieme a brevi sunti delle prose. Il suo copista, trascrivendo evidentemente da un antigrafo contenente l'intera prima

8 Riprendo i due esempi onomastici relativi al ms D da Landi 2019, 534-5. Si ricorderà che in redazione E diversi erano anche, ad eccezione di quello di Selvaggio, i nomi dei pastori locutori delle egloghe I^e^ II^e^ VI^e^ (*Argasto*, *Turingo*, *Vulsano*, *Murano* e *Orcano* in luogo, rispettivamente, di *Ergasto*, *Uranio*, *Montano*, *Serrano* e *Opico*). Cf. a tal proposito Vecce 2017a, 101-3, che da ultimo è tornato sull'analisi dei mutamenti onomastici intervenuti nel passaggio tra le redazioni E e A.

Arcadia, deve aver avvertito il bisogno di salvaguardare in qualche modo l'istanza narrativa del libro e di non privare le egloghe del tessuto connettivo delle prose, riassumendone il contenuto in poche righe, poste a introduzione di ciascuna egloga. Delle prose vengono di norma sintetizzati gli ultimissimi paragrafi, quelli aventi cioè funzione di raccordo ai testi poetici, in cui sono presentati i pastori locutori e le circostanze del canto. Come si vede dall'esempio seguente, relativo alla prosa I, il copista opera con una certa disinvoltura, prelevando e ricombinando singole tessere lessicali del testo di partenza, potando e semplificando pesantemente il dettato e la sintassi:[9]

> Ma essendo una fiata tra l'altre quasi tutti i convicini pastori con le loro mandre quivi ragunati, e ciascuno, varie maniere cercando di sollaciare, si dava maravigliosa festa, Ergasto solo, senza alcuna cosa dire o fare, appiè di un albero, dimenticato di sé e de' suoi greggi giaceva, non altrimente che se una pietra o un tronco stato fusse, quantunque per adietro solesse oltra gli altri pastori essere dilettevole e grazioso. Del cui misero stato Selvaggio, mosso a compassione, per dargli alcun conforto così amichevolmente ad alta voce cantando gli incominciò a parlare. (*Arcadia*, prosa I, § 8-9; sottolineato aggiunto)

> Ergasto pastore giaceva como una pietra appiè de uno albero, che sempre soleva essere piacevole e gracioso. Del cui misero stato dolendosse Selvagio ad alta voce cantando gli cominciò a parlare. (Pp, c. 1*v*: sunto della prosa I)

Offro di seguito, come supporto per ulteriori indagini, la trascrizione dei sunti delle altre nove prose (in nota eventuali osservazioni):

> Uranio pastore trova Montano in uno bosco et gli dice et prega ch'el voglia cantare una canzone in premio de la quale gli dona uno bastone di noderoso mirto. Alhora Montano così cantò. (Pp, c. 4*r*: sunto della prosa II)[10]

9 Qui e più oltre, trascrivo il testo del sunto direttamente da Pp, limitandomi a distinguere *u* da *v*, ad ammodernare l'uso di maiuscole e minuscole, diacritici e punteggiatura e a sciogliere tacitamente le abbreviazioni presenti. Cito invece il brano dell'*Arcadia* da Vecce 2013, 65-6, segnalando con il sottolineato le principali corrispondenze lessicali con il sunto (si tenga comunque presente che l'antigrafo di Pp leggeva il testo del prosimetro in redazione A, ma – se ho visto bene – per il passo in questione la tradizione non esibisce varianti significative rispetto all'edizione moderna fondata su B).

10 A conferma di un sostanziale disinteresse per la trama del libro, il copista incorre qui in una svista non indifferente dell'intreccio narrativo: nella prosa II (§§ 7-9), ad incontrare Montano e a chiedergli di intonare un canto promettendogli in dono un «bastone di noderoso mirto», non è Uranio, bensì Sincero, cioè il personaggio che parla in prima persona. Montano comincia a cantare, finché non scorge di lontano il pastore

> Certi pastori arivano in alchuni amenissimi prati e trovano certe pastorelle che, cogliendo fiori, tessevano girlande bellissime. Galicio pastore, vedendo forse quella ch'ello amava, senza essere pregato cominciò a cantare. E Eugenio suo compagno sonava la zampognia. (Pp, c. 7*r*: sunto della prosa III)
>
> Selvagio pastore fa cenno ad Ophelia che suoni la zampognia e poi comanda ad Logisto che debba cominciare et Elpino che alternando ad vicenda responda. Et così ambidui cantano. (Pp, c. 8*v*: sunto della prosa IV)
>
> Ergasto sovra la sepultura de Androgeo pastore. (Pp, c. 10*r*: sunto della prosa V)
>
> Serrano et Opico pastori (Pp, c. 11*v*: sunto della prosa VI)
>
> Sincero pastore solo a preghere di Charino questa sestina canta (Pp, c. 14*v*: sunto della prosa VII)[11]
>
> Eugenio pastore incontra Clonico suo amicissimo inamorato et oltra gli altri pastori doctissimo; et sì come colui che tutte le sue amorose passione sapea così, udendo ciascuno, gli cominciò a dire (Pp, c. 15*r*: sunto della prosa VIII)
>
> Ophelia bifolco et Elenco capraro. Montano iudice. (Pp, c. 18*r*: sunto della prosa IX)
>
> Selvagio et Fronimo pastori cantano insieme del rinovar de l'anno. (Pp, c. 21*r*: sunto della prosa X)

Pare significativo che, in corrispondenza delle ultime prose, la sforbiciatura si faccia progressivamente più consistente, con i sunti ridotti a poco più di semplici rubriche recanti i nomi degli interlocutori (così, ad esempio, per le prose V, VI, IX), nient'affatto dissimili da quelle che si incontrano in tanti altri manoscritti. Si ha come l'impressione

Uranio, che invita a cantare con lui improvvisando una strofa responsiva per ogni strofa da lui proposta. Uranio, insomma, è sì con Montano l'interlocutore dell'egloga II^{e}, ma non entra in scena nella prosa relativa, bensì direttamente nell'egloga (vv. 10-18), ove è introdotto dal compagno tramite il ricorso al modulo dell'*ecce pastor* (sul quale ha di recente richiamato l'attenzione Danzi 2018, 209-10).

11 Da notare il tecnicismo metrico *sestina* usato dal copista per designare l'egloga VII^{e} (*Come notturno ucel nemico al sole*), trascritta subito appresso, che tanto più colpisce (anche alla luce delle considerazioni svolte precedentemente a proposito della tradizione delle quattro egloghe 'liriche') in quanto assente nel brano corrispondente della prosa VII qui sintetizzato.

cioè che, procedendo nel lavoro di trascrizione integrale delle egloghe e di sintesi delle prose, l'amanuense – il cui interesse era evidentemente rivolto principalmente ai testi poetici dell'*Arcadia* – sia stato a un certo punto sopraffatto dalla noia o dalla fretta e abbia man mano deciso di ridurre al minimo l'impegno riversato in questa pratica compendiaria.

Né si può troppo facilmente semplificare la questione nella convinzione che queste testimonianze 'irregolari' si limitino a scrivere un capitolo della storia del fortuna del testo, senza giovare per nulla alla causa editoriale. Basti pensare, infatti, che è proprio nella tradizione 'inorganica' che lo scrutinio della *varia lectio* ha permesso di individuare, per le egloghe I^{e} II^{e} VI^{e}, precisi indizi dell'esistenza di una redazione primitiva (E), anteriore al disegno del prosimetro, riconoscendola nella lezione di Vm e V^{2}; e val la pena ricordare anche che l'esponente più autorevole della fase cosiddetta A^{1} della prima redazione del prosimetro, vale a dire dell'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus*, è il manoscritto Me, un miscellaneo emiliano di fine Quattrocento, che della prima *Arcadia* tramanda solo le dieci egloghe, senza le prose (vedi Villani 1989, 106-8).[12]

Mi permetto, a questo punto, avviandomi alla conclusione, di affacciare un'ultima questione, che chiama più direttamente in causa la scelta sannazariana della forma-prosimetro. Prendiamo le mosse dall'egloga VII^{e}, la sestina *Come notturno ucel nemico al sole*, l'unica di tutta l'*Arcadia* cantata in prima persona da Sincero, cioè dal personaggio-narratore di primo grado, in cui esplicitamente si identifica, com'è noto, lo stesso Sannazaro.[13] Sincero la intona, accompagnandosi con una lira anziché con una siringa (II, § 33: «et io l'usata lira sonando così cominciai»), dopo che nella prosa VII aveva finalmente preso la parola, rivelando la sua identità, e raccontato la propria storia, che è la storia di un amore sofferto che lo aveva portato a fuggire dalla sua città per trovare rifugio in Arcadia. Ma la fuga in Arcadia non lo aiuta; anzi, le stesse «solitudini di Arcadia» finiscono per riflettergli la sua stessa angoscia esistenziale, la sua stessa solitudine interiore. Collocati nel cuore del 'romanzo' (abbiamo appena superato la metà del libro), il racconto e il canto di Sincero sembrano rovesciare quindi l'illusione dell'armonia edenica e della comunione d'amore che regnano in Arcadia: è come se cominciasse a entrare in discussione il rapporto del protagonista con l'esperienza pastorale *in fieri* e di riflesso, forse, quella dell'autore con la propria opera. Se infatti «l'inserzione della sestina nel libro pastorale

12 Su Vm, dopo le pagine importanti di Villani 1989, 46-51 e 75-108, vedi Riccucci 1999. Per la notizia del recupero dell'importante testimonianza di V^{2} si rinvia invece a Landi 2017.

13 D'obbligo, per la finissima lettura di questa sestina, il rinvio a Vecce 2017b.

ha il significato metapoetico di un deciso cambio di passo nel registro stilistico» (Vecce 2017b, 288), di una 'sterzata' in senso petrarchistico, è pur vero infatti che

> l'opzione per lira, che è su un grado più alto della sampogna, pur presupponendola, in un rapporto di continuità e superamento, comporta un trauma, e cioè la cessazione stessa dell'itinerario bucolico. (Villani 1992, 878)

E forse non solo per un caso l'avvio della storia di Sincero, a partire dalla prosa VII, avviene dopo il superamento dell'egloga VI[e], vale a dire dell'ultima delle tre già 'estravaganti' preesistenti all'ideazione del prosimetro, quasi che tale nuovo corso – stilistico e narrativo insieme – potesse partire solo dopo che l'autore si è lasciato, anche concretamente, alle spalle la sua originaria produzione di egloghe sciolte, la sua giovanile esperienza di poeta bucolico.

Non si può fare a meno di rammentare, poi, che è proprio con una sestina, anziché con il tradizionale sonetto proemiale, che si apre la seconda parte delle *Rime* sannazariane, cioè la nota sequenza 33-98 della *princeps* dei *Sonetti et canzoni*, l'unica a presentare i requisiti costitutivi di un canzoniere d'autore: testo da leggersi, con tutta probabilità, in continuità con la vicenda di Sincero in Arcadia, in cui Sannazaro avrebbe volutamente istituito «un rapporto di successione cronologica e di continuità esistenziale (l'amore) tra la raccolta stessa e l'Arcadia» (Santagata 1979a, 330). Ma in generale i primi componimenti della *Parte seconda* del 'canzoniere', insistendo sulla musa pastorale e sul rozzo stile del tempo passato, «sembrano aprire un discorso, autobiografico sì, ma di un'autobiografia culturale, sul rapporto tra poesia lirico-amorosa e poesia bucolica» (Santagata 1979a, 304), a conferma di come l'impegno sul versante della lirica in volgare andasse intensificandosi parallelamente al progressivo esaurirsi della vena pastorale e di come le *Rime* volessero in qualche misura essere, nelle intenzioni dell'autore, anche «il seguito, con altra materia e con altro stile, del romanzo» (Dionisotti 2009, 11). Del resto, una delle direttrici seguite nell'itinerario redazionale segnato dal passaggio dalla pratica estravagante alle due successive redazioni dell'*Arcadia*, di pari passo con una sostanziale sprovincializzazione degli istituti linguistici, fu proprio quella di una progressiva accentuazione delle tessere liriche, all'insegna di una generale 'petrarchizzazione' della poesia bucolica e della prosa, visibile già nella varietà della componente metrica delle egloghe, con quell'apertura a forme consacrate dalla più alta tradizione lirica come la canzone e la sestina, riflesso dell'incipiente moda petrarchistica e dell'esperienza di raffinato lirico petrarchista dello stesso Sannazaro, «che raggiungeva lo scopo di accentuare il tasso di liricità del libro nel suo complesso» (Carrai 2006, 30), facendo dell'*Arcadia* un testo di per sé

bifronte, lirico e narrativo insieme, «mezzo romanzo e mezzo canzoniere o, se si preferisce, romanzo che include un canzonierino» (30), incastonato nella cornice in prosa.

Si ricorderà poi che il canto di Sincero in Arcadia è sollecitato dal pastore Carino, che lo invita a cantare promettendogli in dono una «sampogna di sambuco», con l'augurio che con quel nuovo strumento, dopo aver impiegato «infruttuosamente» la propria «adolescenzia» nell'esercizio della musa bucolica («tra semplici e boscarecci canti di pastori»), Sincero si volga a una poesia più elevata, che con «più alto stile» canti «gli amori di fauni e di ninfe» (VII, §§ 31-2): un poesia, dunque, sempre di ispirazione bucolico-mitologica, ma probabilmente in latino. E questo è anche il senso, forse, della prosa finale *A la sampogna*, in cui l'autore prende congedo dall'opera e dalla poesia bucolica volgare, prosa probabilmente inviata al Summonte dall'esilio francese, con l'autorizzazione implicita a stampare l'*Arcadia*, ma come se quell'esperienza fosse ormai superata e gli interessi fossero, a quell'altezza, rivolti altrove, alla lirica volgare, alla poesia umanistica latina, appunto. Stando a quanto si legge nella lettera di dedica della *princeps* al cardinal Luigi d'Aragona, Sannazaro fu infatti sempre «alienissimo» a «publicare in stampa» l'*Arcadia*, tanto che lo stesso Summonte confessa di procedere «senza altra sua ordinazione, anzi forse […] non senza qualche offesa de l'animo suo quando per aventura il saprà» (Vecce 2013, 353, 355).

