

# I TRIUMPHI DI PETRARCA E LA LORO (S)FORTUNA CINQUECENTESCA



A cura di  
Jacopo Galavotti e Bernhard Huss



Franco Cesati Editore

QUADERNI DELLA RASSEGNA  
259.

# **I *TRIUMPHI* DI PETRARCA E LA LORO (S)FORTUNA CINQUECENTESCA**

**A cura di  
Jacopo Galavotti e Bernhard Huss**



**Franco Cesati Editore**

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Alexander von Humboldt Stiftung e realizzato in cooperazione con l’Italienzentrum della Freie Universität Berlin.



ISBN 979-12-5496-303-6

© 2025 proprietà letteraria riservata  
Franco Cesati Editore  
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Collaboratore di Jean Pichore, *Dal trionfo della Pudicizia al trionfo della Morte* (foll. 138v-139r), Parigi, Bibliothéque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca, dettaglio.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

[www.francocesatieditore.com](http://www.francocesatieditore.com) - email: [info@francocesatieditore.com](mailto:info@francocesatieditore.com)

## INDICE

Jacopo Galavotti, Bernhard Huss, <i>Prefazione</i>	p. 9
Sabrina Stroppa, Paolina Catapano, <i>Fortuna e sfortuna di una lettura erudita dei Triumphi, da Vellutello ad Alunno</i>	» 15
Federica Pich, <i>Il Triompho d'Amore secondo Gesualdo e Daniello</i>	» 41
Andrea Torre, <i>(S)fortuna dell'interpretazione visiva dei Triumphi tra Quattro e Cinquecento</i>	» 59
Jacopo Galavotti, <i>Spigolature trionfali nei libri di poesia del Cinquecento</i>	» 81
Giacomo Morbiato, <i>I Trionfi del “Nuovo Petrarca”: strategie e modalità della riscrittura petrarchesca in Lodovico Paterno (1560-1564)</i>	» 101
Ester Pietrobon, <i>Le varie (s)fortune sacre del Petrarca trionfale nel Cinquecento, con una lettura del Triompho di Vittoria Colonna</i>	» 123
Selene Maria Vatteroni, <i>I berneschi davanti a Petrarca: la fortuna dei Trionfi nei capitoli di modalità epistolare</i>	» 143
Uberto Motta, <i>Come si legge. Tessere trionfali nei Dialoghi di Tasso</i>	» 161
Indice dei nomi	» 179



## PREFAZIONE

Questo volume è l'esito dei lavori di un convegno tenutosi alla Freie Universität di Berlino l'11 e il 12 aprile del 2024, con l'obiettivo di indagare la contrastata fortuna dei *Triumphi* di Francesco Petrarca nel Cinquecento italiano, un tema raramente affrontato in modo sistematico e talora risolto in maniera sbrigativa se non pregiudiziale. Il convegno è nato da una domanda di ricerca tanto semplice quanto ampia e plurale, a cui i saggi qui ospitati contribuiscono a rispondere: che cosa succede ai *Triumphi* nel Cinquecento? Se fino al Quattrocento si può dire che Petrarca è soprattutto l'autore dei *Triumphi*, è altrettanto vero che avviene, nel secolo successivo, un brusco rovesciamento dei termini che porta in vetta alle gerarchie dei valori letterari i *Rerum vulgarium fragmenta*. Ma questo rovesciamento non ha certo sortito il risultato di cancellare l'altro Petrarca volgare (per tacere di quello latino), quello dell'opera visionaria e allegorica in terzine, che continuò a essere stampato, letto, e riccamente commentato: nonostante la primazia acquisita dal *Canzoniere* infatti, l'idea che le due opere componessero un insieme non separabile era ancora forte nel Cinquecento, com'è evidente nelle soluzioni editoriali che continuavano a porre le due opere fianco a fianco.

Un rilevante ambito d'interesse è quello della poesia, e della lirica in particolare, che vede esplodere il fenomeno socio-letterario che chiamiamo – con più consapevolezza della complessità dell'etichetta rispetto a un tempo – “petrarchismo”, nel quale i *Fragmenta* vengono accolti come paradigma di rappresentazione dell'interiorità del soggetto lirico, almeno in parte come modello di costruzione delle raccolte poetiche, e ancor di più come raffinato vocabolario, grammatica, retorica del dettato poetico; ma non possiamo non chiederci quale sia la parte dei *Triumphi* nella costruzione di questo modello (o al limite di questo repertorio retorico e figurale). Non possiamo non chiederci che cosa succede a quest'opera incompiuta, con problemi testuali che si riverberano sulla sua continuità narrativa, con una struttura in larga parte occupata da enumerazioni erudite, dallo sfoggio di *exempla* del Petrarca umanista. Un'opera con punti di contatto visibilissimi con i motivi fondanti dei *Fragmenta*, e pertanto con luoghi dotati in sé di immediata fruibilità lirica (su tutti, le contrastanti caratteristiche dell'amore in *Triumphus Cupidi*).

*nis* III, la morte di Laura in *Triumphus Mortis* I, il dialogo retrospettivo con Laura morta in *Triumphus Mortis* II, o l'ultimissima terzina del *Triumphus Eternitatis*, con la sua lode iperbolica mascherata dietro un modulo ipotetico-interrogativo), ma anche un'opera con punti di tangenza nettissimi con il modello, divenuto problematico per il Cinquecento maturo, della *Commedia* di Dante, e specialmente con i suoi primi canti.

I *Triumphi* sono anche un'opera di profonda e tormentata spiritualità, i cui culmini sono la resurrezione del corpo e l'annullamento del tempo in un'eternità che, in quanto priva di estensione e bloccata in un immobile presente destinato a esaltare la chiarezza della fama ottenuta in vita, finisce per somigliare a un grande libro della memoria in cui non cessa di troneggiare la figura di Laura. Proprio le «fame mortali» raccolte dall'umanista danno vita a una densissima concentrazione di riferimenti storici, letterari e mitologici, e questo non poté che stimolare non solo le numerose e tuttora fondamentali operazioni esegetiche rinascimentali, ma persino forme di competizione agonistica, specie nell'età del cosiddetto manierismo, dove l'ordinamento gerarchico del sapere iniziava progressivamente a trasformarsi nelle forme più aperte e orizzontali dell'enciclopedia. E le domande proseguono: in che rapporti sta, ad esempio, l'opera petrarchesca con il trionfo come motivo iconografico e come intenzionale richiamo alla tradizione romana nelle celebrazioni del potere?

Gli otto saggi qui raccolti indagano, in una diacronia che va dalla fine del XV all'intero XVI secolo, diversi modi della ricezione del testo petrarchesco, nelle forme del commento, dell'interpretazione iconografica e dell'intertestualità. Guardando alla fortuna del testo da prospettive differenti, l'insieme dei saggi offre un ritratto di cospicua ampiezza dei modi della sua influenza sulla letteratura italiana del Rinascimento, alternando interventi di taglio panoramico a studi di casi significativi, e indagando non solo i casi di citazioni e imitazioni poetiche, comprese le riscritture spirituali e burlesche, ma anche le pratiche interpretative, le forme di riuso dei *Triumphi* in dialoghi, trattati e repertori, i modelli iconografici delle edizioni illustrate dell'opera petrarchesca.

I primi due saggi affrontano i principali commenti al testo petrarchesco. Sabrina Stroppa e Paolina Catapano studiano il declino cinquecentesco della lettura erudita, il cui paradigma era fornito dal commento di Bernardo Illicino. Punto di partenza è il commento di Alessandro Vellutello, il quale, per chiarire il «sentimento» dell'opera, si astiene dalla digressione erudita, allontanandosi dal modello iliciniano per puntare su un commento più moderno, misurato e aderente al testo. Ma il modello del commento ampio e digressivo subisce numerosi attacchi nel Cinquecento, in direzione (con qualche eccezione) di una maggiore stringatezza e di una maggiore razionalizzazione della materia erudita. Pure, l'erudizione continua a sostanziare altri testi che circondano l'opera petrarchesca, specialmente nella forma di indici e cataloghi: le «*historie e favole*» continuano a essere uno degli aspetti centrali nella fruizione del testo petrarchesco, e proprio a questo proposito

lo studio indaga i repertori lessicali di Francesco Alunno nella loro strutturazione enciclopedica e nei modi in cui vengono classificate le «historie» del testo petrarchesco. La forma del repertorio offriva infatti una via d’accesso al testo più leggera e agevolmente consultabile, così che il modello della glossa biografica, perdendo terreno nella sede del commento, rimaneva viva e vitale in quella del repertorio.

Federica Pich indaga invece le diverse strategie esegetiche messe in opera da Giovanni Andrea Gesualdo e da Bernardino Daniello nei rispettivi commenti al *Triumphus cupidinis*, mettendo in luce due modi molto diversi di confrontarsi con il testo. Nel caso di Daniello, siamo di fronte a un testo con uno spiccato interesse retorico, che relega in secondo piano il piano eruditio. Tale approccio esegetico «sobrio e non dispersivo» si affianca alla valorizzazione di varianti, aspetti stilistici e artifici retorici, ponendo inoltre discreta attenzione al problema della successione narrativa dei capitoli tra loro e dei loro legamenti. Il commento di Gesualdo «suggerisce invece una concezione aperta, enciclopedica e “orizzontale” dei *Triumphi*»: le glosse si soffermano sugli aspetti sapienziali, mitologici, storici e filosofici, senza tralasciare aspetti narrativi quali il ruolo di Laura e la differenza tra visione e immaginazione. Tra i tanti punti di diffrazione di due soluzioni esegetiche così divaricate Pich ricorda, ad esempio, la ricchezza di *loci paralleli* proposti a commento della rassegna degli effetti d’amore di TC III da Gesualdo, su cui invece sostanzialmente sorvola, in linea col parco Vellutello, il commento di Daniello.

Alle illustrazioni dei *Triumphi* e alla qualità visiva della loro narrazione – con tutte le aporie che l’opera petrarchesca comporta – è dedicato il saggio di Andrea Torre. L’autore indaga alcuni aspetti della tradizione iconografica, quali il tipo di rappresentazioni offerte e le eventuali integrazioni iconografiche proposte dagli artisti nei luoghi in cui le informazioni fornite dal poema sono lacunose. Fin dal primo Quattrocento il modello dominante è quello dei sei cortei trionfali (benché il testo riservi una descrizione compiuta del carro al solo *Triumphus Cupidinis*), ma a questo si affianca un modello catalogico che interpreta il testo come una vera enciclopedia visiva. Il saggio è accompagnato da un ricco apparato figurativo che esemplifica la varietà e la complessità delle soluzioni con cui miniatori e illustratori hanno risolto la peculiare difficoltà di visualizzare il poema petrarchesco. Molto istruttivo è l’esempio del Parigino 6480 della Bibliothèque de l’Arsenal, in cui i piani di narrazione e memoria enciclopedica sono raffigurati in diversi piani della rappresentazione, permettendoci di toccare con mano le difficoltà interpretative che erano (e sono tuttora) cruccio dei commentatori, e che riguardano anche le forme del commento figurativo. Nel complesso rapporto tra testo e immagini, queste ultime sono vere e proprie «esperienze di ricodificazione», «risposte interpretative a opacità semantiche del testo».

I quattro saggi seguenti sono dedicati invece alle forme di riuso dei *Trionfi* in poesia a partire dallo spoglio di opere significative. Il contributo di Jacopo Galavotti propone una tipologia dell’imitazione e del riuso poetico dei *Triumphi*, con esempi che vanno dal genere del capitolo ternario in forma di visione – assai ricco a

cavaliere tra Quattro e Cinquecento, ma occasionalmente ancora vitale alla fine del Cinquecento –, alla riscrittura vera e propria, nei casi di Stefano Colonna e Lodovico Paterno, sino al riuso della terza rima come strumento narrativo e poematico nei *Trionfi* di Francesco dei Lodovici e Scipione Lembo, che, senza mai perdere d’occhio il modello dantesco, denunciano negli inserti catalogici il recupero di modalità discorsive di cui i *Triumphi* restano un archetipo modellizzante e una realizzazione esemplare. A questi episodi, complessivamente marginali, lo studio affianca la ricerca e l’analisi delle presenze trionfali nella lirica cinquecentesca, e in particolare nei canzonieri di Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Celio Magno e nelle *Rime d’amore* del 1591 di Torquato Tasso.

Al caso di Paterno è dedicata la lettura ravvicinata di Giacomo Morbiato, che analizza le strategie retoriche di amplificazione e riscrittura messe in atto dal poeta napoletano e l’evoluzione dell’opera ricostruibile dalle diverse edizioni a stampa delle rime, a partire dal *Nuovo Petrarca* del 1560. La riscrittura del Petrarca volgare, imitato nelle sue architetture a partire dall’edizione di Vellutello, coinvolge anche i *Triumphi*, oggetto di un rifacimento che espone chiaramente i suoi segnali di continuità agonistica con il testo petrarchesco (l’anonima guida di Lodovico è, ad esempio, la stessa di Francesco). L’opera è poi accresciuta da due trionfi di Speranza e di Fortuna, che indeboliscono la razionalità della sequenza e la trama narrativa, confermando la più forte attrazione per la galleria di *exempla* e lo sfoggio erudito. Di particolare rilievo sono le indicazioni sull’inserimento del moderno nella macchina dell’erudizione trionfale, che trasforma il catalogo in uno strumento di costruzione della propria figura poetica: esemplare l’isolamento in cui Paterno si ritrae, tacendo, entro una rassegna di poeti modeni, i maggiori lirici napoletani, a partire da Sannazaro, la cui menzione è integrata solo nella successiva edizione del 1564. Le strutture del testo si rivelano in tal modo coerenti con l’arrischiata operazione editoriale del *Nuovo Petrarca*, un’opera la cui ampiezza denuncia un principio manieristico di «equivalenza [...] tra copiosità e valore» che amplifica il modello petrarchesco, e nel cui titolo sembra ormai accertata la responsabilità – ancora dibattuta – dell’autore.

Agli opposti estremi del sacro e del profano guardano i due saggi successivi. Nell’ambito della tradizione trionfale sacra, Ester Pietrobon mette in luce la pluralità di soluzioni metrico-discorsive adottate dagli autori del *corpus* preso in esame, l’indebolimento semantico del riferimento al “trionfo” e la contestuale debolezza modellizzante dei *Triumphi* petrarcheschi, di cui volta per volta si recuperano singoli aspetti, senza tentare di ripercorrerne la complessiva (e sfuggente) struttura d’insieme. L’erudizione antiquaria è inoltre sostituita dai riferimenti biblici e agiografici, in una precisa riconversione dottrinale degli elementi più controversi della poetica petrarchesca. Il riuso cinquecentesco del testo petrarchesco si risolve talora in conversione degli episodi salienti del poema in forme prive della carica eccezionale della vicenda di Francesco e Laura, e invece orientate a «un’universalità più oggettiva di tipo confessionale, militante o semplicemente morale». Notevoli

i connotati laurani affidati alle figure femminili ritratte in due dei testi più ampi e interessanti tra queste forme di riuso – la vergine Maria per Gasparino Borro e la Fede per Lucillo Martinengo – di cui si propongono precise letture in parallelo con la fonte petrarchesca, sottoposta a una vera e propria opera di parodizzazione sacra. Il saggio offre poi una lettura del capitolo della croce di Vittoria Colonna mettendolo in dialogo, sulla scorta di un seminale studio di Antonio Corsaro, con il *Triumpho de la Croce di Cristo* di Girolamo Savonarola.

Le modalità della parodia trionfale adottate dai poeti burleschi sono argomento del saggio di Selene Maria Vatteroni. Il rapporto dei berneschi con il Petrarca trionfale è indagato secondo quattro direttive, tenendo sempre conto che essi «operano indifferentemente sul testo dei *Trionfi* e su quello del *Canzoniere*»: le riprese lessicali, le riprese rimiche, i rapporti tra metro e sintassi, e la ripresa di strutture narrative. I primi punti consentono i rilievi di maggiore evidenza, ma al contempo di maggiore superficialità, che pure denunciano una comune grammatica parodica del petrarchismo, di cui i *Triumphi* sono una parte non indifferente; l'ultimo punto interpreta invece la struttura di interi passi che devono al Petrarca trionfale lo scheletro narrativo profondo: una modalità di appropriazione e riuso più difficile da riconoscere, proprio perché più profondamente interiorizzata. I riscontri forniti da Vatteroni si dimostrano assai efficaci in questa direzione, e in particolare il racconto dell'incontro con una bella ragazza senese nel capitolo odeporico *Al s. duca di Malphi* di Giovanni Mauro, letto come parodia dell'incontro con Laura e dell'innamoramento in *Triumphus Cupidinis* III, non tanto nella ripresa puntuale di tessere, quanto nella disposizione del materiale narrativo. Un caso, insomma, di «parodia ideologica», in cui l'oggetto del processo parodico è proprio la morale amorosa del *Triumphus Cupidinis*.

Chiude il volume lo studio di Uberto Motta dedicato al recupero di tessere trionfali nei *Dialoghi* di Torquato Tasso. A margine del lavoro per la nuova edizione commentata dei *Dialoghi*, lo studioso offre una panoramica dei riusi tassiani del testo petrarchesco, che già da un dato numerico si rivela di non secondaria importanza: le esplicite citazioni trionfali sono infatti 30, a fronte di 42 dalla ben più ampia *Commedia* di Dante. Il lavoro sugli intertesti trionfali consente di fare qualche ipotesi su quale edizione Tasso frequentasse (in particolare quelle di Vellutello, di Dolce, e di Castelvetro, con il quale il dialogo è serrato, e – come risulta dalle postille apposte da Tasso alla sua copia del commento – spesso polemico). I *Triumphi* funzionano per Tasso come repertorio di esperienze cui far riferimento «per analogia o per contrasto», secondo una pratica umanistica in cui la fonte petrarchesca può intarsiarsi con altri riferimenti classici. Gli interessi di Tasso si rivolgono ad aspetti dell'*elocutio*, ma soprattutto agli *exempla* di carattere morale e a questioni di carattere autobiografico, denunciando una prossimità ideale e un interesse profondo per il poema petrarchesco. Viene inoltre fornita qualche indicazione sulle presenze trionfali implicite, in forma di allusione memoriale «più o meno inconsapevole», che contribuiscono all'innalzamento stilistico della prosa,

e ancora sul concorso di *Triumphi* e altre fonti come origine dell'esemplificazione storica nella forma della «rassegna, che trasforma l'episodio in emblema» e che «costituisce il meccanismo narrativo che maggiormente lega le due opere».

Dagli studi qui presentati emerge un quadro ricco e problematico, che interseca questioni centrali per la storia della letteratura rinascimentale, quali la varietà delle pratiche esegetiche (e al tempo stesso la lunga durata di alcune questioni poste dal testo, tuttora vive e irrisolte); il rapporto attivo e interpretativo tra testo e immagine; la molteplicità e la stratificazione delle pratiche imitative cinquecentesche, che si realizzano in forme spesso parcellizzate e molecolari che riducono il testo a encyclopedie di *exempla*, oppure a rassegna di locuzioni proverbiali e tessere di forte memorabilità, ma che possono incarnarsi anche in forme di assimilazione agonistica e profonda di architetture testuali e di strutture dell'immaginario; la pluralità e l'intreccio di modelli anche nell'ambito del petrarchismo più disciplinato, mai riducibile a mera riproduzione del *Canzoniere*. Ne esce soprattutto confermata l'assidua presenza dei *Triumphi* e la continuità della loro circolazione e – nelle forme del commento e dell'illustrazione libraria, dell'intertestualità allusiva e della citazione – dei loro effetti sull'immaginario cinquecentesco; effetti meno potenti e capillari rispetto a quanto avviene con i *Fragmenta*, ma non necessariamente ancillari.

Il convegno e la pubblicazione di questo volume sono stati resi possibili da una Humboldt Research Fellowship for Postdocs, attribuita a Jacopo Galavotti per un progetto intitolato *Petrarch's Triumphi and the Italian lyric poetry of the second half of the 16<sup>th</sup> century*, finanziata dalla Alexander von Humboldt Stiftung, ospitata dalla Freie Universität Berlin e condotta tra il 2022 e il 2024 sotto la supervisione di Bernhard Huss. Nel congedare queste pagine non possiamo che ringraziare tutti i partecipanti al convegno berlinese, Paolina Catapano, Siria De Francesco, Amelia Juri, Nicolas Longinotti, Giacomo Morbiato, Uberto Motta, Federica Pich, Ester Pietrobon, Sabrina Stroppa, Franco Tomasi, Andrea Torre, Selene Maria Vatteroni, che con le loro relazioni, domande, interventi e moderazioni hanno contribuito in modo generoso e competente alla discussione e alla messa a fuoco dei problemi posti dalla ricezione rinascimentale dei *Triumphi*. Il fitto dialogo e la rete di rimandi impliciti ed esplicativi tra i saggi qui editi ne è il vivido riflesso. Ringraziamo infine Kerstin Gesche, Sabine Greiner e l'Italienzentrum della Freie Universität Berlin per l'aiuto e il supporto, senza i quali il convegno e questa pubblicazione non sarebbero stati possibili.

JACOPO GALAVOTTI, BERNHARD HUSS

SABRINA STROPPA, PAOLINA CATAPANO<sup>1</sup>

## FORTUNA E SFORTUNA DI UNA LETTURA ERUDITA DEI *TRIUMPHI*, DA VELLUTELLO AD ALUNNO

### 1. I «sentimenti» del testo: Alessandro Vellutello

Fu solo in seguito al suo arrivo a Venezia che Alessandro Vellutello, probabilmente su sollecitazione di Niccolò Dolfin, si diede a commentare i *Trionfi*, dopo aver completato – tra Lucca, Milano e Avignone – l’esegesi del Canzoniere<sup>2</sup>.

Il principio esegetico che guidò il suo operato è esposto nella seconda parte del *Proemio sopra la esposizione de’ Triomphi*, che offriamo di seguito nella versione della *princeps* (1525), corredandolo delle modifiche intervenute nella seconda edizione (1528) e dell’aggiunta finale, apposta dalla quarta (1538)<sup>3</sup>, che transitaroni in tutte le numerose riprese a stampa successive. Nel breve testo prefatorio Vellutello espone due effetti non disprezzabili di questa nuova fatica, consistenti nel processo di emendazione del testo – tutti i commentatori dovevano farsi anche editori –, e nell’esposizione del «vero sentimento» dell’opera petrarchesca, che gli pare fino a quel momento irriconoscibile:

<sup>1</sup> Anche se il contributo è stato pensato e costruito congiuntamente, a Sabrina Stroppa va attribuito il § 1, a Paolina Catapano i §§ 2, 3 e 4.

<sup>2</sup> Cfr. GINO BELLONI, *Alessandro Vellutello*, in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Roma-Padova, Antenore, 1992, pp. 58-95, a p. 71; e SABRINA STROPPA, *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a «Le volgari opere del Petrarcha»* (Venezia, G.A. da Sabbio, 1525), edizione anastatica dell’esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286), con introduzione e indici di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021, pp. 11-12 (*Alessandro Vellutello: storia e geografia di un commento*). Per la «fatica di commentare i *Trionfi*» rimando a SABRINA STROPPA, *Relazioni editoriali. L’impatto del commento Ilicino sull’esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, in *L’esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, herausgegeben von BERNHARD HÜSS und SABRINA STROPPA, Berlin, Italienzentrum der Freien Universität Berlin, 2022, pp. 49-63, alle pp. 55-57.

<sup>3</sup> Cfr. SABRINA STROPPA, *Introduzione*, cit., p. 34.

La qual cosa penso che tanto più leggieri [*agevoli*] a far mi sarà, quanto considero che almeno due effetti da non dispregiar ne deverà seguire. L'uno, che io correggerò [*emenderò*] assai [*molti*] luoghi nell'opera li quali, da quello che trovo ne gli antichi testi, sono stati molto alterati [*sono stati alterati*]; l'altro, che darò loro (s'io non m'inganno) il vero sentimento, dove ora per sé stessi sentimento non hanno. Intendendo però di voler essere, secondo il mio consueto [*l'consueto mio*], ristretto e breve. Onde delle historie e favole in essi triomphi dal Poeta toccate, solamente tanto ne toccherò, quanto per la dechiarazione del testo mi parrà necessario. E dove quello per sé stesso si rende facile e chiaro, come cosa superflua, non m'affaticherò in volerlo con altre parole più apertamente chiarire, lassando di replicare, se alcuna cosa m'occorrerà, che ne' Son[etti] e Canz[oni] [*ne' Son[etti] e ne le Canz[oni]*] un'altra volta sia stata detta, *per non esser tedioso appreso di quei che leggono* [1538]<sup>4</sup>.

Il “sentimento” come obiettivo dell'esegesi è un termine chiave. Nella lunga lettera *Ai lettori* premessa al suo commento alla *Commedia* (1545), Vellutello dichiarerà apertamente la sua insoddisfazione per le interpretazioni correnti, attestando la necessità che il «buon interprete» si faccia latore di una corretta investigazione del significato più profondo del testo, definita appunto come «investigazione de' sentimenti»<sup>5</sup>. Si noti qui, per inciso, che nella lettera il lucchese torna anche sul punto dell'emendazione del testo, particolarmente urgente per la *Commedia* in quanto le edizioni della prima metà del secolo mettevano i lettori di fronte a una

<sup>4</sup> Le edizioni citate sono: *Le volgari opere del Petrarcha con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, G.A. e f.lli da Sabbio, ago. 1525 (testo base dell'anastatica già citata); *Il Petrarcha con l'espositione d'Allessandro Vellutello e con molte altre utilissime cose in diversi luoghi di quella nuovamente da lui aggiunte*, Venezia, Bernardino de Vidali, febbr. 1528; *Il Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello e con più utili cose in diversi luoghi di quella novissimamente da lui aggiunte*, Venezia, per Bartolomeo Zanetti, ad istanza di messer Alessandro Vellutello, e di messer Giovanni Giolitto da Trino, 1538. Non si registrano le correzioni linguistiche tra la prima e la seconda edizione: dalla preposizione assimilata alla scempia (nell'opera > *ne l'opera*; delle historie > *de l'istorie*), forme apocopate (essere > *esser*; ma anche *agevol*, che sostituisce *leggieri*), forme elise (se alcuna > *s'alcuna*; che almeno > *ch'almeno*), altro (li quali > *i quali*). Su questo cfr. GINO BELLONI, *Alessandro Vellutello*, cit., p. 83, che accenna alla presenza di innumerevoli varianti nel commento (accordate a quelle operate nel testo petrarchesco) in favore delle forme elise e apocopate. Una correzione intervenuta nella seconda edizione, comprensibile nella sua genesi (*chiarire* viene sostituito con l'aggettivo *chiare*, accordato con il precedente *parole*), ma errata, viene ricondotta al testo originario nell'edizione 1538 («altre parole più apertamente chiarire» > *chiare* > 1538 *chiarire*).

<sup>5</sup> «La investigazione de' sentimenti è la cosa a la quale il buono interprete di qual si voglia autore debbe sempre inanzi a tutte l'altre con sommo studio e vigilanzia intendere, perché questi sono il fondamento d'ogni assunta interpretazione»: cfr. DONATO PIROVANO, *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di DONATO PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2006, I, pp. 9-68, a p. 33; e soprattutto PHILIPPE GUÉRIN, *Pour une exégèse des «sentiments»: la tâche du bon interprète selon Alessandro Vellutello, commentateur de Dante*, in *Autour du livre italien ancien en Normandie. Intorno al libro italiano in Normandia*, édité par SILVIA FABRIZIO-COSTA, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 195-218.

diffrazione tra testo e commento: nelle sue riprese a stampa, l'interpretazione di Cristoforo Landino veniva infatti a scontrarsi con il testo aldino, al quale veniva giustapposta e con il quale non coincideva.

Nel *Proemio* al poema petrarchesco, i «sentimenti» non sembrano solo l'oggetto dell'investigazione del commentatore, ma qualcosa di più radicale: i *Trionfi* infatti, scrive Vellutello, «ora per sé stessi sentimento non hanno». L'accenno pare testimoniare una radicale insoddisfazione per il testo tradiuto, sia che si pensi alla successione dei capitoli, sia, come ritengo più probabile, che il lucchese avesse come obiettivo polemico l'ipertrofico commento dell'Ilicino, che non soltanto oscura il *sentimento* del testo, ma finisce anche per negarglielo. Se i *Trionfi* non hanno «per sé stessi» un senso chiaramente illustrabile, non si dovrà insomma addebitare a oscurità del *ductus* petrarchesco, quanto al fatto che l'esegesi corrente non si adatta al loro carattere, eminentemente morale («moralissimi» sono definiti i *Trionfi* nel *Proemio*, ed è il primo aggettivo deputato alla loro definizione), che al commentatore compete evidenziare.

La spiegazione dei “sentimenti” coincide in pratica con la dichiarazione del testo, nella quale l'interprete deve sforzarsi di pervenire a identificare quale sia l'intendimento ultimo del poeta. Tale sforzo risulta particolarmente arduo, e tuttavia necessario, quando si confronti con un'esegesi tradizionalmente sovabbondante e ingombrante. Anche per l'esposizione della *Commedia* infatti il lucchese si troverà di fronte a una situazione del tutto simile a quella che constatiamo per i *Trionfi*, solo sostituendo Cristoforo Landino a Bernardo Ilicino: lasciando la parola a Carlo Dionisotti, si può dire che Vellutello, «applicando la sua regola di un'assoluta subordinazione del commento al testo, riuscì a liberare questo dall'ingombro delle stravaganti questioni e digressioni predilette dal Landino»<sup>6</sup>.

Un principio assai simile si riscontra per il commento al *Canzoniere*: anche in questo caso, Vellutello si trova a doversi confrontare – tolti sparsi esempi di letture parziali – con il commento del Filelfo, che aveva la tendenza a trasformare «ogni riferimento intertestuale petrarchesco in sfoggio erudito», arrivando «a comprendere autori greci poco noti o di recente riscoperta» (conosciuti e studiati durante il soggiorno a Costantinopoli). Le sue traduzioni in volgare degli autori classici – con i versi latini resi in terzine – rendono questi volgarizzamenti «una sorta di opera nell'opera all'interno del *Commento a Petrarca*, sezioni staccate che godono d'una propria indipendenza strutturale, oltre che, molto spesso, contenutistica rispetto ai *Fragmenta* e al commento propriamente detto». In particolare, i riferimenti alla storia romana sparsi nelle rime petrarchesche consentono al Filelfo di indugiare in digressioni di argomento storico, per le quali attinge a tarde epitomi liviane<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> CARLO DIONISOTTI, *Vellutello, Alessandro*, in *Encyclopédia dantesca*, Roma, Istituto della Encyclopédia italiana, 1984, V, p. 906 (cit. in PHILIPPE GUÉRIN, *Pour une exégèse des «sentiments»*, cit., p. 202 in nota).

<sup>7</sup> LUCA VERRELLI, *Le fonti del Commento di Francesco Filelfo al Canzoniere di Petrarca: il caso*

La reazione del Vellutello a tali esempi di commenti encyclopedici, di taglio diffusamente narrativo, è quella di chi non compete per l'aggiunta progressiva di nuovi riferimenti intertestuali, ma procede piuttosto a un loro sfondamento, al fine di far emergere il «vero sentimento» dei testi. Sempre nella lettera *A i lettori* preposta al commento alla *Commedia*, ma tornando sul lavoro petrarchesco, Vellutello rivendicava orgogliosamente «le cose trovate» come base di lavoro per i commenti successivi al suo: «Hannolo dopo me, e al lume de la mia candela, interpretato alcuni altri, che per essere stato occupato in questa mia seconda fatica, e in alcune mie fastidiose cure familiari, non ho potuto veder ancora quello che s'abbin detto; ma penso che doveranno aver supplito a molte cose, de le quali i' ho potuto forse mancare; massimamente essendo legier cosa l'aggiunger a le cose trovate»<sup>8</sup>.

Le “cose” sono sostanze, dati di fatto, riscontri di fonti addotte con precisione all’illustrazione del testo petrarchesco: si oppongono alle ampie digressioni tipiche dell’Ilicino, alle quali risponde, quasi per reazione, la maggior concentrazione dei commenti rinascimentali. Sia Vellutello che, in buona misura, i suoi successori risultano meno disponibili a indulgere a quella «dimensione ‘antiquaria’ dei *Trionfi*» che, come notava Bernhard Huss, si rivelava attraverso la «minuta individuazione» e l’«esteso chiarimento dei numerosi riferimenti mitologici e storici nel testo di Petrarca»<sup>9</sup>. Questi due caratteri dell’interpretazione dell’Ilicino, il dettaglio e l’ampiezza, sono direttamente implicati con il fatto che l’esegeta si applica ai soli *Trionfi*, mentre cambiano radicalmente di segno quando a essere commentato è principalmente il Libro lirico *insieme a* quello trionfale che lo segue, per cui la dimensione complessiva dell’impresa deve necessariamente contenersi entro limiti accettabili.

Tornando al *Proemio* ai *Trionfi*, si dovrà rimarcare la sottolineatura del punto: non solo Vellutello annuncia che sarà «ristretto e breve», come gli è consueto<sup>10</sup>, ma anche che non ripeterà ciò che gli sia già occorso di spiegare nel commento al Canzoniere. La modernità del commento del Vellutello si concretizza dunque nella concisione – archetipo storico di quel concetto di “economicità del commento” che Gianfranco Contini teorizzerà a proposito delle *Rime* di Dante – e nella subordinazione ideale del commento ai *Trionfi* a quello al Canzoniere.

del «*De viris illustribus urbis Romae*», in «L’Ellisse», IX (2014), 1, pp. 11-37, alle pp. 13, 14, 17-18. Rimando ovviamente all’ampia introduzione di MICHELE ROSSI a FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136*. Edizione anastatica dell’incunabolo Bologna, Annibale Malpighi, 1476, con introduzione e indici di MICHELE ROSSI, Treviso, Antilia, 2018.

<sup>8</sup> Cfr. ancora DONATO PIROVANO, *Introduzione*, cit., p. 38.

<sup>9</sup> BERNHARD HUSS, *Triumphi ambigui. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Ilicino*, in *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*, Atti del convegno (Berlino, 9-10 novembre 2017), a cura di GIOVANNI CASCIO e BERNHARD HUSS, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020, pp. 173-207, alle pp. 174-175.

<sup>10</sup> Una brevità non del tutto apprezzata dai lettori: cfr. *infra*, § 2.

L'ipertrofia del commento dell'Ilicino è tangibile. Fare confronti non serve a rilevare il dato, banale, di una sua maggiore estensione, ma un principio di metodo. Si veda il commento all'avvio del *Triumphus Cupidinis*, il cui primo verso diventa un'occasione esegetica del tutto sproporzionata al contesto: «per più lucida intelligentia» del v. 1 («Nel tempo che rinova i miei sospiri»), il senese spiega infatti come l'ottava sfera sia suddivisa in cinque zone e in dodici parti, corrispondenti ai segni zodiacali, e poi in gradi, minuti e secondi, e poi in linee equinoziali e solstiziali; la menzione di Aurora e Titone dà il via alla narrazione integrale del luogo delle *Metamorfosi*, corredata della menzione estesa dei luoghi filosofici (Macrobio, Alberto Magno) sui quali poggia l'idea che la visione *in somniis* mattutina debba essere vera<sup>11</sup>.

L'impostazione del commento di Vellutello è radicalmente diversa, perché radicalmente diversa è l'interpretazione dell'opera, ormai stabilmente considerata come la seconda parte di un “Petrarca volgare” che così si diffonde anche nelle edizioni a stampa (nei cui titoli, non a caso, a partire dagli anni Trenta del Cinquecento predomina il tipo *Il Petrarca*), e che risulta dunque saldamente ancorato all'interpretazione del Canzoniere, anche nei suoi presupposti ideologici. Se, dunque, anche per Vellutello i *Trionfi* esprimono i «vari stati dell'anima razionale» (*Soggetto de' Trionphi del Poeta*), l'orizzonte di riferimento è purtuttavia quella narrazione della storia d'amore in cui consiste quella che definisce «opera», scandita da una cronologia – che Vellutello ricostruisce anche a partire dalle *Familiari* –, e che continua a costituire il sottofondo di riferimento per i *Trionfi*.

All'esordio del *Trionfo d'Amore*, dunque, il lucchese ricapitola tutti i «sonetti e canzoni» nel cui commento è già stato chiarito il «tempo» dell'innamoramento, rimandando indietro, ai luoghi appositi dei *fragmenta*, sia per l'illustrazione della successione di cieli e segni, sia per la vicenda di Aurora e Titone. La priorità dei *Rerum vulgarium fragmenta* sui *Trionfi* indirizza le scelte esegetiche. Tale precedenza emerge anche dal computo dei rinvii interni: nel commento ai *Trionfi* si riscontrano poco più di quaranta rinvii al Canzoniere<sup>12</sup>, mentre poco più di trenta sono le citazioni di capitoli trionfali nel commento ai *Fragmenta*, che ha tuttavia uno sviluppo assai più ampio (oltre tre volte quello dei *Trionfi*: circa 200 carte contro 60). I rinvii ai *Trionfi* sono relativi essenzialmente al terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis* (d'Amore) e al secondo capitolo di Morte, mentre del tutto sporadici sono i riferimenti agli altri<sup>13</sup>. Quanto ai riferimenti intratestuali, nel commento ai *Trionfi* sono

<sup>11</sup> *Li Sonetti Canzone e Triumphi del Petrarcha con li soi commenti* (p. II: *Ad Ill. mum Mutinae ducem divum Borsium extensem Bernardi Ilicinii [...] in Triumphorum [...] expositio incipit*), Venezia, Bernardino Stagnino, 1519. Cito da questa edizione perché l'edizione più prossima alla *princeps* del Vellutello (*Petrarca con doi commenti*, Venezia, 1522) è sfigurata dagli errori di composizione.

<sup>12</sup> Nell'*Indice dei nomi* della mia edizione (p. 51) sono purtroppo saltati, per un incidente redazionale, tutti i riferimenti precedenti la c. 209v.

<sup>13</sup> Cfr. *Indice dei nomi*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a «Le volgari opere del Petrarcha»*, cit., p. 43 (per i riferimenti ai *Trionfi* nei *Rerum vulgarium fragmenta*) e p. 51 (per i riferimenti inversi, e per quelli intratestuali).

molto limitati, e quasi tutti riferibili al *Trionfo d'Amore*, mentre nel commento al Canzoniere i riferimenti interni – attestazioni tangibili dell'abitudine dell'esegeta di mandarne a memoria i versi – sono così numerosi da non poter essere contati. Tutte le citazioni dei *Trionfi* sono compiute per terzine, come accadeva anche per quelle dantesche: la terzina era l'unità minima di memorizzazione dei testi costruiti in capitoli ternari.

La caratteristica più notevole del commento di Vellutello è in effetti il lavoro sui *loci paralleli*. Uso questa terminologia mutuata dai commentari biblici (e inaugurata, per Petrarca, da Rosanna Bettarini), perché Vellutello si serve della sua vasta e acuta memorizzazione del Canzoniere per tendere fili tra i *fragmenta*: sia per trovare luoghi di dizione analoga, sia per spiegare luoghi difficili. Lo attesta lui stesso, nella dedicatoria a Martino Bernardini preposta alla *princeps*: «mi sono ingegnato alla memoria gran parte mandarne»<sup>14</sup>. Il sistema dei *loci paralleli* rivela molto degli intenti del commentatore: Vellutello si mostra strettamente legato al suo concetto di «opera», connesso strettamente alla realtà biografica e storica sottesa alla prima e seconda parte del Canzoniere, per cui i riferimenti sono indirizzati al Trionfo d'Amore e a quello di Morte. La sua ricerca di fonti e riferimenti eruditi è focalizzata invece sul quarto Trionfo d'Amore, *Poscia che mia fortuna in forza altrui* (terzo per l'ordinamento di Ilicino)<sup>15</sup>, rispetto al quale amplia sensibilmente le proporzioni dell'esegesi per soffermarsi sull'individuazione dei nomi che popolano l'«amorosa greggia» dei poeti.

La porzione di commento erudito diventa dunque un'eccezione, messa in opera, ad esempio, allo scopo specifico di esporre l'individuazione di quei poeti, soprattutto i provenzali, del tutto sfuggiti alla notizia dell'Ilicino, che nel suo commento confessava non averne cognizione alcuna. Dopo aver riconosciuto e menzionato, infatti, Dante, Cino, Cavalcanti, Sennuccio e Pietro di Alvernia, «de li altri confessaremo», ammetteva, «non avere più expedita notitia». E dunque si asteneva dal fare ipotesi, «volendo più presto a inscientia che a temerità essere ascripti, non deviando dalla modesta sententia di coloro quali etiandio quello che certamente credano sapere non senza timore affermano»<sup>16</sup>.

Nel resto del commento, le «historie e favole» oggetto delle indagini dell'espositore (*Proemio sopra la espositione de' Triomphi*) sono di norma abbreviate da Vellutello, che le espone per sommi capi, e solo per quanto ritenga utile a una migliore intelligenza dei versi petrarcheschi. Per questo si ravvisa una generale dipendenza dall'Ilicino per molte delle notizie addotte sui personaggi evocati da

<sup>14</sup> *Al nobile Martino di Martino Bernardini da Lucca... Proemio*, c. VIr («con incredibile studio mi sono ingegnato alla memoria gran parte mandarne»).

<sup>15</sup> Cfr. BERNHARD HUSS, *Triumphi ambigui*, cit., p. 177.

<sup>16</sup> [BERNARDO ILICINO], *Triumphi di meser Francesco Petrarcha con la loro optima spositione*, in *Li Sonetti Canzone Triumphi del Petrarcha con li soi commenti*, Venezia, Gregorio de Grigorii, 1519, parte II, c. 32r (commento a TC IV [Tr. Amoris III per Ilicino], v. 44 e ss.).

Petrarca, sia per quanto riguarda le opere antiche indicate come fonti, sia per le definizioni sintetiche<sup>17</sup>. Qualche esempio: per Dicearco (*TF* III 88, «Ivi era il curioso Dicearco»), Vellutello, che annota corsivamente «Dicearco, altramente Chlytarco, secondo Cice[rone] in [lib.] *de claris orat.* e Quintil. nel X *de instit. orat.*, fu curioso historico, ma mendace», riprende apertamente l’Ilicino («Dicearco o Clytharco non più a noi s’è renduto noto che solamente essere stato curioso hystorico, ma mendace; onde di lui scrive Cicerone in *de claris oratoribus* al nostro proposito queste parole [...], e Quintiliano nel decimo *de institutione oratoris* dice “Clytarci probatur ingenium fides infamatur”»)<sup>18</sup>. Che Socrate provenisse «d’un castello nella giurisdizione di Atene, che si domandava Alopaco» (comm. a *TF* III 10) è l’unico dettaglio biografico che Vellutello riferisce del filosofo; lo ripeterà anche nel suo commento ai versi della *Commedia* dedicati agli spiriti magni (*Inf.* IV 103-29, assente nel Landino); lo desume da Ilicino, per il quale «Socrate, come scrive Laertio, fu figliolo d’uno Sophronico lapidario, e di Phanarete ostetrice sua donna, nato in un castello quale si chiamava Alopaco de la iurisdictione atheniense» (= *TF* IV, c. 142r)<sup>19</sup>. Vellutello lo isola, in mezzo a tutti gli altri elementi del medaglione composto dal senese, probabilmente per esplicitare i motivi di coerente provenienza geografica sottostanti alla sequenza: «Aristotele fu d’Astragira, villa presso ad Athene [...]. Pithagora fu de l’isola di Samo [...]. Socrate [...]. Xenophonte fu d’un altro castello sotto la medesima giuridizione, domandato Grillo». Come ha fatto per i *Rerum vulgarium fragmenta*, dunque, anche per i personaggi dei *Trionfi* Vellutello indaga la *ratio* geografica soggiacente alla costruzione dei cortecci<sup>20</sup>.

Al pari di quelli citati, innumerevoli sono i luoghi nei quali il lucchese si avvale del commento del suo predecessore per estrarne gli elementi che giudica essenziali

<sup>17</sup> E spesso anche per le grafie dei nomi: ne ho fatto alcuni esempi in SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell’«ordine mutato»: sul commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, in «Atti e memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI (2018/2019), parte III (*Lectura Petrarcae*), pp. 375-399, a p. 394, e nella *Nota all’Indice dei nomi* compresa nell’*Introduzione* all’edizione del commento di Vellutello (cit., p. 39).

<sup>18</sup> Cfr. rispettivamente ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento* cit. (ed. 1525), c. 254v (a partire dalla seconda edizione, Cicerone inizia a essere annotato come Tullio, e poi come Marco Tullio); e BERNARDO ILICINO, *Commento* cit., c. 154v. Ricordo che per Ilicino *Io non sapea da tal vista levarme* è il quarto capitolo del *Triumphus Famae*, mentre è il terzo per Vellutello, che segue l’aldina del 1501 (dunque senza *Nel cor pien d’amarissima dolceza*).

<sup>19</sup> Anche nella *Fabbrica del mondo* di Francesco Alunno, di cui si parlerà nei paragrafi successivi, Socrate è detto «figliuolo di Sofonisco Lapidario d’Alopaco, castello nell’Ateniese».

<sup>20</sup> Quasi superfluo ritornare qui sull’importanza della geografia nel commento Vellutello, sia per ciò che riguarda lo studio “sul campo”, sia per la forza attribuita alla connessione tra poesia e biografia del poeta, che induce il commentatore anche a disancorare alcuni *fragmenta* dalla loro sede naturale per ricostruire una progressione narrativa legata in massima parte alla geografia, ovvero ai luoghi che furono occasione di composizione delle poesie: rimando, per fare un esempio, all’estrazione della canzone 127 dal corteccio delle ‘grandi sorelle’ e alla sua collocazione in testa a una breve sequenza di numeri di cui Vellutello indica la composizione ad Arezzo: *Rvf* 127, 259 e 266 (cc. 86v - 89r-v).

a introdurre il lettore all'opera. Non per questo, tuttavia, rinuncia a perseguire il fine di fornire una piena e corretta informazione, anche di prima mano, sulle «*historie e favole*». Il caso più noto è quello dei poeti provenzali enumerati da Petrarca nel secondo *Triumphus Amoris*: Vellutello «non sa di provenzale, interessi e competenze di pochi allora [...]», eppure riconosce con sufficiente precisione, lui prima degli altri, i poeti limosini introdotti negli accenni del testo<sup>21</sup>: a lui e alle sue brevi *razos* dovranno attingere tutti i commentatori successivi.

Ma ci sono altri sparsi esempi. Commentando il racconto di Seleuco di Siria (TC II, 109 e ss.), Ilicino – per il quale *Stanco già di mirar* è il quarto Trionfo d'Amore – adibisce ai versi di Seleuco una diffusa narrazione, che dichiara ricavata da Appiano Alessandrino («sì come scrive Apiano Alexandrino», c. 43r), la cui *Historia romana* era stata messa in circolazione a seguito della traduzione latina di Pier Candido Decembrio (Vindelino da Spira, 1472). Anche Vellutello indica Appiano come fonte (con maggior precisione: «in li[bro] intitolato Siliaco») e capisce che Petrarca ha sovrapposto le figure di Antioco I (Sotere) e Antioco III il Grande:

Quantunque questo Antioco figliuolo di Seleuco non fosse quello che ebbe, come dice o vuole inferire, guerra co' Romani, perché da lui il quale succedette al padre nel regno, e fu cognominato Sothego, tutti gli altri suoi successori, che a numero furon sei, si nomaron Antiochi. E quello che ebbe guerra co' Romani, e che fu vinto da L. C. Scipione [...] fu l'ultimo, cognominato Magno. Ma il Poeta usa in questo luogo quel color rettorico, che Tullio nel terzo li[bro] de oratore domanda Indutione d'errore, e usasi quando vogliamo una per un'altra historia, o una per un'altra favola significare (c. 213v).

La distanza più rilevante del commento di Vellutello rispetto a quello del predecessore, tale da configuralo come commento “moderno”, si può misurare nei luoghi a più alto tasso di costruzione oratoria, in cui si traduce quel «carattere primario di eticità» riconosciuto al suo programma esegetico<sup>22</sup>. Anche Ilicino, come ha sottolineato Bernhard Huss, attribuisce un peso fondamentale alla realtà di Laura, «una figura dai tratti concreti, che si ispirano alla biografia reale»<sup>23</sup>, ma ciò che cambia è il ruolo che tale realtà ricopre nel commento, il modo in cui lo indirizza, la funzione che le viene riconosciuta. Per Vellutello, l'esaltazione dell'«opera» impone anche una ristrutturazione del testo, e governa la misura del commento. Per l'Ilicino, la realtà di Laura non ricopre una funzione abbastanza rilevante da potersi imporre al commentatore, che tratta il testo come deposito e serbatoio di contenuti spirituali ed etici, portando al parossismo il principio del testo poetico come *velamen* di cui al lettore compete la decifrazione.

<sup>21</sup> GINO BELLONI, *Alessandro Vellutello*, cit., p. 71.

<sup>22</sup> BERNHARD HUSS, *Triumphi ambigui*, cit., pp. 177-178, con riferimenti bibliografici.

<sup>23</sup> Ivi, p. 179.

## 2. Dai commenti ai repertori

Il mutamento di fortuna del commento di Ilicino investe anche la conformazione delle digressioni storico-mitografiche, che erano state considerate un impagabile elemento di merito del commento<sup>24</sup>. La divulgazione delle fonti antiquarie rimane elemento imprescindibile, anche all'interno di una concezione della glossa con funzione prettamente ancillare, in quanto guida per la comprensione delle illusioni di cui è disseminato il poema. Con gli esegeti successivi a Vellutello, tuttavia, viene ripresa e sviluppata la riflessione sulla misura della glossa in relazione alla lunghezza del testo. La sensibilità per questo aspetto è tangibile nella personalissima opzione per una “via mezzana” formulata dal Gesualdo, che contrappone criticamente i modi tenuti dai più diretti predecessori, ovvero il commento dispiegato in «piena charta» dell'Ilicino e l'opposta «brevità» dell'esposizione vellutelliana<sup>25</sup>. Ancor più dettagliate sono le dichiarazioni programmatiche esibite dal Daniello nella prefatoria ai *Trionfi* della sua prima edizione petrarchesca (1541), indirizzata a Benedetto Varchi:

Percioché mio intendimento non è di volere hora trattare et esporre tutti e fatti, le vite e morti di coloro ch'egli particolarmente nominerà. E chi havendo una ardentissima sete, vorrà più tosto andare a trarsela ai piccioli e torbidi ruscelletti ch'ai grandi e chiari fiumi? Certo (ch'io mi creda) niuno. Quelli che dell'istorie si dilettano, vorranno più tosto leggerle in T. Livio, in Sallustio et in Plutarco, e ne gli altri che le scrissero, che ne' Triomphi del Petrarcha, là onde a questi tali non so io vedere che utile o giovamento potesse la mia spositione arrecare<sup>26</sup>.

La *recusatio* dell'esposizione esauriente dei «fatti, [...] vite e morti» dei personaggi sembra rispondere alla componente che doveva aver determinato la larga fortuna del commento di Ilicino, ovvero la sua fruibilità come repertorio di storie e miti compendiati in volgare, originariamente indicativo di un momento che sanava la definitiva acquisizione del «patrimonio di cultura» classica riscoperto dal

<sup>24</sup> Il riconoscimento dei meriti di Ilicino su questo punto funge da premessa per la correzione di alcune interpretazioni errate attuata nel *Pelago* di Bartolomeo Fonzio, una sorta di lezione sui *Trionfi* in forma di dialogo: «Benché questo utile commentatore habbi diffusamente le favole e historie del Petrarca narrato, nondimeno in alcune di quelle m'è paruto essere molto discosto dalla sua mente» (cfr. CHARLES TRINKAUS, *A humanist's image of Humanism: the inaugural Orations of Bartolommeo della Fonte*, in «Studies in the Renaissance», VII, 1960, pp. 90-147, a p. 136).

<sup>25</sup> GIOVANNI ANDREA GESUALDO, *Commento a Il Petrarcha*, Venezia, G.A. Nicolini e f.lli da Sabbio, 1533, c. aa 2v. Cfr. SABRINA STROPPA, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Ilicino sull'esegesi petrarchesca*, cit., p. 57.

<sup>26</sup> BERNARDINO DANIELLO, *Sonetti, Canzoni e Triomphi di Messer Francesco Petrarcha*, Venezia, G.A. Nicolini da Sabio, 1541, c. 219r.

Petrarca rendendolo «accessibile, oltreché appetibile, a tutti», secondo le parole di Dionisotti<sup>27</sup>. Mutate le condizioni storiche e culturali in cui era germinato e aveva prosperato il commento di Ilicino, con la più ampia disponibilità delle edizioni degli storici antichi (esemplificati nel micro-canone formato da Livio, Sallustio e Plutarco), Daniello rivendica l'autonomia del commento a Petrarca come luogo dell'esaurimento di altri interessi (quelli più pertinenti alla scienza della composizione poetica), rifiutandone l'aspirazione a sostituirsi alle fonti storiografiche primarie. E anche in questo caso, tale rifiuto è formulato non come esclusione netta, ma come meditazione sulle misure e sulla sistematicità dei resoconti delle «historie»: la relazione tra testo e fonte «deve essere circoscritta a un sistema – moderno, possiamo dire – di rinvio, e non di riassunzione della fonte stessa nella nota»<sup>28</sup>.

Il bilanciamento tra la tendenza digressiva trainata dalle «historie» e l'ancoraggio ai versi petrarcheschi si attua sui due fronti delle misure e dell'impostazione della glossa, con esiti in realtà molto distanti per i due commentatori, Gesualdo e Daniello. L'operazione del primo si esercita sul fattore misure con risultati compatibili col programma dichiarato, tendente a uno sviluppo medio delle note di commento preposte all'identificazione degli illustri. Si veda, ad esempio, l'estensione dell'esposizione a *TF I 52-63*, che comprime nello spazio di una decina di versi l'allusione a ben sedici personaggi della Roma repubblicana, sovrapponendo per di più quelli appartenenti alla medesima *gens* (e dunque procurando possibili incertezze sull'identificazione): se in sei carte (*in-folio*) Ilicino riesce a esaurire la dichiarazione della sola prima terzina, il commento all'intera pericope occupa solo una facciata e mezza in Vellutello e quasi due in Gesualdo (entrambi in formato *in-quarto*). Il napoletano lavora sulla struttura delle glosse storiografiche e mitografiche approntando un modello sintetico che si concentra sul culmine della vicenda del personaggio (o comunque sull'episodio che giustifica la menzione petrarchesca), innestandovi, solo se pertinenti, alcune notizie collaterali, riportate in forma puntuale.

In Daniello, invece, la premessa polemica potrebbe non essere esclusivamente dettata da una netta risoluzione ideologica, dal momento che si incarica anche di giustificare e celare uno sviluppo «abortito» dell'esposizione ai *Trionfi* del 1541, che nella sua stringatezza e laconicità rivela limpidamente il carattere di «appendice [...] editorialmente necessaria» comune alle edizioni commentate allestite nel Cinquecento<sup>29</sup>. L'impatto visivo dei «bianchi», ovvero dei vuoti nello spazio della pagina riservato al commento, è immediatamente percepibile nel caso dei *Trionfi*<sup>30</sup>;

<sup>27</sup> CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento* [1974], in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, III. 1935-1962, a cura di TANIA BASILE, VINCENZO FERA e SUSANNA VILLARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 93-136, a p. 72.

<sup>28</sup> Cfr. SABRINA STROPPA, *Relazioni editoriali*, cit., p. 58.

<sup>29</sup> Cfr. GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 72n.

<sup>30</sup> Sulla necessità editoriale della composizione armonica sulla pagina di testo e commento

inoltre, l'identificazione di personaggi storici e mitologici viene spesso assolta mediante il solo rinvio alla fonte (con il luogo o una breve citazione), senza che siano attuati particolari meccanismi di ri-narrazione o di spiegazione. Il riempimento di quegli spazi bianchi nella seconda edizione del Daniello non invalida il quadro complessivo delle tendenze del commento ai *Trionfi* nelle esposizioni pubblicate nel decennio che va dal 1532 al 1541, se si pensa che la stringatezza caratterizza anche il commento di Fausto da Longiano. Silvano da Venafro ricopre anche in questo caso il ruolo dell'*outsider*<sup>31</sup>, non tanto per l'estensione delle glosse, che nella media resta inferiore a quella di Gesualdo, quanto per la loro conformazione, attardata su elementi (brani volgarizzati delle fonti, discorsi diretti ed estese citazioni latine) che sono tipici del commento quattrocentesco, come quello di Filelfo al *Canzoniere*.

In realtà, la riduzione dei resoconti storico-mitografici attuata nelle esposizioni cinquecentesche porta a compimento una tendenza già incipiente nel *Commento* di Ilicino, e ben rilevata negli studi sull'impostazione delle sue glosse erudite. A partire dalle dichiarazioni di metodo dell'esegeta, che paradossalmente anticipano gli appelli cinquecenteschi a brevità e selettività<sup>32</sup>, Cracolici ha evidenziato come nella compilazione delle «schede storico-mitologiche» del *Commento* la connessione con le entità trionfali incida sulle «*historie*» e sulle «*favole*» dei personaggi illustri operando una sorta di processo di «emblematizzazione» di Amore, Pudicizia e Fama. Infatti, se i resoconti biografici paiono risentire del modello delle raccolte *De viris illustribus* quanto all'organizzazione complessiva, a livello delle singole glosse l'esposizione non persegue l'esaustività, ma prevede «un'accurata selezione di quei tratti che abbiano una maggiore concentrazione simbolica o che possano

si è soffermata SABRINA STROPPA, *Oltre la questione dell'«ordine mutato»*, cit. (§ 2: *Paratesti e rifacimenti. Vellutello dalla prima alla seconda edizione*, pp. 381-389), individuandovi proprio una delle motivazioni per l'ampliamento subito dal commento Vellutello nelle edizioni successive alla prima; un analogo ordine di ragioni è ipotizzabile anche per la seconda edizione del commento Daniello (*infra*).

<sup>31</sup> Con un'estraneità, rispetto al novero degli altri commentatori cinquecenteschi di Petrarca (escluso il tardo Castelvetro), che è prima di tutto geografica, essendo il commento l'unico pubblicato a Napoli e non a Venezia; per i *Trionfi* tale distanza si misura anche nell'assetto dei capitoli, che rifiuta quello introdotto dalle edizioni aldine e divenuto ormai l'ordinamento vulgato (cfr. NICOLE VOLTA, *Il commento a Petrarca da Silvano da Venafro (1533)*, in *Petrarch Commentary and Exegetis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, edited by GUYDA ARMSTRONG, SIMON A. GILSON, FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 59-77).

<sup>32</sup> «Volendo M. F. in questo *Triumpho* [scil. della Fama] solo descrivere i gesti de virtù, non è necessario ogni atto riferire de la *historia*, sì come per ordine descrivono li scrittori de la lingua latina. Conciosiacosa che loro osservano ogni minimo gesto, de' quali molti non sono né di lode degni, né di fama, né comendatione [...]. Et medesimamente è conveniente essere brevi per conformarsi allo ordine del poeta el quale spesse volte solo il nome et talvolta uno solo gesto infra molti ha connumerato», cit. in STEFANO CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 403-417, a p. 411.

vantare una loro pregnanza rituale», al fine di giustificare la collocazione di un personaggio nei *Trionfi* e la sua rappresentatività all'interno del canone esemplare capeggiato dalla specifica nozione astratta:

L'Ilicino sembra aver inteso che, passando dalle raccolte *De viris illustribus* ai *Triumphi*, l'eroe non funge più da modello di vita virtuosa, ma va piuttosto a raffigurare emblematicamente ora l'Amore, ora la Pudicizia, ora la Fama. [...] Così Giuseppe, Ippolito e Spurinna tendono a diventare emblemi di Castità, mentre Salomone, Agamennone e Ottaviano tendono ad esserlo di Amore<sup>33</sup>.

Con i commenti cinquecenteschi, dunque, viene finalizzato un processo di abbreviazione e razionalizzazione della materia erudita che non ne prevede necessariamente l'esclusione. Se la discussione sulle misure della glossa pone al centro il problema della fruizione autonoma dell'esposizione rispetto alla sua funzione annullare nei confronti del testo esposto, questo si traduce solo apparentemente in un ridimensionamento dell'uso alternativo del commento come compilazione di storie. Anzi, l'accentuazione dei tratti simbolici delle biografie storiche e mitiche salda ancor più tenacemente la materia erudita alla costituzione di un canone di autorità petrarchesca, fondato non su base esemplare (con al centro il personaggio), ma “emblematica”, ovvero costituita dal nesso tra la nozione astratta che presiede al Trionfo e il personaggio illustre che è incaricato di rappresentarla conferendole concretezza vitale. Lo schedario allestito nei commenti può così offrirsi a un percorso di consultazione biunivoca: uno che dalla citazione petrarchesca recuperi i tratti salienti della biografia del personaggio e uno che consenta di assimilare i *nomina* alla stregua di “emblemi” di entità astratte come Amore, Pudicizia o Fama.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 410-414. L'analogia con il peculiare rapporto simbolico espresso dall'emblema, del resto, ricorre nella storiografia critica trionfale per definire i procedimenti già messi in atto nell'opera petrarchesca mediante la tecnica di rappresentazione dei personaggi e la loro annessione a un determinato trionfo. Nel commento di Marco Ariani (FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, a cura di MARCO ARIANI, Milano, Mursia, 1988), ad esempio, il termine *emblema* è impiegato di frequente, spesso in senso ampio, come per riferirsi al campionario di valori e significati associati alla figura di Laura; ma, talvolta, esso serve anche a connotare, secondo un'accezione più specializzata, la fissità espressa dall'ecfrasi gestuale dei personaggi come risultato della radicalizzazione del rapporto tra *exemplum* e memorabilità, pertanto si parla di una «precisa tecnica “plastica”, che sapeva fissare in emblema memorabile miti e storie verificabili solo sugli *auctores* degni di fede» (p. 34); a questo proposito, si leggano ancora le considerazioni seguenti: «Gli *exempla* non funzionano più o non soltanto come direttive morali, ma come emblemi di un passato che si ripete nel presente, si sovrappone col gioco della memoria personale e rivela l'eccezionale assolutezza del proprio rapporto col fantasma di Laura» (p. 19); «P. induce volontariamente il lettore a identificare i personaggi incontrati non come *dramatis personae* della rappresentazione onirica, ma come emblemi fissati una volta per tutte nella pagina ovidiana, trasferita di peso nel sogno, a individuare via via, nell'acme metamorfica delle loro storie estreme, figure ridotte a puri *nomina*, che non necessitano di una normale gestualità narrativa» (p. 109, a proposito degli amanti «fabulosi» passati in rassegna in TC II). Sulla relazione con l'emblema rinascimentale, cfr. anche le conclusioni, *infra*.

La prova che, a dispetto dei programmi e dei ripensamenti dei commentatori, l'interesse per il contenuto erudito dei *Trionfi* fosse ancora ben vivo nei lettori, si ricava dall'accoglienza incontrata dalle esposizioni e dallo sguardo al panorama editoriale circostante. Il commento del Daniello, nella sua seconda edizione (1549), proprio sulla questione della materia storico-mitografica segna un'importante inversione di rotta rispetto alla *princeps* del 1541. Quali che fossero le ragioni dell'assenza delle narrazioni antiquarie nella prima redazione (plausibilmente correlabili anche ai tempi di composizione della parte riservata ai *Trionfi*), l'avviso «A gli studiosi del Petrarca» che apre il volume le annuncia immediatamente, pubblicizzando la presenza della «dichiaratione de l'historie e favole ne' *Triomphi*, che ne la prima impressione non si leggevano»<sup>34</sup>. Il ritorno alle «historie e favole» va verosimilmente interpretato come risposta alle aspettative dei lettori inizialmente disattese, e costituisce un episodio che fa il paio con l'accoglienza riservata alla prima edizione del commento di Vellutello, per l'insoddisfazione manifestata nei confronti della brevità nell'esposizione di «favole e historie», riferita dallo stesso autore nel *Proemio* al Dante del 1534<sup>35</sup>. Si consideri inoltre che dalle prime spigolature sui postillati del commento di Vellutello si rileva l'interesse precipuo dei lettori per le storie dei personaggi, alle quali vanno riferiti alcuni dei *notabilia* più frequenti<sup>36</sup>. I gusti di questo pubblico ancora curioso di «favole e historie»<sup>37</sup> erano per altro nutriti dalle pratiche editoriali più frequenti all'epoca, anche estranee al circuito tipografico petrarchesco. Rispetto al *Commento* di Ilicino, l'esigenza di organizzare e rendere disponibile alla consultazione lo sconfinato patrimonio erudito immagazzinato era stata avvertita precocemente nella tradizione a stampa, e aveva dettato l'allestimento di ampie e dettagliate tavole onomastiche<sup>38</sup>. Tra gli anni

<sup>34</sup> BERNARDINO DANIELLO, *Sonetti, Canzoni e Triomphi di Messer Francesco Petrarca*, Venezia, F.lli Nicolini da Sabio, 1549, c. IV.

<sup>35</sup> Cfr. GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 76; DONATO PIROVANO, *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova espositio*, cit., I, p. 36.

<sup>36</sup> Cfr. SABRINA STROPPA, *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento. Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in *Petrarch Commentary*, cit., pp. 41-57 (in particolare il caso dell'esemplare dell'edizione giolitina del 1547 della Biblioteca Alessandrina di Roma, con segnatura O.N.102, alle pp. 52-54).

<sup>37</sup> Sulla familiarità con le «favole antiche» nel Cinquecento e sul loro valore di «figure morali» ed «estetiche», rimando alle riflessioni di AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010, in particolare alle pp. 111-119.

