

CENTRO STUDI
MATTEO BANDELLO
E LA CULTURA RINASCIMENTALE

CENTRO STUDI
MATTEO BANDELLO E LA CULTURA RINASCIMENTALE

Biblioteca Comunale «P. A. Soldini»
Castello Podestarile – Via Solferino, 3 – 15053 – Castelnuovo Scrvia (AL)
Tel. 0131.827654 0131.823370 – Fax 0131.827654
www.matteobandello.it info@matteobandello.it

Comitato Scientifico del Centro Studi
Giorgio BARBERI SQUAROTTI (Presidente), Elisabetta MENETTI, Mario POZZI,
Maria Pia SACCHI, Francesco SPERA

Supplemento al n. 1 de «Il Comune» del marzo 2010 – Anno 9 (XI)
Aut. Tribunale di Tortona 4/95 del 19/06/1995

Direttore responsabile: Gianni Tagliani
Responsabile del Centro Studi: Roberto Carlo Delconte
Responsabile della Segreteria: Valeria Brunetti
Direzione e Redazione: Comune di Castelnuovo Scrvia
via Garibaldi, 43 – 15053 Castelnuovo Scrvia (AL)
www.castelnuovoscrvia.info

Opera realizzata con il contributo di



Provincia di
Alessandria



Comune di
Tortona



Comune di
Castelnuovo
Scrvia

CENTRO STUDI
MATTEO BANDELLO
E LA CULTURA RINASCIMENTALE

MATTEO BANDELLO
Studi di letteratura rinascimentale

III



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2010

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

Via Rattazzi, 47 15100 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: edizionidellorso@libero.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Cattina

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISSN 1826-2783

ISBN 978-88-6274-194-1

Prefazione

Nel presentare questo terzo numero della nostra rivista, siamo lieti di poter segnalare che tutti i contributi proposti sono stati scritti da giovani studiosi, di cui due, in particolare, sono i vincitori del Bando di concorso, a suo tempo predisposto e pubblicato, proprio per valorizzare le migliori tesi di laurea e di dottorato su temi bandelliani. In questo senso la soddisfazione è doppia: sia per il valore culturale dei contributi (la cui selezione è dovuta alla verifica del Comitato scientifico del nostro Centro Studi), e sia per la concreta opportunità offerta a questi giovani autori di presentare le proprie ricerche.

Come giustamente è stato osservato “l’Italia della ricerca è un mondo chiuso, un sistema che non attrae i cervelli stranieri e che invece fa fuggire gli italiani migliori” (Giovanni Floris, *Mal di merito*, Milano 2007, p. 165). E poi ancora... “Il successo di un Paese dipende quindi anche (se non soprattutto) dalla qualità della sua cultura, dal suo livello generale di preparazione tecnica e scientifica, e persino dal livello di fiducia che ogni cittadino ritiene di poter avere nel prossimo. Il capitale più importante è, insomma, l’uomo: più investiamo nel miglioramento dell’essere umano più ci assicuriamo un futuro ricco e solido” (*ivi*, p. 195). Ecco perciò che il nostro Centro Studi speriamo diventi sempre più una “aperta palestra” per giovani talenti e per tutti gli studiosi che volessero indagare sul Bandello e sul nostro Rinascimento.

Cogliamo, infine, l’occasione di questa presentazione per annunciare che il 2010 rappresenterà un’importante e decisiva tappa nel cammino del Centro Studi dedicato al nostro grande novelliere: verrà inaugurata infatti la nuova prestigiosa sede del Centro a Palazzo Centurione – grazie al significativo contributo della Regione Piemonte – che potrà contare su ben tre locali oltre a un salone con annessa una terrazza panoramica, molto adatta a presen-

tazioni di eventi letterari e culturali. Uno dei tre locali verrà anche attrezzato per ospitare un moderno laboratorio didattico, che permetterà – con la informatizzazione corretta di tutte le novelle – vari utilizzi del testo per esercitazioni didattiche utili per i ragazzi delle scuole.

Pur non nascondendo difficoltà e problemi, speriamo dunque di poter contribuire a quel necessario investimento sulla cultura dei nostri giovani, che diventa sempre più di vitale importanza, affinché la società italiana si apra e diventi un “mercato delle idee” che stimoli il ricambio e favorisca la mobilità e il trasferimento delle esperienze culturali (Michele Ainis, *La cura*, Milano 2009, p. 106); allontanandoci così anche dal nostro attuale triste primato nazionale secondo cui, fra la nostra classe dirigente, coloro che non hanno compiuto trentacinque anni rappresentano meno del 3% del totale (*ivi*, p. 4).

Il Presidente della Biblioteca
Consigliere comunale delegato al Centro Studi
Roberto Carlo Delconte

Il Sindaco del Comune
di Castelnuovo Scrvia
Gianni Tagliani

Premessa

Il nuovo bollettino del Centro Bandelliano di Castelnuovo Scrivia esce, sì, un poco in ritardo rispetto alle previsioni, ma testimonia ulteriormente la vitalità e l'impegno delle nostre attività, a malgrado di tutte le difficoltà che, del resto, ogni attività letteraria incontra. È inevitabile il fatto che occuparsi oggi del Bandello e della letteratura del Cinquecento sia una scelta abbastanza rara e ardua, ma di quelle che danno ancora valore e significato alla nostra cultura.

Il bollettino di quest'anno si divide in due sezioni: l'una raccoglie i testi del concorso che abbiamo fatto a cura del Centro per tenere vivi e vitali gli studi bandelliani e le vicende letterarie che hanno coinvolto il Bandello e dedicato a studiosi giovani con la garanzia della pubblicazione dei loro testi, quando fossero meritevoli di riconoscimento; l'altra di lavori che hanno come argomento sempre il Bandello e la novellistica cinquecentesca e, allargando le prospettive critiche, altri aspetti e problemi della cultura letteraria del Cinquecento.

Nel primo ambito appaiono allora l'intervento di Paola Ugolini, che ha ripreso e presentato alcuni aspetti delle novelle del Bandello, quelle che rappresentano le donne adultere, e l'edizione delle Rime di Tommaso Castellani, a opera di Manuela Giglio, un autore senza dubbio minore, ma legato con i tempi e le forme vicine al Bandello.

Nel secondo c'è lo studio di Sandra Carapezza, che riprende e propone ulteriori ragioni e aspetti delle lettere dedicatorie delle novelle bandelliane; e, proprio nell'intento di ampliare gli interessi del Centro, il saggio di Mattia Arcuri che esamina il rapporto, nel Cinquecento, fra le teorie musicali e la letteratura (soprattutto per quel che riguarda le rime liriche).

Il Centro si ripropone di continuare questo aspetto della sua attività. Siamo consapevoli che, come sempre accade nella letteratura e nelle arti, l'interpretazione non è mai esaustiva, ma è sempre una sfida con quel che, prima, si è detto di un autore o di un'opera, una ricerca avventurosa, un'offerta al lettore di verità e di valore.

Giorgio Barberi Squarotti

INDICE

Prefazione	5
Premessa	7
M. G. GIGLIO (Università degli Studi di Pavia) <i>Rime di Tommaso Castellani. Edizione critica</i>	11
P. UGOLINI (Università degli Studi di New York University) <i>L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle di Matteo Bandello</i>	175
S. CARAPEZZA (Università degli Studi di Milano) <i>Aspetti metaletterari delle lettere dedicatorie</i>	201
F. M. ARCURI (Università degli Studi della Calabria) <i>Tra Aristotele e il madrigale: l'evoluzione teorico-poetica del Tasso</i>	245
Notizie sugli Autori	275

Rime di Tommaso Castellani. Edizione critica

Manuela Giovanna Giglio

Introduzione

Nell'articolato percorso di indagine volto a ricostruire il mondo culturale gravitante attorno al novelliere Matteo Bandello, incontriamo più volte il nome del cinquecentesco poeta bolognese Tommaso Castellani e collegati ad esso una serie di elementi che rivelano l'esistenza di una corrispondenza d'arti e di lettere proprio tra i due scrittori, Bandello e Castellani.

Nella Parte Prima delle *Novelle* il Bandello informa i lettori che cominciò «a scriver alcune novelle, spinto dai comandamenti de la sempre acerba e onorata memoria, la virtuosa signora Ippolita Sforza». Ispiratrice e dedicataria dell'opera bandelliana dunque ma come si può constatare dalle allusioni contenute in questi pochi versi: «O voi, che 'l pregio delle donne avete d'Insubria tutta e del latin paese [...] Hippolita [...] o alta musa alla mia bassa rima, da' miei verd'anni alle canute chiome, voi sempre foste de' pensier miei in cima» (I, 49-50), Ippolita Sforza sarebbe anche ispiratrice e dedicataria della *Caccia amorosa*, poemetto in ottave con cui si apre la collezione di *Rime* di Tommaso Castellani. Sempre dalle *Novelle*¹ apprendiamo che, a Milano, la casa Sforza-Bentivoglio accoglieva «molti gentiluomini» tra cui è citato anche «messere Tomaso Castellano, cittadino di Bologna e segretario del signor Alessandro, uomo molto faceto e festevole»² a cui il Bandello dedica la novella III 8 così scrivendo: «Il Bandello a messer Tommaso Castellano

¹ Cfr. S. Nigro, *Lettere dedicatorie*, I 1 dedica, vol. I, Palermo, Sellerio, 1994, p. 39.

² Cfr. *ibidem*, I 34, vol. I, p. 143; si veda anche II 55, vol. I, pp. 414-16.

salute»³. Si tratta di frammenti, notizie che allo stato attuale degli studi permettono di delineare un semplice raccordo, un *trait-d'union* tra i due scrittori ma utili se si desidera approfondire la conoscenza del contesto in cui essi hanno vissuto e operato, delle esperienze nonché delle conoscenze e amicizie che li hanno accomunati. È ben vero che nel rimettere mano a questo studio, nel corso degli ultimi mesi, ho potuto notare come sia cresciuto nel corso del tempo l'interesse letterario verso il Castellani e la sua opera. Penso a quando, anni fa, sotto la guida del Prof. Cesare Bozzetti⁴ mi avventuravo nella preparazione di una edizione critica delle *Rime di Tommaso Castellani*⁵, un poeta all'epoca pressoché sconosciuto alla grande letteratura⁶, per giungere oggi ad una piacevole scoperta, ad esempio, che, pochi mesi dopo la mia dissertazione di laurea, è stato dato alle stampe un interessante articolo⁷ in cui ho potuto ritrovare gran parte delle esigue informazioni che circolavano ai tempi sul Castellani. Dalle notizie sulla biografia del poeta e sulla bibliografia ricercata per la sua ricostruzione, all'insieme dei documenti⁸ manoscritti ritrovati, fino alla tacita riconferma delle "prove" che tanto avevano interrogato il Prof. Bozzetti e che spesso ci avevano trattenuto in lunghe conversazioni, volte a dimostrare il valore autografo del manoscritto oggetto della tesi e utilizzato come base per la ricostruzione del testo delle *Rime del Poeta Bononiensis*.

³ Cfr. *ibidem*, vol. II, p. 38.

⁴ Il pensiero va al caro Prof. Cesare Bozzetti, relatore della mia tesi di laurea, che ricordo con riguardo e ringrazio per gli insegnamenti trasmessi durante gli anni degli studi universitari. Una guida con la sua passione per la ricerca, per la grande scrupolosità e perspicacia, per la sollecitudine ad indagare e verificare ulteriormente laddove tutto appariva certo e sicuro.

⁵ La dissertazione di laurea risale al 18/06/1998.

⁶ Recuperare le notizie relative a questo autore non è stato semplice perché veniva citato molto raramente e sembrava non esservi alcuna pubblicazione moderna sulla sua vita e sulle sue opere.

⁷ Cfr. F. Calitti, *La Caccia amorosa di Tommaso Castellani attribuita a Edigio da Viterbo*, Roma, Bulzoni, 1999 p. 409; 411. In questo saggio l'autrice, fornisce una serie di spiegazioni per dimostrare che il poemetto in ottave la *Caccia amorosa* è stato composto dal Castellani e non da Egidio da Viterbo.

⁸ Cfr. *ibidem*, p. 413; 415.

Profilo di Tommaso Castellani

La vita di Tommaso Castellani è ricostruibile solo a grandi linee perché le notizie ad essa relative sono incerte e lacunose. Ricomponendo gli scarsi elementi autobiografici desunti ai suoi componimenti, dalle testimonianze coeve⁹ e dalle biografie tardo secentesche¹⁰ e settecentesche¹¹ siamo in grado di riunire un certo numero di dati che, benché lascino scoperti lunghi periodi, ci permettono tuttavia di tracciare almeno per alcuni momenti un profilo del Castellani. Lo studio più accurato e approfondito giuntoci sul *Poeta bononiensis* è un ritratto a metà fra il biografico e il critico realizzato da Lorenzo Legati¹². L'opera in questione, che ha per titolo *Thomas Castellanus Poeta Bononiensis Reviviscens*, cita e recupera per la prima volta testimonianze cinquecentesche che altrimenti sarebbero andate perdute. Se quanto afferma il Legati è attendibile, cioè che nel 1504¹³ il Castellani avrebbe superato la mezza età e se consideriamo la concezione dantesca in merito alla durata della vita, possiamo ipotizzare che Tommaso all'epoca avesse superato i trentacinque anni. Sulla base di questi elementi è possibile, anche se con una certa approssimazione, collocare la nascita a Bologna attorno agli anni 1469-71. Proveniente da una nobile famiglia bolognese, quella dei Castellani appunto,

⁹ Sostanzialmente sia gli scarsi accenni che si incontrano nelle *Rime*, sia i fugaci giudizi di personaggi coevi noti non consentono di ricostruire un panorama completo ed esaustivo della sua biografia.

¹⁰ Risale, infatti, al 1641 l'opera del famoso dotto bolognese Antonio Bumaldi, pseudonimo di Ovidio Montalbani, intitolata *Minervalia Bononiensis* che conferma notizie già note circa i contemporanei con cui il Castellani era in contatto. Di notevole importanza l'opera di L. Legati, *Thomas Castellanus, Poeta Bononiensis Reviviscens*, Bononiae, Haeredit Victorii Benatii, 1667, pp. 1-18.

¹¹ Nel corso del settecento il Crescimbeni, l'Orlandi, il Fantuzzi hanno cercato di mantenere vivo il ricordo del Castellani, limitandosi però a proporre delle biografie per nulla originali, che via via diventavano sempre più stringate ed essenziali. Si veda G. M. Crescimbeni, *Storia della volgar poesia*, V, Venezia, L. Baseggio, 1730, p. 109; P. Orlandi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Pisarri, 1714, p. 252 e G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, stamp. S. Tom. Aquino, III, 1783, p. 146; vol. IX, 1794, p. 84.

¹² L. Legati, *Thomas Castellanus...*, cit., p. 12.

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 13.

che sappiamo essere di parte bentivogliesca¹⁴, non abbiamo notizie circa i primi studi e non è possibile seguire con certezza la sua formazione poetica; ma considerando la vasta materia da lui proposta nelle *Rime* era senza dubbio un uomo dotto, che sembra aver ricevuto una educazione improntata alla conoscenza dei classici, latini e greci, e dei grandi trecentisti. Sempre sulla base di quanto sostiene Legati, il Castellani si sarebbe dedicato alla produzione in volgare e a quella in latino. Oltre ad essere autore di una raccolta di *Rime*, a lui sarebbe attribuito un poemetto in latino, il *De Christi nativitate*, per il quale avrebbe ricevuto molte lodi da Giovanni Gandolfi¹⁵. Tuttavia, soprattutto per la sua produzione lirica, il Castellani avrebbe ottenuto, ancora in giovane età, numerosi consensi e lodi dai contemporanei: il suo stile elevato avrebbe rispecchiato quell'ideale di eleganza e di armonia che rispondeva a un diffuso uso cortigiano del primo '500 anteriore all'uscita del celebre testo del Castiglione. Il noto poeta e letterato Giovanni Filoteo Achillini¹⁶ lo ricorda spesso: nelle *Collectane*¹⁷, ad esempio, l'Achillini riporta tre sonetti del

¹⁴ G. Battista Crollanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, Presso la direzione del Giornale Araldico, 1886, alla voce Castellani: «Antonio Castellani fu notaro di Giovanni II e Ludovico Castellani nel 1513 fece scurtà per i Bentivoglio al Pontefice Leone X».

¹⁵ S. Mazzetti, *Repertorio di tutti i professori dell'Università e dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, tip. S. Tom. Aquino, 1848, p. 139: «Poeta latino ai suoi tempi assai celebre. Fu professore di retorica e poesia dal 1535 al 1541-42». Il Gandolfi avrebbe lodato il Castellani per la sua abilità nello scrivere in latino e per la scelta di un argomento così elevato come la nascita di Cristo; a lui il Castellani rispose con il sonetto *Gandolfo mio, troppo gravose some* che compare nell'edizione Zaccherelli e nel ms. W.

¹⁶ Giovanni Filoteo Achillini, letterato e appassionato studioso di autori latini, promuove una raccolta di versi per commemorare la morte di Serafino Aquilano, le *Collectaneae Grece Latine et vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano*, Bologna, C. Bazalero, 1504. Tra le sue opere ricordiamo il *Viridario*, un poema classico-cavalleresco in ottave, che fornisce un affresco dell'ambiente culturale ed artistico bolognese dell'epoca, ed il *Fidele*, un poema in terzine nel quale si trovano notizie relative ad alcuni poeti coevi. Cfr. G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. I, Bologna, stamp. S. Tom. Aquino, 1781, pp. 63-64; F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Bologna, Pisarri, 1739-52, vol. VI, p. 29 e D. B. I., vol. I, p. 148, voce Achillini Giovan Filoteo, a cura di T. Basini.