C'è infine un aneddoto, raccontato da Giambattista Crispo nella sua *Vita di Giacopo Sannazaro*, ove il biografo scrive che il poeta, ormai anziano, «ascoltava mal volentieri coloro che lodavano l'*Arcadia*», sospettando che ciò fosse dovuto al fatto che «desiderava tutta la loda all'opera latina, nella quale avea egli consumato venti anni di fatica» (Crispo 1593, 51).

Posti tutti questi elementi (l'augurio di Carino; la scelta di Sincero di intonare una sestina; la sestina come plausibile punto *alfa* del 'canzoniere' sannazariano; la stampa mai esplicitamente autorizzata o comunque demandata al Summonte; il congedo *A la sampogna*; il racconto di Crispo), che sembrano effettivamente convergere tutti sulla possibilità concreta che l'*Arcadia* e, più in generale, la propria stagione di poeta bucolico abbiano finito per rappresentare, a un certo punto, per Sannazaro, qualcosa da lasciarsi alle spalle, da cui prendere definitivamente le distanze, una fase non rinnegata ma oramai superata, c'è allora da chiedersi forse, chiudendo idealmente il cerchio, se non si possa credere che, come «il 'libro' della 'vita nuova'» per l'esperienza stilnovistica di Dante, allo stesso modo anche il 'libro' pastorale, anche l'*Arcadia*, potesse «far sua l'esperienza» bucolica dell'autore «solo a patto di liquidarla 'ideologicamente' (magari in una sorta di superamento) e 'formalmente' col 'romanzo'» (Santagata 1979b, 136).

Bibliografia

Becherucci, I. (2011). «Le egloghe non egloghe dell'*Arcadia*». *Per leggere*, 20, 109-27.

Carrai, S. (2006). «La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro». *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*. Roma: Carocci, 25-34.

Crispo, G. (1593). *Vita di Giacopo Sannazaro*. Roma: Luigi Zanetti.

Danzi, M. (2018). «Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare». Favaro, M; Huss, B. (a cura di), *Interdisciplinarità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania = Atti del Convegno internazionale* (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016). Firenze: Olschki, 199-219.

Dionisotti, C. [1963] (2009). «Appunti sulle *Rime* del Sannazaro». Basile, T.; Fera, V.; Villari, S. (a cura di), *Carlo Dionisotti: Scritti di storia della letteratura italiana*. Vol. 2, *1963-1971*. 4 voll. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1-37.

Fornasiero, S. (a cura di) (1995). *Francesco Arzocchi: Egloghe*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.

Landi, M. (2017). «Un nuovo testimone della redazione extravagante delle egloghe I II VI dell'*Arcadia*». *Studi di filologia italiana*, 75, 257-87.

Landi, M. (2019). «Un ignoto testimone dresdense della prima redazione dell'*Arcadia*». *Giornale storico della letteratura italiana*, 196(656), 522-38.

Landi, M. (2020). «L'*Arcadia* in antologia: affioramenti eglogistici nelle sillogi di rime quattro-cinquecentesche». Baldassari, G.; Comelli, M. (a cura di), *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro = Atti del XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana 'Gennaro Barbarisi'* (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018). Milano: Università degli Studi di Milano, 161-81.

Quaglio, A.E. (1985). «Tradizioni irregolari nella storia dei testi prosastici e prosimetri: esempi e avvertenze». *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro = Atti del Convegno di Lecce* (22-26 ottobre 1984). Roma: Salerno Editrice, 151-207.

Riccucci, M. (1999). «Una silloge bucolica tardoquattrocentesca. Il codice marciano It. Zanetti 60 (4752)». *Rinascimento*, 39, 371-408.

Santagata, M. (1979a). *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore.

Santagata, M. (1979b). *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana.

Vecce, C. (2000). «Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento». Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento, 221-52.

Vecce, C. (2012). «Boccaccio e Sannazaro (angioini)». Alfano, G.; D'Urso, T.; Perriccioli Saggese, A. (a cura di), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelles: Langes, 103-18.

Vecce, C. (a cura di) (2013). *Iacopo Sannazaro: Arcadia*. Roma: Carocci.

Vecce, C. (2017a). «Travestimenti aragonesi (anche pastorali)». *Italique*, 20, 96-118.

Vecce, C. (2017b). «'Sincero solo': Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra». *Italique*, 20, 279-91.

Villani, G. (1989). *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*. Roma: Salerno Editrice.

Villani, G. (1992). «*Arcadia* di Iacobo Sannazaro». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere,* vol. 1. Torino: Einaudi, 869-87.

Villani, G. (2006). «Ancora sul testo dell'*Arcadia*: come fare l'edizione». Canfora, D.; Caracciolo Aricò, A. (a cura di), *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell''Arcadia' di Iacopo Sannazaro = Atti del Convegno di Studi* (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004). Bari: Cacucci Editore, 729-52.

Villani, G. (2012). «Sul 'manoscritto-base' del *Libro pastorale nominato Arcadio*». *Per leggere*, 23, 111-52.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Gli *Asolani*, un prosimetro nel tempo

Claudia Berra
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract Taking as a starting point the current state of scholarship, this paper aims to reevaluate Pietro Bembo's prosimetrum. It focuses on the 'long' composition of this work, which lasted for thirty years and was intertwined with different phases of the author's self-fashioning. The *Asolani* marked the debut of a young humanist struggling to prove himself and escape onerous political duties in Venice. The dialogue was revised and republished once Bembo had become a renowned and a prominent literary figure. The history of this development has given rise to a number of textual discrepancies which will be addressed in this contribution.

Keywords Pietro Bembo. Asolani. Prosimetrum. Prose della volgar lingua. Stanze. Self-fashioning.

Dopo le fondamentali edizioni novecentesche di Carlo Dionisotti, affiancate da quelle pure importanti di Mario Marti e di Mario Pozzi, che si attenevano al testo vulgato, solo sullo scorcio del secolo l'edizione critica di Giorgio Dilemmi dispiegava completamente la «Storia degli Asolani» (questo il titolo dell'introduzione): dal ms Querini Stampalia Cl. VI.4 (= 1043, Q), autografo, risalente alla fine del Quattrocento, che reca il solo primo libro, passando per la *princeps* del 1505 (1.), giungendo alla seconda edizione del 1530, alla vulgata postuma del 1553.[1]

L'impostazione di Dionisotti, condivisa sostanzialmente – pur con differenze talvolta rilevanti – dalla critica novecentesca, vedeva negli *Asolani* soprattutto un'opera letteraria, che mostra diverse posizioni

1 Per ragioni di spazio, rimando alla bibliografia inclusa in Dilemmi 1991 (da cui cito, adottando le sigle di mss ed edizioni), Berra 1996 e, più indietro, Dionisotti 1966.

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-13 | Accepted 2024-04-22 | Published 2024-07-17
© 2024 Berra | CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/017

sull'amore, il tema centrale nella società e nella letteratura cortigiana, attingendo alla speculazione antica e coeva, ma soprattutto guardando alla lirica petrarcheggiante, ben presente nella parte in versi del prosimetro, e alla prosa boccacciana, già sulla linea delle scelte linguistiche e stilistiche delle *Prose*. Negli anni successivi, caratterizzati dall'interesse per la cultura delle corti, e quindi anche per il Bembo 'cortigiano', anche il prosimetro fu opportunamente collocato su quello sfondo, con declinazioni differenti, dall'accentuazione della discontinuità di Mazzacurati allo sguardo di Floriani sulla 'redazione lunga'. Gli studi sulla forma-dialogo, d'altra parte, evidenziavano come il rigore della struttura tripartita adottata da Bembo, di tradizione classica e umanistica, implicasse la tensione verso la ricerca e il raggiungimento della verità.[2] Su questi fondamenti, la critica *millennial* ha connesso gli *Asolani* al loro tempo, a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento, sottraendoli progressivamente all'ombra delle *Prose* che sempre li aveva aduggiati.

Di necessità occorre ritornare su un lavoro di chi scrive (Berra 1996), che seguì tre direttrici, muovendo dalla lettura ravvicinata del testo, anche approfondendo indicazioni disseminate negli studi precedenti: innanzitutto, la cultura dell'autore (Dante, Petrarca, Boccaccio minore – notevoli le numerose riprese letterali dalla *Fiammetta* – ma anche i toscani coevi, Lorenzo, Alberti, Ficino volgare; la filosofia: Platone e Aristotele, il neoplatonismo fiorentino rivisto in direzione cristiano-agostiniana; i trattati d'amore preesistenti, fra i quali spicca l'*Anteros* di Giovanni Battista Fregoso, uscito nel 1496 a Milano);[3] quindi, la forma e l'articolazione argomentativa del dialogo e la realizzazione del prosimetro, che attraverso la disposizione delle rime, segue l'andamento argomentativo ascendente della prosa, con esemplari di poesia che vanno dai meno ai più nobili; infine, la scrittura, con la considerazione della varietà dei registri, che emerse, inedita, all'analisi (per il peculiare *ornatus* asolano cf. Zublena 2000). Altro oggetto di interesse fu l'evoluzione dell'opera nel corso del tempo, una prospettiva oggi attuale sulla quale ritornerò in questo contributo.

Su una linea interpretativa in parte differente si collocò Fabio Finotti, che agli *Asolani* dedica un dittico: un saggio di storia culturale, che approfondisce con finezza le connessioni e le differenze tra Bembo, la cultura neoplatonica fiorentina, l'umanesimo romano, concludendo che il veneziano reagì sia all'austero enciclopedismo

2 Cf. almeno Floriani 1976; Gorni 1980; Mazzacurati 1980; Vela 1988 e, per il dialogo, Tateo 1990.

3 Poco si sa sui rapporti del giovane Bembo con l'ambiente milanese. Ma è significativo che le sue poesie più antiche siano tramandate da una vasta antologia fatta allestire da Gasparo Ambrogio Visconti, l'*auctor* della poesia in volgare in età sforzesca (Zanato 2002; 2020); con Gasparo, animava l''accademia' Antonio Fileremo Fregoso, poeta, cavaliere e feudatario, nonché cugino di Battista (da ultimo Berra 2022).

umanistico, sia alla prevalenza della filosofia sulla poesia, per rivolgersi a un pubblico più ampio e valorizzare la letteratura e la retorica in senso alto; e un secondo capitolo che, anche nell'ambito degli studi sull'Italia delle corti allora fiorenti, legge il dialogo vedendovi una 'diffrazione' retorico-edonistica – quindi sostanzialmente aliena da intenti etico-filosofici – del modello petrarchesco sulla scena e per il pubblico della corte, un ritratto sfaccettato di amanti diversi, che restituisce la molteplicità del reale (cf. Finotti 2004).

Un altro rilevante filone di ricerca si dedicò alla relazione fra gli *Asolani*, le arti figurative e più in generale l'immaginario dell'epoca. Riprendendo, con impostazione aggiornata e opportuna cautela, suggestioni storico artistiche di Alessandro Ballarin e Jennifer Fletcher e ampliando il discorso in direzione letteraria e filosofica, Lina Bolzoni delineò in alcuni contributi, e poi nel volume *Il cuore di cristallo* (2010) un affascinante percorso fra letteratura, pittura, miti e immagini, che ricostruiva la cultura anche figurativa nella quale gli *Asolani* avevano radici. La studiosa applicava tra l'altro il modello del 'doppio ritratto', proveniente dalla storia dell'arte, a un'interpretazione dell'opera, per la quale Perottino e Gismondo e in misura minore Lavinello sarebbero appunto le facce della stessa medaglia, o le diverse maschere, dell'amante, in una prospettiva di pluralità e di rappresentazione innovativa e 'trasparente' dell'interiorità, che allarga i confini della letteratura e ne mostra le possibilità, travalicando la rigorosa impostazione tripartita del dialogo.[4]

Dopo questi interventi, la ricerca sul nostro prosimetro ha prodotto contributi non di rado interessanti, ma di impegno ed estensione circoscritti. Forse, tre volumi ponderosi, di cui uno interamente dedicato, hanno saturato l'interesse dei ricercatori, tanto che anche le indagini sulla forma dialogo, moltiplicatesi in Italia e soprattutto in Europa, spesso hanno toccato gli *Asolani* solo brevemente.[5]

Nel frattempo, gli studi su Bembo hanno conosciuto un rinnovato impulso in ambito sia filologico sia critico, applicandosi al periodo

4 Bolzoni 2010, e anche, con angolazioni diverse, Bolzoni 2013a e 2013b. Come è noto negli anni Ottanta Ballarin, con lavori che fecero scuola, pose in relazione la pittura di Giorgione con l'ambiente veneziano cui il giovane Bembo apparteneva, ipotizzando che il doppio ritratto Ludovisi rappresentasse Perottino e Gismondo. Il dibattito sul dipinto è ancora aperto (cf. da ultimo la scheda di Ferrari 2013, con bibliografia, e i saggi raccolti in Dal Pozzolo 2017), mentre l'idea del doppio ritratto asolano (che risponde però, nella scrittura, anche ai discorsi *in utramque partem*) è suggestiva, purché non metta in ombra gli altri due personaggi del terzo libro e i rispettivi discorsi (cf. *infra*). Fletcher aveva ipotizzato la committenza di Bernardo Bembo per il ritratto leonardesco di Ginevra de' Benci, con la contemporanea celebrazione di quell'amore platonico ad opera dei poeti laurenziani. La questione, ripresa e approfondita da Bolzoni, illustra la cultura figurativa e filosofica di casa Bembo, ma riguarda gli *Asolani* solo tangenzialmente. Condivide sostanzialmente la visione di Bolzoni, in una accattivante prospettiva «per non specialisti» (così la quarta di copertina), Faini 2016, 97-113.