<sup>38</sup> Mentre la *princeps* (Bologna, per Nicolò Tomasoli, Annibale Malpigli, 1475) offre una tavola dei capoversi di ogni pericope commentata, il tipo dell'indice onomastico appare a partire dall'edizione Venezia, Pietro de Piasi, 1490, raggiungendo una sistematicità notevole con l'edizione veneziana, comprensiva del Canzoniere, pubblicata da Bartolomeo Zanni con le cure di Nicolò Peranzone del 1500 (a cui seguiranno numerose ristampe): cfr. VALÉRIE MERRY, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Ilicino ai *Trionfi* petrarcheschi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIII (1986), pp. 235-246; MARIA GIOIA TAVONI, *Elementi del paratesto nelle edizioni dei *Triunfi* con il commento dell'Ilicino (secoli XV e XVI)*, in *Il petrarchismo. Un modello*

Trenta e Quaranta del Cinquecento il fenomeno si rinvvisa anche per altri “poemi” caratterizzati dalla presenza di contenuti eruditì e antiquari: la prima edizione della *Commedia* del Landino pubblicata dal Giolito (1536) presenta «una copiosissima tavola nella quale si contengono le storie, favole, sententie et le cose memorabili et degne di annotatione che in tutta l’opera si ritrovano»; già nel 1521, nel dare in luce per la prima volta l’*Amorosa visione*, Girolamo Claricio ne pubblicizzava la ricchezza di «sententie, favole e historie», ancora esibita per lo stesso Boccaccio (successivamente e presso altri stampatori) non solo per gli eruditissimi *Genealogie* e *De mulieribus*, ma anche per il *Decameron*<sup>39</sup>. La reperibilità dei materiali antiquari segnerà sin dalla nascita anche la tradizione editoriale del *Furioso*, per il quale mi limito a ricordare, per via della prossimità con l’ambito petrarchesco, la *Citatione de’ luochi onde tolsero le materie il conte Matteo Maria Boiardo e m. Ludovico Ariosto*, che figura tra gli apparati della rara edizione Bindoni e Pasini del 1542, realizzata da Tullio Fausto da Longiano, fratello del Sebastiano commentatore di *Canzoniere* e *Trionfi*<sup>40</sup>.

La promessa della seconda edizione petrarchesca del Daniello si inserisce all’interno di aspettative ben consolidate, dalle quali sarà dettato, nel corso degli anni Cinquanta, anche l’allestimento delle prime tavole delle materie per *Canzoniere* e *Trionfi* con i nuovi commenti (dal Vellutello in poi)<sup>41</sup>. Dunque, almeno per quanto riguarda l’antiquaria storico-mitografica, l’evoluzione dell’esposizione dei *Trionfi* nel Cinquecento testimonia non tanto della definitiva caduta in disuso della lettura erudita, quanto di una sua necessaria modificazione formale (che inevitabilmente ne investe anche la sostanza). Nel difficile compromesso tra sazietà del commentatore e domanda del mercato editoriale, l’elemento che riesce sconfitto è senza dub-

*di poesia per l’Europa*, a cura di LOREDANA CHINES, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 349-373, alle pp. 357-360; e, soprattutto, FEDERICA PICH, *Vie alla «materia» della poesia nell’esegesi rinascimentale di Petrarca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia», XI (2019), 2, pp. 405-438 (ora, rielaborato e aumentato, in EAD., «*Ogni sonetto è un poema diverso*». *Materia, storia e inventio nei commenti rinascimentali a Petrarca*, Firenze, Cesati, 2024, pp. 23-50).

<sup>39</sup> Cfr. *Comedia del divino poeta Danthe Alighieri, con la dotta et leggiadra spositione di Christophoro Landino*, Venezia, Giovanni Giolito da Trino, 1536; GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa visione*, Milano, Zanotto, 1521; Id., *Genealogia de gli dei*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1545 («con la spositione, et sensi allegorici delle fauole: et con la dichiaratione dell’istorie appartenenti a detta materia»); Id., *Libro delle donne illustri*, Venezia, Comin da Trino, 1545 («con [...] la tavola di tutte l’istorie et cose principali che nell’opra si contengono»); Id., *Il Decamerone*, Venezia, Giovan Griffio, 1549 («con la dichiaratione delle istorie delle quali il Boccaccio ha tolto il soggetto di far le novelle, e i nomi così de gli huomini come delle donne, che nell’opera presente si contengono»).

<sup>40</sup> L’apparato verrà riproposto nelle edizioni settecentesche con il titolo «*Paragone di tutti i luoghi d’istorie, di favole, di nomi proprii, d’abatimenti, et d’altre cose, che l’Ariosto, per via d’imitatione, ha tolto dagli antichi Greci e Latini; con la dichiaratione di tutti i nomi delle persone principali, che sono nel Furioso, di Sebastiano Fausto da Longiano*» (*Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Venezia, Orlandini, 1730).

<sup>41</sup> Cfr. ancora FEDERICA PICH, *Vie alla «materia»*, cit.

bio la digressione «a ventaglio» di stampo iliciniano<sup>42</sup> (come attesta la discussione sulle misure della glossa), mentre le «favole e historie» vengono giudicate, in definitiva, componente non sacrificabile. Anzi, se il commento smette di essere inteso come luogo di trasmissione delle storie per esteso, il binomio delle narrazioni antiquarie conosce una fortuna significativa anche al di fuori delle edizioni, e rimanda a vicende della ricezione cinquecentesca dei *Trionfi* incentrate sull’organizzazione della materia erudita. Infatti, l’organismo dei *Trionfi*, com’è noto, funziona anche come una *machina* di organizzazione del sapere culto e libresco, di cui non si è tralasciato di evidenziare l’affinità con gli strumenti della mnemotecnica classica e medievale<sup>43</sup>. Nel Cinquecento, il secolo di massima fascinazione e sviluppo della mnemotecnica, questo aspetto del poema petrarchesco non manca di essere recepito, e il commento, costituito dalla diade di testo ed esposizione, può offrirsi alla fruizione anche come una sorta di *commonplace-book*<sup>44</sup>.

### 3. «Favole» e «historie» dei *Trionfi* nelle *Osservationi* e nella *Fabrica del mondo* di Francesco Alunno

Allo scopo di valutare la produttività strutturale dei *Trionfi* come macchina retorica, ci si può soffermare sui repertori petrarcheschi del ferrarese Francesco del Bailo, meglio noto con il nome umanistico di Alunno. Il primo, le *Osservationi sopra il Petrarca*, venne pubblicato nel 1539 nella forma di un volumetto allegato all’edizione delle rime (*Il Petrarca con le osservazioni di Messer Francesco Alunno*) stampata a Venezia dal Marcolini, con prefazione di Pietro Aretino. Il repertorio si inserisce nella neonata tradizione della lessicografia volgare, inaugurata nel 1526 dalle *Tre fontane* del Liburnio<sup>45</sup>, ma nella compagnie dell’edizione petrar-

<sup>42</sup> Cfr. STEFANO CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica*, cit., p. 410.

<sup>43</sup> Cfr. il commento di Ariani in FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, cit., e, su Petrarca in generale, ANDREA TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria: spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008 (al quale si rimanda per ulteriore bibliografia).

<sup>44</sup> Nella sterminata bibliografia sul tema (su cui un’utile guida può essere VICTORIA E. BURKE, *Recent studies in commonplace books*, in «English Literary Renaissance», XLIII (2013), 1, pp. 153-177), mi limito a rinviare ad ANN MOSS, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon, 1996; FRANCIS GOYET, *Le sublime du «lieu commun». L’invention rhétorique dans l’antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996; PAOLO CHERCHI, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio, 1539-1589*, Roma, Bulzoni, 1998; ID., *Le “concordanze delle storie”. Il modello degli antichi dall’Umanesimo all’Illuminismo*, Roma, Viella, 2023; AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere*, cit., pp. 156-179 e 242-243.

<sup>45</sup> Il repertorio, stampato a Venezia, venne elaborato a Udine, dove negli stessi anni l’Alunno portava a compimento la sua formazione: cfr. ANGELA PISCINI, *Del Bailo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Encyclopedie italiana, 1988, XXXVI (online); sulle tre opere lessicali dell’Alunno, cfr. ORNELLA OLIVIERI, *I primi vocabolari italiani fino alla prima edizione della Crusca*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 127-149.

chesca funge da paratesto sostitutivo del commento continuo<sup>46</sup>. Le *Osservazioni* consistono in un formario alfabetico, vale a dire un repertorio che si propone di presentare il vocabolario dell'autore in maniera esaustiva; di norma si limitano a registrare le voci con rinvio alle carte dell'edizione allegata, corredandole solo talvolta di scarne definizioni, realizzate mediante l'associazione di sinonimi. Nei paratesti introduttivi, tuttavia, si svela che le *Osservazioni* dovevano costituire una repertorazione preliminare a un progetto ben più ambizioso: l'Aretino, infatti, ritraeva l'Alunno intento a «*fabricare*» con lunghe vigilie una «*immensa machina*», destinata a raccogliere «in un corpo istesso ciascuna voce di Dante, del Petrarca e del Boccaccio». Anche lo stesso Alunno, in apertura, ribadiva la propedeuticità del vocabolario petrarchesco (insieme ad altre spigolature analoghe compiute su Dante e Boccaccio)<sup>47</sup>, alludendo al progetto di un'«*opra grande*» di imminente pubblicazione. L'«*opra grande*» vide effettivamente la luce nel 1548, con il titolo di *Fabrica del Mondo* (Venezia, Bascarini)<sup>48</sup>. L'esposizione dei criteri di redazione e organizzazione delle voci nel nuovo repertorio è affidata all'epistola prefatoria firmata da Marco Antonio Magno, che introduce anche un punto di rilievo per la fruizione della materia petrarchesca, tema che qui mi preme indagare. I contenuti della *Fabrica* non si arrestano infatti agli elementi di interesse esclusivamente linguistico (significati, esempi di locuzioni, epiteti e sinonimi), giacché le voci possono annoverare anche definizioni con uno sviluppo di tipo narrativo, quali «*la descrittione de' luoghi e i primi inventori delle cose, con la cognitione di molte historie e favole da' latini et da' greci autori scritte*», con l'ovvia limitazione alla materia presente nei tre autori aurei, e occasionalmente in pochi altri<sup>49</sup>. La *Fabrica*,

<sup>46</sup> A questo proposito, si tengano presenti le affermazioni di Lucilio Minerbi, che nel licenziare il suo *Vocabolario del Decameron* (1535) prometteva di dedicarsi a un'impresa analoga per il Petrarca, che avrebbe dovuto alleviare i lettori dalla fatica di «leggere i lunghi commenti» (cit. in TERESA POGGI SALANI, *Venticinque anni di lessicografia italiana delle Origini* (leggere, scrivere e «politamente parlare»). *Note sull'idea di lingua*, in «*Historiographia Linguistica*», IX (1982), 3, pp. 265-297: 272). Cfr. GIOVANNI NENCIONI, *La 'galleria' della lingua*, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia*», XII (1982), 4, pp. 1525-1561, a p. 1553: «Scopo dei due lavori [ci si riferisce alle *Osservazioni* e alle successive *Ricchezze*, di cui *infra*], condotti con diligenza e con esperienza anche diacronica dei fatti linguistici, è non solo la conoscenza e l'affermazione del volgare trecentesco, ma la retta interpretazione dei grandi autori canonici in luoghi oscuri agli inesperti del fiorentino antico».

<sup>47</sup> Che presero forma nelle *Ricchezze sopra la lingua volgare* (Venezia, eredi di Aldo, 1543).

<sup>48</sup> Sul problema della doppia datazione (1546 nel colophon e 1548 nel frontespizio) e sull'ampio campo semantico del titolo, sui suoi modelli e sulla sua fortuna, cfr. CLAUDIO MARAZZINI, *Titolo, struttura e datazione della Fabrica del mondo, elementi per la genesi di un dizionario del Cinquecento*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 435-454, rispettivamente alle pp. 15-17 e 5-9.

<sup>49</sup> Cfr. GIOVANNI NENCIONI, *La vivente eredità della linguistica rinascimentale* [1991], in Id., *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. 249-259, alle pp. 253-254: «La via imboccata dall'Alunno era una via contraddittoria, che non poteva portare a una vera enciclopedia ma solo ad un repertorio di temi e di loci, attissimo a costituire un uso letterario chiuso e convenzionalizzato».

dunque, parla lo stesso linguaggio dei commentatori (petrarcheschi e non solo), e di quelli si ripromette di replicare anche l'aspetto più spiccatamente discorsivo ed erudito, riferito a cenni di eurematica e geografia e, soprattutto, al fortunato binomio di «*historie*» e «*favole*».

Procedendo nella lettura dell'avviso, si rileva come la presentazione dell'opera, passando dal piano dell'*inventio* a quello della *dispositio*, venga compiuta a partire dalla sua cellula minima, corrispondente alla singola voce, e giunga via via, salendo di livello, alla ricomposizione dell'architettura complessiva, la *Fabrika*: «*historie*» e «*favole*», insieme a definizioni e sinonimi, in associazione al rispettivo lemma, non si trovano qui catalogati in ordine alfabetico, se non all'interno delle partizioni tematiche minime, le quali rispondono a una gerarchizzazione dei contenuti fondata sulla materia e su precise relazioni logiche. Interi gruppi di voci sono raggruppati sotto rubriche comuni, denominate «*titoli*» e «*capi*»<sup>50</sup>; queste, a loro volta, sono ordinate gerarchicamente a vari livelli e raccolte entro la maggiore unità compositiva della *Fabrika*, che, applicando la medesima terminologia metaforica del titolo, corrisponde a una «*colonna*». L'edificio si erge infatti su dieci colonne portanti, ciascuna corrispondente a un libro: *Dio*, *Cielo*, *Mondo*, *Elementi*, *Anima*, *Corpo*, *Uomo*, *Qualità*, *Quantità*, *Inferno*. Le dieci sezioni si sovrappongono in parte ai *subiecta* dell'*Ars magna* del filosofo medievale catalano Raimondo Lullo, che comprendono *Dio*, *Angelo* (che nell'Alunno è una sezione del primo libro), *Cielo* e *Huomo*, con l'aggiunta delle due categorie aristoteliche di «qualità» e «quantità»<sup>51</sup>. Titolo e struttura possono ancora essere confrontati con l'*Officina* di Ravisio Testore, basata su una ripresa dello schema esameronico, che condivide con la *Fabrika* la ripartizione tra sezioni relative a Dio, al mondo fisico e all'uomo<sup>52</sup>. Assimilando la «lezione universalistica medievale»<sup>53</sup> e proiettandola verso l'interesse più specificamente cinquecentesco per l'arte combinatoria, la *Fabrika* si proponeva come strumento utile a costruire i discorsi possibili, consentendo di trovare le parti via via più minute di una materia universale attraverso una classificazione gerarchizzata («si ponno scrivendo isprimere tutti i concetti dell'huomo di qualunque cosa creata»). L'universo della *Fabrika*, tuttavia, è un universo astratto e selezionatissimo a monte, in quanto è costituito non sulla base delle cose del mondo, ma su un campionario di *realia* già sceverati e letterarizzati a opera dei tre grandi trecentisti,

<sup>50</sup> Corrispondenti ai latini 'tituli' e 'capita': cfr. PAOLO CHERCHI, *Petrarca, Valerio Massimo e le "concordanze delle storie"* [2002], in Id., *Le "concordanze delle storie"*, cit., pp. 17-59, alle pp. 39-41.

<sup>51</sup> L'osservazione si deve a CLAUDIO MARAZZINI, *Il perfetto parlare: la retorica in Italia da Dante a internet*, Roma, Carocci, 2001, pp. 109-154 (*Aristotelismo, "macchine" e classificazione*), a pp. 126-128; cfr. anche, con l'indicazione di ulteriori modelli, Id., *Titolo, struttura e datazione*, cit., pp. 9-13 (e pp. 17-20 per la tavola della struttura).

<sup>52</sup> Sulla struttura dell'*Officina* cfr. PAOLO CHERCHI, *Petrarca, Valerio Massimo*, cit., pp. 44-47 e, per la sua capillare fortuna, Id., *Polimattia di riuso*, cit., pp. 25-42.

<sup>53</sup> CLAUDIO MARAZZINI, *Titolo, struttura e datazione*, cit., p. 13.

Dante, Petrarca e Boccaccio. Vi si trova applicato, cioè, un principio selettivo affinato soprattutto nella tradizione grammaticale e poetica che ha posto come modello l'opera petrarchesca, e che dal lessico e dalle forme linguistiche autorizzate dai tre autori si estende alle cose, ricomponendole in un organismo classificatorio che, imitando l'articolazione dell'universo reale, vi conferisce un carattere di apparente completezza ed esaustività.

Le «*historie*» e «*favole*» pubblicizzate sin dai paratesti liminari si trovano tutte raggruppate entro una tipologia specifica di elenchi, quelli dedicati – come riportano le intestazioni delle sezioni – ai personaggi «celebrati dai nostri poeti», ovvero dei rappresentanti di una data qualità, enucleata a partire dal lemma del livello logico-gerarchico superiore. In tali elenchi, dunque, sono repertoriati non sostantivi, verbi e aggettivi, ma nomi propri di persona, appartenenti ai personaggi menzionati nelle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio: ne consegue che tali sezioni riguarderanno quasi esclusivamente la *Commedia*, i *Trionfi* e, più sporadicamente, l'*Amorosa visione*, divenendo rappresentativi di una modalità di fruizione congiunta delle tre opere<sup>54</sup>. Gli elenchi dei «celebrati» sono in realtà concentrati nei primi libri, sotto-ordinati ai lemmi relativi a dèi e pianeti, che comprendono le qualità che vi sono associate convenzionalmente. Ad esempio, per l'indicizzazione della materia del poema petrarchesco, corrispondente alle storie dei personaggi storici e mitologici, il nesso con la nozione astratta che ne caratterizza l'identità simbolica, corrispondente all'annessione a un determinato trionfo, viene sostituito con uno equivalente. Questo avviene mediante la costituzione di elenchi di voci onomastiche sotto-ordinate a un lemma intitolato agli dèi e ai pianeti che, secondo la tradizione mitologica classica, sono connessi alle qualità rappresentate dalle entità petrarchesche, in particolare per i tre trionfi articolati in maniera più evidente nella forma di cataloghi (Amore, Castità, Fama). Queste entità sono sostituite, rispettivamente, da Venere, Diana-Luna e – in accordo con le articolate sfumature della Fama petrarchesca, riflesse nella suddivisione per capitoli e nelle loro partizioni interne – Marte per gli uomini d'arme, Mercurio per i sapienti e Apollo-Sole per i letterati (con l'annessione dei poeti d'amore di TC IV). Anche per la *Commedia*, dove la sovrapposizione tra i livelli della *Fabrica* associati ai pianeti e i cieli del *Pa-*

<sup>54</sup> La presenza di «certi elenchi di nomi propri» aveva già catturato l'attenzione del Nencioni, il quale, nell'esprimere il suo giudizio nei confronti dell'opera, in verità poco generoso (essendo condizionato dal confronto con un'encyclopedia di ben altre ambizioni e riuscita come la *Tipocosmia* di Alessandro Citolini, del 1561), notava che nella *Fabrica* «l'inquadramento teorico è arcaico, confuso ed inerte e non distingue nettamente [...] l'elemento scientifico da quello favoloso; anzi i temi mitologici hanno uno sviluppo superiore agli altri» (cfr. GIOVANNI NENCIONI, *La "galleria" della lingua*, cit., p. 1555). Tale preponderanza della componente mitografica sarà pertanto da riferire proprio alla repertorizzazione delle «*favole*» dei poemi trecenteschi (ivi, p. 1556: «i personaggi mitici o storici lemmatizzati (dei, eroi, poeti, re, condottieri ecc.) sono soltanto quelli di cui si parla nei testi del canone»).

radiso avrebbe pur consentito un rispecchiamento più fedele dei raggruppamenti dell'ultima cantica, i personaggi esemplari vengono riorganizzati rispetto alle classificazioni originarie e rifusi in nuovi elenchi, sotto-ordinati ad altri lemmi. Si veda nella tabella seguente la configurazione di alcuni degli elenchi dei «celebrati»<sup>55</sup>:

I. Dio >	<i>Patriarchi, propheti</i> etc. >	<i>Patriarca</i> >	<i>Patriarchi celebrati da' nostri poeti:</i> Abraham (P-D); Iacob (P-D); Isac [no cit.]; Israel (D [come appellativo di Ia- cob]).
		<i>Propheta</i> >	<i>Propheti celebrati da' nostri poeti:</i> David (D-P); Ezechia (D); Ezechiel (D); Helia (PRvf); Heliseo (D).
II. Cielo >	<i>Dei &gt; Apollo &gt;</i> <i>Poeti</i> etc. >	<i>Poeti</i> >	<i>Poeti e dicitori in rima celebrati da' nostri poeti:</i> Agathone (D); Alceo (P); Amerigo (P); Anacreonte (P-D); Anselmo (P); Arnaldo Daniello (P-D); Bernardo (P); Brunetto (D); Buonagiunta (D); Catullo (P); Cecilio Statio (D); Cino (PRvf-T); Dante (P-BAv); [David (rinvio a Propheti)]; [Dionisio siracusano]; [Empedocle]; Ennio (PRvf); Euripide (D); Folchetto (P- D); Franceschin (P); Guglielmo (P); Guido Cavalcanti, Guido Guinicelli, Guido Orlandi (P); Guitton da Rezzo (P-D); Giraldo (P); Homero (D-P); Lucano (D); [Orpheo]; Ovidio (P-D); Persio (D); Pier d'Alvernia (P); Plauto (D); [Propertio]; Raimbaldo (P); Sennuccio (P); Simonide (D); Terentio (D); Thomasso (P); Tibullo (P); Ugo (P); Virgilio (D-P).
		<i>Historia</i> >	<i>Historici celebrati da' nostri poeti:</i> [Plinio]; [Plinio]; Salustio (P); Tito Li- vio (P); Thucidide (P).

<sup>55</sup> Le sigle D, P, B stanno rispettivamente per Dante, Petrarca e Boccaccio: dove non specificato, l'indicazione è da riferire a *Commedia*, *Trionfi* e *Decameron*; nel caso in cui il personaggio sia attestato anche o solo in un'opera diversa, alla sigla dell'autore segue anche quella della/e opera/e. I nomi riportati tra parentesi quadre corrispondono a personaggi inseriti in elenco dall'Alunno con rinvio ad altri lemmi per l'esposizione della voce.

	<i>Dee &gt; Fama &gt;</i>	<i>Famosi &gt;</i>	<i>Famosi celebrati da' nostri poeti:</i> [Anchise]; [Dardano]; Dione (D); Eaco (D); [Edipo]; Elettra (D-BAv); Erisitone (D); Fabritio (D-P); Gostanza (D); Guglielmo (D); Heliodoro (D); Hermaphrodito (D); [Icaro]; Manto (D); Maia (D); Marco Popilio (P); Medusa (P-D); Meleagro (D); [Nassidio]; [Nembroth]; Orso (P); Paris (P-D); [Phlegia]; Sabello, Nasidio (D).
	<i>Minerva &gt;</i>	<i>Dottrina &gt;</i>	<i>Sapienti e scientiati e saggi celebrati da' nostri poeti:</i> Alberto Magno (D); [Alcibiade]; Anselmo di Normandia (D); Gratiano da Chersi (D); Herodoto (P); [Ioseph]; Plinio Secondo, Plinio superiore (P); Solone (P); Thalete (D).
		<i>Philosophia &gt;</i>	<i>Philosophi celebrati da' nostri poeti:</i> Anassarco (P); Anaxagora (D); [Archelaos]; Archesilao (P); Aristippo (P); Aristotele (D-BAm-P); [Averois]; Boetio (D-BAm); [Brunetto Latini]; Carneade (P); Chrisippo (P); Cleante (P); [Damocles]; [Dante Alighieri]; Democrito (D-P); Dicearco (P); Diogene (P-D); Dionisio Areopagita (D); Epicuro (P-D); [Guido Cavalcanti]; Heraclito (P-D); [Marco Antonio]; Metrodoro (P); [Pisistrato]; Platone (P-BAv-D); Plotino (P); Porfirio (P); Prisciano (D); Seneca (D-P); Socrate (P-D); Xenocrate (P); Xenophonte (P); Zenone (P); [Zoroastro].

Per quanto pertiene alla repertorizzazione delle «historie» e «favole», il procedimento attuato dall'allestitore sulle opere da sondare – principalmente *Trionfi* e *Commedia* – è diverso rispetto a quello messo in pratica da un compilatore che sfrutti opere storiografiche in cui la materia è narrata per esteso e secondo la successione cronologica. Nei poemi trecenteschi, infatti, i materiali “narrativi”, ovvero latori, anche nell’entità minima dell’elemento lessicale, dell’allusione a un aneddoto biografico o a un episodio storico o mitologico, si trovavano già riorganizzati e raggruppati in strutture dotate di senso proprio, che Paolo Cherchi ha indicato

con la formula (cinquecentesca) di «concordanza delle storie»<sup>56</sup>. Nei *Trionfi* e nella *Commedia*, quindi, le storie sono “concordate” in un *sinopticon* in cui gli antichi, romani ed esterni, e talvolta i moderni, sono disposti in catalogo a illustrare le entità che identificano ciascun trionfo – nel caso di Petrarca –, o i peccati e le virtù ai quali sono preposti i diversi gironi, cerchi e cieli per Dante: in entrambi i casi assimilabili «sotto certi aspetti ai *loci communes* o *sedes*»<sup>57</sup>. La classificazione delle storie era finalizzata all’estrappolazione del valore morale ed esemplare; l’operazione compiuta dall’Alunno, invece, persegue la repertoriazione delle storie con una finalità inventiva, che si concentra soprattutto sulla loro funzione retorica. Quindi può annoverare nella medesima «*machina*» gli *exempla*, lemmatizzati come antroponimi e toponimi, accanto a tutte le altre categorie lessicali, nomi comuni, aggettivi, verbi, preposizioni.

Il travaso da un organismo all’altro, da ciascuno dei poemi alla *Fabrica*, prevede la distruzione delle catene di “concordanze” originarie e la loro rifusione entro nuovi elenchi, identificati da «titoli» appositamente elaborati e sotto-ordinati alle colonne portanti della *Fabrica* attraverso diversi livelli gerarchici. I «titoli» del nuovo organismo possono essere formulati riprendendo una nozione molto prossima a quella enucleata nelle *sedes* di provenienza oppure discostarsene nettamente, in ossequio alla *ratio* classificatoria della *Fabrica*. In ogni caso, la commistione dei termini delle Tre Corone in un unico repertorio lessicale, e il criterio di ordinamento alfabetico vigente all’interno delle «*membra*» più minute della «*machina*», implicano non soltanto la disaggregazione delle partizioni interne ai cataloghi originari – operanti spesso nei *Trionfi* con la sequenziazione separata dei personaggi favolosi o storici, o rispettivamente dei romani, esterni e moderni –, ma anche la creazione di elenchi ibridi, in cui i personaggi sono disposti alfabeticamente, senza riguardo per l’opera di provenienza e accorpando i casi di attestazioni plurime. La voce biografica unificata s’incaricherà quindi di dar conto dei diversi usi della «*historia*» di un personaggio che compare in più opere, in maniera non dissimile rispetto all’esemplificazione di un qualsiasi altro uso linguistico e lessicale.

Nel caso delle voci onomastiche relative ai «celebrati dai nostri poeti», trova adempimento la promessa formulata nella prefatoria mediante il binomio di «*fa-vole*» e «*historie*», con la proposta di vere e proprie voci di carattere mitografico o

<sup>56</sup> La formula si riferisce alla concatenazione di *exempla* simili, relativi a luoghi e tempi diversi della storia umana, sotto-ordinati a un’etichetta che ne esplicita il tratto comune. Per la denominazione di questo procedimento, Cherchi si serviva proprio di una locuzione cinquecentesca, tratta dai *Marmi* di Anton Francesco Doni, che finalmente esibiva, in quanto prodotto maturo dell’esperienza umanistica, una lucida comprensione dei procedimenti attuati nelle opere dantesche e petrarchesche, divenuti nel frattempo prassi diffusa per l’allestimento di repertori durante il Quattrocento e ancora per tutto il Cinquecento: cfr. PAOLO CHERCHI, *Petrarca, Valerio Massimo*, cit. (a p. 47 per la cit. del Doni).

<sup>57</sup> Ivi, p. 28.

storico-biografico, che fanno il loro primo ingresso con la *Fabrica*. Le esposizioni delle storie e dei miti non sono tuttavia frutto del lavoro dell’Alunno, che pure si era dedicato per anni alla ricognizione e repertoriazione delle opere delle Tre Corone. Sono invece ‘saccheggiate’ dai commenti<sup>58</sup>. Le voci derivano tutte, alla lettera, da quelle esposizioni che avevano fatto delle «favole» e delle «histories» una componente di rilievo: il quattrocentesco *Commento* di Cristoforo Landino per la *Commedia* e il commento di Gesualdo per il Petrarca. Gli stessi lemmi onomastici, nel caso dei *Trionfi*, non sono tratti dai versi petrarcheschi, ma derivano da una schedatura del commento di Gesualdo: vi si ritrovano, infatti, i nomi di personaggi allusi da Petrarca per mezzo di perifrasi e, nei casi di identificazioni problematizzate nel commento o della disambiguazione tra omonimi, sono censiti i nomi dei diversi personaggi ivi citati. Nella stretta dipendenza del repertorio dal commento, piuttosto che dall’opera poetica, l’Alunno segue la medesima via tracciata dalle prime tavole accluse alle edizioni petrarchesche, che indicizzavano gli elementi menzionati nel commento, e che sarà seguita anche nell’allestimento delle tavole annesse alle ristampe dell’esposizione di Gesualdo<sup>59</sup>. Si noti, però, che la prima edizione del Gesualdo a presentare una tavola allegata è la terza ristampa curata dal Giolito nel 1553: l’Alunno è dunque il primo a condurre un’indicizzazione sul commento del napoletano, almeno per quel che riguarda antroponimi e toponimi.

La disponibilità delle digressioni biografiche e mitografiche nei commenti del Gesualdo e del Landino induce l’Alunno ad assumere atteggiamenti diversi nei numerosi casi di personaggi attestati sia in Dante che in Petrarca, per i quali è quindi possibile attingere da entrambe le fonti. Ad esempio, alla voce dedicata a Omero, la cui biografia, troppo nota, non è riferita da Gesualdo, corrisponde una lunga nota in Landino, quasi una sorta di *accessus*, che si trova pertanto travasata integralmente nel repertorio. Similmente avviene per Ovidio, mentre, al contrario, la scarsità di notizie su Anacreonte nell’esposizione alla *Commedia* induce l’Alunno a ricorrere al ben più generoso Gesualdo.

In realtà, nella *Fabrica* coesistono due misure delle «histories»: quella estesa, calibrata sui commenti Gesualdo e Landino, e quella essenziale, ridotta a brevi perifrasi, del conclusivo *Indice secondo* che, insieme al *Primo*, è preposto al censimento di tutte le voci citate nei dieci libri in ordine alfabetico, in modo da consentire una consultazione mirata del repertorio (con l’unica distinzione tra nomi comuni,

<sup>58</sup> Il plagio di materiali eruditi tra encyclopedie e repertori cinquecenteschi è del resto prassi molto frequente e già attentamente studiata: cfr. almeno MARIO POZZI, *Dall’imitazione al “furto”: la riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, in *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di GIANCARLO MAZZACURATI e MICHEL PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 23-44; PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso*, cit.; *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di ROBERTO GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998.

<sup>59</sup> Cfr. FEDERICA PICCHI, *Vie alla «materia»*, cit.

nel *Primo*, e nomi propri, nel *Secondo*). La composizione dell'*Indice* sembra per certi versi un'operazione autonoma rispetto all'allestimento delle voci onomastiche della *Fabrica*, frutto delle fatiche personali dell'Alunno: è possibile verificare infatti che le “dichiarazioni” stringate che identificano i personaggi nell'inventario finale talvolta non corrispondono affatto alle note biografiche tratte da Gesualdo e inglobate nel corpo dell'opera. Si confronti, ad esempio, la voce relativa al poeta Ennio registrata nel primo elenco di poeti, sotto-ordinato al macro-lemma *Apollo*, ridotta all'essenzialità della parafrasi di Gesualdo al passo citato di *Rvf* 181, con quella che vi corrisponde nell'*Indice secondo*:

ENNIO, poeta, ma rispetto de gli altri poeti, più tosto rozo che ornato, non essendo a' suoi tempi adorni di leggiadria. Questo cantò di Scipione ruvido, aspro et duro verso, e però dice il Petrarca: «Ennio di quel cantò ruvido carme».	<i>Ennio</i> , poeta tarantino, o più tosto da Ru-die, overo Rhodie, castello di Calabria.
---	--

La diseguaglianza delle misure e delle tipologie di notizie trasmesse per i personaggi annoverati nella *Fabrica* – inevitabilmente causata dalla varietà delle fonti saccheggiate senza riadattamenti di sorta, e dalla diversa funzione ed elaborazione che le esposizioni biografiche potevano acquisire in diversi luoghi pure del medesimo commento – viene quindi sostanzialmente limitata nell'*Indice secondo* posto in appendice. Qui l'Alunno sembra aver più concretamente impiegato le proprie risorse di lessicografo, elaborando un modello di “dichiarazione” biografica essenziale ma esaustivo e, soprattutto, applicato in maniera uniforme.

Se i paratesti liminari delle prime *Osservazioni* presentavano il repertorio alfabetico come lavoro preparatorio all'edificazione della *Fabrica*, dall'altra parte l'allestimento dei due *Indici* allegati alla prima edizione dell'*opus maius* conduceva a perfezionamento il disegno originario del vocabolario petrarchesco, preparandone la forma in cui sarebbe apparso nelle *Osservazioni* accresciute del 1550, in cui sin dal frontespizio sono ora promesse le «dechiarazioni delle voci». Il regesto di soli lemmi della prima edizione, infatti, nella seconda lascia il posto a voci che corredano i lemmi di un'esposizione essenziale, coincidente con quella approntata nell'*Indice primo* della *Fabrica* per i nomi comuni, e nell'*Indice secondo* per antroponimi e toponimi. Quanto a questi ultimi, ai fini del discorso va rilevato come anche le *Osservazioni* accresciute contribuissero ora non solo a una consultazione *ad indicem* dell'opera petrarchesca, ma anche alla divulgazione delle storie e favole in una forma brevissima ma sufficiente per orientarsi nelle terzine dei *Trionfi*. Un'operazione siffatta, in definitiva, poneva il repertorio in competizione non solo con le già esistenti tavole delle materie a Ilicino e con quelle che di lì a poco sarebbero state realizzate per Gesualdo, ma anche rispetto alle stesse nuove esposizioni, offrendo

una valida alternativa alla «fatica della lettura dei lunghi commenti», esemplificata nella già citata prefazione del Minerbi<sup>60</sup>.

L'osservazione della configurazione delle voci biografiche nelle edizioni successive della *Fabrica*, curate dall'autore fino al 1556<sup>61</sup>, anno della sua morte, può ancora fornire qualche ulteriore conferma sull'interesse per le «histoires» come pregi specifico del repertorio. Con la seconda edizione giunge a compimento la revisione dell'Alunno sulle voci biografiche della *Fabrica*, dove nei casi di varianti rispetto alla prima edizione, la nuova voce è realizzata mediante la fusione tra la glossa che prima appariva soltanto nell'*Indice* e l'esposizione presa da Gesualdo, spesso con l'aggiunta di ulteriori notizie e dettagli. Si veda nuovamente il caso della voce *Ennio*, che ora compare in questa forma:

Ennio terentino, e più tosto da Rudie, castello di Calabria, hoggi detto terra d'Hotranto. Fu poeta nel suo tempo di grandissimo nome, tutto che Scipione Africano lo fece degno che fosse sepellito et posta la statua di quello nel suo sepolcro nella via Appia, vicino a Roma intorno ad un miglio. Ma a rispetto de gli altri poeti, più tosto rozo, che ornato, non essendo a' suoi tempi adorni di leggiadria. Questo cantò di Scipione ruvido, aspro e duro verso. E però dice il Petrarca: «Ennio di quel cantò ruvido carme»<sup>62</sup>.

Nella loro redazione più completa, dunque, le voci biografiche e mitografiche della seconda edizione della *Fabrica* sembrano adeguarsi alla misura e all'impostazione delle esposizioni tratte dal *Comento alla Commedia*: ne risulta che le voci sono sostanzialmente uniformate a un medesimo modello, sanando le difformità prima presenti tra le glosse tratte dal Gesualdo e quelle del Landino. Il privilegio conferito a quest'ultimo indica quindi, anche per il secondo Cinquecento, un interesse ancora vivo per le «favole» e le «histoires», per di più rinarrate secondo un modello di glossa biografica prettamente umanistico e quattrocentesco che, da una parte, andava progressivamente cadendo in disuso presso la sua sede d'origine, il commento al testo, dall'altra conservava la sua validità in un altro contesto, il repertorio.

#### 4. Conclusioni

La ricezione della materia erudita dei *Trionfi* nelle *fabriche* cinquecentesche, dunque, conduce all'estremo quella transizione dall'*exemplum* (dove il valore di

<sup>60</sup> Cit. in nota, *supra*.

<sup>61</sup> Il dato è riportato nei frontespizi.

<sup>62</sup> *La Fabrica del mondo... Di nuouo ristampata, ricorretta, et ampliata dallo istesso autore*, Vinegia, Paolo Gherardo alla libraria dall'Aquila, 1556 (stampata in Vinegia per Comin da Trino di Monferrato, 1555), c. 10r.

un elemento è determinato dalla sua memorabilità) all’“emblema” (che trae significato dalla collocazione in un canone identificato da una nozione astratta), avviata nelle esposizioni al poema, già a partire dal *Commento* quattrocentesco di Ilicino. La pratica dell’esegesi, infatti, anche nelle sue diverse declinazioni e misure, non può sottrarsi al “dispiegamento” e alla moltiplicazione dei materiali antiquari già presenti nel poema, realizzando anche una significativa operazione di sedimentazione e gerarchizzazione, che agevola la fruizione di tali contenuti anche oltre la tangenza con il testo commentato. Il passaggio ulteriore si compie proprio con la riduzione a lemma degli elementi eruditi – estrapolati in via più diretta dai commenti che non dai versi petrarcheschi – e con la loro aggregazione in sistemi complessi, che possono essere materializzati nell’immagine del testo-edificio. Si potrebbe dire che, con il passaggio della repertorizzazione, il funzionamento delle «*historie*» e «*favole*» alla stregua di emblemi, già avvertibile nei commenti, risulti ancor più accentuato, proprio in coincidenza con gli anni in cui fanno la loro comparsa sul mercato editoriale gli emblemi e le raccolte di emblemi organizzate per *loci communes*. La voce di tipo “biografico”, infatti, pur priva dell’elemento iconico e della valenza intermediale che caratterizzano l’emblema propriamente detto, come quest’ultimo ha alla base l’erudizione storico-mitologica e condensa in una sorta di “nodo” (per usare ancora un termine pertinente alla trattistica emblematica e impresistica) gli elementi che le conferiscono significato. È il *titulus*, a ben vedere, a stabilire una relazione con una nozione astratta e a guidare, alla stregua dell’*inscriptio* dell’emblema, il valore e l’uso del lemma, coincidente con il *nomen* del personaggio; inoltre, lo sviluppo della voce, che comprende il resoconto biografico e la citazione dei versi dell’opera poetica, non solo assolve a una funzione descrittiva simile a quella della *subscritio* ma, proprio attraverso l’eventuale ecfrasi gestuale recata dai versi, suggerisce una sorta di traduzione implicita del *nomen* in immagine. Ad accomunare il repertorio di «*historie*» e «*favole*» e la raccolta di emblemi è ancora la funzione inventiva, in quanto entrambe le tipologie di regesto sono pensate per fornire materia per la creazione dell’opera letteraria, nel primo caso, e artistica, nel secondo<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Per l’impiego dei *Trionfi* come fonte effettiva per la creazione di emblemi cfr. DANIEL S. RUSSELL, *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum, 1985, pp. 168-170: cita il caso delle vetrate di Ervy-le-Châtel, che raffigurano le allegorie petrarchesche corredate da *argomenta* in versi contenenti una sintesi moralizzata del trionfo corrispondente, come esempio del processo di emblematizzazione che anticipa il periodo di maggior fortuna dell’emblema propriamente detto. Dell’argomento si è occupato Andrea Torre nel saggio pubblicato in questo volume e in alcuni studi precedenti, congiuntamente ai casi connessi al Canzoniere: *Riscrittura verbovisiva e cooperazione interpretativa del Canzoniere: l’Aldina 1514 della Chatsworth House Library*, in *Petrarchism, paratexts, pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di BERNHARD HUSS e FEDERICA PICH, Firenze, Cesati, 2022, pp. 355-380; *Visual Exegesis of the Fragments: Book Illustrations and Emblematic Invention*, in *Petrarch Commentary*, cit., pp. 213-232, e altri. Tra gli esempi documentati, per l’“emblematizzazione” delle «*historie*» e delle «*favole*»

Nella *Fabrica*, come si è visto, le unità logiche più minute che coincidono con i soggetti delle «favole e historie» dei *Trionfi* ricevono il loro significato emblematico dall’associazione agli altri elementi della serie e dai *tituli* ai quali sono sotto-ordinati. Questi ultimi non devono necessariamente corrispondere alle entità dei *Trionfi*, sebbene traggano autorizzazione dal canone petrarchesco, e anzi il meccanismo di ricombinazione delle serie (mediante la sostituzione dei *tituli*, la disgregazione e riaggregazione dei lemmi e delle relazioni reciproche, l’assimilazione di elementi allontani) assicura la produttività della *machina* trionfale una volta rifiuta nell’architettura del nuovo repertorio. Così allestita, la topografia dei materiali antiquari correlabili ai *Trionfi* propaga la fortuna della componente erudita dell’opera ancora oltre la metà del Cinquecento, almeno per quanto riguarda la sua funzione estetica e retorica, accostabile agli usi dei *commonplace-books* o dei «libri-utensile», fondamentali nella civiltà rinascimentale descritta da Amedeo Quondam<sup>64</sup>. In definitiva, la materia erudita dei *Triumphi*, privata del sistema formale e ideologico originario e riorganizzata in uno più debole, a base esclusivamente logico-mnemonica, è resa ancora attraente proprio per la possibilità di una fruizione a scopo inventivo, che può essere spiegata anche in correlazione alla produzione poetica e artistica d’occasione nutrita da «favole e historie», recanti la sintesi di tradizioni storico-mitografiche molteplici.

dei personaggi trionfali ricordo uno dei cosiddetti “emblemi potenziali” («potential emblems») illustrati su un esemplare dell’edizione aldina del 1514 custodita nella collezione Devonshire della Chatsworth House Library. Esso raffigura la scena della vittoria di Laura su Amore (corrispondente a *TP*, 120-144, ma disegnata a margine di *Rvf* 142, f. 65v), dove le donne illustri del corteo che accompagna Laura sono rese riconoscibili da attributi che richiamano l’episodio culminante della loro «historia» di castità: Lucrezia è fissata nell’atto di uccidersi con la spada, Penelope tiene uno scampolo nella mano, Virginia ha un’espressione pensosa, mentre altre due donne possono essere identificate con le «tedesche che con aspra morte / servaron lor barbarica onestate» in quanto una è disegnata impiccata a un albero (cfr. ANDREA TORRE, *Visual exegesis*, cit., pp. 220-223; agli studi citati si rimanda anche per l’ampissima bibliografia sull’impatto dei *Trionfi* sulle arti figurative). Sulla fortuna di Petrarca nella tradizione emblematica, oltre al fondativo MARIO PRAZ, *Petrarca e gli emblematisti* [1943], in Id., *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 305-319, e ad ANNA MARANINI, *Emblemi d’amore dal Petrarca ai Gesuiti*, Bologna, Libreria Bonomo, 2005, rimando al recente BERNHARD HUSS, *Zur Emblematisierung von Francesco Petrarca’s «De remediis utriusque fortune»*, Berlin, Italienzentrum der Freien Universität Berlin, 2023 (specialmente alle pp. 6-9 per la relazione con lo sviluppo dell’emblema e con la sua definizione negli studi).

<sup>64</sup> Cfr. AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere*, cit.

FEDERICA PICH

## IL TRIOMPHO D'AMORE SECONDO GESUALDO E DANIELLO

Quando si presentano sul mercato editoriale come esegeti di entrambe le opere volgari di Petrarca, Giovanni Andrea Gesualdo (n. 1496) e Bernardino Daniello (m. 1565) hanno alle spalle una tradizione già consolidata che, oltre al fortunato commento di Bernardo Illicino ai *Triumphi*, annovera *Le volgari opere del Petrarca* (1525) di Alessandro Vellutello, *Il Petrarca* (1532) di Sebastiano Fausto da Longiano e *Il Petrarca* (1533) di Silvano da Venafro<sup>1</sup>. I loro commenti approdano alla stampa a Venezia, a distanza di otto anni l'uno dall'altro, rispettivamente nel 1533 e nel 1541; otto anni che diventano sedici quando guardiamo alla seconda edizione dei *Sonetti Canzoni e Triomphi* (1549) con la *spositione* di Daniello e quasi venti se consideriamo che la stesura dell'opera di Gesualdo molto probabilmente comincia negli anni Venti e dai privilegi risulta pronta per la stampa nel 1530. Allievi rispettivamente di Minturno e di Trifon Gabriele, i due hanno profili distinti e operano in comunità culturali differenti, che lasciano traccia nelle caratteristiche dei rispettivi commenti<sup>2</sup>. Nel mio ragionamento metterò l'accento ora sull'uno ora sull'altro, concentrandomi sul confronto tra le due operazioni esegetiche dal punto di vista dei *Triumphi*, con particolare riferimento al *Triumphus Cupidinis*.

<sup>1</sup> Oltre al sempre fondamentale GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Roma-Padova, Antenore, 1992, per una prospettiva aggiornata sulla tradizione esegetica petrarchesca nel Rinascimento segnalo i contributi raccolti nei volumi *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, herausgegeben von BERNHARD HUSS und SABRINA STROPPA, Berlin, Italienzentrum der Freien Universität Berlin, 2022, e *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond: Materiality, Paratexts, and Interpretative Strategies*, edited by GUYDA ARMSTRONG, SIMON A. GILSON and FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023.

<sup>2</sup> Cfr. SABRINA STROPPA et al., *A scuola dagli esegeti di Petrarca, nel Cinquecento*, in *La viva voce del maestro. Il contributo degli allievi alla diffusione del pensiero dei loro maestri*, a cura di SERENELLA BAGGIO e UMBERTO DASSI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 81-119; NICOLE VOLTA, *Petrarca a Napoli. Letture e ricezione tra anni Venti e Trenta del Cinquecento, con notizie sulle rime di Giovanni Andrea Gesualdo*, in *L'esegesi petrarchesca*, cit., pp. 37-48.

Partiamo dai dati più evidenti. Il commento di Gesualdo appare molto più ampio e articolato a quasi tutti i livelli, a partire da quello meramente quantitativo: le carte dedicate al *Triompho d'Amore* sono poco meno del doppio di quelle che gli riserva Daniello. L'esposizione vera e propria è preceduta da una breve dedica, da un proemio e da una sezione intitolata *Il soggetto de' Triomphi del poeta*, secondo il modello già proposto da Vellutello e prima ancora da Ilicino<sup>3</sup>. La dedica è distinta da quella che precede il commento ai *Fragmenta* ed è rivolta a Susanna Gonzaga, contessa di «Colisano» (Collesano), cioè colei che, stando alla dedica stessa e al proemio, avrebbe commissionato la «spositione»<sup>4</sup>. Nel proemio il nome della nobildonna si accampa al centro di un lungo periodo interamente costruito sulla similitudine della navigazione applicata all'impresa del commentatore, messosi in mare con una fragile barchetta e scampato alle onde di una prima avventura esegetica – quasi una variazione nautica sull'immagine del «pellegrino» senza albergo che Vellutello aveva adottato in una sede omologa, il suo proemio ai *Trionfi*<sup>5</sup>:

Già era io, la Dio mercé, venuto al fine del mio lavoro, che a fare in esporre i sonetti e le canzoni del Petrarcha preso havea, et a guisa di colui che con picciola e frale barca per tempestoso et alto mare navigando, quando salvo e lieto giunge a porto, devotamente inclina a terra le reverenti ginocchia et alza le man giunte al cielo a rengriatiare la divina pietate con proponimento di ristorare con qualche riposo le gravi sue fatiche [...] allhora che la Illustrissima Signora Contessa di Colisano la Signora Donna Susanna di Gonzaga tanto di lena e di polso diede alle deboli et inferme mie forze ch'io presi ardire di sciogliere dal porto la barchetta del mio basso ingegno per solcare nuove onde, se non così dubbiose come l'altre, certo non senza scogli; percioché qual sarebbe il libbro imperfetto se l'altre rime del Petrarcha a leggere senza i triomphi si dessero, tal parebbe non compita la spositione, se l'una parte essendo esposta l'altra si lasciasse (G-1533, c. aa ii r-v).

<sup>3</sup> La dedica, il proemio e l'esposizione del *soggetto* nel complesso occupano due carte (*Il Petrarcha colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, 1533 [d'ora in avanti G-1533], cc. aa ii r-aa iii v). Sul commento di Ilicino e sulla sua fortuna cfr. BERNHARD HUSS, *Triumphi ambigui. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Ilicino*, in *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*. Atti del convegno (Berlino, 9-10 novembre 2017), a cura di GIOVANNI CASCIO e BERNHARD HUSS, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020, pp. 173-207, e SABRINA STROPPA, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Ilicino sull'esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, in *L'esegesi petrarchesca*, cit., pp. 49-60.

<sup>4</sup> «[...] creder mi si fa c'havendomelo ella commandato, perché il suo persuadere è commandarmi, se l'opra non è degna di lei, il debba a se medesima perdonare» (G-1533, c. aa ii r).

<sup>5</sup> «[...] veggio advenire a me come talhora suole al pellegrino, che dopo lunga giornata giunge allo albergo dove pensato havea poter la notte le fatiche del di ristorare, e che per esserli l'albergar negato convien che s'argomenti di più oltre a pigliar porto never andare [...]» (*Le volgari opere del Petrarcha con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli, 1525, c. a2r).

La decisione di proseguire il viaggio – o meglio di intraprenderne uno nuovo, attraverso acque meno insidiose di quelle dei *Fragmenta* ma comunque non senza pericoli – viene fatta coincidere con il momento dell’approdo al porto, dopo la prima navigazione, e con l’incoraggiamento della contessa e si lega al pensiero di una doppia incompiutezza: il «libbro» sarebbe imperfetto senza i *Trionfi*, ma se questi venissero inclusi non potrebbero restare senza esposizione. Già Vellutello nel suo proemio affermava che, sebbene le due opere fossero diverse, ciascuna senza l’altra sarebbe rimasta «ignuda», «come di sua perfezione mancasse»<sup>6</sup>. Si tratta di un punto troppo spesso messo in ombra dalla sua stessa evidenza: nonostante la spiccata predilezione quattrocentesca per i *Trionfi*, già nell’ultimo scorci del XV secolo *Triumphi* e *Rerum vulgarium fragmenta* vengono concepiti come parte di un insieme più o meno inseparabile, innanzitutto a livello editoriale. La netta prevalenza di edizioni che comprendono entrambe le opere è un dato sicuro, che nel Cinquecento si rafforza anche attraverso l’adozione del titolo unitario *Il Petrarca*, che ha implicazioni storico-critiche e non meramente onomastiche<sup>7</sup>.

Subito dopo, questa volta fuor di metafora, Gesualdo spiega con quali argomentazioni la contessa lo avrebbe persuaso della necessità di proseguire il lavoro:

E benché io dcessi parermi che a’ triomphi non bisogni interpretatione altra da quella che se ne legge, sua Signoria mi dimostrò che per haver inteso i primi loro espositori a dimostrare abondevolmente e con piena charta i loro studi del savere et i nuovi alla brevità più che alla sposizione, potevasi tra costoro tenere una via meza, per la quale essi venissero ad esser meglio esposti. Hor che poteva o doveva io fare, sentendomene sì ragionevolmente persuaso da quella Signora, che liberamente può commandarmi? (G-1533, c. aa ii v)

Nella scelta di accettare l’invito a trovare «una via meza» tra i «primi» e i «nuovi» espositori si dovrà leggere il posizionamento culturale dell’allievo di Minturno, che media tra il copioso commento erudito di Ilicino («il quale dottamente et abondevolmente i *Triomphi* espose»)<sup>8</sup> e le glosse ampie ma misurate di Vellutello, forse alludendo – per distanziarsene – anche al recentissimo e ben più agile corredo allestito da Fausto, dove l’esposizione si raccoglie in fondo a ciascun trionfo e per gli ultimi due è molto concisa.

Trova posto poi un ampio elogio di Susanna Gonzaga, che parte dalla sua nobiltà, ereditata dai Gonzaga di Sabbioneta e acquisita attraverso le nozze con

<sup>6</sup> «[...] dicendo che quantunque l’una dall’altra opera sia diversa, nondimeno ciascuna per se stessa, quasi come di sua perfezione mancasse, restare ignuda [...]» (*ibid.*).

<sup>7</sup> Su entrambi gli aspetti rinvio a SABRINA STROPPA, *Relazioni editoriali*, cit. e EAD., *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento. Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in *Petrarch Commentary*, cit., pp. 41-57.

<sup>8</sup> G-1533, c. [cc viii] v.

Pietro II di Cardona, e prosegue celebrandone le doti e virtù, combinazione di onestà e bellezza che splende tanto più nella sua condizione vedovile<sup>9</sup>. Il cerchio dell'encomio si chiude tornando al nome della dedicataria del commento al Canzoniere, «Maria di Cardona marchesana de la Palude» (ovvero Padule, oggi nella provincia di Salerno), che di Pietro e Susanna era nipote in quanto figlia di Giovanni di Cardona. Alla nobildonna di casa Gonzaga Gesualdo si rivolge direttamente sia in apertura della spiegazione riservata al *soggetto* sia all'inizio di ciascun trionfo, confermando il carattere di un commento “situato” nello spazio e nel tempo, rivolto a una comunità culturale specifica<sup>10</sup>.

Le edizioni del 1541 e del 1549 del commento di Daniello presentano differenze di rilievo anche a livello paratestuale. Nella prima, *Il soggetto de' Triomphi* è preceduto da una lettera a Benedetto Varchi, che scompare nella seconda e ha i tratti di una prosa piuttosto tecnica, interna a una discussione tra letterati se non tra esegeti, composta da qualcuno a cui sta a cuore soprattutto «l'arte del dire», la retorica:

Già era io, Messer Benedetto carissimo, giunto al fine delle fatiche per me fatte nella spositione del Poema Lirico del nostro Thoscano amoroſo Poeta, con proponimento però di non estendermi altramente intorno a quella de' Triomphi del medesimo, essendo tale opera (a mio giuditio) tanto dal Canzonieri [sic] differente che chi per aventure dicesse in una ſola Canzone molto più di perfezione intorno l'arte del dire ritrovarsi, forſe non errerebbe ſoverchio, quando le vostre persuasioni (come quelle di colui ch'io mercé della vertù e dottrina ſua ho ſempre ſommamente amato et iſtimato) facendomisi incontro hebbon forza di me da tal mio proponimento rimuovere e di fare ch'anco ſopra queſti alcuna coſa dicesſi di quelle ch'io coſtù in Padova con voi, ſopra tal materia ragionando, haver conferito mi ſoviene<sup>11</sup>.

Nel sostenere che di questa «arte del dire» molto si può apprendere osservando come lavora un poeta capace di «ottimo e perfetto giuditio» nel «rivedere e racconciar le coſe ſue», Daniello delimita chiaramente gli intenti del proprio commento, come fa per quello al Canzoniere. Al centro starà l'espoſizione delle lezioni ricavate dagli autografi, mentre in ſecondo piano ſaranno relegate le «historie», per le quali il lettore farà meglio a cercare altrove:

<sup>9</sup> Pietro II Cardona era morto nella battaglia della Bicocca (1522).

<sup>10</sup> Cfr. G-1533, c. cc [i] r; c. [dd vii] v; c. [ee vii] r; c. gg [i] r; c. ii iii r; c. [ii vii] v.

<sup>11</sup> *Sonetti, Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, 1541 [d'ora in avanti D-1541], c. 219r. Per le lezioni di Varchi su Petrarca e i suoi contatti con Daniello cfr. ANNALISA ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012, e BERNHARD HUSS, *La lezione di Benedetto Varchi sul Triumphus Cupidinis e la raffigurazione rinascimentale di Amor*, in «Petrarchesca», VII (2019), pp. 67-91. La ſecondo edizione è *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Pietro e Gioanmaria fratelli Nicolini da Sabio, ad instanza di M. Gioambattista Pederzano, 1549 [da qui in poi D-1549].

Si come sono molte diverse lettioni che in quest'opra de' *Triomphi* copiata da gli scritti di man propria d'esso Poeta ho notati, nelle quali l'ottimo e perfetto giuditio ch'egli hebbe in rivedere e racconciar le cose sue può chi con diligenza le mira vedere; percioché mio intendimento non è di volere hora trattare et esporre tutti e fatti, le vite e morti di coloro ch'egli particolarmente nominerà [...]. Quelli che dell'historie si dilettano, vorranno più tosto leggerle in Tito Livio, in Sallustio et in Plutarco e ne gli altri che le scrissero che ne' *Triomphi* del Petrarcha, là onde a questi tali non so io vedere che utile o giovamento potesse la mia spositione arrecare (D-1541, c. 219r).

Non mi soffermo sulle successive riflessioni, molto note e ancora utili, che la lettera riserva all'ordine dei capitoli trionfali, ma sottolineo come Daniello si dimostri sensibile alla questione del «legamento» e della «dependenza»<sup>12</sup>, ovvero delle connessioni tra un trionfo e il seguente o tra i singoli capitoli. Il problema della continuità (e discontinuità) narrativa, che per il Canzoniere era emerso fin dall'incompiuto commento di Filelfo, per poi coinvolgere l'ordinamento stesso dei frammenti (con Vellutello)<sup>13</sup>, per i *Triumphi* si pone in modo necessariamente diverso, legandosi a una fondamentale unità di «soggetto» di norma non riconosciuta ai *Fragmenta*.

In Gesualdo l'esposizione del *soggetto de' Triomphi* occupa l'intero *recto* di una carta e poco più di metà del *verso* della stessa, mentre la corrispondente sezione del commento di Daniello è più breve e rimane sostanzialmente invariata dalla prima alla seconda edizione. In generale, nell'individuazione dell'argomento del poema da parte dei commentatori cinquecenteschi continua ad agire il modello del «dotissimo Illicinio», che ne aveva descritto «appieno» i «sentimenti [cioè i significati] philosophici»<sup>14</sup>. Per Gesualdo l'intenzione di Petrarca nei *Trionfi* sarebbe quella di

<sup>12</sup> La *crux* più dolente riguarda il nesso tra *Triumphus Mortis* II e *Triumphus Fame* Ia e le conseguenti opzioni tra le quali l'editore che volesse intervenire sull'ordine dovrebbe scegliere: estromettere *Triumphus Fame* I-II, «lasciandovi in luogo loro il sogno e quello che gli vien dietro» (cioè *TM* II e *TF* Ia), oppure, «rimuovendone questo [*TF* Ia], rimuoverne anchora il secondo di Morte, dal qual manifestamente si vede haver dependenza. [...] Conciosia cosa che questi capitoli habbino l'uno dependenza dall'altro [...] e così di mano in mano per ordine in fino all'ultimo. Il quale ordine veggiamo osservato anchora da Virgilio nel *legamento* ch'ei fece d'uno con altro libro nell'*Eneide*» (D-1541, c. 219v, corsivi miei).

<sup>13</sup> Cfr. SABRINA STROPPA, *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a «Le volgari opere del Petrarcha»* (Venezia, G.A. da Sabbio, 1525), edizione anastatica dell'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286) con introduzione e indici di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021, pp. 7-35, e FEDERICA PICH, *I frammenti dell'anima attraverso i commenti quattro-cinquecenteschi*, in *Fragmenta recollecta. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da I frammenti dell'anima* di Marco Santagata (Pisa, 12-14 maggio 2022), a cura di ANTONIO BORRELLI, Roma-Padova, Antenore, 2025, pp. 3-28.

<sup>14</sup> Così Fausto nell'esposizione al primo capitolo del *Triumphus Cupidinis* (*Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alpabeto nuovamente stampato*, Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini, 1532, c. 242v).

descrivere «i vari stati de l'huomo» (i «vari stati dell'anima rationale», aveva scritto Vellutello, sulla scorta di Ilicino)<sup>15</sup>: i primi due trionfi corrisponderebbero alle due principali potenze dell'uomo in quanto «animale rationale e mortale», cioè, in linea con Vellutello e con Ilicino, «l'appetito e la ragione», che signoreggiano rispettivamente nella giovinezza e nella vecchiaia (G-1533, c. aa iii r). Il *Triumphus Cupidinis* rappresenterebbe quindi il trionfo dell'appetito e il *Triumphus Pudicitie* il trionfo della ragione sull'appetito, messo in scena come trionfo di castità «in persona di Madonna Laura» (*ibid.*). Secondo Daniello, Petrarca vuole descrivere «il progresso de la vita humana» e «quale il suo vero fine si sia» (D-1541, c. 220v), con un'impostazione esplicitamente filosofica nel ripercorrere i diversi «fini» ai quali gli esseri umani tendono, a seconda di ciò che identificano, appunto, come il fine dell'uomo. Così, nel primo trionfo il poeta seguirebbe l'opinione degli epicurei, nel secondo quella degli stoici, e così via, disegnando una progressiva conquista di consapevolezza da parte dell'ingegno umano, che si acquieta solo in Dio<sup>16</sup>. Le divergenze di impostazione suggerite dai rispettivi paratesti paiono almeno in parte smentite dall'effettivo sviluppo dei due commenti, in quanto le glosse di Gesualdo risultano mediamente più attente alla dimensione speculativa, a fronte di un interesse spiccatamente retorico in Daniello. A ben vedere, tuttavia, non si tratta di una vera contraddizione perché, nonostante gli innumerevoli riferimenti ai Platonici, l'allievo di Minturno resta molto attento ai dettagli della storia narrata, che sembra voler comprendere senza residui e senza lasciare punti ciechi, mentre Daniello sorvola su molte questioni. All'interesse di Gesualdo per la vicenda raccontata si può ricondurre anche la maggiore attenzione prestata alla natura delle visioni e al ruolo di Laura, che occupa uno spazio importante nella sua proposta di lettura complessiva dell'opera:

I quali sei triomphi dipinge egli per visioni, o parte per visioni e parte per immaginations, sì come vedremo dichiarando ciascuno al suo luogo, e particolarmente ci dimostra il suo stato e quello di Madonna Laura e com'egli s'innamorò di lei, e quel che gliene avvenne, e com'ella contrastando vinse il troppo disio di lui, e come poi morì e per fama nondimeno rimase in vita e, poi che 'l tempo havrà spento il suo nome, come fia nel cielo eterna (G-1533, c. aa iii r)<sup>17</sup>.

Per la complessità dell'interpretazione morale, ma non propriamente allegorica, proposta da Ilicino cfr. BERNHARD HUSS, *Triumphi ambigui*, cit., pp. 179-182.

<sup>15</sup> G-1533, c. aa iii r e *Le volgari opere*, cit., c. a2r.

<sup>16</sup> In sede di enunciazione del *soggetto* dell'opera, entrambi i commentatori sono piuttosto elusivi sul *Triumphus Mortis*. Credo che questa limitata attenzione derivi soprattutto da una disomogeneità concettuale che l'evento della morte segna rispetto alla contrapposizione tra appetito e ragione o tra appetito e virtù, nonostante la chiarezza della sequenza cronologica giovinezza-vecchiaia-morte, che in Gesualdo è marcata da specifiche formule: «ne la vita mortale» (TC e TP); «nel dipartir de l'anima» (TM); «poi ch'ella s'è sciolta dal corpo» (TT e TE) (G-1533, c. aa iii r).

<sup>17</sup> Sul ruolo di Laura nella lettura di Ilicino cfr. BERNHARD HUSS, *Triumphi ambigui*, cit., pp.

Il commentatore considera visioni in sogno le prime tre e sembra ritenere i primi due trionfi parte di un'unica visione, cui segue il sogno di *Triumphus Mortis* II, mentre intende come immaginazione il quarto trionfo e spiega gli ultimi due come scaturiti dai pensieri dell'*agens* e al tempo stesso ancora interni a quell'immaginazione<sup>18</sup>. Daniello non accenna a questa distinzione in sede di paratesto, ma la riprende in singoli luoghi del commento, ad esempio in corrispondenza dei primi versi del *Triumphus Fama I*: «narra hora come egli nella imaginatione (essendo già desto) vedesse essa Fama andarne della Morte triomphando»<sup>19</sup>.

Passando al commento vero e proprio, e specificamente alle chiose relative al *Triumphus Cupidinis*, è necessario premettere che entrambi gli esegeti adottano la sequenza della *vulgata* (TC I-II-III-IV), diversamente da Ilicino e da Silvano da Venafro. I tratti più caratteristici della glossa di Gesualdo sono, da un lato, le numerose digressioni erudite, spesso del tutto gratuite dal punto di vista dell'esegeti; dall'altro, per i luoghi del testo che non si prestano a un'interpretazione univoca, la disamina non di rado capziosa di varie letture possibili, esplorate come alternative senza per forza privilegiarne una. Le digressioni, nelle quali è frequente il riferimento a fonti antiche<sup>20</sup>, riguardano innanzitutto le figure elencate nelle rassegne, prendono la forma di narrazioni più o meno estese che Gesualdo chiama «*historie*» e talvolta sono corredate da indugi poco pertinenti su altri personaggi, omonimi di quelli evocati da Petrarca. Ricorrenti in tali contesti sono formule come «*l'istoria è...*» (ad es. G-1533, c. cc iii v) oppure «*sì com'ho dimostrato*

179-184. Nell'ultima sezione della prosa Gesualdo si sofferma sulle premesse narrative e sull'origine classica del trionfo d'Amore, con una digressione su «chi prima si triomphasse in Roma», e infine identifica il modello della rappresentazione petrarchesca in «un poeta antico» al quale allude Lattanzio «nel xi capitolo del primo libbro de la falsa Religione» (ivi, c. aa iii v). Quest'ultimo spunto sarà ripreso e sviluppato *ad loc.* da Castelvetro (*Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582, p. 180).