¹⁷ Questi gli incipit dei tre sonetti menzionati: *Chi chiama Signor mio sorda la morte; Fermate viator dal camin lasso; Vedendose l'ingorda e avara morte*. Il primo sonetto

Castellani, così nel canto X del *Viridario*¹⁸ il Poeta viene lodato per il suo stile *corteggiano* e *grazioso* e nel *Fidele*¹⁹ è reputato così celebre da dover meritare l'alloro poetico. Una conferma della fama raggiunta e della stima letteraria di cui godeva il Castellani emerge dalla corrispondenza poetica con personaggi illustri della sua epoca quali Lodovico Domenichi²⁰, Angelo Papio²¹, Giovanni Battista Ponzio²². Probabilmente la produzione lirica del Castellani

citato è dedicato ad Alessandro Bentivoglio, presso il quale Tommaso Castellani prestò servizio, forse in qualità di segretario, fra il 1529 e il 1532, come dimostra la lettera del 18 Giugno 1531. Il fatto che questo sonetto sia citato nell'opera dell'Achillini consente di anticipare a prima del 1504 la permanenza del Castellani in casa Bentivoglio.

¹⁸ Cfr. G. F. Achillini, *Viridario*, Bologna, Girolamo di Prato, 1513, p. 187: «Debbio tacer la lingua e stil vulgare, /ch'al tempo d'hoggi in tanta stima ascende?/ Bologna in ciò sei clara fra le clare/tal che fama in premio gloria rende. /Il placido Calvicio singulare/fa che d'intorno sua virtù se estende. /Il grazioso stil del Castellano/molto diletta et ha del corteggiano».

¹⁹ L. Frati, *Di un poema poco noto di Giovanni Filoteo Achillini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XI, 1888, pp. 383-404. In questo saggio vengono citati alcuni versi tratti dal *Fidele* nei quali compare il nome del Castellani: «Le Muse a la tua patria han porto il grembo, /il Garisendo e 'l Castellan preclari/che meritan del lauro il sacro lembo».

²⁰ Ludovico Domenichi nasce a Piacenza nel 1515 da una famiglia nobile, muore a Pisa nel 1564. Laureatosi in legge a Padova, il suo ingresso nella società letteraria è legato al tipografo veneziano Gabriel Giolito de' Ferrari con il quale egli collabora per l'edizione delle *Rime* e di numerose altre opere. Diventato egli stesso editore contribuisce alla conservazione e alla diffusione di testi di un certo interesse, in gran parte classici. Si veda G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati*, II, Venezia, Guerigli, 1647, p. 148; C. Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, I, Piacenza, Orcesi, 1789, p. 221 e D. B. I., XL, p. 595, voce Domenichi Lodovico, a cura di A. Piscini.

²¹ C. Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, tip. Dell'Aquila di V. Puzziello, 1844, p. 255: «Celebre giureconsulto, nacque a Salerno e professò con successo in quella Università. Fu chiamato a professare giurisprudenza ad Avignone, a Bologna, a Roma dove fu avuto in grande onore e creato referendario della signatura e consultore del S. Uffizio. Papa Gregorio VIII e Sisto V lo nominarono loro consultore ed a maggiori dignità lo avrebbero innalzato se non fosse stato colpito da morte nel settembre del 1595».

²² I. Affò-A. Pezzana, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, IV, Parma, stamp. reale: poi ducale tipogr., 1789-1797, p. 203: «Gramatico di assai buon nome nella Città di Parma sua patria, nella quale egli tenne scuola per alcun tempo con chiara fama di non poca erudizione. Per tanta eccellenza sua dal duca Ottavio Farnese fu eletto maestro, e precettore del giovinetto Principe Ranuccio... eziandio del Principe Odoardo,

si diffuse rapidamente oltre i confini bolognesi, il Legati, addirittura, sostiene che la sua fama oltrepassò gli Appennini e le Alpi riscuotendo ovunque grandi riconoscimenti ma non sappiamo quanto di vero ci sia nelle sue affermazioni. Sappiamo con certezza, invece, che il Castellani soggiornò a Milano, presso la corte dell'ultimo duca, Francesco II Sforza. Una lettera del Castellani conservata presso l'archivio di Stato di Mantova²³, datata 18 Giugno 1531, ci conferma la sua presenza a Milano al servizio di Alessandro Bentivoglio. Quest'ultimo apparteneva a una nobile famiglia bolognese, ma in seguito alla presa di Bologna da parte delle truppe papali al soldo di Giulio II della Rovere, i Bentivoglio – Giovanni II con i figli Alessandro, Annibale ed Ermes – ripararono a Milano, che allora si trovava sotto il dominio francese di Luigi XII. Altrettanto note sono le tumultuose vicende del ducato milanese, nel quale si alternarono il dominio francese, con il re Francesco I, fra il 1515-1521 e fra il 1524-25 e il dominio imperiale con Carlo V fra il 1521-24 e dal 1525 al 1535, anno che portò alla restaurazione degli Sforza con Francesco II. Si tratta di eventi ai quali il Castellani assistette e di cui ci rimangono tracce e accenni nelle *Rime*. Nulla sappiamo con certezza dopo il 1531, allo stato attuale degli studi mancano documenti d'archivio che ci permettano di sapere se in seguito alla morte del Bentivoglio, avvenuta nel 1532, fosse rimasto oppure no a Milano. Secondo le indicazioni forniteci dal Legati è ipotizzabile che egli avesse continuato il suo servizio presso Francesco II Sforza fino alla morte di quest'ultimo nel 1535. In seguito, sostiene il Legati ma non abbiamo altri documenti che lo attestino, sentendosi ormai libero da ogni vincolo avrebbe accettato di trasferirsi in Francia dove, per la sua notorietà, sarebbe stato chiamato dal re Francesco I in qualità di segretario della moglie Eleonora d'Austria. Il Legati ancora una volta ci informa del fatto che Tommaso ritornò in patria solo nel 1540, quando fu richiamato da questioni diplomatiche; entrò a far parte degli Anziani, tra il settembre e l'ottobre del 1541, durante il Gonfalonierato di Gian Francesco Isolani, e morì mentre era ancora in carica, il 21 settembre del 1541²⁴. Il funerale, a spese pubbliche, sarebbe

che fu poi Cardinale. Per esser divenuto cieco ebbe a lasciar l'impiego onorevole. Fu stimato dal conte Pomponio Torelli onor delle Muse Parmensi, e da più altri...».

²³ Archivio di Stato di Mantova, AG, Corrispondenza estera, E. XLIX. 3, b. 163, 1658.

²⁴ L. Legati, *op. cit.*, p. 17: «... diem obiit XI. Calendas Octobres». Sbaglia, pertanto, il Rinieri a collocare la morte del Castellani il 21 Ottobre del 1541. Rinieri Valerio, *Dia-*

stato celebrato nella cattedrale di S. Pietro dove si suppone il Castellani sia stato tumulato e dove sarebbe rimasto fino al 1700 quando la tomba in questione fu rimossa e con essa anche l'iscrizione lapidaria in onore del Poeta.

Descrizione dei testimoni

a) Manoscritti

B1 = Bologna – Biblioteca Universitaria ms. 414, Rime di Tommaso Castellani

Codice cartaceo, del sec XVI, di mm 150 x 200. Consta di cc. 5 n. n. + 92 + 2 n. n., autografe del Castellani, la legatura è moderna, in cartoncino rigido, grigio, sul r. della quale è incollato un frammento che reca la dicitura *Poesie di Tomaso Castellani*. Le due carte iniziali di guardia, bianche e non numerate, fanno parte della nuova legatura; ad esse seguono: una carta, anch'essa non numerata, sulla quale è scritto, in alto, *Originale del sec. 16* e più in basso, *Appendix mss. – 766*, e altre due carte contenenti la prefazione indirizzata *Alli lettori*, da *Thomasso Castellani*. Proprio questi dati, uniti ad una perizia grafica tra la grafia di B1 e una lettera olografa del Castellani conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova confermano l'autografia del codice. La cartolazione posta in alto, a destra, sul recto di ogni carta, è originaria, della stessa mano e dello stesso tipo di inchiostro utilizzato per la stesura delle rime. Non ci sono carte bianche e manca un indice dei componimenti. Il testo appartiene ad un'unica sequenza di scrittura, anche se l'inchiostro è particolarmente sbiadito dalla c. 1r alla c. 20v e dalla c. 86r alla c. 92 v, forse a causa dell'umidità. I fogli sono rilegati per cui non si danno casi di aggiunte o inserimenti di fascicoli o fogli sparsi; tuttavia sorgono dei problemi nella cartolazione perché la c. 88r è spostata, si trova dopo la 68r anziché dopo la

rii delle cose più notabili seguite nella città di Bologna dal 1520 al 1613, p. 20: «Tommaso Castellani uno delli Signori Anziani della città vien a morte a di 21 di Ottobre, il quale fu sepolto alle spese della cassiera di Bologna con honorificentissima pompa funerale».

87r. Dal momento che il codice è stato rilegato in età moderna è possibile che la c. 88r sia stata spostata inavvertitamente.

La grafia è chiara e corretta, vi sono interventi variantistici della stessa mano, per lo più interlineari con aggiunta della nuova lezione: talvolta su di una prima stesura base (Ba), vi sono modifiche e strutturali e di lezioni (Bb). L'intervento revisorio di Bb si attua di solito, con la registrazione di lezioni interlineari rispetto a Ba. A segnalare la fine dei componimenti se si tratta di un capitolo in ottava rima, compare la parola *fine*, se si tratta di sonetti o testi in altro metro vi sono i due punti o una firma che dovrebbe corrispondere alle iniziali di Tommaso Castellani; frequenti sono le didascalie, le dediche di componimenti a personaggi o componimenti di altri al Castellani con relativa risposta.

B2 = Bologna – Biblioteca Universitaria – Fondo Aldrovrandi 2618

Codice cartaceo, di cc. 2 n. n. + 222 + 2 n. n., di mm 150 x 210 ca., sec. XVI, legatura moderna in pelle. Calligrafico, il codice è stato scritto da più mani e non appartiene ad un'unica sequenza di scrittura, come si deduce dall'uso di inchiostri diversi. In molte parti guasto e quasi certamente mutilo, il manoscritto presenta una doppia numerazione, in alto a destra sul recto della carta, la prima ad inchiostro, la seconda a matita; dopo le carte di guardia bianche e non numerate, vi sono tre cc., che hanno solo la numerazione a matita in numeri romani (III, IV, V) esse contengono un indice dei componimenti alquanto disordinato. Il codice presenta numerose carte bianche: 1v; 26v; 38r-v; 52v; 54v; 55v; 56v; 57v-64v; 65v; 67v; 68v; 69v; 70r-v; 83v; 84v; 87v; 88r-89v; 90v; 96r-v; 97r-v; 105v; 106v; 107v; 108v; 123v; 124v; 126v; 127v; 129v; 131v; 151r-v; 152r-v; 161v; 186r-v; 190r-v; 193v; 194v; 195v; 196r-v; 206r-v; 207r-v; 208r-v.

Si tratta di un'ampia raccolta di rime, molte delle quali adespite, una miscellanea realizzata senza un preciso criterio artistico; tra gli autori inclusi sono ricordati: Cino Da Pistoia, Guido Cavalcanti, Joanne Andrea Garisendi, Hieronimo Casio, Angelo de Salimbeni, Thomaso Castellani, Marcus Antonius Ticinensis, Hieronimo de Medici de Lucca, Domenico Fusco, Antonius Paltronus, Diomedes Guidalotto, Marcellus Philoxenus, Pietro Bembo, Julia-

nus Medices, Andr. Magnanimus, Jo. Ant. Rocchus, Joannes Orbi, Antonio da Pistoia, Panfilo Sasso, Serafino Aquilano e Nicolò da Correggio.

B3 = Bologna – Biblioteca San Giorgio, Collezioni d'arte e di storia della Cassa di Risparmio – Arm IV, 4 ms. 27, Rime del secolo XVI

Cartaceo, di cc. 87, di mm. 155 x 215 ca., prima metà del sec. XVI, legato in pergamena. Nella c. 1r, dopo una sentenza latina e innanzi al primo componimento, si leggono due note di possesso: *Questo libro si è de mi Nicholò Ug.* e più in basso *Io Antonio de li Aldrovandi*. Il codice entrò a far parte della biblioteca del bolognese Raimondo Ambrosini e intorno al 1960 fu acquistato dalla Cassa di Risparmio della città, dove si trova attualmente. Il manoscritto ha due tipi di numerazione: una primitiva, per carte, in penna, nell'angolo superiore destro, secondo la quale le carte sarebbero state 92 e una recente per pagine, da 1 a 174, a matita, posta sul margine inferiore delle sole pagine dispari. Attualmente le carte sono 87, per la perdita di quelle che portano i numeri 9, 76-77, 88. Delle superstiti sono bianche le cc. 14r-32r; 47r-49r e 86v. Le carte mancanti si collocavano rispettivamente fra la pagina 16 e la 17, fra la 148 e la 149 e fra la 166 e la 167 della numerazione attuale. Al numero antico della c. 10 è stato premesso un 9. La grafia è chiara senza errori né varianti e a prima vista il codice sembrerebbe scritto da due mani che si alternano, delle quali una più e una meno o per niente inclinata, ma, poiché, talvolta, in uno stesso componimento la scrittura, all'inizio dritta, s'inclina è certo che la mano è unica, salvo che per lo strambotto iniziale, per la *Silva* del Tebaldeo, aggiunta nelle prime due carte (12r-13v) di un gruppo rimaste bianche e per la commedia e il sonetto finali.

F1 = Firenze – Biblioteca Nazionale Centrale – cod. Fondo Nuovi Acquisti 701

Codice cartaceo, miscellaneo del sec. XVI, reca tre carte di guardia n. n. all'inizio e una alla fine; la cartolazione di 127cc è originaria, nell'angolo superiore destro. Il codice privo di indice si apre con una prefazione, sulla prima carta di guardia, dedicata a Ludovico il Moro. Scritto da mani diverse, il

testo reca rari emendamenti ed integrazioni, probabilmente della stessa mano che ha esemplato l'intero codice. Bianche le cc 52r/v, 57r/v, 58r/v 59r/v, 60r/v, 61r/v, 73v, 74r/v, 75r/v, 76r/v, 80v, 83v, 84v, 85 r/v, 86r/v, 87r/v. Mancanti le cc 63r/v, 64r, 76v, 77r/v, 78r/v, 79r/v, 80r, 81v, 82r/v, 83r, 89v, 90r/v, 91r/v, 92r/v, 93r/v, 94r, 107v, 108r. Metricamente la serie è composta da sonetti, strambotti, ottave, componimenti dei quali la maggioranza è adespota, solo un numero minore di Tommaso Castellani e Guido Rangone.

F2 = Firenze – Biblioteca Nazionale Centrale – Cod. II, IX-45

Manoscritto cartaceo, di cc. 2 n. n. + 337 + 2 n. n., miscelaneo, del sec. XVI, legatura membranacea. In principio, sul verso della carta di guardia si può leggere la scritta *Provenienza, Poirot* e sul recto della carta successiva, *di Raffaele Minerbetti* benché questa sia cassata. La cartolazione è originaria, della stessa mano, la sola, che ha esemplato il testo inoltre, sporadici sono gli interventi correttori. Il manoscritto è privo delle cc. 299r-303r, mentre è bianca la c. 160v; esso comprende canzoni, madrigali, ottave, sonetti e distici in latino, dei quali, gran parte presenta il nome dell'autore e del destinatario, tuttavia, molti dei testi sono adespoti e anepigrafi.

RA = Roma – Biblioteca Angelica – cod. 2066

Cartaceo, con legatura in cartone, fine XVII, mm 150 x 200, cc. 1 + 307 + 1 n. n. La numerazione è ad inchiostro dalla c. 1r fino alla 299v, a matita e di mano diversa rispetto a quella del testo, dalla 300r alla 307v. Dopo la carta di guardia iniziale sulla quale è scritto *Miscell. ms. III* segue un indice dei componimenti con il nome degli autori dalla c. 2r alla 4r. Le carte bianche vanno dalla 237v alla 242v e dalla 300r alla 307v. Il codice è integro, appartiene ad un'unica mano e la grafia è chiara con rari interventi correttori. Contiene canzoni, mascherate, ottave, capitoli in prosa; del Castellani è presente un solo componimento alla c. 128v attribuito a Mons. Azzolini.