5 Indicazioni e ampia bibliografia in merito in Favaro 2021, 17-18.

giovanile, a quello urbinate, più di recente a quello romano,[6] al rapporto con le arti e il collezionismo, alla biblioteca, alle *Prose*, addirittura con l'emersione di un postillato autografo, alle *Rime*, con letture nuove e con la pubblicazione dell'attesa edizione critica, che ha consentito, finalmente, di guardare alla raccolta in prospettiva diacronica e contenutistica; alle lettere, con la revisione dell'edizione Travi (1987-93) e il ritrovamento del progetto originario dell'epistolario.[7] Anche nella critica bembiana si è affermato progressivamente il metodo che guarda insieme alle opere in volgare e a quelle nelle lingue classiche; e che – in particolare per quanto riguarda la lirica, ma non solo – considera accanto a convenzioni e tradizioni di lingua e di genere, anche la 'materia', i riferimenti a persone, luoghi e accadimenti che definiscono immagine e posizione dello scrivente nel contesto sociale e culturale.[8]

Ne è emersa – e le sorprese credo continueranno – una figura di Pietro Bembo in parte diversa da quella che si conosceva, sempre meno appiattita sul ruolo del grammatico: un intellettuale dai molti interessi, immerso nella cultura e nei gusti del suo tempo, che in certi casi contribuisce a orientare; un uomo che lavora indefessamente, si sposta per la Penisola, lotta e talvolta briga per trovare la sua strada e i mezzi per seguirla, con decisione sulle scelte di fondo, ma anche negoziando e scontrandosi con le contingenze e le persone; e che, parallelamente, nel tempo costruisce e presidia la propria immagine, con un'azione costante ma discreta che si serve di più strumenti attentamente orchestrati: la diffusione delle proprie opere, programmata e curata sia nelle edizioni e riedizioni, sia nelle dediche e nella diffusione dei volumi; il flusso della corrispondenza e soprattutto, nella maturità, il lungo e laborioso allestimento di un epistolario inteso per la pubblicazione postuma; il collezionismo ai più alti livelli, con i rapporti che esso comporta, i ritratti e le medaglie e persino, nella quotidianità, la cura ed eleganza personale.

Per questo *self-fashioning* Bembo si ispira a una comprensione acuta, e unica all'epoca, dell'esempio petrarchesco (lo dimostrano, tra l'altro, i parallelismi istituiti nelle lettere fra la propria vicenda e

6 Ancora per brevità, rimando alla bibliografia di Williams 2017, ricordando almeno Zanato 2002; Curti 2006; Vagni 2010 per la formazione dell'autore; Donnini 2020; Marcozzi 2016a e Firpo 2013 per l'ambiente romano.

7 Per il collezionismo vedi: Beltramini, Burns, Gasparotto 2013; Beltramini, Gasparotto, Tura 2013; Nalezyty 2017; per la biblioteca, Danzi 2005; 2009; recente la ricerca sulla musica di Cassia 2023; per le *Prose*, Bertolo, Cursi, Pulsoni 2018; per le *Rime*, l'ed. Donnini 2008, gli studi di Albonico 2004; 2017; Caruso 2000; Juri 2022; Berra, Amendola, c.d.s.; per l'epistolario, da ultimo Amendola 2018-19, e dello stesso studioso il volume di appendice e addenda a Travi [1987-93] (c.d.s.).

8 Sulla lirica ricordo alcuni titoli recenti: Forni 2011; Tomasi 2012; Albonico 2017 e Juri 2022 (in particolare per la questione del petrarchismo, pp. 15-32). In prospettiva anche extra lirica Favaro 2021. Per una visione complessiva aggiornata, Huss, Pich 2022.

quella del maestro), ma anche agli autori augustei e alla loro varia e sofferta dialettica con il potere (Juri 2022; Berra, Amendola, c.d.s.); e, come il modello, nel processo compositivo e selettivo di testi e lettere, stratificato nel tempo, compie omissioni, riscritture, vere e proprie mistificazioni. Ricostruire il 'farsi' dell'immagine autoriale fra vita e letteratura, presso i contemporanei ma anche presso le epoche successive, anche dissipando luoghi comuni, è una delle sfide che impegna la critica bembiana attuale.

In questo quadro, i profili degli *Asolani* delineati a cavallo del secolo scorso risultano ancora validi, in quanto, come dicevo, hanno contribuito a leggere l'opera senza teleologismi storiografici. La ricchezza e la complessità del testo hanno consentito percorsi interpretativi in parte diversi, soprattutto in merito a una questione: se questo straordinario prosimetro abbia funzione – solo o per lo più – rappresentativa/repertoriale, oppure nel suo svolgimento e conclusione proponga anche una soluzione valoriale. Mi pare che, nel panorama critico attuale, anche questo aspetto possa essere considerato nel tempo, nel corso di una redazione lunga trent'anni che vide necessariamente mutare lo status e gli intenti dell'autore e della sua opera.

Muoviamo dunque dagli esordi. Ricordo che Dilemmi ha attribuito la redazione Q al periodo anteriore all'inizio della relazione con Maria Savorgnan, *grosso modo* al 1499. L'avvio della composizione, per alcuni indizi interni, sembra potersi collocare nel 1496;[9] la prima notizia d'autore è in una lettera latina del dicembre 1497, quando Pietro era a Ferrara; a inizio 1499 il lavoro languiva, ma appare nuovamente fervido nel carteggio con Savorgnan del 1500-01.[10] Negli anni precedenti, il giovane, versato nella cultura classica e volgare, dotato di relazioni e contatti importanti grazie al padre Bernardo, si era già provato nella scrittura e nella filologia. Nel 1492 era partito per Messina, per studiare greco alla scuola di Costantino Lascaris, certo anche aspirando ad allontanarsi da Venezia. Ritornato nell'estate del 1494 da un felice biennio di studi, più consapevole delle proprie aspirazioni e dei propri mezzi, si associò ad Aldo Manuzio nella stampa della grammatica greca di Lascaris (un manifesto culturale con forti connotazioni personali, visto il fresco discepolato a quella scuola) e, nel febbraio del 1496, pubblicò il *De Aetna,* la sua prima opera a

9 Berra 1996, 12-13; da ultimo Perocco 2023.

10 Due lettere (2 febbraio 1498; 1 marzo 1499) dichiarano che gli «Asolani plane dormiunt»: ma, escludendo un sonno di oltre un anno, si può pensare che la seconda sia datata alla veneta, quindi risalente all'anno prima, oppure che quella latina sia stata ricostruita a posteriori: Berra 2015, 275-6; le lettere di Maria Savorgnan (affidabili in quanto non rielaborate, a differenza di quelle bembiane: da ultimo Berra 2023) menzionano più volte gli *Asolani,* come pretesto di incontri e come occupazione di Pietro.

stampa, con la quale si (ri)presentava alla madrepatria – e non solo.[11]

Il dialoghetto latino, un tempo considerato come «un certificato normale di licenza d'una perfetta educazione umanistica» (Dionisotti 1966, 10), è stato poi riletto come incunabolo degli atteggiamenti e delle aspirazioni del giovane autore (Floriani 1976; Finotti 2004; Curti 2013; Marcozzi 2017); la recente ripresa di interesse è culminata in un'edizione critica e commentata, con traduzione italiana (Bembo 2018, da cui si cita) e nella ricca monografia di Gareth Williams, che analizza fonti, implicazioni storico-librarie e intenti culturali dell'opera, restituendole il ruolo importante che dovette avere per l'autore esordiente. Per quanto riguarda il nostro discorso, lo studioso nota:

> *Gli Asolani* in many ways takes up, and updates, the major preoccupations of *De Aetna*: both works are mutually informing when they are read against each other, because both deploy varied techniques of self-portraiture to convey Pietro's deviation from the 'true' Venetian path. (Williams 2017, 176)

In effetti il *De Aetna*, ambientato nella villa dei Bembo a Santa Maria di Non, non si occupa solo di questioni erudite concernenti il vulcano, ma drammatizza nel colloquio tra i due personaggi, *Bembus pater* e *Bembus filius*, diversi temi allora cruciali per il giovane. In primo luogo, quello del contrasto fra i doveri politici e istituzionali, i *negotia*, e l'*otium* umanistico, che era già comparso nelle scritture di Pietro e che era destinato a scandire il suo percorso. Qui il conflitto è rappresentato nella persona del *pater* Bernardo: egli, a causa dei suoi *officia*, non può godere né della pace campestre, né degli studi. Una vita «occupata», puntualizza il figlio, che, pur scelta volontariamente, è in realtà una prigionia. È interessante osservare che, sullo sfondo di questo scambio, già compare, seppur rigettata, l'idea dell'abbandono della patria e del padre; allora, probabilmente, poco più che una fantasia rispetto a una condizione soffocante, ma destinata a realizzarsi di lì a poco:

> BEMBUS FILIUS: Tutti gli affanni più gravosi sono tali che, se li insegui, non fuggono; se fuggi, ti inseguono. Questa tua carica, poi, non solo è molto impegnativa essa stessa in sé […] ma a ciò si aggiunge anche il fatto che tu più di tutti ami la tranquillità dell'animo e la quiete, per cui senti ancora di più le cose che ti opprimono. (§ 26)
>
> BEMBUS PATER: […] avendo fin dalla prima giovinezza organizzato la mia vita in modo da venire sempre in aiuto alla patria […]

11 Rimando per la bibliografia sull'apprendistato umanistico di Pietro a Campanelli 1997; Pagliaroli 2013; Williams 2017 e al recente Nicosia 2022.

> avendomi essa onorato spesso con 'altre' cariche, spesso con ambasciate, se l'abbandonassi ora, che per esperienza, senno e autorevolezza posso di più, che altro sarebbe se non come se tu, giovane, abbandonassi me vecchio, o tu, figlio, me padre? (§§ 29-30)

> BEMBUS FILIUS: Infatti tu che da un lato ti sei dato agli affari pubblici – e cosa più di essi può essere sfavorevole al riposo? – dall'altro ami la campagna e i tuoi ritiri – che tuttavia, giacché ne devi fare a meno molto più a lungo di quanto tu ne possa godere, ti rendono la vita più spiacevole – non penso che ti debba affliggere, se ti condanni proprio a quelle cose che fuggi e fuggi da tutte quelle che ti giovano. (§ 32)

Connesso a questo, ricorre l'altro tema cruciale dei valori autentici della vita. Bernardo si sofferma sui platani e sul giardino, e implicitamente sugli altri beni materiali della famiglia, affermando di averli procurati e preparati per i figli. Pietro, pur affettuosamente, replica di aver ricevuto un'altra e ben più preziosa eredità, e ne allega un inventario puntiglioso, quasi a far notare che, se ora è diverso da quello che il padre vorrebbe, ciò è conseguenza anche della straordinaria educazione impartitagli:

> BEMBUS FILIUS: A me, padre, le parole che da te vedo essere dette con quella profusione d'amore che hai verso di noi sia adesso sono molto care, sia sempre, finché vivrò, saranno fisse nel mio animo e nella mia memoria […] per me ci sono altre cose, dico, che sempre mi renderanno veneranda la tua memoria, anche all'infuori del tuo Noniano, perché da bambino mi hai educato non solo con cura, ma, e mi pare di dire il vero, anche con scrupolo; mi hai portato con te nelle tue ambasciate, mi hai inculcato ottimi costumi e, per quanto stava in te, mi hai educato in tutte le arti liberali, così che temerei di essere affatto ingrato, se mai desiderassi che tu mi avessi lasciato altra eredità oltre a questa, e se per queste stesse cose non ti fossi sempre più riconoscente che se per me tu avessi costruito magnifiche ville. (§ 69)

Bernardo ribatte con la concretezza dell'uomo maturo: se avesse pensato solo all'educazione, senza provvedere ai beni materiali, i figli potrebbero persino biasimarlo. Pietro insorge, con una piccola e commossa orazione zeppa di reminiscenze classiche: non gli è stato insegnato che i veri beni, duraturi e immortali, sono quelli dell'animo? Che l'anima è immortale e si contamina nel contatto con le cose materiali?

> BEMBUS FILIUS: E cosa accadrebbe se tu non mi avessi spesso avvertito e io non avessi mai letto negli scritti degli uomini più illustri e sapienti che sono i beni dell'animo quelli che rendono gli

> uomini felici, essi soli di per sé, e che non hanno bisogno delle ricchezze esterne? Che essi non possono essere strappati a nessuno, né invecchiare con il tempo, né scomparire con la morte? Che tutti gli altri beni sono manchevoli, caduchi, transitori, e che essendo soggetti alla fortuna e al caso, quanto più li si disprezza, tanto più si è ricchi e saggi? Che le nostre anime si sono allontanate dalla sede celeste verso questa vergogna del corpo, con la condizione, per ritornare un giorno lassù, di disprezzare i beni che sono qui e rivolgersi a quelli cui aspirano? Ma pur avendomi insegnato di quando in quando queste cose, se non mi avrai lasciato una villa e un bosco di platani pensi che mi adirerò con te? (§76)

Questi passi, ben noti, importano per il nostro discorso perché la connessione fra gli *studia humanitatis* e il senso più alto e autentico della vita, in sé topica, viene assolutizzata e applicata al confronto tra generazioni. Il compromesso esistenziale accettato dal padre non è condivisibile dal figlio: nella sua visione, se gli studi e la ricerca della verità sono il dovere più alto dell'uomo e il nutrimento dell'anima, è legittimo aspirare a coltivarli esclusivamente.