<sup>18</sup> In margine al primo capitolo del *Triompho de la Fama* si legge: «[...] si come finse di vedere in sogno i tre dichiarati triomphi, così questo quarto finge d'haver veduto per imaginatione, poi che, svegliato essendo, come se da le cose vedute sospinto fosse, si pose a considerare gli altri stati de gli huomini, che dopo la morte seguono [...]» (G-1533, c. gg [i] r). Lo statuto del *Triompho de la divinità overo de l'eternità* resta incerto: «stando tutta volta in quella imaginatione e pensando de la mutatione de le cose mortali, e conoscendo quanto è sotto 'l cielo tutto esser caduco et infermo, dimostra qui haver cominciato a pensar di se stesso come colui che deveva pur homai vedere ove che stabile e fermo fosse la sua fede e la speranza porre havesse, poi che qua giù non trovava in che fidarsi e sperar potesse; e, da questo pensiero mosso, esser passato a pensare qual fine esser debba a questa mutatione et a tanta varietate, onde finge haver veduto del tempo triomphare l'eternità [...]» (ivi, ii [vii] v). Cfr. BERNHARD HUSS, *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e in Boccaccio (Amorosa visione)*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di BERNHARD HUSS e MIRKO TAVONI, Ravenna, Longo, 2019, pp. 141-160.

<sup>19</sup> D-1541, c. 245v.

<sup>20</sup> Da Strabone a Quinto Smirneo, secondo il gusto enciclopedico di un'erudizione che non è solo di ordine storico o mitologico, ma riguarda anche aspetti filosofici, astrologici, naturalistici, retorici e grammaticali.

nell'*historia*» (ivi, c. [bb vi] *v*); sintagmi simili si riscontrano anche nel commento ai *Rerum vulgarium fragmenta*, ma in riferimento ai *Triumphi* il lemma può caricarsi di implicazioni più complesse, che hanno a che fare con il ruolo delle rassegne stesse come sequenze di episodi esemplari, *historie* tra memoria ed *exemplum*. Di ciò si trova conferma nell'uso che Daniello fa della stessa parola, ad esempio in corrispondenza della terzina dedicata a Sichen (TC III, 58-60): «Pone dopo questa l'*historia* di Sichen, figlio d'Emor» (D-1549, c. 201*v*). Qui il termine non indica il riepilogo della vicenda proposto in sede di commento, come nella seconda citazione da Gesualdo («sì com'ho dimostrato nell'*historia*»), ma la vicenda biblica *tout court* o più probabilmente la micro-narrazione che Petrarca condensa nella terzina: la responsabilità di questa *historia* è dunque del poeta e non del commentatore, che sembra intendere l'enumerazione dei prigionieri di Amore come una sequenza di episodi o di *exempla*.

Nelle chiose di Gesualdo i frequenti rinvii a *loci paralleli* petrarcheschi, specie dei *Fragmenta*, si accompagnano spesso a rimandi al suo commento al *Canzoniere*, mentre meno numerosi risultano i riferimenti a luoghi interni al commento ai *Triumphi* stessi. Un posto a sé occupano le menzioni di Minturno, al cui magistero filosofico, retorico, metrico e grammaticale e alle cui riflessioni in materia petrarchesca l'opera dell'allievo deve probabilmente più di quanto oggi si possa ricostruire. La volontà di rendere conto, anche al di là del contesto specifico, del pensiero di una figura così influente in ambiente napoletano potrebbe spiegare l'aspetto ibrido e digressivo di molte sezioni del commento, incerto tra la chiosa e il trattato, e «il taglio didattico della esposizione», secondo il modello della sua perduta *Accademia*<sup>21</sup>. Minturno peraltro viene evocato anche in quanto autore del *Panegirico in laude d'amore* e in quanto poeta, ad esempio a proposito del rapporto tra gelosia e invidia, a margine del terzo capitolo<sup>22</sup>.

Il commento di Daniello, oltre che per il pionieristico ricorso alle varianti d'autore (nel 1541 inglobate nell'esposizione e nel 1549 aumentate di numero e raccolte in una sezione apposita), si distingue per la relativa concisione e sobrietà rispetto ai predecessori, per una estesa e spesso acuta valorizzazione delle memorie dantesche e per un uso diverso, tendenzialmente non erudito, dei rimandi ad autori antichi. A spiegarlo varranno almeno in parte l'interesse per Dante, che sfocerà nella più tarda esposizione alla *Commedia*, e l'esperienza di traduttore e commen-

<sup>21</sup> GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 207; cfr. CATHARINA BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik: Die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo in epochalen Kontext*, Berlin, de Gruyter, 2013.

<sup>22</sup> Riguardo all'universalità e all'antichità della legge d'Amore Gesualdo annota: «come ne 'nsegna il Minturno nel Panegirico co l'authorità d'Orpheo e di Parmenide, Amore è il più antico de li Dei» (G-1533, c. [cc vii] *r*); per invidia e gelosia cfr. ivi, c. [cc v] *v*: «E certo la gelosia e la 'nvidia, come canta il Minturno in un de' suoi sonetti, sono sorelle [...].».

tatore di Virgilio<sup>23</sup>. Laddove, nelle chiose al *Triumphus Cupidinis*, Gesualdo non fa il nome di Dante se non a margine della sua apparizione con Beatrice nel quarto capitolo<sup>24</sup>, Daniello rinvia spesso alla *Commedia*, sempre o quasi sempre in modo pertinente, come è possibile illustrare attraverso esempi di diverso respiro e rilevante. A proposito del passo del primo capitolo in cui l'*agens* e la guida si spostano in un luogo luminoso (TC I, 51), Daniello mette a fuoco in pochi ma utili tratti la genealogia che va dai campi Elisi nell'*Eneide* (VI, 752-755) alla valletta dei Principi nel *Purgatorio* (VII, 88-90). Dove le edizioni moderne leggono «e così n'assidemmo in loco aprico», entrambe le edizioni del commento riportano *n'ascendemmo*, ma nella *princeps* la preferenza per questa lezione, traddita dall'aldina del 1501 e dalla maggior parte delle stampe successive, sembra trovare ragione proprio nei modelli appena citati:

*E così n'assidemmo in loco aprico*: così sta ne gli scritti suoi, e non *Ascendemmo*, com'è ne li stampati. Tutto che come sta non mi dispiaccia, cioè che essi per meglio vedere questo Triompho ascendessero in alto, come dimostra Dante che facesse egli, Virgilio e Sordello per vedere quelle anime nel Purgatorio, dicendo [...] E Virgilio d'Enea [...]. (D-1541, cc. 221v-222r, corsivi miei).

Nel 1549, poiché non si discute la variante, la chiosa diventa:

[...] in loco APRICO, in luoco alto et esposto al sole, per poter così meglio vedere l'amoroso triompho, come dimostra Dante che fece egli, Virgilio e Sordello per veder quell'anime regali nel Purg., dicendo [...] E Virg. di Enea [...]<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Il *Dante con l'espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca* arriverà ai torchi postumo, nel 1568, mentre l'*Undecimo di Virgilio* (traduzione dell'XI libro dell'*Eneide*) e *La Georgica* di Virgilio (traduzione e commento delle *Georgiche*) erano usciti nel 1545. Cfr. CALOGERO GIORGIO PRIOLO, «Che più mi piace». *Bernardino Daniello e le metamorfosi della Commedia nell'esegesi dantesca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, e PAOLINA CATAPANO, *Schemi esegetici da Virgilio a Petrarca: il caso dell'«Ille ego qui quondam» nel commento di Bernardino Daniello a Rvf XXIII*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di ELISABETTA OLIVADESE e NICOLE VOLTA, Città di Castello, I Libri di Emil, 2023, pp. 11-23.

<sup>24</sup> La specificazione «perciò oltre la celebrata sua commedia scrisse sonetti e canzoni d'amore» (G-1533, c. dd ii r), sulla scorta di Vellutello (*Le volgari opere*, cit., c. c4r, «oltre alla sua commedia scrisse molte canzoni e ballate amorose»), serve a giustificare la presenza di Dante tra i poeti d'amore ed è sintomatica della preoccupazione a volte pedante per la coerenza tipica di Gesualdo.

<sup>25</sup> D-1549, c. 193r. Entrambe le lezioni sono registrate da Fausto, che mette a testo *n'ascendemmo* ma nel commento si esprime a favore di *n'assidemmo* (*Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano*, cit., c. 243r); Silvano da Venafro stampa invece *n'assidemo* (*Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venaphro, dove son da quattrocento luochi dichiarati diversamente da gli altri spositori, nel libro col vero segno notati*, Napoli, Antonio Iovino e Mattia Cancer, 1533, c. CCXXXIv).

All'uso dantesco Daniello si rifa a proposito di *TC* II, 25-26, dove l'*agens* indica Amore («Or dimmi, se colui in pace vi guide,” / e *mostrai* il duca lor»), e in merito al significato dell'avverbio *male* in *TC* I, 136-137 («*male* il suo bel volto / mirò sì fiso», detto di Paride che guarda Elena), richiamando rispettivamente *Purg.* XXIII, 119-121 e la coppia *Inf.* IX, 54 e *Purg.* IV, 72:

simil modo di dir usò Dante nel *Purg.* ove con Forese parlando dice, Di quella vita mi tolse costui Che mi va innanzi l'altrhier, quando tonda Mi si mostrò la suora di colui, E 'l sol *mostrat*<sup>26</sup>.

Dan. in persona de le furie infernali, *Mal non vengiammo in Theseo l'assalto* [*Inf.* IX, 54], et altrove il medesimo del carro solare, *che mal non seppe carreggiar Pheton* [*Purg.* IV, 72]<sup>27</sup>.

In entrambe le edizioni, inoltre, Daniello cita le parole di Ilioneo a Latino a proposito delle conseguenze catastrofiche dell'amore di Paride per Elena (*Aen.* VII, 222-224).

Il binomio Dante-Virgilio, che qui abbiamo incontrato già due volte, è centrale nella glossa di Daniello, dove il poeta dell'*Eneide* è il più citato tra gli autori classici, almeno per il *Triumphus Cupidinis*, seguito da Properzio, Ovidio, Orazio e Cicerone, senza dimenticare Plauto, Seneca e Lucano. L'approccio dell'allievo di Trifon Gabriele a quella che noi chiameremmo intertestualità coinvolge sia il piano dell'*inventio* sia quello dell'*elocutio* e della *dispositio*, a conferma del fatto che non gli stanno a cuore tanto le fonti in sé quanto il «come» e il «perché» del loro uso, le «motivazioni dell'incontro» tra il testo petrarchesco e i suoi precedenti<sup>28</sup>. Da una parte, questa postura critica è coerente con il programma enunciato nella dedica al vescovo Corner che nel 1541 apre il commento al Canzoniere («Vedranno, oltre a ciò, *con qual giuditio e con quanta modestia* [Petrarca] de' poeti latini si servisse»)<sup>29</sup>; dall'altra ha a che fare, come vedremo, con un'idea dei *Trionfi* complessivamente diversa da quella di Gesualdo.

In entrambi i commenti – ma il rilievo si potrebbe estendere a tutti gli esegeti cinquecenteschi, con la parziale eccezione di Castelvetro – complessivamente

<sup>26</sup> D-1549, c. 196v, corsivo mio. La *princeps* leggeva: «simil modo di dire usò Dante, quando con Forese parlando nel Purgatorio dice: Di quella vita mi volse costui, Che mi va innanzi l'altrhier, quando tonda Mi si mostrò la suora di colui, E 'l sol *mostrai*» (D-1541, c. 224r). Per lo stesso luogo Gesualdo rinvia invece a Omero e a Virgilio (G-1533, c. bb iiiii r).

<sup>27</sup> D-1549, c. 195r. Nella *princeps*: «Dante in persona delle Furie infernali, *Mal non vengiammo in Theseo l'assalto* [*Inf.* IX, 54], et altrove il medesimo del carro solare, *Che sì mal seppe carreggiar Pheton* [*Purg.* IV, 72]» (D-1541, c. 223r).

<sup>28</sup> Come osserva GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 211, Daniello circoscrive «il vero nodo del problema» del rapporto con le fonti latine, cioè non l'incontro, ma le «motivazioni dell'incontro»; detto diversamente, «non le fonti *tout court*, non solo quali, ma come e perché» (ivi, p. 233).

<sup>29</sup> D-1541, c. \* iij r, corsivo mio.

meno frequenti delle digressioni storico-mitologiche e dei *loci parallel* sono le notazioni che riguardano passaggi di ordine narrativo-strutturale, quasi sempre poste in apertura o in chiusura dei singoli capitoli trionfali o dei blocchi in cui la glossa è suddivisa. In genere ciascuna sezione del commento si apre con un'osservazione di tipo tematico o narrativo-situazionale, cui fanno seguito le chiose riferite a singoli sintagmi o lemmi. Data la natura continua e narrativa dell'opera, tali sezioni esordiali non individuano un argomento circoscritto, come avviene per i *Fragmenta*, ma propongono un breve riepilogo di quanto narrato nel capitolo o nel blocco precedente oppure esplicitano una connessione<sup>30</sup>. Ecco, ad esempio, come i due esegeti trattano il passaggio dalla descrizione di Amore alla prima rassegna dei suoi prigionieri, nel primo capitolo del *Triumphus Cupidinis*<sup>31</sup>:

*Havendo l'ombra detto del maggiore e de la conditione de' prigionieri di lui in commune, comincia qui particolarmente a parlare d'alcuni et a dimostrarli [...] (G-1533, c. [aa viii] v, corsivi miei).*

*Descrittione le qualità et effetti d'Amore, ne descrive hora ordinatamente tutti quelli de' quali egli triumphava [...] (D-1549, c. 193v; assente in D-1541; corsivi miei).*

Se l'apertura della sezione è impostata in modo simile, i commenti divergono poi nel suddividere la sequenza enumerativa così introdotta<sup>32</sup>. Daniello non interrompe il catalogo da Cesare fino ad Argia e nella composizione della pagina una parte conspicua della glossa si presenta come un lungo corpo continuo (D-1549, cc. 194v-195r, a fronte delle poche chiose di D-1541, cc. 222v-223r). Gesualdo invece crea dei blocchi diseguali, la cui individuazione appare funzionale agli aspetti che intende sottolineare a livello interpretativo. Ad esempio, la cesura tra le prime due sezioni gli consente di mettere in evidenza quello che per lui è il passaggio da figure legate a Roma a esempi stranieri, come conferma la frase che chiude la chiosa riferita ai versi dedicati a Enea (*TC I*, 106-108): «E così il Poeta da' Romani è venuto a li stranieri, si come suole quasi in tutte l'historie che ricontra, ad imitatione di Valerio Massimo» (G-1533, c. [aa viii] v). Subito dopo, l'isolamento del blocco di versi dedicato a Ippolito (*TC I*, 109-120) gli permette di trattare la sua storia come

<sup>30</sup> In molti casi il collegamento viene espresso tramite il nesso 'gerundio + principale', per cui cfr. GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 207.

<sup>31</sup> Un esempio di trattamenti difformi della stessa connessione da parte dei due commentatori si incontra in apertura di *TC II*: Gesualdo esordisce con un lungo preambolo erudito che spiega il verso incipitario (G-1533, c. bb iii r-v), mentre Daniello si affida a poche e più sobrie annotazioni, pur offrendo un'efficace sintesi del contesto (D-1541, c. 223v).

<sup>32</sup> Al netto dell'uso, di norma condiviso nei commenti cinquecenteschi, di non spezzare le terzine, e della difficoltà di stabilire il margine di intervento degli autori sulla stampa, la frequenza e la posizione dei tagli che interrompono il *continuum* dei capitoli sembrano avere implicazioni sia sul piano della *mise en page* sia su quello della lettura che viene proposta.

una sorta di episodio a sé: da un lato ne rievoca la vicenda nei dettagli (occupando più di venti righe, a fronte di sette appena in Daniello), dall’altro dà rilievo all’ultima terzina (TC I, 118-120), individuandone con precisione la natura sentenziosa («onde v’appone due notabilissime sententie»)<sup>33</sup>.

Per restare al primo capitolo, un esempio emblematico della divergenza tra i due commentatori nell’affrontare nodi esegetici d’insieme riguarda la ragione per cui l’*agens* non può riconoscere gli amanti e rivolgersi direttamente a loro, senza la mediazione della guida, fino al momento in cui sperimenta in sé la passione e dunque diventa uno di loro, nel terzo capitolo: la questione è posta in questi termini già da Vellutello, ma Gesualdo vi insiste ripetutamente, con rinvii incrociati tra i vari capitoli, mentre Daniello la passa quasi sotto silenzio. In modo analogo, a proposito della guida Gesualdo spende qualche frase sulla possibile identità della figura, laddove Daniello liquida rapidamente l’argomento («poco o nulla importa»)<sup>34</sup>. Si misura qui la distanza tra l’esuberanza disordinata di un esegeta che sembra voler saturare tutto lo spazio possibile del sapere e dell’interpretazione, non lasciando fuori nulla della lettera e del senso, a costo di risultare pedante e spesso poco pertinente, e l’approccio molto più mirato e consapevole di un commentatore che aveva alle spalle l’esperienza della *Poetica* (1536) e interagiva con un ambiente segnato dalla lezione di Bembo, oltre che di Trifon Gabriele e di Giulio Camillo<sup>35</sup>.

La distanza tra i due esegeti si osserva anche nelle trattazioni difformi che riservano agli stessi versi sul piano retorico. A proposito della designazione di Andromeda come «Vergine bruna i begli occhi e le chiome» (TC II, 144), Gesualdo annota «sinecdoche, cioè la quale havea bruni i begli occhi e le chiome» (G-1533, c. [bb vii]v), con un tecnicismo lessicale non raro nel suo commento; Daniello, invece, non dà un nome alla figura ma ne fornisce due esempi per confronto: «figura simile a quella, una strana Phenice ambe due l’ale Di porpora vestita, e ’l capo d’oro [Rvf 323, 49-50], Virg. *Aeneas tristi turbatus pectora bello* [Aen. VIII, 29]» (D-1549, c. 198v). In margine alla «simile nebbia» (TC III, 43) che oscura la fama di Salomone, Gesualdo, sulla scorta di Vellutello<sup>36</sup>, rileva: «simil tenebra d’amoroso appetito par che copra et oscuri la chiara fama del più SAGGIO figliuolo [...]» (G-1533, c. cc iii r). Diversamente, Daniello si addentra nel meccanismo della figura e nella natura del figurante:

simile sfrenato e soverchio desio che prima oscurato haveva quella del padre  
par che oscuri e cuopra (per haver detto nebbia il cui proprio è di coprire

<sup>33</sup> G-1533, c. bb [i] r: per la prima sentenza Gesualdo rinvia a ciò che Ovidio scrive a proposito di Fedra; per la seconda specifica che si potrebbe sia riferire a Teseo sia «accommodare ad Arianna» (*ibid.*).

<sup>34</sup> Cfr. rispettivamente G-1533, c. [aa vi] r-v e D-1549, c. 193r.

<sup>35</sup> La *Poetica* «contiene il dizionario tecnico della futura esposizione a Petrarca» (GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 231).

<sup>36</sup> *Le volgari opere*, cit., c. [b7]r: «SIMILE nebbia, cioè simile immoderato appetito carnale».

e nasconder le cose sì fattamente che discernere non le possiamo) la chiara Fama, ch'a quella oscura nebbia risponde (D-1549, c. 201v).

La stessa disposizione davanti alla retorica si riscontra, ad esempio, nella chiosa di Daniello ai versi dedicati a Esaco (TC II, 161-162), con rincaro di enfasi dalla prima alla seconda edizione:

*HOR sopra un sasso assiso, Et hor sott'acqua, et hor alto volare: ci dipigne dinanzi a gli occhi la natura e proprietà dello smergo, come fa anchora Virgilio quando, di Mercurio parlando, dice *Avi similis, quae circum littora [sic], circum Piscosos scopulos humilis volat aequora iuxta* [Aen. IV, 254-255] (D-1541, c. 226v).*

E dicendo il Poeta *hor sopra un sasso assiso, Et hor sott'acqua, et hor alto volare*, ci dipinge dinanzi a gli occhi mirabilmente la proprietà di tale uccello, come anche fa Virgilio quando, di Mercurio parlando, dice *avi similis, quae circum littora [sic], circum Piscosos scopulos humilis volat aequora iuxta* (D-1549, c. 199r).

Si riconosce qui quella consapevolezza non meramente tecnica che informa molti passaggi della citata *Poetica*, nutrita dal magistero di Trifon Gabriele.

Il terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis* permette un corpo a corpo più serrato tra le due esposizioni. Dal punto di vista della distribuzione del testo stampato sulle pagine, i due commenti presentano soluzioni non dissimili. In Gesualdo il capitolo è suddiviso in tredici blocchi di lunghezza diseguale, che sembrano rispondere sia a una logica strutturale sia alla ricerca di una *mise en page* non troppo faticosa per il lettore: in apertura isola le quattro terzine che precedono la rassegna degli amanti, all'interno della quale individua otto sotto-blocchi brevi che includono da un minimo di due a un massimo di cinque terzine (3, 4, 2, 4, 5, 2, 2, 2); mantiene invece unita la sequenza dell'innamoramento e delle sue conseguenze (9 terzine) e così quella del tempo successivo, con la condizione dell'io e quella di Laura (7 terzine); isola poi le lodi di Laura e il nuovo riepilogo dello stato dell'amante (6 terzine); infine tiene insieme il regesto finale (13 terzine + un verso). In Daniello si ritrova una distribuzione simile, soprattutto per le sequenze più lunghe, cioè il blocco di diciannove terzine che va dall'apparizione della *giovenetta* fino alla prima parte delle lodi di Laura e il breviario della legge d'amore, presentato senza interruzioni (13 terzine + un verso).

Le divergenze emergono, per converso, nel trattamento delle connessioni interne e nello spazio dedicato a singoli luoghi cruciali del capitolo, come l'incontro con Laura e il regesto conclusivo. All'interno della rassegna delle vittime di Amore, a proposito del verso 19 («Altra fede, altro amor: vedi Hipermestra»), Gesualdo chiosa «ALTRO amore et altra fede da l'amore e da la fede di Clitennestra e d'Agamennone, qual fu tra Hipermestra e Lino [sic], tra Pyramo e Thisbe e tra Leandro et Hero, tra' quali fu vero amore et intera fede» (G-1533, c. cc ii r). Nella seconda

edizione del suo commento, invece, Daniello aggiunge «Altra fede altro amor che quello di Clitennestra fu d'Hipermestra, perciò che quella uccise il marito, questa lo salvò da morte» (D-1549, c. 200v), intendendo il legame alla luce di un'antitesi specifica tra la sposa di Agamennone e la consorte di Linceo, come tendono a fare i commentatori moderni. Una connessione gemella, a sua volta basata su un'antitesi, viene individuata in modo convincente da Gesualdo (ma non da Daniello), a proposito del successivo passaggio da Isacco a David: «Ha ragionato l'amico del Poeta d'alcuni amori, ben che non moderati, *o pur* [sic ma da emendare in *pur*] legittimi et honesti; hora narra alcune amorose fiamme e fuor di misura e degne di biasmo» (G-1533, c. cc iii r).

Alle terzine che rievocano l'incontro con la misteriosa *giovenetta* Daniello dedica meno di venti righe, mentre Gesualdo vi indugia per più di quaranta, soffermandosi soprattutto a spiegare la paura che precede l'avvenimento. Dopo la comparsa di Laura, Petrarca «dimostra quanto egli ne sostenne, onde viene a descrivere la vita de l'amante» (G-1533, c. [cc v]v)<sup>37</sup>, per cui la rievocazione di un'esperienza individuale diventa illustrazione di una condizione comune a chi ama. La corrispondente sezione del commento di Daniello è piuttosto stringata, nonostante i rimandi al Canzoniere<sup>38</sup>, laddove Gesualdo accompagna un vero e proprio mosaico di rinvii ai *Fragmenta* con poche e parche espansioni esplicative<sup>39</sup>, quasi la compresenza nello stesso volume delle canzoni e dei sonetti qui evocati costituisse un corredo sufficiente per questi versi del trionfo. Merita menzione la scelta compiuta per illustrare il verbo che chiude il verso 117 (qui «Tante ne squarcio, n'apparecchio et vergo»), in quanto Gesualdo qui non rinvia a luoghi lirici petrarcheschi riportandone, come nella maggior parte dei casi, il verso d'attacco, ma allinea una serie di versi o sintagmi non incipitari, adattandoli grammaticalmente al contesto:

Ma il più de le volte da l'amoroso pensiero sospinto, che pensare e creder gli faceva meglio essere languire per lei che gioir d'altra [cfr. *Rvf* 174, 12-13], né ben havere il mondo che 'l suo mal pareggi [cfr. *Rvf* 207, 98], e degno essere ch'egli canti la divina sua beltade, che quando e' sia di questa carne scosso sappia il mondo che dolce è la sua morte [cfr. *Rvf* 217, 12-14] (G-1533, c. [cc vi] r)<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. *Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano*, cit., c. 249r: «Havendo detto de gl'altri, restava a dir di se stesso, e prima pone con che eccellente modo fusse preso e tutti gl'accidenti soi raccontati sparsamente pel canzoniere narra qui con lungo ordine».

<sup>38</sup> *Rvf* 116, 7-8; 306, 5-7; 71, 37 e 142, 25; 146, 2; 222, 12 (D-1549, c. 203r-v).

<sup>39</sup> *Rvf* 216; 22; 37; 15; 105; 66; 39; iterati i richiami a *Rvf* 129, 169 (in un caso con citazione dei vv. 1-2) e 35 (in un caso con citazione del v. 8) (G-1533, c. [cc vi] r).

<sup>40</sup> «Pur mi consola, che languir per lei / meglio è, che gioir d'altra [...]» (*Rvf* 174, 12-13); «ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi» (*Rvf* 207, 98); «ma canto la divina sua beltate, / ché, quand'i sia di questa carne scosso, / sappia 'l mondo che dolce è la mia morte» (*Rvf* 217, 12-14). Qui e di seguito le citazioni dai *Rvf* sono tratte da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005.

La trasposizione dalla prima alla terza persona così realizzata trasforma i materiali petrarcheschi in elementi di una sorta di parafrasi d'autore, che commenta le parole di Petrarca letteralmente con le sue stesse parole.

L'eccezionalità della reazione impaurita di Amore pone le premesse per le lodi di Laura, che occupano le terzine seguenti, come chiarisce Gesualdo:

Havendo cominciato il Poeta a laudare tacitamente Madonna Laura di pudicitia, hora apertamente soggiunge le meravigliose lodi di lei, a dimostrare che per amor di tale e sì rara donna non pur egli patientemente portava i suoi tormenti, ma d'esserne arso si contentava, ond'egli dice [...] (G-1533, [cc. vi]v)<sup>41</sup>.

Daniello non rileva questo passaggio ma, dopo aver citato *Rvf* 140, 9-12, sottolinea il «grande arteficio» retorico con cui Petrarca loda «la vertù di Madonna Laura», cioè l'affermazione che lei «era tale che di lei tremava Amore, che di sé il mondo, gli huomini mortali e gli Dei fatto havea tremare» (D-1549, c. 203v)<sup>42</sup>; isola, inoltre, l'ultima terzina dedicata all'elogio, notando uno scarto sul piano tematico e retorico:

Vien da i particolari ad un generale, percioché havendoci narrate le bellezze così del corpo come de l'animo di Madonna Laura conchiude finalmente che amore e il ver fur seco a dir che quelle bellezze ch'ei vide eran al mondo sole (*ibid.*, chiosa assente nel 1541)<sup>43</sup>.

Come sempre Gesualdo si dimostra scrupoloso nel mantenere la coerenza della sua lettura, a costo di iterazioni a volte eccessive. Così, al momento di aprire la glossa relativa al lungo regesto organizzato dall'anafora (TC III, 151-190) non manca di riprendere le fila della sezione precedente, ripercorrendone la linea logico-argomentativa:

*Perché* havendo detto il Poeta da indi in qua sapere che si fa nel chiostro d'Amore e che si teme e che si spera, passò a parlare di Madonna Laura *per le cagioni sopra già dette, hora ritornando a gli effetti particolari d'Amore e particolarmente sponendo quello che proposto haveva egli sapere*, soggiunge che egli HOR SA, la qual particella tal volta usiamo quando ritorniamo a noi stessi,

<sup>41</sup> Cfr. *Le volgari opere*, cit., c. c2v: «Narrando tutte quelle eccellenti parti di lei, dalle quali dice esser talmente infiammato che egli è contento d'ardere amando». In corrispondenza delle lodi di Laura, Gesualdo rinvia a *Rvf* 268; 42; 205; 167; 196, 7-8; 90; 71-73; 37, 100-101; 146; 116.

<sup>42</sup> Seguono numerosi riferimenti al Canzoniere: *Rvf* 268, 56-58; 227, 1-4; 196, 7-8; 37, 100-101; 248, 9-11; 159, 7-8.

<sup>43</sup> In corrispondenza di questi versi Gesualdo sceglie invece di illustrare entrambi i modi in cui si può intendere il v. 143.

o dopo alcuna egressione a quello che s'è proposto, o quando raccogliamo le cose dette o conchiudiamo (G-1533, c. [cc vii]r, corsivi miei)<sup>44</sup>.

In questo caso le più brevi osservazioni di Daniello sembrano dipendere da quelle del predecessore, almeno nei rilievi essenziali:

Dimostrò di sopra il Poeta di saper ciò che nel chiostro d'Amore si facesse, poi quasi per digressione ci narrò le bellezze di Madonna Laura. Hora tornando a la cosa, ci narra ad uno ad uno gli effetti che ne gli amanti opera l'amoroso dio (D-1549, cc. 203v-204r, passo assente nella *princeps*).

A questo punto, però, le due operazioni esegetiche divergono decisamente, nonostante si esercitino entrambe sulla stessa versione del finale, che tranne che per alcune lezioni è aderente alla *vulgata*. Gesualdo si impegna in una strenua impresa di annotazione che da sola occupa una carta e mezza ed è costituita per la maggior parte da rinvii al Canzoniere, quasi sempre esplicativi, e in più casi coinvolge molteplici luoghi per un unico lemma o sintagma<sup>45</sup>. Con strategia molto diversa, Daniello nel 1541 si limita a segnalare alcune varianti e due *loci* virgiliani (entrambi già registrati in Gesualdo), e nel 1549 addirittura tace, lasciando sguarnito l'intero regesto, fatta eccezione per i due rimandi a Virgilio<sup>46</sup>. In fondo, nell'adottare questa soluzione non fa che seguire tacitamente la proposta di Vellutello, secondo il quale qui «narra [...] il Poeta alcune impossibilità e contrarietà possibili e vere ne gli amanti, delle quali, essendo egli intrato nel numero di quelli, era divenuto esperto, con alcuni altri effetti» – paradossi facili da capire per chi li ha provati ma non tali da poter essere espressi «con brevi parole in forma [...] che da i non esperti possino essere intesi», per cui il commento non vi si «affaticherà in più oltre che s'habbia fatto il Poeta volerli aprire»<sup>47</sup>. In modo non dissimile, Silvano da Venafro annota che «Tanti effetti et affetti la sperienza l'impara assai miglior che 'l dechiarar nostro» e lascia il margine quasi vuoto<sup>48</sup>.

Avviandomi alla conclusione, mi sembra utile richiamare un passo piuttosto ampio che già nel 1541 si legge in apertura del commento di Daniello al quarto

<sup>44</sup> Cfr. *Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano*, cit., c. 249r: «scrive in universale lo stato de gl'inamorati, li quali per privilegio a lor dato sono sciolti da tutte le qualitadi humane».

<sup>45</sup> Si riscontrano anche rimandi interni a osservazioni che riguardano il trionfo stesso e in un caso Gesualdo rinvia alla propria esposizione in modo più circostanziato del solito: «perché l'amante vivendo è morto, il che può in più modi intendersi; né io qui mi stenderò a dichiararlo per haverne nella sposizione de' sonetti non una volta parlato, e spetialmente in quello *Pace non truovo* [Rvf 134, ricordato poco sopra a proposito di «sempre fra due»]» (G-1533, c. [cc vii]v).

<sup>46</sup> D-1541, cc. 229v-230r; D-1549, c. 204r.

<sup>47</sup> *Le volgari opere*, cit., c. c3r.

<sup>48</sup> *Il Petrarca col commento di M. Silvano da Venapro*, cit., c. CCXXXVIIIr.

capitolo del *Triumphus Cupidinis* e che resta praticamente invariato nell'edizione del 1549, da cui cito:

Nel primo capitolo di questo Triompho ci descrisse il Poeta il luogo et il tempo ove e quando gli parve di vedere Amore triomphando andare, seco infinita schiera di miseri et angosciosi amanti trahendo, e come quell'ombra ad uno ad uno gli andava narrando il nome di coloro ch'a l'amorosa pania eran condutti. Nel secondo *per fuggire la satietà* (*che ne potevan conseguire i lettori per l'inculcation di tanti nomi*) andò variando un pezzo, descrivendone minutamente l'istoria di Masinissa e Sofonisba e quella di Seleuco e di Antiocho, avvegna che a ricontarne l'ombre ritornasse, nomandole ad una ad una. Il terzo spese in narrar com'egli anchora s'innamorasse, le bellezze e virtuti de la sua Donna, et i varij effetti e qualità d'Amore. In quest'ultimo ci dimostra com'essendo egli anchora un di quelli divenuto seguisse con gli altri insieme il triomphante Dio, fin che nel regno di sua madre venne, il quale col misero stato de gli amanti con grandissima copia e leggiadria minutissimamente ci descrive. Et è da notare che ne' tre Capitoli precedenti descrisse tutti coloro ch'in armi furono eccellenti et ancho in altre facultati, e quivi descrive que' belli e dotti ingegni che d'Amor cantarono, ne la schiera de' quali esso anchora (e meritevolmente) si pone (D-1549, c. 204v, corsivo mio).

Nel proporre una sorta di riepilogo non annunciato di tutti i capitoli del trionfo, Daniello dimostra, oltre alla consueta attenzione del retore per l'*elocutio*, la stessa particolare sensibilità per le questioni strutturali e per i *legamenti* che si avverte nella *Poetica*. In particolare, l'osservazione in merito alla scelta di *variatio* compiuta da Petrarca nel secondo capitolo si può coniugare a distanza con la chiosa, aggiunta nella seconda edizione, in corrispondenza di TC II, 97 («Donar altrui la sua diletta sposa») e riservata al passaggio tra l'incontro dell'*agens* con Massinissa e Sofonisba e quello con Seleuco, Antioco e Stratonice: «così con quella di Masinissa leggiadramente l'istoria di Seleuco, altramente Nicanore re di Soria, annodando [...]» (D-1549, c. 197v, corsivo mio). Lo stesso verbo qui usato per descrivere il legame tra la storia di Massinissa e quella di Seleuco ricorre anche nel commento di Daniello alle *Georgiche*, a stampa nel 1545, a proposito dell'*Eneide*, poema epico e dunque compagine narrativa unitaria e continua a fronte della suddivisione tipica del poema didascalico<sup>49</sup>:

Ne l'*Eneida* poscia (per esser cotal poema più tosto historia che opera di precetti) [Virgilio] tiene un'altra via e serva ordine molto da questo diverso, continuando d'un libro in un altro, e questo con quello annodando sì fatta-

<sup>49</sup> Cfr. ROSARIO LANCELLOTTI, *Sonetti, canzoni, e triomphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, in «Nuova informazione bibliografica», XVIII (2021), 1, pp. 151-155.

mente che se 'l primo dal secondo, dal terzo il quarto, e così per ordine tutti i rimanenti da questi numeri medesimi non fossero distinti e separati, a pena si potrebbe il principio dal fine di ciascuno di loro discernere<sup>50</sup>.

Nonostante la diversità dei contesti, la coincidenza lessicale è spia dell'attenzione – se non della predilezione – di Daniello per la coerenza narrativa e per il respiro ampio dell'«opera continuata», sommi esempi della quale sono l'*Eneide* e la *Commedia*<sup>51</sup>. Pur sostenendo che nei *Triumphi* si trova forse meno perfezione «intorno l'arte del dire» che in una sola canzone dei *Rerum vulgarium fragmenta*, l'allievo di Trifon Gabriele riconosce l'impegno inventivo e costruttivo di Petrarca in direzione di quello che Castelvetro, nel decretare il fallimento dei «capitoli» trionfali, chiama «poema grande»<sup>52</sup>.

Così facendo, Daniello sembra intendere i *Triumphi* come un organismo poetico legato, dinamico e finalizzato, che si alimenta di fondamentali memorie virgiliane e dantesche e rivela la padronanza del suo autore nel maneggiare *loci* classici e volgari. Nel commento, questa idea si traduce in un approccio esegetico sobrio e non dispersivo e nella scelta di valorizzare le varianti e gli artifici retorici, a discapito dei dettagli della trama e delle *historie*; al di là dell'insofferenza per la ripetizione di vicende storiche e mitologiche ben note e già riassunte da tutti gli esegeti, agisce qui una visione centripeta e «verticale» del poema, che paradossalmente convive con l'attenzione minuta per l'*elocutio* dispiegata in figure e stilemi. A fronte di alcune convergenze di fondo, ad esempio nei rinvii ai *Rerum vulgarium fragmenta*, l'impostazione di Gesualdo suggerisce invece una concezione aperta, encyclopedica e «orizzontale» dei *Triumphi*, stratificata *opera-monstrum* di cui le glosse, con incessante moto digressivo e centrifugo, illustrano la densità sapienziale, tra mitologia e varia erudizione storica e filosofica, pur senza trascurare quelle specifiche ragioni narrative (dal ruolo di Laura alla distinzione tra visione e immaginazione) che spesso restano ai margini dello sguardo più coerente e orientato di Daniello.

<sup>50</sup> *La Georgica di Virgilio, nuovamente di latina in thoscana favella, per Bernardino Daniello tradotta, e commentata*, Venezia, Giovanni Farri e fratelli, 1545, c. 33r-v, corsivo mio.

<sup>51</sup> Cfr. FEDERICA PICH, *I frammenti dell'anima*, cit., pp. 14-16.

<sup>52</sup> «[...] il Petrarca [...], havendo acquistata lode maravigliosa per gli sonetti e per gli poemi brevi, non ha potuto schifare biasimo quando ha tentato di rallargarsi e d'usare grandezza scrivendo capitoli» (LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta [...]*, Basilea, Pietro de Sedabonis, 1576, p. 164).

ANDREA TORRE

## (S)FORTUNA DELL'INTERPRETAZIONE VISIVA DEI TRIUMPHI TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Il senso originario e complesso dei *Trionfi* sembra dunque tradursi in altra cosa: viene talvolta dilatato, o semplificato, o messo tra parentesi e trasformato; altre volte invece il discorso acquista un carattere epico arrestandosi su una immagine fissa.

LUCIANO BERIO

In ragione del modulo narrativo ecfrastico e della presenza dell'iconografia cerimoniale già propria dell'arte romana (nonché delle relative interpretazioni fornite in seguito)<sup>1</sup>, i *Triumphi* di Petrarca si configurano come un testo poetico elettrivamente e agevolmente visualizzabile. Manoscritti e volumi a stampa, affreschi e dipinti, ma anche arazzi, deschi da parto e cassoni, riportano infatti illustrazioni relative all'allegorico percorso trionfale petrarchesco, e vanno a definire un vero e proprio modello figurativo costantemente riprodotto con minime variazioni<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Trionfi e ecfrasi*, in *Petrarca und die Bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, herausgegeben von MARIA ANTONIETTA TERZOLI und SEBASTIAN SCHÜTZE, Berlin, de Gruyter, 2021, pp. 189-216.

<sup>2</sup> Della cospicua bibliografia critica sulla fortuna figurativa dei *Triumphi* mi limito qui a ricordare alcuni titoli che vanno a integrare quelli man mano evocati nel corso del saggio: [VICTOR MASSENA] PRINCE D'ESSLING, EUGÈNE MÜNTZ, *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902; GIOVANNI CARANDENTE, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, Eri, 1963; SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Francesco Petrarca. I Trionfi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1979; ESTHER NYHOLM, “*Triumph*” as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art, in *Medieval iconography and narrative: A symposium*, edited by FLEMMING G. ANDERSEN et al., Odense, Odense University Press, pp. 70-99; JEAN SEZNEC, *Petrarch and Renaissance art*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington D.C., 6-13 April 1974)*, edited by ALDO S. BERNARDO, Roma-Padova-Albany, Antenore-State University of New York Press, 1980, pp. 133-150; ALEXANDRA ORTNER, *Petrarcas Triumphi in Malerei, Dichtung*

Nel contesto specifico dell’illustrazione libraria, la formula iconografica prevalente – testimoniata per la prima volta nel 1442 dal codice Pal. 72 della Biblioteca Medicea Laurenziana, miniato da Apollonio di Giovanni – contempla la collocazione della rappresentazione di un trionfo all’inizio di ogni capitolo, nonostante che la *descriptio* poetica lo adotti solo nelle prime quattro, e lo denunci esplicitamente solo per il *Triumphus Cupidinis*. Lo schema iconografico ricorrente prevede un carro trionfale sormontato dalla potenza di turno e circondato dal corteo delle vittime o dei celebrati; un carro che di volta in volta può essere inquadrato con ripresa frontale, oppure di lato, secondo uno sviluppo processionale perpendicolare o diagonale al punto di osservazione. La prima soluzione di inquadratura può talora essere adottata per l’intero set trionfale (come vediamo nel codice Ital. 548 della Bibliothéque Nationale de France, allestito nel 1476 da Antonio Sinibaldi e Francesco di Antonio del Chierico per Lorenzo de’ Medici, e poi donato a Carlo VIII) ma generalmente rappresenta scelta privilegiata per i trionfi della Fama e dell’Eternità; ed è una scelta che sappiamo influenzata dalla decorazione di manoscritti del *De viris illustribus*, con la Gloria raffigurata su di un cocchio trainato da cavalli alati mentre distribuisce ghirlande di alloro a due gruppi di guerrieri (come nei codici 101 della Hessische Landesbibliothek di Darmstadt, e Par. Lat. 6069F e 6069I della Bibliothéque Nationale de France)<sup>3</sup>.

Più ricorrente è l’inquadratura laterale delle sequenze trionfali, talvolta organizzata con alternanza di direzionamento del carro, a soddisfare un gusto per la *varietas* ma anche a figurare quella ripetuta, strutturale dinamica di conflitto e superamento tra le varie potenze trionfali, che Petrarca stesso visualizza nella plastica specularità di un’organizzazione a chiasmo del discorso poetico: «triumphar vidi di colui che pria / veduto avea del mondo triumphare» (TP, 146-147)<sup>4</sup>. Proprio sull’intrinseca

und Festkultur. Untersuchungen zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts, Weimar, VDG, 1998; EAD., *Trionfi del Petrarca, Origine e sviluppo del tema nell’arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», IV (1999), pp. 81-96; SIMONA COHEN, *An Aldine Volume of Petrarca Illuminated for a Prestigious Patron*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXIII (2010), 2, pp. 187-210; ADA LABRIOLA, *Da Padova a Firenze: l’illustrazione dei Trionfi*, in FRANCESCO PETRARCA, *I Trionfi. Commentario*, a cura di IDA GIOVANNA RAO, Castelvetro di Modena, ArtCodex, 2012, pp. 59-115; BERNHARD HUSS, Petrarca, *Giotto e le illustrazioni ai Trionfi: tra testo e immagine*, in *Parola all’immagine. Esperienze dell’ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di ANDREA TORRE, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 21-38; PAOLO DI SIMONE, *Praetexti. Sull’illustrazione dei Trionfi di Francesco Petrarca*, in *Petrarca und die Bildenden Künste*, cit., pp. 153-188.

<sup>3</sup> Cfr. MARCELLO CICCUTO, *Figure di Petrarca: Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 5-77; PAOLO DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un’indagine – 1*, in «Rivista d’Arte», II (2012), pp. 39-76; Id., *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un’indagine – 2*, ivi, III (2013), pp. 35-56.

<sup>4</sup> Qui, e in seguito, si cita il testo del poema petrarchesco da FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, a cura di VINICIO PACCA, in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA e LAURA PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626.

progressività dell'argomentazione trionfale si esercitano del resto alcuni cicli illustrativi del poema, talora limitando la rappresentazione del trionfo alla sola potenza sul carro, senza i personaggi del corteo (come nell'Urb. Lat. 683 della Biblioteca Apostolica Vaticana), talora focalizzandola direttamente sulle scene di conflitto, senza neppure l'attributo strutturale del carro. È questo il caso del ms. Phillips 1927 della Staatsbibliothek di Berlino, scritto e miniato intorno al 1560, che riporta 6 illustrazioni dei capitoli trionfali ma non i testi petrarcheschi, sublimati da titoli francesi e latini e da distici rimati in francese, a formare di fatto una struttura emblematica<sup>5</sup>. L'inesorabile legge di reciproca prevaricazione in relazione alla quale niente dura, e chi segue supera il predecessore per essere a sua volta superato da chi viene dopo, è qui messa in scena da una specie di rondò tra le potenze trionfali che ha compimento nell'ultima stazione dove tutti e cinque i trionfi «in terra» soccombono di fronte a quello che «vederem lassuso» (TE, 121-123) (Fig. 1).

L'elaborazione del dettato petrarchesco interessa anche la resa figurativa delle personificazioni trionfanti sui carri, corredata da attributi che ne amplificano la portata simbolica<sup>6</sup>, come possiamo vedere nei giudiziosi accoppiamenti con gli animali che trascinano il carro. A integrare l'indicazione petrarchesca dei «quattro destrier vie più che neve bianchi» (TC I, 22),abbiamo infatti casti unicorni per la Pudicizia, lugubri bufali per la Morte, longevi e memoriosi elefanti per la Fama, veloci cervi per il Tempo, angeli o simboli degli evangelisti per l'Eternità. Anch'essi estranei alla descrizione poetica, questi dettagli costituiscono contaminazioni iconografiche di matrice allegorica medievale imputabili alla laconicità del testo (che spinge l'illustratore a colmare vuoti descrittivi) e all'impiego già in esso di un registro espressivo simbolico (che l'illustratore estende all'intera rappresentazione).

Paradossalmente più fedeli al dettato testuale risultano pertanto quei non numerosi corredi illustrativi che si limitano a visualizzare il solo trionfo di Amore, sorta di frontespizio allusivo della situazione narrativa e della dinamica argomentativa proprie dell'intero poema. Da questo punto di vista risulta esemplare la solitaria figurazione a tutta pagina, rinvenibile nel ms. Palatino 197 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, attraverso cui Gioacchino de Gigantibus intorno al 1453 tradusse fedelmente in immagine i vv. 22-30 di *Triumphus Cupidinis* I, rappresentando non una generica processione trionfale ma la spietata supremazia di Amore su coloro che vengono «presi in battaglia», «occisi» o «feriti di pungenti strali» (Fig. 2).

<sup>5</sup> Del codice è stata realizzata un'edizione anastatica corredata da saggi critici: *Le six triumphes et les six visions Messire Françoys Petracque*, Wiesbaden, Reichert, 1988. Per la configurazione emblematica delle illustrazioni mi permetto di rinviare ad ANDREA TORRE, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W 476), Napoli, La Stanza delle Scritture, 2012, pp. 246-264.

<sup>6</sup> A questo proposito, e per un discorso più generale sull'esito dell'allegorismo trionfale, cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 255-297.



Fig. 1 - Anonimo, *Les six triumphes et les six visions messire Francoys Petrarque*, fol. 9r (Le Triumphe de Divinite), Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Phillips 1927, 1560 ca.

La tradizione redazionale che apre il poema con *Triumphus Mortis* II viene invece evidenziata nel corredo illustrativo del Cod. Ital. 81 della Staatsbibliothek di Monaco (1414 ca.), costituito da due sole miniature ma fra loro strettamente correlate nel suggerire una lettura senza soluzione di continuità tra Canzoniere e *Triumphi* in nome del motivo della morte di Laura. All'unica miniatura che marca la raccolta lirica all'altezza del *fragmentum* 264 (e che raffigura Petrarca al capozzale dell'amata contornato da «tutte le sue amiche», secondo la descrizione di *Triumphus Mortis* I, 103-112) corrisponde infatti la miniatura d'apertura del poema focalizzata sul trionfo dell'amata ormai assunta in cielo e che da lì dialoga col poeta (ossia proprio ciò che accadde «la notte che seguì l'orribil caso»). Una singolare focalizzazione sul terzo capitolo si riscontra anche nel famoso esemplare della *princeps* del canzoniere (Venezia, Vindelino da Spira, 1470) conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia e corredata dal ricco commento testuale

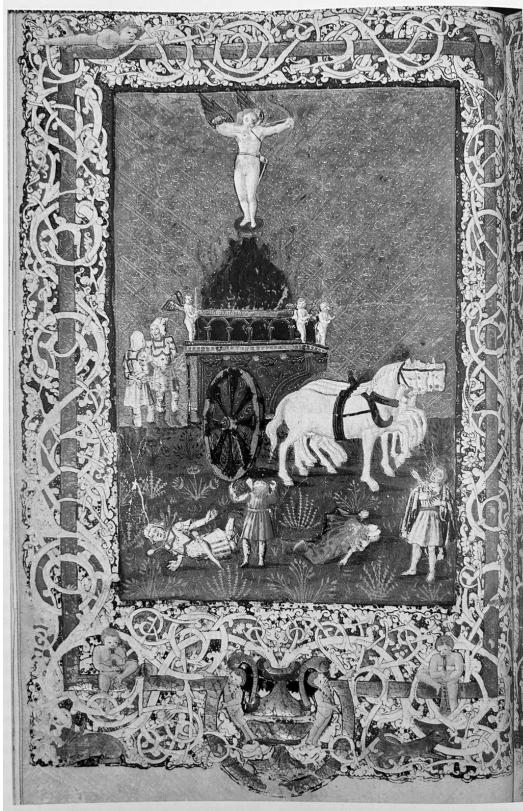


Fig. 2 - Gioacchino de Gigantibus, *Trionfo di Amore* (fol. Iv),  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 197, sec. XV

e visivo procurato da Antonio Grifo negli anni Novanta del Quattrocento<sup>7</sup>. Qui la Morte trionfante non ha le fattezze tradizionali di un terrificante scheletro ma quelle di una Laura «in veste negra», forse suggestiva sovrapposizione indotta dal verso «Morte bella parea nel suo bel viso» (TM I, 172), di certo sottolineatura del vincolo tematico e stilistico con i *Fragmenta* che caratterizza questa stazione del poema (Fig. 3).

<sup>7</sup> Per una presentazione del complessivo progetto di esegeti verbovisiva di Grifo e per una rassegna della bibliografia critica relativa all'Incunabolo Queriniano mi permetto di rinviare ad ANDREA TORRE, *Dall'emblema alla sequenza visiva. Su un'esegeti figurata dei Fragmenta, in Fragmenta recollecta. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da I frammenti dell'anima* di Marco Santagata (Pisa, 12-14 maggio 2022), a cura di ANTONIO BORRELLI, Roma-Padova, Antenore, 2025, pp. 47-86.

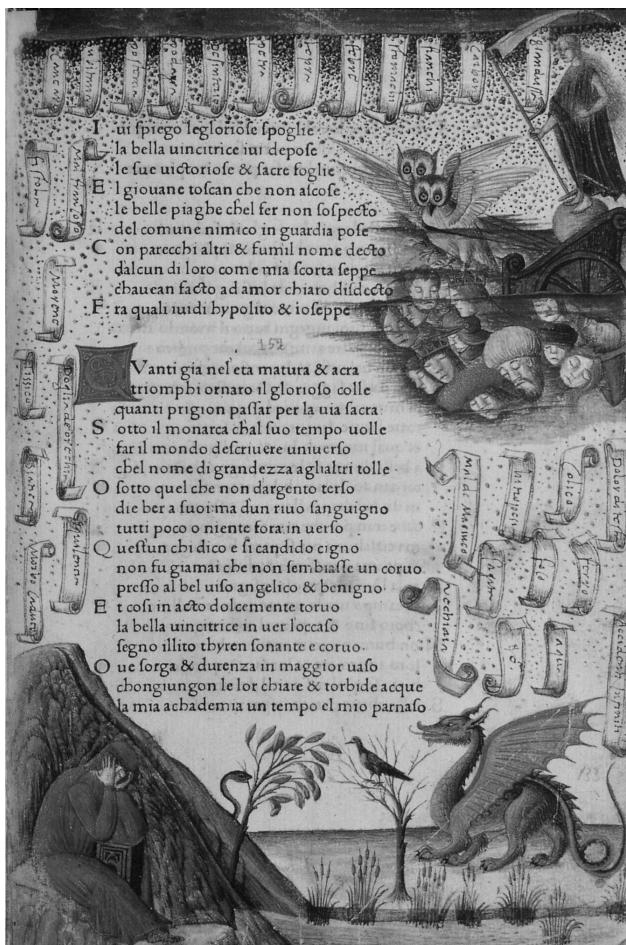


Fig. 3 - Miniatura di Antonio Grifo in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere e Trionfi*, Venezia, Vindelino da Spira, 1470, fol. 153r, Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15, 1491-1497 ca.

Meno aderente al testo ma di indubbia superiorità qualitativa è l'antiporta purpurea che apre i *Trionfi* nel codice L 101-1947 del Victoria and Albert Museum di Londra, realizzato negli anni Sessanta del XV secolo a Padova presso la bottega del calligrafo Bartolomeo Sanvito. Il frontespizio architettonico, con titolo epigrafico inciso su lapide, pone l'intero poema sotto l'insegna del *Triumphus Cupidinis*, qui per la prima volta reso come un corteo all'antica guidato da un coronato Giove e da un Cupido sulla biga. L'illustrazione degli altri cinque capitoli è invece demandata unicamente a iniziali mantiniane figurate e colorate coerentemente col tema:

un campo verde in cui Pudicizia punisce Cupido con le sue stesse armi; un campo nero che ospita il trionfo della Morte su Laura, doppiando la ben più strutturata antiporta della seconda parte del Canzoniere; un campo rosso in cui è raffigurata la Fama che suona una tromba; un altro campo rosso che riporta il ritratto del Sole; e un campo blu dove si staglia il volto della divinità. Un'elaborazione del modulo antiquario di questo esemplare londinese si rinvie, sempre per mano di Sanvito e collaboratori, nel “quasi gemello” codice 611 della Biblioteca Nacional di Madrid, risalente al 1469 ca. e dove l'antiporta registra alcune varianti: lo sfondo croceo, il corteo dispiegato in diagonale e con personaggi vestiti alla moderna, e un Giove raffigurato come anziano sovrano. Gli *incipit* dei restanti trionfi sono invece inscritti entro una struttura architettonica che in finti rilievi in monocromo blu riporta sintesi iconiche di ognuno: una dama con unicorno, una personificazione della Morte, il carro della Fama, il Tempo con in mano un *foliot*, e la divinità benedicente<sup>8</sup>. La medesima scelta di riservare un'illustrazione compiuta al solo *Triumphus Cupidinis* connota anche incunaboli (come l'incunabolo Petr. 2 della Biblioteca Trivulziana di Milano, stampato nel 1472) o aldine (come un esemplare del 1501 miniato da Benedetto Bordon e conservato alla Staatsbibliothek di Berlino [Ald.Ren.28.5 2.ex])<sup>9</sup>.

Come ricordato prima, a imporsi quale scelta prevalente fin dalla prima metà del Quattrocento è però un modello figurativo impostato sulla rappresentazione dei sei cortei trionfali, modello che si afferma prima nelle botteghe fiorentine e poi nei centri di produzione dell'Italia settentrionale, da dove questa tradizione illustrativa muove rapidamente verso l'Europa centro-settentrionale del XVI secolo – in un ambiente dilaniato dalle polemiche religiose, dove a contare «non è più il testo, né l'origine delle immagini, ma la volontà di costituire serie di contenuto allegorico con atteggiamento trionfale»<sup>10</sup> –, per poi fossilizzarsi tra Seicento e Settecento come un puro soggetto antiquariale, privo di contaminazioni e anacronismi, come «un archetipo dell'immaginario figurativo»<sup>11</sup>. L'indiscutibile, e a tratti inerziale, *fortuna* di un modello figurativo, misurabile in termini di diffusione geografica, durata cronologica e forme artistiche coinvolte, è andata di pari passo con la tenue flessibilità di tale modello nell'evidenziare tutte le potenzialità di un effettivo dialogo tra parola e immagine. Nel suo rappresentare una *sfortunata*

<sup>8</sup> Su questi due “codici gemelli” si veda l'analisi di FEDERICA TONIOLI, *Petrarca e l'umanesimo: l'illustrazione delle Rime e dei Trionfi nella miniatura veneta del Rinascimento*, in *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della Mostra (Padova, 8 maggio - 31 luglio 2004), a cura di GILDA P. MANTOVANI, Milano, Skira, 2006, pp. 87-106, in particolare alle pp. 88-92.

<sup>9</sup> Cfr. HELENE SZÉPE, *The Book as Companion, the Author as Friend: Aldine octavos illuminated by Benedetto Bordon*, in «Word and Image», XI (1995), pp. 77-99.

<sup>10</sup> Cfr. DAVIDE BENZATO, CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *La tradizione iconografica dei Trionfi*, in *Petrarca e il suo tempo*, cit., pp. 107-123, citazione a p. 123.

<sup>11</sup> *Ibid.*

costante, la standardizzazione della risposta visiva al dettato poetico trionfale può però costituire anche un'opportunità per verificare una volta di più la validità ermeneutica e l'attualità metodologica dell'assunto di Jurij Lotman secondo cui «è proprio perché i linguaggi del testo e dell'illustrazione sono semioticamente di natura diversa che il loro accostamento, lunghi dall'essere inutile, si trasforma in un attivo generatore di significato»<sup>12</sup>; ossia, per verificare se proprio nel quadro di uno schema costantemente ripetuto possa risultare più agevole rinvenire scarti (nella forma di aggiunte, varianti o mancanze) che segnalino la tensione a interpretare un testo attraverso un'immagine, a doppiarne *per figuratas* la fabula, le strategie retorico-argomentative e le soluzioni espressive. Si tratta dunque, anche ai fini dell'interpretazione del testo petrarchesco, di accogliere «come ricchezza, più che come decurtazione di senso, gli eventuali scarti semantici e le frequenti accumulazioni di significati verificatesi nel tempo»<sup>13</sup>.

È in tal senso opportuno sottolineare che, accanto alla dinamica del superamento e al modulo iconografico del conflitto tra potenze trionfali, dobbiamo considerare un altro elemento concettualmente, strutturalmente e narrativamente determinante per la macchina semantica dei *Triumphi*, ossia il catalogo. Si tratta dell'elemento dialettico rispetto al superamento, la struttura discorsiva attraverso cui Petrarca cerca di raccogliere, ordinare e preservare ciò che l'inesorabilità del superamento porta via. Potrebbe dunque essere interessante verificare la minor o maggior generosità con cui l'illustratore riconfigura visivamente i lunghi cataloghi di personaggi mitologici, storici e letterari citati dal testo (magari gareggiando con la bulimia encyclopedica di Petrarca), e rende costoro immediatamente riconoscibili sulla scena del corteo. L'opzione rappresentativa non solo si fa qui segnale della politica adottata per visualizzare il testo letterario, ma implica anche una presa di posizione sullo statuto di quest'ultimo, dal momento che l'andare oltre una denotativa raffigurazione del concettismo emblematico-allegorico del trionfo (e della dinamica conflittuale in esso implicita) significa accettare ed evidenziare un'interpretazione del testo petrarchesco come ordinato repertorio di *uomini illustri*, oppure come una struttura narrativa connotata anche da momenti ulteriori rispetto alla scena primaria della processione.

La prima modalità di resa visiva (e quindi, di fruizione) dell'opera viene senz'altro alimentata dall'alto numero di personaggi raffigurati ai piedi dei carri trionfali e, soprattutto, dalla loro identificazione tramite attributi e *tituli* che testimonia la volontà di accordare la lettura alla narrazione figurata, un catalogo poetico a un'encyclopedia visiva. Esemplare da questo punto di vista è una delle tante testi-

<sup>12</sup> JURJ M. LOTMAN, *La serie grafica. Racconto e anti-racconto* [1984], in ID., *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di SILVIA BURINI, Milano, Bompiani, 2022, pp. 230-244, citazione a p. 244.

<sup>13</sup> Cfr. DAVIDE BENZATO, CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *La tradizione iconografica dei Trionfi*, cit., p. 109.

monianze della vasta fortuna francese dell'illustrazione dei *Triumphi*, alimentata e condizionata dalle traduzioni del testo e del commento di Bernardo Ilicino<sup>14</sup>. Mi riferisco al ms. parigino Fr. 594 della Bibliothèque Nationale de France, realizzato presso l'atelier di Jean Pichore e offerto a Luigi XII nel 1503 (Fig. 4)<sup>15</sup>. Il dettato poetico è qui seguito da vicino attraverso 14 miniature che, distribuendosi in dittici di pagine affiancate, dispiegano le processioni con generosità di dettaglio (i *tituli* rendono facilmente riconoscibili le personificazioni allegoriche e i protagonisti dei vari cataloghi drammatici), ma soprattutto lo fanno con attenzione ai due tempi della narrazione trionfale. L'apoteosi della potenza di turno e la sua detronizzazione da parte di quella successiva si succedono infatti costantemente, a delineare i fotogrammi di un racconto figurato a stazioni, parallelo a quello testuale<sup>16</sup>. Oltre all'alta qualità delle miniature e all'attenzione per le dinamiche fondamentali del poema, il codice miniato parigino si segnala anche per la resa di alcuni elementi strutturali del dettato petrarchesco, che estende la visualizzazione oltre il topico modulo trionfale. Mi riferisco, da una parte, alla rappresentazione incipitaria dell'autore dormiente che, anche attraverso il dettaglio del recinto (il «chiuso loco»), evidenzia una stratificazione dei piani narrativi e la collocazione dell'opera nel contesto di genere delle *dream visions*; dall'altra parte, alla visualizzazione della guida, qui vera e propria «ombra», dall'indefinibile identità, che nella condivisa

<sup>14</sup> Cfr. VALÉRIE MERRY, *Una nota sulla fortuna del Commento di Bernardo Ilicino ai Trionfi petrarcheschi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIII (1986), pp. 235-246; ELINA SUOMELA-HÄRMÄ, *Note sulla prima traduzione francese dei Trionfi di Petrarca*, in «Studi francesi», XLIII (1999), pp. 545-553; LEONARDO FRANCALANCI, *Il Commento di Bernardo Ilicino ai Triumphi di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, in «Studi di filologia italiana», LXIV (2006), pp. 143-154; ELINA SUOMELA-HÄRMÄ, *Traductions, commentaires et éditions: les cas des Triomphes de Pétrarque*, in «Le Moyen Français», LXVI (2010), pp. 101-109; ALESSANDRO TURBIL, *Les Triomphes excellens et magnifiques du teselegant poete. La réception manuscrite et imprimé de la mise en prose attribuée autrefois à Georges de la Forge*, in *Traductions imprimées, traductions pour l'imprimé (1470-1550)*, éditée par ELISABETTA BARALE et al., Paris, Classiques Garnier, 2024, pp. 137-152.

<sup>15</sup> Cfr. CAROLINE ZÖHL, *Jean Pichore: Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*, Turnhout, Brepols, 2004.

<sup>16</sup> Cfr. BERNHARD HUSS, *Laura nei testi illustrati dei Trionfi*, in *Interdisciplinarità del Petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno Internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di MAIKO FAVARO e BERNHARD HUSS, Firenze, Olschki, 2018, pp. 107-135, in particolare a p. 135: «A fronte di una tradizione figurativa che spesso si è concessa un'evidente infedeltà al testo di Petrarca, potremmo dire che quest'ultimo illustratore, grazie ad uno sguardo acuto e intelligente rivolto alle zone critiche del testo, si è meritato una vera e propria corona d'alloro – non da ultimo perché nelle sue illustrazioni al TM e al TF è stato addirittura in grado di alludere alla tematica della risurrezione, sviluppata nel TE in modo poco conforme al dogma teologico. Quando la Morte viene sconfitta, gli uomini risorgono dai propri avelli, e la donna Laura, individuata concretamente, risorge anch'ella; Laura, già colpita dalla morte in TM, non può essere ricondotta alla personificazione del TE, invece, l'illustratore non ha osato collocare Laura nelle regioni celesti, al posto dei personaggi sacri. In questo caso, l'audacia del testo petrarchesco ha superato perfino quella dell'artista francese».