W = Polonia – Wroclaw – Biblioteca Universitaria – cod. IV 18

Manoscritto cartaceo, del sec. XVI, di mm. 213 x 155 ca., di cc. 1 n. n. + 186, delle quali le ultime due non numerate. Bianche le cc. 173r-178r, mancanti le cc. 178v-179r e 180v-181r. Il codice adespoto, miscellaneo, costituito da carte sciolte, si apre con una carta bianca non numerata a cui segue un indice incompleto dei componimenti (dalla lettera A alla P) compreso fra le cc. IIIr e IXr, con numerazione in cifre romane; seguono poi due cc. bianche non numerate, inframmezzate dalla c. XIIr contenente un passo in latino, poco leggibile e trascritto più chiaramente alla c. 184r. La trascrizione dei testi inizia alla c. 2r, dal momento che risulta assente dalla cartolazione la c. 1r. Nella numerazione, che è originaria ed in cifre arabe, è possibile individuare due diverse mani: la prima giunge fino alla c. 172v, la seconda dalla c. 173r alla 184r. Del resto, il codice presenta due tipi di scrittura: un primo tipo di grafia, riconoscibile praticamente su tutto il campo del codice, piccola ma nitida e apparentemente più ordinata nella disposizione e impaginazione dei versi, che si estende dalla c. 2r fino alla c. 172v; questa presenta rari interventi variantistici, della stessa mano, per lo più circoscritti a singoli vocaboli. Il secondo tipo è una grafia sottile e incerta relativa alle cc. 173r-186r, diversa dal primo tipo anche per la qualità dell'inchiostro, che è scolorito rendendo la lettura assai difficile.

b) Stampe

G = (Venezia) Sul frontespizio: Rime/ Diverse di/ Molti Eccellentiss. / Auttori nuova=/mente raccolte. / Libro Primo. / Con Gratia e Privilegio. / In Vinetia Appresso Gabriel/ Giolito di Ferrarii. / MDXLV. /

Segue poi una prefazione, in cui, Lodovico Domenichi, in data 8 Novembre 1544, dedica il volume a don Diego Hurtado di Mendoza, politico e letterato. Le pagine sono numerate fino alla 370, seguono poi 12 cc. non numerate, che contengono la *Tavola degli auttori, et delle rime*, al termine della quale è la sottoscrizione dello stampatore. Nella carta successiva sono annotati gli *Errori d'importanza* infine seguono due cc. bianche.

Z = (Bologna) Rime di M. / Thomaso Ca=stellani. / In Bologna per Anselmo Zaccherelli. / M. D. XLV. /

Il testo è condotto su un esemplare approntato, dopo la morte del poeta, dal fratello Bernardino Castellani; secondo quanto egli stesso scrive nella prefazione, l'opera sarebbe costituita da rime *con grandissima fatica insieme raccolte, et in questa forma, quale ella si sia, ridotte; senza essere state dal suo autore ordinate, et corrette*. La raccolta, che è dedicata a Guido Ascanio Sforza, Cardinale di Santa Fiore, Camerlengo di S. Sant vuole ricordare la devozione che Tommaso nutriva verso quella casata e rinnovare la fiducia che lo stesso Bernardino pone in essa. Dopo l'introduzione compare un indice alfabetico dei componimenti.

Struttura delle Rime

Le *Rime* del Castellani comprendono un numero consistente di testi: 123, più altri 7 appartenenti a corrispondenti del Poeta, di cui 101 sonetti, 10 ballate, 4 madrigali, 5 componimenti in ottave, 3 canzoni. La raccolta di *Rime* si apre con un componimento amoroso *Giovani incauti che 'l camin tenete* (I) nel quale si possono ravvisare delle convergenze con le *Stanze per la giostra* del Poliziano. Composto da 50 ottave, e dedicato ad *Hippolita*, presumibilmente Ippolita Sforza²⁵ definita *refugio de l'alte menti*, il poemetto sembra raccogliere la meditazione del Castellani sull'amore: esso nasce probabilmente dall'esigenza del Poeta di esprimere in versi le sofferenze della sua esperienza amorosa. Ciò che emerge infatti è una visione pessimistica ed alienante del rapporto sentimentale: Amore è il *Signor ch' i volti asciutti di pianto a' servi suoi rado consente* e l'innamorato colui che accortosi di essere precipitato in una sorte di turbine, si duole del gran *danno*, augurandosi la morte come unica possibilità per porre fine alle proprie sofferenze. Per alcuni richiami tematici con le *Stanze per la giostra*

²⁵ Ippolita Sforza (1481-1520) sposò nel 1493 Alessandro Bentivoglio e accolse nella sua corte milanese numerosi letterati, uomini dotti così da acquistare anch'essa fama di poetessa. Cfr. R. Basile, *Bentivolorum Magnificentia*, Roma, Bulzoni, 1984 e R. Farina, *Dizionario biografico delle donne lombarde*, Varese, Baldini-Castoldi, 1995.

del Poliziano, la *Caccia amorosa* potrebbe definirsi di matrice poliziana. Il rivolgersi del Castellani ai giovani amanti, spiegando loro che Amore è fonte di ogni male (I, 1), riporta alla mente il discorso di Iulio, il protagonista delle *Stanze* (I, 13-14), così come l'apparizione e l'affannosa caccia alla fiera da parte del Poeta (I, 1 e 8) crea un parallelismo con la visione e l'inseguimento della cerva poliziana (I, 34-36). Esclusa l'ipotesi che nella raccolta si possa trovare un itinerario in cui il Poeta espone organicamente le proprie vicende spirituali e biografiche, in gran parte del manoscritto sono stati individuati gruppi più o meno ampi di testi, per lo più frantumati nella stampa Zaccherelli (Z), che presentano una loro omogeneità tematica o formale. Si tratta di nuclei che diventano significativi di diverse sequenze di testi omogenei benché il loro ordine sia più rigoroso in alcuni casi e meno in altri e benché nel passaggio fra un gruppo e l'altro non sembra possibile ritrovare alcun *trait-d'union*. Alcuni sondaggi compiuti confrontando segmenti organici di B1 e l'ubicazione degli stessi testi in Z hanno dato per quest'ultima esiti disorganici. Dalla ballata II, *O caldi miei pensier, sospiri ardenti*, al sonetto VI, *Quest'è pur parte Amor di quel fin oro*, è possibile individuare un primo nucleo compatto²⁶ di componimenti amorosi, percorsi dal motivo degli *occhi* e dello *sguardo*. Nel componimento II il Poeta parla della sua donna lontana i cui occhi, le *altiere luci*, dapprima unico motivo di vita, si sono rivelati poi *cagion di morte*. Così nel componimento in ottave (III) *Lasso non cerco già d'esser disciolto*, è ancora lo sguardo della donna ad essere chiamato in causa, sempre come fonte di amore e di desiderio prima, di dolore e rimorso dopo: *vivo d'un sguardo e fui da un sguardo accolto/nel dolce duol ove 'l mio cor s'intrica*. Legato a questa immagine della donna che effonde amore sul Poeta è il sonetto IV, in cui l'amata è paragonata ad un *sol* capace di fare scomparire ogni altro *lume*. È ancora lo sguardo della donna che ritorna nel sonetto V, *A piè di questa riva, ove si liete*, dove con i suoi *sguardi* ha letificato la natura ed infine nel sonetto VI, *Quest'è pur parte amor di quel fin oro*, ci conferma che anche nel momento della *rimembranza* è proprio la visione delle *reliquie* della donna a rinfocolare nel Poeta il suo amore.

Altro gruppo di componimenti²⁷ di ispirazione amorosa è quello posto fra il sonetto XVII, *In vesta oscura e con dolenti note*, e il sonetto XXI, *O*

²⁶ Nella stampa Zaccherelli, l'ordine di questi componimenti è: 22, 8, 48, 23, 3.

²⁷ Ordine in Z: 86, 105, 18, 10, 113.

Dea di Cipro, e tu che 'n ciel le piume, testi accomunati dalla virtù della speranza e dalla visione del cielo come consolazione, come fine a cui il Poeta stesso aspira. Il Castellani muove dalla visione della donna *lagrimosa, mesta e pensosa* (XVII), la quale per placare le proprie sofferenze avrebbe potuto sperare e invocare pietà dal cielo: perché il *patir trova conforto nella speranza*, ed è pregio delle *alme pregiate* (XVIII) non abbandonarla mai. In cielo, dove è salita, la donna risplende fra le più belle *alme celesti* (XIX), mentre il poeta rimasto nel mondo, dolente e avanti negli anni, spera, dopo tanto patire, di riuscire a rinvigorire la sua *alma* (XX) fiacca e spossata ed è grazie a questo *sperar... contra gl'ingrati spirti* che potrà liberarsi del *giogo*, dei *lacci* e delle *catene*(XXI).

Si possono individuare poi coppie di componimenti, con frequenti allusioni bibliche, nei quali il motivo conduttore è ancora quello della speranza filtrata però dall'immagine della purificazione, della redenzione operata dal sangue di Cristo. In questi componimenti ci troviamo di fronte ad un uomo e alla sua anima immersi in un dialogo intimo con l'*Alto Signor* (XXXIII)²⁸ nella cui *grazia tutto si rinnova* perché venuto nel mondo per rigenerarlo, ed essendo la sua *pietà* infinita, *sempre al pentir benigna*, il Poeta sa di poter contare sulla misericordia di Cristo, che scese dal *superno regno/per ricovrar chi lo tradisce e vende* (XXXIV). Emerge dunque una fiduciosa adesione a Dio, un motivo che compare nel sonetto XXXVI, in cui al *rettor del ciel* il Castellani chiede luce per la sua mente ottenebrata dall'errore e soccorso nella sua *torta e mal sicura via*; così nel componimento XXXVII vengono sottolineati il sacrificio di Cristo, *cortese agnel*, e la dimensione della redenzione che restituisce all'uomo la pienezza della vita e della santità per cui il Castellani dice *l'alma mia si muove, pronta a venir*. A questo gruppo di componimenti, per gli accenni di alta spiritualità, è possibile collegare il dittico sull'amore infelice dei sonetti XXXIX, *Io sempr'amai, e con si giuste voglie*, e XL, *Poi che sì lieti prati e rive amene*. Oltre al sintagma dei *passi tristi* con cui nel componimento XXXIX il Poeta segue una folle passione amorosa che lo conduce *fuor della strada ove il suo ben camina*, mentre nel sonetto XL è il passo del pastore Coridone che si allontana dal suo *bene*, emerge il motivo della redenzione di Cristo, del suo intervento liberatore dalla sofferenza.

²⁸ Ordine in Z: 74 e 77; 78 e 82; 30 e 9.

Quando il Castellani dice *so che 'l ciel destina/che 'l torto altrui al fin gloria m'acquisti*, è come se il Poeta sentisse che la sua vita e i suoi sentimenti, ingiustamente incompresi e sottovalutati, saranno fatti oggetto di un ben più alto e glorioso premio destinatogli dal cielo; ed è sempre per volere del cielo che il Poeta spera di trovare pietà, *che fredda dorme*, in colei che ama.

Vorrei soffermarmi proprio sul termine *cielo* inteso non nella sua valenza letterale bensì attribuendogli un valore metaforico, come immagine di colui che attraverso la sua morte e risurrezione salva l'umanità, il Cristo, agnello sacrificale per la nostra redenzione. Proprio la redenzione è il filo conduttore in un gruppo di componimenti che vanno dal sonetto LIII, al LVII²⁹. La *sviata mente* (LIII) del Poeta chiede aiuto alla *felice stella* affinché, così come fece coi Magi, le illumini la via che conduce alla redenzione, percorso teologale che non può fare a meno di passare attraverso *speranza, fede e carità*. Nel sonetto LIV due sono i motivi che balzano in primo piano: l'animo *grave e travagliato* del poeta che prontamente è stato attratto dalla vanità, spinto cioè dalla fragilità umana a cercare beni terreni come la gloria, anziché mirare alla verità suprema, promessa dalla *santa e schietta oliva*, messaggera di pace e salvezza. Così il tema dominante nel sonetto LV è sempre la passione di Cristo, *mansueto agnello* e la sua resurrezione attraverso la metafora della morte che cede *al morir la palma*; si tratta di motivi che ritornano nel sonetto LVI in cui il Poeta dice di voler essere purificato dalle *onde delle sante vene* di Cristo, il quale attraverso il martirio della croce lava il *comun difetto*, la dannazione.

A chiudere questo gruppo di componimenti compare la metafora della vita come di una navicella in tempesta, che può trovare pace schivando le malvagità del mondo e anelando al cielo, metafora della *mente di chi 'l tutto muove* (LVII), sublime depositario della verità e della tranquillità dello spirito. Sono ancora queste le ragioni che unite ad un senso di ravvedimento del Poeta, ritornano in un nucleo di componimenti posto nella parte conclusiva delle *Rime*, dalla ballata CXVII al sonetto CXIX³⁰. Lo spirito del Castellani contrito per essersi allontanato dal *maggior suo bene* (CXVII), per seguire una passione, un *desir* che lo avrebbe condotto alla morte spirituale, si prefig-

²⁹ Ordine in Z: 35, 75, 79, 83, 123.

³⁰ Ordine in Z: 51, 126, 151.

ge di *ritrovar la strada dove camina il vero*, e di questo egli ringrazia Dio perché, solo per volontà divina, *sol dal cielo/di mille amanti un vien disciolto*. La gratitudine del Poeta è tutta per *Colui* (CXVIII) che gli ha indicato la via che conduce alla libertà dal giogo dell'amore nel quale aveva perso ogni cognizione della *virtù* (sonetto CXIX). Detta virtù che apparve al Castellani non fu da lui riconosciuta perché *sue forme non eran conosciute*, e non seppe *accogliere con benigna mano*. Questo concetto del giogo del desiderio, come espressione di un amore non sano e non sublime, ma portatore di un effetto mortale viene superato dall'immagine del *Sole* propria del sonetto CXXII³¹, come metafora della luce concessa dal cielo che nel sonetto CXXIII, viene considerato *nido almo e felice* che ha accolto l'anima del Poeta nel cielo dell'Empireo.

Solo tornando alla sezione centrale delle *Rime* è possibile individuare un nucleo che presenta un ordine comune alla stampa Zaccherelli. È il gruppo dei componimenti storico-politici che si possono ritrovare dal sonetto XXII al XXVI, attraverso i quali è possibile ricostruire aspetti della vita politica contemporanea al Castellani e gli eventi, i mutamenti sociali e culturali che senza dubbio influenzarono la sua produzione poetica. Si tratta di testi che, per lo più, prendono in esame fatti databili fra il 1530 e il 1538. In essi il Castellani sembra rievocare diversi personaggi storici quali l'imperatore Carlo V o il re di Francia Francesco I o i papi Clemente VII, Paolo III Farnese, Giulio II, e molte delle vicende che li videro come protagonisti. Nel sonetto XXII il Castellani si rivolge a *Carlo*, il *signor invitto* che dopo aver ereditato dal celeberrimo Carlo Magno il nome e la corona del Sacro Romano Impero (ecco perché *alta*) si sarebbe proclamato *Re di tutti i regi*. È lecito supporre, ma resta pur sempre una supposizione, che il Castellani alluda all'imperatore Carlo V e al suo incontro col Papa avvenuto a Bologna nel 1530; in quell'occasione Carlo V ricevette la corona imperiale dalle mani di Clemente VII³², il *buon pastor* che andava incontro all'imperatore *coi santi fregi*, con le insegne papali delle due chiavi e del triregno. È ipotizzabile che

³¹ Ordine in Z: 1 e 29.

³² Il suo papato si può collocare fra il 1523 e il 1534, per cui quando raggiunse Bologna per l'incoronazione di Carlo V era, senza dubbio, avanti negli anni o come dice il Castellani era *carco d'anni*.

sempre Carlo V sia il protagonista del componimento XXIII e che il Castellani gli si rivolga come *colui che l'arme averse a proprii danni intente... ha... sospeso*, per illustrare come l'imperatore pose al centro della sua politica i valori universali del Concilio³³ e della crociata nella lotta contro gli infedeli, definiti nel XXVII *crudi lupi*. Nel componimento XXIV inoltre emerge un quadro dell'Italia dell'epoca, preoccupata della minaccia ottomana, dei frequenti contrasti franco-iberici, dell'espansione della riforma protestante, un contesto nel quale emerge la figura di *Carlo*, l'imperatore che si eresse a paladino della civiltà cristiana i cui progetti universalistici e imperiali furono poi modificati dall'insorgere di una serie di fatti nuovi nel quadro dei rapporti internazionali del tempo. Nel sonetto XXV il Castellani rivolge un'esortazione a tale *Paolo* che avrebbe placato *le ire de l'un e l'altro re*. Si tratta probabilmente di papa Paolo III Farnese, che a Nizza, nel 1538, in occasione delle ostilità fra Carlo V e Francesco I per il possesso del ducato di Milano, intervenne come mediatore per stabilire una tregua decennale³⁴. Proprio l'armistizio tenutosi a Nizza sembrerebbe l'argomento trattato nel componimento XXVI in cui si loda il coraggio e il senno che portò i due *petti reali* a stringere una *dolce pace*; un'alleanza che in realtà ebbe dei risultati modesti perché restava irrisolto il problema su chi dovesse possedere quella che *de' passati mali* era stata *la prima cagion* cioè Milano, tuttavia quella pace era stata ratificata sotto l'autorità papale e, almeno formalmente, esprimeva la raggiunta unità nella cristianità. Un dato è certo: il Castellani ci propone un prezioso repertorio di esperienze, folto di immagini e di ricordi storici dai quali spesso sembra emergere una sua posizione filoimperiale; tuttavia in questi componimenti è difficile stabilire quale sia il limite tra realtà e finzione letteraria. Non va dimenticato infatti che il Castellani, oltre ad essere un artista e un intellettuale, era anche un segretario di corte e un diplomatico e tra i compiti dell'uomo di corte non c'era solo quello di essere fedele al suo signore, ma anche di celebrarlo nelle opere che avrebbe composto al fine di aumentarne la gloria.