La scrittura degli *Asolani* iniziò non molto dopo, sullo sfondo di queste inquietudini; nel dicembre del 1497 Pietro si trasferì a Ferrara – di nuovo allontanandosi da Venezia – al seguito del padre che era stato nominato vicedomino, e lì rimase per circa un biennio, dedicandosi ai propri studi, seppur non quanto avrebbe desiderato. Difatti, le lettere che informano sulla prima composizione del prosimetro, rivolte ai due amici del cuore di Pietro, Angelo e Trifone Gabriele, trattano anche, nuovamente, la questione dolente del contrasto *otium-negotium,* sia nelle lettere in volgare, più informali, sia in quelle latine, più studiate. Alcune delle quali, in questa zona iniziale della raccolta, potrebbero persino essere state ricostruite dall'autore *a posteriori*, proprio come aveva fatto Petrarca nei primi libri delle *Familiari* (Berra 1996, 16-21).

Gli «otij delle lettere», aprono, significativamente, la redazione Q: esordio topico, anche ciceroniano (33-4), ma qui declinato in chiave schiettamente autobiografica, secondo uno schema di sofferenza e risarcimento, per cui la scrittura consente di colloquiare a distanza con la donna, ma anche di ristorarsi delle delusioni passate:

> Gli otij, madonna…, delle lettre sempre da me con somma vaghezza disiderati et cercati, et ne' miei primi anni assai di leggiero lunga stagione posseduti et sollecitati, et ultimatamente per le sopravenute mie cure interrotti et intralasciati, hora alla fine riconcedutimisi et ripresi, occasione mi porgono di ragionare in quella maniera che io posso con voi. (*As*. Q.I.i 1-5)

Altri giovani veneziani, vicini a Pietro, erano accomunati da questi ideali. Le *Leggi della Compagnia degli amici* sono un piccolo

vademecum risalente a pochi anni dopo (probabilmente all'inizio del Cinquecento), autografo di Bembo e condiviso da quattro amici,[12] che prospetta un ideale di vita dedita allo studio, ai valori più nobili, all'amicizia sincera, ma anche a un'eletta socialità. Nel gruppo, Vincenzo Querini e Tommaso Giustinian nutrivano anche una vocazione eremitica più severa, che si manifesta nella seconda parte del documento, di mano del Giustinian, edita da Gnocchi (1999). Opportunamente Bolzoni (2010, 89-98), ha evidenziato la connessione tra questo *penchant* contemplativo e il terzo libro degli *Asolani*. L'argomento appare oggi meritevole di approfondimenti, soprattutto per i rapporti tra Pietro e da un lato Querini, dall'altro Niccolò Tiepolo.[13] Infatti, per quel che si può ricostruire della cronologia compositiva asolana, la parte iniziale di Q prevede l'intervento di Lavinello, ma non quello del Romito, mentre si sa che le tre canzoni del terzo libro, pronunciate dallo stesso Lavinello, furono composte a inizio 1501: l'ultima parte del dialogo, o quantomeno la sua rielaborazione, quindi, potrebbe risalire a quel torno di tempo, 1501-02,[14] e potrebbe rappresentare uno sviluppo e un approfondimento in direzione eremitica del tema dell'*otium*, eventualmente influenzato dal confronto con gli 'amici'.

Gli *Asolani* professano la medesima, inscindibile connessione fra *studia humanitatis* e senso dell'esistenza che caratterizza il *De Aetna*, e che determina una forte tensione, gnoseologica ma anche etica, verso la verità. Lo mostrano con chiarezza i prologhi dei tre libri, progressivamente più gravi, in sintonia col contenuto, che si avvicina per gradi alla verità.[15] Il primo si concentra sul valore didattico della letteratura, che si sostituisce all'«uso» nell'ammaestrare gli inesperti, ed esalta anche la valenza ricreativa ed estetica della lettura. Nel secondo il tono si innalza, riecheggiando l'esordio del III libro delle *Tusculanae disputationes* (Berra 1996, 191). La natura ci ha fatto di corpo e anima; gli uomini si sforzano di compiacere e curare la parte mortale caduca e perseguono i beni esteriori, trascurando la salute dell'anima, che «sempiternamente rimane» (*As.* 1.II.i. 36-40).

12 I quattro sono identificati dalle iniziali, che si possono sciogliere come quelle di Vincenzo Querini (per cui cf. Bowd 2002; Trebbi 2016), Tommaso Giustinian (più verosimilmente di Trifone Gabriele, come ipotizzava Dionisotti 1966; per il quale cf. Tabacchi 2001, e da ultimo Scapecchi 2021), Niccolò Tiepolo (per cui cf. Marchesi 2012 e Gullino 2019) e lo stesso Bembo.

13 Bolzoni (2010, 107 nota 26), richiama la segnalazione di Ballarin delle *Conclusiones de amore*, del 1502, che avrebbe convergenze con gli *Asolani*; si veda ora Ballarin 2013.

14 Dilemmi (1991, XLII), ritiene che Q, mutilo, fosse originariamente completo. Tuttavia, nel gennaio 1501 Pietro invia a Maria Savorgnan le tre canzoni di Lavinello dicendo di averle appena composte, quindi attestando il lavoro sul III libro (Berra 1996, 25-6; ma le lettere di lui non sono originali, vedi *supra*), mentre a fine 1502 l'opera circolava manoscritta a Venezia, sottoposta alla lettura degli amici, Berra 1996, 171-4.

15 Per l'analisi puntuale dei tre prologhi, rimando a Berra 1996, 177-83, 191-3, 225-8.

Il prologo del terzo libro è molto più esteso (quasi il doppio dei precedenti), in corrispondenza con la trattazione di Lavinello, che avviene al cospetto della Regina e di tutti i cortigiani, con un'autorevolezza maggiore. Vi si affronta direttamente il tema della difficile ricerca della verità: a fronte delle posizioni variamente scorrette di sofisti, agnostici e creduli, i lettori del trattato persevereranno sino a raggiungere le risposte ultime, esercitando doverosamente la ragione.

> Non si può sanza maraviglia considerare, quanto sia malagevole trovare la verità delle cose che in questione cadono tutto 'l giorno. […] Il che [rinunciare a cercare] non faranno quegli huomini et quelle donne che me ascolteranno; anzi, quanto essi vedranno essere et maggiore la oscurezza nelle cose et ne gli nostri giudicî minore e meno penetrevole la veduta, tanto più né agli altri questionanti ogni cosa crederanno, né […] appagheranno sé stessi per cercare poco, et meno a quello, che ritrovato haveranno ne' primi cercari […] si terranno appagati. (*As.* 1.III.i. 1-61)

L'ultimo libro degli *Asolani* non ha incontrato in genere il favore di lettori e interpreti, che sovente l'hanno trovato freddo e sforzato. In effetti, il discorso di Lavinello è più breve e più astratto di quelli di Perottino e Gismondo, e incorpora solo tre canzoni, mentre quello del Romito non si fonda, come i tre precedenti, su un'esperienza erotica, né si adorna di rime. Eppure, Bembo ha costruito il libro con cura particolare: dalla cornice, che vede la partecipazione della Regina, all'atmosfera solenne e sacrale dell'incontro con l'eremita, al discorso dell'eremita stesso.[16] Quest'ultimo è dotato di un secondo prologo (*As.* 1.III.xiii 1-21), che richiama il dovere di ricerca della verità («Non pertanto non dee alcuno di cercarne spaventarsi et, perché faticoso sia poter giugnere a questo segno, ritrarsi da farne prova» *As.* 1.III. xiii 9-11); adibisce la tecnica inedita del dialogo socratico e contenuti attinti a fonti filosofiche, sapienziali e volgari extra liriche, per una impegnata conciliazione fra neoplatonismo e cristianesimo. Inoltre, esso ingloba numerosi luoghi rilevanti della riflessione filosofico-morale coeva: le parti dell'anima, la scala degli esseri e l'uomo che vi si trova come *medium*, la struttura dell'universo, il mondo delle idee, la contemplazione e la favola delle Isole Fortunate, e infine, opposta al «mondo sottosopra» e ai «fiumi stessi [...] rossi d'umano sangue», che il «nostro misero secolo ha veduto molte volte e ora vede tuttavia», la vita serena del saggio e amante della vera bellezza, vagheggiata con il ricordo del *Somnium Scipionis* e del *De senectute* ciceroniani.[17]

16 Berra 1996, 226-36; Bolzoni 2010, 80-8; Finotti 2004, 147-58.

17 Per l'analisi dei contenuti Berra 1996, 237-55; sui sogni e la favola delle Isole Fortunate, Finotti 2004, 131-4, 151-3; Bolzoni 2010, 68-75.

Rimandando a quanto è stato scritto altrove, aggiungerei che l'impegno compositivo è testimoniato anche per la parte in versi, che consta delle già citate tre canzoni dedicate al tema dei tre piaceri 'casti', vista, udito e pensiero. La loro performance è preceduta e sottolineata da un passo diegetico insolitamente lungo in cui la Regina e le dame chiedono a Lavinello riluttante di recitarle; egli, infine convinto, dichiara che le tre sorelle (che si richiamano, come è noto, al modello elevato delle canzoni degli occhi petrarchesche) gli sono nate «ad un corpo», tutte insieme (1.III.vii 1-39); e la lettera a Maria Savorgnan citata sopra, sebbene frutto di rielaborazione seriore, sembra confermare che esse furono concepite e composte unitariamente per la trattazione di un tema rilevante.

Sopra si è detto del *De Aetna*, ma si ricorderà che studi recenti hanno messo in luce come la medesima tensione etica e persino civile sostanziasse gli *studia humanitatis* tutti del Bembo giovane, dall'*Oratio pro litteris Graecis*, al *De corruptis poetarum locis*, ai contatti e alle letture testimoniati dall'epistolario: questo retroterra, oltre a quanto dice il testo stesso, esorta a considerare con attenzione non solo la parte letteraria, drammatica e figurativa, ma anche i contenuti e le conclusioni dei primi *Asolani*.[18] Negli anni Novanta, Pietro stava elaborando e giustificando, per sé stesso e per gli altri, una scelta di vita difficile; e contemporaneamente, in ambito letterario, stava scegliendo il volgare: non avrebbe potuto farlo con un libro frivolo o eticamente anodino.

Gli *Asolani* ebbero composizione lenta e pubblicazione ponderata, attinsero a una impressionante pluralità di tradizioni e spunti, in vista di un risultato innovativo e impegnato, al crocevia di filosofia e letteratura, che mostrasse il significato e il valore della cultura umanistica e della nuova letteratura in volgare al di fuori delle aule scolastiche o accademiche, e insieme la caratura culturale, la sapienza mondana, ma anche la levatura morale, del loro autore. Sono, se mi si passa l'analogia, la *Vita Nova* ma anche il *Convivio* di Bembo. Indubbiamente, proprio per gli intenti letterari che li caratterizzano, ebbero sin dall'esordio – per quanto si può vedere già dalla redazione queriniana – una componente rilevante di rappresentazione, poetica, drammatica, mitologica e iconografica, che, tuttavia, è inquadrata e orientata in uno schema dialettico e valoriale, come il testo apertamente dichiara. Che poi i personaggi indulgano (molto) alla retorica in funzione persuasiva, ma anche epidittica, non invalida né gli spunti filosofici del testo né la struttura del dialogo, proprio perché questo è un libro *mixtus*.

Ma, tornando al titolo di questo intervento, il nostro prosimetro è un testo nel tempo, che entra in relazione con le opere e con l'immagine dell'autore degli anni successivi. I tre libri risultano conclusi,

18 Cf. almeno Campanelli 1997; Williams 2017; Nicosia 2022, con bibliografia recente.

e circolanti a Venezia fra gli amici, alla fine del 1502; negli anni dal 1502 al 1504 Bembo soggiornò a Ferrara e dintorni. In alcuni periodi, almeno a quanto dichiarano le lettere, egli lavorò ancora al dialogo, parrebbe per una revisione, la cui entità è ignota, nel segno di Lucrezia Borgia e della corte ferrarese, che allora l'autore frequentava. Infine, dopo varie esitazioni, il volume arrivò alle stampe nel marzo 1505, affrettatamente, per permettere a Pietro di portare alcune copie a Roma, seppure prive della dedica a Lucrezia, in forma di lettera datata 1 agosto 1504.[19]

Due anni dopo la *princeps* veneziana, Bembo, ormai trasferitosi a Urbino dall'estate del 1506, componeva durante il Carnevale del 1507 le *Stanze*, di stile mediocre e di ambientazione cortigiana, rivolte alla duchessa Elisabetta e alla sua dama Emilia Pio, che vengono invitate a godere dell'amore, contravvenendo alla loro ben nota castità. La contraddizione con la dottrina esposta alla fine degli *Asolani,* evidente, fece dire a Dionisotti (1966, 44) che «Bembo non si sentiva legato alle conclusioni filosofiche dell'opera sua, era anzi pronto a metterle da parte e di fatto a smentirle»; Lina Bolzoni, riprendendolo, ha considerato in modo più sfumato le *Stanze* come messa in scena di uno dei 'possibili', dei ritratti o delle maschere presentate nel prosimetro.[20] I molti studi dedicati nel frattempo alle *Stanze* e al periodo urbinate dell'autore permettono oggi di definirne meglio il rapporto con il prosimetro, considerando che l'idea della 'smentita' contiene una sfumatura moralistica ormai superata, mentre quella delle maschere, del gioco di ruolo, è senz'altro più fine, purché ricondotta a ragioni artistiche e non a indifferenza per i contenuti.[21]

L'invito a *conligere rosas* era topico nella letteratura carnevalesca, come è stato opportunamente sottolineato da Zanato (2006), Bartuschat (2011) e poi più decisamente da Juri (2020), e doveva apparire privo di controindicazioni etiche, nonostante le pungenti allusioni personali, del resto giustificate dalla fruizione festiva; peraltro, come pure si è osservato, il poemetto ribadisce e celebra estesamente, seppur da una specola antifrastica, la castità esemplare e tutte le doti di Elisabetta, conformandosi a una strategia rappresentativa diffusa, ricca di implicazioni etiche e politiche, che si riscontra, tra gli altri testi, nel bembiano *De urbini ducibus* e nello stesso *Cortegiano*.[22] Si può aggiungere che, in quel primo periodo urbinate, Bembo esplica un'intensa e si direbbe programmatica attività letteraria su più tavoli, proponendo una poesia volgare di livello alto e rinnovata

19 Dilemmi 1991, XL-XLI; per la lettera di dedica Marcozzi 2016b.

20 Bolzoni 2010, 98-103 nota 49 per il riferimento a Dionisotti.

21 Rimando alla bibliografia dell'ed. Juri 2020.

22 Si vedano in proposito Motta 2003, 123-49; Signorini 2008; Marchesi 2013 e 2014; Juri 2020, XVII-XVIII.

esemplarità, anche quando declinata in generi più umili. È il caso delle *Stanze*, come definì Dionisotti,[23] che vengono presto e largamente imitate; della canzone *Alma cortese*, che attinge a una tradizione amplissima, dai bucolici classici, a Petrarca, a Sannazaro e Castiglione, per realizzare una nuova poesia volgare alta e grave;[24] infine, come mostra il recente ritrovamento di un autografo, è il caso della canzone-frottola *Ben ho da maledir l'empio segnore,* che all'altezza del periodo urbinate entra in competizione col modello petrarchesco, per superarne quello che Bembo ritiene un limite, vale a dire la carenza di senso (Amendola 2023). Infine, la prima edizione autorizzata delle *Stanze*, in 'coda' alle *Rime* del 1530 è preceduta da una lettera a Ottaviano Fregoso (Juri 2020, 62), il coautore, in funzione di autocommento: lo scritto, forse fittizio, sottolinea l'occasione carnevalesca della composizione, dimostrando la preoccupazione di circostanziare contenuti altrimenti poco giustificabili e certo non indifferenti rispetto alla moralità corrente e rispetto agli stessi *Asolani;* ai quali le *Stanze* sono complementari, non opposte.