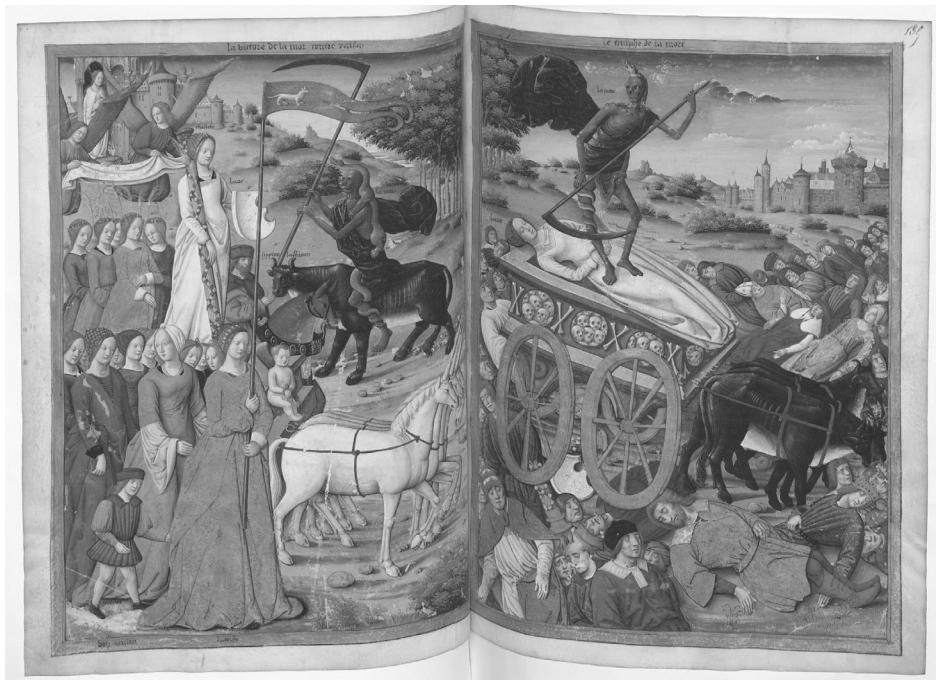


Fig. 4 - Collaboratore di Jean Pichore, *Dal trionfo della Pudicizia al trionfo della Morte* (foll. 138v-139r), Parigi, Bibliothéque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca.

gestualità deittica rivela il proprio ruolo di interlocutore elettivo del protagonista nel suo percorso di conoscenza *per exempla*<sup>17</sup> (Fig. 5). A questi due elementi della rappresentazione non è indifferente anche il contesto dell'illustrazione libraria italiana, contesto entro il quale vale forse la pena di ricordare il codice Ital. 130 della Bibliotheca Bodmeriana di Cologny, allestito nel primo decennio del XVI secolo da Bartolomeo Sanvito<sup>18</sup>. Possiamo qui notare l'originale scelta di organizzare verticalmente su tre livelli l'unica tavola dei *Trionfi*, con i primi due piani occupati dall'inedere serpentino del corteo delle vittime di Amore (tutte riconoscibili grazie a precisi attributi) e con l'ultimo livello riservato alla coppia di osservatori fedelmente collocati «in loco aprico» (TC I, 51) (Fig. 6).

<sup>17</sup> Sul codice si veda la scheda di SIMONETTA NICOLINI nel catalogo della mostra di Arezzo (22 novembre 2003-27 gennaio 2004) *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, a cura di MICHELE FEO, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2003, pp. 225-236.

<sup>18</sup> Cfr. SILVIA MADDALO, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002.



Fig. 5 - Collaboratore di Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (fol. 3r), Parigi, Bibliothéque Nationale de France, ms. Fr. 594, 1503 ca.

Di estensione dell'illustrazione del poema oltre il topico modulo trionfale si può ancor più legittimamente parlare a proposito di quei corredi figurativi disponibili, in termini qualitativi e/o quantitativi, a una più puntuale visualizzazione delle vicende che, agli occhi dell'io trionfale, rendono esemplari i *nomina* repertoriati nei cortei petrarcheschi. La traduzione visiva di questo secondo piano del discorso poetico fa coincidere lo sguardo del protagonista con quello del lettore, attira illusivamente costui entro la scena del racconto, e talora intensifica la spendibilità allegorico-morale del testo. Particolarmente interessante, in tal senso, è un'altra traduzione francese trascritta dal ms. parigino 6480 della Bibliothéque de l'Arsenal, nel quale alle scene principali del corteo e dello scontro tra potenze trionfali si affianca la rappresentazione di alcuni incontri occorsi al protagonista lungo il percorso. Si



Fig. 6 - Bartolomeo Sanvito, *Trionfo di Amore* (fol. 150v), Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, ms. Ital. 130, XV sec.

veda almeno la tavola riservata al secondo capitolo del *Triumphus Cupidinis* e focalizzata sui due più strutturati dialoghi lì messi in scena. Innanzitutto quello in cui Massinissa racconta a Petrarca come indusse l'amata Sofonisba al suicidio (questo il preciso momento in cui è ritratta la donna) per non farla divenire preda di guerra di Scipione (la cui postura sembra qui rispecchiare proprio il profilo etico-morale di tipo stoicizzante del comandante romano che emerge dalle parole del re africano). Sfruttando le potenzialità della *narratio continua* nel trasferire illusivamente il tempo durativo della narrazione entro il tempo puntuale dell'immagine, l'illustratore



Fig. 7 - Anonimo, *Petrarca incontra Massinissa e Seleuco* (fol. 31v), Parigi, Bibliothéque de l'Arsenal, ms. 6480, XVI sec.

ci offre poi su un altro piano prospettico della stessa tavola la rappresentazione dell'incontro con Seleuco, che racconta a Petrarca di aver ceduto la moglie Stratonica, cioè la giovane matrigna del figlio Antioco, allo stesso figlio malato d'amore (con i due qui immortalati nell'atto di baciarsi). Lo schema delle due scene è identico e raffigura le vittime di Amore nell'atto di illustrare all'*agens* la propria vicenda; e con "illustrare la propria vicenda" intendo dire sia offrirne un resoconto, sia mostrare di tale resoconto (e con enfasi deittica) una realizzazione in immagine. Sofonisba e Scipione, Antioco e Stratonica sono figurazioni che appartengono a un piano temporale e a un livello del discorso poetico "altri" rispetto a quelli dell'*io* trionfale, di

Massinissa e di Seleuco, secondo un salto di scala che caratterizza anche il *Petrarca-agens* rispetto a tutti gli altri personaggi in corteo, e più su il *Petrarca-auctor* rispetto allo stesso *Petrarca-agens*. È l'impianto dell'illustrazione sembra a suo modo dar conto di tale stratificazione del discorso poetico (Fig. 7).

La visualizzazione dei protagonisti dei cortei può godere dello *status* di rappresentazione autonoma (come nel caso appena visto), oppure può essere collocata entro una struttura decorativa di complemento rispetto all'immagine principale. Le occorrenze di questa seconda soluzione non sono poche, e si distinguono tra loro per raffinatezza e complessità della struttura di supporto. Nel già citato codice parigino Ital. 548, ad esempio, gli esempi di passione amorosa visualizzati direttamente nella tavola principale (con le coppie Sansone-Dalila e Aristotele-Fillide che sono scelte ricorrenti nelle illustrazioni d'ambito fiorentino) vengono integrati da quelli riportati nei medaglioni della cornice floreale (in senso orario: Apollo e Dafne, Danae e la pioggia d'oro, Didone, Narciso, Piramo e Tisbe, il ratto di Deianira). Se ci spostiamo nel contesto padovano del libro all'antica, con il codice W 755 (Baltimore, Walters Art Gallery, vergato da Bartolomeo Sanvito a Roma intorno al 1478 e poi miniato da Gaspare da Padova e Monte di Giovanni del Flora), troviamo invece elaborate strutture architettoniche a ospitare tanto la rappresentazione del trionfo quanto le figurazioni di vicende esemplari che lo legittimano. La raffinata edicola che riporta la scena dello scontro tra Pudicizia e Amore – con puntuale traduzione visiva di *Triumphus Pudicitie* 34-36, 76-78, 118-120 – viene, ad esempio, arricchita in alto dalla figura di una donna che si getta nelle fiamme (forse Laodamia, suicida nel calderone dove si scioglieva il fetuccio del marito morto Protesilao; cfr. TC I, 142: «e Laodomia il suo Protesilao») e in basso dal biblico *exemplum castitatis* di Giuditta con la testa di Oloferne (TP, 142: «Iudith hebreia, la saggia, casta e forte»). Letta dall'alto verso il basso la sequenza sembra dunque dispiegarsi secondo una progressione narrativa che dalla sofferenza mortale indotta dalla passione amorosa, attraverso l'esiziale cambio di regime tra potenze trionfali, conduce all'eroica affermazione di una liberazione dal dominio di Eros: che è anche il portato del poema a questo punto del suo sviluppo<sup>19</sup> (Fig. 8).

La dislocazione degli *exempla* illustrati, dalla tavola del trionfo alla sua cornice, prepara anche la loro riconfigurazione come immagini autonome. In un altro codice di origine francese, affine sul piano stilistico al già citato ms. Fr. 594 della Bibliothéque Nationale de France e tuttora conservato presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Cod. 2581-2582), la canonica visualizzazione dei sei trionfi è accompagnata da altre 80 miniature incorniciate da finestre architettoniche di varie fogge che ospitano un'icistica sinossi visiva delle storie dei personaggi che animano i cortei, riproducendo fedelmente i diversi momenti del loro

<sup>19</sup> Sul codice statunitense cfr. JOSEPH B. TRAPP, *Studies of Petrarch and his influence*, London, Pindar, 2003, pp. 34-51.

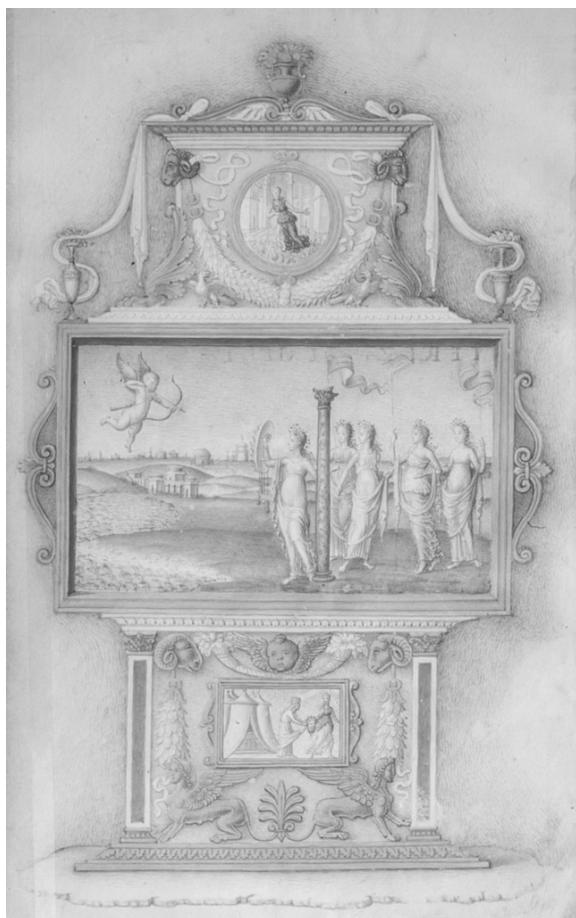


Fig. 8 - Gaspare da Padova e Monte di Giovanni del Flora, *Trionfo di Pudicizia*, Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W 755, 1478 ca.

svolgimento temporale e visualizzando anche ciò che viene sottointeso dal testo petrarchesco ma è esplicitato nell'esegesi che lo accompagna<sup>20</sup>. Oltre ai canonici soggetti degli episodi di Piramo e Tisbe o di Ero e Leandro, rinveniamo qui anche iconografie meno frequentate dall'illustrazione trionfale, come ad esempio la vicenda della «coppia d'Armino» (divisa architettonicamente nei due momenti del libro galeotto e della vendetta di Gianciotto, cfr. Fig. 10). L'apparato illustrativo di questo codice, che appartenne alla biblioteca del duca Renato II di Lorena, si rive-

<sup>20</sup> Cfr. la scheda di SIMONETTA NICOLINI nel catalogo *Petrarca nel tempo*, cit., pp. 236-237.



Fig. 9 - Collaboratori di Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (fol. 76v), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2581, XVI sec.

la inoltre attento a ritrarre lo stesso Petrarca secondo i vari statuti che lo vedono intervenire sulla scena del testo, e soprattutto nel capitolo d'avvio, come autore della visione onirica (*Petrarca-sognatore*), come interlocutore dei membri del corteo (*Petrarca-osservatore*), e come esso stesso prigioniero d'Amore che si rende conto della propria condizione solo quando percepisce la presenza di una «giovenetta ... dallato» e diviene del «color d'uom tratto d'una tomba» (*Petrarca-personaggio*) (Fig. 9). Al di là del notevole (talora eccessivo) ampliamento della copertura illustrativa del testo poetico, l'articolato corredo del manoscritto viennese ci consegna un ricco repertorio visivo parallelo al ricco repertorio di storie e moralità del testo



Fig. 10 - Collaboratori di Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (fol. 75r), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2581, XVI sec.

petrarchesco. Le *res memoranda* (che nel poema vengono sviluppate nello spazio di terzine, versi, perifrasi o di un semplice *nomen*) incontrano qui elettive *imagines agentes* che stanno attraversando il testo con finalità conoscitive o di edificazione morale (Fig. 10). Si tratta, a ben pensarci, di una modalità di ricezione e rifunzionalizzazione del dettato poetico e dell'iconografia dei *Triumphi* che di fatto duplica la stessa dinamica di formazione intellettuale ed etica esperita dal protagonista del poema durante il suo percorso a stazioni.

Agita implicitamente nelle prime quattro stazioni, questa dinamica sembra venire tematizzata, se non proprio fatta oggetto di rappresentazione, nel *Triumphus*

*Temporis*. Impegnata com’è in una introiezione meditativa del messaggio di vanità e di illusoria durata dei beni terreni, la narrazione di *Triumphus Temporis* ci offre, a mio avviso, indicazioni di rilievo per comprendere il funzionamento dell’intero teatro mentale del poema visionistico petrarchesco. Come noto, questo capitolo si distingue dai quattro che lo precedono, e presenta invece evidenti affinità col *Triumphus Eternitatis*, quali: il venir meno della dinamica processionale, la drastica attenuazione del ricorso al modulo del catalogo, ma soprattutto una condivisa postura argomentativa d’impianto didascalico-sapienziale, ritmata sulla giustapposizione di riflessioni e ammonimenti morali. Si potrebbe addirittura affermare che il dettato di *Triumphus Eternitatis*, almeno fino al v. 81, costituisca una sorta di sintesi esplicativa degli eventi prodotti nel penultimo capitolo in seguito ai soliloqui del Tempo e dell’io trionfale. La strutturale convergenza tra i due capitoli conclusivi sembra essere stata colta dal miniatore veneziano di un esemplare incunabolare dei *Trionfi* conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. Banco Rari 103; si tratta dell’edizione dei *Trionfi* e del *Canzoniere* uscita nel 1478 a Venezia per i tipi di Rainaldus de Novimadio e Theodorus de Reynsburg, e posseduto dalla nobile famiglia veneziana dei Sanudo)<sup>21</sup>; illustratore che, abbandonando gli stereotipi figurativi del periodo (seguiti invece nelle prime quattro stazioni), realizza una rappresentazione a dittico incentrata sul mutamento di stato del medesimo soggetto figurativo: un carro, ricolmo di volumi e trainato da due cavalli bianchi, che viene raffigurato prima nella sua gloriosa imponenza e subito dopo in una condizione di rovinoso disfacimento. Possiamo qui registrare uno scarto rispetto al canonico modulo di illustrazione del poema in generale e del *Triumphus Temporis* in particolare. Da una parte si riorganizza la dinamica narrativa del superamento tra le stazioni trionfali; dall’altra si problematizza la stessa natura del Tempo come potenza trionfale. A campeggiare trionfante sul carro nella quinta miniatura del volume non è infatti una delle varie iconografie del Tempo, bensì la traduzione simbolica (per sineddoche, direi) di quella schiera di individui che, nonostante l’irosa accelerazione del Sole, continuava ad «andarsen queta queta, / senza temer di tempo o di sua rabbia, / ché gli avea in guardia historico o poeta» (TT, 88-90). Il soggetto trionfale ritratto è dunque più propriamente qui una propaggine della Fama già celebrata visivamente nella quarta miniatura del volume; ed è sempre lei, nella sesta tavola, a venire immortalata in tutta la sua fragilità di bene terreno al cospetto dell’eterna gloria celeste. Il Tempo come soggetto iconografico è dunque posto fuori scena; a venire rappresentata narrativamente, tra la quinta e la sesta miniatura, è invece l’azione del tempo che provoca la fulminea mutazione di stato della Fama; ossia, a venire rappresentato è il modo in cui il Tempo partecipa alla

<sup>21</sup> Su questo esemplare cfr. le schede presenti nei cataloghi: *Petrarca nel tempo*, cit., pp. 219-223 (scheda di SIMONETTA NICOLINI); e *Petrarca e il suo tempo*, cit., pp. 433-436 (scheda di LILIAN ARMSTRONG).



Fig. 11 - Miniaturista veneziano (Maestro dell'Ovidio di Rimini?), *Trionfo del Tempo* (fol. 170 bis), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 103

progressione di senso dell'intero percorso trionfale. In questo modo la variante illustrativa dell'esemplare fiorentino sottolinea la stretta connessione tra gli ultimi due capitoli del poema, nonché il ruolo strumentale riconosciuto al Tempo nel fondamentale transito dalla «Fama» mondana all'«eterna fama» (*Triumphus Eternitatis* 127-134) (Figg. 11-12).

Mi chiedo però se la mancata raffigurazione del Tempo (che è di per sé un altro modo per visualizzare chi in altri codici è rappresentato come Crono che divora



Fig. 12 - Miniaturista veneziano (Maestro dell'Ovidio di Rimini?), *Trionfo dell'Eternità* (fol. 183 bis), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 103

i figli, come un anziano con ali e stampelle, oppure come un novello Febo)<sup>22</sup> non possa anche segnalare il suo problematico statuto di potenza trionfale. Se infatti nei primi quattro Trionfi il *topos* dantesco dell'incontro oltremondano mette in contatto l'*agens* con figure rilevanti dei vari cortei, in *Triumphus Temporis* l'azzerramento dei *nomina* produce un'unica interazione, quella con la potenza di turno; e

<sup>22</sup> Cfr. a proposito: ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-134; SIMONA COHEN, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden, Brill, 2014.

la più accentuata caratterizzazione psicologica di quest'ultima, rispetto ai suoi analoghi dei precedenti capitoli, sembra agevolare una relazione di specularità con l'*agens*. L'io trionfale contempla impietrito prima l'invidiosa *impasse* del Sole-Tempo di fronte all'azione della Fama, e poi la sua irosa reazione di devastazione di ogni cosa esistente o sperata; e ciò lo porta a riconoscersi affine al Sole-Tempo in sé, e non solo ai catastrofici effetti prodotti dal suo agire. Entrambi si rivelano come soggetti passionali afflitti da ciò che manca o incapaci di godere ciò che si possiede; soggetti passionali accomunati anche dalla naturale predisposizione a una postura autoriflessiva che si dispiega in soliloqui, atteggiamento peraltro quanto mai affine ai momenti autoriflessivi di altre soggettività petrarchesche. *In primis*, all'io lirico del Canzoniere colto in perenne, dissidente interlocuzione con la propria anima (*Rvf* 150, 1: «Che fai, alma? Che pensi?»; oppure 273, 1-2: «Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi / nel tempo...»); oppure, nel contesto contiguo del percorso trionfale, anche alla figura della Guida (per la triplice interrogazione di *TC* III, 4-5: «Che fai? Che mire? / Che pensi?»); e ovviamente allo stesso io trionfale che di lì a poco avverrà l'ultima stazione del poema proprio interrogandosi sul senso che per sé ha avuto l'esperienza visionaria dell'azione del Tempo: «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi / stabile e ferma, tutto sbigottito / mi volsi al cor, e dissi: "In che ti fidi?"» (*TE*, 1-3).

D'altronde, osservando ciò che il Tempo sente, pensa e produce, è lo stesso io trionfale a verbalizzare esplicitamente la relazione di rispecchiamento con la potenza di turno tanto in sé quanto nelle conseguenze del suo agire, a constatare di avere «dinanzi a gli occhi un chiaro specchio / ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio» (*TT*, 56-57).

La figurazione trionfale assolve qui il compito di fungere da innesco per una riflessione introspettiva da parte del soggetto petrarchesco. Con una chiarezza non ancora esperita nel poema e attraverso il dispositivo simbolico dello specchio, l'esperienza visionistica pone l'io trionfale davanti a un suo parziale doppio, con cui condivide non solo alcune criticità "caratteriali" ma anche lo statuto di soggetto osservante. Contemplando la celebrazione della Fama, il Sole-Tempo è pulsionalmente spinto a rivelare l'inconsistenza di tale trionfo. Contemplando la devastazione prodotta, l'*agens* trionfale prende coscienza per la prima volta dell'istantaneo invecchiamento del mondo, e di sé nel mondo. È come se la centralità poetica ed esistenziale del concetto di tempo per Petrarca<sup>23</sup> necessiti di un *avatar* che rappresenti qualcosa

<sup>23</sup> Su questo aspetto cruciale e strutturale della postura esistenziale e della riflessione poetica petrarchesche cfr. almeno: ARNAUD TRIPET, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Genève, Droz, 1967; RICARDO J. QUINONES, *The Renaissance: Discovery of Time*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1972; GIOVANNI GETTO, *Triumphus Temporis. Il sentimento del tempo nell'opera di Francesco Petrarca*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, III, pp. 1243-1272; GIANFRANCO FOLENA, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 266-289; EDOARDO TADDEO, *Petrarca e il tempo*, e

di più di una figurazione allegorica, come quelle che presiedono le precedenti stazioni trionfali; qualcosa che, fuori scena (come nella miniatura fiorentina), partecipi al movimento narrativo e alla costruzione del senso del testo, rendendo evidente il succedersi di due determinazioni temporali dello stesso soggetto petrarchesco, di chi «stamani era un fanciullo et or è vecchio» (TT, 60): ossia, l'*agens* visionario dei primi quattro trionfi (e dell'inizio del quinto) e l'*agens* che nel corso del quinto prende coscienza della propria vecchiaia e della brevità della vita terrena, misurate entrambe

sull'invecchiamento del corpo: perché solo il corpo, con il suo indebolimento e i segni che esibisce allo specchio, è capace di costituirsì come fedele testimone di un tempo che è passato, mentre l'animo continua a pretendersi a volontà nel ricordo e nella speranza, estendendo artificiosamente il tempo della vita. La mente viene dunque come sorpresa dal sopraggiungere dell'età ultima, che sta in agguato nel corpo, e all'improvviso si manifesta in tutta la sua gloria, fatta di canizie, di rughe e di muscoli afflosciati<sup>24</sup>.

Si tratta solo di un'ipotesi di lettura di un'illustrazione e, a cascata, del testo che essa visualizza. Credo però che possa rappresentare una valida testimonianza delle potenzialità ermeneutiche di uno studio dei corredi illustrativi di un testo letterario. Nata, nei casi più felici, come esperienze di ricodificazione di uno stesso contenuto, le immagini di questi corredi portano traccia delle domande che il testo ha suscitato negli artisti o negli *auctores intellectuales*. E allora possono talvolta essere intese come risposte interpretative a opacità semantiche del testo, e quindi venire colte come componenti di veri e propri commenti figurati che suggeriscono punti di vista inusitati da cui indagare il poema petrarchesco.

altri studi di letteratura italiana, Pisa, ETS, 2003, pp. 7-77; *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia. Studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di CARLA CHIUMMO e ANATOLE P. FUKSAS, Cassino, Università di Cassino, 2005; DIEGO SBACCHI, Il "tempus irrediturum" di Petrarca, in «Lettere italiane», LXVI (2014), 1, pp. 94-105; BERNHARD HUSS, *Francesco sucht die verlorene Zeit. Vergangenheit, Gleichzeitigkeit und Ewigkeit in Petrarca's Trionfi*, in *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von SUSANNE KÖBELE und CORALIE RIPPL, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, pp. 121-156; LUCA MARCOZZI, *Tempo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di LUCA MARCOZZI e ROMANA BROVIA, Roma, Carocci, 2016, pp. 321-332.

<sup>24</sup> SABRINA STROPPA, *Velocitas temporis. Il trionfo del tempo di Petrarca e i commenti cinquecenteschi*, in *Età del mondo, età dell'uomo. Nascita, vita, morte tra microcosmo e macrocosmo. Atti del seminario internazionale* (Torino, 26-27 settembre 2019), a cura di ELISABETTA BERARDI e MASSIMO MANCA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 203-216, citazione a p. 207.

JACOPO GALAVOTTI

SPIGOLATURE TRIONFALI  
NEI LIBRI DI POESIA DEL CINQUECENTO<sup>1</sup>

## 1. Introduzione

In queste pagine vorrei descrivere, sintomaticamente, alcuni modi dell'influenza dei *Triumphi* sulla produzione poetica del pieno Cinquecento, in particolare sulla lirica, sebbene il complesso statuto generico dell'opera costringerà almeno ad accennare a testi di carattere narrativo. L'intervento non punta, né sarebbe possibile, all'esaurività, ma assumerà piuttosto la forma di una rassegna di casi significativi ordinati tipologicamente.

Per prima cosa bisognerà notare che sono pochi gli studi dedicati specificamente alla ricezione cinquecentesca dei *Triumphi*; l'enorme successo dei *Fragmenta* anche come modello organizzativo delle raccolte liriche – con la mediazione magari della struttura tripartita proposta da Vellutello<sup>2</sup> – è del resto un forte argomento a

<sup>1</sup> Sono grato ai partecipanti al convegno per gli stimoli emersi durante la discussione, e in particolare a Federica Pich e Sabrina Stroppa. Nel saggio i testi dei *Fragmenta* sono citati con la sigla *Rvf* seguita da numero d'ordine e numero di versi; l'edizione di riferimento è FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di MARCO SANTAGATA, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2006; i testi dei *Triumphi* sono citati con le sigle *TC* (*Triumphus Cupidinis*), *TP* (*Triumphus Pudicitie*), *TM* (*Triumphus Mortis*), *TF* (*Triumphus Fame*), *TT* (*Triumphus Temporis*) o *TE* (*Triumphus Eternitatis*), seguite dal numero d'ordine dei capitoli in numeri romani dove pertinente e dal numero dei versi in numeri arabi; l'edizione di riferimento è FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, a cura di VINICIO PACCA, in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA e LAURA PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626. Le stampe antiche sono citate in forma semplificata e nelle trascrizioni da queste ammodernate punteggiatura, diacritici, uso delle maiuscole e separazione delle parole, distinguo *u* da *v*, trascrivo *&* come *et*.

<sup>2</sup> L'edizione di Alessandro Vellutello distribuisce i testi dei *Fragmenta* in tre sezioni, una che raccoglie i testi in vita di Laura, una che raccoglie quelli in morte, e un'ultima che comprende i testi politici e morali e quelli indirizzati ad altri destinatari, cercando così di ristabilire l'ordine cronologico delle vicende dell'amore tra Francesco e Laura (cfr. GINO BELLONI, *Alessandro Vellutello*, in

favore degli studiosi che hanno descritto la storia della fortuna dei *Triumphi* come un crollo verticale<sup>3</sup>. In realtà, non si può affermare che i *Triumphi* scompaiano dall'orizzonte dei lettori rinascimentali: edizioni e commenti, infatti, continuarono a essere stampati e letti lungo tutto il secolo, ed essi non hanno mai smesso di costituire una componente, magari minore, di un modello imitativo cruciale. Piuttosto importanti per la mia prospettiva e per l'ambito cronologico che intendo indagare sono due saggi panoramici di Francesco Guardiani e Antonio Corsaro, che offrono le coordinate fondamentali per la ricezione dei *Triumphi* lungo tutto il XVI secolo<sup>4</sup>. Entrambi sostengono che l'attenzione ai *Triumphi* si possa dividere in due filoni principali: in alcuni casi abbiamo forme di diretta imitazione dei *Triumphi* intesi come un modello compatto, con implicazioni sia generiche che strutturali (in sintesi: visioni oniriche in terza rima, con presenza di apparati trionfali, cortei, personificazioni allegoriche, ecc.)<sup>5</sup>. Più frequente è invece il secondo caso, cioè la presenza all'interno di testi poetici di citazioni dirette di singoli versi, immagini o dispositivi retorici del poema petrarchesco. Come suggerisce Guardiani, ciò può avere a che fare anche con la fondamentale ambiguità generica dei *Triumphi*, vale a dire con la convergenza in essi di elementi lirici ed epici<sup>6</sup>; ambiguità che mi pare rafforzata dalla praticabilità della terza rima come metro lirico (nonostante le sue origini narrative), dal momento che viene spesso usata come analogo del distico elegiaco<sup>7</sup>. Seguendo queste indicazioni, dobbiamo distinguere tra due modi di let-

*Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Roma-Padova, Antenore, 1992, pp. 58-95, e SABRINA STROPPA, *Introduzione*, in ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a «Le volgari opere del Petrarca»* (Venezia, G. A. da Sabbio, 1525), edizione anastatica dell'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286) con introduzione e indici di SABRINA STROPPA, Treviso, Antilia, 2021, pp. 7-79). Per l'influenza del Petrarca di Vellutello persino sulle *Rime* di Bembo, che pure non poteva condividerne i presupposti filologici, cfr. SIMONE ALBONICO, *Come leggere le Rime di Pietro Bembo*, in *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-28.

<sup>3</sup> Cfr. ad esempio, quanto scrive MARCO ARIANI, *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 360: «il preceppo dell'*imitatio* è rigorosamente delimitato al *Canzoniere*, essendo gli stessi *Triumphi*, dopo i fasti quattrocenteschi, di fatto accantonati rispetto al vero e proprio, inarrestabile trionfo, prima italiano e poi europeo, delle rime d'amore».

<sup>4</sup> FRANCESCO GUARDIANI, *The Literary Impact of the Trionfi in the Renaissance*, in *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, edited by KONRAD EISENBICHLER and AMILCARE A. IANNUCCI, Ottawa, Dovehouse, 1990, pp. 259-268; ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 429-485.

<sup>5</sup> In proposito va poi aggiunto che, come nota ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione*, cit., tali testi sono spesso destinati a un pubblico popolare e assecondano modelli quattrocenteschi, oppure li rovesciano in forma di parodia.

<sup>6</sup> FRANCESCO GUARDIANI, *The Literary Impact*, cit. pp. 259-260.

<sup>7</sup> Sulla terza rima nelle raccolte liriche cfr. *Il capitolo lirico nel Rinascimento*, a cura di FRANCESCO DAVOLI, FRANCO TOMASI e NICOLE VOLTA, Pisa, ETS, in corso di stampa. Ho avuto la fortuna di partecipare alla realizzazione del volume, e questa ricerca ha un forte debito con gli

tura, che possiamo definire orientativamente *strutturale* e *antologico*. La pratica imitativa è insomma bipartita: ora è diretta alla struttura dei capitoli o del poema, ora a caratteristiche linguistico-retoriche o alla memorabilità dei singoli versi.

Alla luce di queste considerazioni, propongo nei prossimi paragrafi una rassegna ragionata di alcuni casi significativi che si spinge sino a lambire gli ultimi decenni del XVI secolo, nella quale mi auguro che il ventaglio dei tipi di ripresa supplisca almeno in parte alla mancanza di sistematicità. Presenterò i miei esempi dividendoli in tre categorie: la prima è quella dei capitoli ternari con impianto onirico/visionario e addentellati intertestuali con i *Triumphi*; la seconda è quella dei poemi in terzine pensati come riscrittura dei *Triumphi*, con una piccola escursione in due testi in cui il modello è visibile in modo più lasco; la terza è una campionatura sulla presenza molecolare dei *Triumphi* in quattro raccolte liriche.

## 2. Capitoli ternari di impianto visionario o trionfale

Tra fine Quattrocento e primo Cinquecento il capitolo ternario gode di notevole fortuna, e si possono citare diverse escursioni nel genere della visione ad opera, ad esempio, di Giovanni Filoteo Achillini, Vincenzo Calmeta, Nicolò da Correggio, Nicolò Liburnio, Giovanni Bruni de' Parcitadi, Giuliano Perleoni e altri, dove mi pare agiscano in concomitanza i modelli di Dante e di Petrarca<sup>8</sup>. Più o

stimoli emersi dal proficuo scambio con gli altri collaboratori durante i lavori preparatori. Ci tengo qui a ringraziare, oltre ai curatori, Gabriele Baldassari, Beatrice Bartolomeo, Andrea Comboni, Martina Dal Cengio, Amelia Juri, Giacomo Vagni. Sul rapporto tra terza rima ed elegia nel Cinquecento cfr. anche BERNHARD HUSS, FLORIAN MEHLTRETER, GERHARD REGN, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin, de Gruyter, 2012, pp. 233-253, anche per la bibliografia.

<sup>8</sup> Riporto estremi bibliografici e *incipit* dei testi che il repertorio allestito per il volume *Il capitolo lirico nel Rinascimento*, citato alla nota precedente, censisce come visione, sogno o trionfo: GIOVANNI FILOTEO ACHILLINI, ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 397 (cfr. INGRID SICHER, *Liriche d'amore e altre rime inedite del bolognese G. F. Achillini (1466-1538)*, Tesi di Laurea, Università di Trento, 2004): *La rutilante stella, che l'aurora; Il bel pianeta che la quarta sphaera; La fantasiante fantasia lavora; Pensosa errava in una selva densa*; GIOVANNI BRUNI DE' PARCITADI, *Le cose volgari*, Venezia, Georgio de Rusconi, 1506: *Un subito accidente et novo caso; VINCENZO CALMETA, *Triumphi*, edizione critica a cura di ROSELLA GUBERTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2004; NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, Bari, Laterza, 1969: *La spoglia che già ricco fu ornamento; Como sol peregrin che cerca e trova; NICCOLÒ LIBURNIO, *Opere gentile et amoroze*, Venezia, Picino da Brescia, 1502: Era nel tempo che 'l crinito Apollo. A questi si possono aggiungere alcuni testi visionari di GUIDOTTO PRESTINARI, *Canzoniere. Edizione critica del codice Scatola 59, fascicolo 536* (olim X.2) della Biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, a cura di MARCO ROBECCHI, Bergamo, Centro Studi e Ricerche Archivio Bergamasco, 2019: *Solo e pensoso stando a la fenestra; Nela stagion che l'anno si rinova; Volto il pensier a la volubil rota; La mente un giorno travagliando varia; Albor che Phebo la gran benda negra*; gli ultimi due capitoli dell'opera, intitolati *Triompho del nostro Signor Jesù Christo*, sono invece una narrazione delle vicende evangeliche.**

meno agli stessi anni appartengono anche i capitoli d'impronta visionaria o onirica di autori centrali del classicismo, come il «Sogno» *Tornava la stagion che discolora* (ca. 1492) e *Io stava in guisa d'huom che pensa et pave* (ca. 1510) di Pietro Bembo<sup>9</sup>, e ancora il capitolo di Iacopo Sannazaro in morte di Giuliano Perleoni, *La notte, che dal ciel, carca d'oblio* (1492), in forma di visione in sogno dove il poeta dialoga con la personificazione del fiume Arno e incontra l'anima del defunto amico. Lo stesso modello è adottato anche in *Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde* (1495), in morte di Alfonso d'Avalos<sup>10</sup>. A margine possiamo notare che qualche memoria trionfale si riscontra anche nelle elegie di Luigi Alamanni: ad esempio, l'elegia sulla passione di Cristo *Qual fa nuova cagion, doglioso sole* si apre con una prosopopea del sole che, pur nella diversità dei temi (in Petrarca il sole manifesta la sua ira per la gloria umana che resiste al tempo, in Alamanni la sofferenza per la morte di Cristo) sembra debitrice della prosopopea che apre il *Triumphus Temporis*<sup>11</sup>.

Nei decenni successivi agli anni Trenta il modello dei *Triumphi* diviene sempre meno cogente e anche il metro della terza rima tende a ridurre la propria incidenza<sup>12</sup>. Al 1540 risale il capitolo di Vittoria Colonna dedicato alla croce, *Poi che 'l mio sol, d'eterni raggi cinto*, che rivisita il modello dei *Triumphi* in direzione schiettamente spirituale<sup>13</sup>. Nello stesso anno troviamo un *Alto trionfo di madonna L. con le sue compagne* in tre capitoli, nelle *Nuove rime* del padovano Antonio Boatto<sup>14</sup>. Si tratta di una rivisitazione del *Triumphus Cupidinis* di cui posso sintetizzare lo svolgimento: in primavera, il poeta è solo e si mette a riposare; d'improvviso sente arrivare delle persone che cantano e riconosce Amore («fiero duce») disarmato; uno dei parteci-

<sup>9</sup> I testi sono stati poi estromessi dalla compagine delle *Rime*, proprio per la loro implicazione con forme di allegorismo ormai incompatibili con i nuovi orizzonti della lirica bembiana: rimando al commento di PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di ANDREA DONNINI, Roma, Salerno Editrice, 2008, dove leggo i testi.

<sup>10</sup> Leggo i testi in IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di ALFREDO MAURO, Bari, Laterza, 1961, in attesa della nuova edizione critica e commentata dei *Sonetti et canzoni* a cura di Amelia Juri e Tobia R. Toscano.

<sup>11</sup> Una chiara spia è in particolare il modulo conclusivo: TT, 31-32: «Poi che questo ebbe detto, disdegnano / riprese il corso»; LUIGI ALAMANNI, *Opere toscane*, Lione, Sébastien Gryphius, 1532, pp. 98-103: 99: «Et così detto lagrimando leve / riprese 'l corso» (cito dall'esemplare digitalizzato della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco).

<sup>12</sup> Nello schedario preparatorio al volume cit. alla nota n. 6, pur parziale, i testi della prima parte, che va circa dal 1470 al 1530 sono 375; quelli della seconda parte, che arriva al 1590 circa sono 238.

<sup>13</sup> VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 195-199; sul rapporto coi *Triumphi*, cfr. ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione*, cit., pp. 465-469, e in particolare a p. 469: «Il *Triompho* della Colonna si delineò dunque nel panorama cinquecentesco nel segno del ripudio dell'allegoria, del mito, della cultura pagana e in genere della erudizione antica. Petrarca è all'opposto la guida a una operazione incentrata sull'immagine della Croce, entità e realtà prima e ultima, verità del cristiano».

<sup>14</sup> ANTONIO BOATTO, *Le nuove rime con l'amoroso concetto*, [Padova?], s.n.s., 1540, cc. 49r-53v (cito dall'esemplare digitalizzato della British Library di Londra).

panti a quello che si rivela essere un corteo lo informa sulle donne che sfilano, tra cui una donna più potente delle altre; nel secondo capitolo, Amore recupera le sue armi e ferisce il poeta, per poi risalire sul suo carro insieme alla donna di cui il poeta è ora innamorato; ormai catturato, assiste al trionfo delle belle donne vicentine; nel terzo capitolo è giunta la sera e il carro prosegue il suo percorso trionfale, sotto lo sguardo degli dèi e tra i canti delle muse, per entrare infine a Vicenza: al poeta incatenato viene sottratto il cuore e questi ne muore. Da questa rapida sintesi si evincono facilmente i principali punti di contatto col modello (che sono molti anche a livello di citazioni testuali): la situazione iniziale, il modello processionale, la presenza del carro di Amore, la guida che svela l'identità dei partecipanti, la scena dell'innamoramento, l'ingresso trionfale del corteo. Ma rilevanti sono anche le differenze, quali la complicità tra la castità della donna amata e Amore, e la reversibilità della perdita delle armi di quest'ultimo. La rassegna di lodi delle donne vicentine ospitata nel secondo capitolo inoltre sembra guardare al Boccaccio dell'*Amorosa visione*, contaminando i due modelli. I tre capitoli di Boatto si situano appena prima di un «Sonetto a la Verità» e di una serie di testi spirituali: il *Trionfo* drammatizza il momento dell'innamoramento e narrativizza in senso allegorico la vicenda del protagonista, che si chiude con la sua morte («E morte hebbi, credendo haver solaccio»); il modello trionfale sembra evocare così implicitamente la dinamica del superamento, ponendosi come strumento di snodo macrotestuale entro la compagine lirica.

Spostandoci verso la seconda metà del secolo, testi d'impresa trionfale troviamo poi nelle rime di Antonio Pagani, veneziano, entrato nei frati minori francescani nel 1557: tra le parti che compongono la struttura delle sue *Rime spirituali* del 1570 ci sono un *Trionfo del redentor del mondo*, un *Trionfo della vittoriosa croce del salvator del mondo*, un *Trionfo de' Beati* e un *Trionfo della Castità*. Il trionfo della croce e quello della castità sono composti esclusivamente di capitoli, nei quali sono riconoscibili strutture narrativo-visionarie simili a quelle dei *Triumphi* petrarcheschi, ma anche il trionfo dei beati, pur composto in altri metri, si avvicina al modello della rassegna di *exempla*; le illustrazioni che aprono ciascuna sezione riprendono inoltre il motivo iconografico del carro trionfale<sup>15</sup>.

Capitoli in terza rima di impresa onirico-visionario influenzati dal modello dei *Triumphi* si trovano ancora nelle *Rime morali* di Pietro Massolo del 1583, ad esempio *Come uom da grato e dolce sogno desto*, che racconta una visita avvenuta in sogno al regno di Amore. Ne riporto l'*incipit*:

<sup>15</sup> ANTONIO PAGANI, *Rime spirituali*, Venezia, Bolognino Zaltieri, 1570 (ho consultato l'esemplare digitalizzato della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma). Per la complessa vicenda editoriale delle rime di Pagani, cfr. FRANCO TOMASI, *Le Rime di Marco Antonio Pagani*, in «Bollettino della Società di studi valdesi», CXXXIII (2016), 218, pp. 71-102. Sulle *Rime spirituali*, cfr. ELETTA COLINI, *Lirica e prosa spirituale in padre Antonio Pagani*, Tesi di Laurea, Università di Padova, 2019. Cfr. inoltre ESTER PIETROBON, *I trionfi sacri nel Rinascimento*, in «Rivista di letteratura religiosa italiana», VI (2023), pp. 73-103, e della stessa anche il saggio nel presente volume.

Come huom da grato et dolce sonno desto  
tacer non puote quel ch'ha visto in sonno,  
ma ad altrui tenta farlo manifesto,  
tal io, da che son di me stesso donno,  
il piacer che l'altr'hiere dormend'io presi,  
hor a quei scopro che capir lo ponno.

Dico dunque che più di mille tesi  
lacci uoli veder parvemi in un loco  
cui non è uguale ne' nostri paesi.

Per ivi senza posa farsi un gioco  
che ingombra di stupor l'alma et la mente  
di chi a mirarlo vi si ferma un poco<sup>16</sup>.

Come dichiara il commento di Francesco Sansovino che accompagna il testo, l'intento è rigidamente moralistico:

Sotto questo sogno adunque esprime il P. per il sogno che noi mortali, sì come siamo ombra et fumo dice Oratio, et in sua conformità il Petrarca, così le cose nostre sono sogni d'infermi et fole di romanzi. Et per i lacci significa gli oggetti tanti che sono nel mondo, i quali ne tirano a loro siffattamente che siamo annodati da questi lacci<sup>17</sup>.

Al 1585, infine, risale la prima edizione vicentina delle *Rime* di Curzio Gonzaga, dove troviamo il capitolo *Ahi non comporti il ciel Gioan Paolo mio*. Il testo, indirizzato a Giovanni Paolo Marincola, è il resoconto epistolare di un sogno in cui il poeta racconta di aver incontrato Apollo, che lo invitava ad abbandonare l'amore per una donna crudele. Riporto i vv. 1-3 e 34-42:

Ahi non comporti il Ciel, Gioan Paolo mio,  
che 'l sogno che poco anzi il giorno io vidi  
verace sia, come fu iniquo e rio.  
[...]

Alfin, quando da l'onde i chiari rai  
la bella Aurora ad inalzar ritorna  
et si risveglian gli augelletti gai,  
et che già intorno intorno al mar s'aggiorna,  
le stanche luci il pigro sonno et tardo  
m'oppresse, et ecco con sembianza adorna,

<sup>16</sup> PIETRO MASSOLO, *Rime morali*, Venezia, Giovanni Antonio Rampazzetto, 1583, c. 222r. Cito dall'esemplare digitalizzato della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco. Il capitolo compare nell'ultima più ampia edizione del 1583, mentre non è presente nella precedente Id., *Primo et secondo volume delle rime morali*, Firenze, appresso i figliuoli di M. Lorenzo Torrentino et Bernardo Fabroni compagni, 1564.

<sup>17</sup> Ivi, c. 222v.

mentre volgo io l'addormentato sguardo,  
sotto l'humil mio albergo un giovinetto  
entrar vegg'io, spirando et mirra et nardo<sup>18</sup>.

Il testo è interessante perché testimonia di un carattere peculiare della terza rima, ovvero la sua disponibilità a ospitare (e contaminare) generi poetico-discorsivi differenti, incastonandoli gli uni negli altri. In questo esempio è dentro un testo epistolare-allocutivo rivolto a un destinatario che trova spazio una narrazione di stampo onirico-visionario, che, pur non avendo connotazioni di natura morale o spirituale, è comunque caratterizzata da una serie di elementi canonici e molto riconoscibili, come l'apparizione in un sogno fatto all'alba, e tratti di stile quali il ricorso a perifrasi mitologiche e a modalità enumerative.

Nel complesso, il modello della visione in terzine, nella forma di un incontro avvenuto in un sogno fatto all'alba con un personaggio storico o con una personificazione allegorica, accompagnati o meno da un corteo trionfale, non è così diffuso, ma si rivela sufficientemente versatile da prestarsi a finalità diverse: erotiche, encomiastiche, epicediche, spirituali.

### **3. Riscritture dei *Trionfi* e poemi in terzine**

Mi rivolgerò ora ai casi di influenza diretta della struttura dei *Triumphi* nel pieno XVI secolo: non più capitoli isolati o uniti in serie brevi inseriti in raccolte liriche, ma costruzioni più ampie e almeno in parte autonome. I più evidenti sono i due episodi a me noti di vera e propria riscrittura integrale dei *Triumphi*, ad opera rispettivamente di Stefano Colonna e Lodovico Paterno.

*I sonetti, le canzoni, et i triomphi di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca* di Stefano Colonna – autore la cui identità è ancora misteriosa – sono editi nel 1552<sup>19</sup>. In quest'opera, componendo testi che ripercorrono uno a uno quelli dei *Fragmenta*, Colonna allestisce una nuova opera in cui l'*io* è quello di Laura, che nella

<sup>18</sup> CURZIO GONZAGA, *Rime*, Vicenza, [Stamperia nova], 1585, pp. 78 (lo leggo nell'esemplare digitalizzato della Biblioteca Universitaria di Torino). La rubrica del testo nella *princeps*, indicata nell'*Indice dei componimenti* a c. Cc4r, è «Al Sig. Gio. Paolo Marincola», ma viene accresciuta nella successiva edizione ampliata Id., *Rime*, Venezia, Al Segno del Leone, 1591, p. 93: «Allontanatosi mal sodisfatto dall'Orsa, dice ch'Apollo gli apparve in sogno, persuadendolo a lasciarla come ingrata et cruda, promettendogli insieme ch'era amato et desiderato da altra donna più bella et più grata d'essa; ma destatosi si adira con lui affermando ch'e' gli non conosca l'eccellenze di lei, et di non volerla lasciar in eterno, cruda o pia che le si mostri» (cito dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma).

<sup>19</sup> *I sonetti, le canzoni, et i triomphi di M. Laura in risposta di M. Francesco Petrarca per le sue rime in vita, et dopo la morte di lei, Pervenuti alle mani del Magnifico M. Stephano Colonna*, Venezia, A San Luca al segno del Diamante, 1552 (cito dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

*fictio* letteraria ne sarebbe autrice; ciò implica una deviazione del testo petrarchesco in direzione di una lettura integralmente morale e spirituale. L'opera è divisa in tre parti: le rime in vita, le rime in morte e i *Trionfi* conclusivi. L'adattamento in prospettiva laurana dei *Triumphi* non è privo di zone opache e sviluppi narrativi incongrui<sup>20</sup>, dovuti anche al metodo compositivo di Colonna, che ricorda quello del *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero del 1536<sup>21</sup>: la scelta di rispettare esattamente le parole-rima dell'originale costringe infatti l'autore a una forma di stupefacente quanto arido virtuosismo<sup>22</sup>, di cui possiamo vedere un esempio: l'attacco del *Triomph de la Castità*. Qui i medesimi riferimenti mitologici di *TP*, sostanzialmente parafrasati, sono volti a dichiarare la felicità di Laura per essere stata vinta dalla Castità, nonostante la potenza di Amore, laddove Petrarca giustificava con essi proprio la sua debolezza.

In un tempo ad un giogo havendo qui vi  
vista l'altezza domita d'i Dei  
et de cotanti in terra spirti divi,  
presi conforto da lor stati rei,  
temprando il dolor mio con l'altrui male  
chiedendo a Dio perdon de gli error miei.  
Et vista havendo d'uno stesso strale  
Phebo ferito e 'l buon figliuol d'Abido,  
l'un tenuto per Dio, l'altro huom mortale,  
et Giunon ad un laccio posta et Dido,  
che non d'Enea l'amor a morte spinse,  
ma del suo sposo, com'è 'l nero grido,  
s'una angioletta candida mi vinse  
debb'io dolermi? Eh non, ma render solo  
gratia a ch'in tanta servitù mi strinse<sup>23</sup>.

Quando ad un giogo ed in un tempo qui vi  
domita l'alterezza degli dei  
e degli uomini vidi al mondo divi,  
i presi esempio de' lor stati rei  
facendo mio profitto l'altrui male  
in consolar i casi e i dolori mei;  
ché s'io veggio d'un arco e d'uno strale  
Febo percosso e 'l giovene d'Abido,  
l'un detto deo, l'altr'uom puro mortale,  
e veggio ad un laccioul Giunone e Dido,  
ch'amor pio del suo sposo a morte spinse,  
non quel d'Enea, com'è 'l publico grido,  
non mi debb'io doler s'altri mi vinse  
giovene, incauto, disarmato e solo.  
E se la mia nemica Amor non strinse [...]

<sup>20</sup> Confesso che non mi è riuscito di risolvere del tutto le ambiguità del testo. Mi limito a citare due passaggi problematici. Nel secondo capitolo del *Trionfo della morte*, l'io non sembra essere più quello di Laura ma corrispondere alla Castità personificata, che si rivolge all'anima di Laura dopo la morte. Interrogata sull'amore per «altri», cioè per Francesco, Laura riporta, nella seconda parte del capitolo, una conversazione avuta con Francesco, quella cioè narrata nel secondo *Triumphus mortis* originale. Dal momento che questo discorso è riportato in forma diretta dentro una battuta di Laura, i pronomi personali cambiano referenza a seconda del livello enunciativo. In assenza di segni di interpunkzione che separano le battute incassate le une dentro le altre, la tenuta testuale è prossima al collasso. Nel *Trionfo del tempo* non è chiaro poi perché Laura dica «m'accorta, innanzi a gli occhi posì un specchio, / che veggio ne la fronte il fallir mio»: essendo già morta dovrebbe parlare da una posizione di raggiunta consapevolezza e beatitudine in contraddizione con tale pentimento.

<sup>21</sup> AMEDEO QUONDAM, *Riscrittura, citazione, parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 203-262.

<sup>22</sup> Su quest'opera cfr. MATTEO BOSISIO, «*Donne gentil, che de' sospiri il suono / in rime udite*». *Il petrarchismo preconfezionato di Stefano Colonna*, in *Laureatus in Urbe II*, a cura di SILVIA ARGURIO e VALENTINA ROVERE, Roma, Aracne, 2022, pp. 191-205.

<sup>23</sup> *I sonetti, le canzoni*, cit. c. 242v.

Un caso in parte paragonabile a questo è quello che troviamo nella raccolta *Nuovo Petrarca* (immediatamente ristampata col titolo meno problematico di *Rime*) del 1560 di Lodovico Paterno, il quale aggiunge alle tre parti della sua prima vastissima raccolta di liriche – influenzata dal modello di Vellutello – una sezione di *Trionfi*<sup>24</sup>. I *Trionfi* di Paterno rappresentano un esempio perfetto di operazione manieristica. In essi, infatti, riconosciamo un’opera di selezione e potenziamento dei più visibili tratti dei *Triumphi* di Petrarca, cioè la successione solo debolmente narrativa dei trionfi secondo la dinamica vincitore-sconfitto, il modo anaforico ed enumerativo di strutturare il testo e la centralità della rassegna erudita. L’importanza di questo episodio sta nel suo valore esemplare: l’ambizioso tentativo di Paterno di riscrivere anche i *Triumphi* implica che per lui l’offerta di un modello di poesia capace di competere col poeta trecentesco richiedeva di confrontarsi con l’intero complesso della sua opera volgare, sottoposta a un’operazione di riproduzione e intensificazione, che poteva tradursi anche in un incremento quantitativo: così come le liriche sono oltre il doppio di quelle del Canzoniere, a dodici capitoli in sei trionfi ne corrispondono sedici in otto trionfi (Amore, Castità, Speranza, Fortuna, Morte, Fama, Tempo e Divinità). La ripresa strutturale e stilistica del modello si associa dunque a una logica di accumulo e moltiplicazione non priva di paralleli nella seconda metà del XVI secolo<sup>25</sup>.

Non c’è molto da aggiungere a questi due esperimenti. Per i poemi lunghi il modello formale dell’ottava rima non ha reali oppositori nel XVI secolo e le sperimentazioni alternative prendono piuttosto la strada classicizzante dello sciolto: dall’*Italia liberata dai Goti* di Trissino alla poesia didascalica, alla tradizione esameronica. La terza rima come metro di poemi narrativi ampi fa dunque rarissime e periferiche comparse. Un paio di episodi da ricordare, se non altro per il titolo e il metro, sono i *Triomphi di Carlo* di Francesco dei Lodovici (1535) e i *Trionfi della santissima lega et impresa de Levante* di Scipione Lembo (1572).

L’opera del veneziano Francesco dei Lodovici<sup>26</sup>, dedicata al doge Andrea Gritti (1455-1538), è un poema cavalleresco che rielabora la materia carolingia e ariostesca in due parti di cento canti ciascuna, che conservano dei *Triumphi* poco più che la tendenza all’enumerazione e all’anafora. La prima parte è incentrata sul tentativo di conquista della Francia da parte del re d’Egitto Cleante, favorito dal tradimento di Gano, e infine sventato grazie all’intervento provvidenziale di Orlando. La seconda, sul viaggio dei paladini di Carlo alla volta della terra santa, che viene liberata dagli infedeli, e sul trionfale ritorno in nave. Nel testo s’intrecciano

<sup>24</sup> LODOVICO PATERNO, *Nuovo Petrarca*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1560.

<sup>25</sup> Sull’evoluzione del testo – che nella seconda redazione taglia proprio le parti innovative rispetto al modello – e sulle modalità con cui Paterno affronta l’ipotesto petrarchesco cfr. ora il saggio di Giacomo Morbiato in questo volume, anche per la bibliografia plessa sull’autore.

<sup>26</sup> FRANCESCO DEI LODOVICI, *Triomphi di Carlo*, Venezia, Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, 1535. Lo leggo nell’esemplare digitalizzato della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

due linee narrative, quella di Carlo Magno e dei suoi paladini, e quella di Rinaldo, che, esiliato dalla corte di Francia, intraprende un viaggio che lo porta all'incontro con alcune personificazioni allegoriche, in particolare con Natura, Fortuna e Virtù, emblemi della sua ascesa morale (ma a queste si aggiungono anche la Fama, l'Amore, la Morte, il Vizio). A queste due linee si intrecciano il motivo encomiastico della lode del doge e quello dell'amore del narratore per la propria donna. Il modello trionfale è attivo soprattutto nelle descrizioni condotte tramite enumerazione: nelle parate che concludono le due parti; nelle scene di battaglia in cui la macchina della terzina funziona come supporto di sequenze presentative dove è normale – e il cliché è sfruttato in modo formulare e molto ripetitivo – che a ciascuna terzina venga affidata la descrizione delle azioni dei singoli paladini; nel tempio della Virtù, in cui vengono elencati gli uomini a cui lì è assegnato un seggio; e inoltre negli incontri con personificazioni allegoriche che accadono a Rinaldo nel corso del suo lungo viaggio in esilio. Queste ultime non sono tutte sovrapponibili alle allegorie petrarchesche, ma si dovrà fare almeno l'esempio di Amore, che compare nel canto LXXX della prima parte, e che è chiaramente debitore del *Triumphus cupidinis*: «Era questi un garzon nudo ed alato / crudele in vista, pio, dolce ed amaro, / con arco in man e con saette a lato»; «Io son colui che 'l mondo chiama Amore». In ogni caso, nello svolgimento complessivo dell'opera, tale modello fa soltanto macchia (una smaccata citazione trionfale, ad esempio, – «Se piaga antiveduta assai men dole», cfr. TT, 73 – apre il canto LVIII della seconda parte) su un tessuto che è prevalentemente ariostesco, dantesco e pulciano<sup>27</sup>.

Il testo di Scipione Lembo<sup>28</sup>, invece, stampato a Palermo (con qualche macchia linguistica del volgare locale)<sup>29</sup>, è strutturato in sei capitoli che ripercorrono le vicende della guerra contro i Turchi. Il genere del trionfo sembra associarsi strettamente in Lembo al modello catalogico, usato sia per la rassegna delle forze in campo, sia per quella dei membri della famiglia Farnese a cui il libro è dedicato. Sull'uso della terzina come supporto di una rassegna, oltre al modello petrarchesco potrebbe aver contato proprio il passaggio intermedio di Paterno, autore ben rappresentato nell'antologia degli accademici Accesi di Palermo a cui Lembo era vicino<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Sul poema di Lodovici e le sue fonti si può vedere FEDERICA CONSELVAN, *Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento. I Triomphi di Carlo di Francesco dei Lodovici*, in «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di Epica», I (2020), 1, pp. 179-223.

<sup>28</sup> SCIPIONE LEMBO, *Trionfi dela santissima lega et impresa de Levante*, Palermo, Giovanni Matteo Mayda, 1572. Lo leggo nell'esemplare digitalizzato della Biblioteca Centrale della Regione Sicilia Alberto Bombace di Palermo.

<sup>29</sup> Rispetto alla prosa d'apertura (dove compare anche l'ispanismo *valeroso*) i versi sono più sorvegliati, ma cfr. nell'ambito fonologico forme come *penza* (in rima), *intenza*, *dudici*, *forore*, *chiorma*, *tridici*, *isula*, *vinti* ('venti'), *sequire*, ecc. Più in generale il testo è piuttosto sciatto, la testualità tende all'addizione e maneggia l'ipotassi con qualche difficoltà.

<sup>30</sup> Sulla figura di Scipione Lembo, di cui non sappiamo quasi nulla, cfr. DELPHINE MONTOLIU, *Una cinquecentina palermitana persa: presentazione delle Rime in morte della signora Laura Serra*

Vale la pena di notare che già Girolamo Ruscelli, nel *Modo di comporre*, aveva suggerito che i *Triumphi* fossero un catalogo o addirittura un semplice indice dei nomi, opponendosi a chi, come Lodovico Dolce, aveva sostenuto la loro appartenenza al genere epico<sup>31</sup>. Tocchiamo qui un punto significativo che riguarda il rapporto e la reciproca interazione tra forma metrica e modelli discorsivi: il capitolo infatti, per la sua stessa conformazione metrica che consente di ampliarlo liberamente attraverso aggregazioni modulari, è forma ideale per ospitare strutture enumerative<sup>32</sup>, poiché presenta una sorta di equivalenza iconica con il modello della parata trionfale, quasi che la successione nel tempo equivalga allo scorrere uniforme di una successione nello spazio<sup>33</sup>. Tra i tanti esempi possibili, possiamo citare due testi, molto diversi tra loro, che presentano questa configurazione in ambito veneziano: un altro capitolo di celebrazione lepantina, l'anonimo *Capitolo in lode di tutti li Sopracomiti e d'alcuni Prencipi che si sono ritrovati e portati valorosamente nel giorno della battaglia e vittoria navale contra Turchi*, edito a Venezia nel 1572, che elenca i comandanti partecipanti alla battaglia<sup>34</sup>; e, su tutt'altro versante,

et Frias del 1572», in «Line@editoriale», III (2011), interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/277, e CHIARA NATOLI, *Tra Malta e Lepanto: il conflitto turco-cristiano nella poesia siciliana*, in «Studi rinascimentali», XXI (2023), pp. 75-82. Per le celebrazioni poetiche della battaglia di Lepanto è imprescindibile il rimando a SIMONA MAMMANA, *Lèpanto. Rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007, e a CECILIA GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>31</sup> GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, 1558, pp. CXV-CXVI: «Si scrivono con queste terze rime leggiadramente soggetti d'ogni sorte, o continuati in lungo et come un solo, sì come è quello di Dante, o aggregati nelle parti, come i Trionfi del Petrarca di cui s'è detto. Ma non però di materia eroica, per le cagioni che si sono già dette a dietro, et chi tiene che i Trionfi del Petrarca, perché in essi si nominano persone grandi, et è solamente un come catalogo, o indice de' nomi soli, s'abbiano a dir poema eroico, è poco degno che per lui s'ingombrino le menti o gli occhi et l'orecchie de gli studiosi in fargli risposta» (cito dall'esemplare digitalizzato della Bibliothèque municipale di Lione). La frecciata polemica è rivolta a *I quattro libri delle osservazioni* di Lodovico Dolce, la cui prima edizione è del 1550.

<sup>32</sup> Per le strutture formali del capitolo cinquecentesco, e per la bibliografia relativa, mi permetto di rimandare a BEATRICE BARTOLOMEO, JACOPO GALAVOTTI, *Strategie formali del capitolo quattrocentesco e primo cinquecentesco e a Jacopo Galavotti, Strategie formali del capitolo nel pieno e tardo Cinquecento, in Il capitolo lirico*, cit., in corso di stampa.

<sup>33</sup> Sulla configurazione dello spazio nelle rappresentazioni letterarie delle processioni, cfr. DOMENICO PIETROPAOLO, *Spectacular literacy and the topology of significance: the processional mode, in Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, cit., pp. 359-368.

<sup>34</sup> Il testo è citato nei saggi citati alla nota n. 29. Cfr. CHIARA NATOLI, *Tra Malta e Lepanto*, cit., p. 80: «Sull'uso della terza rima nell'ambito della produzione lepantina, ha scritto Mammana di come essa rappresenti il terreno metrico per eccellenza occupato dalla "voce dell'altro", e dunque dal lamento ottomano. Si riscontra tuttavia un *Capitolo in lode di tutti li Sopracomiti e d'alcuni Prencipi che si sono ritrovati e portati valorosamente nel giorno della battaglia e vittoria navale contra Turchi*, stampato a Venezia, presso Guerra nel 1572, che riporta elencati in un informato catalogo i comandanti partecipanti alla battaglia. L'enumerazione dettagliata di personaggi e flotte è tratto distintivo dei *Trionfi* di Lembo, in conformità con le possibilità contemplate dalla terza rima».

la rassegna di prostitute in veneziano *Daspuò che son entrà in pensier sì vario* di Maffio Venier<sup>35</sup>. Ma proprio perché siamo arrivati a parlare di strutture testuali e pratiche discorsive, dovremo sottolineare che, se l'opera petrarchesca è una realizzazione esemplare di queste istanze – del resto presenti anche nella *Commedia* e nell'*Amorosa visione* di Boccaccio –, probabilmente non è più un modello diretto dei testi menzionati<sup>36</sup>.

#### 4. Tracce trionfali nella lirica: Bembo, Della Casa, Tasso, Magno

I casi visti sinora risaltano per ragioni evidenti quali le forme metriche, le strutture narrative, i titoli: sono i ritrovamenti forse più facili, senz'altro i più vistosi; tuttavia, si tratta di testi nel complesso periferici. Il lavoro da fare per avvicinarci alla presenza dei *Triumphi* nel tessuto del linguaggio poetico cinquecentesco è un altro, cioè l'esplorazione diretta e attenta delle opere maggiori. Per avere una campionatura ragionevolmente valida in questa direzione, ho scelto quattro raccolte liriche: due che si trovano al centro del modello stilistico e costruttivo del libro di poesia cinquecentesco, vale a dire le *Rime* di Bembo (1548) e quelle di Della Casa (1558), delle quali esistono ricchi commenti a cui le mie schede hanno aggiunto molto poco; due raccolte che invece sono rappresentative degli indirizzi degli ultimi decenni del secolo: si tratta delle *Rime d'amore* di Torquato Tasso, censite nell'edizione Osanna del 1591 con esposizione d'autore, e le *Rime* di Celio Magno del 1600, caratterizzate da una notevole compresenza di motivi erotici e morali<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Il testo si legge in *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, a cura di MARISA MILANI, Bassano del Grappa, Gherardi & Tassotti, 1994, pp. 61-67.

<sup>36</sup> Sebbene non manchino in altri testi di Venier esplicite memorie trionfali, cfr. JACOPO GALAVOTTI, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, in «*Italique*» XXIII (2020), pp. 299-336.

<sup>37</sup> I testi sono citati dalle seguenti edizioni: PIETRO BEMBO, *Le rime*, cit. (ma ho tenuto presenti anche i commenti di PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966, e PIETRO BEMBO, *Rime* [1530], a cura di GUGLIELMO GORNI, in *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di GUGLIELMO GORNI, MASSIMO DANZI e SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 39-225); GIOVANNI DELLA CASA, *Poesie italiane e latine. Capitoli, Rime piacevoli, Rime, Carmina*, a cura di MARCO LEONE *et al.*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022 (ma ho visto anche i commenti di GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di GIULIANO TANTURLI, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2001, e GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di STEFANO CARRAI, Milano, Mimesis, 2014); TORQUATO TASSO, *Rime*, I/2. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore* (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591), edizione critica a cura di VANIA DE MALDÈ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (ho tenuto conto anche di TORQUATO TASSO, *Le rime di Torquato Tasso*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di ANGELO SOLERTI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902 e di TORQUATO TASSO, *Le Rime*, a cura di BRUNO BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994); CELIO MAGNO, ORSATTO GIUSTINIANO, *Rime*, Venezia, Andrea Muschio, 1600 (lo leggo nell'esemplare digitalizzato della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma). Indico i testi citati con il numero d'ordine della rispettiva edizione seguito

La ricerca intertestuale è un'operazione delicata, che richiede pazienza, memoria e discernimento. Strumenti come concordanze e testi digitali aiutano enormemente, ma non sostituiscono la mente umana nel riconoscimento di affinità motiviche e progressioni argomentative. Non pretendo di aver condotto un lavoro esaustivo, ma la coerenza quantitativa tra quanto ho reperito in Tasso e Magno e quanto già riconosciuto dai rispettivi commentatori in Bembo e Della Casa lascia sperare che il raccolto sia di plausibile ampiezza. Non potrò in questa sede che procedere per esempi, traendoli solo dai casi in cui ho ritenuto senza dubbio attiva una memoria trionfale, cioè quando non fosse possibile giustificare la ripresa con i *Fragmenta*: dunque anche sintagmi, lemmi, motivi presenti in entrambe le opere sono supportati nei casi citati da costellazioni di parole che rimandano vischiosamente alla fonte, uguaglianza di giaciture ritmiche, sviluppi argomentativi<sup>38</sup>. Naturalmente questo non esclude che i due modelli abbiano agito in concomitanza, date le tutt'altro che rare convergenze tra *Fragmenta* e *Triumphi*. Né ovviamente mancano casi di intarsio di sintagmi provenienti da entrambe le opere: in queste operazioni Bembo è artista molto fine e consapevole. Si veda ad esempio 37, 11 «*Bellezza et Castità dolce concento*» in cui si incrociano TP, 90 «*v'era con Castità somma Beltate*» e *Rvf* 156, 10 «*facean piangendo un più dolce concento*»; oppure 166, 3-4 «*e 'n questo pien di noia e pene inferno, / vita mortale, homai più non lasciarme*» che somma TT, 61-62 «*che più d'un giorno è la vita mortale, / nubil'e brev'e freddo e pien di noia*» con *Rvf* 345, 10 «*né vorrei rivederla in questo inferno*» e *Rvf* 366, 107 «*non mi lasciare in su l'estremo passo*». Questa trama è tutt'altro che casuale, dal momento che un testo relativo al «*dolore [...] incolmabile dopo la morte dell'amata*»<sup>39</sup> e alla speranza di raggiungerla nella beatitudine eterna attinge a un passo dei *Triumphi* sul disprezzo della vita terrena, a un sonetto in cui la beatitudine di Laura è consolazione per il dolore della sua perdita, e al punto della preghiera alla Vergine in cui Petrarca chiede che essa interceda per lui e non lo abbandoni al momento della morte, che Bembo sottilmente torce in desiderio che l'amata ormai beata lo chiami a sé.