³³ All'idea del Concilio e della crociata si guardava, da più parti, come ad una missione cui era chiamata, per la sua potenza militare e finanziaria, la monarchia di Carlo V, nel tentativo di risolvere i problemi che affliggevano la cristianità europea.

³⁴ Tuttavia, lungi dalle trattative, il duello fra Carlo V e Francesco I riprese nel 1541.

Il fatto che in B1 vi sia un nucleo di componimenti coincidente con Z, a mio avviso può essere attribuito al fatto che il fratello del poeta, Bernardino Castellani, al quale si deve la cura della suddetta stampa, aveva a sua disposizione altro materiale, senza dubbio posteriore e più ricco di B1, ed è possibile che prelevando fra le carte di Tommaso gli fosse capitato anche questo gruppo di testi, così come erano nell'autografo. Occorre poi precisare che nella sezione dei componimenti di corrispondenza racchiusa fra il sonetto LXI, *L'altero suon che 'l nostro aer percuote*, e il LX^o, *Se di Parnaso a me cortesi l'onde*, benché la stampa Z si proponga di fornire i componimenti nello stesso ordine di B1, compare un errore. Quello che nel ms. B1 è il sonetto LXV^o, *Già con dolce spirar spirar Zephir 'adorna*, del quale è possibile leggere anche la dedica, *Sonetto del Papio a Messer Thomaso*, anziché comparire accanto al sonetto di risposta inviato dal Castellani, come è in B1, nella stampa Zaccherelli³⁵ viene collocato, senza dedica, fra i componimenti 27 e 28, a distanza di oltre cento testi. È evidente, in questo caso, che Bernardino non è riuscito ad intuire il rapporto di proposta e risposta che vige fra i due componimenti separandoli. Tuttavia unendo questo ai dati precedenti che evidenziano una sorta di disordine in Z, rispetto a B1 è probabile che nel realizzare quella raccolta di rime del Castellani, quale ci appare in Z, a Bernardino non fossero trasparenti i disegni in base ai quali Tommaso poteva aver disposto taluni raggruppamenti di testi. Si spiegherebbe quanto il fratello del Poeta dice nella Prefazione alla stampa e cioè che quelle rime non erano state *dal suo autore ordinate e corrette*. Queste dunque alcune delle ragioni che mi hanno convinto ad assumere l'autografo B1, come testo base: l'esame della sua architettura riflette nel complesso e in particolare nelle singole articolazioni (gruppi di testi amorosi, sonetti politici, rime spirituali) un ordine d'autore non verificabile per la stampa Zaccherelli.

³⁵ Nella Tavola delle Rime del Castellani contenute nella stampa Zaccherelli, questo sonetto è numerato 141^o, perché individuato, sulla base di B1, come proposta del Papio al Castellani.

Nota al testo

Raccolti e descritti i codici che contengono componimenti del Castellani ho cercato di stabilirne i rapporti reciproci per giungere, come già detto, alla scelta del ms. 414 come testo base. Decisivi sono stati l'autografia del manoscritto ma soprattutto il fatto che la raccolta di B1 si può collocare redazionalmente in una posizione molto avanzata: per la maggioranza dei testi la seconda lezione di B1 è uguale a quella di Z mentre sono pochissimi i casi in cui Z reca qualche lezione isolata singolare.

Per altro, se da un lato è possibile notare che la Zaccherelli presenta, in genere, la lezione ultima delle *Rime*, dall'altro emerge che l'ordinamento della raccolta che ci offre la stampa non riflette quello d'autore. Cito a questo proposito un passo tratto dalla Prefazione della stampa Zaccherelli in cui Bernardino Castellani afferma: «Le quali [rime] con grandissima fatica insieme raccolte, e in questa forma, quale essa si sia, ridotte... ho voluto indirizzare». È probabile che si tratti di un'iniziativa di Bernardino Castellani, fratello del poeta, che insieme con l'autografo B1 avrebbe raccolto, senza comprendere l'intelaiatura che reggeva, altri componimenti dell'autore. In B1, invece, è rilevabile un ordine d'autore, elemento determinante per l'opzione del testo base. Una scelta, che, a mio avviso, dovrebbe rispettare sia la struttura d'autore che le lezioni appartenenti organicamente a quella struttura. Si ritiene opportuno soffermarsi a dimostrare più ampiamente quanto affermato in precedenza:

- a) Casi di duplicità di lezione di B1 in cui Z si allinea sulla seconda di esse.

Questa casistica ci dimostra con certezza che Z appartiene alla revisione ultima delle *Rime* quale ci è attestata da B1b.

V

14 noie B1b, Z] > voglie < B1a

X

1 che si bella B1b, Z] > ch'a vostr'occhi < B1a / 2 e al sole de gli occhi suoi, battendo l'ale B1b, Z] > e con la ricca piuma e le sue bell'ale < B1a / 7 sale B1b, Z] > vale < B1a / 10 che 'l petto altrui non è B1b, Z] > ch'altrui non è

< B1a / 11 ma di gentil invidia e di desio B1b, Z] > anzi di sancita invidia e di desio < B1a

XI

11 possedi, e B1b, Z] > godi e le < B1a

XII

9 ma quel ch'ad altri nuoce è sol radice B1b, Z] > ma voi cui nulla grazia si disdice < B1a / 10 del vostro ben però movete il vento B1b, Z] > battendo l'aria ognhor movete il vento < B1a / 11 per accrescer la fiamma che vi giova B1b, Z] > che 'l fuoco fa maggior ch'indi vi giova < B1a

XV

3 ove che B1b, Z] > ovunque < B1a / 4 forma ciascun B1b, Z] > è padre d'ogni < B1a / 11 colei mi tolle cui B1b, Z] > mi tol colei che sol < B1a

XXIII

13 e porre il nido suo ne le man nostre B1b, Z] > e porre il nido suo ne le man nostre < B1a

XXVII

5, 1 o voi che con le porpore e co gli ostri B1b, Z] > voi cui la porpora preziosa e gli ostri < B1a / 5, 2 velati i crini B1b, Z] > velan le chiome < B1a / 17, 8 per B1b, Z] > da < B1a

XXXIV

9 ingrata genti B1b, Z] > afflitte genti < B1a / 10 che fuor d'Egitto già tollesti amando B1b, Z] > chi liberasti sì cortese amando < B1a / 11 coronato di spine aspre e pungenti B1b, Z] > da l'aspra servitù del re d'Egitto < B1a / 13 almen consenti B1b, Z] > il mio delitto < B1a / 14 ch'io adegui 'l mio gran fallo B1b, Z] > consenti almen ch'io lavi < B1a

XXXVII

2 fan B1b, Z] > son < B1a / 11 ricevila B1b, Z] > accetala < B1a

XLIV

12 già non desio B1b, Z] > non cerco già < B1a

XLIX

15 sperarei di mai non spender hora B1b, Z] sperarei > ch'a ciascun giorno et hora < B1a / 16 che non sentissi di ragion il freno B1b, Z] > ragion ponesse sì temprato freno < B1a / 17 onde 'l mal B1b, Z] > che 'l mio mal < B1a

LII

10 m'apporta dove giace B1b, Z] > anchor m'apporta u' giace < B1a

LIX

12 mortal B1b, Z] > nobil < B1a

LXXII

3 empia scorza B1b, Z] > aspra vesta < B1a

LXXVI

2 ignuda B1b, Z] > nuda < B1a / 7 alti B1b, Z] > altri < B1a / 9 nuda B1b, Z] > ignuda < B1a

LXXXIV

2 che farete voi? B1b, Z] > al fin che fia di voi < B1a / 9 chi salverà Jesù le schiere B1b, Z] > o Dio chi salverà le schiere < B1a

LXXXVII

4 altrui B1b, Z] > mai < B1a

CVI'

13 empi di novo alto B1b, Z] > adempi di novel < B1a

CXX

2 beltà B1b, Z] > virtù < B1a

CXXIter

10 duo B1b, Z] > fra < B1a / 11 le son B1b, Z] > se fa < B1a / 12 tugurio B1b, Z] > albergo < B1a

CXXII

7 perché convien celarse B1b, Z] > che sempre dee celarse < B1a / 10 chi per ventura mai scorse d'appresso B1b, Z] > chi mai per sorte sua scorse d'appresso < B1a / 12 per cui B1b, Z] > che 'l cor < B1a / 14 ch'occhio da i raggi suoi vinto B1b, Z] > ch'occhio per troppo fiammeggiar < B1a

CXXIII

3 quelle divine porte B1b, Z] > se benigno le sue porte < B1a / 8 di rado par che 'l ciel tanto consenta B1b, Z] > non sempre il ciel tal don par che consenta < B1a / 10 t'accolse, e l'uscio di rubin' B1b, Z] > ti si fé incontro e 'l bel rubin < B1a / 11 per cui si varca al nido B1b, Z] > cortesemente al varco < B1a / 12 le tocche gemme qual penna o parole B1b, Z] > o libata dolcezza, quai parole < B1a / 13 porian lodar? E 'l bel che si scoperse B1b, Z] > ti puon lodar, benché purgate e terse < B1a / 14 tu, lingua, sai, vie più che dir non lice B1b, Z] > hor taci lingua, che più dir non lice B1a

b) Casi di varianti di Z rispetto a B1, all'interno di un componimento in cui vive almeno un caso **a**.

Anche la sola presenza di una duplice lezione in cui Z è uguale a B1b è sufficiente a ricondurre i componimenti esaminati a una fase posteriore a B1a

I

27, 8 né altro fabro il fé che la natura B1b, Z] > né miglior fabro il fé della natura < B1a / 12, 6 fregi B1] spirti Z / 32, 2 il lubricar B1] lo sdruciolar Z

IV

9 giù dal cielo B1b, Z] > homai dal cielo < B1a / 10 che mai di quanti giorni hebbi sereni B1] che di quanti hebbi mai giorni sereni Z

XXVIII

9 felice piaggia B1b, Z] > bosco < B1a / 10 ma più felici se 'l voler de' Dei B1] ma più se 'l buon voler de gli alti Dei Z

XLI

2 sì divino B1b, Z] > il glorioso < B1a / 3 toccasti quel piagato petto B1b, Z] > la man
porgesti al divin petto < B1a / 6 mistier celeste B1] divin misterio Z

XLIII

6 a tant'alto volar piume B1b, Z] > le piume a tant'alto volar < B1a / 1 gran tempo è homai, o illustre donna B1] homai gran tempo è, donna illustre Z

XLVII

6, 2 contrasta B1b, Z] > contende < B1a / 7, 4 tolga le forze B1b, Z] > tolga le sue forze < B1a / 7, 5 apprese B1b, Z] > accese < B1a / 3, 2 flave B1] bionde Z

LX^{oo}

13 udirà l'aspe e vederà la talpe B1b, Z] / > udiran gli aspi e vederan le talpe < B1a / 5 hor son B1] son Z

LXXXIV

9 chi B1b, Z] > o Dio chi < B1a / 2 che farete voi B1] al fin che fia di noi Z

c) Casi di varianti di B1 e Z in cui Z si differenzia da B1 per le lezioni sostanziali senza che B1 abbia doppia lezione.

Si tratta di presumibili varianti evolutive di Z, che si possono considerare tali sulla base della casistica descritta al punto **b**, volta a proporre la stampa Z come posteriore a B1a. Imponendosi infatti l'autorità di quelle lezioni, per analogia al comportamento di Z anche queste varianti vanno considerate appartenenti a una fase successiva a B1a.

III

3, 1 qual B1] chi Z

XXV

1 temprati i B1] spenti gli Z

XXXII

13 'n la memoria B1] ne la mente Z

XXXIII

13 pur che lavori in la tua santa vigna B1] pur ch'entri a coltivar l'alma tua vigna Z

XLVIII

8, 7 con un stral B1] con suo stral Z

LX

11 sterpi B1] dumi Z

LXII°

6 saggio e canoro B1] dotto e sonoro Z / 8 qual non s'udì giamai tra le gran sphere B1] che non teme il girar de l'alte spere Z

LXI°°

6 canoro B1] sonoro Z / 7 valor B1] desir Z

LXV°°

6 pregiati B1] leggiadri Z

XCI

6 del lungo mal mio liber non divegno B1] del mal sì lungo libero non vegno Z

CIII

48 che 'n la tardanza più cresce 'l veleno B1] salire al cielo ch'ogn'hor più nel tardar cresce Z

CVII°

13 mercè la luce lor B1] di lor luce mercè Z

CXIV

14 di gravi error vergata e pianto piena B1b] > vergata d'herrori e tanto piena < B1a] di lagrime e d'herror vergata e piena Z

Criteria di edizione

Il testo delle rime del Castellani viene qui riprodotto secondo l'ordine e la lezione di B1 che rappresenta l'unica raccolta manoscritta con valore di autografo, sia per la redazione di base che per la presenza di interventi di ma-

no del poeta bolognese. Il numero romano innanzi ad ogni componimento rimanda all'ordinamento definitivo delle *Rime*, che coincide con la posizione dei testi in B1.

L'apparato critico si presenta diviso in fasce. La prima siglata A, raccoglie errori e sviste commessi dall'autore o dai trascrittori. La seconda, B, comprende le varianti sostanziali ed è divisibile in due sottofasce: B° e B°. La prima evidenza le varianti sicuramente genetiche di B°, (ad esempio si confronti in Apparato il caso X al v. 1 o il componimento XXXIV al v. 9) e, secondo un criterio a mio avviso prudenziale, anche quei casi di lezioni di altri manoscritti presumibilmente riportabili a una fase anteriore a quella autografa (comunque non dimostrabili come successive). La seconda sottofascia, invece, comprende tutte le varianti evolutive della stampa Zaccherelli e i casi in cui, gli altri mss. presentano una lezione coincidente con Z, perché riflettono anch'essi una fase evolutiva. Infine, la terza fascia, che è C, comprende tutte le varianti grafico-morfologiche degli altri testimoni rispetto a B1.

Nota sulla grafia

Nella trascrizione dei testi autografi ho cercato di conservare il più possibile la veste grafica con cui essi ci sono pervenuti. I criteri seguiti sono i seguenti: ho mantenuto la *h* etimologica o pseudoetimologica, iniziale o interna, ad esempio *herede*, *homai*, *allhor*, *Rheno*. Numerosissimi sono i casi in cui si troveranno i grafemi latineggianti *ch*, *ph*, *mph*, *th*. *Ch* compare in *cho-ro*, *Archadia*, *anchor* (un caso di *ancor*), *Christo* (due casi di *Cristo*). *Ph* in *Phebo*, *Phenice*, *Philomena*, *sphera* e *Seraphino*. *Mph* in *nimphe* e *triumpho*, *Th* in *Martha*, *marthir*, *thesor*, *Thirreno*. Sono stati conservati i casi in cui compare il prefisso *in-* + *s* + consonante come *inspìri*. La congiunzione copulativa è stata riprodotta esattamente come compare nell'autografo: con *e* oppure con *et* che si alternano per ragioni metriche.

È stata mantenuta la *i* dopo *g* palatale, è il caso di *gielo*; inoltre nei plurali di *-cia* e *-gia* sono state conservate le alternanze *-e* / *-ie*, così vi sono casi in cui accanto alla forma piaggia compaiono piagge e piaggie e non è raro trovare plurali del tipo *selvaggie* e *lancie*.

Separata è la scrizione delle preposizioni articolate *de la*, *a la*, *a i*, *a gli*, *co i*, così come manteniamo inalterate le forme *tal che*, *pur che*, *già mai*, *se ben*, *in vano* (rileviamo un unico caso di *invano*).

Sono stati adattati all'uso moderno apostrofi, accenti e punteggiatura; inoltre sono state sciolte le poche abbreviazioni esistenti come *M.* (trascritto *messer*), *Tho.* (trascritto *Thomaso*), *Iac.* (trascritto *Iacopo*).

Ho distinto *u* da *v* secondo l'uso moderno e ho risolto le grafie latineggianti *-ti-* *-tti-* davanti a vocale con *-zi-*, come *Grazie*.

La scrizione *-ij* che compare in sporadici casi come *radoppij* ed *occhij* è resa con *-i*.

Conforme alle convenzioni moderne è l'uso delle maiuscole, sfoltite dove sovrabbondavano e introdotte solo in taluni casi. Oltre che nei nomi propri (quali *Hippolita*) e nei termini che si riferiscono a Dio o a Cristo (ad esempio *Signore*, *Padre*, *Chiesa*), le ritroviamo quando si tratta di personificazioni come per *Amore*, *Fortuna*, *Morte*, *Verità*.

RIME

Caccia amorosa et altre composizioni di Thomaso Castellani

I

1.

Gioveni incauti, che 'l camin tenete
 dove 'l cieco pensier, forse, vi mena
 e dat'in preda al van desir havete
 ragion, che grand'error sovente affrena;
 da queste rime mie lume prendete
 e giovì a voi la mia nociva pena,
 ch'assai frutto faria mia dura sorte
 s'altrui porgesse vita e a me la morte.

2.

Nel dolce prato già de' miei verdi anni
 vidi una vaga et eccellente fiera,
 gioiosa in vista, e a tutte l'arti e inganni
 d'ogni buon cacciator accorta e altera;
 qual fiera fusse, a' naturai suoi panni,
 non conobbi già mai, tanto nuov'era,
 né ragion vuol ch'ad altra anchor l'assembri,
 che, per me, sua eccellenza non si smembri.