Nello stesso anno 1530, peraltro, anche gli *Asolani* ritornarono in tipografia, nell'ambito di una studiata riproposizione dell'opera tutta che mettesse a frutto il successo delle *Prose* e il ruolo magistrale che l'autore stava assumendo sulla scena culturale della Penisola. Sull'argomento mi pare rimanga valido quanto scritto in passato: Bembo rivide capillarmente la scrittura del prosimetro, nella direzione di una maggiore sobrietà e *concinnitas* sintattico-stilistiche, della riduzione e parziale revisione delle rime, dell'osservanza grammaticale delle *Prose*, e attuò alcune modifiche contenutistiche verso alcune punte cortigiane e autobiografiche,[25] intervenendo però secondo un criterio 'di massima economia', senza snaturare l'opera. Prova ne sia che la specificazione *ne' quali si ragiona d'amore*, già presente in Q ma assente dalla *princeps*, viene recuperata, a caratterizzare il prodotto di una stagione lontana, ma non ripudiata. Quei ragionamenti d'amore, nel 1530, fanno da *pendant* alle *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*; sono ovviamente datati per l'aspetto tematico, ma ancora proponibili, in virtù di diverse opzioni lungimiranti: quella linguistica e letteraria, innanzitutto, già orientata sulla linea delle *Prose*, come dichiarano sia l'Epistola al Pico *De imitatione*, sia le *Prose* stesse, ma anche quella per la conclusione cristiana e sostanzialmente ortodossa, del tutto adeguata alla figura del Bembo maturo, principe delle

23 Da ultimo Juri 2020, XIV-XV, con bibliografia. L'invito all'amore è condotto con rigore argomentativo e con ricchezza di sostrato letterario inattingibili alla coeva rimeria cortigiana (Curti 2007, 102).

24 Cf. Caruso 2000; Juri 2022, 79-87 e Berra c.d.s.

25 Dilemmi 1991, LXVI-CXV, per l'analisi delle correzioni.

lettere ma anche pensoso maestro di vita.[26] Certo, a questo punto della storia, la pristina *vis* contenutistica del dialogo, legata al contesto di trent'anni prima, risulta assai attenuata, mentre acquista rilievo l'aspetto letterario e rappresentativo, l'eccellenza dello stile (che però, si noti, permane non del tutto allineato con quello delle *Prose*).

Gli *Asolani* furono, infine, nuovamente editi, postumi, nel 1553, con ulteriori ritocchi, la cui totale autorialità non è certa, ma appare probabile, se si può pensare che Bembo li abbia effettuati in età avanzata su una copia dell'edizione 1530, analogamente a quanto fece per le *Prose* (Bertolo, Cursi, Pulsoni 2018; vogliamo auspicare che anche quella copia possa essere 'ritrovata'). Rimasero, veramente, il libro di una vita.

Come si vede, la riflessione non si allontana molto, per ora, dalle linee già tracciate, ma si limita a collocare e inquadrare più precisamente, lungo la linea del tempo, gli intenti che l'autore perseguì con il suo prosimetro. Si può aggiungere qualche prospezione, per le ricerche future.

In primo luogo, la densità della pagina asolana – una sfida per la memoria e la competenza dell'interprete – richiede ancora indagini. Porto solo un esempio: a proposito del passo dedicato a Orfeo, anni fa chi scrive (Berra 1996) ha citato il *Convivio*, Roberto Nicosia in un bell'articolo recente ha addotto Isocrate (Nicosia 2022, 58-9), entrambi pertinenti, ma il riscontro preciso era già stato individuato da Finotti (2004, 73-4), con il prologo al *Commento* di Landino alla Commedia. Ancora, accogliendo il suggerimento delle due postille autografe sui margini di Q che rimandano alla *Theologia platonica* (un contatto che, altrimenti, non sarebbe stato individuabile), pare opportuno riprendere la ricerca su Ficino, dopo gli affondi mirati di Finotti e Bolzoni. L'indagine sistematica, in corso da parte di un mio allievo, sta confermando che Bembo, analogamente a quanto fa per altri autori (per esempio Boccaccio e Alberti), anche per i testi filosofici tende a coagulare l'interesse tematico intorno alla memoria di un'immagine.

Un dossier da riaprire, avvalendosi dei molti studi sannazariani degli ultimi anni, che hanno insistito anche sulla precoce ricezione veneta, è quello dei rapporti fra *Asolani* e *Arcadia*; argomento un tempo quasi ignorato dalla critica, sia per le più scarne notizie filologiche disponibili, sia per motivi non oggettivi, quali i pregiudizi romantici e postromantici verso il Quattrocento tutto e verso la presunta 'evasione' bucolica in particolare. In passato ho sottolineato l'atteggiamento 'antibucolico' e realistico di Bembo nel prosimetro (Berra 1998), ma oggi lo sguardo andrebbe allargato all'interesse veneto per la scena bucolica, in letteratura e nelle arti, e alla produzione poetica

26 Berra 1996, 296-307; il parallelismo fra i due titoli conferma le deduzioni di Patota (2016) sul titolo delle *Prose*.

giovanile dell'autore nelle due lingue, per capire meglio i tempi e le modalità di quel distacco. Oltre alle coincidenze metriche che sono state notate (Albonico 2020), la prosa asolana, soprattutto nella redazione Q e nelle parti della cornice, specialmente nelle giunture fra prosa e poesia, ma non solo, è singolarmente consonante con quella dell'*Arcadia*, certo per il comune modello boccacciano, ma forse anche per una influenza diretta. [27] L'indagine, ovviamente, non può limitarsi ai prosimetri: vari debiti sono stati individuati nelle *Rime* (da ultimo Juri 2017, ripreso in Juri 2022; Amendola 2020).

Infine, a proposito di canzoni, non si può trascurare l'urgenza di una riconsiderazione complessiva della produzione bembiana in metri lunghi (già avviata da Guidolin 2013) che, come è noto, ha negli *Asolani* il momento di massimo impegno, per poi scemare negli anni successivi; e che non è, con tutta evidenza, un ricalco pedissequo o infelice di Petrarca, ma, pur muovendo dal modello, introduce innovazioni, arricchendo il prosimetro di una componente sperimentale anche in poesia.[28]

E proprio la sperimentazione, in conclusione, può essere una chiave per guardare, anche oggi, agli *Asolani*, come un'opera che tenta strade nuove; che inevitabilmente non realizza, agli esordi, l'equilibrio perfetto delle sue componenti, che vi si avvicina nel corso del tempo, ma in un contesto – della storia e dell'autore – ormai molto mutato. Questa dinamica può dare ragione delle discrasie e delle varietà del testo, senza negarle e appiattirle sul percorso successivo di Bembo, come è accaduto in passato, ma anche senza leggerle con categorie suggestive ma attualizzanti, quali la pluralità teatrale o il gioco di maschere, come si è fatto – pur con risultati e acquisizioni importanti – in anni più recenti. La varietà poliedrica è presente, naturalmente, nella dimensione letteraria, e l'autore la sottolinea, ma essa non annulla, a mio vedere, l'oggettività testuale di una struttura dialogica e argomentativa forte. Svalutare questa struttura a favore della giustapposizione repertoriale ed eticamente adiafora implica inoltre il rischio di reintrodurre la vetusta figura del Bembo 'retore', aridamente votato al culto della forma e indifferente ai contenuti, che la storiografia contemporanea sta superando. Rispetto a quella figura di gelida perfezione, l'imperfezione, o la perfettibilità nel tempo, appare una caratteristica non solo più allineata con gli studi attuali, ma anche più interessante per quelli futuri.

27 Ritengo in parte superato Berra 1998; si veda ora Albonico 2023, 149-54; importante per la scena pastorale Ferroni 2012, 114-32 (per Bembo); per la bucolica in ambito veneto, Ferrari 2013-14, 101-24.

28 Oltre che al lavoro di Guidolin 2013, con bibliografia, rimando agli atti in corso di stampa del recente convegno "Gennaro Barbarisi" *Le Rime di Pietro Bembo*, tenutosi all'Università di Milano nell'ottobre 2023.

Bibliografia

Albonico, S. (2004). «Come leggere le *Rime* di Pietro Bembo». *Filologia italiana*, 1, 159-80 [poi in Albonico, S. (2006). *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1-27].

Albonico, S. (2017). «'Forma' e 'materia' nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo». Motta, U.; Vagni, G. (a cura di), *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici = Atti del Convegno* (Friburgo, 8-9 giugno 2016). Bologna: I libri di Emil, 73-100 [poi in Albonico 2023, 63-90].

Albonico, S. (2020). «Sulla fortuna delle componenti musicali e canore nella bucolica (a partire da *Arcadia* IIe)». Dal Cengio, M.; Magnai, N. (a cura di), *I versi e le regole. Esperienze metriche del Rinascimento italiano*. Ravenna: Longo, 31-52 [poi in Albonico 2023, 133-56].

Albonico, S. (2023). *Storia, forma, materia. Sulla poesia italiana del Rinascimento*. Pisa: Edizioni ETS.

Amendola, F. (2018-19). *Studi per una nuova edizione critica e commentata dell'epistolario di Pietro Bembo* [tesi di dottorato]. Pisa: Università di Pisa-Lausanne: Université de Lausanne.

Amendola, F. (2020). «Sannazaro in Bembo: la ricezione dei *Sonetti et canzoni* nelle *Rime* del 1535 e del 1548». Baldassari, G.; Comelli, M. (a cura di), *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro = XVIII Convegno internazionale di letteratura italiana 'Gennaro Barbarisi'* (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018). Milano: Università degli Studi di Milano, 459-79.

Amendola, F. (2023). «Un nuovo testimone autografo databile della canzone di Pietro Bembo 'Ben ho da maledir l'empio signore'». *Filologia italiana*, 20, 75-100.

Amendola, F. (c.d.s.). *Bembo, Pietro: Lettere*, vol. 5. Tavole, indici e appendice di documenti a cura di F. Amendola. Premessa di C. Berra. Bologna: Pàtron-Commissione per i testi di lingua.

Ballarin, A. (2013). «Generazione al bivio: Giorgione e la *Compagnia degli amici*». Beltramini, Burns, Gasparotto 2013, 281-4.

Bartuchat, J. (2011). «Le Triomphe de Venus et de la poesie: autour des *Stanze* de Pietro Bembo». *Italique*, 14, 177-204.

Beltramini, G.; Burns, H.; Gasparotto, D. (a cura di) (2013). *Pietro Bembo e le arti*. Padova: Marsilio.

Beltramini, G.; Gasparotto, D.; Tura, A. (a cura di) (2013). *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento.* Padova: Marsilio.

Bembo, P. (2018). *De Aetna.* Testo, Introduzione e Nota a cura di F. Raffaele. Commento e Traduzione a cura di S. Cammisuli. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

Berra, C. (1996). *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*. Firenze: La Nuova Italia.

Berra, C. (1998). *Il Bembo 'antibucolico'.* Carrai, S. (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento.* Padova: Antenore, 235-43.

Berra, C. (2015). «Schede e proposte per l'epistolario di Pietro Bembo». *Giornale Storico della letteratura italiana*, 192, 272-6.

Berra, C. (2022). «I 'doi philosophi': un tema ficiniano dall'affresco di casa Visconti al poemetto di Antonio Fregoso». Albonico, S.; Moro, S. (a cura di), *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento: politica, arte e cultura*. Roma: Viella, 173-200.