Il caso più frequente è ovviamente la ripresa – anche leggermente variata – di sintagmi isolati o di interi versi, ad esempio:

Bembo 6, 2 «*speme, voce, color cangiati spesso*», cfr. TC I, 164 «*stato, voglia, color cangiare spesso*»; 69, 4 «*Amor non ha, quanto saetta et vola*», cfr. TC

dal numero dei versi. Per la numerazione delle poesie di Magno faccio riferimento al testo (non del tutto affidabile) allestito da Francesco Erspamer e digitalizzato in *Biblioteca italiana*: [www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001304](http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001304).

<sup>38</sup> Un'interessante discussione metodologica sullo studio intertestuale della poesia cinquecentesca è ANDREA AFIBRO, *Giovanni Della Casa tra Cinque e Seicento*, in *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile, metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 209-235.

<sup>39</sup> PIETRO BEMBO, *Le rime*, cit. p. 386.

III, 175 «so come *Amor saetta, e come vola*»; 91, 6 «et *veggo lampeggiar quel dolce riso*», cfr. TM II, 87 «ch'io *vidi lampeggiar quel dolce riso*»; 63, 8 «et *mar, quando più freme irato et spuma*», cfr. TP, 112 «non *freme così 'l mar quando s'adira*»; 22, 7 «amico d'honestate», cfr. TM I, 9 «d'onestate amico»; 119, 11 «quel d'Arpin» = TF III, 53.

Della Casa IX, 1-4 «*Danno* (né di tentarlo ho già baldanza) / fuggir mi fora il vostro ardente raggio / (bench'io n'avampi, o donna) *e non vantaggio*, / sì cara e di tal pregio è mia speranza», cfr. TE, 117 «esservi stato *danno e non vantaggio*»; XLI, 2 «e di *dolor ministra* e di martiri», cfr. TC II, 61 «et io del *dolor* mio *ministro* fui»; II, 5-6 «*Come per dubbio calle uom move il piede / con falso duce e quegli a morte il mena*», cfr. TC II, 88 «*Come uom che per terren dubio cavalca*».

Tasso XXVII, 9 «*Leandro in mare*» = TC III, 21; CVIII, 9 «*Dura legge d'Amor*» = TC III, 148; CLVI, 21 «*Hor qual piopo al sol fiammeggia e luce*», cfr. TF I, 43 «*Poi fiammeggiava a guisa d'un piopo*»; CV, 9 «*Quante fur le pene mie in breve gioco*», cfr. TC I, 12 «e dentro assai dolor con *breve gioco*».

Magno 5, 12 «*O mente humana al proprio ben rubella!*», cfr. TE, 61 «*O mente* vaga, al fin sempre digiuna»; 8, 22 «*Ben ogni dritto lume* in lui fu *spento*», cfr. TF I, 6 «che 'l *lume* di beltate *spento* avea»; 8, 43 «l'ode, e 'l crin bianco *squarcia*, e batte il *petto*», cfr. TC I, 157 «ma *squarciati* ne porto il *petto* e 'panni»; 9, 96 «*priva d'ogni speranza e di consiglio*», cfr. TE, 53 «*poveri d'argomenti e di consiglio*»; 55, 157 «*par che 'l canto e le rime haggia in dispetto*», cfr. TC IV, 33 «di non esser primo *par ch'ira aggia*».

La semplice indicazione delle fonti (di per sé necessaria a inaugurare fondatamente questo discorso) non deve certo far dimenticare che la citazione di un verso è mossa in genere dalla concomitanza con un motivo significativo, e la memorabilità dell'ipotesto si attiva in presenza di ragioni non (sempre) superficiali. Possiamo soffermarci brevemente sul primo sonetto citato nella sequenza precedente, Bembo 6. Si può osservare che i sonetti 5 e 6 (*Crin d'oro crespo e d'aura tersa e pura e Moderati desiri, immenso ardore*) sono testi che danno una rappresentazione ideale del «perfetto amore, cortese e platonico»<sup>40</sup>, presentando addentellati precisi con gli *Asolani*. In 6 provengono dai *Triumphi* due versi e insieme i motivi, rilevanti nell'economia del testo, che essi esprimono. Il verso citato sopra («speme, voce, color cangiati spesso») riprende, per descrivere l'agitazione e imprevedibilità dello stato d'animo dell'innamorato, un verso della rassegna degli effetti d'amore di TC III, caratterizzata da un analogo andamento elencativo, ma a questo dovremo affiancare anche i vv. 7-8, «con la lingua et lo stil lunge et da presso / gir procacciando a la sua donna honore», che celano in filigrana un luogo trionfale (TM II, 130-131 «e piacemi il bel nome, se vero odo, / che lunge e presso col tuo dir m'ac-

<sup>40</sup> PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, cit., p. 510.

quisti») in cui Laura confessa il piacere ricavato dall'essere esaltata da Petrarca, e in cui viene pertanto sottolineato il ruolo del poeta come celebratore della donna<sup>41</sup>.

Un caso interessante è la trafila che lega *Triumphi*, Della Casa e Magno intorno al motivo della virtù. Casa XLVIII, 1-4 «Come splende valor, perch'uom nol fasci / di gemme e d'ostro, e come *ignuda* piace / e negletta *virtù* pura e verace, / Trifon, morendo, esempio al mondo lasci» amplia il cenno di TC IV, 72 «*virtù nuda* si stima». Il passo casiano viene ripreso e variato in Magno 1, 12-14 «ché perfetta non pur s'honora et ama / *virtù*, ma di lei solo un'ombra, un segno, / merta in premio benigno *eterna fama*». Il tema non è più la virtù priva di ornamenti, ma la sua natura di estremo verso cui tendere; tuttavia, il riconoscimento dell'origine trionfale del modello casiano sembra denunciata dall'intreccio nel testo di Magno con un'altra tessera trionfale, cioè *TE*, 134 «*eterna fama*»: il trionfo dell'eternità diviene qui potente sigillo del magniloquente sonetto proemiale.

Altrettanto notevole è il ritratto di Amore offerto da Tasso XXXII. Prima di venire all'identificazione delle fonti trionfali, è interessante notare che l'autocommento tende a privilegiare le annotazioni circa la proprietà delle figure retoriche utilizzate e la traccia di memorie classiche nella scelta dei motivi e nel loro sviluppo, anche dove la veste superficiale ha chiare tinte petrarchesche<sup>42</sup>. Nell'autocommento a questo testo, infatti, Tasso indica come fonte Anacreonte, nonostante la descrizione iniziale di Amore vittorioso sia chiaramente debitrice dei *Triumphi*. Vedi i vv. 3 «*mille famose* insegne e *mille palme*» e 6 «Mirava le sue ricche e *care salme*», e cfr. *TP*, 94 «*Mille e mille famose e care salme*» e 96 «*mille* vittoriose e chiare *palme*». Altrove, dove i *Triumphi* sono citati nel commento tassiano, è piuttosto per rivendicare la provenienza di una favola mitologica – sottolineando dunque l'aspetto erudito più che la tecnica d'intarsio citazionale – e c'è comunque l'urgenza di affiancare a Petrarca diverse *auctoritates*. Leggiamo il commento ai vv. 3-4 di LXXVII:

«e voi che fatti havete | A verno più soave i cari nidi»: intende di Ceice e d'Alcione, de' quali disse il PETRARCA: «*E quel* che fece Amor compagni eterni | Alcione e Ceice in riva al mare | Fare il *lor nido* a' più soavi venti». La favola è narrata da OVIDIO nele *Trasformationi*. Ma ARISTOTELE nel quinto de l'*Hi-*

<sup>41</sup> Non mi occupo in questa sede del rapporto tra fonti e storia interna dei testi, ma a proposito di una tessera trionfale occultata nel processo variantistico per ragioni di dissonanza tematica, ovvero per «rimuovere da un sonetto mondano [cioè 77] ogni manifesto accenno al tema elevato del Petrarca più mistico [cioè quello di *TE*]» cfr. LUCA MARCOZZI, *Pietro Bembo e le varianti d'autore petrarchesche. Teoria del "mutamento" nelle Prose e pratica variantistica nelle Rime*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di SILVIA MORGANA, MARIO PIOTTI e MASSIMO PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 209-253, a p. 233. Il saggio è opportunamente citato nel commento a PIETRO BEMBO, *Le rime*, cit., p. 177.

<sup>42</sup> Sulle strategie dell'autocommento tassiano, cfr. GIULIA PUZZO, *Eccessi d'Amore. Sull'autocommento di Torquato Tasso alle Rime amorose*, Milano, Bit&s, 2023.

*storia de gli animali*, dice: «L’alcione è solita partorire intorno al tempo de la bruma; però quando la bruma è serena si dimandano i giorni ‘alcionei’, sette avanti la bruma, e sette dopo» come SIMONIDE ancora disse ne’ suoi versi<sup>43</sup>.

In qualche caso – qui mi limito davvero a pochi esempi – ci troviamo di fronte alla presenza forse inconscia di lemmi a grappolo che rinviano vischiosamente a una stessa fonte. In Bembo 24 compaiono a pochi versi di distanza Lucrezia e Medusa, entrambe citate in *TP*, 132 e 119; in Tasso XXVIII il v. 14 «*E veggio* AmOR che me l’addita e *mostra*», in rima con «*chiostro*», si può avvicinare a *TC* III, 121 «*E veggio* AndAR quella leggiadra fera», tenendo conto anche che poco sopra, ai vv. 118-120, c’è la rima *chiostro* : *mostro* (e il sonetto condivide col passo trionfale anche i lemmi *spene, occhi e Amore*); in CXXV i vv. 12-14 «Te seguitiamo, e siam tua *preda*. Altrove / Spendi homai le *saette* e tendi l’*arco*: / Chè l’salvar l’innocente, è *vera gloria*» condensano riferimenti a *TM* I, 9-16 «*arco e saette* [...] tal *presi* e vivi [...] poche eran, perché rara è *vera gloria*»; Magno 137, 92-93 «e quanto prova al mondo *aspro et acerbo* / spregiando fa parer *dolce e soave*» affianca due dittologie in antitesi tra loro che compaiono a breve distanza in *TC* I, 83-86 «*dolci soavi* [...] aspra ed acerba».

Un suggerimento petrarchesco può anche venire alluso o sviluppato in una forma meno ricca, se non priva, di addentellati lessicali tali di richiamare un punto specifico dell’ipotesto: questo genere di ripresa, benché meno evidente, è forse ancor più rilevante, poiché rappresenta la traccia di un’incidenza profonda che colpisce l’immaginario poetico, il momento dell’*inventio*, anche senza coinvolgere la veste verbale. Le strutture narrative, tematiche o argumentative dei *Triumphi* possono dunque agire in un vero e proprio palinsesto intertestuale. In qualche caso si tratterà di semplici allusioni mitologiche che attingono anche al repertorio petrarchesco. Ad esempio, Bembo 14, 7-8 «con lui che spesso Giove et tutto stanco / ha ’l ciel» rimanda al tema dell’onnipotenza di Amore, già di *TC* I; Casa, LXII 9-12 riprende la vicenda di Esaco, già narrata in *TC* II; Tasso CLXVII, 9 cita Atalanta, e nel commento il mito viene descritto attingendo a *TC* II, 166-168: «“*Quel, ch’i passi veloci d’Atalanta*”: Atalanta, correndo con Hippomenes, si fermò di colpo per raccogliere i pomi, o le palle d’oro, come dice il Petrarca: “E seco Hippomenes che fra cotanta l’Turba d’amanti e miseri cursori, l’Sol di *vittoria* si rallegra e vanta”»<sup>44</sup>.

Più rilevante il modo in cui nelle *Rime d’amore* Tasso rifunzionalizza liricamente il motivo dello scontro tra potenze allegoriche, comprimendolo e privandolo della sua erudita monumentalità, per ricondurlo invece a una dimensione epigrammatica. Il primo caso è il sonetto CII, la cui rubrica è «*Describe la vittoria de lo*

<sup>43</sup> TORQUATO TASSO, *Rime*, cit., p. 275.

<sup>44</sup> Ivi, p. 342.

Sdegno et il suo trofeo»; vi troviamo parole chiave come *schiera, virtù, turba e spoglie*; a commento del v. 5 Tasso scrive: «“Ecco la turba”: descrive leggiadri ssimamente il trionfo de la ragione et il maraviglioso trofeo drizzato de la sensualità»<sup>45</sup>; e non mancano ulteriori consonanze retoriche e lessicali: si confrontino i vv. 10-11 «*Finta pietà, sdegno tenace e duro, / E querele e lusinghe in dolci accenti*» con l’analoga antitesi di TM II, 110-111 «*Questi fur teco miei ingegni e mie arti, / or benigne accoglienze et ora sdegni*», che riassume l’atteggiamento di Laura verso il poeta, usato anche in quel caso come antidoto per un amore privo di misura.

Il secondo caso è ancora più esplicito: nella seconda parte del madrigale CLIII viene fatta dello scontro tra Laura e Amore nel *Triumphus Pudicitiae* una sorta di galante riduzione. Riporto l’intero testo, evidenziando in corsivo i punti più rilevanti per il mio discorso:

Ha gigli e rose et ha rubini et oro  
E due serene stelle e mille raggi  
Il bel vostro purpureo e bianco viso,  
Onde sua primavera è 'l suo tesoro,  
E gemme i vaghi fiori, e lieti maggi  
Lucide fiammo son di Paradiso;  
Ma 'l più bel pregio è la virtù de l'alma  
Ch'è di se stessa a voi corona e palma.

La Natura v'armò, bella Guerrera,  
E strali sono i guardi, e nodi i crini,  
E le due chiare luci ambe facelle;  
E 'n vostro campo è ne la *prima schiera*  
*L'honor, la gloria*, e stanno a lor vicini  
Gli *alti costumi e le virtuti* anch'elle;  
Et *un diaspro intorno* il cor v'ha cinto,  
E voi sete la *duce, Amore il vinto*.

Il madrigale si compone di due parti, il cui schema metrico è ABCABCDD. Lo schema è identico a quello di *Rvf* 106, e Tasso sembra proprio coniugare e contemporare i due modelli: il delicato quadretto in cui Laura cattura il poeta mentre questi si trova «senza compagna et senza scorta» è sottilmente rovesciato, dal momento che nella seconda parte il visibilissimo riferimento è a Laura che sconfigge Amore circondata dalla schiera delle proprie virtù in *TP*. Solo la seconda fonte è poi dichiarata nel *Commento* («“Amore il vinto”: è breve imitatione d'una lunga poesia di PETRARCA, ne la qual si descrive non solo Amor trionfato, ma vinto da L. e da le sue virtù»)<sup>46</sup>, ma è indubbio che la brevità e levità raggiunte guardino anche al madrigale petrarchesco.

<sup>45</sup> Ivi, p. 292.

<sup>46</sup> Ivi, p. 333.

In Celio Magno mi pare infine che l'ampliamento di suggerimenti petrarcheschi provenienti dai *Triumphi* sia una strategia ben riconoscibile e disseminata in molti punti delle proprie *Rime*<sup>47</sup>. Limitandomi a qualche esempio rilevante: il sonetto 7 è dedicato alla figura di Anassarco, già in *TF* III, 73; nel sonetto 19 per Giulio Ballino le terzine comprimono motivi trionfali, e specialmente *TT*, 112-120, sulla fugacità della gloria e la rovina delle glorie umane; in 29, 20-26, la schiera delle virtù che accompagnano la donna allude a *TP*; in 39, in morte di Elena Loredan, la descrizione della quiete del corpo morto rimanda alla celeberrima chiusa *TM* I; in 51 è ripreso il motivo del sogno fatto all'alba; in 86, 15 è smentita l'immagine terribile della morte proprio come in *TM* II; la canzone 109, basata sul confronto tra la gloria passata di Roma e quella presente di Venezia, amplifica degli *exempla* di virtù romana, tutti già presenti in *TF* (Orazio Coclite, Muzio Scevola, Curzio, Curio Dentato, Scipione Africano, Cicerone); la canzone 137 che chiude il canzoniere, prima delle rime di corrispondenza, è una visione allegorica della fede.

Scorrendo gli esempi visti sin qui, la cui schematica presentazione tradisce in qualche caso la rete complessa delle tecniche intertestuali, possiamo dire di trovarci di fronte a strategie insieme riconoscibili e diversificate, in cui vengono riconosciute poetiche autoriali differenti, che posso indicare per sommi capi nelle loro direzioni principali: l'intarsio prezioso di più luoghi petrarcheschi in Bembo, la dislocazione sintattica di elementi prelevati dalla stessa fonte in Della Casa, la vernice petrarchesca su spunti antichi o la riduzione lirica degli scontri trionfali nelle rime amorose di Tasso, l'ampliamento di suggerimenti tematici e motivi di carattere morale in Magno. A fronte dell'incidenza indubbiamente maggiore dei *Fragmenta*, i *Triumphi* rivelano dunque una presenza minoritaria ma assidua in tutti gli autori schedati.

## 5. Conclusioni

Il panorama tracciato non contraddice nella sostanza le linee indicate in apertura, che si possono riassumere come segue: a) una presenza comparativamente marginale rispetto alla pervasività del modello dei *Fragmenta*, e nello stesso tempo b) una costante accessibilità dei *Triumphi*, sia come fonte che come sinopia intertestuale; c) una sorta di funzione di raddoppio o rincalzo di due modelli differenti, insieme intertestuali e interdiscorsivi: l'influenza trionfale su generi come il sogno

<sup>47</sup> Già CESARE GALIMBERTI, *Disegno petrarchesco e tradizione sapientiale in Celio Magno*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di GIORGIO PADOAN, Firenze, Olschki, 1976, pp. 315-332, alle pp. 317-318, indicava per Magno, e in particolare per l'interpretazione del percorso del suo canzoniere che conduce alle rime spirituali conclusive, un intreccio tra le due opere del Petrarca volgare, e arrivava a definire le *Rime* «Triumphorum fragmenta».

e la visione si intreccia chiaramente con il modello della *Commedia* (ma in qualche caso anche dell'*Amorosa visione*), mentre si attiva invece più volentieri in concordanza con il modello dei *Fragmenta* la loro funzione di repertorio di sentenze, suggerimenti enciclopedici, motivi, sintagmi o rime nella lirica.

Si noti inoltre, solo per indicare una possibile prosecuzione del discorso verso altri generi che meriterebbero un'apposita indagine, che l'opera può assumere questa seconda funzione anche al di fuori dell'ambito della poesia, ad esempio nella trattatistica. In proposito ricorderò almeno il caso dell'*Arte poetica* di Antonio Minturno. Minturno considera i *Triumphi* un'opera epica e ne utilizza largamente i versi per illustrare i modi per sviluppare alcuni tratti essenziali della narrazione, come ad esempio la descrizione delle qualità dei personaggi. Così viene introdotta una lunga rassegna di esempi trionfali:

La terza [modalità] è mista dell'uno e dell'altro modo, e propria degli epici; e si fa quando eglino parte per loro stessi, parte per le persone a parlare introdotte ragionano, si come ne' *Triomphi* del Petrarca troverete. Di che già di sopra assai detto abbiamo. Ma considerando le cose che si narrano, del narrare molta varietà troveremo. Concosia che si narri, quando si discrivono le persone, le cagioni, i luoghi, i tempi, gli atti, le passioni dell'animo, il modo, l'istromento. Come si discriva la persona e quel che segue, qual è la forma, il costume, l'operatione, la fortuna, il genere, la patria, la gente e simili cose, ne' *Triomphi* il Petrarca sovente insegna<sup>48</sup>.

Anche sotto questo aspetto emerge in primo piano la natura enciclopedica della ricezione dell'opera petrarchesca, poiché è soprattutto la struttura catalogica delle processioni trionfali a offrire a Minturno un vero e proprio prontuario al servizio delle sue considerazioni. La critica petrarchesca del XVI secolo non mancò di esprimere perplessità circa il genere a cui ascrivere l'opera, circa la sua incompiutezza e le difficoltà di ordinamento di alcuni capitoli: ma è probabile che queste condizioni abbiano finito per esaltarne la funzione di dispositivo aperto alla frammentazione<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1564, pp. 18-19 (cito dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca Universitaria di Torino).

<sup>49</sup> Per il caso significativo di riorganizzazione dei *Triumphi* in repertorio ad opera di Francesco Alunno cfr. il saggio di Sabrina Stroppa e Paolina Catapano in questo volume.



GIACOMO MORBIATO

I TRIONFI DEL “NUOVO PETRARCA”:  
STRATEGIE E MODALITÀ DELLA RISCRITTURA PETRARCHESCA  
IN LODOVICO PATERNO (1560-1564)

1. Nel 1560, prima del 10 agosto, sotto l'insegna di Giovanni Andrea Valvasori detto il Guadagnino, in una tiratura che non supera le 1500 copie stampata da Niccolò Bevilacqua e curata-corretta da Remigio Nannini, è messo in commercio a Venezia un voluminoso libro di rime dell'esordiente Lodovico Paterno<sup>1</sup>. Quantomeno in un primo gruppo di esemplari, la raccolta circola col roboante titolo di *Nuovo Petrarca*, volto a richiamare agonisticamente quello ormai più diffuso del Petrarca volgare commentato (*in primis* da Vellutello) e non, *Il Petrarca*<sup>2</sup>. Tuttavia, già dopo il 1° ottobre, esso risulta sostituito dal più innocuo *Rime*, nel tentativo di arginare polemiche che, stando all'avviso *At lettori* firmato da Mario degli Andini, dovevano essere già attese a pubblicazione non ancora ultimata<sup>3</sup>. Il discorso

<sup>1</sup> Ho consultato la versione digitalizzata dell'esemplare conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, segnatura P.o.it.759. [CNCE 47272, Edit 16]. Un'accurata descrizione bibliografica della stampa è nella tesi magistrale, inedita, di VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560): paratesti, struttura e storia editoriale*, Università degli Studi di Torino, 2020, pp. 29-33. Si veda poi anche (indipendente dal lavoro appena citato) FABIO NELLI DELLA VILLA, *Lodovico Paterno*, Piedimonte Matese, Ass. Storica del Medio Volturno, 2022, pp. 37-42.

<sup>2</sup> Lo nota, con riferimento specifico al Petrarca-Vellutello a partire dalla seconda edizione (1528), VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., p. 56; ma che l'intitolazione *Il Petrarca* per le edizioni con commento completo si stabilizzi dopo il 1525 – tenendo a mente l'*imprinting* dato dall'Aldina del 1514 – è asserito con buoni argomenti da SABRINA STROPPA, *Come veniva letto il Vellutello nel Cinquecento. Fortuna e fruizione dei commenti al Petrarca volgare*, in *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy and Beyond. Materiality, Paratexts and Interpretative Strategies*, edited by GUYDA ARMSTRONG, SIMON A. GILSON and FEDERICA PICH, Cambridge, Legenda, 2023, pp. 41-58, alle pp. 43-45.

<sup>3</sup> La lettera prefatoria di Mario degli Andini segue la dedica a Filippo II dell'altrettanto sconosciuto Lelio Fortunato: per un'analisi dettagliata del contenuto e della struttura argomentativa

introduttivo dell'Andini si organizza infatti nella sua seconda parte come difesa del giovane autore, provvisto di «maggior modestia», dalla malevolenza dei critici invidiosi<sup>4</sup>, rei di non aver riconosciuto un valore letterario la cui sostanza è essenzialmente quantitativa: l'*enfant prodige* Paterno è superiore o quantomeno pari o prossimo a Petrarca in quanto in minor tempo è stato in grado di comporre un più alto numero di versi, oltretutto dotati di maggiore varietà di *res* e *verba*, intorno a un soggetto analogo. A ogni modo, la precipitosa sostituzione del titolo non riesce a ricucire lo strappo col pubblico, come sembrano testimoniare anche le successive vicende delle *Rime*, riedite accresciute e ampiamente modificate nella struttura a Napoli nel 1564 col più felice titolo di *Mirzia*, cui seguirà nel 1568 a Palermo l'aggiunta di una *terza parte* della *Mirzia* comprensiva di uno scambio epistolare tra autore ed editore (in persona del fratello Luigi Valvassori) risalente al 24 agosto - 1° ottobre 1560 – ma verosimilmente confezionato *ad hoc* in seguito – introdotto da una nota dell'Andini e dichiaratamente volto a dimostrare «la innocenza del Paterno nostro intorno a quel titolo *Nuovo Petrarca*»<sup>5</sup>. Sebbene le missive in questione tentino, a giochi ormai conclusi, di attribuire interamente il titolo *Nuovo Petrarca* a una mossa di *marketing* mal calcolata dell'editore, la critica moderna, cui si accoda chi scrive, è concorde – con l'eccezione di Nelli della Villa – nel ritenere l'autore solidale con tale scelta e, soprattutto, l'opera (completa di rime dei corrispondenti e paratesto) del tutto congruente con la sua prima intitolazione battagliera e innovativa, «soprattutto perché quel testo resta storicamente definito nelle sue proporzioni reali di dimostrazione d'una possibilità “moderna” di esercizio petrarchistico»<sup>6</sup>.

2. In entrambe le emissioni, il frontespizio dell'ed. 1560 dichiara dopo il titolo la struttura interna dell'opera: una distinzione «IN QVATTRO PARTI. | La prima & seconda, in vita & in morte | di M. Mirtia. | La terza de' varij soggetti, & la

dei due pezzi paratestuali rimando ancora a VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 33-54.

<sup>4</sup> Tra l'altro, riutilizzando immagini e argomenti della dedica del *Cortegiano* a Miguel de Silva, come mostrato da ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, in «Napoli nobilissima», LXXVIII (2021), 1, pp. 32-43, a p. 33.

<sup>5</sup> Per la storia editoriale della *Mirzia*, cfr. VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 79-91. Le missive incluse nella *Mirzia III* sono state di recente ristampate a cura di FABIO NELLI DELLA VILLA, *La polemica intorno al titolo Nuovo Petrarca vista attraverso lo scambio epistolare tra Luigi Valvassori e Lodovico Paterno*, Piedimonte Matese, Ass. Storica del Medio Volturino, 2022.

<sup>6</sup> Così Amedeo Quondam in *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, a cura di GIULIO FERRONI e AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1973, p. 340. E cfr. ora VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 48-49 e 54, dove si fa notare «come il titolo scelto per la raccolta del nostro autore non derivi solamente da una semplice strategia editoriale, ma dalla sua stessa articolazione e composizione».

quarta | de' Trionfi» nella quale non è difficile riconoscere l'impronta del Petrarca volgare riordinato da Vellutello<sup>7</sup> (tenuto a riferimento anche in alcune scelte d'ordinamento, come quella di aprire la terza parte con una canzone politica di cui *incipit*, schema ed estensione sono modellati esattamente su *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*)<sup>8</sup>.

Le rime in vita di Mirzia contano 350 testi, quelle in morte 170 (portando a 520 i componenti organici alla narrazione lirico-biografica, l'opera vera e propria per Vellutello), quelle dei vari soggetti 273 testi, raggiungendo le 793 poesie per la parte canzonieristica<sup>9</sup>. A fronte di un intero capace di raddoppiare per eccesso e senza sforzo il canzoniere-modello, va notata l'aderenza delle prime due parti di Paterno alle corrispettive petrarchesche secondo l'articolazione data da Vellutello (229+100+37). Anche nel *Nuovo Petrarca* le rime in vita sono poco più doppio di quelle in morte (350+170), e la somiglianza risulta accresciuta dalla consistenza assai prossima delle forme metriche<sup>10</sup>. Tuttavia, altrettanto evidente risulta la crescita abnorme della terza sezione (37 vs. 273), incurante delle proporzioni dell'insieme petrarchesco e corrispondente al rafforzarsi, ben cinquecentesco, della componente occasionale-encomiastica, che tradisce la richiesta di riconoscimento e promozione socioculturale sottesa al libro d'esordio di Paterno.

Tale istanza, *in primis* rivolta agli ambienti letterari napoletani, emerge con forza dalle rime dei corrispondenti date in appendice al *Nuovo Petrarca* – oltretutto, ennesima traccia lasciata dalla forma-Vellutello – e distinte tipograficamente in due gruppi. Il primo include 16 sonetti di proposta, tutti inviati da illustri sconosciuti o

<sup>7</sup> L'impianto vellutelliano della raccolta è stato riconosciuto anzitutto da LUCA MILITE, il quale lo ha rinvenuto anche nell'ed. 1560 dei *Sonetti et canzoni. Con l'egloghe pescatorie* di BERARDINO ROTA (cfr. BERARDINO ROTA, *Rime*, a cura di LUCA MILITE, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2000, pp. 678-679). ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., p. 33, ha poi osservato che «la *mise en page* infatti riproduce scrupolosamente quella riservata di solito all'ipotesto [...], con la riproposizione di tutta una serie di elementi paratestuali» comprese le vignette xilografiche (da ricondurre a Nicolò Bevilacqua) che «chiaramente si ispirano ai legni giolitini che accompagnano i numerosi *in-quarto* petrarcheschi impressi nel corso degli anni Cinquanta» e che saranno poi singolarmente reimpiegate nel *Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello* stampato da Valgrisi, 1560.

<sup>8</sup> Lo nota anche VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno* (1560), cit., pp. 68-69.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 89-113 *et passim* per la consistenza esatta delle tre parti e il relativo incipitario, meritevole di dissipare gli equivoci sorti dai dati inclusi in *La locuzione artificiosa*, cit., relativi in realtà alla *Mirzia* 1564-1568.

<sup>10</sup> «Le percentuali complessive delle sezioni “In vita” e “In morte” sono molto simili (sonetti 86,5%, canzoni 5,8%, sestine 2,3%, madrigali 3,5%, ballate 1,1%, ottave liriche o strambotti 0,8%), con un numero leggermente minore per quanto riguarda le canzoni, compensato da quello dei madrigali, a quelle del Canzoniere petrarchesco (sonetti 86,6%, canzoni 7,9%, sestine 2,4%, madrigali 1,1%, ballate 1,9%)» (VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno* (1560), cit., p. 60).

quasi con la sola eccezione dei due di Laura Terracina. Ben diversa la composizione del secondo gruppo, che conta 13 sonetti di risposta e due ulteriori di Antonio Carafa e Angelo Di Costanzo che, pur non essendo in sé proposte, provocano la replica paterniana qui acclusa, e comprende i più rinomati tra i “signori napoletani” che avevano affollato le antologie veneziane del 1552-1558 (Di Costanzo, Rota, Carafa, Tansillo, Belprato, Terminio). Lo squilibrio di valore fra le due schiere si coglie facilmente, e pare il segno della marginalità di Paterno rispetto all’ambiente poetico partenopeo – senza, peraltro, che la menzione lusinghiera che di lui fa l’ormai quasi settantenne B. Tasso in *Amadigi C 43, 7-8* (1560) sia sufficiente a provare il contrario; un ambiente capeggiato dalla generazione precedente la sua, cui egli si affida in cerca di legittimazione<sup>11</sup>.

La struttura vellutellianamente quadripartita del *liber* esordiale di Paterno e le sue dimensioni gargantuesche ci pongono di fronte a un caso pressoché unico nella lirica del Cinquecento di imitazione integrale e massimalista del Petrarca volgare<sup>12</sup>: una declinazione quantitativa dell’*aemulatio* che, a partire dall’equivalenza posta tra copiosità e valore, punta al superamento in ampiezza del testo petrarchesco, di cui sono ripresi e volentieri moltiplicati gli elementi formali più esposti, e a cui ci si accosta preferenzialmente tramite la riscrittura di singoli testi o serie testuali<sup>13</sup>. Si tratta, com’è evidente anche dai risultati poetici, di una strada del tutto antitetica, nel suo binomio di «mirabile artificio e celeste soavità» (ancora l’Andini), esito estremo e ipertrofico, in una parola manieristico, della *dulcedo* di bembiana memoria, a quella percorsa dalla linea più alta e aristocratica del petrarchismo quattro-

<sup>11</sup> Tuttavia, né lo sforzo autoaccreditante profuso nel *Nuovo Petrarca*, né la pubblicazione delle *Nuove fiamme* (Venezia, Valvassori, 1561, ora riedite come LODOVICO PATERNO, *Nuove fiamme*, a cura di FABIO NELLI DELLA VILLA, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2023), né la partecipazione ad alcune antologie d’occasione a stampa nel 1561-1565 (di cui dà conto analiticamente VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 10-16), sembrano aver conferito a Paterno la centralità nel parnaso poetico contemporaneo da lui auspicata; come provano per converso tanto le rime dei corrispondenti della *Mirzia* 1564, accresciute di 13 nomi ma per la maggior parte di scarso peso e perciostesso privi di qualsivoglia potere legittimante, quanto il tentativo di rilancio costituito dalle *Satire di cinque poeti illustri* (Venezia, Valvassori, 1565), dove con l’avallo del solito Andini Paterno colloca sé stesso al vertice della linea Ariosto-Sansovino-Bentivoglio-Alamanni in qualità di poeta satirico esemplare. Al contrario, FABIO NELLI DELLA VITA, *Lodovico Paterno*, cit., p. 35, dà notizia di un passaggio degli *Ecatommi* di Giraldi Cinzio (a stampa nel 1565) che potrebbe alludere all’astio tributato a Paterno dall’ambiente poetico napoletano: «Seco ha il Paterno, cui tal grazia inspira / Febo, che, piena d’astio e d’aspri sdegni, / la sirena di Napol se ne adira».

<sup>12</sup> L’unico accostamento lecito appare quello con il *Petrarca spirituale* (1552) di Malipiero, su cui cfr. AMEDEO QUONDAM, *Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 203-262.

<sup>13</sup> Esemplare il caso dei metri lunghi e nello specifico delle canzoni, sulla cui tecnica riscrittoria si è soffermata RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Metamorfosi di metamorfosi. Rielaborazioni petrarchesche nel canzoniere di Lodovico Paterno*, «Nuova secondaria», XIV (1997), pp. 44-49, con particolare attenzione a I-51, ricalcato fin dall’*incipit* su *Nel dolce tempo della prima etade* (Rvf 23).

cinquecentesco, culminata appena due anni prima nell'esigua e selezionatissima *princeps* veneziana delle *Rime* di Monsignor Della Casa<sup>14</sup>.

3. Quanto visto sin qui con l'occhio soprattutto alle prime tre parti del libro d'esordio di Paterno trova ulteriore conferma nella partitura dei *Trionfi*. Se per un verso Paterno articola il proprio sintagma poematico, almeno nelle sue grandi articolazioni, parallelamente a quello petrarchesco, per l'altro non si perita di spezzare la curva originaria di attacco e contrattacco, insieme sinusoidale e ascendente<sup>15</sup>, a fini accrescittivi, incuneando tra Castità e Morte la nuova coppia, tuttavia non antitetica, composta da Speranza e Fortuna. Ne risulta una scansione in 8 trionfi e 16 capitoli (3 Amore + 2 Castità + 1 Speranza + 4 Fortuna + 1 Morte + 3 Fama + 1 Tempo + 1 Divinità), accresciuta rispetto a quella del Petrarca-Vellutello e poi delle edizioni moderne, di cui per giunta disarticola la divisione in capitoli dei primi tre trionfi<sup>16</sup>.

L'innovazione macroscopica dei due trionfi aggiunti si accompagna all'interferenza di altri modelli<sup>17</sup>: per il trionfo di Fortuna, le *Satire* di Ariosto (III, 208-231) possono aver fornito a Paterno l'immagine della montagna come *analogon* della ruota della Fortuna, mentre la canzone 325 dei *Fragmenta* può avere ispirato l'idea di far dialogare l'*agens* con la Fortuna personificata; e si dovrà inoltre tenere conto quantomeno della suggestione fornita dai capp. XXXI-XXXVII dell'*Amorosa*

<sup>14</sup> La categoria di manierismo rinvia immediatamente alla fondamentale interpretazione del *Nuovo Petrarca* data da AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 65-75, oltre all'antologia già citata con Ferroni), che ne ha per primo riconosciuto i tratti retorici qualificanti, al contempo vedendovi uno dei segnali d'avvio di una nuova fase della letteratura napoletana. Circa tale disegno storiografico si tengano però presenti le riserve espresse da GIOVANNI PARENTI, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo. (In margine a una recente antologia)*, in «Metrica», I (1978), pp. 225-239, dubioso se Paterno fosse stato caricato «del peso davvero eccessivo di rappresentare un'intera situazione storico-letteraria».

<sup>15</sup> Così descritta da SIMONE RAFFAELLO PENGUE, *La struttura: attacco e contrattacco, l'armonico duello dei Triumphi*, in *I Trionfi di Petrarca. Indagini e ricognizioni*, a cura di MARIA ANTONIETTA TERZOLI e MURIEL MARIA STELLA BARBERO, Roma, Carocci, 2020, pp. 92-98. Rispettosa della concatenazione petrarchesca è invece l'imitazione giovanile di Thomas More *Nyne pageauntes*, cui accenna ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-4 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 429-485, a p. 433.

<sup>16</sup> Il numero di versi di ciascun capitolo presenta poche corrispondenze tra Paterno e Petrarca: 130 versi in entrambi ha *TF I*, 145 *TT* (e, in Petrarca, *TE*, con rinvio allusivo a *Par. XXXIII*, ma il corrispettivo paterniano ne conta 151); mentre i 124 versi del petrarchesco *TF III* sono molto vicini ai 121 di Paterno. Dei *Triumphi* considero la lezione recata tra le altre stampe da *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello di nouo ristampato con le figure a i Triomphi, et con piu cose vili in varii luoghi aggiunte*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1552 [CNCE 27036, Edit16]. Ho consultato la versione digitalizzata dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

<sup>17</sup> Seguo qui da vicino ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., pp. 37-39, eccetto che per il riferimento a Boccaccio.

visione boccacciana, presentata esplicitamente dai frontespizi delle stampe cinquecentesche come opera trionfale<sup>18</sup>. Tanto per *Tr. Fort.* quanto per *Tr. Sper.* Paterno si mostra poi debitore in misura cospicua di Remigio Nannini, attivo come collaboratore editoriale nella stampa del *Nuovo Petrarca* ma soprattutto traduttore del petrarchesco *De remediis utriusque fortunae* (1549), con alcuni passaggi della cui versione i due trionfi nuovi mostrano di avere chiari punti di contatto.

4. Se, abbandonando la macrostruttura dei *Trionfi* 1560, spostiamo lo sguardo sulla loro narrazione, aiutano a precisare le intenzioni del “Nuovo Petrarca” due punti strutturalmente importanti del racconto dove il motivo del conseguimento della gloria letteraria da parte dell’io narrante compare insieme alla figura di Petrarca. Il *Trionfo d’Amore* prende le mosse dall’apparizione *ex abrupto* di un’«ombra tosca», incaricata di attivare immediatamente il palinsesto petrarchesco (corsivi miei)<sup>19</sup>:

Quell’ombra tosca, ch’al *gran tosco amico*  
già trionfar mostrò di tanti Amore  
dapo ch’ascesi furo in luogo aprico, 3  
mi disse: «O tu, che nel comune errore  
seguì la schiera, e per quant’io conosco  
bramoso sei di ver’eterno onore, 6  
se vuoi levarti da quest’ær fosco  
*et volar per le bocche de’ mortali*  
ti farò qual mai feci al mio buon tosco. 9  
Ed altra gente da più duri strali  
ti mostrerò ferita, o morta, o presa,  
col mondo carco d’infiniti mali. 12  
Questa, com’io ne stimo, altera impresa  
seguì; che né per guida, o per ingegno,  
o pur per arte t’è la via contesa. 15

Si tratta chiaramente dell’anonima guida toscana del *Triumphus Cupidinis* (per Vellutello da identificare in Cino da Pistoia), che senza preamboli si rivolge all’io narrante, non prima però che al v. 1 abbia fatto capolino Petrarca, designato con una trasparente perifrasi. Nella sua battuta d’apertura, la guida attribuisce al narratore – e all’autore dietro di lui – alcuni tratti: è anch’esso uno del seguito d’Amo-

<sup>18</sup> Dati EDIT16 alla mano, alla *princeps* milanese del 1521 seguono le edizioni veneziane di Zoppino 1531 e Giolito 1549, poi 1558, tutte presentanti il poema come successione dei trionfi di Sapienza, Gloria, Ricchezza, Amore e Fortuna.

<sup>19</sup> Per gli estratti dalle cinquecentine, si distingue secondo l’uso moderno tra *u* e *v*, si normalizza l’uso di accenti e apostrofi, si abolisce l’*h* grafica (sia all’inizio che all’interno di parola e nel verbo *avere* dove non necessaria), si normalizza dove necessario alla comprensione la punteggiatura, si sciolgono le abbreviazioni tachigrafiche; mentre sono conservate le oscillazioni nell’uso di scempi e doppie.

re, ma al contempo è ricco di «ingegno» e «arte», nonché animato da una brama di «ver’eterno onore», cioè dal desiderio di gloria letteraria<sup>20</sup>. Petrarca ricompare al v. 9 in quanto modello reso superabile dall’aiuto della stessa guida, subito concretizzato nella sua decisione di mostrare al protagonista altre, nuove schiere di vinti amorosi, espressa ai vv. 10-12 con trasparente variazione su *TC I*, 28-30<sup>21</sup>. Come poi precisato dalla stessa guida ai vv. 64-66, il primo capitolo passerà in rassegna coloro «che fè non volse, onor, sangue o pietate, / da la lor non concessa e torta via, / né ragion di natura e d’onestate»: in ordine, i responsabili di amori contro la propria fede, incestuosi, con animali, con vegetali, con esseri inanimati, omosessuali.

Petrarca, additato come *exemplum* insigne (insieme a «l’altro, al cui gran nome / par che ’l gran Pado reverente assorga», forse un’illusione a Dante), ricompare ai vv. 100-101 di *Tr. Sper.*, la cui seconda sequenza (dal v. 60) è occupata da una meditazione dell’*agens* dapprima sul proprio passato amoroso e poetico, interamente sotto il dominio di Mirzia, poi (dal v. 91) sul proprio futuro, che gli appare dominato dal medesimo connubio di dedizione all’amata scomparsa e conseguimento della gloria poetica:

<p style="text-indent: 4em;">Et già sarei di questo carcer fuora, se non sperassi di tenerla viva qua giù mill’anni e altrettanti ancora.</p> <p style="text-indent: 4em;">Spento e fuor di desir forz’è ch’i’ viva sol di speranza, e chieggiā, e tenti, e brami giunger contento in non molt’anni a riva.</p> <p style="text-indent: 4em;">Poi cinto il capo de gli amati rami in strana guisa e meraviglia i’ sorga di novo al mondo, e pianga, e canti, e ami.</p> <p style="text-indent: 4em;">Tal già l’abitator de l’umil Sorga <i>fra noi si mira</i>, e l’altro, al cui gran nome par che ’l gran Pado reverente assorga.</p> <p style="text-indent: 4em;">Vomer di penna, che bel viso e chiome di mano in mano adorni: o quanti furo felici lasserà le costui some.</p> <p style="text-indent: 4em;">Et poco mi parrà noioso e duro l’ultimo passo, di che ’l mondo geme, sendo di mortal vita allor secolo.</p>	93 96 99 102 105 108
---	-------------------------------------

<sup>20</sup> Che la posta in gioco sia questa è confermato dal ricomparire dell’espressione del v. 8 in *Tr. Fam.* III 1-6, là dove entrano in scena le schiere dei letterati illustri: «A pena eran passati i chiari spirti / che s’acquistar con l’arme onore eterno / quand’altri cinti di bei lauri e mirti / vidi le tempie; e aver morte a scherno / volando per le bocche de’ mortali / autunno, state, primavera e verno».

<sup>21</sup> La guida petrarchesca esaurirà in realtà la sua funzione con *Tr. Am.*, per poi essere sostituita da altre figure o voci funzionalmente analoghe, secondo una valorizzazione della componente pedagogica dei *Triumphi* su cui ha ragionato ROSARIO LANCELLOTTI, *I ‘Nuovi Trionfi’ di Lodovico Paterno*, cit., pp. 34-36.

Un'allusione alla poesia petrarchesca, anche qui posta da Paterno in ideale continuità con la propria, torna poco dopo, al v. 109, dove il narratore comincia a svolgere il *topos* di lunga tradizione dei nomi degli amanti incisi, qui nella corteccia del mirto in tutti i *loci amoeni* definiti proprio dal soffiare di una petrarchesca «l'aura». È il preludio ai versi finali, dove l'ambizione e l'anelito di fama letteraria, per quanto coperti dal desiderio di eternare Mirzia defunta, sono espressi a chiare lettere da una voce qui coincidente, quasi senza filtri, con quella dell'*auctor*:

*Ovunque l'aura spira e l'onda freme  
scolpit[i] in leggiadretto e verde mirto,  
che di gelo o di nube ira non teme,  
leggeransi i duo nomi, e vago spirto  
intorno mostrerà com'altri possa  
de la gloria trovare il camin'irto.* 111

Ciò non è fatto ancor, ma pria ch'in fossa  
tempo mi snervi, di compirlo i' cerco  
per altamente illuminar quest'ossa,  
se pur con prezzo il mio sperar non merco. 117

5. Quanto ai mezzi coi quali conseguire tale gloria, si è già detto di come Paterno punti tutto su un'imitazione integrale del Petrarca volgare, retoricamente votata all'amplificazione e al mutamento per *adieictio*. A questo fine mira ovviamente l'addizione dei trionfi di Speranza e Fortuna, più in piccolo l'allungamento di singole pericopi tratte dal testo-modello. Per osservare da vicino un caso esemplare di questa seconda modalità, prendiamo in considerazione la redazione 1564 dei *Trionfi* (su cui cfr. §10), nella quale Paterno include l'equivalente di *TC IV*, assente nel testo del 1560<sup>22</sup>. Per darvi forma egli cuce un vero e proprio *patchwork* di pezzi dell'originale: le terzine 1-2 presentano l'attacco narrativo, riempiendo due lacune della prima redazione relative rispettivamente all'innamoramento del protagonista e al suo arrivo, insieme al corteo amoroso, nel regno di Venere; le tt. 3-14 recano un'aggiunta al catalogo dei poeti amorosi moderni di *Tr. Am.* III 64-102 [1560], su cui cfr. §6; le tt. 15-19 mutano porzione ipotestuale di riferimento, rifacendo la descrizione dell'enigmatico arco trionfale d'Amore di *TC IV*, 139-153; infine, dopo una terzina di transizione (la n. 20), i vv. 61-130 assumono a propria base la lunga catena anaforica di *TC III*, 151-184:

*Da indi in qua so quai gravose pene  
sente chi per amar sol nacque al mondo  
et com'egli sperando è fuor di spene.* 63

<sup>22</sup> Di questa edizione (identificativo CNCE 31433, Edit16) ho consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca del Seminario vescovile e della Facoltà teologica del Triveneto (Padova) con segnatura 500.FORC.I.6.-13.1 e 13.2.

<i>Et so</i> quanto è terribile e profondo quest'amaro d'amor fallace mare, dove non spirà mai fiato secondo.	66
<i>So</i> come vien ch'altri a sue spese impare far guerra, e pace, e tregua in un momento, et pelo, abito, e ciel poscia cangiare.	69
<i>So</i> come del suo male altri è contento [...]	
<i>Com'è</i> gradito il fuoco, e caro il gelo, e 'l fel com'è soave; e perché sempre a torto od a ragione io mi querelo.	117
<i>Come</i> spesso un desio caldo si tempre col suo contrario, e 'l suo contrario come spesso da quel desio caldo si stempre. [...]	120
<i>In somma so</i> quel che non è creduto se non da chi per manifesta prova l'abbia con gli occhi suoi, com'io, veduto: et mal per uom, ch'in forza altrui si trova.	129

Secondo la lezione del Petrarca-Vellutello (edizione Giolito 1552), l'anafora di «[hor/a] so» occupa le ultime 13 terzine del capitolo e presenta «so» in attacco alle prime 9, «[e] come» nelle due successive, infine «in somma so» e di nuovo «e so» nelle due conclusive. Nell'imitazione a volo radente di Paterno, la serie anaforica riempie le tt. 21-43 e presenta «so» in attacco alle prime 18 terzine (con qualche eccezione), «come» nelle quattro successive e «in somma so» nella terzina conclusiva: la figura è replicata perfettamente nella sua articolazione e quasi raddoppiata nell'estensione.

Riprendendo in mano la prima redazione, un ulteriore procedimento amplificante consiste nell'ingigantimento, con annessa rifunzionalizzazione, di un dettaglio minimo del sintagma petrarchesco. Tale ingrandimento, affine alla *descriptio*, colpisce esemplarmente le figure di Orfeo e Pindaro, incluse da Petrarca nella prima parte del proprio catalogo di poeti d'amore (TC IV, 13-18), che Paterno recupera e disloca per farne l'equivalente dei personaggi parlanti di Massinissa e Seleuco in TC II. Tuttavia, il contesto di *Tr. Am.* II è tematicamente nuovo: i due lirici si staccano dalle schiere dei dediti all'amore pederastico (in continuità con gli amori omosessuali che chiudevano il cap. I), dopo che un breve elenco di letterati greci e latini si è interrotto sulla triade illustrissima di Socrate, Platone e Virgilio, che l'*agens* scorge «più chiari assai che l'oro, / con dritto e moderato affetto amare» (vv. 22-23). Solo allora la visione isola la figura di Pindaro e del giovinetto che lo accompagna (vv. 25-39), Teosseno, di cui il grande lirico, dopo essere stato chiamato per due volte dal protagonista, chiarirà l'identità a uso suo e dei lettori. Dopo la sua battuta (vv. 40-54) e la replica tra sé e sé dell'*agens* (vv. 55-57), il campo

visivo di quest'ultimo è presto ingombrato dalla figura di Orfeo che, dopo essersi presentato (vv. 61-63), racconta distesamente la catena delle proprie sofferenze amorose (vv. 67-102). Il dettaglio degli amori pederastici seguiti alla seconda perdita di Euridice (vv. 91-96) trova un preciso riscontro in *Metam.* X, 83-85, palesando come qui Paterno stia seguendo la versione ovidiana del mito:

Ma visto non poter più ritornarla su l'aria nostra, né volendo insieme con morte volontaria seguirla,	93
d'altro amor, d'altro laccio, e d'altra speme ingombrai l'alma, e per le tracie valli in ciò durai fin a le notti estreme.	96
Poi le madri ciconie, in caldi balli la testa mi troncar, ch'in giù tingendo de l'Ebro i torti andò freddi cristalli.	99
Così fra questa turba ognior piangendo vo mie sventure, e de' dogliosi accenti le selve, i fiumi e i campi ognior empiendo.	102

6. Dopo quella, prioritaria e multiforme, dell'amplificazione, una seconda importante modalità di riscrittura del palinsesto petrarchesco è costituita dall'aggiornamento delle rassegne esemplari<sup>23</sup>. Un capitolo interessato dal fenomeno in misura consistente è *Tr. Cast.* II, dove tra l'altro Paterno si serve per la propria *mise à jour* delle donne probe di una fonte precisa: il *Libro di m. Gio. Boccaccio delle donne illustri*, tradotto per messer Giuseppe Betussi, il volgarizzamento del *De mulieribus claris* stampato più volte a partire dal 1545 e comprensivo di una serie di *addizioni* betussiane<sup>24</sup>, dalle quali sono prelevate ben tredici delle ventidue figure femminili elencate in *Tr. Cast.* II, 7-54 e tutte e dodici quelle menzionate ai vv. 79-106.

Ancor più interessante per chi si sia messo sulla traccia delle ragioni che guidano l'operazione del “Nuovo Petrarca” è però l'aggiornamento cui Paterno sottopone il catalogo dei poeti amorosi moderni (TC IV, 28-69) in *Tr. Am.* III, 64-102. La menzione iniziale di Dante apre alla definizione di Petrarca e Boccaccio quali «quegli eterni / duo lumi, anzi occhi de la tosca língua» (vv. 67-68), e la metafora luminosa è subito ripresa a proposito di Bembo, la portata del cui magistero letterario risulta però diminuita dalla scelta di una sintassi limitante, giacché ai raggi

<sup>23</sup> Su cui già si insiste in ROSARIO LANCELLOTTI, *I 'Nuovi Trionfi' di Lodovico Paterno*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> Cfr. LUCIA NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Roma-Padova, Antenore, 1992, pp. 36-43 e 47-54, e il più recente bilancio di VINCENZO CAPUTO, *Una galleria di donne illustri. Il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», VIII (2008), pp. 131-148.

dei due lumi «non solo er'a scaldarsi il padre Bembo / ma quanti inanzi, o poscia i' ne mirai» (vv. 77-78). Ecco allora comparire due gruppi di poeti, il trapasso fra i quali è segnalato dal possessivo «nostri» come in *TC* IV, 59:

<i>De più moderni</i> ancora un folto nembo, chi ferita la testa, e chi le spalle, chi tronchi avere i più, chi foco il grembo.	81
Non tanti in Canne il perfido Anniballe ferì, né tanti occhio mai Filisteo di Terebinto vide entro la valle,	84
fra quai scorgeasi 'l Sasso, e 'l Tebaldeo più glorioso, e poscia il Serafino, e 'l Cariteo con loro, e 'l Caviceo.	87
Olimpo andava a quei molto vicino, ch'onorò col suo dir Sassoferato et amò come volse il suo destino.	90
Boscano infra gli Ispani il più lodato vidi; e Francesi, e Greci, e Alemanni cantar con altra lingua e altro fiato.	93
<i>I nostri</i> riconobbi al volto, a i panni smarrita aver la strada, e di lontano mover le forze al ver'onore, e i vanni, l'Arcipoeta, e Siculo, e Silvano, Filocalo, e Anisio; e chi del sole Geloso scrisse; e vidi Angeriano.	96
L'abbate di Gaeta ancor si dole de l'Elefante e di sé stesso al fine, che senza testa coronar si vuole.	99
	102

Il primo gruppo ritagliato all'interno del vastissimo insieme dei cantori d'amore «più moderni» è piccolo ma di ampia portata: include in maggioranza italiani, esponenti della lirica cortigiana e popolare fra tardo Quattro e primo Cinquecento (ivi incluso un prosatore quale Caviceo), e in ultima posizione, come solo straniero, lo spagnolo "italianato" Juan Boscán. Degni di nota la relativa arretratezza cronologica del gruppo, che esclude la generazione di Paterno e quella precedente, e l'orientamento pre- e antibembiano dei nomi italiani, anche solo stando alla censura che su quella stagione letteraria avevano esercitato le *Prose*. Paterno sembra insomma esplicitare la propria consentaneità a una linea poetica diversa e avversa a quella aristocratica bembiana, facente capo alla copiosità e facilità di vena, alle acutezze, al ludismo verbale della lirica centro-settentrionale a cavaliere del 1500. Caratteri in parte simili presenta il drappello dei napoletani (vv. 94-102), comprensivo di Britonio («chi del sole / Geloso scrisse») e incorniciato da due poeti-giullari riconducibili all'ambiente di Leone X, Camillo Querno l'Arcipoeta e l'abate di Gaeta, sulla cui poesia Paterno formula però un giudizio negativo a prima vista

non facile da motivare. Diventa più semplice intenderlo quando lo si svela come giudizio riportato, dato che esso coincide quasi perfettamente, per sei degli otto nomi, con una diagnosi di Sannazaro ricordata da Paolo Giovio in una sua lettera a Girolamo Scannapieco stampata nelle *Lettere vulgari* a cura di Lodovico Domenichi (ed. *princeps* 1555):

Io non vi dico quello che [Sannazaro] diceva dello abate Anisio, dello An-giriano, del Brittonio, del Filocalo, del Silvano e dello Archipoeta, perché questi tali non fanno al proposito nostro; perché esso gli metteva in un'altra bossola di poeti e non nella prima, nella quale meritatamente pareva che vo-lesse star solo, come volle stare il Pontano nella sepoltura<sup>25</sup>.

Al pari di Sannazaro, stranamente o meglio tendenziosamente escluso dal cata-logo del 1560 insieme ai migliori lirici napoletani attivi negli anni Venti-Cinquanta del Cinquecento (gli stessi che però sono destinatari di testi di corrispondenza)<sup>26</sup>, Paterno sembra insomma volersi implicitamente collocare nel *pantheon* napoleta-no a lui coevo in uno splendido isolamento. Più in generale, il catalogo dei poeti incluso nella prima redazione risponde a una strategia insieme polemica e auto-promozionale dalla quale traspaiono chiaramente le rivendicazioni e le ambizioni non da poco del “Nuovo Petrarca”. Proprio in virtù di ciò, risulta rivelatrice l’aggiunta al catalogo dei «moderni scrittor» collocata da Paterno nel ripristinato cap. IV del *Trionfo d’Amore* [1564], vv. 7-36:

<i>Di moderni scrittor fiamme leggiadre</i>	
scorgeva a cento, a mille: o di che clima	
uscian sì folti in ben composte squadre?	9
De’ quai dirò qualch’uno: io vidi in prima	
preso menar fra gli altri il gran Pontano,	
di cui fè sempre Amor cotanta stima.	12
Marullo sen’ già seco a mano a mano;	
presso era d’ogni laude, Accolti, degno,	
poi l’uom cui nome diè Montepulciano.	15
Né lunge da costor l’altero ingegno	
Pico, insieme col Pio; Giacopo ancora	
Sannazar apparea di gloria pregno.	18
Et Bembo, ch’è più chiaro e vivo ogniora,	
sorgea con un Trifon, novo Anfione,	
et con Gravina, e Molza, e Cotta in fuora.	21

<sup>25</sup> *Pauli Iovii Opera*, cura et studio Societatis historicae Novocomensis denuo edita, I. *Lettere*: (1514-1544), a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato-Libreria dello stato, 1956, p. 177.

<sup>26</sup> Cfr. §2.

Miraivi 'l Mozzarello, il Castiglione, Vida, Marco Cavallo, e fra costoro Giulio Camillo, il Torre, il Guidiccione.	24
Navaier novi rai giungeva al coro, et parea che strettezza avesse interna col veramente dotto Fracastoro.	27
Eranvi ancor là ver la parte inferna quei ch'ebbero in suo' dir più basso stile: il Sanga, il Mauro, l'Ardelingo, il Berna.	30
Volgendo gli occhi in qua, vidi 'l gentile, vario, vago poeta, e pieno, e grave, che negli erranti amor nullo ha simile,	33
Lodovico Ariosto: o che soave, o che sonora tuba; ei vada, o stia, a piè, a cavallo, in soda terra o in nave.	36

La seconda rassegna poetica risulta più cospicua (25 autori), più avanzata cronologicamente (con ampio spazio dato alla lirica della prima metà del Cinquecento) e più capiente e varia (si veda l'inclusione dei neolatini Vida, Navagero, Fracastoro e dei berneschi), ma soprattutto la sua logica interna – a cominciare dalla collocazione *dulcis in fundo* dell'altro Lodovico, Ariosto – ne tradisce la stretta dipendenza dal catalogo di *Orl. Fur.* XLVI 12-17, da cui Paterno preleva ben 13 nomi, ivi comprese le due coppie Gianfrancesco Pico della Mirandola-Alberto Pio da Carpi e Giovanni Battista Sanga-Francesco Berni<sup>27</sup>. La filigrana ariostesca si intreccia con la volontà di ristabilire alcuni valori condivisi abbassati in precedenza (Bembo) oppure addirittura espunti dal quadro (Sannazaro): segno di un parziale ritorno all'ordine, dunque, che però non impedisce a Paterno di perpetuare la surrettizia esclusione della maggiore lirica partenopea a lui coeva.

7. Il gesto della riscrittura comporta l'ideale sovrapposizione dei due sintagmi poematici, che possono quindi procedere in parallelo oppure divergere uno dall'altro. Il rapporto così creatosi è solido – e in una certa misura più vincolante di quello che lega le due parti canzonieristiche, giusta la loro natura di *fragmenta* – e al contempo assai libero, mai costrittivo, tanto nel grande, come mostrano l'interpolazione dei due trionfi aggiunti e la caduta di capitoli petrarcheschi o al contrario l'innesto di capitoli nuovi, quanto nel piccolo, dove le sequenze di versi e terzine e le singole tessere narrative e catalogiche possono sì dialogare direttamente

<sup>27</sup> *Orl. Fur.* XLVI 12, v. 8 «Marco Antonio Flaminio, il Sanga, il Berna» e 17, v. 2 «di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio». Oltre a questi, sono prelevati dall'elenco ariostesco Bernardo Accolti, Trifon Gabriele, Molza, Navagero, Fracastoro, Giulio Camillo Delminio, Girolamo Vida, e soprattutto Bembo e Sannazaro, disgiunti nel poema ariostesco (rispettivamente a 15, vv. 1-4 e a 17, vv. 5-8), disposti a specchio e congiunti in Paterno.

te con i loro corrispettivi nell'ipotesto per somiglianza, opposizione, variazione, aggiornamento, ecc., ma anche risultare dislocate in altri punti del sintagma e spesso fuse con altre sequenze e tessere originariamente non contigue (così le figure di Pindaro e Orfeo, così il *collage* costituito da *Tr. Am.* IV [1564])<sup>28</sup>. Ciò detto, la costruzione parallelistica di una pericope risulta capace di sollecitare fortemente il lettore cinquecentesco come quello odierno:

Da poi che *Morte* trionfò nel volto  
che di me spesso trionfar solea,  
e fu del nostro mondo il suo sol tolto,  
partissi quella dispietata e rea,  
pallida in vista, orribile e superba,  
che 'l lume di beltate spento avea;  
quando, mirando intorno *su per l'erba*,  
vidi da l'altra parte giunger *quella*  
*che trae l'uom* del sepolcro e 'n vita il serba. 9  
Qual in sul giorno l'amorosa stella  
suol venir d'oriente inanzi al *sole*,  
che s'accompagna volentier con ella,  
cotal *veniva*. E or di quali scuole  
verrà il maestro che descriva a pieno  
quel ch'io vo' dir in semplici parole?  
Era d'intorno il ciel tanto sereno  
che per tutto 'l desio ch'ardea nel *core*  
*l'occhio* mio non potea non venir meno.  
Scolpito per le fronti era 'l valore  
de l'onorata *gente*, dov'io scorsi  
molti di quei che legar vidi Amore. 18 21

(Petrarca-Vellutello, *TF* I, 1-18, ed. Giolito  
1552, cc. 191r-v)

Come rivelano già a uno sguardo rapido le numerose riprese lessicali (in corso), l'*incipit* paterniano di *Tr. Fam.* I, 1-15 si sviluppa chiaramente sulla falsariga del corrispettivo petrarchesco (*TF* I, 1-21), contraendolo. Rinunciando a fornire l'antefatto che in Petrarca occupava la prima terzina (Laura-Pudicizia vinta da Morte), Paterno compatta ai vv. 1-3 i vv. 4-9 petrarcheschi, senza però accontentarsi di conservare la simultaneità tra allontanamento di Morte e avvicinamento di Fama, bensì unendo le due azioni in quella della rincorsa. La sua t. 2 ospita poi una similitudine celeste che varia quella dei vv. 10-13 di Petrarca, per di più sanando l'inarcatura che faceva debordare la figura e il periodo oltre il limite della quarta

<sup>28</sup> Su cui cfr. §5.

terzina. La t. 3 di Paterno fa spazio al colpo d’occhio sul corteo di Fama, anticipato rispetto al testo petrarchesco (t. 7). Nella t. 4 l’*agens* rimarca l’eccezionalità dello spettacolo, in corrispondenza con la t. 5 di Petrarca ma senza tuttavia (e *pour cause?*) dare spazio al motivo dell’inadeguatezza dei mezzi stilistici a disposizione, così come lo *stupor* che riempie il cuore dell’io (t. 5) è diverso dall’ardente desiderio di guardare che deve cedere all’eccessivo splendore del cielo, fino al collassare dello sguardo, presente nel testo petrarchesco (t. 6).

La scrittura in parallelo può altresì comportare un capovolgimento semantico non privo di risvolti polemici e auto-affermativi:

Pien d’infinita e nobil meraviglia  
presi a *mirar* il buon popol di Marte:  
ch’al mondo non fu mai simil famiglia.  
*Giungea la vista* con l’antiche *carte*;  
ove son gli alti nomi, e i sommi pregi;  
e sentia nel mio dir mancar gran *parte*.

(Petrarca-Vellutello, *TF* II, 1-6, ed. Giolito 1552, c. 196r)

Tutto a *mirar* gli antichi spiriti attento  
che s’acquistar con l’arme onore *al mondo*  
er’io, quand’una voce in aria sento:  
«*Giungi la vista* col moderno pondo  
de le più fresche *carte*: è del passato  
spesso il presente in *parte* più giocondo».