3.

Tante bellezze eran raccolte in lei
 che poco fur duo lumi al grand'obietto,
 anzi troppo, ché i giorni dolci e rei
 hebber principio e 'l mio mortal diletto;
 ben deves far accorti i pensier miei
 del suo sembiante il paventoso detto
 ch'in fronte scritto havea: «Dal ciel vengh'io
 per tòrve speme e darvi ogn'hor desio».

4.

Qual madre pia che, con la sferza in mano,
minaccia 'l figlio ch'in error trascorre,
che poi peccando, semplicetto e vano
per schifar duol, con pianto a lei precorre,
tal io, che allhor per gran vaghezza insano
seguei quel che a ragion contende e abhorre;
onde, dopo 'l fallir, morte temendo,
per haver pace corsi a lei piangendo.

5.

Ferro non tira a sé con tal prestezza
quel sasso che nel mar indico nasce,
con qual trasse 'l mio cor l'alta bellezza
de la crudel che del mio mal si pasce.
Con quel desir seguend'io sua fierezza
per cui convien ch'a dietro ogn'altro lasce,
tirato fui da lei, ma, s'io non erro,
ella, ver' me, fu calamita e ferro.

6.

Disposto al van seguir, quell'arme tolsi
che per tal preda ritrovar conviensi,
indi l'ingegno mio tutto rivolsi
sol ad un segno, le fatiche e i sensi.
Et se ben del mio mal sempre mi dolsi,
non, però, per l'affanno il desir spensi;
hora intendete ben l'arme ch'io presi
per vincer quella, a cui vinto m'arresi.

7.

Le reti e i lacci fur i miei lamenti,
servir lo stral, fé l'arco e 'l sospir corno,
i veltri i miei pensier veloci e intenti,
con lena da seguirla notte e giorno.
Amor e Gelosia, anchor non lenti,
elessi per scoprir la traccia intorno;

speme el destrier ch'in corso venne meno,
desio lo sprone e fu timor il freno.

8.

Indi mi mossi alla fallace caccia,
onde, seguend'altrui, preso fu'io.
Quel leggiadro animal, che su la traccia
sprezzava l'affannato correr mio,
più volte indietro, con allegra faccia,
si volse, ond'accendea più 'l mio desio,
et poi scherzando sovra l'herbe verdi
parea che dir volesse: «Il tempo perdi».

9.

Ma pur seguendo la veloce fiera
col corso vano e con la voglia errante,
in cima gionsi d'un bel monte, ov'era
un boscho pieno di dorate piante,
vie più lucenti che la faccia altera
di quel che fu del primo lauro amante:
non tanto val ciò che produce 'l Tago
nel bel giardin che custodisce 'l drago.

10.

Guarda la selva, in habito senile,
un gioven d'anni e per se stesso chiaro,
il qual, con atto grave e assai gentile,
s'oppose al varco del bel luoco avaro.
Io, che l'intesi, riverente e humile
ritenni 'l corso, e sol i veltri intraro;
benché ei tacesse, al dolce e grave aspetto
m'avididi che conobbe il mio concetto.

11.

Qual huom volgar che scioccamente arriva
dov'un gran re, per suo piacer, soggiorna,
ch'a un punto si smarrisce e 'l petto priva

di voce, e 'l nuovo aspetto lo distorna,
e di quel che desia si mostra schiva
sua vista, tanto il gran timor lo scorna,
tal mi feci io per riverenza all'hora
fin che i veltri del bosco usciron fuora.

12.

Giù del bel monte, dietro alla selvaggia
fiera c'ognhor seguei con tant'affetto,
discessi in ricca e valorosa piaggia
d'un bel diamante lucido e perfetto,
che fatt'il ciel par che nel mondo l'haggia
per dar a gli alti fregi almo ricetto,
e, chiaramente, dentro vi traspare
la vera gloria con vittorie rare.

13.

Ch'ivi si specchia aperto vede e intende
ciò che gl'incontra se più inanzi passa,
et scorger può che, se più giù discende,
vie più ch'argento et oro indi vi lassa.
Io non prevedi 'l duol c'hora m'offende,
ché d'intelletto era mia mente cassa,
dietro alla preda che portava seco
la vista mia, ond'al mio mal fui cieco.

14.

Seguir fu forza il periglioso varco,
la mia sciocca vaghezza e 'l mio pianeta.
Come saetta, spinta da forte arco,
che ritrar non si può da la sua meta,
et col vano desir, di ragion scarco,
passai più inante per la strada lieta
et giunsi (o voglie mie, vane e interrotte)
a due mortali ma lucide grotte.

15.

Due crudi arcieri in quei bei antri stanno,
rapaci ladri a così bella strada.
Chiunque passa e pria non scorge 'l danno,
convien che muoia o al men ferito vada;
ma qual sia giunt'al diletto inganno,
meglio è che spento su 'l bel corso cada,
che chi vien morto il suo morir finisce
et chi non muore ogn'hor morte patisce.

16.

Duo gentil archi d'ebano pregiato
sempr'hanno appresso, apparecchiati e tesi,
che, prima, segno fan d'acerbo fato
col suo color, ma, cieco, nol compresi.
I strai che sempr'han quei crudeli a lato
son d'un dolce veneno in fuoco accesi,
et fan piaga sì cruda e sì gradita
ch'uccidon altri, promettendo vita.

17.

Chi vien tocco da lor, subito impara
di viver' in altrui più che in se stesso,
et come un'alma a sé diventa avara
del proprio ben, per lo suo mal espresso,
come una salma assai gravosa e amara
di poco dolce, al fin, s'appagha spesso;
come si falla, pente e poi ricade,
come s'ama e disama libertade.

18.

I sdegni, l'ire, i gravi scorni e paci,
che tutte guerre sono, aperto intende:
come infermi pensier, pronti et audaci,
pascon' un cor di quel che più l'offende,
come a false speranze, alte e fallaci,
un ardente desir vana fé rende,

come si piagne, duolsi e si sospira,
come puoc'esca gran tormento tira.

19.

Quante, sospese a quel bel luoco, spoglie
vidi di tanti allhor feriti e uccisi,
quante scornate ivi derise voglie,
quanti con gran dolor bei paradisi,
quanti gioghi d'ardor, some di doglie,
quanti scoperti error, quanti conquisi;
ma tra gl'altri conobbi in cotal torma
colui che troppo amò la propria forma.

20.

Qui regna quel Signor, ch'i volti asciutti
di pianto a' servi suoi rado consente;
di tant'imprese a lui toccano i frutti,
né d'altro cibo pasce la sua mente.
Fra gl'impiegati anch'io, presi e destrutti,
restai: (o per me passo empio e dolente)
da i dui percosso, un il destrier mi tolse,
ferimme l'altro e uccider non mi volse.

21.

Caduto a terra e già impiegato e lasso,
(pensi a la sorte mia ch'il caso ascolta)
quanto più fui de le mie forze casso,
tanto la bella fiera, all'hor più sciolta,
correva avanti, e non però con passo
che da la vista mai mi fusse tolta;
ma perch'il seguir mio stimava poco,
più che 'n fatica havea 'l fuggir a gioco.

22.

Pur, come piacque a sua crudel bellezza,
seguei la dolce e così amara impresa,
con l'ale d'una estrema alta vaghezza,

co 'l corpo stanco e con la voglia accesa.
 Il mostro altier, che non sol me disprezza
 ma ogn'altro cacciator e insidia tesa,
 con leggiadro fuggir, pien di dolci onte,
 guidommi al passo d'un ben posto ponte.

23.

Di marmo è sì bel ponte, in cui si vede
 quel che ridir non sa prosa, né verso,
 che sol s'estende quanto 'l passo chiede,
 ben fabricato da natura e terso.
 Chiunque passa quinci, fermi 'l piede
 nel mezzo, ben mirando da traverso,
 et scorgerà di lei opre sì nuove
 che son le prime e fien l'ultime prove.

24.

A destra et a man manca, al varco fuori,
 carchi di neve, son duo lieti prati;
 la qual nel mezzo tien vermigli fiori,
 ricchi d'odore e a sua stagion ben nati;
 il bianco freddo rende, e 'l rosso ardori,
 così natura e 'l ciel gli ha temperati.
 Chi cadesse dal ponte in tal viaggio
 si troverebbe fra 'l Genaro e 'l Maggio.

25.

Ma chi cadesse, fortunato sempre
 serrebbe per sì dolce alta roina,
 perché sommerso in sì leggiadre tempre
 non fòra mai di morte aspra rapina;
 che 'l vital corso par che non si stempre
 quando contenta al ciel l'alma camina.
 Neve che Scithia mai non vide tale,
 rose che fan che più presto non vale.

26.

Questi duo campi sol governa e regge
quella dea che di rado hora si scopre,
che ciascun ch'erra contra honesta legge
con la gonna vermiglia all'hor ricopre;
ma non appar, se non quando corregge
il fallo altrui e le biasmevol' opre,
né mai per tal ufficio qui s'annida,
sol vien se Gentilezza ve la guida.

27.

Varcato 'l ponte, a gli occhi miei s'offerse
un fonte vie più chiaro che cristallo,
che s'humana opra tal dolcezza aperse,
grand'arte fu, ma credo ben ch'io fallo.
Questo pareggia quel che si scoperse
col pié già de l'alato e bel cavallo,
perfetto d'ornamento e di misura,
né altro fabbro il fé che la natura.

28.

Le rive, che gli fan muro e corona,
di focosi rubin sono conteste,
l'arena poi, che 'l bel fondo gli dona,
di perle orientali manifeste.
Dolc'aura spira e tal mormorio suona
quivi, che vince l'harmonia celeste;
ma qual al mondo si felice nacque
che potesse gustar così dolc'acque?

29.

Tien del bel fonte cura un'altra diva,
che pregio aggiunge al desiato humore,
et d'altro suon empie la bella riva
che ciascun vince col suo gran valore.
Questa può sciörre un'alma e farla priva
di libertade e tòrre e dar' un core:

grave in dolcezza et è di tal virtute,
che i sensi lega e fa le lingue mute.

30.

Lasciato il fonte, su 'n vicino colle
mi vidi, in pochi passi, esser salito:
d'un candido alabastro, puro e molle,
posto in ameno e ben lodato sito.
Et tanto bel da 'l chiaro fonte tolle
che l'un per l'altro agl'occhi è più gradito:
o vago monticel, chi da la cima
giù mira, vede cose di più stima.

31.

Quivi ritenni i miei sfrenati corsi,
ché subito timor mi fece assalto,
perch'una strada, indi guardando, scorsi
che giù calava, del medesmo smalto.
Onde, smarrito quasi il camin, tòrsi
in altra parte al periglioso salto,
ma pur a la discesa il piè s'accinse
et il tropp'alto desir la viltà vinse.

32.

Più destro non si vide, a pondo grave,
il lubricar mai per ghiacciata via:
né così leve e dolce alcuna nave
va, se buon vento, allhor, la spinge e invia
come il calar fu placito e soave,
per quel camin, con men fatica mia.
Io roinai con sì dolce trabocco,
ch'al basso giunsi né 'l sentier fu tocco.

33.

Come Progne, talhor, dolce garrendo,
par che tocchi 'l terren, basso volando,
così con simil vol, nulla premendo,

col pié giunsi nel fondo, sospirando
dietro a la vaga fiera, che fuggendo
dal passo mio s'andava dilungando.
Et a cui del mio volar dubbioso resta,
dico ch'a servi suoi l'ale Amor presta.

34.

Indi disceso appresso la radice
della bella roina, anche duo colli
scorsi, dove a mortal salir non lice.
Mobili, fermi e con fermezza molli,
questi eran d'una candida bombice,
ma veggendo orma, oltre più gir non vollì:
ma se pur stampa v'era, o alcun sentiero
di piede, era d'un qualche van pensiero.

35.

Fra l'un e l'altro, nel bel mezzo, appare
una incognita strada e ombrosa valle,
ch'ad un castello eccelso e singulare
è fatta varco ma difficil calle.
Quindi passaro le virtù già care
al mondo, et hora gli ha volte le spalle:
a ogn'altro è chiuso e anchor ben forse fia
troppo a parlar di così sacra via.

36.

Un'altra Dea, non men leggiadra et alma,
siede all'intrar di quella strada santa:
coronata d'allor, e in man tien palma
et d'una stola candida s'amanta.
Scarca d'errori e d'ogni trista salma
di pensier vili, e in ciò s'allegra e vanta,
et è sì avara del bel luoco ogn'ora
che volse a veltri miei chiuderlo anchora.

37.

Ma da due parti, fuor del bel camino,
duo candide ali ha 'l mur dell'alta torre:
per far più forte il luoco, almo e divino,
contra chi, forse, sua fermezza abhorre.
Ma per quanto potei girle vicino,
sciolsi 'l dubbio, che 'l certo non può sciorre:
vidi ch'eran d'avorio, ch'argomenta
che tal sia quel ch'a noi non s'appresenta.

38.

Regge quel valoroso, alto castello
L'immortal figlia del capo di Giove:
che, quando dal ciel vien, discende in quello
come in sua propria reggia e non altrove.
Non meno invitto che pregiato e bello
perché forza e virtù dal ciel gli piove,
et la gran Dea, che dentro vi soggiorna,
il gentil nido de suoi doni adorna.

39.

Non si può per inganno, né per guerra,
l'alto albergo pigliar, né per assedio,
ché contra ogni bataglia 'l passo serra
raggion accorta, e trovale rimedio.
Ella è il buon castellan che vince e atterra
l'assalto d'ogni error e ciascun tedio
con altre alme virtù, fide e perfette,
sol per difesa del bel luoco elette.

40.

A tutte l'hore par ch'errando ascolti
intorno a l'alte mura e mai non dorma
la donna che si specchia con duo volti,
che così il mondo la dipinge e forma.
Costei è un Argo, che con lumi molti
scorge e discopre d'ogni insidia l'orma;

indi quell'altra Dea la porta serva,
che de 'l bel luoco fuor poco s'osserva.

41.

Lì albergan quelle tre care sorelle
che in un sol nodo son legate e strette,
et dove son contrarie, aspre e rubelle,
l'opre del mondo son tutte imperfette.
Ma con la forza e gran valor di quelle,
da fortuna ogni ben par che s'aspette:
non si fa impresa, quivi, atti o momenti,
che ciascuna di lor non s'appresenti.

42.

Ivi s'annidan saggi almi pensieri
che spesso vanno al ciel con lievi passi,
poi tornan, come fidi e buon corrieri,
né mai di tal camin si veggon lassi,
et tanto vaghi son di quei sentier
che gli altri sprezzan come vili e bassi:
onde, poco curando il viver nostro,
il ciel gli è stanza o pur l'amato chiostro.

43.

Né creder già ch'alcun de guerrier franchi
per oro o argento si corrompa o pieghi,
né mai dal suo dever dechini o manchi
per gran promesse o per continui preghi;
ché tal desio d'honor gli sprona i fianchi
che convien ch'ogni illicito si neghi.
Né mai d'altro s'appagan le lor some,
se non d'eterna gloria e d'un bel nome.

44.

La snella e cruda fiera, a cui non calse
del mio seguir penoso, ivi menommi
et con sue fughe, leggiadrette e false,

a sì bel passo, ma crudel, guidommi.
 Il gir più oltra e 'l ritornar non valse,
 ché l'un et l'altro per più duol serrommi;
 et ella sciolta, dal veder mio sparve
 et sol' al cor, poi lungo tempo, apparve.

45.

Ma in quel partir, se mi rimembra il tutto,
 un cenno espresse, onde che ben dir volse:
 «Hor vedi ceco dove sei condotto,
 tuo proprio vaneggiar te stesso accolse,
 de la tua vana spene hor godi il frutto,
 ch'assai gran tempo nel dolor t'avolse
 et viveran tue voglie vane et empie
 dopo ch'avrai fiorite ambe le tempie».

46.

Come l'angel che dietro a un suon bugiardo
 ne la rete se stesso intrica e involve,
 ch'essendo preso, più che pria gagliardo,
 batte le penne né però si svolge,
 così la sorte mia, s'io penso e guardo,
 in cotal guisa a punto si risolve:
 ch'un van seguir, al fin, m'ha giunto a tale,
 ch'io vivo in un dolor più che mortale.

47.

Quel che n'avenne ne la fronte io porto
 dipinto meglio assai ch'anchor non scribo:
 che, per più farmi del mio error accorto,
 de propri veltri miei m'ha fatto cibo
 et son da l'arme mie straziato e morto:
 questa mercè del mio sudor delibo,
 ma del gran danno mio quest'è anchor peggio,
 ché mai d'uscir di duol la via non veggio.

48.

Dicemi alcun, perché men mal mi prema,
ch'a tal giunse Atteon cangiato in cervo,
ma la sua sorte il fato mio non scema,
benché straziato fusse a nervo a nervo:
ei giunse col patir a l'ora estrema,
io, per patir, in vita mi conservo,
ché morte non mi vuol per più mia noia,
acciò vivendo, a tutte l'hore i' muoia.

49.

O voi, che 'l pregio delle donne havete
d'Insubria tutta e del latin paese,
Hippolita, che 'l ver refugio siete
de l'alte menti a le virtuti intese.
Queste mie occulte rime e altrui secrete,
mando al cospetto vostro, almo e cortese,
et pria ch'ad altri alcuna si dimostri,
s'adorni e purghi al sol degli occhi vostri.