Berra, C. (2023). «Appunti per una rilettura del 'Carteggio' fra Maria Savorgnan e Pietro Bembo». *Women Language Literature in Italy*, 5, 55-63.
Berra, C.; Amendola, F. (2022). «Un'edizione in aggiornamento per un testo di lingua: le *Lettere* di Pietro Bembo». Vecchi Galli, P. (a cura di), *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua = Atti del Convegno* (Bologna, 4-5 novembre 2021). Bologna: Pàtron, 203-14.
Berra, C.; Amendola, F. (c.d.s.). «Per una geografia e storia delle *Rime* di Pietro Bembo (1530-1535)». *Geografia e storia della tradizione lirica nell'Italia del Cinquecento (1529-1579) = Atti del Convegno di studi* (Losanna, 29 novembre-1 dicembre 2023). *Italique.*
Bertolo, F.M.; Cursi, M.; Pulsoni, C. (2018). *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle «Prose»*. Roma: Viella.
Bolzoni, L. (2010). *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.
Bolzoni, L. (2013a). «Gli *Asolani* e il fascino del ritratto». Beltramini, Burns, Gasparotto 2013, 285-308.
Bolzoni, L. (2013b). «I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma». Beltramini, Gasparotto, Tura 2013, 210-17.
Bowd, S. (2002). *Reform Before Reformation. Vincenzo Querini and the Religious Renaissance in Italy,* Leiden: Brill.
Campanelli, M. (1997). «Pietro Bembo, Roma e la filologia del tardo Quattrocento: per una lettura del dialogo *De Virgilii Culice et Terentii fabulis». Rinascimento*, serie 2, 37, 283-319.
Caruso, C. (2000). «Petrarchismo eclettico: la canzone *Alma cortese* di Pietro Bembo». Güntert, G.; Caratozzolo, V. (a cura di), *Petrarca e i suoi lettori*. Ravenna: Longo, 157-77.
Cassia, C. (2023). *Musica e cultura nella Padova di Pietro Bembo.* Lucca: Libreria Musicale Italiana.
Curti, E. (2006). *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo.* Bologna: Gedit.
Curti, E. (2007). «'Non fece così il Petrarca': prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino, tra 'Stanze' e 'Motti'». Chines, L. (a cura di), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*. Roma: Bulzoni, 99-116.
Curti, E. (2013). «Pietro Bembo. De Aetna». Beltramini, Gasparotto, Tura 2013, 106-9.
Dal Pozzolo, E.M. (2017). *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma.* Napoli: Arte'm.
Danzi, M. (2005). *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*. Genève: Droz.
Danzi, M. (2009). «Pietro Bembo (Venezia 1470-Roma 1547)». Motolese, M.; Procaccioli, P.; Russo, E. (a cura di), *Autografi dei Letterati Italiani*. *Il Cinquecento*. Roma: Salerno Editrice, 47-66.
Dilemmi, G. (a cura di), (1991). *Bembo, Pietro*: *Gli Asolani.* Firenze: Accademia della Crusca.
Dionisotti, C. (1966). *Bembo, Pietro*: *Prose e rime.* 2a ed. accresciuta. Torino: UTET.
Donnini, A. (2008). *Bembo, Pietro: Le rime*. Roma: Salerno Editrice.
Donnini, A. (2020). «Bembo rimatore tra Leone X e Clemente VII». Pignatti, F. (a cura di), *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*. Roma: Roma nel Rinascimento, 189-204.
Faini, M. (2016). *L'alloro e la porpora. Vita di Pietro Bembo.* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Favaro, M. (2021). *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime.* Milano: FrancoAngeli.
Ferrari, S. (2013). *Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione: Doppio ritratto.* Beltramini, Gasparotto, Tura 2013, scheda 2.12, 153-4.
Ferrari, S. (2013-14). *Le ragioni culturali del 'dipingere moderno'. Paesaggio, ritratto e allegoria a Venezia negli anni di Giorgione* [tesi di dottorato]. Padova: Università degli Studi di Padova.
Ferroni, G. (2012). *'Dulces lusus'. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento.* Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Finotti, F. (2004). *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana.* Firenze: Olschki.
Firpo, M. (2013). «Il cardinale Pietro Bembo». Beltramini, Burns, Gasparotto 2013, 23-36.
Floriani, P. (1976). *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
Forni, G. (2011). *Pluralità del petrarchismo.* Pisa: Pacini editore.
Gorni, G. (1980). «Il mito d'Urbino da Castiglione al Bembo». Ossola, C. (a cura di), *La corte e il «Cortegiano»*. Vol. 1, *La scena del testo*. Roma: Bulzoni, 175-90.
Gnocchi, A. (1999). «Tommaso Giustinian, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli Amici». *Studi di Filologia italiana*, 57, 277-93.
Guidolin, G. (2013). *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco.* Pisa: Pacini Fazzi.
Gullino, G. (2019). s.v. «Tiepolo, Nicolò». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 663-5. https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-tiepolo_(Dizionario-Biografico)/.
Huss, B.; Pich, F. (2022). *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento.* Firenze: Franco Cesati.
Juri, A. (2017). «Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle *Rime* di Pietro Bembo». *Versants*, 64(2), 19-27.
Juri, A. (2020). *Bembo, Pietro: Stanze*. Roma: Salerno Editrice.
Juri, A. (2022). *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*. Milano: BITES.
Marchesi, V. (2012). «Pietro Bembo, la crisi italiana e la genesi delle *Historiae Venetae* (1527-1530). Con appunti sulla tradizione delle rime di Niccolò Tiepolo». *Aevum*, 86(3), 921-47.
Marchesi, V. (2013). «Bembo e Castiglione (1507-1530). Implicazioni urbinati tra latino e volgare». *Rivista di letteratura italiana*, 31(2), 45-66.
Marchesi, V. (2014). «'Affine che si recitassono per giuoco da mascherati'. Appunti per il commento delle 'Stanze' di Ottaviano Fregoso e Pietro Bembo». Baldassari, G. et al. (a cura di), *La letteratura degli italiani.* Vol. 4, *I letterati e la scena.* Roma: Adi editore. https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena/marchesi_Selmi.pdf.
Marcozzi, L. (2016a). «Pietro Bembo nella Roma di Leone X: diplomazia, epistolografia e letteratura alla corte del papa Medici». Cantatore, F. (a cura di), *Leone X: Finanza, mecenatismo, cultura = Atti del Convegno internazionale* (Roma, 2-4 novembre 2015). Roma: Roma nel Rinascimento, 553-64.
Marcozzi, L. (2016b). «La finzione epistolare nelle opere del Bembo». Fortini, L.; Izzi, G.; Ranieri, C. (a cura di), *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi.* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 35-51.

Marcozzi, L. (2017). *Bembo*, Firenze: Franco Cesati.
Mazzacurati, G. (1980). «Pietro Bembo». Arnaldi, G.; Pastore Stocchi, M. (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, vol. 3, t. 2. Vicenza: Neri Pozza, 1-59.
Motta, U. (2003). *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del 'Cortegiano'.* Milano: Vita e pensiero.
Motta, U.; Vagni, G. (2017). *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Bologna: I libri di Emil.
Nalezyty, S. (2017). *Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a Renaissance Writer and Art Collector*. New Haven and London: Yale University Press.
Nicosia, R. (2022). «'Non si deve portare un anello stretto al dito': l'orazione *Pro litteris Graecis* di Pietro Bembo e la questione della lingua». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance,* 25(1), 39-67.
Pagliaroli, S. (2013). *Per gli studi greci di Pietro Bembo*. Beltramini, Burns, Gasparotto 2013, 89-118.
Patota, G. (2016). «Il vero titolo delle *Prose* di Bembo». *Lingua e stile*, 51(2), 195-212.
Perocco, D. (2023). «Alla corte di Caterina Cornaro: personaggi minori». Vianello, V.; Zava, A. (a cura di), *Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 121-30. http://doi.org/10.30687/978-88-6969-652-7/012.
Signorini, S. (2008). *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526).* Pisa: ETS.
Scapecchi, P. (2021). «Tommaso Giustinian, Wealthy of Books». *Italian Journal of Library and Information Science*, 12(1), 168-78.
Tabacchi, S. (2001). s.v. «Giustinian, Paolo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 281-6. https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giustinian_(Dizionario-Biografico)/
Tateo, F. (1990). «La disputa dell'amore: retorica e poetica del contrario». Bigalli, D.; Canziani, G. (a cura di), *Il dialogo filosofico nel Cinquecento europeo*. Milano, Angeli, 209-28 [poi in Tateo, F. (1995). *«Per dire d'amore». Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi.* Napoli: ESI, 195-217].
Tomasi, F. (2012). *Studi sulla lirica rinascimentale*. Padova: Antenore.
Travi, E. (1987-93). *Bembo, Pietro: Lettere*. Edizione critica. 4 voll. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
Trebbi, G. (2016). s.v. «Querini, Vincenzo». *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. 86. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 35-40. https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-querini_(Dizionario-Biografico)/.
Vagni, G. (2010). «Ideali e valori del giovane Bembo». *Aevum*, 84, 733-59.
Vela, C. (1988). «Il primo canzoniere del Bembo (ms Marc. It. IX.143)». *Studi di filologia italiana*, 46, 163-252.
Williams, G. (2017). *Pietro Bembo on Aetna. The Ascent of a Venetian Humanist.* Oxford: Oxford University Press.
Zanato, T. (2002). «Indagini sulle Rime di Pietro Bembo». *Studi di Filologia italiana*, 60, 141-216.
Zanato, T. (2006). «Pietro Bembo». Pozzo, G.; Balduino, A. (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*. Vol. 1, *La dinamica del rinnovamento (1494-1533).* Padova: Piccin Nuova Libraria-Vallardi, 335-444.

Zanato, T. (2020). «L'occhio sul presente. Varia cultura di due codici riconducibili a Gaspare Ambrogio Visconti». Albonico, S.; Moro, S. (a cura di), *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento: politica, arte e cultura*. Roma: Viella, 153-72.

Zublena, P. (2000). «Coazione all'*ornatus*. La sintassi del periodo nelle *Prose della volgar lingua*». Morgana, S.; Prada, M.; Piotti, M. (a cura di), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*. Milano: Cisalpino, 335-72.

La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo
Atti del convegno internazionale di studi
(Venezia, 26-27 giugno 2023)
a cura di Matteo Favaretto

Indice dei nomi

Si segnalano con un asterisco i nomi dei corrispondenti citati nell'epistolario di Felice Feliciano, alcuni dei quali non sono stati ancora identificati.

Abati, Lamberto degli 40n
Aghelu, Marialaura 142n
Agostinelli, Edvige 151
*Agostino Feltrense 194-5
Alamanni, Luigi 230n
Alano di Lilla 20, 26, 36, 38-9
Albertano da Brescia 37, 40
Alberti, Leon Battista 254, 266
Alberto della Piagentina 5, 34-5, 40, 128 e n
Albesano, Silvia 128n
Albizzi (famiglia) 52n
*Albizzi, Anselmo Donato degli 190
*Albizzi, Giulio degli 195
Albonico, Simone 256n, 267 e n
Alcibiade 197, 199
Alderotti, Taddeo 28n
*Alexio Romano 195
Alfano, Giancarlo 68n
Alighieri, Dante 5, 23-5, 26 e n-29 e n, 30, 33-4, 36-8, 40 e n, 42, 43n, 45 e n, 46, 62, 65n, 79, 84, 100, 123, 124n, 128 e n, 130, 132, 140, 145, 147, 167-8, 177, 194n, 204 e n, 217, 224, 227n, 229, 249, 254
*Ambrosio 195
Amendola, Cristiano 186n-188n
Amendola, Francesco 256n, 257, 265, 267
Andrea da Grosseto 37
Andrea del Castagno 52n
Andrea dell'Ischia 51n
Andrea di Tello 52n
*Angelo Hadriano vedi Probi, Angelo
Angiò, Carlo I d' 18, 41
Antonelli, Melissa 41
*Antonio di Monferrato 195
Apuleio 4
Aragona, Luigi d' (cardinale) 249
Aragona, Pietro III d' 65
Ardissino, Erminia 163
Arienti, Giovanni Sabadino degli 179, 180 e n, 190
Aristotele 3, 37, 207, 223, 254
Arnaut Daniel 27
Arrigo da Settimello 6, 36
Arzocchi, Francesco 231n
Asinari, Tolomeo degli 34
*Astolfi, Paulo degli 190
Atkinson, J. Keith 35n
Attilio Regolo, Marco 198
Auzzas, Ginetta 50n
Avesani, Rino 185n-186n, 191n
Azzetta, Luca 34, 128n
Azzolini, Chiara 186n

Babbi, Anna Maria 35n, 129n
Balduino, Armando 61n, 64, 65 e n, 79
*Balduino, Eufemio 194
Balint, Bridget K. 24
Ballarin, Alessandro 255 e n, 261n
Bandini, Domenico di Donato 52 e n
Bandino vedi Biandino
Banella, Laura 29n
Banti, Ottavio 172n

Edizioni Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie 4
e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514
ISBN [ebook] 978-88-6969-821-7 | ISBN [print] 978-88-6969-822-4

Peer review | Open access
Submitted 2024-03-13 | Published 2024-07-17
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-821-7/018