(Paterno, *Nuovo Petrarca*, *Tr. Fam.* II, 1-6)

Le riprese lessicali in posizione identica o spostata rendono palese la sovrapposizione dei due esordi – anche se l’intervento della voce anonima che interrompe lo stato assorto dell’io deriva a Paterno dall’*incipit* del contiguo *TF* III, 1-3 – qui però risolta in contrapposizione. Dalla contemplazione delle glorie romane, i due *agentes* traggono infatti conseguenze divergenti: se l’io narrante petrarchesco coglieva l’insufficienza del proprio dire rispetto ai resoconti antichi delle biografie illustri, l’io paterniano invece è invitato a rivolgere l’attenzione alle glorie presenti, spesso più alte delle passate, in un vero e proprio capovolgimento modernista dell’ideologia classicista attiva nel testo-modello, che oltretutto consuona con gli argomenti difensivi dell’avviso dell’Andini ed è congruente con l’aggiornamento delle rassegne esemplari.

8. Un confronto più sistematico tra gli *incipit* di capitolo dei *Trionfi* 1560 e quelli dei *Triumphi* può illuminare meglio il funzionamento della testualità paterniana sia in sé che nei suoi rapporti privilegiati ma non esclusivi col modello petrarchesco. Nel dare forma ai propri esordi, Petrarca si confronta con il campionario di mosse iniziali offerto dalla *Commedia* e sceglie di restringerlo in maniera significativa ai soli *incipit* narrativi<sup>29</sup>. Una simile restrizione, che certo dipende in

<sup>29</sup> Per la tecnica incipitaria dantesca mi rifaccio alla sintesi di LUCA SERIANNI, *Gli incipit della Commedia*, in «Rivista di studi danteschi», XIX (2019), 1, pp. 21-39, il quale, sulla scorta

prima istanza dalla forte disparità di dimensioni tra le due opere (fatto che tra l'altro impone di procedere con estrema cautela alla loro comparazione su ogni livello), va però forse anche ricondotta alla necessità di compensare il minor grado di narratività che caratterizza i *Triumphi*, dove è essenziale deputare l'inizio (così come la fine) di ciascun capitolo alla ripresa e continuazione del racconto. All'interno della famiglia degli esordi narrativi, poi, Petrarca opera un'ulteriore restrizione, limitando in sostanza il proprio catalogo a pochi tipi ricorrenti. Il più frequente, con cinque occorrenze, è quello con *cum inversum* (TC I e II, TM II, TF I e III), seguito (tre occorrenze) dal tipo con periodo ascendente aperto da una subordinata temporale in rapporto di anteriorità con la principale (TC IV, TP, TE), cui è possibile riportare anche TF II, dove la subordinata recante l'azione trappassata espande un sintagma aggettivale anteposto (vv. 1-3, con principale al v. 4). L'omogeneità è ancora maggiore se si pensa che le due strutture, sintatticamente rovesciate, condividono la medesima scansione informativa: la prima frase ospita l'evento secondario (e sovente già noto) situato sullo sfondo, la seconda l'evento saliente posto in primo piano che fa scattare in avanti la narrazione<sup>30</sup>.

Altre somiglianze contribuiscono poi ad avvicinare tra loro gli esordi petrarcheschi: in sei casi, il recupero dell'evento secondario dal capitolo precedente con effetto di allacciamento narrativo tra capitoli contigui; in tre casi, il carattere "discorsivo" del primo evento saliente, che coincide con un inserto di discorso diretto introdotto da un *verbum videndi* o *audiendi* (ma vi sono anche due casi di processi visivi – non omogenei tra loro – introdotti da *verbum videndi*); la presenza di parallelismi formali e ripetizioni lessicali tra *incipit* sia contigui (TC II-III, TF I-II) sia distanti (TC III-TF II). Il periodo incipitario risulta normalmente distribuito su due terzine<sup>31</sup>, con conseguente collocazione della forma verbale che reca il primo evento saliente nella seconda terzina, seppure con una certa varietà nei posizionamenti<sup>32</sup>.

di precedenti contributi di Luigi Blasucci (in partic. cfr. LUIGI BLASUCCI, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in «La Parola del Testo», IV (2000), pp. 17-45), organizza la propria tipologia attorno all'opposizione tra esordi di canto narrativi e non narrativi. Sull'inizio del poema petrarchesco in modo più approfondito, cfr. MARINA RICCUCCI, *L'esordio dei Triumphi: tra Eneide e Commedia*, in «Rivista di letteratura italiana», XII (1994), pp. 313-349.

<sup>30</sup> Sul *cum inversum* cfr. la messa a punto di FRANCESCO BIANCO, *Il cum inversum fra italiano antico e moderno*, in *Actes del 26é Congrés de Lingüística i Filología Romániques* (València, 6-11 de setembre de 2010), editado por EMILI CASANOVA HERRERO, CESÁREO CALVO RIGUAL, Berlin, de Gruyter, 2013, pp. 3213-3224. Unicamente TM I presenta una scansione semantico-informativa opposta, anteponendo l'evento saliente che aziona la macchina narrativa (Laura-Pudicizia che torna dalla guerra) all'evento secondario, qui già avvenuto (Laura che ha trionfato su Amore) e per questo confinato entro una subordinata temporale-causale retta dal gerundio passato «avendo avuto».

<sup>31</sup> Fa eccezione l'occorrenza di TM II, dove esso risulta ritardato alle tt. 3-4 per la presenza, nelle tt. 1-2, di una perifrasi cronologica designante le ultime ore della notte successiva alla morte di Laura, adottando un modulo incipitario caro a Dante come già fatto per l'esordio del poema (tt. 1-2).

<sup>32</sup> A fronte di otto occorrenze di verbo situato nella seconda terzina, per tre volte esso è collocato in attacco al quarto verso, per due volte in attacco al quinto verso, per tre volte a mezzo il

9. Nella sequenza allungata dei *Trionfi* 1560 di Paterno, la presenza di ben 13 esordi narrativi su 16 depone a favore di una stretta aderenza alle indicazioni dell'ipotesto. Più precisamente, ai suoi tratti "medi" e dunque più esposti, come risulta chiaro dal fatto che di questi 13, 8 presentano *cum inversum*, fra i quali spicca *Tr. Mort.*, dove, con mossa ritardante analoga a quella di *TM II*, la comparsa del «quando» è posticipata all'inizio della quinta terzina (v. 13) dalla descrizione del *locus amoenus* che fa da teatro al riposo dell'io (t. 1) e dalla sua allocuzione patetica all'amata scomparsa (tt. 2-4). Logicamente assimilabile al *cum inversum* risulta inoltre l'esordio di *Tr. Div.*, dove un periodo disteso su quattro terzine allinea una principale e una coordinata alla principale entrambe con verbo all'imperfetto, seguite da una terza coordinata (alla quale è interposta una gerundiale) recante l'evento saliente al passato remoto. In quello che potrebbe essere letto come un gesto di semplificazione e riorientamento banalizzante dell'ipotesto, il primato accordato al *cum inversum* va insieme alla rinuncia a investire sul secondo modulo privilegiato da Petrarca, l'esordio con subordinata temporale anteposta. Ne rivengo solo un'occorrenza in *Tr. Cast.* I, 1-6, in cui l'evento secondario anteriore introdotto da «poi che» coincide altresì con una delle due attestazioni di perifrasi cronologica incipitaria (due come nei *Triumphi*, e come lì incentrate sul passaggio notte-giorno): «Poi che del novo dì la bionda Aurora / in ciel mostrossi co' bei crini adorni / de' fior, che desti avean Favonio e Flora, / com'in pittura, u' l'occhio indietro torni / et vada inanzi 'l piè, gran donna vidi»<sup>33</sup>.

Non riconducibili ai tipi maggiori appaiono tre casi: l'esordio dell'opera; l'incipit di *Tr. Am.* III, con «benché» concessivo in attacco e verbo della principale all'inizio del v. 4 («io stava»), secondo una scansione identica all'esordio di *Purg.* III (v. 1 «avvegna che», v. 4 «i' mi ristrinsi»); l'esordio di *Tr. Temp.*, che nelle tt. 1-2 dispone senza preparazione l'evento saliente, costruendolo sintatticamente come incatenatura di principale e consecutiva forte. Ma in entrambi questi ultimi casi si ripresenta una costante incipitaria già vista in Petrarca e che Paterno mostra di aver tesaurizzato: la coincidenza del primo evento saliente con un evento discorsivo risultante in un inserto di discorso diretto. Sempre sul fronte delle costanti trasversali, Paterno fa poi sua la tendenza ad aprire il capitolo con un periodo disteso su due terzine, la scansione bipartita che dall'evento di sfondo conduce a quello in primo piano, la presenza di un gancio narrativo gettato indietro al capitolo precedente

quinto verso. A essere piuttosto varia è però soprattutto la semantica dei verbi (*scaldare, trarre, dire, domesticare, prendere, tornare, giungere, ecc.*), fra i quali si conta una sola occorrenza di *verbum videndi* (TT, 5), con il sole che si guarda intorno. Un secondo *verbum videndi* che identifica la prima azione saliente è in *TF I*, 8, dove l'*agens* vede la personificazione della Fama.

<sup>33</sup> L'aurora qui menzionata direttamente da Paterno era designata tramite perifrasi mitologica da Petrarca come «fanciulla di Titone» (*TC I*, 4-6) e «la bianca amica di Titone» (*TM II*, 1-6). Si noti poi la contaminazione dei vv. 5-6 con l'*explicit* del capitolo subito precedente nella sequenza petrarchesca (*TC IV*, 165-166).

(per sette volte). Una somiglianza formale tra *incipit* contigui è poi cogibile almeno in un caso: *Tr. Fam.* II, 1-3 «Tutto a mirar gli antichi spiriti attento / che s'acquistar con l'arme onore al mondo / er'io, quand'una voce in aria sento»; *Tr. Fam.* III, 1-4 «A pena eran passati i chiari spiriti / che s'acquistar con l'arme onore eterno, / quand'altri cinti di bei lauri e mirti / vidi le tempie, e aver morte a scherno».

Un rapido sguardo alla collocazione della forma verbale coincidente sul piano semantico-informativo col primo evento saliente del capitolo ci mostra un Paterno ricorsivo al limite del formulare, ben oltre l'esempio petrarchesco, come se la mano meno salda si traducesse in un controllo più forzato dei materiali linguistici: per dieci volte il verbo compare nella seconda terzina, per sette volte in attacco al v. 4 e in sei casi si tratta di un *verbum videndi* (quasi esclusivamente *vedere* e *mirare*). In due di essi l'oggetto della visione è l'entità trionfante personificata, mentre negli altri quattro consiste nella nuova serie di *exempla* (inquadrata dal colpo d'occhio che la coglie in generale, senza ulteriori distinzioni) o nella figura che per prima emerge da essa. Se nel complesso Paterno si dimostra ben attento a cogliere le movenze semantiche e sintattiche degli esordi petrarcheschi, imitati molto da vicino in diversi loro tratti qualificanti, d'altro canto trapela già dagli *incipit* l'ulteriore contrazione cui Paterno sottopone la componente narrativa dei *Triumphi*, sacrificandola alla visione allegorica e alla catalogazione erudita – seppure con eccezioni di rilievo, per esempio i dialoghi con Pindaro e Orfeo.

Resta però da dire qualcosa dei tre esordi non narrativi dei *Trionfi* 1560, due dei quali almeno paiono situarsi sotto l'influsso della *Commedia* – come già l'attacco concessivo di *Tr. Am.* III<sup>34</sup>. Mi riferisco a *Tr. Sper.* 1-3 (apostrofe ai «fallaci pensieri», corrispondente al terzo tipo di esordio non narrativo individuato da Serianni)<sup>35</sup> e a *Tr. Fort.* IV, 1-6 (appello dell'autore al lettore, quarto tipo)<sup>36</sup>, che forse non casualmente delimitano le soglie dell'unica parte non petrarchesca del poema paterniano: proprio là dove diverge dal modello primario, esso può trovare riparo sotto l'egida del protomodello dantesco – ma la presenza di Dante è certo più capillare e andrebbe indagata a fondo.

**10.** La portata massimalista, radicale e innovativa dell'emulazione petrarchesca attuata con i *Trionfi* del 1560 si coglie ancor meglio se confrontata con la seconda

<sup>34</sup> Non però quella sorta di commento a margine che apre *Tr. Fort.* III, 1-5: «Non viene a fine ancora la nobil calca / de' miserandi spiriti, e la sì spessa / nebbia del rimirar nulla diffalca / quando udi 'l tempo di notar s'appressa / l'altre miserie; [...]».

<sup>35</sup> Cfr. LUCA SERIANNI, *Gli incipit della Commedia*, cit., pp. 28-30. *Tr. Sper.* 1-3 «O fallaci pensieri, o nebbie vane, / o dubiosi guadagni, o cieche imprese / a che guidate le fatiche umane?», con ripresa di *TM* I, 129.

<sup>36</sup> *Tr. Fort.* IV, 1-6: «L'ardir di questa or puoi mirar, s'è grande / ch'i superbi dal ciel n'abbassa in terra, / gli umili alzando al ciel poi da le ghiande. // Onde ben disse alcun: "Febbre, né guerra / temo, né morte: sol di questa fera / i colpi, con che tanti e tanti atterra"».

redazione a stampa della *Mirzia* 1564, t. II, a cui si è già fatto riferimento<sup>37</sup>. Limitandoci alle macrostrutture del poema e alle sue parti di raccordo, e assecondando l'ordine di lettura, un primo intervento concerne l'esordio dell'opera (*Tr. Am.* I, 1-4)<sup>38</sup>. Nella prima redazione esso risulta monco di ogni coordinata spaziale e temporale come di ogni antefatto – di ogni verisimiglianza e plausibilità narrativa – e viceversa tutto giocato sull'attivare la memoria dell'ipotesto, richiamando in soli tre versi l'intero schema del *Triumphus Cupidinis* (la guida, l'*agens*, la visione del trionfo d'Amore preceduta dall'ascensione «in luogo aprico», con chiaro rimando a *TC* I, 41 «e così n'assidemmo in loco aprico»). Viceversa, nella redazione 1564 sono premesse due ulteriori terzine atte a fornire il tempo dell'azione, come in Petrarca l'alba di un giorno primaverile<sup>39</sup>:

Mostrava al mondo la risorta luce il figliuol di Latona, e via girando rivolgeva i destrier come buon duce. <span style="float: right;">3</span>
Tinta e di vario fior metteva in bando i venti la stagione, e 'l suo nemico a piagner gli occhi condannava, quando quell'ombra tosca [...] <span style="float: right;">6</span>

(*Tr. Am.* I [1564], 1-7)

Dopo la già vista aggiunta del quarto capitolo mancante al *Trionfo d'Amore*, un'altra modifica di rilievo è costituita dallo spostamento dell'*explicit* di *Tr. Cast.* I al termine di *Tr. Cast.* II (vv. 109-118), cosicché l'arrivo del corteo di Pudicizia (non più presso il tempio romano della Pudicizia Patrizia ma, con studiata variazione e prossimità geografica, nei luoghi sacri a Diana in prossimità del lago Regillo ed entro il cosiddetto Algido, quella parte dei colli Albani che si stende da Velletri al Tuscolo) viene a coincidere con la conclusione del trionfo a lei dedicato come in *TP*, 163-193 – con però la differenza che in Paterno il movimento del corteo è visualizzato come già avvenuto e confinato in un'ellissi narrativa<sup>40</sup>. Segue l'intervento di maggior peso, ossia la cassatura dei trionfi di Speranza e di Fortuna, che

<sup>37</sup> Cfr. §§5-6.

<sup>38</sup> Cfr. §4.

<sup>39</sup> Nel canzoniere del *Nuovo Petrarca* (cfr. I-257, vv. 12-14), la data dell'innamoramento è fissata al 6 aprile 1543 con perfetto ricalco della vicenda amorosa originaria.

<sup>40</sup> Questo il passo spostato, *Tr. Cast.* I [1560], 130-139: «Era 'l trionfo dov'i freddi intensi / manda il laco Regillo, e dove i fuochi / fuor su gli altari a Cintia un tempo accensi. // Così d'Algido giunti a i sacri luochi / si riposò la cacciatrice, e volse / che di quei seco rimanesser pochi. // In compagnia dei quai vi si raccolse / Xenocrate, di duro e sordo smalto, / che de la notte a Frine il premio tolse, / nulla curando del lascivo assalto»; dove il v. 130 ricalca *TP*, 163 «Era 'l trionfo dove l'onde salse», ma mentre in Petrarca l'indicazione di luogo designa una tappa dello spostamento per acqua e per terra del corteo lì tutt'ora in corso, in Paterno essa si riferisce alla meta finale già raggiunta.

Paterno sposta nella *Mirzia I* facendone due capitoli a sé stanti<sup>41</sup>. Il ripristino della sequenza originaria induce il ritocco dell'*incipit* di *Tr. Mort.*, cui si provvede con tecnica analoga a quella messa in opera in *Tr. Am.* I, premettendo al già scritto tre ulteriori terzine che al contempo recuperano l'antefatto e colmano la lacuna narrativa grave della morte di Mirzia, data per accaduta nella redazione 1560<sup>42</sup>. Un ultimo recupero riguarda il secondo capitolo del *Trionfo della Morte*, come in Petrarca ora deputato al dialogo tra l'*agens* e lo spirito di Mirzia nella cornice di un sogno (nel sogno) a occhi aperti cagionato dall'inebetimento dovuto all'estremo dolore per l'appresa morte di lei.

Gli interventi maggiori di Paterno puntano dunque, con ritrovata ortodossia petrarchista, ad avvicinare ulteriormente l'ipertesto all'ipotesto, sanando le discrepanze maggiori e mirando a un'aderenza perfetta quantomeno nelle grandi strutture (con la sola variante dello sdoppiamento di *Tr. Cast.*). Il rientro nei ranghi rende per converso ancora più palese la spinta innovativa e agonistica dei *Trionfi* 1560 e più in generale del *Nuovo Petrarca*, frutto di una scommessa che solo pochi anni dopo doveva apparire al suo autore, passato nel frattempo attraverso l'esperienza compositiva delle *Nuove fiamme*, bisognosa di un profondo ripensamento<sup>43</sup>. Tuttavia, dalla nostra specola, il Paterno più notevole resta l'esordiente spericolato del 1560, spregiudicatamente impegnato a gareggiare con Petrarca sul suo stesso terreno, degno di nota anche in quanto testimone *sui generis* della ricezione cinquecentesca dei *Triumphi*: da un lato, ampliatore del poema sul doppio versante di *res* e *verba* e continuatore modernista delle rassegne erudite, affascinato dalle «serie incalzanti di *exempla* [...] quasi non intervallati da zone narrative» del *Triumphus Fame*, ma poi anche sensibile al tratto meta poetico e metaesistenziale dell'opera<sup>44</sup>; dall'altro, poco preoccupato di manomettere la sequenza trionfale e di indebolirne la componente narrativa. Significativo in tal senso, anche per la per-

<sup>41</sup> Cfr. la descrizione particolareggiata della struttura interna della *Mirzia* 1564 fornita da VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 86-87.

<sup>42</sup> I vv. 1-4 di *Tr. Mort.* [1560] «Sotto la verde e odorata fronda / d'un vago mirto, a piè d'un picciol rivo / che d'or l'arena avea, d'argento l'onda, // mi riposava [...]» diventano, con qualche variante, i vv. 10-13 di *Tr. Mort.* I [1564], dove sono preceduti da quanto segue: «Quella da cui fu catenato Amore / et che poc'anzi in così stretti nodi / co' leggiadri' occhi mi distrinse il core, // standosi tutta intenta a vive lodi / - Ah! morte acerba, ah! ben fugace e manco! - / semplice colta fu tra l'altrui frodi. // Seppi quest'io, mentre per l'erba stanco, / a soave spirar d'aura feconda, / col destro chino e col sinistro fianco» (vv. 1-9). Il participio *catenato* al v. 1 (cfr. *TC* I, 160: «vèn catenato Giove innanzi al carro») aggancia il nuovo esordio all'altrettanto nuovo finale di *Tr. Cast.* I, 130-133: «Essa [Giulia Gonzaga] e Camilla [Pallavicina] quivi eran le prime / con la mia donna, ch'avean catenato / sì stretto Amor che non bastavan lime / né forze umane a più riporlo in stato».

<sup>43</sup> Cfr. a riguardo le considerazioni di VALENTINA GALLIANO, *Il Nuovo Petrarca di Lodovico Paterno (1560)*, cit., pp. 4-5, 18-19.

<sup>44</sup> CLAUDIA BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, cit., pp. 175-218, in particolare alle pp. 209-210.

dita di compattezza macrotestuale che induce, è l'assottigliamento del filo laurano dei *Triumphi*, intuizione costruttiva fondamentale che aveva portato Petrarca a distribuire coerentemente la presenza dell'amata lungo l'intero poema. Paterno recepisce debolmente questa indicazione strutturale, mostrandosi particolarmente inibito o disinteressato nei confronti di episodi-chiave – anche sotto il profilo stilistico – quali lo scontro con Amore di *TP*, «palestra di un inedito stile dal tono epico», ridotto a un rapidissimo sommario in *Tr. Cast.* 5-6 («[...] gran donna vidi / alzarsi contr'Amor, ch'ei se ne scorni») e la scena del trapasso, «innegabilmente la più lirica dei *Trionfi*»<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 202-203, 206.



ESTER PIETROBON

LE VARIE (S)FORTUNE SACRE  
DEL PETRARCA TRIONFALE NEL CINQUECENTO,  
CON UNA LETTURA DEL TRIOMPHO DI VITTORIA COLONNA

Tanti e vari sono i sentieri per cui i *Triumphi* di Francesco Petrarca entrano nella poesia lirica, narrativa, drammatica di argomento spirituale del Cinquecento, dando corpo a una ricezione sfaccettata in cui agiscono meccanismi di diffrazione e ibridazione del modello, spesso rispettato e tradito nello stesso testo. La tradizione dei trionfi sacri è una delle più ricche del filone trionfale cinquecentesco<sup>1</sup>. Il *corpus* da me considerato consiste in quindici volumi a stampa, pubblicati tra il 1498 e il 1598 nelle città di Venezia, Firenze, Roma, Bologna, Brescia, Milano, Verona, Palermo e in quattro poemi o capitoli manoscritti di area toscana, ferrarese, bresciana, databili al XVI secolo, tra il 1503 e il 1600<sup>2</sup>.

Questi dati essenziali bastano già a rivelarci il primo aspetto della “varia (s)fortuna”, ovvero l’aspetto editoriale, segnato da una coincidenza fortuita, ma degna di nota. Per ragioni diverse, infatti, i trionfi inediti o “sventurati”, con un termine di Antonio Corsaro<sup>3</sup>, coincidono con l’intero filone dei poemi in terza rima: dai *Triumphi* di Giovanni Lappoli, stroncati da Pietro Aretino per motivi di stile, al *Trionfo*

<sup>1</sup> Il presente saggio si sviluppa a partire da un precedente contributo che propone un esame complessivo della tradizione dei trionfi sacri nel Rinascimento: ESTER PIETROBON, *I trionfi sacri nel Rinascimento*, in «Rivista di Letteratura religiosa italiana», VI (2023), pp. 73-103. Sulla tradizione trionfale di ascendenza petrarchesca cfr. il volume *I Triumphi di Francesco Petrarca. Atti del Convegno* (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999. Per un regesto bibliografico della letteratura religiosa rinascimentale si vedano almeno AMEDEO QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282 e ID., *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte seconda)*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di LORENZO GERI e ESTER PIETROBON, Roma, Aracne, 2020, pp. 129-248.

<sup>2</sup> I riferimenti bibliografici relativi al *corpus* sono elencati nell’Appendice.

<sup>3</sup> Così al § 3, *Sventure “trionfali” del canonico Lappoli*, del saggio ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, cit., pp. 429-485, alle pp. 443-449.

di Giesu Cristo del canonico ferrarese Giovanni Maria Albini, al *Trionfo della Fede e dei santi martiri* del monaco cassinese Lucillo Martinengo, un poema trionfale-agiografico rimasto manoscritto sia perché incompiuto alla morte dell'autore, sia perché l'espressione di posizioni filo-giordaniste imponeva a Martinengo la massima prudenza nei confronti della censura ecclesiastica<sup>4</sup>. La maggiore fortuna editoriale riguarda invece i trionfi inseriti in libri dal progetto lirico come i sei *Triumphi di Maria* che aprono i *Triumphi sonetti canzoni stantie et laude* di Gasparino Borro del 1498 o, soprattutto, il *Triompho* di Vittoria Colonna, capitolo fortunatissimo che fu stampato insieme alle rime a partire dal 1540 in numerose edizioni non controllate dall'autrice, o ancora i quattro trionfi del *Redentor del Mondo*, della *Croce*, dei *Beati* e della *Castità* inclusi nelle *Rime spirituali* del minorita Antonio Pagani, pubblicate in prima edizione nel 1554 e infine, con una diversa struttura del libro, nel 1570<sup>5</sup>. Tra gli anni Settanta e Novanta videro i torchi anche due poemi trionfali in ottava

<sup>4</sup> Sui trionfi di Lappoli e sul giudizio negativo di Aretino, *ibid.*; la descrizione dei tre manoscritti si trova ivi, pp. 481-485. Sui trionfi di Albini e Martinengo cfr. ADRIANO PROSPERI, *L'eresia del libro grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 246-254, 441-442 (Albini) e pp. 285-288, 291-293 (Martinengo); FRANCESCO FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 36-37n; ELISABETTA SELMI, *Ancora su Guido Casoni: la circolazione accademica di un'ode per il Tasso e il dibattito sul poeta-'teologo mistico'*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di ERMINIA ARDISSINO e ELISABETTA SELMI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 121-161; ESTER PIETROBON, *Tra visione e teologia: il Trionfo della Fede e dei Santi Martiri di Lucillo Martinengo*, in *Fortunato Martinengo, un gentiluomo del Rinascimento tra arti, lettere e musica. Atti del Convegno internazionale di studi (Brescia-Venezia, 20-22 ottobre 2016)*, a cura di ELISABETTA SELMI e MARCO BIZZARINI, Brescia, Morecelliana, 2018, pp. 295-322.

<sup>5</sup> Sui trionfi di Borro e sulla tradizione editoriale bresciana di fine Quattrocento cfr. GIUSEPPE FRASSO, *Letteratura religiosa in volgare in incunaboli bresciani*, in *I primordi della stampa a Brescia 1472-1511*. Atti del convegno internazionale (Brescia, 6-8 giugno 1984), a cura di ENNIO SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 1986, pp. 207-225; AMEDEO QUONDAM, *La parte del volgare, in I primordi della stampa a Brescia*, cit., pp. 139-205; PAOLO VENEZIANI, *La tipografia a Brescia nel XV secolo*, Firenze, Olschki, 1986. Sulla complessa tradizione editoriale delle rime di Vittoria Colonna si rinvia a TATIANA CRIVELLI, *The Print Tradition of Vittoria Colonna's Rime*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, edited by ABIGAIL BRUNDIN, TATIANA CRIVELLI and MARIA SERENA SAPEGNO, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 69-139 e al dettagliato quadro bibliografico in VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982. Sulla poesia spirituale di Colonna si rinvia a ABIGAIL BRUNDIN, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008; MARIA FORCELLINO, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali: religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009; VITTORIA COLONNA, *La raccolta di rime per Michelangelo*, edizione e commento a cura di VERONICA COPELLO, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020; *Vittoria Colonna: poetry, religion, art, impact*, edited by VIRGINIA COX and SHANNON MCHUGH, Amsterdam, Amsterdam University press, 2022. Sulle rime di Pagani cfr. ELENA BONORA, *Nei labirinti della censura libraria cinquecentesca: Antonio Pagani (1526-1589) e le «Rime spirituali»*, in *Per Marino Berengo. Studi degli allievi*, a cura di LIVIO ANTONIELLI, CARLO CAPRA e MARIO INFELISE, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 114-136, in particolare alle pp. 128-129 e FRANCO TOMASI, *Le Rime di Marco Antonio Pagani*, in *Bollettino della società di studi valdesi*, CXXXIII (2016), 218, pp. 71-102.

rima: un poemetto agiografico di Valerio Moschetta, *Vita e trionfo di Giustina*, e un poema sacro di ispirazione tassiana, *La trionfatrice Cecilia* di Sebastiano Castelletti, pubblicata nel 1594 e poi in edizione ampliata nel 1598. Interessanti sono anche i due opuscoletti anonimi stampati a Firenze con la “descrizione” dei trionfi per i festeggiamenti del santo patrono Giovanni Battista. Negli stessi anni esce inoltre una serie di trionfi drammatici a sfondo encomiastico o devozionale quali il *Trionfo di Christo per la vittoria contro i Turchi* di Celio Magno, l’«operina» (così definita nel frontespizio) di Girolamo d’Arabia *Il trionfo della verginità*, rappresentata in occasione di una cerimonia di monacazione, e la tragedia in versi *La trionfatrice Christina* di Gasparo Licco, rappresentata a Verona e a Palermo<sup>6</sup>.

Se consideriamo la tradizione nel suo complesso, possiamo valutare un altro tipo di “(s)fortuna” relativa al trionfo come genere, inteso come poema allegorico che unisce la visione in sogno alla processione del carro trionfale romano e che è strutturato in *triumphi* e capitoli ternari. Come si può rilevare da questa prima ricognizione, l’omogeneità metrico-formale dei *Triumphi* petrarcheschi lascia spazio, nel Cinquecento, a una pluralità di metri e di generi, all’insegna di una “fortunata sfortuna” che comporta una sorta di moltiplicazione formale del progetto petrarchesco ma che, al tempo stesso, implica una semplificazione e quindi un fraintendimento di fondo dell’*inventio* originaria. Incontriamo, infatti, trionfi sacri inseriti in libri lirici, scritti in forma di capitolo ternario oppure di sonetti e canzoni, come nelle *Rime* di Pagani; trionfi narrativi in terza rima; poemi trionfali in ottave, di impronta eroica o agiografica; trionfi drammatici. Si potrebbe osservare, a margine, che la dialettica tra forme liriche e forme narrative era già attiva nel dialogo tra *Fragmenta* e *Triumphi*, nel rapporto di successione e complementarietà tra libro lirico e poema allegorico suggerito dallo stesso Petrarca e sancito dalle edizioni e dai commenti quattro-cinquecenteschi al Petrarca volgare, da Vindelino da Spira ad Alessandro Vellutello. Non dovremmo poi dimenticare, come nota Marco Ariani, che le terzine petrarchesche risentono, da un lato, dell’influsso alterno e compresente del modulo narrativo, sequenziale, della terzina dantesca e, dall’altro, del modulo puntuale del sonetto, proprio dei *Rerum vulgarium fragmenta* e attivo negli inserti lirici dei *Triumphi*<sup>7</sup>. Ciò che conta, però, è che nel Cinquecento,

<sup>6</sup> Per ulteriori notizie su tutti questi trionfi, si consenta un rimando a ESTER PIETROBON, *I trionfi sacri nel Rinascimento*, cit.

<sup>7</sup> «È un dato di fatto che, sulle terzine dei *Triumphi*, incombono due compresenze modulari: il terzetto dantesco e quello tipico del sonetto petrarchesco. Il risultato è un andamento non lineare, per grandi aggregazioni e giaciture spesso ingorgate: a lunghe sequenze dantegianti seguono impegnati lacerti densamente lirizzanti secondo le procedure proprie al *Canzoniere*, mentre il “continuismo” della logica sintattica petrarchesca, procedendo in senso inverso al gusto dantesco per andamenti spezzati e granulati, cerca di risolvere il metro in un ritmo-sintassi possibilmente attenuativo della gran messe di lemmi comici e tecnici» (MARCO ARIANI, *Introduzione*, in FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, a cura di MARCO ARIANI, Milano, Mursia, 1988, pp. 5-54, cit. a p. 16).

quando la sensibilità per i sottili equilibri interni al *corpus* volgare petrarchesco è sostanzialmente assente, anche il termine *trionfo* sembra andare incontro a una ricezione banalizzante, assumendo un significato più ampio, esteso a testi di ambito culto e popolare, tanto che la definizione di uno specifico genere letterario di invenzione petrarchesca si trasforma in un'etichetta comunicativa utile a indicare una modalità rappresentativo-discorsiva dalle forti implicazioni visuali e drammatiche, contraddistinta da una tensione multimediale tra parola, azione e immagine.

Nella grande varietà dei trionfi sacri, è comunque possibile individuare alcune costanti che donano coerenza alla tradizione. Ognuno di questi testi riporta nel titolo la parola *trionfo*, variamente declinata, e riprende uno o più elementi costitutivi del modello petrarchesco: la *visio in somniis*, la *pompa triumphalis* ovvero il carro dell'*imperator* vittorioso seguito dal corteo dei vinti, i cataloghi di *exempla*, l'allegoria, la presenza di una guida, la tecnica dell'*emboitement* e, più di rado, l'architettura di poema suddiviso in "triumphi" e capitoli ternari. La presenza simultanea di tali elementi, però, non è più replicata e nemmeno tentata, a testimoniare la fragilità e l'inefficacia modellizzante di quello che è ormai riconosciuto come un esperimento irrisolto di Petrarca. Ricordiamo, inoltre, che la lezione petrarchesca è recepita in maniera diretta solo nei trionfi sacri di carattere lirico, esemplati in modo congiunto su *Fragmenta* e *Triumphi*, e nei trionfi in terza rima, dove è compresente la lezione della *Commedia* dantesca, mentre i poemi trionfali in ottave e i trionfi drammatici seguono, com'è logico attendersi, altri modelli. Si potrebbe così introdurre una terza accezione della "varia (s)fortuna", cioè la doppia (s)fortuna del Petrarca trionfale sia nei confronti del Petrarca lirico, sia nei confronti di Dante poeta della *Commedia*, del quale gli autori cinquecenteschi riprendono soprattutto le visioni della Vergine e della Trinità del centesimo canto.

Nei trionfi lirici e nei trionfi in terza rima, dunque, l'erudizione antiquaria è sostituita dal ricorso alle fonti bibliche e agiografiche; il processo diegetico dell'*emboitement* cede al discorso agiografico o a itinerari ascetico-morali di tipo lirico e penitenziale; i cataloghi di eroi lasciano spazio alle rassegne esemplari di santi e martiri, cioè dei *milites Christi* vincitori della fede in terra e trionfanti in cielo; le figure allegoriche dei *victores* petrarcheschi fanno posto a nuove figure allegoriche, come la Castità, la Fede e le virtù teologali, oppure a figure storiche, come Cristo, i beati o i martiri. Accanto a queste trasformazioni specifiche, è importante notare che la tradizione cinquecentesca riattualizza e ricodifica una questione poetica e spirituale di grande rilievo per Petrarca, presente nei *Triumphi* e nelle postille alle *Enarrationes* agostiniane e al *De anima* di Cassiodoro, come ha mostrato Maria Cecilia Bertolani, ovvero il legame tra la visione, la resurrezione e la figura di Cristo<sup>8</sup>. Nel *Triumphus Eternitatis*, detto dall'autore *ultimus cantus* e trionfo celeste

<sup>8</sup> Cfr. MARIA CECILIA BERTOLANI, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001 e EAD., *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, il Mulino, 2005.

che «vederem lassuso» (TE, 123)<sup>9</sup>, tale nodo è sintetizzato e mediato dalla visione di Laura, *figura Christi* e creatura beata in cui Petrarca riconcilia in un tentativo estremo l'amore, la gloria e l'eterno.

Il grande scarto cinquecentesco rispetto al modello, forse con la sola eccezione di un'interprete raffinata e attenta quale è Vittoria Colonna, si può ricondurre al passaggio dall'esemplarità universale, irripetibile e intimamente contraddittoria, assegnata da Petrarca alla vicenda amorosa e spirituale del proprio io a un'universalità più oggettiva di tipo confessionale, militante o semplicemente morale, i cui *exempla* sono le vicende dei santi o le verità di fede rappresentate in forme simboliche, come la Croce di Cristo, o allegoriche, come la Castità e la Fede. La redenzione dell'io petrarchesco nel percorso visionario-trionfale e amoroso-penitenziale si trasforma così nella redenzione del soggetto cristiano attraverso la contemplazione delle allegorie delle virtù, delle gesta dei martiri o dell'amore-*caritas* manifestato da Cristo sulla Croce e nella Resurrezione; la pudicizia e l'amore casto di Laura sono sostituiti dalla verginità di Maria e dal suo amore beatificante, dall'amore casto di una sposa vergine come santa Cecilia o da figure allegoriche come Fede e Castità che assommano in sé le virtù di *caritas* e temperanza; infine, la visione escatologica non è più quella di Laura risorta e "ri-velata" nel suo corpo glorioso, ma quella di Cristo risorto, della Vergine in gloria e della Chiesa trionfante. L'amore e la pudicizia, la gloria e l'eternità convergono dunque sul piano storico ed escatologico della salvezza e della resurrezione, trovando una sintesi di tipo catechetico e militante, prima ancora che teologico, nella visione eterna e immutabile di Cristo e della Chiesa. In base a tali considerazioni, non stupisce che i *Triumphi* petrarcheschi più fortunati siano quelli di Amore, di Pudicizia e dell'Eternità, fatti oggetto di riprese lessicali e di citazioni esibite. Un esempio è quello di Lucillo Martinengo che cita in sequenza gli *incipit* dei *Triumphi* in apertura dei capitoli del *Trionfo della Fede*, ma non mancano parodie moralizzate di maggiore ampiezza. L'agostiniano Valerio da Bologna riscrive "per le rime" il primo *Triumphus Cupidinis* nel prologo della sua «operina» teatrale sulla Passione di Cristo, mentre lo stesso Martinengo opera un rifacimento di interi episodi: la battaglia tra Laura e Amore è trasformata nella battaglia tra Fede e Idolatria, secondo la lezione tardoantica della *Psychomachia* di Prudenzio, mentre la salita di Laura e del suo corteo al tempio di Pudicizia diventa l'ascesa trionfale della Fede al Campidoglio, così da ribadire per via allegorica l'adesione dell'autore, già sospetto di eresia giorgianista, all'ortodossia romana.

Uno degli aspetti più evidenti e prevedibili del dialogo con il modello petrarchesco è la connotazione delle figure femminili con tratti laurani. La centralità di

<sup>9</sup> La postilla «1374, dominico ante cenam. 15 Januarii, ultimus cantus», apposta da Petrarca all'*incipit* del *Triumphus Eternitatis* nel codice Vat. Lat. 3196, è riportata nell'introduzione allo stesso trionfo di Marco Ariani in FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, cit., pp. 381-390, a p. 381. Il testo dei *Triumphi* petrarcheschi è citato secondo l'edizione curata da Ariani.

Laura come donna-mito che attraversa la totalità della produzione volgare di Petrarca e soprattutto la figura di Laura casta trionfatrice su Amore e poi beata trionfante nella resurrezione sono da considerarsi alla base di rappresentazioni come quelle della Vergine nei *Triumphi* di Gasparino Borro e della Fede nel *Trionfo* di Martinengo. Degno di particolare attenzione è infine il trionfo di Vittoria Colonna, sul quale ci soffermeremo nelle ultime pagine, perché è forse la reinvenzione in chiave spirituale più intelligente e completa dei *Triumphi* petrarcheschi.

Veniamo ora ai caratteri laurani della Vergine e della Fede. Ricordiamo anzitutto che Borro dedica sei trionfi alla vita della Vergine:

- *Triumpho I. De la bontà divina* (3 capitoli)
- *Triumpho II. De la nativitade de la virgine Maria* (3 capitoli)
- *Triumpho III. De la presentatione de la virgine Maria* (3 capitoli)
- *Triumpho IV. De la despousatione de la virgine Maria* (4 capitoli)
- *Triumpho V. De la assumptione de la virgine Maria* (4 capitoli)
- *Triumpho VI. De la beatifica visione* (3 capitoli).

L'ultimo trionfo, *De la beatifica visione*, si svolge in cielo, come il *Triumphus Eternitatis*, ma in piena continuità di situazione e di lessico con il *Paradiso* dantesco. Un dettaglio notevole è che il *viator* è guidato in questa visione da sant'Agostino, il quale si presenta a lui come «il tuo Augustino», quasi l'*Augustinus* del *Secretum* o l'*«Augustinus meus»* della *Familiaris* II IX, 9. La Vergine, regina e spirito ardente d'amore nell'Empireo, è detta «fontana vivace», con parole tratte dalla preghiera dantesca di san Bernardo:

Qui sè a noi meridiana face  
di caritate, e giuso tra ' mortali  
sè di speranza fontana vivace.  
(Par. XXXIII, 10-12)<sup>10</sup>

In modo non troppo dissimile da Beatrice che, nel cielo di Marte, mostra a Dante «un riso / tal ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / dela mia grazia e del mio paradiſo» (Par. XV, 34-36), la Vergine di Borro mostra a Gasparino un «chiaro riso» e un «mansueto viso», mentre il *viator* la ringrazia per averlo innalzato «a l'alto paradiſo»:

Tu sei nel ciel regina alma gradita,  
tu sei in contento; e ne l'eterna pace  
quella tu sei che di là su n'envita.

<sup>10</sup> Il testo della *Commedia* è citato secondo l'edizione DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di GIORGIO INGLESE, Firenze, Le Lettere, 2021.

Tu sei nel cel empereo ardente face,  
tu sei tra l'alme sancte la più bella,  
fontana sei di peccator vivace.

Tanto facesti o gratiosa stella,  
che me levasti a l'alto paradiso,  
al qual mia mente sempre e sempre anella.

I' vidi lampeggiar un chiaro riso  
che apresso aparve pur era lontano,  
ivi io vidi il mansueto viso.

(*Triumpho* VI 1, 47-58)<sup>11</sup>

Siamo quanto mai distanti dalla confessione amorosa di Laura nel secondo *Triumphus Mortis*, dove il «dolce riso» e il «mio viso» che ancora brillano nell'anima dell'amata si uniscono, con altra tensione lirica, al cuore «mai diviso» da Francesco:

A pena ebb'io queste parole ditte,  
ch'io vidi lampeggiar quel dolce riso  
ch'un sol fu già di mie vertuti afflitte.

Poi disse sospirando: – Mai diviso  
da te non fu 'l mio cor, né già mai fia;  
ma temprai la tua fiamma col mio viso.  
(*TM* II, 85-90)

Ancora più interessante è la descrizione di Maria durante la sua vita terrena nel secondo trionfo *De la nativitate*. Qui Borro celebra la Vergine attraverso una rimodulazione monodica delle lodi di Laura e del corteo delle virtù che la accompagna nel *Triumphus Pudicitie*. La «Vergine e casta e di virtude ornata» di Borro si può accostare, per antifrasì, alla visione dinamica e corale della «gloriosa schiera» delle virtù «armate» che circondano Laura:

Armate eran con lei tutte le sue  
chiare virtuti (o gloriosa schiera!)  
e teneansi per mano a due a due.  
(*TP*, 76-78)

Allo stesso modo, la descrizione di Maria «Fonte di pudicitia, et puritade [...] di virtù specchio e norma di beltade [...] exemplo virginal di castitate» (*Triumpho* II III, 110-114) richiama, anche per la parziale identità dei rimanti, la processione

<sup>11</sup> Qui e in seguito si cita da GASPARINO BORRO, *Triumphi, sonetti, canzoni e laude della Vergine Maria*, Brescia, Angelo Britannico, 1498. La trascrizione è conservativa, con un moderato aggiornamento grafico e della punteggiatura.

delle virtù laurane: «Cortesia intorno intorno e Puritate [...] pensier canuti in giovenile etate [...] con Castità somma Beltate» (TP, 86-90). Poco oltre, il *viator* prega la Vergine affinché lo assista nella lotta contro il peccato, con nuove riprese di situazioni e rimanti dal *Triumphus Pudicitie*. Come emerge dal confronto tra i due testi di Borro e di Petrarca, la psicomachia è trasferita dal piano etico-allegorico a quello militante, religioso-morale, del combattimento spirituale:

Ecco ch'io son quasi nel mio mal assorto,  
né più non posso a la crudel bataglia,  
senza il to lume son vivendo morto.

Qui l'inimico ogní lorica smaglia,  
percote, occide nel dubioso asalto;  
senza di te non è valor che vaglia.

O regina dil ciel levami a l'alto  
coronata dil sol e chiare stelle,  
di gemme ornata e di lucente smalto.

(*Triumpho* II III, 130-138)

che via maggiore in su la prima mossa  
non fusse del dubbioso e grave assalto,  
ch'i' non cre' che ridir sappia né possa.

Ciascun per sé si ritraeva in alto  
per veder meglio, e l'orror de l'impresa  
i cori e gli occhi avea fatti di smalto.  
[...]

Non ebbe mai di vero valor dramma  
Camilla, e l'altre andar use in battaglia  
con la sinistra sola intera mamma;

non fu sí ardente Cesare in Farsaglia  
contra 'l genero suo, com'ella fue  
contra colui ch'ogní lorica smaglia.  
(TP, 28-33, 70-75)

Diversamente da Borro, che opta per un'esemplarità di tipo agiografico, Martinengo mantiene la più tradizionale prosopopea della virtù. La Fede è infatti una condottiera dai tratti antropomorfi che guida le schiere dei martiri nella battaglia campale contro Idolatria e contro il suo esercito di divinità e uomini pagani:

Vergine sopra, che i guerrieri infiamma,  
sedeavi in veste inculta, e non più vista,  
gli homeri ignudi, e l'una e l'altra mamma.

Candida benda con di nastro lista  
purpurea: e' n croce da le spalle apparse  
cingene al petto e al core, allegra in vista.

E l'auree chiome non a l'aure sparse  
raccolte havea; discolte ambe le braccia,  
senza di ferro, o d'altro quelle armarse:  
che di lode il valor la pugna abbraccia,  
a gloria aspira, e senza cinger l'arme:  
senza coprirsi, il sol ardire imbraccia.  
(I, 211-222)<sup>12</sup>

All'inizio di questa battaglia avviene uno scontro particolare che coinvolge Amore, rappresentato con «l'ale dipinte» (VI, 222) sulla scorta delle «due grand'ali / di color mille» (TC I, 26-27) dell'Amore petrarchesco. Ad affrontarlo c'è la Fede, cinta di una veste bianca e di un nastro purpureo, «gran donna [...] succinta in gonna, in atto di vendetta» simile a Laura pudica, detta da Petrarca «la mia donna» che «avea in dosso, il dì, candida gonna» (TP, 116, 118):

Fra tanto la gran donna, ch'era assissa  
sul carro aurato stava in sé ristretta,  
a la difesa ardente, né improvvisa.  
Succinta in gonna, in atto di vendetta,  
d'alto vigor sublime ne venia  
e qual minaccia, e minacciando alletta.  
Par che regale sdegno in dolce et pia  
vista l'accenda, humil lo sguardo giri  
cauta in pensier di fé, di gelosia.  
(VII, 16-24)

Fede, insieme alle donne cristiane, ingaggia con Amore una lotta tragica, venata di ironia, che ricalca quella di Laura e delle sue compagne. Cupido si nasconde prima nei «rami di frondoso lauro» per scoccare le sue frecce, poi viene snidato dalle donne che distruggono le sue armi, gli scompigliano le chiome e soprattutto «gli tolser l'ale, a terra sparte, / tarpate e spennacchiate»:

Alhor gli tolser l'ale, a terra sparte,  
tarpate e spennacchiate, e 'l gir a volo  
tolto, gli spezzar l'arco in ogni parte.  
Né questa giusta assai cagion di duolo  
fu, che si venne a le minaccie poi  
contra un ignudo, e disarmato, e solo.  
Le man sinistre nei bei crini suoi  
misero, e quelli fra le dita attorti  
stracciati e scapigliati fur da noi.

<sup>12</sup> Qui e in seguito si propone la trascrizione del testo di Martinengo già pubblicata in ESTER PIETROBON, *Tra visione e teologia*, cit.

E più fascetti di minuti e forti  
vincigli fatti, il garzoncello infesto  
fu battuto, e stracciato a mille morti.  
(VII, 207-218)

La parodia del *Triumphus Pudicitie* si accompagna a un giudizio negativo sulla lirica amorosa, espresso in dettagli quali le «auree chiome non a l'aure sparse» della Fede, in cui la descrizione della donna vagheggiata nei *Fragmenta* è capovolta in senso moralizzante. La connotazione casta della Fede è rafforzata inoltre da tratti comuni alla *Fides* prudenziana come la «veste inculta», gli «homeri ignudi», l'assenza di armi offensive e difensive, la verginità<sup>13</sup>. Un'altra parodia del testo petrarchesco riguarda invece il carro su cui è assisa la Fede. Si tratta di un carro simile a quello di Amore perché trainato da quattro animali alati «vie più che neve bianchi», ma di significato opposto perché alla guida c'è una figura casta:

Quattro animai vie più che neve bianchi  
con le grand'ale aperte a l'ampio dorso,  
di faccie poi diverse alteri e franchi;  
traheasi da loro il carro senza il morso,  
da le bocche spiravan foco e fiamma,  
spediti più che 'l vento al volo, al corso.  
(I, 205-210)

Concludiamo con alcune riflessioni sul trionfo di Vittoria Colonna, testo esemplare per la sua capacità di dialogare con il modello petrarchesco a partire dalla questione spirituale più urgente e profonda, cioè il legame tra visione e resurrezione nella figura di Cristo. La visione del carro trionfale dell'«Imperador del cielo», sul quale appaiono anche la Vergine e la Maddalena, sintetizza i temi di Amore, Gloria ed Eternità in una dimensione insieme escatologica e individuale, conciliando l'istanza dottrinale della predicazione per immagine del sacrificio di Cristo sulla Croce e del suo trionfo nella Resurrezione all'istanza lirica costituita dall'*iter* di conversione del soggetto per via ascetico-amorosa. Tale compresenza di intenti è riconducibile all'influsso di un ulteriore modello rispetto a quello petrarchesco, come suggerito da Corsaro<sup>14</sup>, cioè il *Triumpho de la Croce di Cristo* di Girolamo Savonarola, composto in prosa toscana negli anni 1497-1498. Non sappiamo se la marchesa lesse questo testo, ma può essere comunque interessante rilevare alcuni punti di contatto. Nel capitolo II *Del triunfo di Cristo dal quale si cava li argomenti della fede*, Savonarola dichiara di voler

<sup>13</sup> Sui rapporti tra la *Fides* prudenziana e la Fede di Martinengo: ivi, pp. 303-311.

<sup>14</sup> ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, cit., pp. 466-467.

congregare tutte le cose maravigliose che lui [scil. Cristo] ha fatte dinanzi alli occhi della mente nostra, da quelle, raccogliendo non una sola ma molte ragione, sareno constretti a confessare che Cristo crucifisso è vero Dio [...]. Ma perché non è così facile a offrire nel conspetto delluomini tutte le opere di Cristo come le cose naturale, le quale sotto il cielo sono con mirabile ordine insieme constrete, mi è parso cosa necessaria raccogliere tutte sotto imagine d'uno carro triunfale, acciocché ancora ogni basso ingegno le possa tutte insieme contemplare<sup>15</sup>.

Il frate predicatore rappresenta il carro trionfale di Cristo in modo molto più dettagliato e complesso rispetto a Colonna; tuttavia, la volontà di divulgazione omiletica delle verità della fede e, soprattutto, il sincretismo cristiano-ficiniano avvicinano il suo trionfo al capitolo colonnese. Si noti, in particolare, il riferimento savonaroliano agli «occhi della mente nostra» che richiama, con un lessico neoplatonico, un caposaldo della devozione di Vittoria Colonna. Il tema dell'occhio interiore percorre assiduamente le lettere spirituali della marchesa e subisce una precisa evoluzione: è inteso dapprima in modo scolastico come «occhio dell'intelletto», mentre poi è indicato, agostinianamente, come «occhio interno», come organo spirituale del discernimento in grado di cogliere, ad esempio, i diversi aspetti dell'amore di Maria per Cristo<sup>16</sup>. L'affinità tra i due trionfi di Savonarola e di Colonna sembra suggerita, inoltre, da un dato relativo alla tradizione tipografica, che registriamo senza considerarlo probante perché, come è noto, nessuna edizione delle rime fu sorvegliata dall'autrice. È tuttavia un fatto che i titoli più antichi del capitolo colonnese vulgati dalle stampe, cioè *Triomph de la croce di Christo* e *Triomph de Croce*, ricalcano per intero o con minime varianti il titolo del testo di Savonarola<sup>17</sup>.

Gli editori delle rime di Colonna e il suo commentatore Rinaldo Corso sono attenti, in ogni caso, a valorizzare la peculiare fisionomia lirica di questo capitolo: quasi tutti, infatti, lo collocano al principio o alla fine del libro, inserendolo così nella vicenda lirica delle rime spirituali e dando rilievo alla sua unicità di “frammento” in terza rima. Anche al di là delle scelte editoriali, il testo della marchesa si può intende-

<sup>15</sup> GIROLAMO SAVONAROLA, *Triumphus Crucis*, a cura di MARIO FERRARA, Roma, Belardetti, 1961, pp. 295-296. Sul trionfo savonaroliano e sul suo contesto cfr. almeno CESARE VASOLI, *Savonarola e la cultura filosofica fiorentina*, in *Studi savonaroliani. Verso il V centenario*, a cura di GIAN CARLO GARFAGNINI, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 1996, I, pp. 107-126.

<sup>16</sup> Si veda MARIA LUISA DOGLIO, *L'«occhio interiore» e la scrittura nelle lettere spirituali di Vittoria Colonna*, in EAD., *Lettera e donna. Scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 17-31.

<sup>17</sup> Ricordiamo brevemente il titolo e l'anno di stampa delle edizioni delle *Rime* di Vittoria Colonna in cui si riscontra un'affinità con il titolo savonaroliano: *Triomph de la Croce di Christo* (1540, 1542, 1544, 1546), *Triomph de Croce* (1543), *Trionfo della Croce* (1558). Nelle altre edizioni delle *Rime* colonnesi si nota invece l'assenza del riferimento alla Croce, con un impoverimento simbolico oltre che lessicale: *Il primo capitolo del Triomph de Christo* (1548, 1550) o *Capitolo del Triomph de Christo* (1552, 1559, 1560, 1589). Per i riferimenti dettagliati alle singole edizioni, si rinvia a VITTORIA COLONNA, *Rime*, cit. e alla bibliografia indicata *supra*.

re come una proposta di liricizzazione della forma trionfo. L'autrice non compone, infatti, una serie di capitoli inseriti in un poema trionfale, né realizza un progetto di libro che ibridi i modelli macrotestuali di *Fragmenta* e *Triumphi*, come farà in particolare Pagani, il quale alternerà trionfi nella forma tradizionale di capitoli ternari a trionfi polimetrici che includono capitoli, sonetti e canzoni. Vittoria Colonna, al contrario, scrive un unico capitolo ternario di 145 versi, di lunghezza “aurea” perché pari alla misura dei trionfi del Tempo e dell'Eternità e dell'ultimo canto dantesco<sup>18</sup>, e condensa in questo breve spazio il fulcro concettuale e diegetico dell'intero poema di Petrarca, cioè la vittoria di ciò che resta su ciò che svanisce, la vittoria dell'eterno sull'effimero, radicalizzando la tecnica del superamento o dell'*emboitement* e riconducendo la visione a un percorso di salvezza del soggetto.

Ciò che rimane, dunque, non è più l'astratta «eternità raccolta e 'ntera» (TE, 69) di Petrarca, ma la vittoria eterna di Cristo sui peccati del mondo. In particolare, la visione petrarchesca del «mondo novo» è rimodulata attraverso l'«imagine» del carro trionfale in cui già Savonarola aveva scritto di voler riunire «tutte le opere del Salvatore» per creare «quasi come uno nuovo mondo dal quale caveremo una nuova filosofia» per giungere «alla cognizione delle cose invisibile e della divina maiestà di Cristo»<sup>19</sup>. La rimodulazione dei versi petrarcheschi, forse con una memoria savonaroliana, avviene nel capitolo di Colonna all'inizio del racconto della visione. Vittoria, avvolta dal vento caldo dello Spirito e infiammata «d'amoroso zelo», invoca l'«Amor» di Cristo che donò «lo stato e la salute al mondo»:

Ma pria sentii com'un squarciar di velo  
a me d'intorno, e un caldo e puro vento  
tutta infiammarmi d'amoroso zelo;  
fa' ch'io possa ridir quel che pavento,  
tu che lo stato e la salute al mondo,  
Amor, donasti, e sei di te contento.

Io vidi alora un carro, tal che a tondo  
il ciel, la terra e 'l mar cinger parea  
col suo chiaro splendor vago e giocondo.  
(*Triompho*, 76-84)<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Di misura “aurea” del capitolo di 145 versi parla Vinicio Pacca nell'introduzione al *Triumphus Eternitatis*: «forse non è una coincidenza che l'ultimo capitolo consti di 145 versi, esattamente lo stesso numero del penultimo (e anche del conto conclusivo del poema dantesco, *Par. XXXIII*): si potrebbe pensare che anche con questo particolare estrinseco P. abbia voluto rimarcare una raggiunta stabilità» (FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA e LAURA PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 507-509, a p. 507).

<sup>19</sup> GIROLAMO SAVONAROLA, *Triumphus Crucis*, cit., pp. 297-299.

<sup>20</sup> Qui e in seguito si cita da VITTORIA COLONNA, *Rime*, cit., dove il trionfo corrisponde al testo S2 36.

L'amore di Cristo trionfante, il quale, sempre per Savonarola, con «la sua passione e morte [...] superò tutto il mondo»<sup>21</sup>, riempie in modo positivo, con un riferimento visuale esplicito alla persona dell'«Imperador del cielo», il margine di indeterminatezza lasciato nel *Triumphus Eternitatis*, dove il racconto della visione avviene in modo impersonale, senza menzionare l'agente divino:

Questo pensava: e mentre più s'interna  
la mente mia, veder mi parve un mondo  
novo, in estate immobile ed eterna,  
e 'l Sole e tutto 'l ciel disfar a tondo  
con le sue stelle, ancor la terra e 'l mare,  
e rifarne un più bello e più giocondo.  
(*TE*, 19-24)

Al sole che si disfa e si rinnova secondo il dettato dell'Apocalisse, di Isaia e di san Pietro si sostituisce il sole che è anzitutto metafora della persona di Cristo, fonte dell'Amore, amato e contemplato da Vittoria e dalla Maddalena, Colui che dona luce al sole naturale e che è «nuovo Apollo», ispiratore attraverso lo Spirito santo della poesia di Colonna, secondo Rinaldo Corso:

E perciò dubitando V. N. di se stessa a guisa de' migliori poeti, per discorsi da così gran fascio invoca, ma non le vane abitatrici del monte Parnaso, ma il suo nuovo Apollo, l'amore, cioè, di Giesù Cristo, il quale innamorato di noi donò se medesimo per la salute nostra, avendoci prima l'essere donato, overo l'Amore, cioè lo spirito santo, il quale è tutto fuoco, e tutto carità<sup>22</sup>.

Il sole, però, è anche figura dell'amore sponsale e salvifico di Vittoria, cioè del marito Ferrante, che nel trionfo è guida della donna, poiché la istruisce sulla natura dell'amore e poi la avvolge nell'aura del suo splendore, permettendole di vedere

<sup>21</sup> GIROLAMO SAVONAROLA, *Triumphus Crucis*, cit., p. 296.

<sup>22</sup> *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della diuina Vittoria Collonna [sic] marchesana di Pescara. Da Rinaldo Corso alla molto illust. mad. Veronica Gambara da Correggio: et alle donne gentili dedicata. Nella quale i sonetti spirituali da lei fino adesso composti, et un Triompho di croce si contiene*, Bologna, Giovanni Battista Faelli, 1543, c. Niv. Sul commento di Rinaldo Corso cfr. MONICA BIANCO, *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle Rime di Vittoria Colonna*, in «Studi di filologia italiana», LVI (1998), pp. 271-295; EAD., *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, in «Italiique», I (1998), pp. 35-45; CHIARA CINQUINI, *Rinaldo Corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, in «Aevum», LXXIII (1999), 3, pp. 669-696; SARAH CHRISTOPHER FAGGIOLI, *Di un'edizione del 1542 della Dichiaratione di Rinaldo Corso alle rime spirituali di Vittoria Colonna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI (2014), 634, pp. 200-210; EAD., *The First Commentaries on Women Poets: Alessandro Piccolomini and Rinaldo Corso Critique Laodomia Forteguerri and Vittoria Colonna*, in *Women and the Canon*, edited by MERCEDES ARRIAGA FLOREZ and STEFANO SANTOSUSSO, Sevilla, Arcibel, 2018.

Cristo come in uno specchio, in seguito a uno «squarciar di velo». Nell'*incipit* Ferrante è detto appunto «l' mio sol, d'eterni raggi cinto», con un rinvio preciso al «Sol cinto di raggi» (TT, 2). L'immagine del sole ripropone dunque nella sua totalità la filiera simbolica “sole naturale-Apollo-Cristo-Laura”, cioè il nodo di luce, poesia, salvezza e amore, che Petrarca dipana in modo completo tra *Fragmenta* e *Triumph*<sup>23</sup>. Colonna, in sintonia con Savonarola, compie un passo ulteriore e interpreta questa figuralità alla luce della salvezza portata da Cristo risorto.

A Laura rimanda ancora il ritratto della Maddalena ai piedi della Croce, che Vittoria vide «ardendo d'amor, lieta / risplender, cinta da l'aurate chiome». La devozione alla “santa peccatrice”, “apostola degli apostoli” ed “eletta” di Cristo, santa popolare ricordata spesso dai predicatori e venerata dalle gentildonne, contraddistingue la sensibilità religiosa di Colonna sin dall'infanzia. Tale devozione si consolida a partire dalla seconda metà degli anni Venti, quando la marchesa privilegia quali propri modelli femminili di riferimento sia Maria madre di Dio, sia la «nostra advocata et fedelissima scorta Maddalena»<sup>24</sup>. È interessante ricordare ancora che nel 1531, tramite il cugino e cognato Alfonso d'Avalos, Vittoria Colonna commissionò a Tiziano Vecellio e a Michelangelo Buonarroti due dipinti di Maria di Magdala, con la richiesta di rendere la santa in un atteggiamento lacrimoso. Michelangelo inviò solo un cartone preparatorio, ma questo bastò per ricevere le lodi e la predilezione della marchesa<sup>25</sup>. Il quadro dipinto era, per la committente, solo un punto di partenza per giungere alla contemplazione spirituale mediante l'«occhio interiore»; se estendiamo questo assunto, potremmo suggerire che la Maddalena contemplata dal personaggio-Vittoria nel *Triumpho* appare “dipinta” come un quadro mentale e poetico, utile a guidare chi legge verso l'ascesi e il discernimento nella visione interiore:

<sup>23</sup> Cfr. MARCO ARIANI, *Introduzione*, cit., p. 44.

<sup>24</sup> Così in una famosa lettera di argomento spirituale inviata a Costanza d'Avalos Piccolomini, duchessa di Amalfi. Per testo e commento della lettera cfr. le due edizioni VITTORIA COLONNA, *Carteggio*, edizione critica e commento a cura di VERONICA COPELLO, Pisa-Firenze, Edizioni della Normale-Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2023 (lettera n. 241) e VITTORIA COLONNA, *Lettere. Antología della corrispondenza*, edizione e commento a cura di MARIANNA LIGUORI, Venezia, Marsilio, 2024 (lettera n. 154). Ringrazio Marianna Liguori per aver condiviso generosamente con me un'anteprima del suo lavoro. Sulla devozione colonnese alla Maddalena si rinvia, anche per la ricca bibliografia, a MICHELE CAMAIONI, «*Per sfiammeggiar di un vivo e ardente amore*». Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena, in *El Orbe Católico: trasformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América (siglos IV-XIX)*, editado por MARÍA LUPÍ y CLAUDIO ROLLE, Santiago de Chile, RIL, pp. 105-160.

<sup>25</sup> Sulla commissione dei due dipinti si vedano due lettere, entrambe del 1531: la missiva inviata da Federico II Gonzaga, duca di Mantova, a Vittoria Colonna (VITTORIA COLONNA, *Carteggio*, cit., lettera n. 57; EAD., *Lettere*, cit., lettera n. 39) e la responsiva di Colonna allo stesso Gonzaga (EAD., *Carteggio*, cit., lettera n. 61; EAD., *Lettere*, cit., lettera n. 43).

Ai santi pie' colei che simil nome  
onora vidi, ardendo d'amor, lieta  
risplender, cinta da l'aurate chiome.

La mosse a pianger qui ben degna pietà,  
onde il Ciel vuol che con equal misura  
per seme di dolor or gloria mieta.

Poi che la rese l'alta fe' sicura  
non volse il pie' già mai, né strinse il pianto,  
ma col cor fermo e con pietosa cura

sola rimase, e dentro al suo bel manto  
mille chiare virtù davan conforto  
a l'alta voglia, al grand'animo santo.

(*Triompho*, 124-135)

Vittoria sofferra il proprio sguardo sulla Maddalena dopo aver contemplato Cristo in gloria, la Croce e la Vergine seduta alla destra del Redentore. Si ricomporrebbe dunque l'intero "quadro" devozionale di riferimento della marchesa, che accosta a Cristo i due modelli femminili prediletti per la meditazione dell'«occhio interiore». Nel *Triompho* la Vergine, come la Maddalena, è esempio non di semplice castità, ma di ogni virtù; solo la Maddalena, però, è descritta come ardente di amore per Cristo, luminosa e ornata dalle chiome dorate, secondo una rilettura analogica, e non antitetica, della figura di Laura. A un esame accorto, notiamo che la Maddalena riunisce in sé tutti i soggetti trionfali di Petrarca, seppure trasfigurati in un'accezione spirituale, non effimera ma eterna: dopo l'amore-*caritas* e le sue «mille chiare virtù», in cui è inclusa implicitamente la pudicizia, compare la gloria raggiunta dalla Maddalena con il suo pianto di compassione per Cristo; come spiega Colonna, infatti, «il Ciel vuol che con equal misura / per seme di dolor or gloria mieta». Maria di Magdalena è inoltre la prima testimone della Resurrezione, cioè del trionfo di Cristo sulla morte e, di conseguenza, sul tempo edace<sup>26</sup>. Il ricordo di quell'evento, che costituisce una visione celeste in terra, è narrato come un'intima agnizione tra Maria e il Salvatore:

Al sepolcro, cercando il Signor morto,  
l'apparve vivo, e diede alto e felice  
al gran mar de le sue lacrime porto.  
(*Triompho*, 136-138)

La terzina, imperniata sul *verbum videndi* «apparve» e sulla dittologia antinomica *morto/vivo*, sembra riscrivere il dialogo epifanico intercorso tra Francesco e Laura nel secondo *Triumphus Mortis*: «Dimmi pur, prego, s' tu se' morta o viva. – / – Viva son io, e tu se' morto ancora (TM II, 20-21).