50.

Se nel principio tacqui 'l vostro nome,
o alta musa alla mia bassa rima,
sapete ben che del mio stil le some
offrisco, ove 'l servir già offersi prima.
Da' miei verd'anni alle canute chiome,
voi sempre foste de' pensier miei in cima;
né 'l ciel altro camin più mi destine,
ché 'l valor vostro è mio principio e fine.

II

O caldi miei pensier, sospiri ardenti,
che sì sovente a la mia donna andate:
pregovi le portiate
de le mie voci i dolorosi accenti.

Hor quelle altiere luci,
 ch'eran del mio sperar sì fide scorte,
 a me rendon la notte e altrove giorno.
 Quei lumi, ch'eran duci
 de la mia vita, hor fian cagion di morte,
 s'alquanto più si tarda il suo ritorno.
 Quanta invidia ti porto, o luoco adorno
 di tant'honor che si gran tempo miri
 quel Sol ch'i miei desiri
 solea, con breve sguardo, far contenti.

III

1.

Lasso non cerco già d'esser disciolto,
 ma fuggo libertà come nemica,
 che dal bel laccio, onde fui prima involto,
 nasce quel cibo sol che mi nodrica.
 Vivo d'un sguardo e fui da un sguardo accolto
 nel dolce duol ove 'l mio cor s'intrica:
 ch'amor, madonna e la mia nuova sorte
 vuol c'habbia vita da la propria morte.

2.

Torto, sdegno o martir più non mi svoglia
 da 'l mio fermo voler, saldo e tenace,
 poi che 'l mio ben sol vien da la mia doglia
 e da la guerra mia pende mia pace.
 Vivo in altrui e 'n più honorata spoglia,
 ch'a forza fa, che 'l proprio mal mi piace
 e quel che da me stesso me divide,
 sol rinascere mi fa quando m'uccide.

3.

Qual fia, che libertà dunque me renda
 se mia fera pregion sempre segu'io?

Hor chi dirà ch'ognhor me stesso offenda
 e che ragion sia vinta dal desio?
 Non sia chi 'l pensier mio novo riprenda
 se ricco ognhor mi fò del danno mio:
 o miracol d'amor, nuovo martire,
 ché quant'è il viver mio tant'è il morire.

IV

Raddopi 'l tempo al suo gran volo i vanni
 e Phebo i suoi destrier più che mai punga,
 e perché 'l giorno al fin più tosto giunga,
 il presto corso hora il suo spazio inganni.

La notte il volto de la terra appanni
 con benda oscura, et perché sia più lunga
 rinasca Alcide, e tardi si disgiunga
 l'Aurora dal suo sposo carco d'anni.

Scendi notte cortese giù dal cielo,
 che mai di quanti giorni hebbi sereni,
 a me fien le tue tenebre più belle.

Gran cosa sia che sotto il tuo gran velo
 un sol mi scaldi ch'ogni lume affreni,
 né sparir faccia le minori stelle.

V

A piè di questa riva, ove sì liete
 corron quest'onde e cristalline vene,
 ogni rustica man il ferro affrene,
 né fiera a tal licor spenga la sete.

Calor soverchio e troppo giel si viete,
 piogge dannose a voi, piaggie serene;
 la donna, ch'è maggior d'ogni gran spene,
 da ciascun mal vi fa secure e quete.

Qui bagnò 'l molle avorio e qui s'assise,

qui di dolce aura empié l'aer parlando,
 qui serenossi 'l ciel quando sorrise,
 qui l'erbe, il fiume e 'l bel sito lodando
 si fêr' superbi; e qui, coi sguardi, mise
 l'arbitrio altrui e vostre noie in bando.

VI

Quest'è pur parte, Amor, di quel fin oro
 che su l'avorio già natura pose,
 queste son quelle chiome onde compose
 tua man il nodo, in cui mi struggo e moro.

Oh quante volte un candido lavoro
 avar di sì bel don a me l'ascose!
 Poi sparse al vento fra vermiglie rose
 scherzar le vidi e tu, Signor, con loro.

Care reliquie, hor che vi tocco e veggio,
 tal rimembranza in me la vista muove
 ch'alza il disir e l'amoroso impaccio.

Con voi ragiono, anzi con voi vaneggio:
 ma qual pietosa man fia mai che trove
 modo a slegarme, se tant'amo il laccio?

VII

Perché a la grave e perigliosa impresa
 d'amor, che la mia pace ogn'hor contende,
 più non mi val difesa,
 e perché del mio mal ben non s'intende
 anchor l'alta cagion, né a qual offesa
 il cor vinto s'arrende,
 dirò d'Amor gl'inganni, e come prende
 per rinfrescar le piaghe e ' miei tormenti
 le forze a suo favor de gli elementi.

Di viva terra in cui pose Natura

ogni poder, prigion mi fece Amore,
 che del mio mal non cura,
 di qui mi nasce una tal fiamma al core
 che 'l bel terren sì fieramente indura
 che mia virtù ne muore.
 Così pel duol s'avanza il mio dolore,
 onde che 'l cielo e mia perversa sorte
 vuol ch'io sia terra, e terra mi dia morte.

Se per snodar e intenerire alquanto
 quel cor ch'al mio calor tutto s'impetra
 talhor mi volgo al pianto,
 egli, che quasi già rigida pietra
 s'ha posto intorno di durezza un manto,
 non mai però si spetra,
 né per gran lagrimar grazia s'impetra;
 anzi per quel che fuor de gli occhi verso
 m'ha l'acqua per sì dur terren sommerso.

In quel bel viso ove perdei me stesso
 regna un'aria sì dolce e sì soave
 che mi conforta spesso;
 ma se nebbia di sdegno è che l'aggrave,
 parmi sentir di Morte un fiero messo,
 con voce horrenda e grave,
 che dica a l'alma che da me si schiave:
 «Così m'affligge Amor e mi fa guerra
 l'aria gentil, e non pur acqua e terra».

Sì alto fuoco già celatamente
 nel petto mio con tal valor si pose,
 ch'egli arde e duol non sente,
 perché ne gli occhi di madonna cose
 veggio che rallegrar mi fan sovente
 de le mie pene ascose.

O mie tradite voglie et amorose!
 Hor m'uccidon per voi a poco a poco
 la terra, l'acqua, l'aria e 'l dolce fuoco.

Canzon, hor vedi come Amor mi sforza:
 questi quattro nemici ogn'hor discordi
 son fatti a danno mio sempre concordi.

VIII

Sì come schietto avorio in cui si spende
valor de l'arte, o puro argento intorno
fregiato d'oro, onde 'l lavor si adorno
chiunque 'l mira di desir' accende;

così la gran virtù che 'n voi discende
da 'l ciel, come in suo proprio e bel soggiorno,
ne scalda sì ch'a quel beato giorno,
che vi diè al mondo, grazie e honor si rende.

Vostr'almo aspetto, avenga che sì scarse
ne sian le sacre bende par che mostre
la gloria in terra de 'l celeste bene;

poi l'alto suon de le parole vostre
empie chi mai di sant'amor non arse,
d'util temenza e fruttuosa spene.

IX

De la fontana di sì chiara vita
cingon duo serpi la dolente riva,
che, se dal maggior fonte non arriva
qualche soccorso, ogni speranza è ita.

Tra 'l caldo e freddo toscò è già smarrita
la dolce vena e di mormorio priva,
ma quanto puote in quell'humor s'aviva,
onde ogni eterna sete vien sbandita.

Phebo, per quel valor c'hai dent'infuso
al tuo Helicon, ogni virtù si schiave,
chiusa di pietre, di parole e d'herbe;

e tu, che volgi intorno al nobil fuso
stame sì bel, raddoppia al dolor grave
il debil fil contra le voglie acerbe.

X

Quella Phenice che sì bella apparse
 e al sol de gli occhi suoi, battendo l'ale,
 tanto v'accese, e fu l'incendio tale
 che nel medesimo anch'ella se stess'arse;
 spera per voi, Signor, di rinovarse
 e rinascere più rara, anzi immortale,
 s'al vostro stil, che sopra ogn'altro sale,
 non fien le Muse oltra l'usato scarse.

Coppia amorosa, in cotal fuoco siete
 che 'l petto altrui non empie di pietate
 ma di gentil invidia e di desio.

Con la virtù del vostr'ardor vincete
 la morte e 'l tempo, né per voi passate
 seran mai l'onde de l'eterno oblio.

XI

Qual laccio amico al tuo bel fin ti prese,
 o qual benigna man ti diede morte,
 onde 'l tuo vel tal gioia indi n'apporte,
 ch'empia d'invidia già mill'alme accese?

Puro animal, s'altrui le reti tese
 d'Amor rendesser sì beata sorte,
 chi fosse offeso da sua man più forte
 l'empio signor più chiamaria cortese.

Tu, fuor de luochi inhospiti e selvaggi,
 le perle, i bei rubin, l'avorio e l'oro
 possedi, e rose c'hanno il ghiaccio a scherno;

 e un sol che tanto co i suoi chiari raggi
 par ch'arda altrui quanto il bel lume loro,
 dolce scaldando a te fa lieto verno.

XII

Aventurate, ma più audaci piume
di quelle, già, che vanamente alzarò
Icaro verso il ciel, onde mostrarò
esempio a chi salir troppo presume;

se 'l caso averso per men caldo lume
a lor' avvenne, hor voi, ch'un sol più chiaro
scalda con raggio ardente, qual riparo
vieta che tant'ardor non vi consume?

Ma quel ch'ad altri nuoce è sol radice
del vostro ben: però movete il vento
per accrescer la fiamma che vi giova.

Onde poi quella nostra alma Phenice
le gran forze d'amor, l'altrui tormento,
nel proprio ardor se stessa e voi rinnova.

XIII

S'alcun pietoso cor di doglia pieno
per gli occhi fuor, mai lagrime sospinse,
se fredd'aere vicin, mai ruppe e vinse
sospir' ardente di focoso seno;

se mai lingua si dolse, cui né freno
di tema, né ragion ritenne o strinse,
se man' in charte o mai pallor dipinse
in viso ascoso e tacito veneno;

dolgasi, pianga, ogn'huom sospiri e scriva,
Morte disarmi, poi che più non puote
mai triumphar di sì honorata spoglia.

O città nostra d'ogni lume priva,
come a un punto ti dier del ciel le rote
instabile thesoro e ferma doglia!

XIV

Dopo molti martir, mercé degli anni,
post'havea il piè fuor di legami homai,
lieto cantando: «O dilettoni guai,
restate in pace, et amorosi inganni!».

Ma Amor, non sazio de miei primi danni,
tra via mi giunse e disse: «Hor dove vai?
Retorna a la pregion, ch'anchor non hai
fornito il corso de tuoi lunghi affanni!».

Onde, qual pregionier che romper volse
per forza le catene, fui rimesso
in un carcer più dur d'altra beltade.

Né il primo nodo mai tanto mi dolse
quanto 'l secondo, e più perché si appresso
mi vidi a la bramata libertade.

XV

L'aspetto almo e leggiadro
onde la vita e la mia morte usciro,
mai sempre veggio ove che gli occhi giro.

Amor, che forma ciascun mio pensiero,
in vista mi dipinge
del mio bel fuoco ognhor l'alta sembianza,
quando in atto soave e quando fiero,
onde 'l mio cor sospinge
spesso fra la temenza e la speranza;
né tempo o lontananza
colei mi tolle cui bramo e sospiro,
anzi più bella per più duol la miro.

XVI

L'alto fattor che le sue gregge vede
 su 'l camin torto, né curar la verga
 de 'l suo pastor e quanto 'l dubbio s'erga
 ch'al fin non sian de l'avversario prede;

hor vuol c'homai se li rivolga il piede
 per te, buon padre, u' la salute alberga,
 acciò l'ovil quel pascol non disperga
 di cui lo fê d'il proprio sangue herede.

Come quel pesce, che fra l'onde salse
 il chiaro lume ne la lingua porta
 e a legni erranti ne l'oscuro mostra,

così in quest'ampio mar da vane e false
 aure turbato, per lucerna e scorta
 tua lingua ha scelta a la salute nostra.

XVII

In vesta oscura e con dolenti note
 vidi la donna mia gir lagrimosa,
 vie più de l'altrui fin mesta e pensosa
 che di mille mie morti a lei già note.

Le luci, il pianto e le vermiglie gote
 parean fiorita piaggia e rugiadosa,
 quando 'l sol nel mattin la faccia ascosa
 scopre, e con chiaro raggio la percuote.

Ma perché non riprese a 'l bel lamento
 Quell'alma il manto, e non fê forza al cielo
 l'immortal donna, se pietà l'accende?

Potea ben farlo, a quel ch'io provo e sento:
 ch'a me lo spirto fuor del terren velo
 talhor ritoglie co 'l suo aspetto, e rende.

XVIII

De l'urna che Pandora hebbe da i dei
uscir' i mali che spiegar' al mondo
l'ale, e la Speme, allhor, rimase in fondo
perché 'l patir si confortasse in lei.

Così, donne gentili e signor miei,
in questo vaso d'ogni inganno mondo
Speranza alberga, il cui favor secondo
hor segua i motti buoni et giovi a i rei.

Onde, se queste charte pure e brevi
vi svelan alcun ben, lieti sperate
che quel che 'l ciel promette vi confermi.

Così ne' detti a voi spiacenti e grevi,
la speme v'accompagni, alme pregiate,
che 'l saggio a la fortuna ha mille schermi.

XIX

Donna, ch'al mondo e al ciel piacesti tanto
che l'un e l'altro in gran desir ponesti
co 'l bel sembiante e coi pensier' honesti,
ma troppo al ciel gradisti per mio pianto;
 sì come involta nel terreno manto
ogn'altra di valor qua giù vincesti,
così de le più belle alme celesti
appresso il tuo fattor acquististi il vanto.

Hor per te il mondo tenebroso veggio,
ch'ogni suo lume e gloria in ciel portasti:
che può più Morte non potendo peggio?

Il tuo bel nome col desir lasciasti
a noi per maggior duol, onde sol chieggio
pianto ch'agguagli 'l danno e al dolor basti.

XX

Diletto pensier nutrito in pene,
 ch'un tempo in dolce fuoco mi tenesti
 e tu ardente desir, che m'accendesti
 fatto secur da la fallace spene:

querele mie di vane ragion piene,
 passi tardi al fuggir, al seguir, presti,
 quel che mi nocque, inganni manifesti,
 servir dannoso e tu mortal mio bene;

da voi mi parto hor, ch'a le bianche tempie
 il tempo mostra che per altro frutto
 sudar conviemmi per dar vita a l'alma.

So ben che tardi il buon voler s'adempie
 ma da 'l mal uso già prescritto in tutto
 il liberarsi non è poca palma.

XXI

O dea di Cipro, e tu che 'n ciel le piume
 e in terra spiegghi, che sovente a torto
 già m'affliggeste et hor m'havete scorto
 il guado a sì mal noto e altero fiume;

debito a tante grazie e al buon costume
 il voto solvo, e al vostro tempio porto
 l'imagin d'un che, già tra vivo e morto,
 e in tutto cieco, ha ricovrato 'l lume.

Hor canto la mia pace, e i vostri altari
 orno di palme e d'odorati mirti,
 libero e scarco de le ingiuste pene;

et per essemplio, onde ciascun'impari
 sperar ne' dei contra gl'ingrati spirti,
 qui appendo il giogo, i lacci e le catene.

XXII

Signor invitto, a cui con tanti pregi
l'antico Carlo il suo bel nome dona;
e tu, ch'adorni l'alta tua corona
col bel titol del re di tutti i regi,

il buon pastor a voi, coi santi fregi,
vien carco d'anni, né al camin perdona,
e con aversa carità vi sprona
a più lodate imprese e fatti egregi.

Vinca amor l'odio e vostre voglie averse,
ragion del sangue e la virtù del vero
l'armi superbe ad altro honor converta.

Quel che già l'onde al suo gran duce aperse
per altro mar contra 'l nemico fiero,
a maggior palme, hor, v'ha la strada aperta.

XXIII

Nel suo gran seno le passate offese
d'Europa accolga l'Asia homai dolente,
e 'l lucido Levante del Ponente
provi l'antiche et gloriose imprese.

Pianga l'ardor che con sua man apprese
il perfido tiran de l'Oriente,
che l'arme averse a proprii danni intente
de duo gran regi ha 'l buon pastor sospeso.

Italia mia, con le tue antiche prove
segui 'l camin che 'l gran rhettor del cielo
par con la man del suo vicario mostre.

L'alta cagion sì grandi effetti muove,
per tór degli occhi a Babilonia il velo
e porre il nido suo ne le man nostre.

XXIV

Il possessor de la gran sede antica
 di Constantin, con spaventevol voce
 fa che si cerca che la bianca croce
 homai divenga a la vermiglia amica.

Il ciel, che forse ha Italia per nemica
 la muove a procurar quel che più nuoce
 e per fuggir Cariddi, ella, veloce,
 di gir in bocca a Silla s'affatica.

De l'Asia trema, e afflitta anchor s'asside
 tra Hispagna e Francia e 'l gran furor tedesco,
 quasi risposta fra la lima e 'l tarlo.

Marte la spoglia e Pace la divide,
 quando che sia, fra Cesare e Francesco:
 ma la parte maggior serà di Carlo.

XXV

Paolo, l'haver temprati i sdegni e l'ire
 de l'un e l'altro re fur opre sante,
 m'anchor non son le tue fatiche tante
 che la tua afflitta sposa non sospire.