Barbarisi, Gennaro 267n
Barbi, Michele 42n
Barbiellini Amidei, Beatrice 64
Barbo, Pietro vedi Paolo II, papa
Bardi (famiglia) 51
Bartoli, Elisabetta 126n
Bartuschat, Johannes 264
Barzizza, Guiniforte 167
Battaglia Ricci, Lucia 26n, 50n, 92n, 111, 144n, 154n, 158
Battaglia, Salvatore 128n
Battera, Francesca 8, 123, 231n
Bausi, Francesco 72n, 115n, 124n, 205n
Bec, Christian 92n
Becherucci, Isabella 240 e n
Beggi Miani, Licia 81n
Belcari, Feo 129 e n
Belcazer, Vivaldo 17
Belloni, Gino 158n, 167
Bellucci, Laura 173n
Beltrami, Pietro G. 167-8
Beltramini, Guido 256n
Bembo (famiglia) 258
Bembo, Bernardo (*Bembus pater*) 255n, 257-9
Bembo, Pietro (*Bembus filius*) 10, 254 e n-255 e n, 256, 257 e n-258 e n, 259-60, 261 e n, 262-6, 267 e n
Benci, Ginevra 255n
Bencivenni, Zucchero 39
*Benincasa, Antonio 195
*Benincasa, Francesco (detto Cinzio) 195 e n
Benivieni, Girolamo (Hieronymo) 9, 10, 221, 222 e n, 223n, 224 e n-225 e n, 227 e n, 228-9, 230 e n-231 e n, 232
Bentivogli, Bruno 174n-175n, 179n
Bentivoglio (famiglia) 181
Bentivoglio, Ercole 171-2
Bentivoglio, Sante 9, 171, 172 e n, 178 e n, 179-82
Berardi, Cristoforo 190
Beretta, Guido 92n
Berisso, Marco 5, 13, 14n, 18n, 21n, 37 e n, 43n
Bernardo di Chiaravalle, santo 39
Bernardo Silvestre 26, 36, 38
Berra, Claudia 10, 253 e n-254 e n, 256n, 257 e n, 260, 261 e n, 262n, 265n, 266 e n, 267n
Bertelli, Sandro 50n
Bertini, Simone 51
Bertolo, Fabio Massimo 256n, 266
Bessi, Rossella 158n
Bevilacqua, Margherita di Gianfranco 173n
Bevilacqua, Paolo 195
Bianchi, Simona 124n
Biandino (o Bandino, per Giandino da Carmignano) 41n
Bigi, Emilio 205n
Binni, Walter 230n
Bischetti, Sara 124n
Black, Robert 34
Boccaccio, Giovanni 4, 6-9, 28, 30, 49-50, 51 e n, 54-6, 57n, 61-2, 63 e n, 64-5, 67-9, 71-2, 74, 77, 79, 81, 84, 102, 110 e n, 125, 127-8, 130, 145, 151, 167-8, 254, 266
Boezio, A.M. Torquato Severino 5-6, 15, 20, 25, 26 e n, 27-8, 34, 35 e n, 36-41, 45, 125, 127, 128n, 129-30, 132, 134
Boitani, Piero 164n
Bolzoni, Lina 255 e n, 261 e n, 262n, 264 e n, 266
Bonafin, Massimo 80
Bonaventura da Bagnoregio 227
Bongiovanni da Messina 83n
*Bonifazio de Roverscala 195
Boninsegni, Iacopo Fiorino de' 231n
Bonsignori, Giovanni 163
Borgia, Lucrezia 264
Botticelli, Sandro 52n
Bowd, Stephen 261n
Brambilla Ageno, Franca 34n, 65 e n
Branca, Vittore 52 e n, 53n, 54, 57n, 58, 62 e n
Brancato, Dario 34
Brilli, Elisa 24n
Briquet, Charles-Moïse 56, 131n, 134, 191
Brown, Alison 215n
Brunetti, Giuseppina 36n, 40n, 41, 44n, 127, 128n
Bruni, Francesco 74n
Bruni, Leonardo 27
Bullard, Melissa Meriam 216
Buonarroti, Michelangelo 230n
Burns, Howard 256n

Cabani, Maria Cristina 81n
Cacciaguida 79
Calogrosso, Gianotto 9, 171, 172 e n-173 e n, 174-5, 177, 178n, 179 e n
Camboni, Maria Clotilde 63n
*Camillo Romano 195
Campanelli, Maurizio 258n, 263n
*Canonici, Alberto di Francesco (*Albertus Canonicus*) 186, 190, 192, 194, 197

Carducci, Giosuè 173n
Careri, Maria 27
Carlo Magno 79, 81, 84-5
Carrai, Stefano 4, 14n, 26, 65 e n, 107, 126n, 128 e n, 143 e n, 145n, 146, 158, 178 e n-179 e n, 190n, 191 e n, 196, 226, 227n, 248
Carrassi, Vito 79n-80n
Caruso, Carlo 256n, 265n
Cassandro 197
Cassia, Cristina 256n
Cassio Parmense, Gaio 197
Castelain, Louis 63n
Castellani, Arrigo 37n
Castellani, Nicolosa vedi Sanuti, Nicolosa
Castelvetro, Ludovico 3-4, 223
Castiglione, Baldassarre 265
Catalano, Sara 6, 49, 52, 128n, 130
Cattaneo Vespucci, Simonetta 181, 208
Cavalcanti, Guido 62, 204n, 229
Cella, Roberta 83n, 84, 86n
Cerocchi, Marco 63n
*Ceruleo, Alberto 192, 197
Cervigni, Dino S. 63, 64n-65n, 71n
Cesare, Gaio Giulio 93
Cesaro, Raffaele 109n
Chiecchi, Giuseppe 92n, 95n
Cicerone, Marco Tullio 27, 29, 37, 39, 43-4
Cino da Pistoia 62
Ciriaco d'Ancona 192
Claricio, Girolamo 50n, 53n
Claudiano, Claudio 39
Coleman, William 151
Comboni, Andrea 3, 146, 158, 168n, 188n, 191n
Compagni, Dino 41 e n, 42, 46n
Compiuta Donzella 65n
Concina, Chiara 129n
Conti, Giusto de' 180
Contini, Gianfranco 15, 18-9, 26n, 38
Contò, Agostino 185n
Corsi, Giuseppe 173n
Corti, Rossella 160n, 163
Courcelle, Pierre 34n
Cracolici, Stefano 115n
Cremonini, Stefano 129n
Creso, re di Lidia 197
Crispo, Giambattista 249
*Cristoforo da Pesaro 194, 196 e n
Croce, Benedetto 81n
Cropp, Glynnis M. 35n
Cupelloni, Francesca 78n
Cursi, Marco 50n, 53n, 63n, 124n, 256n, 266
Curti, Elisa 6, 61, 258, 265n
Curtius, Ernst Robert 26n

D'Agostino, Gianluca 64, 65 e n
D'Andrea, Antonio 28, 45n
*Dal Lino, Antonio 188, 194
Dal Pozzolo, Enrico Maria 255n
*Daniele (*faber argentarius*) 191, 192 e n, 197
Danzi, Massimo 246n, 256n
Datini, Francesco 123
De Poerck, Guy 83n
De Robertis, Domenico 29, 139-40, 154
Decaria, Alessio 8, 124n, 139, 141, 146 e n, 147, 152n
Dei, Benedetto 115n
Deiotaro, re di Armenia 197
Del Buono (famiglia) 51
Del Buono, Niccolò di Bartolo 6, 50, 51 e n-53 e n
Del Lungo, Isidoro 41
Del Palagio, Guido 129
Della Giovanna, Ildebrando 81 e n
Della Robbia, Luca 231
Della Vedova, Michele 174n-175n
Derolez, Albert 56
Di Benedetto, Sergio 9, 221, 232n
Di Legami, Flora 106-7, 109
Di Natale, Vera 79n-80n
Di Ricco, Alessandra 3, 158, 168n
Diacciati, Silvia 42, 82n
Dilemmi, Giorgio 253 e n, 257, 261n, 264n-265n
Dionisotti, Carlo 158n, 232, 248, 253 e n, 258, 261n, 264 e n, 265
Divizia, Paolo 124n
Domenico da Prato 8, 139-42, 145-6, 147 e n, 148, 151, 153n
Donati (famiglia) 51n
Donati, Pazzino de' 52n
Donnini, Andrea 256n
Dornetti, Vittorio 92n
Doveri, Filippo 124n, 133
Dufournet, Jean 84

Eco, Umberto 217n
Egidi, Francesco 35, 37
Ellero, Maria Pia 64n, 72n
Eschilo 163
Espluga, Xavier 9, 185, 186n-187n, 190n

Esposito, Enzo 82n, 83 e n, 84n, 86
Esposito, Nicola 6-7, 64n, 77, 78 e n, 79, 82n
Este, Alberto d' 8
*Eustachio da Sulmona 194

Faba (Fava), Guido 17
Faini, Enrico 42
Faini, Marco 255n
Falaride, tiranno di Agrigento 198
Fantoni, Anna Rita 52n
Faranda Villa, Giovanna 160n, 163
Favaretto, Matteo 3, 26n, 110n-111n, 125n, 127n, 132n, 142n, 180n
Favaro, Maiko 255n
Favero, Alessandra 128n
Federici, Marco 65n
Feliciano, Bernabò 188, 190
Feliciano, Felice (*Antiquarius*) 9, 174, 185 e n-188 e n, 189, 190 e n-193 e n, 194-6, 198-9
Fenzi, Enrico 26n
Ferrari, Mattia 174n
Ferrari, Sarah 255n, 267n
Ferraù, Giacomo 167
Ferri, Ferruccio 109n
Ferroni, Giovanni 267n
Fiamma, Gabriele 230n
Ficino, Marsilio 204, 207, 211, 227 e n, 254, 266
Filelfo, Francesco 8, 157 e n-158 e n, 159, 160 e n-161 e n, 162-5, 166 e n-167 e n, 168
Filosa, Elsa 51 e n-52 e n, 82n
Finotti, Fabio 254, 255, 258, 262n, 266
Fioravanti, Gianfranco 24n
Firpo, Massimo 256n
Fletcher, Jennifer 255 e n
Floriani, Piero 254 e n, 258
Florimbii, Francesca 9, 171, 173n
Foà, Simona 38n
Fornasiero, Serena 234
Forni, Giorgio 256n
*Foschi, Domenico (*Fuscus Ariminensis*) 186, 190, 194 e n
Francesca da Rimini 72, 152
Francesco da Barberino 45n
Francesco di Luca di Rozo 134
Frati, Ludovico 172n-173n, 178 e n, 179n
Freeman, Elizabeth 11
Fregoso, Antonio Fileremo 254n
Fregoso, Giovanni Battista 254 e n
Fregoso, Ottaviano 265
Frescobaldi (famiglia) 51 e n
Frescobaldi, Guido di Semontana dei 52n
Freyhan, Robert 133n

Gabriele, Angelo 260
Gabriele, Trifone 260, 261n
Gaeta, Franco 9, 171, 172n-173n, 177, 179n
Gagliardi, Irene 129n
Gallina, Francesco 124n, 129, 133
Galliziani, Tiberto 37
Garilli, Francesco 124n, 126n
Garin, Eugenio 227n
Gasparotto, Davide 256n
Geddes da Filicaia, Costanza 56n
Geddes da Filicaia, Marco 56n
Genette, Gérard 204 e n, 205
Gentile, Roberta 141n, 143, 147
Gesù Cristo 93, 98
Gherardello da Firenze 173n
Gherardi, Giovanni (Giovanni da Prato) 7, 115n, 123, 125 e n, 126-30, 131 e n, 132-4
Gherardini (famiglia) 52n
Ghirlandi, Andrea 222n, 230
Giamboni, Bono 6, 38 e n-40 e n, 126n
Giambonini, Francesco 129
Giandino da Carmignano 6, 40, 41 e n, 42, 43 e n-44 e n, 45, 128n
Gianella, Giulia 185n-186n, 192
Gianferrari, Filippo 36
Gigante, Claudio 79n
Gilson, Simon 28n
Giovanni dalle Celle 129
Giovanni di Salvi 8, 141-2
Giustinian, Tommaso 261 e n
Gnaccarini, Giulio 173n
Gnocchi, Alessandro 261
Gonzaga, Elisabetta, duchessa di Urbino 264
Gorni, Guglielmo 27n, 29n, 64, 65 e n, 126n, 254n
Gorra, Egidio 79-80
Gozzoli, Benozzo (Benozzo di Lese) 215
Gracco, Gaio Sempronio 197
Grimal, Pierre 162n
Guerrieri, Elisabetta 124n-126n
Guglielmo d'Orange 84
Guglielmo di Conches 34-6, 41
Guglielmo di Francia (Guillaume de Machaut) 87 e n
Guidolin, Gaia 267 e n
Guinigi (famiglia) 93
Guittone d'Arezzo 9, 37, 41n, 120n
Gullino, Giuseppe 261n

Hankins, James 217
*Hortensio, Quinto 195
Huss, Bernhard 9, 203, 204n, 209n, 212n, 215 e n, 256n
Hyeronimo Lavagnola vedi Lavagnoli, Girolamo

Ildeberto di Lavardin 36
Ilicino, Bernardo (Bernardo Lapini) 8
Infangati, Uberto di Ubaldino 52n
Inglese, Giorgio 27, 28n, 42n, 79
Isocrate 266

Jauss, Hans Robert 126n
Jayne, Sears 232n
Jean de Meung 35
Juri, Amelia 256n, 257, 264 e n-265 e n, 267

Kailor, Noel Harold Jr. 34n
Kennedy, William J. 206n
Klapisch-Zuber, Christiane 82n

Landi, Marco 10, 235, 237n, 240n, 244n, 247n
Landini, Francesco 84
Landino, Cristoforo 228, 266
Landolfi, Idolina 106n
Landolfi, Tommaso 106 e n
Lanza, Antonio 129, 141 e n, 153n
*Lanzilago 194
Lascaris, Costantino 257
Latini, Brunetto 5-6, 12-13, 14 e n, 15-21, 29-30, 33, 35-9, 44, 45 e n
*Lavagnoli, Agostino 190
*Lavagnoli, Girolamo 188, 189 e n, 190
*Lavagnoli, Gregorio 194
Lelio, Gaio 25, 198
Lenzi, Lena di Lorenzo 56
Lenzi, Leonardo 53n
*Leonardi, Antonio 188
Leopardi, Monaldo 189n
Leporatti, Roberto 205n, 210n, 223 e n, 227n
Li Gotti, Ettore 84 e n
Libri, Matteo dei 17
Licinio, Publio (*Publius Licinius*) 190n, 196
Lipari, Angelo 205n
Llull, Ramon (Raimondo Lullo) 192
Lombardo, Luca 5, 26n, 28n, 33, 34n, 35, 36n-37n, 39, 42, 126n, 145n
Long, Michael P. 87n
Lopez, Athanasius 124n

Lorenzi, Cristiano 84
Lorenzo di Francesco Veneziano (Lorenzo Alopa) 222n
Lotario dei conti di Segni 38
Luca di Feo 52n
*Ludovico da Imola 194n, 195
Ludovico I il Pio 84
Luigi IX di Francia (Luigi il Santo) 18
Luti, Ginevra 8