<sup>26</sup> Sul dibattito relativo all'unica *Magdalena* e sulla difficoltà di provare il rapporto tra le posizioni di Jacques Lefèvre d'Étaples e la devozione di Vittoria Colonna cfr. MICHELE CAMAIONI, «Per sfiammeggiar di un vivo e ardente amore», cit.

L'agnizione del Risorto prelude, nel trionfo di Colonna, al tema cruciale della beatitudine. Subito dopo, la Maddalena sarà indicata con un aggettivo di grande rilevanza, «beata»:

Beata lei, che 'l frutto e la radice  
sprezzò del mondo, e dal suo Signor ora  
altra dolcezza e sempiterna elice  
(*Triompho*, 139-141)

La *iunctura* «Beata lei» rinvia a due luoghi del *Triumphus Eternitatis* riferiti a Laura risorta: il vocativo «beatissima lei» (TE, 86), con cui il *viator* indica Laura morta anzitempo e ormai sulla via della Resurrezione, e l'interrogativa finale «se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?» (TE, 144-145). Questo doppio, possibile rimando intertestuale alla beatitudine eterna di Laura e alla beatitudine di tutti coloro che, incluso Francesco, contempleranno Laura nell'ottavo giorno rafforza la percezione di un doppio parallelismo tra la Maddalena «beata» e Laura «beatissima», da un lato, e, dall'altro, tra la Maddalena «beata» che contempla Cristo risorto e ogni «beato» che contemplerà Laura rivestita del corpo glorioso. Questa riduzione geometrica ha il vantaggio di rendere evidente una differenza fondamentale tra la concezione dell'eternità e della beatitudine da parte di Petrarca e di Vittoria Colonna: per Petrarca, la visione di Cristo che è sostanza della beatitudine è una visione mediata dalla creatura gloriosa di Laura, la quale si può considerare una *figura Christi*, pur conservando un primato ineliminabile nel disegno poetico, amoroso, spirituale ed escatologico dell'autore<sup>27</sup>; viceversa, la visione di Cristo risorto della Maddalena, anch'essa protesa tra la terra e il cielo, tra il ricordo della visione al sepolcro vuoto e la visione celeste del carro trionfale, è una visione diretta, guidata ma non mediata, della persona gloriosa del Salvatore, oggetto di un amore esclusivo da parte di colei che guarda.

Non bisogna dimenticare, infine, che dietro gli occhi di Maria Maddalena ci sono quelli di Vittoria, la quale conclude così la propria visione:

ond'io, che d'altro Sol più vaga aurora  
illustrata vedea, con altro caldo  
da quel che i nostri fiori apre e 'ncolora  
tenni qui gli occhi fissi e 'l pensier saldo.  
(*Triompho*, 142-145)

<sup>27</sup> Cfr. MARIA CECILIA BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, cit., pp. 187-227, in particolare alle pp. 225-227. Questa interpretazione di Laura ultraterrena è stata discussa da BERNARD HUSS, *Diskurs und Substanz in Petrarca's Trionfi*, in *Schriftsinn und Epochalität: zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*, herausgegeben von BERNARD HUSS und DAVID NELTING, Heidelberg, Winter, 2017, pp. 187-226, a p. 198.

Vittoria, al termine del sogno, continua a fissare gli occhi e la propria mente su Cristo, restando immersa nell'amore dello Spirito che ha ispirato la visione e che ha trasformato il suo amore-passione per il sole e sposo Ferrante nell'amore-*caritas* per il sole e sposo Cristo. La Maddalena, come Ferrante, non svolge un ruolo di mediatore creaturale tra il contemplante e la persona di Cristo, ma contribuisce con la sua esemplarità a guidare l'io di Vittoria nel percorso ascensionale di disvelamento del divino. L'aporia di Petrarca si risolve così in una continuità graduale e perfetta tra amore umano e amore divino, in sintonia con il pensiero neoplatonico ed evangelico. Verrebbe da chiedersi, ma è solo una provocazione, se l'«altro caldo / da quel che i nostri fiori apre e 'ncolora» porti con sé un vago ricordo dell'«età più fiorita e verde» in cui i trapassati «avranno / con immortal bellezza eterna fama» (TE, 133-134). Certo è che l'amore manifestato alla Croce e la resurrezione di Cristo rimangono il fulcro della visione e della conversione di Colonna, in un atteggiamento di “santa semplicità” savonaroliana che sostituisce l'allegoria con la visione eterna del vero.

## Appendice

Si propongono di seguito due elenchi di edizioni a stampa e di manoscritti di trionfi sacri nell'arco cronologico 1498-1600. Tra le edizioni sono state incluse solo le *principes* e le edizioni che comportano rifacimenti estesi o un cambio nel progetto strutturale del libro da parte degli autori.

### *Edizioni a stampa (1498-1597)*

Borro, Brescia 1498

GASPARINO BORRO, *Triumphi, sonetti, canzoni e laude della Vergine Maria*, Brescia, Angelo Britannico, 1498.

*Triomphi*, Venezia 1517

*Triomphi sonetti canzone stantie et laude de Dio et de la gloriosa Vergine Maria: composta da diversi autori*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1517.

Valerio da Bologna, Venezia 1527

VALERIO DA BOLOGNA, *Misterio dell'humana redentione, composta per il reueren. patre maestro Valerio da Bologna, del Ordine delli eremitani de s. Agostino in modo di rapresentatione in ottava rima historiata*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1527.

Colonna, Venezia 1540

VITTORIA COLONNA, *Rime de la diua Vettoria Colonna de Pescara inclita marchesana nouamente aggiuntoui 24 sonetti spirituali, et le sue stanze, et uno triompho de la croce di Christo non piu stampato con la sua tauola*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1540.

Pagani, Venezia 1554

ANTONIO PAGANI, *Delle rime del riuerendo sacerdote, et eccellente de l'una, et l'altra legge dottore, m. Marco Pagani*, Venezia, Andrea Arrivabene, 1554.

Sacchetti, Bologna 1564

CESARE SACCHETTI, *La gloriosa e trionfante vittoria donata dal grande Iddio al popolo hebreo per mezzo di Giuditta sua fidelissima serua*, Bologna, Alessandro Benaccio, 1564.

Pagani, Venezia 1570

ANTONIO PAGANI, *Le rime spirituali di f. Antonio Pagani vinitiano, minore oss. Nelle quali si contengono quattro trionfi, che tutti i profondi misteri di Christo, et le degne lode de' beati narrano. Et ui è aggiunto il giardin morale*, Venezia, Bolognino Zaltieri, 1570.

Magno, Venezia 1571

CELIO MAGNO, *Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi*, Venezia, Domenico e Giovan Battista Guerra, 1571.

Moschetta, Venezia 1572

VALERIO MOSCHETTA, *Vita, e trionfo di Giustina vergine, et martire santissima*, Venezia, Grazioso Percacino, 1572.

*Descrizione de' trionfi*, Firenze 1576

*Descrizione de' trionfi mandati per i giovani della Compagnia di san Bastiano nella processione di san Giovambattista nell'inclita città di Fiorenza il di xxiiii di giugno 1576*, Firenze, John Wolf, 1576.

*Descrizione de i trionfi*, Firenze 1577

*Descrizione de i trionfi mandati nella processione di san Giovanni Batista, l'anno 1577 nell'inclita città di Firenze, dalle Compagnie di s. Bastiano, di s. Giorgio, e di s. Giovanni Euangelista*, Firenze, s.n.t., 1577.

Girolamo d'Arabia, Milano 1582

GIROLAMO D'ARABIA, *Il trionfo della verginita operina, nella quale breuemente si tratta dell'eccellenza dello stato verginale, fatta per le vergini della Compagnia di s. Orsola*, Milano, Michele Tini, 1582.

Licco, Palermo 1584

GASPARO LICCO, *La rappresentatione del martirio di santa Christina vergine*, Palermo, Lorenzo Pegolo, 1584.

Castelletti, Firenze 1594

SEBASTIANO CASTELLETTI, *La trionfatrice Cecilia vergine, e martire romana. Di f. Bastiano Castelletti del ordine de Predicatori. Con gli argomenti del p. f. Raffaello delle Colombe*, Firenze, Filippo Giunti, 1594.

Licco, Verona 1597

GASPARO LICCO, *La trionfatrice Christina dell'ill. & molto reu. sig. Gasparo Licco canonico palermitano*, Verona, Pietro Diserolo, 1597.

Castelletti, Roma 1598

SEBASTIANO CASTELLETTI, *La trionfatrice Cecilia vergine, e martire romana di F. Bastiano Castelletti dell'ord. de' Predicatori. Di nuouo dall'istesso autore accresciuta, & emendata*, Roma, Luigi Zannetti, 1598.

#### *Manoscritti (1503-1600)*

GIOVANNI POLLIO LAPPOLI, detto il Pollastrino, *Triumphi*: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.xi.25 (data della dedica: 1503); Modena, Biblioteca Estense, ms. Campori App. 431 [γ R.1.31] (data della dedica: 1512); Arezzo, Biblioteca Comunale, ms. 20 (fine anni Trenta).

GIOVANNI MARIA ALBINI, *Trionfo di Giesu Christo*, Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. cl. I, n. 29 (datato «21 Zenaro 1562»).

LUCILLO MARTINENGO, *Trionfo della Fede e dei Santi Martiri*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. I.iii.7 (1570-1600).

*Triomfo de l'Avaritia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 440, cc. 271r-274r (fine XVI secolo).



SELENE MARIA VATTERONI

## I BERNESCHI DAVANTI A PETRARCA: LA FORTUNA DEI TRIONFI NEI CAPITOLI DI MODALITÀ EPISTOLARE

### 1. Introduzione

In un saggio pionieristico sulla poesia burlesca apparso nel 1984, Danilo Romei constatava con rammarico come i *Trionfi* fossero «poco utilizzati [...] dalla tradizione critica»<sup>1</sup> che proprio in quegli anni cominciava a esercitarsi su questo oggetto letterario del tutto particolare: una poesia che, come si sa, nasce per mano del fiorentino Francesco Berni negli anni Venti del Cinquecento; si configura come genere letterario nel corso del decennio successivo, nell'ambito della cerchia romana dei cosiddetti Vignaiuoli, per poi diffondersi rapidamente nel resto d'Italia; e che si esprime soprattutto nella modalità del capitolo paradossale, dedicato cioè all'elogio di oggetti insignificanti – ad esempio il *Bicchiere* di Giovanni Francesco Bini –, di cibi poverissimi – le *Ricotte* di Benedetto Varchi –, addirittura di cose francamente perniciose – la *Peste* del Berni, l'esempio più celebre, o la *Carestia* di Giovanni Mauro d'Arcano –, sempre all'insegna del *double entendre*<sup>2</sup>. È noto altresì che, per quanto pratichino una poesia non lirica, i poeti berneschi si confrontano

<sup>1</sup> Cfr. DANILO ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Roma, Vecchiarelli, 2007, p. 317.

<sup>2</sup> Sui Vignaiuoli (per fare solo i nomi più noti: Giovanni Mauro d'Arcano, Giovanni della Casa, Giovanni Francesco Bini, Agnolo Firenzuola, Mattio Franzesi) rimangono imprescindibili punti di riferimento i lavori di SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Roma-Padova, Antenore, 1983 e DANILO ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII*, cit.; cui più di recente si è aggiunto MORENO SAVORETTI, *L'orto delle muse. Studi sulla poesia bernesca del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016. Sulla storia editoriale della poesia bernesca cfr. DANILO ROMEI, *Ricezione della poesia bernesca del Cinquecento. La "fortuna" editoriale*, in ID., *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del sedicesimo secolo*, Raleigh, Lulu, 2018, pp. 263-287 (alle pp. 272-278). Sulla precoce diffusione di questo genere a Firenze, grazie soprattutto a Benedetto Varchi, mi permetto di rimandare a SELENE MARIA VATTERONI, *Introduzione*, in BENEDETTO VARCHI, *Capitoli burleschi*, a cura di SELENE MARIA VATTERONI, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. XI-XXXVIII (alle pp. XII-XXIII).

continuamente col Petrarca dei *Fragmenta*: del resto non potrebbe essere altrimenti, dal momento che proprio nei primi decenni del secolo l'aretino si afferma non solo come modello privilegiato di lingua e stile per la poesia di tradizione “alta”, ma come ineludibile termine di confronto per tutta la scrittura in versi<sup>3</sup>. Nello specifico, nel caso dei berneschi la più comune chiave di accesso al Canzoniere è in fondo anche la più attesa: quella della parodia e del rovesciamento in senso osceno di versi, immagini, perfino strategie retoriche del Petrarca lirico. Nel capitolo in lode della *Caccia*, ad esempio, il Mauro fa sua la modalità tipicamente petrarchesca dei “contrari”, trasformando *Rvf* 220, 14: «che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco», riferito agli occhi di Laura, in: «et hor, che fa pur freddo, è tanto caldo / in dir di voi» (vv. 31-32) – anche d'inverno, cioè, il poeta non può trattenersi dall'elogiare il destinatario del capitolo, molto probabilmente il marchese del Vasto Alfonso d'Avalos; e nel ternario sulle *Uova sode* Varchi riutilizza il *topos* lirico dell'ineffabilità della donna amata così com'è espresso in *Rvf* 325, 97: «tutte lingue son mute / a dir di lei» per affidargli la lode dell'uovo sodo: «Direi che questo è 'l cibo di salute, / direi mille altre cose, benché a dire / di lui tutte le lingue sarian mute» (vv. 31-33)<sup>4</sup> – per altro mimandone anche l'inarcatura<sup>5</sup>.

Nel processo di formazione e stabilizzazione della norma linguistico-stilistica della poesia che è in atto fra anni Venti e Trenta del Cinquecento, ai *Trionfi* pare toccare una sorte diversa rispetto al Canzoniere, nonostante le due opere si leggano sempre una di seguito all'altra nelle stampe – e tuttavia già all'altezza dell'importante edizione aldina del 1501, dove il Bembo vuole i testi in assoluto risalto, privi di commento, il poema è scivolato al secondo posto, dopo i *Fragmenta*. Come rilevava Antonio Corsaro in un contributo sulla sfortuna rinascimentale dell'opera, in quel torno d'anni i *Trionfi* cadono dal canone dell'*imitatio*, e sono oggetto di una ricezione parcellizzata tale per cui, tipicamente, singoli versi vengono ridotti a formule di sapore proverbiale: lo studioso ne rintracciava esempi già nelle lettere di Machiavelli, del tutto al di fuori dei territori della poesia, e Silvia Longhi interpretava allo stesso modo anche le riprese di versi dei *Trionfi* nei capitoli del Berni. Tuttavia, a mio parere questa interpretazione merita di essere rivista, in considera-

<sup>3</sup> Su questo punto si è soffermata FRANCESCA JOSSA, «*Coronati di cavoli o di bietà*: identità e alterità del burlesco stile», in «InVerbis. Lingue Letterature Culture», VI (2016), 1, pp. 63-82. Sulla presa di posizione dei generi burleschi in relazione al petrarchismo bembiano cfr. altresì BERNHARD HUSS, “*Eros academicus*”. *Anmerkungen zum Liebesdiskurs in den Akademien der italienischen Renaissance*, in *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, herausgegeben von MARIA MOOG-GRÜNEWALD, Heidelberg, Winter, 2006, pp. 111-132.

<sup>4</sup> Avverto fin da ora che i capitoli del Mauro si citano dall'edizione di Francesca Jossa (GIOVANNI MAURO D'ARCANO, *Terze rime*, a cura di FRANCESCA JOSSA, Roma, Vecchiarelli, 2016), quelli del Varchi dall'edizione uscita per le cure di chi scrive (BENEDETTO VARCHI, *Capitoli burleschi*, cit.).

<sup>5</sup> La mimesi dell'inarcatura, rilevata di per sé, vale anche a escludere l'azione diretta del modello dantesco (senz'altro presente a Petrarca) di *Vita nova*, 17 5 (*Tanto gentile e tanto onesta pare 3*): «ch'ognе lingua deven tremando muta».

zione non solo del rapporto che Berni e i suoi seguaci intrattengono col Petrarca *maior*, ma anche dell'identità di forma metrica che sussiste fra *Trionfi* e capitoli burleschi – quella terza rima che dal Canzoniere rimane esclusa –, e che permette di indagare la presenza dei primi nei secondi su più livelli, da lessico e stile a metro e sintassi fino alla struttura e alla gestione del discorso.

Nelle pagine che seguono mi propongo dunque di gettare le basi per un'indagine sistematica della fortuna dei *Trionfi* presso i burleschi del Cinquecento, cominciando dai dioscuri Berni e Mauro, che hanno anche il vantaggio di essere disponibili in edizioni moderne, filologicamente sorvegliate e provviste di commento<sup>6</sup>. In più, intendo cogliere l'occasione per spostare l'attenzione critica dalla modalità della lode paradossale – nel complesso più praticata e dunque anche più studiata – all'altra modalità del capitolo bernesco, quella epistolare: minoritaria sì nell'insieme, non però nel *corpus* del Mauro, che conta ben tredici ternari epistolari a fronte di dieci di elogio paradossale. Rispetto a quest'ultima modalità, il capitolo epistolare – la «lettera in capitoli», come lo chiama il Berni<sup>7</sup> – intrattiene un rapporto ben più ravvicinato col diretto concorrente della poesia burlesca, vale a dire il genere «contiguo» della satira di modello ariostesco<sup>8</sup>. Al pari dei capitoli satirici, infatti, anche i capitoli burleschi di modalità epistolare si caratterizzano per l'assunzione di un destinatario reale, un amico o un familiare al quale il testo viene realmente inviato; per la presenza di questo destinatario per tutta la lunghezza del testo, presenza che si manifesta nell'uso dell'allocuzione e della deissi; e dunque per la continuità del dialogo, che influisce sulla *dispositio* del contenuto lungo il testo – è la «struttura dialogica» di cui parlava Cesare Segre a proposito delle satire di Ariosto<sup>9</sup>. A questi elementi la «lettera in capitoli» aggiunge, di proprio, una «mimesi del linguaggio epistolare, con le sue formule stereotipe e le sue convenzioni linguistiche»<sup>10</sup>, ancor più insistita che nel capitolo satirico. Un esempio per tutti,

<sup>6</sup> Sul Mauro, cfr. nota n. 4; i capitoli di Berni, disponibili in più di un'edizione commentata, si citano da quella a cura di Silvia Longhi: FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di SILVIA LONGHI, in *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di GUGLIELMO GORNI, MASSIMO DANZI e SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 669-803. I *Trionfi* si citano dall'edizione a cura di Vinicio Pacca: FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, a cura di VINICIO PACCA, in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA e LAURA PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 5-626.

<sup>7</sup> Cfr. SILVIA LONGHI, *Lusus*, cit., p. 182.

<sup>8</sup> Sulla modalità epistolare del capitolo burlesco cfr. PIERO FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 191-217 e SILVIA LONGHI, *Lusus*, cit., pp. 182-209 (la citazione è tratta da p. 186). Sul rapporto tra i due generi cfr. inoltre GIUSEPPINA STELLA GALBIATI, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI (1987), 1, pp. 9-37.

<sup>9</sup> Cfr. CESARE SEGRE, *Struttura dialogica delle Satire ariostesche*, in ID., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 117-130.

<sup>10</sup> SILVIA LONGHI, *Lusus*, cit., pp. 186-187.

la *Lettera a un amico* del Berni, inviata a Bartolomeo Cavalcanti, forse in risposta a una sua missiva (non sappiamo se in prosa o anch'essa in versi), nell'estate del 1533: il capitolo esibisce un esordio “da biglietto”:

Questa per avvisarvi, Baccio mio,  
Se voi andate alla prefata Nizza,  
Che, con vostra licenza, vengo anch'io.  
(Berni, *Lettera*, 1-3)

e un congedo «simmetrico»<sup>11</sup>, col saluto e la richiesta di salutare gli altri amici (nei versi qui citati il cardinale Giovanni Salviati, nipote di Leone X):

Quando gli date uno spicchio di pera  
A tavola, così per cortesia,  
Ditegli da mia parte buona sera.  
Mi raccomando a Vostra Signoria.  
(Berni, *Lettera*, 128-131)

congedo che oltretutto non fa parte del corpo principale del testo bensì di un *post scriptum* (vv. 95-131), esplicitamente segnalato come tale e che riparte su rime nuove:

Rispose il Molza: «Dunque mano ai remi;  
Ognun si metta dietro un buon timone,  
E andiam via; ch'anch'io trovar vorre'mi  
A così gloriosa impalazione».

Post scritta. Io ho saputo che voi sète  
Col cardinal Salviati [...]  
(Berni, *Lettera*, 91-96)

Anche nel cambio delle rime si manifesta quel «processo di identificazione del capitolo all'epistola»<sup>12</sup> che è caratteristico della poesia burlesca nella sua modalità epistolare: nell'esperienza reale, il *post scriptum* è qualcosa che si scrive a una certa distanza di tempo rispetto al corpo principale della lettera; ed è proprio questa pausa effettiva che il poeta vuole mimare con l'interruzione della catena rimica e l'attacco di una nuova serie. Soprattutto, come notava già Silvia Longhi, questo tocco attualizzante, che ha «l'effetto di ancorare strettamente il discorso poetico a un contesto reale di avvenimenti e persone»<sup>13</sup>, è un insegnamento del Petrarca lirico di *Rvf* 188:

<sup>11</sup> Ivi, p. 188.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Ivi, pp. 188-189.

L'ombra che cade da quel humil colle,  
Ove favilla il mio soave foco,  
Ove 'l gran lauro fu picciola verga,  
Crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle  
La dolce vista del beato loco.  
(*Rvf* 188, 9-13)

Un dato notevole, quest'ultimo, anche perché vale a confermare l'opportunità di indagare più da vicino la fortuna di Petrarca – lirico, sì, ma anche narrativo – proprio nei capitoli epistolari, muovendosi su quattro livelli: lessico, rima, rapporto fra metro e sintassi, narrazione.

## 2. Lessico

Converrà iniziare dai casi più semplici, la ripresa di singoli versi dei *Trionfi*. Succede infatti che i berneschi riutilizzino interi versi di Petrarca, sottoponendoli a quei processi parodici che ci attendiamo, non di rado attraverso la strategia del “cambio di parola”<sup>14</sup>. Così ad esempio il Berni nel capitolo paradossale in lode delle *Anguille*, v. 13: «Vivace bestia che nell'acqua cresce» (:) *esce*), in cui *TC III*, 37: «Vivace amor, che negli affanni cresce!» (:) *esce*) viene adattato al contesto di arrivo mediante la sostituzione di *amor* con *bestia*: parola affatto estranea al lessico petrarchesco, e dunque tale da avere un effetto dissacrante sull'ipotesto, ma che risponde appieno alle esigenze del capitolo – l'anguilla è effettivamente una bestia, un animale, prima ancora che un traslato osceno. Berni si comporta in modo del tutto analogo anche sul fronte dei capitoli epistolari, ad esempio nel ternario *A m. Ieronimo Fracastoro*, databile entro l'estate del 1532, che racconta i mille disagi di una notte passata nell'alloggio che il prete di Povigliano mette a disposizione della comitiva di cui fa parte anche il poeta:

I', che gioir di tal vista non soglio (*TC I*, 16)  
Io che gioir di tai bestie non soglio (Berni, *A m. Ieronimo Fracastoro I*, 22)

Il sostantivo sostituito è lo stesso, *bestia*, e ancora una volta la strategia del “cambio di parola” risponde a un'esigenza di coerenza retorica interna al testo di arrivo: qui la bestia non è effettivamente un animale, bensì il prete, che ha parlato nelle tre terzine precedenti facendosi subito riconoscere per quello che è, uno sbruffone senza modi – per l'appunto una bestia, dunque, come diremmo ancora oggi. Non solo: di bestie vere e proprie, di animali, ce ne sono, sono i cavalli e i

<sup>14</sup> Su questa tecnica parodica si sofferma già SILVIA LONGHI, *Lusus*, cit., p. 221.

muli con cui viaggiano il poeta e i compagni, che proprio all'inizio del capitolo arrivano a Povigliano «con un branco di bestie e di persone» (v. 6); per cui tra i vv. 6 e 22 viene a crearsi un “ponte” lessicale tale da segnalare e insieme mettere in risalto il crescendo di ironia che, complice il Petrarca dei *Trionfi*, accompagna il progressivo svolgersi del racconto del capitolo-epistola. È verosimile, allora, che il Mauro guardi al Berni del ternario al Fracastoro, piuttosto che direttamente all'ipotesto petrarchesco, nel più tardo capitolo-epistola *A m. Salvo*<sup>15</sup>, in cui la ripresa di TC I, 16, anche qui con “cambio di parola”, si accompagna all'utilizzo, nella sede rilevata della clausola del verso precedente, dell'aggettivo *bestiale* nel significato traslato di ‘insensibile’, all'indirizzo dell'amico Alfonso Toscano, colpevole di non farsi mai vivo col poeta:

Quel buono Imperador fece un gran male  
Di darli tanti titoli in un foglio  
Per farlo divenir poi sì bestiale.  
    Io, che per accidente alcun non soglio  
Dimenticarmi l'amicitie antiche,  
Di lui sovente, et con ragion mi doglio.  
(Mauro, *A m. Salvo*, 100-105)

Un caso, quest'ultimo, interessante ai fini del lavoro che qui si sta impostando anche perché suggerisce di mettere in conto il possibile ruolo di mediazione dell'intertestualità petrarchesca, nello specifico del Petrarca dei *Trionfi*, svolto da Berni nei confronti del Mauro (e non solo), e da entrambi nei confronti delle successive generazioni di poeti burleschi, nel quadro della ben nota vocazione «comunitaria» di questo genere letterario<sup>16</sup>.

Dove il Mauro lavora invece in autonomia è nel secondo capitolo *A m. Uberto Strozza*, di poco posteriore a quello appena citato. Qui il poeta riprende due porzioni del primo e dell'ultimo verso della terzina di *Triumphus Cupidinis* II dedicata all'amore di Polifemo per Galatea, contesagli dal pastore Aci, e li incastona agli estremi di un blocco di terzine in cui lamenta la propria passione insoddisfatta per la nobildonna Camilla Gonzaga, che invece è molto generosa di sé non solo con gli altri spasimanti ma anche con la propria dama di compagnia, Lucina – con grande sconforto dello sposo di quest'ultima, novello Polifemo (v. 63):

<sup>15</sup> Risalente alla primavera del 1533 (cfr. GIOVANNI MAURO D'ARCANO, *Terze rime*, cit., p. 385).

<sup>16</sup> Un genere, cioè, in cui «l'autore è parte integrante di un sodalizio fatto di regole argomentative e linguistiche che finiscono non di rado per prevalere sulla sua identità poetica», secondo la raffinata definizione di ANTONIO CORSARO, *Giovanni della Casa e la poesia burlesca*, in ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Roma, Vecchiarelli, 1999, pp. 73-113, a p. 94.

Fra questi fabulosi e vani amori  
vidi Aci e Galatea, che 'n grembo gli era,  
e Polifemo farne gran romori  
(TC II, 169-171)

Hora parliamo un poco de' favori,  
Che ne fa la Signora assai sovente,  
Cioè di favolosi, et vani amori.  
I miei, come solean, van freddamente,  
Et se pur la mattina paion caldi,  
La sera poi si risolvono in niente.  
Non manca chi l'agghiacci, et chi la scaldi:  
[...]  
Nel letto chi si becchi quel favore  
Sallo Lucina, che dorme con ella,  
Onde il suo sposo ne fa gran romore.  
(Mauro, *A m. Uberto Strozzi*, 49-63)

con la particolarità, rispetto agli esempi berneschi, che le porzioni di verso sono riprese fedelmente, senza applicare cioè la strategia del “cambio di parola” e mantenendosi in entrambi i casi nel secondo emistichio.

### 3. Rima

Con quest'ultimo esempio siamo già a un livello successivo dell'analisi, quello in cui la ripresa dai *Trionfi* coinvolge, insieme al lessico, anche il sistema delle rime. Un caso significativo è ancora nel *corpus* del Mauro: già nel primo capitolo allo Strozzi il poeta si sofferma sull'atteggiamento della Gonzaga, che si diverte a far soffrire i propri spasimanti – compreso Giovanni della Casa, cui il poeta si rivolge al v. 23 –, prendendo in prestito la clausola «prende e lega» di TC III, 27:

Io veggio li suoi amanti ad uno ad uno  
(Tra qua' voi non ci siete): ognun la priega,  
Ognun vorrebbe solvere il digiuno;  
Ella gieneralmente a tutti niega,  
Ma pur si scorge un gran piacere in lei,  
Quando tanti ne 'nfilza, prende, e lega.  
(Mauro, *A m. Uberto Strozzi*, 22-27)

La ripresa non è isolata: a ben vedere, infatti, queste due terzine si rivelano una parodia – anche piuttosto dissacrante, visto che altrove il Mauro si esprime apertamente circa i costumi molto promiscui di Camilla – delle due terzine petrarchesche dedicate a Ulisse e Annibale, ciascuno dei quali si è lasciato irretire da una donna:

Quel sì pensoso è Ulisse, affabile ombra,  
che la casta mogliera aspetta e prega,  
ma Circe, amando, giel ritene e 'ngombra.

L'altro è 'l figliuol d'Amilcare, e nol piega  
in cotant'anni Italia tutta e Roma;  
vil feminella in Puglia il prende e lega.  
(TC III, 22-27)

Il processo parodico è innescato dalla clausola «prende e lega» – l'elemento più esposto e più immediatamente riconoscibile, che anche il Mauro colloca in chiusura della coppia di terzine –, e da lì procede “a ritroso”, trovando un secondo appoggio nella ripresa della parola-rima «prega»: col risultato che Camilla Gonzaga prima si trova paragonata alla «vil femminella» che seduce Annibale, poi si presenta addirittura come l'esatto opposto della «casta» Penelope, dal momento che non è lei che prega per il ritorno dello sposo, ma si fa pregare (o finge di farsi pregare) per concedersi ai propri amanti. Il dato notevole, cioè, è che in questo caso la ripresa di due parole-rima su tre – in un caso, anzi, dell'intero sintagma in clausola – fa da supporto a un unico procedimento parodico che investe l'intera porzione dell'ipotesto petrarchesco racchiusa tra quei rimanti, e insieme lo segnala al lettore. A far risaltare il carattere rilevato dell'operazione parodica messa in atto nel capitolo *A m. Uberto Strozzi* potrà valere il confronto con un altro esempio di parodia rimico-lessicale dei *Trionfi* da parte dello stesso Mauro, stavolta nel capitolo di lode paradossale dedicato a *Priapo*:

Chi mi ti tolse sì tosto dinanzi,  
senza 'l qual non sapea mover un passo?

Dove se' or, che meco eri pur dianzi?  
Ben è 'l viver mortal, che sì n'aggrada,  
sogno d'infermi e fola di romanzi.  
(TC IV, 62-66)

Di tutti questi frutti, et di me stesso,  
Con ciò, che mi vedete qui dinanzi  
Vi farò copia sempre, come adesso.  
Non ho, né voglio robba, che mi avanzi,  
Et più ve ne darei, se più n'havessi;  
Non gite dietro a fole di romanzi!  
(Mauro, *Priapo*, 337-342)

Qui il poeta recupera la clausola petrarchesca «fola di romanzi» per sottoporla al consueto processo parodico: la fola, la ‘fandonia’, è l’idea che ci si debba astenere dai piaceri sessuali – specie le donne, che invece sono caldamente invitare a lasciarsi andare, per lo meno fintanto che sono giovani e belle. Anche in questo

caso la ripresa non è isolata, ma si accompagna a quella di un'altra parola-rima della serie di *Triumphus Cupidinis* IV, «dinanzi»: con la differenza, però, che stavolta la parodia non investe l'intera porzione del capitolo racchiusa tra quei due rimanti, e quello che opera è il più “automatico” meccanismo di vischiosità, per cui l'agancio a un singolo punto dell'ipotesto tende a portarsi dietro altri elementi a esso vicini – insomma, stavolta la ripresa non è isolata, ma il rovesciamento parodico sì.

#### 4. Metro e sintassi

A un livello ulteriore si collocano le riprese dai *Trionfi* che coinvolgono il rapporto fra metro e sintassi. Un caso di particolare interesse è fornito dal già citato capitolo-epistola di Berni *A m. Ieronimo Fracastoro*. Nella parte centrale del capitolo, il poeta descrive la notte passata a girarsi e rigirarsi sul letto scomodissimo messogli a disposizione dal prete di Povigliano, e, col solito gusto per l'iperbole che è di tutti i burleschi, si paragona al gigante Tifeo, incatenato da Giove sotto l'isola di Ischia e per questo furioso:

Non così spesso, quando l'anche ha rotte,  
Dà le volte Tifeo, l'audace ed empio,  
Scotendo d'Ischia le valli e le grotte.  
Notate qui ch'io metto questo esempio  
levato dall'Eneïda di peso,  
E non vorrei però parere un scempio.  
(Berni, *A m. Ieronimo Fracastoro*, 178-183)

A dispetto di quanto esplicitamente dichiarato, l'*exemplum* è tolto «di peso» non dall'*Eneide* («Tum sonitu Prochyta alta tremit, durumque cubile / Inarime, Iovis imperiis imposta Typhoeo», X, 715-716), bensì dal *Triumphus Pudicitiae*, modello volutamente scavalcato ma ben riconoscibile nella sintassi – stesso attacco di terzina *non + così*, stessa subordinata temporale («quando», «allor che») –, in ossequio al consueto atteggiamento parodico nei confronti di Petrarca, che dal canto suo a Virgilio guardava certamente:

Non freme così 'l mar quando s'adira,  
non Inarime allor che Tifeo piagne,  
non Mongibel s'Encelado sospira.  
(TP, 112-114)

## 5. Narrazione

Fin qui, gli esempi che abbiamo visto rispondono tutti a un medesimo intento parodico nei confronti di Petrarca, intento che dunque si conferma caratteristica comune tanto dei capitoli epistolari quanto dei capitoli di lode paradossale – a suggerire che, a livello retorico, le due modalità burlesche “funzionano” allo stesso modo, o per lo meno che il singolo poeta tende a comportarsi allo stesso modo sull’uno e sull’altro versante. Inoltre, quelli che abbiamo rilevato sono tutti procedimenti parodici che i burleschi operano indifferentemente sul testo dei *Trionfi* e su quello del Canzoniere, tanto che si danno casi di ripresa congiunta dei due ipotesti. Così ad esempio nel primo capitolo del Mauro in lode della *Fava*, nella terzina in cui il poeta combina la formula esclamativa in apertura di *TE*, 46 e il secondo emistichio di *Rvf* 248, 1, mantenendone le rispettive giaciture all’interno dei versi di partenza e massimizzando così l’effetto parodico e dissacrante – la fava è infatti un ovvio traslato osceno:

O felice colui che trova il guado (*TE*, 46)  
Chi vuol veder quantunque pò Natura (*Rvf* 248, 1)

O felice colui, ch’ha tal ventura  
Di coglierne a sua voglia, et di mostrare  
Ne’ campi suoi quantunque può natura!  
(Mauro, *Fava* I, 97-99)

A fronte di questi dati, ancora molto parziali, è lecito ipotizzare che la poesia burlesca, in entrambe le sue modalità, testimoni di una ricezione dei *Trionfi* che non ha caratteristiche sue proprie, ma orbita strettamente, e magari in maniera quantitativamente subalterna, intorno a quella dei *Fragmenta*: tutto ciò che i berneschi operano sul canzoniere, operano anche sul poema, obbedendo alla stessa intenzione parodica di fondo e applicando le stesse strategie retorico-stilistiche. Una ricezione, dunque, almeno a prima vista non “caratterizzata”, e tuttavia neppure episodica, nella quale i *Trionfi* non sono soltanto un serbatoio di sporadici inserti e zeppe di intonazione proverbiosa<sup>17</sup>. Anzi, fin da ora è possibile individuare almeno un modulo retorico-strutturale che i berneschi attingono direttamente ai *Trionfi*, senza passare per il Canzoniere; tale dunque da lasciar intravedere un rapporto privilegiato col poema petrarchesco, basato sull’identità del metro e su analoghe modalità di *dispositio* del contenuto all’interno della forma del capitolo ternario. Si tratta del modulo del “ritorno in argomento” – attacco avversativo + verbo di *tornare* e successiva riapertura del discorso con *verbum dicendi* –, già se-

<sup>17</sup> Cfr. sopra, p. 144.

gnalato da Francesca Jossa come una vera e propria cifra stilistica del Mauro, che lo deriva direttamente dal *Triumphus Mortis*:

Ma per non seguir più sì lungo tema,  
tempo è ch'io torni al mio primo lavoro.  
I' dico che [...]  
(*TM I*, 101-103)

per impiegarlo più spesso nei capitoli di lode paradossale<sup>18</sup>, e una volta nei capitoli epistolari – nella «lettera» *Al signor duca di Malphi*, il senese Alessandro Piccolomini:

Ma per non andar dritto a tante cose,  
Tempo è, ch'io torni a casa col ciervello.  
(Mauro, *Al s. duca di Malphi*, 23-24)

L'occorrenza è sì isolata, ma non per questo meno significativa: quello al Piccolomini è infatti un capitolo odeporicò, cioè una «lettera in capitoli» in cui il poeta racconta a un amico, che ne è anche il destinatario reale, un viaggio realmente compiuto – in questo caso il viaggio da Roma a Bologna intrapreso dal Mauro sul finire del 1532 al seguito del cardinal Cesarini, per assistere all'incontro fra Clemente VII e Carlo V; e il modulo del “ritorno in argomento” funziona come cerniera narrativa fra la descrizione iniziale della “mala cavalcatura” – vero e proprio *topos* delle cronache di viaggio in versi – e l'effettivo inizio del racconto. A poter essere considerato il padre di questo “sotto-genere” del capitolo-epistola, solo in parte sperimentato dal Berni della lettera *A m. Ieronimo Fracastoro*, è proprio il Mauro, che al viaggio da Roma a Bologna dedica un dittico composto, insieme a quello appena citato *Al s. duca di Malphi*, dal capitolo agli amici Carlo Gualteruzzi e Gandolfo Porrino, *A m. Carlo da Fano et m. Gandolfo*. Caratterizzato da un più marcato stile epistolare, quest'ultimo racconta in presa diretta – la stesura del testo è presentata infatti come coeva all'azione narrata («a un tempo», v. 19) – solo l'ultima tappa del viaggio, il faticoso valico dell'Appennino tosco-emiliano, al quale il poeta arriva soltanto dopo gli amici, che lo precedono lungo l'itinerario:

Onde a voi rivolgendo i pensier' miei,  
Ch'eravate più 'n su verso la cima,  
Al dio del monte mille voti fei,  
Et puosi a un tempo este parole in rima:  
“Neve non tocchi il mio Gandolfo, et Carlo  
(Mauro, *A m. Carlo da Fano...*, 16-20)

<sup>18</sup> Cfr. ad esempio *Caccia*, 127-128: «Donque, con essa a casa ritornando, / Io dico, che la caccia sì m'aggrada»; *Priapo*, 91-92: «Ma per tornare al mio primo cammino, / Io dico, ch'egli nacque»; *Honore II*, 85: «Ma per non gir più lunghi, a casa torno».

mentre il successivo capitolo *Al s. duca di Malphi* ricomincia da capo («Uscito dalle gran mura di Roma», v. 1), ripercorrendo tutte le tappe del viaggio ad eccezione del valico finale, che a dispetto della preterizione dei vv. 298-300 è già stato raccontato:

Non vi porrei narrar la völentia  
Del mal tempo, che havemo, e sopra, e sotto,  
Né d'Appennino la bestial presentia.  
(Mauro, *Al s. duca di Malphi*, 298-300)

– e in questo modo la connessione dei due ternari in un dittico, tanto più notevole perché asimmetrico sotto il profilo della strategia narrativa, è assicurata. Tra i modelli che soccorrono il Mauro nell’ideazione del “sotto-genere” del capitolo odeporical, il principale, e più scoperto, è l’*Iter Brundisinum* oraziano (*Sat. I, 5*), vera e propria cronaca del viaggio da Roma alla Puglia intrapreso dal poeta latino nel 37 a.C. al seguito di Mecenate, e raccontato attraverso «rapide e icastiche descrizioni di luoghi e personaggi incontrati nel tragitto»<sup>19</sup> – nel capitolo *Al s. duca di Malphi* il Mauro ne ricalca da vicino l’*incipit*: «Egressum magna me accepit Aricia Roma / hospitio modico» (vv. 1-2). Ma non c’è dubbio che, insieme a Orazio, nella costruzione del dittico odeporical agiscano anche i due grandi modelli volgari di “viaggi in terza rima”, la *Commedia* e i *Trionfi*: viaggi stavolta allegorici, non reali, ai quali il Mauro attinge il modulo narrativo della *adtestatio rei visae* – per cui specialmente il capitolo *Al s. duca di Malphi* è tutto scandito da verbi di vedere alla prima persona del perfetto («viddi», «poi viddi», «et viddi», cui si lascia aggiungere l’occorrenza isolata della locuzione presentativo-eventiva «ecco che» al v. 256)<sup>20</sup> –, insieme alla modalità costruttiva dell’*enumeratio*, in particolare nella forma della “rassegna di personaggi”<sup>21</sup>. Il risultato è un dittico molto interessante sotto il profilo della strategia narrativa, in cui le singole tappe del viaggio, compresa l’unica tappa raccontata nel capitolo *A m. Carlo da Fano et m. Gandolfo*, vengono individuate e scandite in parte attraverso riferimenti più o meno elaborati a personaggi o eventi storici o leggendari legati al luogo di cui si parla, oppure a fatti di cronaca lì avvenuti; in parte mediante il modulo dell’incontro con un personaggio reale, un amico del poeta o un altro viaggiatore; per cui il resoconto della singola tappa del viaggio coincide col racconto di quanto di curioso o divertente è accaduto al

<sup>19</sup> Cfr. ORAZIO, *Satire*, a cura di LORENZO DE VECCHI, Roma, Carocci, 2013, p. 74.

<sup>20</sup> Cfr. il cappello introduttivo di Francesca Jossa in GIOVANNI MAURO D’ARCANO, *Terze rime*, cit., pp. 369-370.

<sup>21</sup> Su questo punto cfr. MASSIMO VERDICCHIO, *The Rhetoric of Enumeration in Petrarch’s Trionfi*, in *Petrarch’s Triumphs. Allegory and Spectacle*, edited by KONRAD EISENBICHLER and AMILCARE A. IANNUCCI, Ottawa, Dovehouse, 1990, pp. 134-146; e CLAUDIA BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 175-218, a p. 192.

poeta in quell'occasione. Un paio di esempi del primo tipo: l'arrivo a Viterbo, città famosa fin dall'epoca antica per le tauromachie, è raccontato facendo riferimento a questa tradizione:

Lasciato adunque il monte delle rose,  
Giugnemo alla città, la qual già in piazza  
Caccie di tori fe' sì sanguinose [...]  
(Mauro, *Al s. duca di Malphi*, 25-27)

mentre per raccontare l'attraversamento del fiume Rigo, più a nord, viene riportato un fatto di cronaca, la morte per annegamento di un uomo, che tuttavia il Mauro non rinuncia a impreziosire con un inserto mitologico – l'uomo sarebbe morto per amore, al pari di Leandro, annegato mentre attraversava l'Ellesponto per raggiungere l'amata Ero:

Dico quel fiume, che non molto avante  
Fe' quasi folle con sue rapide onde  
L'ardir d'un cieco, e disperato amante;  
Il qual, sì dilungate ambe le sponde,  
Si vide in mezzo, onde passava a nuoto,  
Et l'acque sì rapaci, et sì profonde,  
Che a te, crudel Amor, fe' più d'un voto,  
Maladicendo, qual Leandro, in mare,  
L'alto ardimento, et non d'insania vòto.  
(Mauro, *Al s. duca di Malphi*, 82-90)

Più nello specifico, già una prima lettura intertestuale del dittico odeporicò del Mauro, e specialmente del secondo capitolo, sembra far emergere un influsso diretto dei *Trionfi* piuttosto che della *Commedia*. Del modulo del “ritorno in argomento” (*Al s. Duca di Malphi* 23-24), desunto da TM I, 101-102, si è già detto sopra<sup>22</sup>; in aggiunta, si riconoscono interi versi o porzioni di verso del poema petrarchesco, spesso in concomitanza con *verba videndi* (vv. 205 e 235):

Ella a veder parea cosa divina (TF Ia, 22)  
Et viddi la Spannocchia, et Saracina / [...] / Quali a veder parea cosa divina  
(Mauro, *Al s. duca...*, 205-207)

Io non sapea da tal vista levarme (: *arme*) (TF III, 1)  
Et viddi i bei sepulchri, et viddi l'armi / [...] / Ch'io non sapea di tal vista  
levarmi (Mauro, *Al s. duca...*, 235-237)

<sup>22</sup> Cfr. pp. 152-153.

e calati fedelmente nel contesto metrico-sintattico di arrivo – come ai vv. 217-218, dove è mantenuta l’inarcatura «v’era / di mia notitia» dell’ipotesto:

Allor mi strinsi a rimirar s’alcuno  
riconoscessi ne la folta schiera  
del re sempre di lagrime digiuno.

Nessun vi riconobbi; e s’alcun v’era  
di mia notizia, avea cangiata vista [...]  
(TC I, 34-38)

Drento mirai, s’alcuno amico vi era  
Di mia notitia [...]  
(Mauro, *Al s. duca di Malpbi*, 217-218)

C’è pure un caso di meno esibita ripresa dal passo di *Triumphus Cupidinis* IV in cui Petrarca-personaggio incontra gli amici Lelio e Socrate<sup>23</sup>, ripresa insieme situazionale e rimico-sintattica – stesso sintagma «coppia di amici», nel testo di arrivo spostato in clausola (v. 47), e stesso attacco successivo, dal Mauro allontanato di due terzine, *con* + pronom + verbo al perfetto (v. 55):

O qual coppia d’amici! che né ’n rima  
poria né ’n prosa ornar assai né ’n versi,  
se, come dee, virtù nuda si stima.

Con questi duo cercai [...]  
(TC IV, 70-74)

Mi viddi innanzi due coppie di amici,  
Che si stavano a mensa triūmfando.  
[...]  
Con essi alzai gli fianchi [...]  
(Mauro, *Al s. duca di Malpbi*, 47-55)

Soprattutto, al Petrarca dei *Trionfi* è debitrice la strategia narrativa descritta poco sopra, per cui ciascuna tappa del viaggio è identificata mediante un fatto storico o di cronaca. Lo si vede con chiarezza nel primo capitolo del dittico, in cui il Mauro fornisce le coordinate geografiche del valico dell’Appennino tosco-emiliano ricorrendo a un memorabile episodio della storia antica, quello di Annibale che, passati gli Appennini alla volta di Roma, perde un occhio nel padule di Fucecchio – siamo dunque nella Toscana nord-occidentale, nei pressi di Scarperia, come precisano i vv. 58-60:

<sup>23</sup> Rispettivamente Angelo (Lello) di Pietro Stefano Tosetti, uomo politico romano, e il musicista fiammingo Ludwig van Kempen, dedicatario delle *Familiares*.

Quel, ch'un occhio lasciò 'n questo paese,  
Che l'altro non lasciasse è meraviglia,  
Onde a veder più stran fosse in arnese.  
(Mauro, *A m. Carlo da Fano...*, 49-51)

e lo fa appoggiandosi direttamente al racconto di questo stesso episodio in *Triumphus Famae Ia* – stessa locuzione “lasciare un occhio”, e stessa coppia rimica *paese* : *arnese*, col recupero altresì dell’aggettivo *strano*:

L'un occhio avea lasciato al mio paese  
stagnando al freddo tempo al fiume tosco,  
sicché gli era, a vederlo, stranio arnese,  
sopra un grande elefante un doge losco.  
(*TF Ia*, 124-127)

Insomma, che nelle due «lettere in capitoli» i *Trionfi* ci siano, non c’è dubbio; anzi, proprio al livello della strategia costruttiva del dittico si colloca un ulteriore caso di intertestualità col poema petrarchesco, a mio parere più rilevato di quelli appena discussi. Siamo nella prima parte del capitolo *Al s. duca di Malphi*, nel passo relativo alla sosta a Radicofani, nel senese (vv. 100-117), la prima tappa a essere identificata e narrata mediante un episodio che coinvolge in prima persona il poeta-viaggiatore. Camminando per le strade del borgo, il Mauro – tutto infangato e malconcio per la fatica del viaggio – riconosce («raffigurai», v. 102) una bella ragazza di Siena, la quale però non lo degna nemmeno di uno sguardo, anzi si fa beffe di lui e dei compagni:

Poco lungi è un castel, che par, che suone  
Poco toscanamente a dirlo in rima,  
Ove raffigurai certe persone:  
    Una bella sanese era la prima,  
    La qual in gonna rossa passeggiava,  
    Et era in compagnia d'una altra grima.  
    Amor ne' suoi belli occhi sfavillava,  
    Et nel suo vago viso si vedeva,  
    Che tutti i circunstanti balestrava.  
    Ella di noi minchioni si rideva,  
    Che con feltri infangati, et con stivali,  
    Ne volgiavamo, ove ella si volgeva.  
    Io mi ritrassi, et che Siena di tali,  
    Et più belle n'havea, mi disse l'hoste,  
    Ond'io a volar havrei voluto l'ali;  
    Et subito montai sovra le poste,  
    Et venni verso Siena di galoppo,  
    Menando le calcagne in quelle coste.  
(Mauro, *Al s. duca di Malphi*, 100-117)

Mi sembra che questo episodio costituisca una sottile parodia dell'episodio dell'incontro con Laura e dell'innamoramento di Petrarca-personaggio in *TC III*, 89-117: sottile perché il Mauro guarda all'ipotesto non tanto per attingerne tessere lessicali o rimiche, quanto piuttosto per lasciarsi ispirare dai suggerimenti narrativi che il passo gli offre – con l'intenzione però di dare corpo a un racconto di segno opposto, giusta il consueto atteggiamento parodico, suo e di tutti i burleschi, nei confronti di Petrarca. Anche il Mauro, dunque, inizia il racconto con una “macchia di colore”: se Laura appare a Francesco in bianco – «pura assai più che candida colomba» (*TC III*, 90) –, la «bella sanese» invece è vestita di rosso (v. 104), una tinta che subito connota l'interesse da lei suscitato nel poeta come un interesse sensuale, o comunque come qualcosa di diverso dall'amore “alla Petrarca”. Anche nel capitolo-epistola, poi, Amore alberga negli occhi della donna (vv. 106-108), come vuole la tradizione lirica – più nello specifico, il Petrarca di *TC I*, 24: «con arco in man e con saette a' fianchi» –, e il poeta ne è subito preso: Francesco non può fare a meno di seguire Laura con lo sguardo:

Gli occhi dal suo bel viso non torcea,  
come uom ch'è infermo e di tal cosa ingordo  
ch'è dolce al gusto, a la salute è rea.

Ad ogni altro piacer cieco era e sordo,  
seguendo lei per sì dubbiosi passi  
ch'i' tremo ancor qualor me ne ricordo.  
(*TC III*, 106-111)

e allo stesso modo il Mauro e i compagni non possono trattenersi dal fissare la «bella sanese» come imbambolati (come dei «minchioni», v. 109) e addirittura dal seguire i suoi passi (v. 111). Se però Laura si limita a non ricambiare l'amore di Petrarca-personaggio («non curando di me né di mie pene, / di sue vertuti e di mie spoglie altera», *TC III*, 122-123), la senese – come si accennava – arriva perfino a ridere del Mauro e dei compagni: una risata di segno opposto al sorriso di Laura in *TC III*, 135<sup>24</sup>, e più simile invece a quella dell'amico di Francesco, che quando lo vede cedere all'amore – lui che fino a quel momento si era mantenuto semplice spettatore dei suoi effetti dolorosi – non esita a prenderlo in giro:

l'amico mio più presso mi si fece,  
e con un riso, per più doglia darmi,  
dissemé entro l'orecchia: “Ormai ti lece  
per te stesso parlar con chi ti piace,  
ché tutti siam macchiati d'una pece.”  
(*TC III*, 95-99)

<sup>24</sup> Cfr. vv. 134-138: «Un singular suo proprio portamento, / suo riso, suoi disdegni e sue parole, / le chiome accolte in oro o sparse al vento, / gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume / m'infiamman sì ch'i' son d'arder contento».

Dopo aver disegnato un crescendo costante, dunque, il processo parodico culmina nel finale dell'episodio: mentre Francesco va ad accrescere il corteo delle vittime di Amore in qualità di amante non corrisposto, di fronte allo scherno della «bella», invece, il Mauro non ci pensa due volte, lascia perdere («Io mi ritrassi», v. 112) e si affretta piuttosto alla volta di Siena, dove un oste gli assicura che troverà donne ancora più belle di lei (vv. 113-114). Volendo una definitiva conferma del fatto che è in atto una parodia dell'episodio petrarchesco, varranno un paio di agganci sintattico-lessicali con l'ipotesto, minuti ma tali da assicurare che è proprio a quell'episodio che il Mauro stava guardando: insieme al dettaglio della risata, il Mauro riprende anche l'attacco della terzina successiva, che descrive la reazione del protagonista, con pronome *io* + verbo al passato («Io era un di color cui più dispiace», TC III, 100; «Io mi ritrassi», v. 112); e il sintagma «e con un riso» di TC III, 96 torna – esibito in sede di rima e inserito in un movimento binario che ripete l'attacco su congiunzione *e* del verso petrarchesco – più avanti nel capitolo: «Et con sembiante umano, et con un riso / Mi salutasti» (vv. 160-161). Dunque, se la lettura che ho proposto regge, l'episodio della «bella sanese» nel capitolo-epistola *Al s. duca di Malphi* costituisce un caso di “parodia ideologica”, in cui cioè l'oggetto del processo parodico è la morale amorosa dei *Trionfi*, così com'è espressa in *Triumphus Cupidinis* III. Nella sostanza, non siamo lontani dai molti altri esempi possibili di parodia burlesca dell'amore “alla Petrarca” – basti pensare alle *Anguille* di Berni citate all'inizio del § 2 –, mentre il dato notevole è quello strutturale: in questo caso infatti l'inserto parodico, che insieme agli altri inserti storici, mitologici o cronachistici serve a identificare una delle tappe del viaggio, assolve a una vera e propria funzione narrativa, di costruzione del testo e gestione del racconto.

## 6. Conclusioni

I dati emersi da questa primissima fase dell'analisi suggeriscono, mi sembra, di guardare alla ricezione dei *Trionfi* presso i berneschi come a un episodio della fortuna del poema petrarchesco: pur a fronte di un *corpus* ancora del tutto parziale, è stato possibile mettere in fila un buon numero di riscontri di tipologia piuttosto varia, se non sul piano dell'*intentio* – per quel che è emerso finora, il ritorno ai *Trionfi* è sempre motivato dal consueto intento parodico nei confronti di Petrarca –, certamente sotto il profilo qualitativo, ovvero della modalità di attuazione della parodia: ripresa di versi o porzioni di verso, spesso con la strategia del “cambio di parola”; mimesi (metrico-)sintattica; fino a più raffinati processi di riproduzione della tecnica narrativa. Nel prosieguo dell'indagine bisognerà mettere alla prova questi dati su un *corpus* il più possibile completo di poesia burlesca del Cinque-

cento<sup>25</sup>, con l'obiettivo ultimo di capire se, nel corso del secolo del petrarchismo, i *Trionfi* vivano di luce riflessa rispetto ai *Fragmenta*, se cioè la fortuna del poema si configuri come un fenomeno secondario o sussidiario rispetto a quella del Canzoniere; o se invece si possa individuare uno o più settori della poesia volgare, che a Petrarca non può fare a meno di guardare per lingua e stile, in cui la ricezione dei *Trionfi* corra su un binario parallelo ma in effetti separato da quello dell'*opus maior*, ad esempio offrendosi come modello di *dispositio* del contenuto e gestione della struttura in una forma metrica «ricettiva e disponibile»<sup>26</sup> come quella del capitolo ternario – e a leggere il capitolo *Al s. duca di Malphi* verrebbe da dare fiducia alla seconda ipotesi. Nel secolo del bembismo, insomma, i *Trionfi* si offrirebbero come modello di narrazione in versi che ha il vantaggio di essere opera di Petrarca, un modello dunque che nell'ottica delle *Prose* risulta pienamente valido sul piano linguistico-stilistico. Per il momento, merita di rilevare da un lato che un burlesco di primo piano come il Mauro non sia affatto sordo al modello dei *Trionfi* e soprattutto a quanto di specifico i *Trionfi* possono offrire rispetto ai *Fragmenta*, in termini di tecnica narrativa e strutturazione di un capitolo in terza rima; dall'altro lato, su un piano più generale, che, al di là dei reciproci tratti caratterizzanti, le due modalità del capitolo burlesco rispondono a una stessa vocazione stilistico-retorica di fondo, vocazione che il rapporto con gli ipotesti petrarcheschi, così come altri tipi di intertestualità, può aiutare a descrivere con sempre maggior precisione.

<sup>25</sup> Concretamente, si potrà cominciare con i capitoli odeplici di Mattio Franzesi, su cui cfr. il quadro d'insieme tracciato da MORENO SAVORETTI, *Odeporiche divagazioni: i capitoli di viaggio di Mattio Franzesi*, in «L'Ellisse», XVI (2021), 1/2, pp. 155-170.

<sup>26</sup> ANTONIO CORSARO, *Giovanni della Casa*, cit., p. 141.

UBERTO MOTTA

COME SI LEGGE.  
TESSERE TRIONFALI NEI DIALOGHI DI TASSO<sup>1</sup>

È stato persuasivamente argomentato come il genere dialogico permetta al pensiero tassiano, «per addizioni successive» e «senza un piano prestabilito, seguendo il filo delle occasioni», di dipanarsi e chiarirsi progressivamente, anche a prezzo di contraddizioni e riavvolgimenti, tramite un sistematico e perpetuo colloquio o confronto con le proprie fonti e i propri modelli<sup>2</sup>. Della vastità enciclopedica dei temi affrontati nei *Dialoghi*, in altri termini, l'erudizione dell'autore è

<sup>1</sup> I dati esposti in questo contributo sono desunti dal lavoro di sistematica schedatura condotto nell'ambito di un progetto di ricerca avviato all'Università di Friburgo nel 2017 e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero, avente per scopo l'allestimento di una nuova edizione commentata dei *Dialoghi* tassiani, di prossima pubblicazione nella «Biblioteca Italiana Testi e Studi» («BITeS») di Ledizioni di Milano. Alla realizzazione del progetto, diretto da chi scrive e originariamente concepito con l'aiuto di Massimo Natale, hanno preso direttamente parte, in primo luogo, Federica Alziati e Giacomo Vagni, i quali hanno concorso sia alla definizione degli obiettivi preliminari e a lungo termine del lavoro, sia alla presentazione dei risultati parziali attraverso pubblicazioni e interventi di divulgazione scientifica. Vagni ha studiato in particolare i dialoghi della prima stagione: *Il Beltramo* overo *de la cortesia*, *Il Forestiero Napolitano* overo *de la gelosia*, *Il N.* overo *de la pietà*, *Il Nifo* overo *del piacere*, *Il Malpiglio* overo *de la corte*. Alziati si è occupata dei seguenti dialoghi, composti a partire dalla metà degli anni Ottanta: *Dialogo*, *Il Rangone* overo *de la pace*, *Il Malpiglio* secondo overo *del fuggir la moltitudine*, *La Cavalletta* overo *de la poesia toscana*, *Il Gianluca* overo *de le maschere*, *Il Cataneo* overo *de gli idoli*, *Il Ghirlinzone* overo *l'epitafio*, *Il Cataneo* overo *de le conclusioni amorose*, *Il Ficino* overo *de l'arte*. La curatela dei restanti dialoghi è stata affidata a sei altri collaboratori, che hanno accettato di far parte dell'*équipe*, condividendo le proprie esperienze e metodologie di ricerca: in particolare, Angelo Chiarelli ha lavorato su *La Molza* overo *de l'amore* e *Il Costante* overo *della clemenza*; Luca Granato su *Il Gonzaga* secondo overo *del giuoco*; Maiko Favaro su *Il Forno* overo *della nobiltà* e sul *De la dignità*; Ottavio Ghidini su *Il Messaggiero*; Pietro Montorfani su *Il Padre di famiglia* e *Il Conte* overo *de l'imprese*; Vincenzo Caputo su *Il Manso* overo *de l'amicizia*, *Il Minturno* overo *de la bellezza* e *Il Porzio* overo *de le virtù*.

<sup>2</sup> EZIO RAIMONDI, *La prigione della letteratura*, introduzione a TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di GIOVANNI BAFFETTI, I-II, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 7-56, citazione a p. 9.

insieme garanzia e fondamento, così che, mentre consente ad altre voci di parlare attraverso la propria, la scrittura diventa rivendicazione di un'originale identità e di una specifica scienza<sup>3</sup>. A ogni passo l'invenzione poggia, in maniera programmatica, sulla ripresa, più o meno pedissequa, più o meno fedele, delle parole altrui, le quali innescano una ricerca, un'avventura di stile e di pensiero che ha nella biblioteca il proprio luogo emblematico: e se i libri, specie dei filosofi e dei poeti antichi, forniscono il grimaldello d'ogni interrogazione e discussione, il ragionamento non può prescindere dalla citazione, trovando in essa, anzi, il gesto archetipico che la legittima, mettendo in moto il pensiero. Da un lato vige, per tutta la serie dei venticinque testi canonici, in un arco di tempo che dalla metà degli anni Settanta arriva fino in prossimità della morte dell'autore, la tecnica umanistica del florilegio e del mosaico, che fa del maestro e del saggio *in primis* un collezionista; e dall'altro, più specificamente, l'autore, egli stesso poeta e interprete dei poeti, preleva e ostenta le parole più amate, di Virgilio, Dante e Petrarca soprattutto, quale stimolo e spunto, prova o esempio meritevole di perpetua discussione e continuo commento<sup>4</sup>.

La preminenza di Petrarca, e in particolare del Canzoniere, non può sorprendere, considerata la funzione cruciale che quest'opera assume, nell'alveo della cultura del pieno Rinascimento, agli occhi di Tasso, nei generi della lirica, della favola pastorale e soprattutto del poema epico, per l'interpretazione e la rappresentazione del mondo delle passioni e degli affetti<sup>5</sup>. A ciò si aggiunga che l'attraversamento del *corpus* dialogico tassiano consente di accertare che, nell'insieme, le citazioni esplicite e dichiarate dai *Trionfi*, presentate dall'autore come tali, sono trenta<sup>6</sup>. Poi-

<sup>3</sup> GUIDO BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*. Atti del convegno internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di GIANNI VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, II, pp. 361-409.

<sup>4</sup> La questione andrà opportunamente collocata nelle più ampie coordinate ermeneutiche già fissate da STEFANO PRANDI, *Le citazioni poetiche nei «Dialoghi» tassiani*, in «*Studi tassiani*», XLIV (1996), pp. 111-134. «Complessivamente – nota Prandi a p. 112 – le citazioni di cui ci occupiamo sono 410, ma più dell'80% sono costituite dalla somma di quelle petrarchesche (le più numerose – 156 –, com'era lecito aspettarsi sulla base dei canoni trattatistici del XVI sec.); virgiliane (108) e dantesche (64). Il dato, al di là della indiscussa superiorità delle *auctoritates* più rappresentate, si allinea con la generale tendenza dell'intertestualità tassiana, che pur aspirando ad un vertiginoso encyclopedismo, sembra raccogliersi attorno ad un numero di testi relativamente limitato».

<sup>5</sup> GIULIA NATALI, «*Lascivie liriche*. Petrarca nella «*Gerusalemme liberata*», in «*La cultura*», XXXIV (1996), 1, pp. 25-73. Sintomatici, a questo riguardo, sono anche i rimandi ai *Rerum vulgarium fragmenta* esibiti nell'autocommento dedicato alla prima parte delle *Rime*, per cui si rimanda a TORQUATO TASSO, *Rime. Prima Parte*, II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, a cura di VANIA DE MALDÉ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

<sup>6</sup> Tutte le citazioni (adottando la numerazione dei paragrafi lì stabilita) sono tratte da TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, edizione critica a cura di EZIO RAIMONDI, I-III, Firenze, Sansoni, 1958. Per un primo inquadramento dell'opera, ci si permette di rimandare a UBERTO MOTTA, I «*Dialoghi*», in *Tasso*, a cura di EMILIO RUSSO-FRANCO TOMASI, Roma, Carocci, 2023, pp. 159-187. Per l'opera petrarchesca, dove

ché il dato grezzo potrebbe così risultare anodino, si aggiunga subito che le citazioni esplicite dall'*Inferno* sono venti, dal *Purgatorio* sono quattordici, otto quelle dal *Paradiso* (benché l'opera petrarchesca abbia nel suo insieme, notoriamente, meno della metà dei versi di ciascuna delle tre cantiche del poema di Dante). Virgilio e l'*Eneide* fanno caso a sé, trattandosi di una presenza ineludibile e pervasiva nella trama dei dialoghi, ma, per esempio, le citazioni manifeste di Orazio sono sei (una nel *Forno*, una nel *De la dignità*, due nel *Porzio* e due nel *Conte*). Se si osserva da vicino l'insieme, appaiono tre schede trionfali nel *Forno*, una nel *De la dignità*, una nel *Beltramo-cortesia*, una nel *Forestiero-gelosia*, una nel *N.-pietà*, due nel *Dialogo*, una nel *Malpiglio secondo*, due nel *Cataneo-idoli*, tre nella *Molza*, quattro nel *Costante*, una nel *Minturno*, quattro nel *Porzio*, tre nel *Manso* e tre nel *Conte*. Ovvero, disponendo i dati in un'altra prospettiva, i passi petrarcheschi prelevati da Tasso e impiegati come tessere di sostegno e convalidazione nei propri percorsi argomentativi e riflessivi sono i seguenti:

*Triumphus Cupidinis*

I, v. 79 in *Molza* 38; v. 84 in *Cataneo-idoli* 97 e *Molza* 57; vv. 88-93 in *Minturno* 42; v. 90 in *Porzio* 188;  
II, v. 52 in *Manso* 89; vv. 53-54 in *Manso* 77; v. 72 in *Conte* 170; vv. 124-25 in *Dialogo* 59;  
vv. 175-177 in *Dignità* 8;  
III, vv. 8-9 in *Costante* 4; vv. 148-150 in *Beltramo-cortesia* 35.