Convien ch'ad altro il tuo valor aspire:
 non vedi ben di che malvagie piante
 s'empian i paschi, e la tua greggia in quante
 strade distorte si travolva e gire?

Raccogli insieme il tuo fidel convento,
 e quell'error che troppo inanzi varca
 con la tua giusta verga s'interrompa

Che giova a buon nocchier spalmar la barca
 se non prevedi che contrario vento,
 in scoglio, non la spinga onde si rompa?

XXVI

Qual grazia, qual virtù, petti reali,
 a tanto amor v'intenerisse e snoda?
 E qual sì dolce pace ambi v'annoda,
 ch'a nemici di Christo abbassa l'ali?

O bella Insubria, de passati mali
 prima cagion, Dio ne ringrazia e loda
 e mentre il vermo più non hai che roda,
 risalda le tue piaghe aspre e mortali.

Magion di Dio, hor fermarai la pietra
 che ti sostien contra gl'ingegni aversi
 al tuo gran fondator e bel principio;

e poi che ne i duo re l'odio si spetra,
 turchi vedrem domar, arabi e persi,
 sotto l'amor di Lelio e del gran Scipio.

XXVII

1.

Non cerco già c'horà il mio stil impetre
 dal casto choro de le Muse aita,
 né 'l dolce suon de le due prime cetre,
 in Grecia l'una e l'altra in Roma udita.
 Perch'ogni duro cor si smuova e spetre
 a l'alta impresa, a Dio tanto gradita,
 canto, e m'aita sol quella virtute
 che può snodar le lingue e farle mute.

2.

Padre del ciel, quanto il desir s'accenda
 de figli tuoi contro il crudel nemico,
 tu 'l vedi e già squarciar la fosca benda,
 che copria gli occhi contra il giogo antico.
 Hor la tua grazia al suo soccorso intenda,
 e 'l tuo poder sia al bel pensier amico:

chi cerca senta te, Signor, alzarse
al suo volar trova poi l'ale scarse.

3.

O tu, che volgi del celeste regno
sì giustamente l'una e l'altra chiave,
ecco che 'l ciel ti mostra a che bel legno
hor, puoi guidar la ben commessa nave.
Pietro s'allegra ch'al suo picciol legno
vede l'aura spirar dolce et soave,
e speran l'onde Galilee, già liete,
del piscator bagnar l'antica rete.

4.

Tu, santa sposa, con dritt'occhio mira
qual velenoso serpe a te si scopre.
Quando 'l rapace augel per l'aria gira
e par che 'l volo a qualche preda adopre,
la madre i polli a sè col canto tira
e sotto le sue penne li ricopre
per contrastar sicura a i gran perigli,
così tu chiama e aduna i cari figli.

5.

O voi, che con le porpore e co gli ostri
velate i crini, i seggi e petti alteri,
hor dormirete, contra i fieri mostri
ch'a vostri danni han volti i suoi pensieri
e vengon per ornar, de panni vostri,
i falsi tempii suoi, spogliando i veri;
Io parlo a voi, posti fra 'l sonno e l'ozio,
come vostro non fusse un tal negozio.

6.

Se la sembianza del primier convento
di Christo, apresso il buon pastor tenete,
a che tanto prezzar l'oro e l'argento?

Né Pietro, né Giovanni hebbber tal sete.
Per farne il mal propheta al fin contento
le gemme e i bei thesor forse ascondete;
non aspettate che la cruda torma
vi faccia ripigliar la vera forma.

7.

Carlo, che la promessa monarchia
da 'l ciel aspetti, e già ne godi parte,
d'haver il tutto a te fanno la via
i tuoi fidi guerrier Nettuno e Marte.
Benché spronar destrier' uopo non sia
che con gran corso per se stesso parte,
segui, che 'l signor vuol che le tue mani
tolgan' il nido suo di man de cani.

8.

La bella e afflitta Europa hor per te spera
che 'l fier nemico del suo error si penta.
Se già frenasti l'Aphrica sì fiera,
onde 'l Thirreno mar se ne contenta,
convien' anchor che la grand'Asia altera,
l'alto valor de la tua spada senta;
che 'l mondo t'ubidisca egli è ben giusto
essendo herede tu del grand'Augusto.

9.

Hor mi rivolgo a te con le mie note,
o re che 'l nome dal tuo regno acquisti.
Spiega l'insegne tanto al mondo note
con cui la Francia fê già i veri acquisti,
e sian con le tue squadre a Dio devote
Rhodano, Hiberno e 'l Rheno insieme misti;
ch'ad altro fin, il re di tutti i regni
fra 'l gran cognato e te non spense i sdegni.

10.

Per questo vuol che 'n voi l'odio s'amorze,
che chiuse a bei pensier sovent' i passi.
Adunque il ver amor tanto rinforze,
che 'l can' oriental la coda abbassi
e la virtù de le tue altere forze;
de l'Asia il fier orgoglio alzar non lassi,
né sprezzar, signor mio, le tante prede
se giusto titol mai Christo ti diede.

11.

Signor, che fuor del cerchio il regno reggi
de 'l gran padre Ocean da noi diviso,
del mondo sei ben fuor, non da le leggi
di chi morendo aperse il paradiso.
Hor per lui t'arma, e 'l buon desio pareggi
il tuo thesor, al ver volgendo il viso;
reggi pur dove voi, so ben quest'io,
che non hai cosa che non sia di Dio.

12.

Leon' alato in cui riposa e vive
l'imperio antico e 'l bel nome latino,
l'ardor ch'è appresso a le tue salse rive,
hor di pace ti mostra il ver camino.
Non è dubbio che 'l ciel punto ti prive
del ben promesso e del tuo bel destino
ma per fermarti il pié, ne l'onde e 'n terra,
amico hor t'apparecchia cotal guerra.

13.

Non ben segura mai Roma si tenne,
fin che non hebbe i suoi vicini estinti,
onde, fuor de suoi liti, le convenne
spinger i suoi guerrier di ferro cinti.
Da le tue braccia e piume, artigli e penne
de l'acquila e del gal, seranno vinti

gli augei, l'arpe e 'l lupo orientale
percorso da la verga pastorale.

14.

Italia mia, l'amor al fin mi muove
a rivolger ver' te questo mio canto:
qualche rampol de le tue antiche prove
in te scorder vorrei, ma fusse tanto
che 'l pié fermasse a le speranze nuove
di vederti cangiar la vista e 'l manto:
poi saldo tronco d'ogni vera gloria
rendesse frutti a noi da farve historia.

15.

Non so s'avien dal ciel che 'n odio t'haggia,
o da stelle, o da voglie empie e maligne.
Non veggo in te che ben fiorisca piaggia,
né ramo sì gentil che non traligne;
seccansi i lauri e l'aspra e più selvaggia
pianta i tuoi campi adorna e intorno cigne.
Misera del tuo mal mi struggo e scarno,
ma peggio è anchor che 'l mio parlar è indarno.

16.

Hor dove son' i Cesari e i Marcelli,
i Camilli i Scipioni e i gran Pompei?
La tua prima virtù sparve con elli,
onde sei giunta a tal che non vorrei.
Pallade e Marte hor son' a te rubelli,
serva del mondo non più donna sei,
ma s'alcun nuovo Cesare pur nasce,
quest'honor non è più de le tue fasce.

17.

Se nel tuo seno in parte pur sfavilla
la vera fiamma de tuoi fatti egregi,
e quel valor che 'l bel desir instilla,

di ricovrar i posseduti pregi,
 hor ti risveglia, al suon non d'altra squilla
 che del gran nome de gli antichi fregi;
 muovi con l'altre schiere a la vendetta,
 ch'Europa per Jesù gran tempo aspetta.

18.

Hor tutti uniti a la felice impresa,
 fraterno amor le vostre insegne guidi.
 Un sol pensier, sol' una voglia accesa
 Tant'alme scaldi, e con la fè s'annidi.
 Né sol vi muova natural difesa,
 ma 'l santo acquisto de negletti nidi,
 onde rivolti a giusti e bei guadagni
 hor tutti al ver'honor Dio v'accompagni.

XXVIII

Chi vide mai nel pigro giel le piante
 di verdi fronde i rami suoi vestire,
 e 'l Maggio nel Genar lieto apparire,
 e vinto 'l ciel da meraviglie tante?

E mentre imbruna il lucido Levante
 la vaga Aurora sì bel giorno aprire,
 come costei, ch'accende di desire
 la terra, e porta 'l sol ne 'l suo sembiente?

Felice piaggia, e tu, beata schiera,
 ma più felici se 'l voler de' Dei
 v'havesse eterno questo dì concesso:

Qui ride 'l ciel, qui voluntier farei
 tre dolci alberghi: un a la mia guerriera,
 un al signor Amor, l'altro a me stesso.

XXIX

I nuovi rami e 'l suon di Philomena
rendervi homai devrian, Signor, a quella
ch' i boschi, i prati e l'herba tenerella
odia per voi, et ogni piaggia amena.

Ma s'al cangiar di sua vista serena
talhor vi par non men crudel che bella,
hor che credete voi che faccia anch'ella,
poi, ch' Amor la condanna a simil pena?

Non fate al tornar vostro più dimora,
che 'n poco spazio qui si chiude e serra
vie più ch'ogni campagna non vi mostra.

Tutto l'honor de Zephiro e di Flora
e quanto bel mostrar vi può la terra
appar nel volto de la donna vostra.

XXX

Machina eccelsa e invitta, che prescrivi
de l'arme e di Vulcan la forza e l'arte,
e de le meraviglie al mondo sparte
al tuo Melano il primo nome ascrivi,
hor più che mai securamente vivi,
poi che di Cipro Vener si diparte
e viene in te dov'è Palade e Marte
fatta ricetta di mortali e divi.

Giunt'è Cupido, con sue liete schiere,
fra' tuoi guerrier, de pargoletti amori
di strali e lance armando le tue mura;

di pensier dolci empie le menti fiere;
onde pòi dir: hor Cesare di fuori,
e dentro huomini e Dei mi fan sicura.

XXXbis

Signor, per sì lodato e bel camino
 d'Amor seguite la penosa insegna,
 c'homai di quel vexil vostra alma è degna
 che porta impresso il candido armelino.

Donna ben nata sotto buon destino,
 ch'avete un servo in cui viltà non regna
 e d'ogni atto e pensier sempre si sdegna
 ch'al vostro honor non vede esser vicino;

E voi, felice per sì degno strale,
 che di salir al ciel dritto volando
 par ch'Amor le proprie ali vi consenta;

un bel pensier, signor, vi fa immortale:
 «Qual è chi mai vinca se stesso? E quando
 fu per somma beltà vil voglia spenta?».

XXXI

Signor, a cui dopo cotante offese
 Fortuna diede il bel paterno impero,
 et come a giusto, invito e buon guerriero,
 vinta dal tuo cor saggio a te s'arrese;

hor che conobbe, dopo l'alte imprese,
 che mortal palma non è pregio intiero
 al tuo valor, l'alma al triumpho vero
 del ciel vittoriosa il camin prese.

Qual danno Insubria al tuo partir riceve!
 Che mentre la speranza a più desio
 di te l'alzava, in più periglio scende.

Quel che già Cesar ti concesse, in breve
 a Cesar lasci, e quel ch'era di Dio,
 con nostro pianto, a Dio per te si rende.

XXXII

Le dotte rime ch'oggi al mio cospetto
si mostran in spiegar le vostre charte,
fur sì purgate dal valor de l'arte
ch'io veggio il bel lavor candido e netto.

Il vostr'humano e sì cortese affetto,
con tant'altre virtuti in voi cosparte
mi dà di quell'honor troppo gran parte,
ch'è sol del vostr'ingegno alto e perfetto.

Quello a cui arse il primo lauro il core,
sì largo del suo humor non mi si mostra
ch'i' spenga in parte la mia propria sete.

Sol s'appaga il mio cor di quest'honore,
né più desia, se 'n la memoria vostra,
gentil mio Torniel, mi riponete.

XXXIII

Alto signor, al cui voler si muove
ogni cosa creata e si governa,
e quanto human pensier più in te s'interna
men par che 'l fin del tuo poder ritrove;

le vecchie colpe e le mie pene nuove
hor mi cancelli la tua man superna,
e l'alma mia, come angue quando sverna,
ne la tua grazia tutta si rinove.

So ben che tarda e lenta a te ricorse,
ma tua pietà, sempre al pentir benigna,
ad ogni tempo è di ricever vaga,

che se 'l tuo dir dal ver mai non si torse,
pur che lavori in la tua santa vigna,
l'ultimo a paro del premier s'appaga.

XXXIV

Ecco l'acerbo et honorato legno
 in cui del mondo la salute pende,
 ecco la cruda stampa u' si comprende
 di celeste pietà verace segno,

Ecco chi scese dal superno regno
 per ricovrar chi lo tradisce e vende,
 ecco quel largo amor a cui si rende
 il fel per manna, con grand'odio e sdegno.

O re del ciel, da le tue ingrato genti
 che fuor d'Egitto già tollesti amando
 coronato di spine aspre e pungenti,

poi ch'aguagliar, piangendo e sospirando,
 non posso le tue pene, almen consenti
 ch'io adegui 'l mio gran fallo lagrimando.

XXXV

O Melibeo, l'altr'hier in questa spiaggia
 cose vidi sì grandi et sì diverse
 ch'a pena la mia vista la sofferse,
 da far la mente altrui pietosa e saggia.

Del gran figliuol di Pan, aspra e selvaggia
 fiera con mortal dente il petto aperse:
 poi l'empia a terra cadde e si disperse,
 come chi vince e par che 'l peggio n'haggia.

Ma 'l Dio che la sua canna apprezza tanto
 cortese apparve, e rese al figlio spento
 l'alma, e signor de' suoi bei paschi il feo.

Mosse il suo nascer gioia e 'l morir pianto
 fra i pastor tutti, hor cessa ogni lamento,
 Così narrava Tirse a Melibeo.

XXXVI

Si come 'l gran sentier ne l'ampio mare
al popol tuo, Signor, per te fu mostro,
così la strada, a noi, de l'alto chiostro,
ne le sant'onde del tuo sangue appare.

E come a Iona le tue grazie avere
non fur in trarlo del marino mostro,
così scornando hoggi il nemico nostro
hai rotte l'aspre sue pregioni amare.

E come già fra le tue squadre alate,
nel mal noto camin, tuo amor provide,
di fida scorta, al giovane Tobia,

così rettor del ciel, la tua pietate
scorga il mio passo e 'l pensier ceco guide
per questa torta e mal sicura via.

XXXVII

Vittima santa a cui d'eterne lode
fan sacrificio le giust'alme e fide,
che la tua morte il suo morir uccide
e del gran serpe le malvagio frode.

Non più de' primi padri il pianto s'ode,
ma ciascun, lieto, fuor del carcer ride;
con te risurge il mondo, e 'n te s'asside
sì altiera palma ch'ancho il ciel ne gode.

Cortese agnel, poi che si largo invito
fai del tuo corpo, hor l'alma mia si muove,
pronta a venir ma vergognosa alquanto.

Ricevila benigno al tuo convito,
e fa ch'a la tua mensa ella si trove
non senza 'l ricco e nuptial suo manto.

XXXVIII

Sì chiaro specchio a la prudenza invia,
Bocchio gentil, la vostra alta fatica
che, giunto a lei, ben converrà che dica:
«Qui dentro appar la vera forma mia».

Qual ingegno fu al mondo o qual mai fia
ne la futura etate e ne l'antica,
che quella, che 'n error mai non s'intrica,
come voi scorga a la superna via?

Anima bella a cui celeste grazia,
ne tuoi prim'anni, ha tal virtù concessa
che sprezza ogni terrena vanitate;

il bel, paterno don loda e ringrazia,
ché quant'in quel più mirerai te stessa
tanto più crescerà la tua beltade.

XXXIX

Io sempr'amai, e con sì giuste voglie,
la donna mia, ch'a l'amoroso tempio,
qual vincitor, devrei del suo cor' empio
haver' offerto homai l'ingrate spoglie.

Ma quella, che 'l velen spesso raccoglie
contra de l'altrui ben, per chiaro esempio
fa del mio bel pensier sì ingiusto scempio
che del buon seme il frutto mi si toglie.

Pur seguo quel desir che mi trasporta
fuor della strada ove 'l mio ben camina,
ma con più fioca speme e passi tristi;

che s'altro la mia falsa e vana scorta
hor mi promette, so che 'l ciel destina
che 'l torto altrui al fin gloria m'acquisti.

XL

«Poi che sì lieti prati e rive amene
 lasciar conviensi, hor ti raccoglio, armento,
 per gir in parti ove men dolce vento
 spira né si bel sol le fa serene.

Tu de' fecondi paschi, io del mio bene
 privi n'andiamo a passo tristo e lento,
 ma tu, non ben conforme al mio lamento,
 rimanti, o cara cetra, in queste arene,
 forse ché 'l ciel vorrà che Galatea
 qui ti ritrovi e la memoria alquanto
 svegli e scaldi pietà, che fredda dorme».

Così, già mosso, Coridon dicea,
 e, l'aria empiendo di sospir, co 'l pianto
 giva bagnando del suo armento l'orme.

XLI

Anima santa a cui l'alta presenza
 del ver scoperse sì divino effetto
 quando toccasti quel piagato petto
 che sciolse il dubbio de la tua credenza.