Maaß, Christiane 204n
Macrì, Sonia 165n
Maffia Scariati, Irene 14, 17-19
Malatesta, Galeotto 84
Malatesta, Paolo 152
Maldina, Nicolò 25n
Mancini, Mario 79n
*Manfredo de Monte Longo 195
Manicardi, Luigi 63n
Mantegna, Andrea 188
Mantelli di Canobio, Giovanni de' (detto Tartaglia) 174 e n
Manuzio, Aldo 257
Marcelli, Nicoletta 161
Marchesi, Valentina 261n, 264n
Marchi, Monica 7, 105 e n, 106n, 108n, 109-10, 114, 115n
Marcon, Susy 192n
Marcozzi, Luca 158n, 256n, 258, 264n
Mardersteig, Giovanni 192n
*Marescotti dei Calvi, Tideo 190
Marescotti, Galeazzo 178
Marietti, Marina 92n
*Marin, Luca 194-5
Martelli, Mario 148n, 205 e n, 206, 207n, 208 e n, 210n, 215n
Marti, Mario 37, 253
Marziale, Marco Valerio 4
Marziano Capella, Minneo Felice 26
Masi, Giorgio 222
Massera, Aldo Francesco 63n
Massinissa 195
Mattei, Giovanni 51
Matteo di Morello 56-7
Mazzacurati, Giancarlo 92n, 207n, 215, 230n, 254 e n
Mazzatinti, Giuseppe 173n
Mazzi, Curzio 188n
Mazzoni, Guido 65n
Medici (famiglia) 57, 215n

Medici, Cosimo de' (Cosimo il Vecchio) 57, 215n
Medici, Giuliano di Piero de' 181
Medici, Lorenzo de' (detto il Magnifico) 9, 57, 203, 204 e n, 205-6, 207 e n, 208, 209 e n, 211, 212 e n, 213-6, 217 e n, 224n-225n, 227n, 254
Medici, Piero di Cosimo de' 57
Melchionna 8, 147, 154
Meliga, Walter 79n
*Melozzo di Forlì 193n
Menichetti, Caterina 27
*Menodoro Anconitano 190
Merkel, Carlo 87n
Metello Macedonico, Quinto Cecilio 197
Mezio Fufezio 198
Michiel, Sabello 142n
Mico da Siena 65 e n, 66, 110n
Mida 197
Milani, Giuliano 24n
Minnis, Alastair J. 35n
Minuccio d'Arezzo 65-7
Mitchell, Charles 185n
Mitridate 195
Montagnani, Cristina 173n
Montalcino, Antonio 177-8
*Montano, Callisto 195
*Montano, Sigismondo 192, 197
Monte Andrea 37
Morelli, Giovanni di Pagolo 57 e n
Morelli, Girolamo 6, 56-7
Morpurgo, Salomone 173n
*Moscardi 199
Motta, Uberto 264n
Mulas, Alessandra 186n, 190n, 192n
Muscetta, Carlo 80, 81 e n, 82
Mussini Sacchi, Maria Pia 8, 172n, 178, 179n

Nalezyty, Susan 256n
Nasti, Paola 26n, 34n, 36n, 129n
*Nestore Firmano 190
Nicosia, Roberto 258n, 263n, 266
Nieri, Valentina 128n
Nissen, Christopher 105n
Nucci, Cristofano de' 52n
*Nursio, Francesco Timideo 194

Olson, Kristina M. 2n
Orbicciani, Bonagiunta 65n
Ortalli, Gherardo 52n
Orvieto, Paolo 205n, 206 e n-207 e n, 211 e n, 213n, 217n
Ovidio Nasone, Publio 19, 153n, 157, 160-3, 164 e n-165 e n, 168, 211

Pacchi degli Adimari, Andrea 52n
Padoan, Giorgio 50n, 62
Palma, Flavia 7, 91, 92n, 93
Palma, Marco 27
Palmieri, Matteo 167
Palumbo, Giovanni 79n
*Pandolfo da Napoli (Pandolfo Partenopeo) 190, 194
Paolo II, papa (Pietro Barbo) 188-9
Parenti, Giovanni 172n
Parlato, Enrico 192n
Pasolini, Pier Paolo 165n
Pasquini, Emilio 109n-110n, 120 e n
Patota, Giuseppe 266n
Patrizi, Francesco 115n
**Paulo de Comitibus* 188n
Pazzi (famiglia) 51n-52n
Pazzi, Beltramo di Bartolomeo de' 52n
Pecoraro, Dario 178n
Pegoretti, Anna 128n-129n
*Pellegrini, Giacomo 195
Pellegrini, Marco 125
Pellegrini, Paolo 175n
Peraldo, Guglielmo 37
Perocco, Daria 257n
Perrotta, Annalisa 81n
Pertici, Petra 105n
Pesaresi, Jacopo 182n
Petrarca, Francesco 72, 78, 145, 147, 157, 164, 166, 168, 176, 178n, 180, 254, 260, 265, 267
Petrucci, Antonio di Checco Rosso 105n
Petrucci, Armando 40
Phillips, Philip Edward 34n
Piccolomini, Francesca di Giovanni 181
Pich, Federica 256n
Pico della Mirandola, Giovan Francesco 222n, 225, 232, 265
Pico della Mirandola, Giovanni 205 e n, 208, 216, 217n, 227, 230
Picone, Michelangelo 28n, 79n, 92n
Pignatti, Franco 185n
Pintor, Fortunato 173n
Pio, Emilia 264
Pirotta, Nino 63n
Pirovano, Donato 26n
**Pisaurus Christophorus* 190 e n

Platone 207-9, 211, 213-4, 254
Plinio il Vecchio 198
Poliziano, Angelo 181, 205, 216, 217n
Pomaro, Gabriella 34
Pompeo Magno, Gneo 93
Ponsiglione, Giulia 230n
Ponte, Giovanni 205n
*Porcari, Francesco 186, 194-5, 197
Porta Casucci, Emanuela 51n
Portinari, Beatrice 26, 34, 133, 145, 176
Portinari, Sandro 51
Potestà, Gian Luca 130n
Pozzi, Mario 253
Pratilli, Laura 186n, 191n, 193n
Pregnolato, Simone 56n
Probi, Angelo 190
Prospero d'Aquitania 36
Prudenzio Clemente, Aurelio 39
Pucci, Antonio 18, 78n, 109n
Pulci, Bernardo 231n
Pulci, Luigi 81
Pulsoni, Carlo 256n, 266

Quaglio, Antonio Enzo 50n, 53n, 128 e n, 236, 244
Quaquarelli, Leonardo 185n-186n
Querini, Vincenzo 261 e n
Quondam, Amedeo 68 e n

Raimonda, Laura 175n, 181n
Raimondi, Ezio 158n
Ramusio, Giovanni Battista 115n
Remigio d'Auxerre 34
Renart, Jean 61n
Ricci (famiglia) 52n
Riccucci, Marina 247n
Ricklin, Thomas 36n
Righi, Laura 172n
Rinaldo d'Aquino 37
Romanello, Giovanni Antonio 173
Romani, Werther 223
Rosati, Gianpiero 160n, 163
Rossi (famiglia) 51
Rossi, Aldo 147
Rossi, Luca Carlo 5, 23, 49n
Rossi, Luciano 61n, 65 e n, 79n, 91, 92 e n, 95n, 96, 99
Rossi, Michele 8, 157, 167n
Rossi, Pino di Giovanni de' 52n
Roush, Sherry 157n
*Roverella, Filasio 195
Russel, Rinaldina 63n
Russo, Anna Maria 124n
Russo, Luigi 92n

Sabbadini, Remigio 83n
Sacchetti, Franco 86, 87 e n
Sacrati, Jacopo 173n
Salutati, Coluccio 54
Saluzzo, Tommaso III, marchese di 85
Salvatore, Tommaso 178n
Salwa, Piotr 82n, 92n, 93
Sannazaro, Iacopo 10, 140, 235 e n, 237, 241, 247-9, 265
Santagata, Marco 40n, 179n, 223n, 235n, 236, 248-9
Sanuti, Nicolosa (nata Castellani) 8-9, 171, 172 e n, 174, 175 e n, 177, 178 e n-181 e n, 182
Sapegno, Natalino 63n
Sassi de' Gherardini, Pelliccia 52n
Savonarola, Girolamo 225, 227
Savorgnan, Maria 257 e n, 261n, 263
Saxby, Nelia 174n
Scapecchi, Pietro 261n
Scholderer, Victor 188n
Schurener, Johannes 53n
Scipione Emiliano, Publio Cornelio 25, 198, 262
Segre, Cesare 39 e n, 79n, 129-30, 177
Seneca, Lucio Anneo 37
Ser Giovanni (autore del *Pecorone*) 7, 78, 79 e n, 80, 81 e n, 82-5, 87-8
Ser Giovanni (personaggio di una novella dello Pseudo Sermini) 115
Sercambi, Giovanni 7, 79n, 91, 92 e n, 93-6, 98, 100, 102
Serdini, Simone 110n
Sermini, Gentile (Pseudo) 6-7, 105-6, 109, 110 e n, 115 e n, 120
Servato, Lupo (abate di Ferrières) 36
Serventi, Silvia 125n
Shepard, Laurie 72
Signorini, Stefania 264n
*Silvano, Gregorio 195
Simintendi, Arrigo 163
Simund de Freine 34
Sinicropi, Giovanni 91, 92 e n, 93n, 95n
Socrate 194
Soldanieri, Niccolò 7, 95 e n, 96-102
Soranzo, Matteo 174n, 191n
Spanò Martinelli, Serena 185n
Speroni, Gian Battista 16n

Spiazzi, Anna 80n
Spongano, Raffaele 9, 171, 172n-173n, 177, 179n
Stazio, Publio Papinio 4
Stoppelli, Pasquale 81n
Stoppino, Eleonora 80
Stroppa, Sabrina 159n
*Strozzi, Roberto 194
*Sulpicio, Quinto 195
Sundby, Thor 14-15, 17

Tabacchi, Stefano 261n
Tanturli, Giuliano 207n
Targioni Tozzetti, Giovanni 173n
Tartaro, Achille 193n
Tateo, Francesco 254n
*Teodoro 195
Teperto vedi Galliziani, Tiberto
*Testa, Giovanni (detto Cillenio) 190 e n, 194, 196
Tiepolo, Niccolò 261 e n
Tinti, Jacopo 175n
Todorović, Jelena 27n
Tolomeo XIII 93
Tolomeo, Claudio 14, 16, 20
Tomasi, Franco 256n
Tommaso d'Aquino, santo 227
Travi, Ernesto 256 e n
Trebbi, Giuseppe 261n
Trevet, Nicholas 41, 128n
Triponi, Anna 186n, 196
Tubini, Antonio 222n, 230
Tura, Adolfo 256n
Turamini, Pietro 115n
Turpino, vescovo di Reims 84-5

Uberti, Fazio degli 84, 92

Vagni, Giacomo 256n
Valerio Massimo 187
*Valerio Pisano 190, 194
Varanini, Giorgio 79n
Vecce, Carlo 237n, 239, 244n-245n, 247n, 248-9
Vecchi Galli, Paola 168n, 178 e n, 179n-180n, 182
Vela, Claudio 254n
Verrelli, Luca 158n
Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič vedi Wesselofsky, Aleksandr Nikolaevič
Villa, Claudia 79
Villani, Gianni 237n, 240n, 243 e n, 247 e n, 248
Villani, Giovanni 7, 20, 33, 41, 84 e n
Villani, Matteo 51, 52n
Villari, Susanna 92n
Vindelino da Spira 190
Visconti (famiglia) 52
Visconti, Filippo Maria 167
Visconti, Gasparo Ambrogio 254n
Viti, Paolo 167
Volpi, Guglielmo 81n

Wesselofsky, Aleksandr Nikolaevič 124 e n, 129n
West Vivarelli, Ann 92n
Williams, Gareth 256n, 258 e n, 263n

Yudkin, Jeremy 63n

*Zaccaria, Giacomo (*Jacobus Zacharias)* 192n-193n, 194-5
Zaggia, Massimo 52n
Zambeccari, Pellegrino 54
Zanato, Tiziano 11, 146, 204n-205n, 207 e n, 208n, 211 e n, 214n, 215 e n, 216, 223, 254n, 256n, 264
Zanni, Raffaella 63n, 65n, 73 e n
Zannoni, Giovanni Battista 13, 14 e n, 15, 20
Zeno, Apostolo 105
*Zoppo, Marco 195
Zorzi Pugliese, Olga 227n, 230n
Zublena, Paolo 254

Italianistica. Nuova serie

1. Canova, Leonardo; Lombardo, Luca; Rigo, Paolo (2021). *"A riveder la china". Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*.

2. Zuccala, Brian (2020). *A Self-Reflexive "Verista". Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative*.

3. Lombardo, Luca (2020). *Albertino Mussato, "Epistole metriche. Edizione critica, traduzione e commento"*.

Per acquistare | To purchase:
https://fondazionecafoscari.storeden.com/shop

Alla tradizione prosimetrica in volgare non sono dedicati capitoli specifici nelle storie della letteratura italiana. Tuttavia in questa forma ibrida, che il Castelvetro assimilava alla figura mitica del centauro, si sono cimentati molti scrittori tra la fine del Duecento e l'inizio del Cinquecento: da Dante a Bembo passando per Boccaccio (e i suoi epigoni), Lorenzo de' Medici e Sannazaro per citare i più celebri. Gli autori dei diciassette contributi qui raccolti prendono in esame altrettanti prosimetri, da una parte approfondendone la conoscenza con nuove e stimolanti indagini, dall'altra consentendoci di ricostruire un primo quadro, seppure abbozzato, di questa ricca e varia tradizione.

Università
Ca'Foscari
Venezia