*Triumphus Pudicitie*

vv. 76-92 in *Porzio* 112; v. 87 in *Porzio* 92; vv. 148-151 in *Cataneo-idoli* 80.

*Triumphus Mortis*

I, v. 15 in *Molza* 53; vv. 16-18 in *Costante* 59;  
II, vv. 86-87 e 93 in *N.-Pietà* 26; v. 99 in *Forestiero-gelosia* 28; vv. 127-135 in *Dialogo* 37.

*Triumphus Fame*

I, v. 122 in *Porzio* 48;  
II, v. 17 in *Forno* 24; v. 84 in *Manso* 110 v. 138 in *Forno* 25;  
III, v. 74 in *Costante* 86; vv. 89-90 in *Costante* 91; vv. 91-93 in *Malpiglio secondo* 22; v. 94 in *Forno* 19;  
Ia, vv. 52-54 in *Conte* 234.

*Triumphus Temporis*

v. 60 in *Conte* 256.

non diversamente indicato, si è fatto riferimento a FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime extravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA e LAURA PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

Il primo elemento che si impone all'attenzione è l'assenza di citazioni (oltre che dal quarto capitolo del *Triumphus Cupidinis*, con l'elenco dei poeti d'amore e degli amici di Petrarca similmente vittime della passione) dal *Triumphus Eternitatis*, dedicato al mondo ultraterreno, che evidentemente non riuscì mai a Tasso di rendere funzionale ai vari temi affrontati nei dialoghi. Circa la citazione da *Triumphus Fame Ia* (*Nel cor pien d'amarissima dolcezza*) che si trova nel *Conte*, non occorre dilungarsi: il testo, per i motivi che non occorre ora esplicitare, è considerato un doppione o abbozzo del primo capitolo del quarto trionfo, poi superato da Petrarca in vista della successiva stesura, con la quale la materia fu in gran parte recuperata nei poi canonici capitoli I e II. Collocato dalla tradizione a stampa quattrocentesca in prima posizione tra i capitoli della *Fama*, fu escluso dal canone trionfale, per la prima volta, da Bembo, nell'Aldina del 1501, ma continuò largamente a circolare nel corso del XVI secolo, tant'è vero che dallo stesso Aldo fu ripreso, e collocato in appendice, a partire dalla sua edizione del 1514.

Inoltre, è agevole constatare che si tratta, in genere, di citazioni di uno, due o tre versi, quattro al massimo. Fanno eccezione tre casi. In *Dialogo 37*, per suggerire l'eventualità che donne caste e altere accolgano benevolmente la passione di cui sono oggetto, il Forestiero menziona il passo di *Triumphus Mortis II*, 127-135 in cui Laura confessa il favore segretamente nutrito nei confronti del poeta, lamentando soltanto l'eccesso di libertà delle sue manifestazioni amorose.

Nondimeno, se le parea pure che la castità de la bellezza fosse ornamento o se l'alterezza non era in lei tale che da l'umiltà non fosse accompagnata, non veggo altra cagion per la quale le devesse dispiacere di esser amata: e certo non le dispiacque, come in que' altri versi si conosce:

S'al mondo tu piacesti a gli occhi miei,  
non ti vo' dir; ma pur il dolce nodo  
mi piacque assai ch'intorno al cor avei;  
e piacemi il bel nome, se 'l ver odo,  
che lungi e presso co 'l tuo dir m'acquisti;  
né ma' in tuo amor richiesi altro che modo.  
Quel mancò solo; e mentre in atti tristi  
volei mostrarmi quel ch'io vedea sempre,  
il tuo cor chiuso a tutt'il mondo apristi.

Si aggiunga che i versi immediatamente successivi a questi, e cioè *Triumphus Mortis II*, 139-141, sono citati da Flaminio de' Nobili nel *Trattato dell'amore humano*, che Tasso lesse e postillò con attenzione, per spiegare la possibile compresenza, in una medesima persona, di amore e temperanza, e dunque, di conseguenza la ritrosia delle donne amate<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> FLAMINIO DE' NOBILI, *Trattato dell'amore humano*, Lucca, Busdraghi, 1567, c. 41r-v (cfr.

In *Porzio* 112 il lungo brano poetico citato corrisponde al catalogo delle virtù di Laura, che si legge in *Triumphus Pudicitie*, 76-92:

Dunque l'uomo civile caminarà a guisa di capitano il qual conduca l'essercito e non abbandoni per picciola battaglia o per leggier pericolo i suoi impedimenti: e in questa guisa, e non in altra, deve muoversi con le sue virtù schierate e ristrette per far battaglia, come si legge che quella bella donna celebrata da' nostri poeti andasse incontra Amore:

Armate eran con lei tutte le sue  
chiare virtuti; o gloriosa schiera.  
E teneansi per mano a due a due.  
Onestate e vergogna a la fronte era,  
nobile par de le virtù divine,  
che fan costei sopra le donne altera:  
senno e modestia a l'altre due confine,  
abito con diletto in mezzo al core,  
perseveranza e gloria in su la fine;  
bella accoglienza, accorgimento fore,  
cortesia intorno intorno e puritate,  
timor d'infamia e sol desio d'onore;  
pensier canuti in giovenile etate,  
e la concordia, ch'è sì rara al mondo;  
v'era con castità somma beltate.  
Tal venia contra Amore, e 'n sì secondo  
favor del cielo.

Il v. 87, «timor d'infamia e sol desio d'onore», era già stato citato al § 91 di questo medesimo dialogo, ma in simile forma: «timor d'infamia e bel desio d'onore». Inoltre, è stato rilevato che anche l'immagine delle «virtù schierate e ristrette», nel passo in prosa che introduce la citazione, riecheggia *TM I*, 13-15: «La bella donna e le compagne elette / tornando da la nobile victoria, / in un bel drappelletto ivan ristrette»<sup>8</sup>.

A questo punto corre l'obbligo di una precisazione: per le citazioni dai *Trionfi*, come in genere per tutte quelle presenti nei dialoghi, là dove si verifichi la mancata corrispondenza tra il testo riportato da Tasso e quello vulgato, occorrerà di volta in volta formulare l'ipotesi più plausibile, scegliendo tra queste: Tasso cita a memoria e involontariamente sbaglia, oppure manipola consapevolmente la sua fonte per meglio adattarla al proprio discorso, o ancora riproduce fedelmente la lezione del

inoltre FLAMINIO DE' NOBILI, *Il Trattato dell'Amore humano con le postille autografe di Torquato Tasso*, a cura di PIER DESIDERIO PASOLINI, Torino, Loescher, 1895.

<sup>8</sup> TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di GIOVANNI BAFFETTI, cit., p. 1055.

testo da cui dipende, che non coincide con quella poi stabilizzatasi nelle moderne edizioni. Per esempio, si riprenda il caso di *Triumphus Pudicitie*, 87. Le edizioni correnti, quanto al secondo emistichio, hanno «desio sol d'onore», ma la lezione tassiana, «sol desio d'onore», è quella riportata sia da Vellutello che da Castelvetro, mentre pare difficile decretare se la mutazione in «bel desio d'onore», in *Porzio* 91, sia un errore o una scelta, dal momento che gli scrupoli filologici di Tasso, pur solidi e sostanziosi, dovettero far fronte a molti ostacoli, esogeni ed endogeni. Così per *Triumphus Mortis* II, 128, visto sopra, la vulgata oggi recita «questo mi taccio; pur quel dolce nodo», che è anche la lezione di Vellutello e Castelvetro, mentre Tasso, in *Dialogo* 37, dà «non ti vo' dir; ma pur il dolce nodo» (con un primo emistichio che egli potrebbe aver prodotto per interferenza di *TM* II, 160: «Più ti vo' dir per non lasciarti senza»).

In *Minturno* 42, i personaggi protagonisti, Minturno e Ruscelli, stanno discutendo intorno alla possibilità o eventualità che la bellezza sia una forma di violenza e di tirannide, a cui non è possibile resistere. E Ruscelli, con l'intento di difendere una posizione rigettata da Tasso, e cioè che in amore non ci sia alcuno spazio per la libertà di scelta, cita il caso di Cesare vinto da Cleopatra, come riportato in *Triumphus Cupidinis* I, 88-93.

Bellissima cosa è nel regno e ne la republica l'esser possente: ma nel regno d'Amore, s'Amore ha regno come si crede, il bellissimo è il potentissimo; e qual potenza si può aguagliare a quella di Cleopatra, che vinse Cesare, vincitore del mondo, e di lui quasi trionfò? Onde si legge:

Quel ch'in sì signorile e sì superba  
vista vien prima, è Cesar, ch'in Egitto  
Cleopatra legò tra i fiori e l'erba.  
Or di lui si trionfa, ed è ben dritto,  
se vinse il mondo ed altri ha vinto lui,  
che del suo vincitor si glorii il vitto.

I tre casi dimostrano una modalità ricorrente di impiego del testo petrarchesco, da parte degli interlocutori dei dialoghi di Tasso, quale repertorio di esperienze, personali o storiche, a cui fare riferimento, per analogia o per contrasto, allo scopo di sostenere le proprie tesi, secondo una strategia tipicamente umanistica.

Poiché si è aperto il primo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, si vedano i tre versi citati rapsodicamente, e prelevati in tre differenti dialoghi da questa medesima zona: ossia il v. 79, «Giovencel mansueto, e fiero veglio» (detto di Amore, come già di Laura nel Canzoniere, benigno all'inizio e terribile alla fine, in base a una dialettica ampiamente registrata nella poesia latina), in *Molza* 38; il v. 84, «fatto signore e dio da gente vana» (sempre riferito ad Amore, che solo le persone prive di senno possono riverire come una divinità, stante un *topos* diffuso nella letteratura due e trecentesca), che ricorre in *Cataneo-idoli* 97 e *Molza* 57; e il v. 90,

«Cleopatra legò tra' fiori e l'erba» (il complemento oggetto, introdotto da Petrarca al verso precedente, è Cesare, con cui si apre la schiera dei vinti da Amore), esibito in questa forma in *Porzio* 188. La disseminazione di lacerti appartenenti a un unico organismo testuale, o a porzioni ravvicinate di una stessa opera, in varie zone del *corpus* dialogico, anche distanti nel tempo, è un comportamento in Tasso non infrequente, come se la sua fantasia, espressiva e ragionativa, continuasse vischiosamente a essere attirata da talune aree gravitazionali della sua cultura, filosofica e letteraria, desumendone, a più riprese, le pezze d'appoggio utili alla propria *ars* sempre, insieme, tanto speculativa quanto combinatoria. Circa TC I, 79, così si legge in *Molza* 38:

Questo vostro amore, disse la signora Tarquinia, mi pare in parte simile a quel del Petrarca, in parte diverso: simile, perché s'invecchia come il suo; diverso, perché quello del quale egli ragiona fu “Mansueto fanciullo e fiero vecchio”; ma questo sarà vecchio mansuetissimo.

Più che una vera e propria citazione, si tratta qui di una libera parafrasi dell'immagine petrarchesca, fatta forse a memoria e, in ogni caso, piegata alle esigenze del contesto. Importa sottolineare che lo stesso verso è utilizzato anche nei coevi *Discorsi* di Annibale Romei, pubblicati nel 1585<sup>9</sup>: come osserva Selmi, la riscrittura in entrambi i casi ha valore antifrastico, e serve a difendere «l'idea di un amore volontario capace di “estinguere le disordinate fiamme” e controllare l'insorgenza della passione, che dà scacco alle vane presunzioni annidate nell'idea classica e cortese di un *eros* mosso da “violenza del fato”»<sup>10</sup>.

In *Cataneo-idoli* 97 il Forestiero Napolitano argomenta intorno all'opportunità di fuggire i vizi che sono numerosi come le teste dell'idra. Conviene a tal fine conoscerli a uno a uno, a partire dall'amore. E dunque afferma: «Il primo che ci s'appresenta ne l'età giovenile è 'l desiderio del piacevole, il quale è detto Amore, “Fatto signore e dio da gente vana”; che non è solo, ma accompagnato da tanti Amoretti quanti son quel<li> che vide la notte un de' famosi poeti». Poco prima, nel medesimo dialogo (§ 80), il Forestiero, soppesando la liceità di opere artistiche o poetiche dedicate a soggetti sconvenienti, aveva affermato:

Io non sarei così crudele ch'avessi condannata al fuoco la Venere d'Apelle, s'in questo secolo si fosse ritrovata, o altra simigliante per artificio; ma se Tiziano o 'l Salviato avesse voluta dipinger alcuna donna antica, lo avrei consigliato che dipingesse Artemisia o Clelia,

<sup>9</sup> STEFANO PRANDI, *Il «Cortegiano» ferrarese. I Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990.

<sup>10</sup> ELISABETTA SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 50.

O Porzia, o la Vestal vergine pia  
che riportò dal fiume acqua co 'l cribro;  
e l'avrei stimato più convenevol ornamento de' palagi reali.

Sorvolando ora sulle molteplici implicazioni che si dipartono dai rimandi a Tiziano e Salviati (quest'ultimo per taluni commentatori da identificare con Francesco de' Rossi detto il Salviati, per altri con il suo allievo Giuseppe Porta detto – ugualmente – il Salviati), ai fini d'una campionatura delle maniere d'impiego dei *Trionfi* nei dialoghi, interessa fermare l'attenzione sui due endecasillabi, che sono un originale e curioso rifacimento di *TP*, 148-151:

Fra l'altre la vestal vergine pia  
che baldanzosamente corse al Tibro  
e, per purgarsi d'ogni fama ria,  
portò del fiume al tempio acqua col cribro.

La vestale a cui allude Petrarca (seguendo il racconto di Livio e soprattutto di Valerio Massimo), Tuzia o Tuccia, falsamente accusata, ottenne da Vesta di poter provare la sua innocenza e castità portando dal Tevere al tempio dell'acqua in un setaccio. In tal senso, quale termine di paragone della virtù di Barbara d'Austria, era convocata anche in *Ghirlinzone* 43, insieme a Lucrezia (che si trafisse con la spada dopo essere stata violentata da Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo) e a Claudia Quinta, la quale, come si legge in Ovidio (*Fasti* IV, 305-328), si riscattò dalle imputazioni di vanità ottenendo dalla dea Cibele di trasportare fino a Roma, tirandola con la cinta della propria veste, la nave proveniente da Pergamo con un suo simulacro, che si era incagliata nelle acque del Tevere:

Ella, amando sommamente, volle dimostrarlo solo con la modestia e con la castità, la quale non è meno degna di memoria che quella di Lucrezia o di Tazia perché sia manco a la favola somigliante: anzi più certo testimonio de la sua pudicizia è l'amor del marito che 'l ferro bagnato del sangue o che 'l cribro che ritenne l'acqua, o la zona che fermò la nave, o altro sì fatto celebrato da l'antichità, del quale ci maravigliamo come de l'altre cose a pena credute.

Il passo di *Cataneo-idoli* 80, all'*exemplum* petrarchesco di Tuzia affiancava quelli di Artemisia (moglie di Mausolo, la quale alla sua morte fece erigere il monumento funebre di Alicarnasso), Clelia (che sfuggì a Porsenna attraversando il Tevere a nuoto) e Porzia (la figlia di Catone l'Uticense, che si uccise dopo la disfatta del marito, Marco Giunio Bruto, a Filippi). Il *collage* è ben riuscito, fornendo un'ideale e paradigmatica galleria di storie antiche meritevoli di sviluppo da parte dei moderni, per il loro valore pedagogico; ma viene il sospetto che – più convenientemente – esso andrebbe pubblicato, anziché in quella stabilità da Raimondi, in simile forma, meno invasiva nei confronti nella fonte petrarchesca:

lo avrei consigliato che dipingesse Artemisia o Clelia o Porzia o  
la Vestal vergine pia  
che riportò dal fiume acqua co 'l cribro;  
e l'avrei stimato più convenevol ornamento de' palagi reali

Il medesimo v. 84 del primo *Triumphus Cupidinis* ritorna poi in un altro luogo cruciale del *corpus*, ossia alla conclusione della *Molza*. In questo dialogo, come si è appena visto, l'identificazione di amore e virtù porta il Forestiero Napolitano a un elogio dell'«amore invecchiato», cioè orientato verso il bene, e capace, per un *surplus* di consapevolezza, di domare le passioni violente e gli istinti insani: su ciò si fonda il capovolgimento del verso petrarchesco, «Giovencel mansueto, e fiero veglio». Nel finale si assiste a un ulteriore passaggio, con l'identificazione di amore e carità, nel senso giovaneo e paolino del termine. Si riporta l'ultimo § (57) del testo:

Se questo è, disse la signora Marfisa, il Petrarca, quando descrisse il trionfo di Laura e la schiera de le sue belle virtù, poteva fare ch'ella trionfasse con Amore: tutta volta trionfava d'Amore. Trionfava di quell'Amor, diss'io, il qual è nutrito di pensieri dolorosi e lascivi,

Fatto signore e dio di gente vana,

a cui lungamente era stato soggetto. Ma 'l vero trionfo d'Amore è quello de la Divinità, co 'l qual nome egli per aventura volle velar gli occulti sensi del suo poema in quella guisa che alcuni solevano fare ne' misteri. *Laus Deo*.

Il rimando trionfale diventa il tramite per sancire la perfetta assimilazione ed equipollenza di Dio e Amore, e, appoggiandosi all'autore trecentesco, Tasso giunge a ripetere l'assunto fondamentale della prima lettera di Giovanni (1 Gv 4,8), *Dio è amore* (ossia, «Qui non diligit, non cognovit Deum, quoniam Deus caritas est»). La formula finale, *Laus Deo*, come ha notato Ardiissino, è un *unicum* nella dialogistica tassiana, e sancisce l'eccezionalità e preziosità di questo luogo<sup>11</sup>.

Il v. 90 del primo *Triumphus Cupidinis*, «Cleopatra legò tra' fiori e l'erba», fa parte del lungo brano petrarchesco citato, come si è detto, in *Minturno* 42, e ritorna pure in *Porzio* 188, dove si legge:

Ma ne gli estremi de l'intemperanza quello ch'escede ne' piaceri è lontano assai da la virtù: però Marco Antonio e Demetrio, espugnatore de le città, che si diedero in preda a' piaceri, furono biasimati in tutti i secoli e da tutte le nazioni; e Cesare istesso, il quale

<sup>11</sup> ERMINIA ARDISSINO, *“L’aspra tragedia”*. Poesia e sacro in Torquato Tasso, Firenze, Olschki, 1996, p. 123. Su questo luogo anche EAD., *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 55.

Cleopatra legò tra' fiori e l'erba,

e

Aniballe al terren nostro amaro,

ne meritarono riprensione; e de' nostri principi Federico Secondo e Manfredi  
suo figliuolo furono riputati per questo carnali e per poco epicurei.

In questa zona del dialogo gli interlocutori riflettono sul concetto di temperanza, quale baricentro di ogni condotta virtuosa, nei termini aristotelici di *mediocritas* tra le tentazioni dell'eccesso e del difetto. Ci si chiede, dunque, come valutare l'intemperanza di cui invece hanno fatto prova alcuni grandi uomini del passato. La dissolutezza di Marco Antonio e del sovrano macedone Demetrio Poliorcete è desunta da Plutarco, *Confronto tra Demetrio e Antonio* § 3. Seguono due citazioni petrarchesche, la prima da *Triumphus Cupidinis* I, 90 riguardo a Cesare vinto da Cleopatra, la seconda da *Rerum vulgarium fragmenta* 360, 92 circa la lascivia di Annibale. Da ultimo sono menzionati i casi di Federico II e Manfredi: il primo è definito «troppo amatore di femine» dal *Compendio* di Pandolfo Collenuccio, che (dopo le edizioni di Tramezzino a Venezia: 1539, 1541, 1543, 1558) era stato pubblicato a Napoli nel 1563<sup>12</sup>. Per il secondo vale la testimonianza che Tasso trovava nelle *Istorie della sua patria* di Angelo di Costanzo edite, sempre a Napoli, nel 1572: «communemente tutti gli Scrittori di quel tempo e massimo Giovan Villani [...] scrivono che 'l Re Manfredi di contra le leggi divine et humane si tenea per concubina la Contessa di Caserta ancor che per parte di padre li fusse sorella»<sup>13</sup>.

Pare abbastanza evidente, dai casi menzionati, una coerenza d'uso, che sancisce l'importanza del testo petrarchesco non soltanto quale dispositivo d'appoggio funzionale allo sviluppo del proprio discorso, ma sia come oggetto stesso della riflessione, sia quale realizzazione poetica in larga misura assimilabile ai propri valori e ai propri ideali estetici, la cui difesa e ostensione obbediscono a sollecitazioni di ordine anche autobiografico. Prima di procedere oltre, si vorrebbe però aprire una parentesi su una questione che appositamente si è evitato di introdurre all'inizio di questo intervento, e che non si intende tuttavia eludere, pur in assenza di elementi dirimenti al proposito. E cioè: in quale edizione, o quali edizioni, Tasso ha letto, riletto, e studiato i *Trionfi*? Quali edizioni ha avuto con sé, per periodi più o meno lunghi della sua vita, fermo restando che nella stesura dei dialoghi il suo comportamento, coi *Trionfi* come in genere con le sue fonti più care, con gli *auctores* centrali della sua biblioteca, è tutt'altro che omogeneo, per lo scorrere del tempo, e per il mutare delle sue abitudini, ma anche per altre ragioni inerenti alla natura di ciascun testo e alle circostanze specifiche della sua composizione? A volte, come si è visto,

<sup>12</sup> PANDOLFO COLLENUCCIO, *Compendio dell'Historia del Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Maria Scotto, 1563, c. 102v.

<sup>13</sup> ANGELO DI COSTANZO, *Dell'istorie della sua patria*, Napoli, Matteo Cancer, 1572, c. 14r.

l'impressione è che Tasso citi a memoria, e che eventuali scostamenti dall'originale d'autore siano il frutto di una sua *défaillance*. In altri casi, invece, pare avere un libro sott'occhio, e in altri ancora la deformazione sembra intenzionale, in vista di un'applicazione utilitaristica. Per quanto è possibile accertare, a ogni modo, Tasso, che si era formato nell'ambiente umanistico veneto di metà Cinquecento, nell'alone della tradizione più nobile del petrarchismo rinascimentale, studiò, postillò e utilizzò almeno tre diverse edizioni del Petrarca volgare: il «Petrarca commentato dal Vellutello», che è citato esplicitamente al § 70 della *Cavaletta* (consultato nella *princeps* veneziana del 1525 o in ristampe successive, comunque antecedenti al 1560: perché nell'edizione Valgrisi del 1560 e nelle seguenti risulta corretto l'errore di cui invece Tasso si lamenta, ossia l'assenza del quinto verso nel madrigale *Or vedi, Amor, che giovenetta donna*)<sup>14</sup>; il *Petrarca revisto et ricorretto da M. Lodovico Dolce, con alcuni dottissimi Avertimenti di M. Giulio Camillo* (nell'edizione Giolito del 1560), di cui un esemplare, oggi perduto, Solerti, avendone ricevuto notizia da Annibale degli Abbatì Olivieri, elencava tra i postillati tassiani conservati presso la libreria Giordani di Pesaro<sup>15</sup>; e infine il *Petrarca commentato da Castelvetro*, in un celebre esemplare pure postillato da Tasso oggi nel fondo Barberiniano della Biblioteca Apostolica Vaticana, e oggetto di un prezioso contributo di Guido Baldassarri del 1975<sup>16</sup>.

Baldassarri esplicita che le postille all'edizione Castelvetro furono redatte a più riprese, e riguardano, senza squilibri, tanto il Canzoniere quanto i *Trionfi*. L'interesse di Tasso è guidato o sollecitato su tre versanti: quello dell'elocuzione, per cui le sue note evidenziano fenomeni di tipo lessicale o più genericamente stilistico, là dove il dettato petrarchesco vale come esempio di magnificenza; quello storico e ideologico, per cui la poesia di Petrarca è insieme repertorio di *exempla* (di personaggi e avventure dal valore paradigmatico) e prontuario di filosofia morale; e quello autobiografico, nella misura in cui il confronto con Petrarca, e specialmente con i suoi testi poetici volgari, serve a Tasso per riflettere sulla propria esperienza e per difendere le proprie scelte. Ciò accade, ad esempio, nella postilla che accompagna i primi versi del terzo capitolo della *Fama*, in cui, dopo la rassegna degli uomini d'azione con la quale termina il capitolo precedente, compaiono i personaggi illustri per le loro qualità intellettuali (filosofi, poeti, oratori, storici, medici, eruditi), a partire da Platone e Aristotele: Tasso, rilevato che «il Petrarca non fa menzione

<sup>14</sup> *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovanni Antonio e fratelli da Sabbio, 1525 c. 11r.

<sup>15</sup> ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, III, p. 119, e GUIDO ARBIZZONI, *Un postillato tassiano ritrovato*, in «*Studi tassiani*», XXXIII (1985), p. 149.

<sup>16</sup> GUIDO BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «*Studi tassiani*», XXV (1975), pp. 5-74. Cfr. anche la relativa segnalazione in ANNA MARIA CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «*Studi tassiani*», XII (1962), p. 101.

degli ebrei né de' provenzali né d'alcuno altro» che non appartenga alla classicità greco-romana, aggiunge laconicamente che «Dante mette gli speculativi più su»<sup>17</sup>. Si tratta di una questione che, sulla base del decimo libro dell'*Etica Nicomachea* (e delle relative *Expositiones* di san Tommaso e di sant'Alberto Magno), Dante affronta nel IV libro del *Convivio*, là dove distingue le due diverse forme di felicità possibili (IV xvii 9: «Veramente è da sapere che noi potemo avere in questa vita due felicitadi, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò menano: l'una è la vita attiva, e l'altra la contemplativa»), con il seguente rimando alle figure di Marta e Maria, secondo il racconto evangelico di Lc 10,38-42 (nella *Commedia* il medesimo rapporto è evocato dalle figure di Lia e Rachele, introdotte in *Purg.* XXVII). Il tema è largamente sviluppato e approfondito da Tasso, a più riprese, proprio nei dialoghi, mediante sondaggi condotti, anche a distanza di tempo, in prospettive e con esiti differenti<sup>18</sup>: dapprima, in *Forno* 149-163 si sostiene la maggiore nobiltà dell'azione rispetto alla contemplazione; poi il confronto tra le due disposizioni e le due declinazioni della virtù (quella morale e quella intellettuale) è ripreso in *De la dignità* 53-54, *Messaggiero* 193 e 239, *Malpighio secondo* 121-122, *Ficino* 58-60, *Minturno* 1-11, *Porzio* 1-59, 105-106, 110-118. Su simile base è rimarcata la distinzione tra una vita consacrata allo studio e al pensiero e la vita di corte finalizzata all'azione, conseguendone, per Tasso, la difficoltà di combinare *otium litterariorum e negotia*: così in *Malpighio secondo* 1-4; *Gianluca* 29-33; *Minturno* 1-11; *Manso* 2. La preminenza della contemplazione sull'azione, ribaltando la tesi esposta nel *Forno*, è dunque argomentata in *Cataneo-idoli* 108-111, *Porzio* 105-118 (dialogo, quest'ultimo, nel quale pure si insiste sulla dignità assoluta della vita contemplativa, finalizzata al perseguitamento della sapienza, e sulla sua utilità per la vita attiva), e infine, con un'esplícita riproposizione delle tesi dantesche – in merito alle due forme di felicità (attiva e contemplativa), ai rispettivi mezzi e alla loro gerarchia –, di nuovo in *Cataneo-conclusioni* 67-68 e *Ficino* 58-60.

Si torni alle postille relative ai *Trionfi* con un altro esempio. *Triumphus Fame* II, 137-144 conferisce specifico risalto, dopo quella di Carlo Magno, alla figura di Goffredo da Buglione, capo della prima crociata, ricavando dalla sua impresa lo spunto per l'invettiva contro i suoi successori, colpevoli di avere lasciato cadere il «nido» della cristianità nelle mani degli infedeli:

Poi venia solo il buon duce Goffrido,  
che fe' l'impresa santa e' passi giusti.  
Questo (di ch'io mi sdegno e 'ndarno grido)  
fece in Ierusalem colle sue mani

<sup>17</sup> GUIDO BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso*, cit., p. 70.

<sup>18</sup> Un'importante contestualizzazione fornisce, al riguardo, MAIKO FAVARO, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021.

il mal guardato e già negletto nido.  
Gite superbi, o miseri cristiani,  
consumando l'un l'altro, e non vi caglia  
che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani!

Castelvetro commenta:

L'andar suo d'Occidente in Oriente furono passi giusti e graziosi a Dio. E pugne le 'mprese degli altri signori, e i viaggi o vani o ingiusti. E sappi che il Re era di quella vulgare opinione, che fosse licto a' Cristiani il molestare i Saracini per racquistar Terra Santa, ancoraché essi Saracini non molestassero i Cristiani<sup>19</sup>.

La postilla di Tasso riassume la nota per controbattere: «vulgare opinione ch'a' Cristiani era lecito di molestare i Saracini. I Saracini son barbari; dunque filosofica più tosto che vulgare»<sup>20</sup>. L'importanza di questo passo petrarchesco, celebrativo e sarcastico al tempo stesso, quale innesco e autorizzazione rispetto alla materia del poema, è stata sottolineata, tra gli altri, da Scarpati<sup>21</sup>. Ed è spia di un interesse perpetuo, per la figura di Goffredo e per la qualificazione petrarchesca che l'accompagna, la citazione di questo medesimo luogo dei *Trionfi* in *Forno* 25-26, dove, nell'alveo della ricca letteratura tardo-rinascimentale sul tema dell'onore, si discutono i rapporti tra virtù e nobiltà, e se si possa essere interamente virtuosi, del tutto esenti da qualsivoglia vizio<sup>22</sup>:

Ma se pur alcuno fra tanti ch'abbiamo nominati meritasse d'esser riputato buono intieramente, [...] o Carlo Magno o 'l buon duca Goffrido,

Che fe' l'impresa santa e i passi giusti,

quale stirpe si troverà dotata di tutte le virtù? Troverassi l'uomo buono e per conseguente nobile, ma non la buona e nobile stirpe.

La menzione di Goffredo segue quella di Carlo Magno anche nel passo dei *Trionfi* sopra citato, oltre che in *Par. XVIII*, 47 e in Boccaccio, *Amorosa visione XI*, 76-78, poiché i due personaggi ben si prestavano a essere associati, per la comune militanza a difesa della fede.

<sup>19</sup> *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, Venezia, Zatta, 1756, II, p. 441.

<sup>20</sup> GUIDO BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso*, cit., p. 70.

<sup>21</sup> CLAUDIO SCARPATI, *Geometrie petrarchesche nella «Gerusalemme liberata»*, in «Aevum», LXVII (1993), 3, pp. 533-570, poi in ID., *Tasso, i classici e i moderni*, Roma-Padova, Antenore, 1995.

<sup>22</sup> MAIKO FAVARO, *Le virtù del tiranno e le passioni dell'eroe. «Il Forno overo della nobiltà» e la trattatistica sulla virtù eroica*, in «Studi tassiani», LXIV-LXV (2016-2017), pp. 9-28.

Le postille tassiane al commento di Castelvetro ai *Trionfi*, per altro, interagiscono con il testo dei dialoghi, in tre altre occasioni. Il *Triumphus Temporis* comincia con un discorso del Sole che si conclude, ai vv. 28-30, con questa terzina: «Tal son qual era, anzi che stabilita / fusse la terra, di e notte rotando / per la strada ritonda ch'è infinita». Nel suo commento Castelvetro obietta: «Or che il Sole fosse criato primaché fosse stabilita la Terra non so come si provasse ben bene», con rimando alla prima pagina della Genesi, di dove «pur pare che la Terra prima avesse stabilimento che il Sole creazione»<sup>23</sup>. La postilla di Tasso, su cui già Baldassarri aveva richiamato l'attenzione, difende il dettato petrarchesco: «forse per rispetto de l'intelligenze del sole le quali furono prima create de' corpi visibili; al dialogo»<sup>24</sup>. Questo *al dialogo* sarebbe un rimando, in particolare, a *Messaggiero* 138-154, in cui lo spirito (seguendo la dottrina esposta da Platone nel *Timeo*, qui fruito anche per il tramite del *Compendium* ficiniano) si sofferma prima sulla creazione delle idee e delle intelligenze angeliche da parte di Dio, e poi, attraverso la loro mediazione, sulla creazione delle realtà naturali:

Fece dunque Iddio il mondo, ma prima (così conviene che teco parli) ad esempio di quelle idee che *ab eterno* erano nel suo intelletto, suo figliuolo, fece le forme intelligibili, le quali furono quasi infinite, [...] e queste furono l'idee de' due sovrani cieli, quella di Saturno, quella di Giove, quella di Marte, quella del sole, di Venere, di Mercurio e de la luna, e oltra queste l'idee del fuoco, de l'aria, de l'acqua e de la terra, che Vulcano, Giunone, Nettuno e Plutone doveano esser nominate. [...] Doppo il primo parto, il quale, se ben fu d'idee quasi infinite, fu nondimeno un solo, produsse Iddio le nature corporee, e le intellettuali congiunse con le corporee, e a ciascuna de le intellettuali diede cura di movere la sua sfera: e impose a Saturno che governasse la sua, e volle che Giove de la sua fosse motore, e uffici a questi corrispondenti diede a Marte, a Venere, a Mercurio, al sole, a Diana, a Vulcano, a Giunone, a Nettuno e a Plutone, e gli angiolì e i demoni diede loro per compagnia e per ornamento; perché non giudicò convenevole che, dovendo poco stante essere la terra e l'acqua e l'aria piene di tante varietà d'animali, il cielo, quasi deserta solitudine, fosse privo d'abitatori. [...] Quando gli dei creati, volgendosi da la contemplazione a l'azione, mossero i cieli, produssero l'erbe e i fiori e le piante e vestirono le piagge e le valli e i monti di mille vaghezze e di mille varietà di colori; e l'acque, che pur dianzi ricoprivano la terra, si ritirarono dentro a certi confini, lasciando grande spazio de la terra discoperto per la vita de gli animali.

Nel *Malpiggio secondo*, al § 28, Plutarco è annoverato al primo posto tra i continuatori o seguaci di Aristotele («Ma qual più vi piace, quel primo che fece Aristotele»).

<sup>23</sup> *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, cit., II, p. 462.

<sup>24</sup> GUIDO BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso*, cit., p. 71.

tele medesimo, o pur gli altri che sono opera di Plutarco, d'Alessandro, di Filopono, di Simplicio, d'Averroè e di Alberto e di s. Tommaso, ch'onora Aquino più che gli altri non fecero Atena?»). Plutarco compare ai versi 89-90 di *Triumphus Fame* III: «ed, in suo' magisteri assai dispari / Quintiliano e Seneca e Plutarco». Nel suo commento Castelvetro lo definisce «istorico e platonico»<sup>25</sup>, ma Tasso postilla: «Plutarco è posto fra' peripatetici»<sup>26</sup>. L'ultimo esempio di questa serie concerne il § 53 di *Cataneo-conclusioni*, dove si legge: «Non vogliate far di me nuova esperienza, né procurar ch'io sia quasi un segno a le saette de la dialletica faretra, le quali il signor Sanminiato sa adoperare». Il sintagma «dialletica faretra» è una citazione da *TF* III, 62-63: «Porfirio, che d'acuti silogismi / empié la dialetica faretra». Nelle postille all'edizione Castelvetro la formula è da Tasso isolata e riportata nel margine; e anche l'espressione «acuti silogismi», che già era comparsa in *Forno* 19 («armarsi contra il suo maestro di acuti sillogismi»), è subito riutilizzata, al paragrafo seguente dello stesso *Cataneo-conclusioni*: «Ecco il segno degli acuti sillogismi: in questo, signor Paulo, dimostrate l'artificio del saettare».

Questi ultimi lacerti consentono di introdurre un altro ambito di ricerca, che qui non si può che rapidamente evocare: ossia, quello delle coincidenze espressive, delle schede trionfali, volontarie o no, che, per azione di una memoria più o meno inconsapevole a seconda dei casi, sono isolabili nel tessuto dei dialoghi e sul piano dello stile contribuiscono a elevarne il registro. Esemplificando: «fiero voto» (*De la dignità* 167) è in *TF* I, 68; «dolce riso» (*Messaggiero* 28) è in *TM* II, 86 (ma anche in *Par. XXX*, 26 e in vari luoghi dei *Fragmenta*); «Era ne la stagione che 'l vindemiatore» (celebre *incipit* del *Padre di famiglia*) ricalca (perdendo però la misura endecasillabica) *TC* IV, 130 («Era ne la stagion che l'equinotio»; ma cfr. anche *Rvf* 50, 1, «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina»)<sup>27</sup>; «ubbediscono ad un picciol movimento del ciglio» (*Padre di famiglia* 113) viene forse da «Quei che 'l mondo governa pur col ciglio» in *TE*, 55 (a sua volta desunto da Orazio, *Carmina* III 1, 6-8, a cui direttamente, ed espressamente, Tasso si rifa in una lettera a don Angelo Grillo ascritta al 1588: «mi par più conveniente a quel Giove, dio de' gentili, *supercilio cuncta moventi»*)<sup>28</sup>, di nuovo ripreso nel più tardo *Ghirlinzone* 25, per «questi reggono il mondo co 'l cenno»; «uomo vago di contesa» (*Gonzaga* secondo 46) potrebbe avere radici in *TF* III, 91-92, «ingegni vaghi / non per saver ma per contendere chiari» (citato, come si è visto sopra, anche in *Malpighio* secondo 22); «rivi correnti di fontane vive» (*TC* IV, 124) parrebbe a sua volta accostabile ad «a le chiare fontane d'acqua viva e a' rivi correnti» di *Ghirlinzone* 3, così come la

<sup>25</sup> *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, cit., II, p. 455.

<sup>26</sup> GUIDO BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso*, cit., p. 71.

<sup>27</sup> Al proposito già GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951, p. 104, BRUNO BASILE, *Fonti culturali e invenzione letteraria nel «Padre di famiglia» di Torquato Tasso*, in «Convivium», XXXVI (1968), p. 280.

<sup>28</sup> TORQUATO TASSO, *Le lettere*, a cura di CESARE GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1854, IV, p. 141.

«gloriosa schiera» delle «chiare virtuti» di Laura (in *TP*, 77) alle «virtù congiunte e quasi schierate» di *Porzio* 236.

Rimarrebbe ancora un ultimo sottocapitolo, rappresentato da tutti i casi in cui i *Trionfi*, da soli o soprattutto in concorso e sinergia con altri titoli della biblioteca tassiana (classica e volgare), legittimano e giustificano l'esemplificazione storica che, nei dialoghi, accompagna e puntella quasi ogni affermazione. Questo vale specialmente per i §§ 18-27 del *Forno*, in cui uno dei due interlocutori (il deuteragonista del dialogo, Antonio Forni) fornisce una lunga rassegna di uomini illustri della storia antica che non furono tuttavia esenti da vizi, la quale molto deve al repertorio dispiegato da Petrarca nel primo e secondo *Trionfo della Fama*. Ma anche per «il padre e il figliuolo che fece il fiero voto per la repubblica senza vergognarsi del suo giudicio e de le leggi de la città» (ossia Publio Decio Mure e l'omonimo figlio, che offrirono la propria vita per la salvezza dello stato, il cui caso è evocato in *Dignità* 167), oppure per le storie di Numa Pompilio e la ninfa Egeria o del medico Erasistrato di Ceo, menzionate nel *Messaggiero* (§§ 72 e 95), Tasso poteva trovare attestazioni, rispettivamente, già in *TF* I, 67-69 e *TC* II, 178 e 121-126. In effetti, proprio la rassegna, che trasforma l'episodio in emblema, costituisce il meccanismo narrativo che maggiormente lega le due opere, *Trionfi* e *Dialoghi*, e orienta le peculiari modalità di assimilazione, sempre parziali e manipolatorie, dell'autore cinquecentesco.

Giunti alla conclusione di questo pur rapsodico attraversamento, dovrebbe risultare documentata, in sostanza, una conoscenza abbastanza capillare dell'opera petrarchesca da parte di Tasso, che se ne giova, nei dialoghi, con grande finezza mediante una reiterata appropriazione antologica (o «parcellizzata»)<sup>29</sup>, selettiva e congeniale al genere e agli intenti della sua opera. Egli, in particolare, sembra procedere in tre direzioni, sulla falsariga di quel che avviene con il Canzoniere o con l'*Eneide*, e dunque con le opere di poesia da lui predilette, trattando i capitoli petrarcheschi, a prescindere dalle loro qualità strutturali: 1) come riserva da cui attingere lemmi e clausole espressive nobilitanti, 2) quale repertorio enciclopedico ed erudito di temi e di casi esemplari dell'antichità, e 3) alla stregua di un libro di alta sapienza morale, di cui discutere e apprezzare le qualità pedagogiche e ideologiche. Tasso è in questo senso coerente con sé stesso. Tratta i *Trionfi* come, a suo dire, deve essere trattata ogni opera di poesia, e dai *Trionfi* pretende quel che si deve esigere dalla poesia, per quanto ad esempio argomentato nel *Cataneo-idoli*: ovvero, una trasfigurazione credibile del reale, una finzione che approssima la verità, dotata quindi di valore conoscitivo, ma anche politico e civile<sup>30</sup>. «Dio medesimo [...] è

<sup>29</sup> ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1999, p. 430.

<sup>30</sup> Al riguardo, tra le molte voci della bibliografia disponibile, si segnalano: CLAUDIO SCARPATI, *Vero e falso nella riflessione del Tasso*, in «Testo», XI (1990), 19, pp. 21-28; MARIA TERESA GIRARDI,

poeta, e l'arte divina con la qual fece il mondo fu quasi arte di poetare; e poema è 'l cielo e 'l mondo tutto», recita la conclusione del *Ficino* (§ 52), con un'immagine desunta da *Enneadi* III 2,17, dove Dio è definito appunto il poeta dell'universo<sup>31</sup>. L'intero bagaglio delle proprie conoscenze è da Tasso creativamente impiegato per dimostrare la portata speculativa dell'invenzione letteraria: non semplice imitazione dei fenomeni reali o dell'opera della natura, ma ricerca intellettuale, in una prospettiva affine a quella che governa i *Discorsi del poema eroico*.

Che cosa legittimi la funzione generativa svolta a più livelli dai *Trionfi* nei dialoghi si desume, con particolare chiarezza e icasticità, dal finale del *Forestiero Napolitano* (§§ 33-39), laddove Tasso argomenta che i poeti, specie «parlando in persona propria», «non pare che debbano dire se non il vero». E aggiunge: sebbene talvolta quali comuni amanti diano sfogo alle passioni piuttosto che espressione all'intelletto, «separandosi da queste passioni, più tosto divini che umani paiono ne le poesie», come accade a Dante e Petrarca. Il compito di indagine e restituzione della verità che tocca alla parola poetica è quindi approfondito nella *Cavalletta*, dove vengono esaminate le risorse metrico-formali e retoriche a disposizione dei lirici volgari per ribadire il potenziale di efficacia argomentativa e persuasiva dei loro componimenti. Non per nulla, nel corso del dialogo *de la poesia toscana* si evoca per un lungo tratto il Petrarca dei *fragmenta amorosi* (riconosciuto quale autorità indiscussa nella trattatistica erotica rinascimentale)<sup>32</sup>, per poi celebrarne, tuttavia, i testi politico-civili e spirituali, che godono di pochi imitatori ma offrono un prezioso campionario degli artifici «che – si legge al § 163 – debbono usare i poeti non solo per acquistar la benevolenza de la sua donna», ma per persuadere alla pace e al bene.

*Le lettere non 'poetiche' di Tasso come luogo di riflessione poetica*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di CLIZIA CARMINATI ed EMILIO RUSSO, Bergamo, Edizioni di Archilèt, 2016, pp. 25-43; FEDERICA ALZIATI, «*Io son Tasso*: consapevolezza poetica e ambizioni sociali. Un percorso di lettura tra i dialoghi del 1584-1585», in «*Testo*», XXXIX (2018), 75, pp. 29-46.

<sup>31</sup> ERMINIA ARDISSINO, *Tasso lettore di Plotino*, in «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», CLXXVIII (2002), pp. 509-529.

<sup>32</sup> MAIKO FAVARO, «*L'ospite preziosa*. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento», Lucca, Pacini Fazzi, 2012.



## INDICE DEI NOMI

- Abate di Gaeta 111  
Abbati Olivieri, Annibale degli 171  
Accolti, Bernardo 113n  
Achillini, Giovanni Filoteo 83 e n  
Afribo, Andrea 93n  
Alamanni, Luigi 84 e n, 104n  
Alberto Magno 19, 172  
Albini, Giovanni Maria 124 e n, 141  
Albonico, Simone 82n  
Alunno, Francesco del Bailo, detto 11, 21n, 29-31, 33, 35-38, 99n  
Alziati, Federica 161n, 177n  
Anacreonte 36, 95  
Andersen, Flemming G. 59n  
Andini, Mario degli 101-102, 104 e n, 115  
Andreoni, Annalisa 44n  
Antonielli, Livio 124n  
Apollonio di Giovanni 60  
Appiano di Alessandria 22  
Arbizzoni, Guido 171n  
Ardissino, Erminia 124n, 169 e n, 177n  
Aretino, Pietro 29-30, 123-124  
Argurio, Silvia 88n  
Ariani, Marco 26n, 29n, 82n, 125 e n, 127n, 136n  
Ariosto, Ludovico 28n, 104-105, 113, 145  
Aristotele 52n, 72, 171, 174  
Armstrong, Guyda 25n, 41n, 101n  
Armstrong, Lilian 76n  
Arriaga Florez, Mercedes 135n  
Asburgo, Barbara d' 168  
Asburgo, Carlo V d' 153  
Asburgo, Filippo II d' 101n  
Avalos, Alfonso d' 84, 136, 144  
Avalos, Ferrante d' 135-136, 139  
Avalos Piccolomini, Costanza d' 136n  
Baffetti, Giovanni 161n, 165n  
Baggio, Serenella 41n  
Baldassari, Gabriele 83n  
Baldassarri, Guido 162n, 171-175  
Ballino, Giulio 98  
Barale, Elisabetta 67n  
Barbero, Muriel Maria Stella 105n  
Bartolomeo, Beatrice 83n, 91n  
Basile, Bruno 92n, 175n  
Basile, Tania 24n  
Battaglia Ricci, Lucia 61n  
Belloni, Gino 15-16, 22n, 24n, 27n, 41n, 48n, 50-52, 81n  
Belprato, Giovanni Vincenzo 104  
Bembo, Pietro 12, 52, 82n, 84 e n, 92-96, 98, 110, 113 e n, 144, 164  
Bentivoglio, Ercole 104n  
Benzato, Davide 65-66  
Berardi, Elisabetta 80n  
Bernardini, Martino 20  
Bernardo, Aldo S. 59n  
Berni, Francesco 113, 143-148, 151, 153, 159

- Berra, Claudia 25n, 61n, 82n, 105n, 120n, 123n, 154n, 176n
- Bertolani, Maria Cecilia 126 e n, 138n
- Bettarini, Rosanna 20, 54n
- Betussi, Giuseppe 110 e n
- Bevilacqua, Nicolò 101, 103n
- Bianco, Francesco 116n
- Bianco, Monica 135n
- Bini, Giovanni Francesco 143 e n
- Bizzarini, Marco 124n
- Blasucci, Luigi 116n
- Boatto, Antonio 84-85
- Boccaccio, Giovanni 28 e n, 30, 32-33, 85, 92, 105n, 110, 173
- Bonora, Elena 124n
- Bordon, Benedetto 65
- Borrelli, Antonio 45n, 63n
- Borro, Gasparino 13, 124 e n, 128-130, 139
- Boscán, Juan 111
- Bosisio, Matteo 88n
- Britonio, Girolamo 111
- Brovia, Romana 80n
- Brundin, Abigail 124n
- Bruni de' Parcitaldi, Giovanni 83 e n
- Bullock, Alan 84n, 124n
- Buonarroti, Michelangelo 136
- Burke, Victoria E. 29n
- Busjan, Catharina 48n
- Calmeta, Vincenzo 83 e n
- Calvo Rigual, Cesáreo 116n
- Camaioni, Michele 136-137
- Camillo, Giulio, detto Delminio 52, 113n, 171
- Capra, Carlo 124n
- Caputo, Vincenzo 110n, 161n
- Carafa, Antonio 104
- Carandente, Giovanni 59n
- Cardona, Giovanni di 44
- Cardona, Maria di 44
- Cardona, Pietro II di 44 e n
- Carini, Anna Maria 171n
- Carminati, Clizia 177n
- Carrai, Stefano 92n
- Casanova Herrero, Emili 116n
- Cascio, Giovanni 18n, 42n
- Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio 126
- Castagnola, Raffaella 104n
- Castelletti, Sebastiano 125, 141
- Castelvetro, Ludovico 13, 25, 47, 50, 58 e n, 166, 171, 173-175
- Catapano, Paolina 49n, 99n
- Cavalcanti, Bartolomeo 146
- Caviceo, Iacopo 111
- Cherchi, Paolo 29n, 31n, 34-36
- Chiarelli, Angelo 161n
- Chines, Loredana 28n
- Chiummo, Carla 80n
- Cicerone, Marco Tullio 21n, 50
- Ciccuto, Marcello 60n
- Cino da Pistoia 20, 106n
- Cinquini, Chiara 135n
- Claricio, Girolamo 28
- Clemente VII (Giulio de' Medici) 153
- Cohen, Simona 60n, 78n
- Colini, Elettra 85n
- Collenuccio, Pandolfo 170 e n
- Colonna, Stefano 12, 87-88
- Colonna, Vittoria 13, 84 e n, 124 e n, 127-128, 132-139
- Comboni, Andrea 83
- Conselvan, Federica 90n
- Contini, Gianfranco 18
- Copello, Veronica 124n, 136n
- Corner, Andrea 50
- Correggio, Nicolò da 83 e n
- Corsaro, Antonio 13, 82 e n, 84n, 105n, 123 e n, 132 e n, 144, 148n, 160n, 176n
- Corso, Rinaldo 133, 135 e n
- Cox, Virginia 124n
- Cracolici, Stefano 25 e n, 29n
- Crivelli, Tatiana 124n

- Dal Cengio, Martina 83n  
 Daniello, Bernardino 11, 23-25, 27-28, 41-42, 44-58  
 Dante Alighieri 10, 13, 16n, 18, 20, 27 e n, 30, 32, 33n, 35-36, 48-50, 83, 107, 110, 116n, 118, 126, 128 e n, 162-163, 172, 177  
 Danzi, Massimo 92n, 145n  
 d'Arabia, Girolamo 125, 140  
 Dassi, Umberto 41n  
 Davoli, Francesco 82n  
 Decembrio, Pier Candido 22  
 de Gigantibus, Gioacchino 61, 63  
 Della Casa, Giovanni 12, 92-96, 98, 105, 143, 149  
 De Maldè, Vania 92n, 162n  
 de Vecchi, Lorenzo 154n  
 Di Costanzo, Angelo 104, 170 e n  
 Dionisotti, Carlo 17 e n, 24 e n, 92n  
 Di Simone, Paolo 60n  
 Doglio, Maria Luisa 133n  
 Dolce, Lodovico 13, 91 e n, 171  
 Dolfin, Niccolò 15  
 Domenichi, Lodovico 112  
 Doni, Anton Francesco 35n  
 Donnini, Andrea 84n  
 Eisenbichler, Konrad 82n, 154n  
 Ennio, Quinto 37  
 Erspamer, Francesco 93n  
 Essling, Prince d' (Victor Massena) 59n  
 Este, Borso d' 19n  
 Fabrizio-Costa, Silvia 16n  
 Faggioli, Sarah Christopher 135n  
 Fausto da Longiano, Sebastiano 25, 28, 41, 43, 45n, 49n, 54n, 56n  
 Fausto da Longiano, Tullio 28  
 Favaro, Maiko 67n, 161n, 172-173, 177n  
 Feo, Michele 68n  
 Fera, Vincenzo 24n  
 Ferrara, Mario 133n  
 Ferrero, Giuseppe Guido 112n  
 Ferretti, Francesco 124n  
 Ferroni, Giulio 102n, 105n  
 Filelfo, Francesco 17-18, 25, 45  
 Firenzuola, Agnolo 143n  
 Floriani, Piero 145n  
 Folena, Gianfranco 79n  
 Fonzio, Bartolomeo 23  
 Forcellino, Maria 124n  
 Fortunato, Lelio 101n  
 Fracastoro, Girolamo 113 e n, 147-148, 151, 153  
 Francalanci, Leonardo 67n  
 Francesco d'Antonio del Chierico 60  
 Franzesi, Mattio 143n, 160n  
 Frasso, Giuseppe 124n  
 Fuksas, Anatole P. 80n  
 Gabriele, Trifon 41, 50, 52-53, 58, 113n  
 Galavotti, Jacopo 91-92  
 Galbiati, Giuseppina Stella 145n  
 Galimberti, Cesare 98n  
 Galliano, Valentina 101-104, 120n  
 Garfagnini, Gian Carlo 133n  
 Gaspare da Padova 72-73  
 Geri, Lorenzo 123n  
 Gesualdo, Giovanni Andrea 11, 23-25, 36-38, 41-56, 58  
 Getto, Giovanni 79n, 175n  
 Ghidini, Ottavio 161n  
 Gibellini, Cecilia 91n  
 Gigliucci, Roberto 36n  
 Gilson, Simon A. 25n, 41n, 101n  
 Giovanni Villani 170  
 Giovio, Paolo 112 e n  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 104n  
 Girardi, Maria Teresa 176n  
 Giustinian, Orsatto 92n  
 Gonzaga, Camilla 148-150  
 Gonzaga, Curzio 86-87  
 Gonzaga, Federico II 136n  
 Gonzaga, Susanna 42-44

- Gorni, Guglielmo 92n, 145n  
 Goyet, Francis 29n  
 Granato, Luca 161n  
 Grifo, Antonio 63-64  
 Grillo, Angelo 175  
 Gritti, Andrea 89  
 Gualteruzzi, Carlo 153  
 Guardiani, Francesco 82 e n  
 Guasti, Cesare 175n  
 Guberti, Rossella 83n  
 Guérin, Philippe 16-17  
 Guido Cavalcanti 20
- Huss, Bernhard 15n, 18 e n, 20n, 22 e n, 39-42, 44n, 46-47, 60n, 67n, 80n, 83n, 138n, 144n
- Iannucci, Amilcare A. 82n, 154n  
 Ilicino, Bernardo 10, 17-27, 37, 39, 41-43, 46-47, 67  
 Infelise, Mario 124n  
 Inglese, Giorgio 128n
- Jossa, Francesca 144n, 153-154  
 Juri, Amelia 83-84
- Köbele, Susanne 80n
- Labriola, Ada 60n  
 Lancellotti, Rosario 57n, 102-103, 105n, 107n, 110n  
 Landino, Cristoforo 17, 21, 28 e n, 36, 38  
 Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano 47n  
 Lefèvre d'Étaples, Jacques 137n  
 Lembo, Scipione 12, 89-91  
 Leone, Marco 92n  
 Leone X (Giovanni de' Medici) 111, 146  
 Liburnio, Niccolò 29, 83 e n  
 Licco, Gasparo 125, 140-141  
 Liguori, Marianna 136n  
 Limentani Virdis, Caterina 65-66  
 Livio, Tito 24, 168  
 Llull, Ramon (Raimondo Lullo) 31
- Lodovici, Francesco dei 12, 89-90  
 Longhi, Silvia 92n, 143-147  
 Loredan, Elena 98  
 Lorena, Renato II di 73  
 Lotman, Jurij M. 66 e n  
 Lucano, Marco Anneo 50  
 Lupi, María 136n
- Machiavelli, Niccolò 144  
 Macrobio, Ambrogio Teodosio 19  
 Maddalo, Silvia 68n  
 Maestro dell'Ovidio di Rimini 77-78  
 Magno, Celio 12, 92-96, 98 e n, 125, 140  
 Magno, Marco Antonio 30  
 Malipiero, Girolamo 88, 104n  
 Mammana, Simona 91n  
 Manca, Massimo 80n  
 Mantovani, Gilda P. 65n  
 Manuzio, Aldo 164  
 Maranini, Anna 40n  
 Marazzini, Claudio 30-31  
 Marcozzi, Luca 80n, 95n  
 Marincola, Giovanni Paolo 86-87  
 Martinengo, Lucillo 13, 124 e n, 127-128, 130-132, 141  
 Massolo, Pietro 85-86  
 Mauro, Alfredo 84n  
 Mauro d'Arcano, Giovanni 13, 143-145, 148-150, 152-160  
 Mazzacurati, Giancarlo 36n  
 McHugh, Shannon 124n  
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico 60  
 Mehltretter, Florian 83n  
 Merry, Valérie 27n, 67n  
 Milani, Marisa 92n  
 Milite, Luca 103n  
 Minerbi, Lucilio 30n, 38  
 Minturno, Antonio Sebastiani, detto 41, 43, 46, 48 e n, 99 e n, 166  
 Molza, Francesco Maria 113n  
 Monte di Giovanni del Flora 72-73  
 Montoliu, Delphine 90n

- Montorfani, Pietro 161n  
 Morbiato, Giacomo 89n  
 More, Thomas 105n  
 Morgana, Silvia 95n  
 Moschetta, Valerio 125, 140  
 Moss, Ann 29n  
 Motta, Uberto 162n  
 Müntz, Eugène 59n
- Nadin Bassani, Luciana 110n  
 Nannini, Remigio 101, 106  
 Natale, Massimo 161n  
 Natali, Giulia 162n  
 Natoli, Chiara 91n  
 Navagero, Andrea 113 e n  
 Nencioni, Giovanni 30n, 32n  
 Nelli della Villa, Fabio 101-102, 104n  
 Nelting, David 138n  
 Nicolini, Simonetta 68n, 73n, 76n  
 Nobili, Flaminio de' 164-165  
 Nyholm, Esther 59n
- Olivadese, Elisabetta 49n  
 Olivier, Ornella 29n  
 Omero 36, 50n  
 Orazio, Quinto Flacco 50, 154 e n, 163, 175  
 Ortner, Alexandra 59n  
 Ovidio, Publio Nasone 36, 50, 52n, 168
- Pacca, Vinicio 60n, 81n, 134n, 145n, 163n  
 Padoan, Giorgio 98n  
 Pagani, Antonio 85 e n, 124-125, 134, 140  
 Panowsky, Erwin 78n  
 Paolino, Laura 60n, 81n, 134n, 145n, 163n  
 Parenti, Giovanni 105n  
 Pasolini, Pier Desiderio 165n  
 Paterno, Lodovico 12, 87, 89-90, 101-115, 117-121  
 Peire d'Alvernhe (Pietro d'Alvernia) 20  
 Pengue, Simone Raffaello 105n
- Peranzone, Nicolò 27n  
 Perleoni, Giuliano 83-84  
 Piccolomini, Alessandro 153  
 Pich, Federica 25n, 28n, 36n, 39n, 41n, 45n, 58n, 81n, 101n  
 Pichore, Jean 67-69, 74-75  
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco 113  
 Pietrobon, Ester 85n, 123-125, 131n  
 Pietropaolo, Domenico 91n  
 Pio da Carpi, Alberto 113  
 Piotti, Mario 95n  
 Pirovano, Donato 16n, 18n, 27n  
 Piscini, Angela 29n  
 Plaisance, Michel 36n  
 Platone 109, 171, 174  
 Plauto, Tito Maccio 50  
 Plutarco 24, 170, 174-175  
 Poggi Salani, Teresa 30n  
 Pollio Lappoli, Giovanni, detto il Polastrino 123-124, 141  
 Porrino, Gandalfo 153  
 Pozzi, Mario 36n  
 Prada, Massimo 95n  
 Prandi, Stefano 162n, 167n  
 Praz, Mario 40n  
 Prestinari, Guidotto 83n  
 Priolo, Calogero Giorgio 49  
 Properzio, Sesto Aurelio 50  
 Prosperi, Adriano 124n  
 Prudenzio, Aurelio Clemente 127  
 Puzzo, Giulia 95n
- Querno, Camillo, detto l'Arcipoeta 111  
 Quinones, Ricardo J. 79n  
 Quinto Smirneo 47n  
 Quondam, Amedeo 27n, 29n, 40 e n, 88n, 102n, 104-105, 123-124
- Raimondi, Ezio 161-162, 168  
 Rao, Ida Giovanna 60n  
 Ravisio Testore 31  
 Regn, Gerhard 83n

- Riccucci, Marina 116n  
 Rippl, Coralie 80n  
 Robecchi, Marco 83n  
 Rolle, Claudio 136n  
 Romei, Annibale 167  
 Romei, Danilo 143 e n  
 Rossi, Michele 18n  
 Rota, Berardino 103-104  
 Rovere, Valentina 88n  
 Ruscelli, Girolamo 91 e n, 166  
 Russell, Daniel S. 39n  
 Russo, Emilio 162n, 177n  
  
 Sacchetti, Cesare 140  
 Sallustio, Gaio Crispo 24  
 Salviati, Francesco de' Rossi, detto il 168  
 Salviati, Giuseppe Porta, detto il 168  
 Salviati, Giovanni 146  
 Samek Ludovici, Sergio 59n  
 Sandal, Ennio 124n  
 Sanga, Giovanni Battista 113  
 Sannazaro, Iacopo 12, 84 e n, 112-113  
 Sansovino, Francesco 86, 104  
 Santagata, Marco 81n  
 Santosuoso, Stefano 135n  
 Sanvito, Bartolomeo 64-65, 68, 70, 72  
 Sapegno, Maria Serena 124n  
 Savonarola, Girolamo 13, 132-136  
 Savoretti, Moreno 143n, 160n  
 Sbacchi, Diego 80n  
 Scannapieco, Girolamo 112  
 Scarpati, Claudio 173 e n, 176n  
 Schütze, Sebastian 59n  
 Segre, Cesare 145 e n  
 Selmi, Elisabetta 124n, 167 e n  
 Seneca, Lucio Anneo 50  
 Sennuccio del Bene 20  
 Serianni, Luca 115n, 118 e n  
 Seznec, Jean 59n  
 Sicher, Ingrid 83n  
 Sinibaldi, Antonio 60  
 Socrate 21 e n, 109  
  
 Solerti, Angelo 92n, 171 e n  
 Strabone 47n  
 Stroppa, Sabrina 15n, 21n, 23-25, 27n,  
     41-43, 45n, 80-82, 99n, 101n  
 Strozzi, Uberto 149-150  
 Suomela-Härmä, Elina 67n  
 Szèpe, Helene 65n  
  
 Taddeo, Edoardo 79n  
 Tansillo, Luigi 104  
 Tanturli, Giuliano 92n  
 Tasso, Bernardo 104  
 Tasso, Torquato 12-13, 92-98, 161-167,  
     169-177  
 Tavoni, Maria Gioia 27n  
 Tavoni, Mirko 47n  
 Terminio, Antonio 104  
 Terracina, Laura 104  
 Terzoli, Maria Antonietta 59n, 105n  
 Tissoni Benvenuti, Antonia 83n  
 Tomasi, Franco 82n, 85n, 124n, 162n  
 Tommaso d'Aquino 172, 175  
 Toniolo, Federica 65n  
 Torre, Andrea 29n, 39-40, 60-61, 63n  
 Toscano, Alfonso 148  
 Toscano, Tobia R. 84n  
 Tosetti, Angelo, detto Lello o Lelio 156  
     e n  
 Trapp. Joseph B. 72n  
 Trinkaus, Charles 23n  
 Tripet, Arnaud 79n  
 Trissino, Giovan Giorgio 89  
 Turbil, Alessandro 67n  
  
 Vagni, Giacomo 83n, 161n  
 Valerio da Bologna 127, 139  
 Valerio Massimo 168  
 Valois, Carlo VIII di 60  
 Valois-Orléans, Luigi XII di 67  
 Valvassori, Luigi 102  
 van Kempen, Ludwig, detto Socrate  
     156 e n

- Varchi, Benedetto 23, 44 e n, 143-144  
Vasoli, Cesare 133n  
Vatteroni, Selene Maria 143n  
Vecellio, Tiziano 136, 168  
Vellutello, Alessandro 10-13, 15-25, 27-  
28, 41-43, 45-46, 49n, 52, 56, 81-82,  
89, 101, 103 e n, 105-106, 109, 114-  
115, 125, 166, 171 e n  
Venafro, Silvano da 25, 41, 47, 49n, 56 e n  
Veneziani, Paolo 124n  
Venier, Maffio 92 e n  
Venturi, Gianni 162n  
Verdicchio, Massimo 154n  
Verrelli, Luca 17n  
Vida, Marco Girolamo 113 e n  
Villari, Susanna 24n  
Vindelino da Spira 125  
Virgilio, Publio Marone 49-50, 56, 58n,  
109, 151, 162-163  
Volta, Nicole 25n, 41n, 49n, 82n  
Zöhl, Caroline 67n

Finito di stampare nel mese di settembre 2025  
presso Area Grafica 47 srls – Città di Castello (PG)