Cortese e largo amor, atto non senza
 mistier celeste e singular obietto,
 occhio per cui l'human nostr'intelletto
 alzossi a la superna conoscenza.

Sì come la virtù de le sacr'onde
 mi dié 'l tuo nome, in questo mar d'errore
 la scorta tua così mi si conceda.

Fra venti aversi homai par che s'affonde
 del ver la barca, onde del tuo signore
 quel che vedesti tu l'alma mia creda.

XLII

Perché la pianta a cui non mosse tema
 mai tuon celeste al vostro gran valore
 non basta, anzi del debito suo honore
 vostra virtù non più d'un fregio scema;
 però, d'alto purpureo e bel diadema
 il ciel v'adorna, onde si scopra fuore
 del vostro chiaro ingegno altro splendore,
 che scorga l'alma dopo l'ora estrema.

Per voi si fa de la magion di Dio
 vie più salda la pietra, onde ne crebbe
 gloria al Padre maggior che ben provide.

Vivete, o Bembo, acciò che 'l gran desio
 poi giunga a riva di chi scrive e v'ebbe
 sempre in honor, né mai signor vi vide.

XLIII

Gran tempo è homai, o illustre donna, ch'io
 sprono il mio stil, che reverente muova
 a farvi honor e mostri alcuna prova
 al vostro gran valor del servir mio;
 ma quando a tal effetto poi l'envio,
 a tant'alto volar piume non trova,
 hor, spinto dal gran debito, pur prova
 venir' a voi con l'ale del desio.

Ma chi lodar, Veronica, vi vuole,
 ben par che con la mente si confaccia
 di chi volesse accrescer luce al sole.

A me fia assai che 'l mio servir vi piaccia,
 non che 'l mio stil: ma dove udir si suole
 la vostra cetra, la mia canna taccia.

XLIV

Donne, che liete insieme ite per via,
 nodo gentil di due bell'alme elette
 e quasi, in un sol or, gemme ristrette,
 in cui d'ogni altra par che 'l pregio sia.

Io veggio Amor in vostra compagnia
 quinci e quindi aventar tante saette
 che, se 'l ciel lungamente lo permette
 senza piaga mortal petto non fia.

In cor human cotanto ardir non cade
 che contra voi schermendo mai si volga
 per conservarsi in vita o in libertade.

Già non desio ch'a' bei lumi si tolga
 il suo valor, ma cerco che Pietade
 la schiera vostra per compagna accolga.

XLV

Superne schiere, gloriosa et alma
 milizia eterna, hoggi fra voi movete
 più che mai gioia, che 'l gran Duce havete
 in cui riposta è la suprema palma.

O grand'herede, o parto humil, ch'ogn'alma
 al ciel sollevi e fai le genti liete,
 l'amaro pianto d'Eva homai s'acquete,
 ch'al fallo toglì la penosa salma.

O mirabil mistier in cui si fonda
 nostra salute, al ver tutto conforme
 che celavan le charte hor manifeste.

O largo ciel, Virginità feconda:
 l'alto fattor de le terrene forme,
 per darne vita del mortal si veste.

XLVI

Il più bel germe de' sacrati allori
 sì dolcemente, col suo raggio santo,
 nutrisce il sol, c'homai si toglie il vanto
 a quel che per lui sparse i primi odori.

La nova pianta, del terreno fuori,
 s'inalza al ciel con sì leggiadro manto
 ch'a l'ombra sua, tosto vedrassi quanto
 ponno de gli alti ingegni i bei lavori.

Cresca il lauro gentil e Phebo l'ami
 tanto ch'a rozze tempie la sua fronde
 mai non consenta, né vil man la coglia.

Né sia minor di quei ben culti rami
 per cui di Sorga son sì chiare l'onde
 che l'Arno con ragion par se ne doglia.

XLVIbis

Vergene e madre, hoggi è quel sacro giorno
 che lieta usceste fuor del mondo errante,
 dal padre accolta fra le schiere sante,
 qual figlia e sposa nel divin soggiorno.

Ogn'alto spirto, al tuo bel seggio intorno,
 al sommo re par che gran lode cante,
 che per virtù de le tue caste piante
 hor faccia 'l cielo e 'l suo camin sì adorno.

Soccorri a l'human stato e a la mia guerra,
 ch'a gli humil preghi tuoi, beata Ancilla,
 più largo il fiume de le grazie passi;

tu porti l'onda a l'infernal favilla,
 o fida scorta, onde giamai non erra
 chi mai non perda i tuoi felici passi.

XLVII

1.

Non tremi alcun mortal di meraviglia
chi qua giù mira il mio divin' aspetto:
io son la dea di Cipro, del mar figlia,
donna e splendor del terzo alto ricetto.
Come materna cura mi consiglia,
il fuggitivo mio figliuol diletto
cercando vo'; chi l'ha veduto el dica,
se Vener cerca a suoi desiri amica.

2.

Ch'indizio alcun di lui, o del suo piede
mostra qualch'orma, o del suo vol la via,
un bacio n'haverà per sua mercede
quanto dolce può dar la bocca mia;
ma chi 'l rimena la sua propria sede
di maggior don voglio che degno sia.
Et perché in mille forme inganna altrui
i segni udite da conoscer lui.

3.

Garzon' è alato et di color di fuoco,
crespe et flave ha le chiome e 'l viso ardente,
il parlar dolce, in cui non trova luoco
il vero, anzi è contrario a la sua mente.
Scherza come fanciul ma 'l scherzo e 'l gioco,
quando s'adira, cangia in duol sovente;
hor corre, hor vola e non ha ferma stanza,
et sempre in giro mena la Speranza.

4.

Copre il pensier' et ha le membra ignude,
e un picciol' arco, ma lontan aventa
saette al fianco, velenose et crude.

In lui vergogna e la pietad' è spenta;
la terra, il ciel et l'inferral palude
con l'aspre punte sue fiede e tormenta.
Ferito ha Giove e me, sua madre, spesso
e l'empio non perdona anco a se stesso.

5.

Non vola senza pargoletta face
che sopr'ogn'altra la sua fiamma estende
né vuol con noi, per alcun tempo, pace,
ma i maschi petti e i femminili accende.
Phebo, c'ha'l raggio suo tanto vivace,
sovente a tal' ardor vinto s'arrende;
anzi egli acceso già dal parto mio
pose 'l suo carro e se stesso in oblio.

6.

Chiunque il trova e giunge il prenda e legghi,
et se contrasta, a me per forza il meni;
né curi di suo pianto o di suoi preghi,
e fugga i baci suoi de velen pieni.
Se dolce ride, al riso non si pieghi,
anzi allhor più lo sforzi e l'incateni;
e se dicesse: «Io ti dò l'arco e i dardi»
(il tutto è fuoco), da tal don si guardi.

7.

Donne, se mai materno amor v'accese
s'alcuna l'ha di voi, me lo riveli:
né contra Vener sia tanto scortese
che le tolga le forze, o ver le celi.
Ben vi so dir che le faville apprese
di lui più crescon sotto i panni e i veli;
né lungo tempo il mio fallace figlio
nasconder mai si può senza periglio.

XLVIII

1.

Quando co 'l canto a noi predice il giorno
il gallo, e di Titon la lieta Aurora
lascia l'aurato letto, e d'ogni intorno
disperge l'ombre e le sue tempie infiora
mossa dal suon del conosciuto corno
de l'amator, che le ramenta l'ora
di dar principio a l'amorosa caccia,
e starsi, a l'ombra, fra l'amate braccia,

2.

Tirse prende la verga e 'l car armento,
così parlando, a i paschi usati mena:
Cornute schiere, il cor turbato e lento
qual desio muove o speme rasserena?
Da poi che morte ogni mio ben ha spento,
e 'l mio sperar sì duramente affrena,
dolce pensier più non mi muove il passo,
ma sol per pascer voi l'albergo lasso.

3.

De l'onde salse Phebo uscir s'affretta,
per riveder la pianta che tant'ama;
la luce al Dio d'Archadia anchor diletta,
che 'n qualche speco, sua Siringa il chiama;
Cinthia la notte con desir aspetta,
ché co 'l suo vago di corcarsi brama.
Io non ho notti né giornate amiche
che raddolciscan l'aspre mie fatiche.

4.

Quando pensai, per poggi o per campagne,
trovar colei cui riveder non spero,
hebbi Letizia e Speme per compagne,

così, cantando, ne scopersi 'l vero.
 Hor, l'una e l'altra, par che si scompagne
 da me, poi che non trovo alcun sentiero
 ch'a lei mi meni, onde 'l gran duol m'inbianca,
 che 'n parte vive ove la strada manca.

5.

Tu, cara mandra, mentre che l'acerba
 mia piaga a lagrimar hoggi m'appella
 (perché sovente il mal si disacerba,
 per lamentarsi in questa parte e 'n quella),
 non badar al mio duol, ma pasci l'erba,
 e la fronde del bosco, tenerella.
 Il pasto tuo seran le verdi foglie,
 'l pianto cibo fia de le mie doglie.

6.

Hor mi rimembra che 'n quell'antro ascosa
 Philli già quinci 'l mio venir attese,
 e mentre appresso a questa riva ombrosa
 giva pascendo voi, dietro mi prese;
 ond'io, fingendo l'anima paurosa
 del dolce assalto, per pagar l'offese,
 duo baci n'hebbi, e desiando il terzo
 mostrai dolermi del gradito scherzo.

7.

Ond'ella, allhor, per ricovrar mia pace
 il quarto diemme, e chiesemi perdono;
 et io, che dentr'ardea, con maggior face
 piansi, e le fei d'un vago pomo un dono.
 Lieta l'accolse, e scorta da verace
 spirito d'Apollo, con pietoso suono
 disse partendo: «Oh dura dipartita,
 pastor, ogni tua gioia hogg'è finita».

8.

Nel soverchio piacer mia mente involta,
a sì gran detto orecchie allhor non porse;
ma tosto venne onde, la cieca e stolta,
poi chiaramente del suo mal s'accorse,
ché la mia fiamma fu del mondo tolta
per dar più lume al ciel ov'ella corse;
e così Morte, con un stral pungente,
fece la terra oscura e me dolente.

9.

Sdegnosa, allhor, lasciò queste contrade
la Dea de' paschi e contra 'l ciel si dolse,
e 'n vece de le ben purgate biade
sterili avene e l'oglio si ricolse,
a le piante mancaron le rugiade,
ogni piaggia in tempesta si rivolse,
e fersi queste piaggie, allhor, sì triste,
che mai liete da me, poi, non fur viste.

10.

O quante volte, meregiando a l'ombra
qui m'udiste cantar, mentr'al ciel piacque,
e la mia voce, d'ogni affanno sgombra,
i bei furti d'Amor a voi non tacque;
hor la gran doglia che 'l mio petto ingombra,
fa che del pianto mio crescon quest'acque.
Ma chi sarà che 'l mio dolor contempre,
se 'l ciel m'ha condannato a pianger sempre?

11.

Tutto quel bel ch'i miei pensier ordiro
e 'l gran miracol che già in terra apparse
da gli occhi e da 'l mio cor lunge fuggiro,
e l'hore troppo al mio gioir fur scarse.
Gran danno mosse un picciolo sospiro,
e breve assalto lunga guerra sparse.

Deh, perché 'l ciel non la converse in fiore,
per non tòrre a la terra ogni suo honore?

12.

Tacque il buon Tirse, e di pietade accesi
mugir gli armenti et inchinar le fronti.
Ma poi che vide gli uberi distesi
a lor dal latte, li condusse ai fonti;
quasi havea il Ciel i minor lumi appresi,
e maggior l'ombre già dagli alti monti
eran cadute, ond'ei, le note corna
mesto contando, a la capanna torna.

XLIX

Hor che la notte oscura ha posto il freno
a l'humane fatiche, e 'l volo, e 'l corso
de vaghi augelli e de le fiere han tregua,
i miei pensier, che mai stagion' et hora
non han da riposar, svegliano il core,
per ragionar con lui de la mia vita.

Così, da la radice di mia vita
scorrendo al sommo, di Fortuna il freno
e d'Amor vanno ramentando al core;
ond'io, pensando al travagliato corso
che mi dié il ciel fra queste piume, un' hora
non trovo a la mia guerra mai di tregua.

Se 'l tempo al suo volar facesse tregua
o rinuovasse mia caduca vita,
io sperarei di mai non spender' hora
che non sentissi di ragion il freno,
onde 'l mal speso e disviato corso
più non darebbe tal rimorso al core.

Io vestirei di cotal' armi il core
ch'uopo non fora di cercar più tregua
da suoi nemici, nel vital suo corso,

e schermo tal havrebbe la mia vita
 contro d'Amor e di Fortuna il freno,
 ch'a scherno prenderia di morte l'ora.

Homai non è da ritardar più l'ora,
 ma ben è tempo di spronar' il core,
 che ponga a le speranze un nuovo freno;
 ché l'han tradito senza mai far tregua,
 e a quel cieco desir che la mia vita
 ha già condotta fuor del dritto corso.

Ringrazio quel pensier, che miglior corso
 mostra al mio piede, e al fin, m'insegna l'ora
 di trar, di tanto error, questa mia vita;
 se per adietro, cercai pace o tregua
 dove non era, homai, ricorre 'l core
 a quella man, che scioglie ogni dur freno.
 Per lei, fia rotto il freno ch'a mal corso
 volse il mio core, e spero veder l'ora,
 che doni più che tregua a la mia vita.

L

Lasso, non canto già perché la voglia
 sia di cantar, ma per celar la doglia.

Le lagrime nel core
 porto e negli occhi la bugiarda spene,
 non perch'io pensi Amore
 fingendo, far men duro a le mie pene,
 ma per coprir' l'error di chi mi tiene
 in questo stato e di mercé mi spoglia.

LI

Correndo Phebo per l'usata via
 con le fiamate rote, dal gran lume
 scorse, a riva del Re de ciascun fiume,
 un altro carro onde più luce uscia.

Allhor pien d'ira disse: «Homai che fia
di me, se 'l mondo fuor di suo costume
se stesso aggiorna e di schernir presume
del ciel le leggi et ogni gloria mia?».

Poi, con sue forze al grande oltraggio pronte,
percosse 'l gentil carro, e 'l volto offese
in cui regna la luce a noi gradita.

M'Amor, ch'alberga in quella sacra fronte,
soccorse al danno, e maggior lume accese
nel divo aspetto ov'è mia morte e vita.

LII

Aura, che contra l'oriente spiri
a me sì dolce e l'aria rassereni,
e la memoria fresca mi rimeni
de gli antichi miei dolci, aspri martiri;

Tu, fredda, infiammi i tepidi desiri,
e li rivolgi ove d'Amor i freni
soffersi, e i giorni torbidi e sereni
di Fortuna, e di Morte alti sospiri.

Qualche novella del felice sasso
m'apporta dove giace chi fè 'l cielo
ricco, povero il mondo, e me dolente.

Con lieve corso di soave gielo
la vista m'empì, et io, con lento passo,
riscaldo te con un sospir' ardente.

LIII

Felice stella, che tre regi guidi
dal lido oriental, sì fidelmente
al Re supremo e al bel ver oriente,
hoggi riposto fra negletti nidi;

i chiari raggi tuoi benigni e fidi

scorgan anchor la mia sviata mente,
 ch'aperti i suoi thesori, hor, largamente
 a lui gli doni, e 'n quel sol si confidi.

Onde, in vece di mirrha, oro et incenso,
 speranza, fede e caritate accesa
 offerisca al casto parto di Maria.

Poi, l'alma, scorta dal tuo lume immenso,
 de l'avversario suo fugga l'offesa,
 né più ritorni per l'usata via.

LIV
Delle Palme

O sacro ramo, che con verdi fronde
 sì lieto nunzio fosti a quel gran Padre
 che nel sommerger de l'antica Madre
 salvò il commesso seme sopra l'onde.

S'al puro canto il ver hoggi risponde
 de' pargoletti hebrei, con sì leggiadre
 opre vien tal che le tartaree squadre
 pietoso al nostro mal, rompe e confonde.

Io lietamente, o santa e schietta oliva,
 t'accetto e inchino, hor che salute e pace
 prometti al grave e travagliato spirto;

con più saggio desir t'accoglie l'alma
 di quel che già il mio cor pronto e vivace
 mosse a seguir sì vanamente il mirto.

LV

Fiera novella con spedito volo
 giunga a l'orgoglio de l'eterna morte,
 che mansuetto Agnello, altiero e forte,
 tosto l'affrenarà co 'l sangue solo.

L'aspra sentenza de l'ingiusto duolo
con chiare note al crudo regno apporte:
che da ferito e sacro pié, le porte
fien rotte al carcer del beato stuolo.

Per la pietà del suo fattor cangiarsi
già veggio il cielo e de l'error la salma,
per tanto Redentor, felice farsi.

Sento la fioca voce, afflitta et alma,
cortese a chi l'offende anchor mostrarsi,
e ceder Morte hoggi al morir la palma.

LVI

Se dal tuo fonte qualche humor non viene
che lavi, o Re del Ciel, questo mio petto,
in troppo immondo e mal purgato tetto
hor entri, con mio scorno e gravi pene.

Ma le dolce'onde di tue sante vene,
sparse in lavar nostro comun difetto,
mi dan tanta baldanza ch'io t'accetto,
fatto secur da mia verace spene.

S'albergo ove fia fé mai non ti spiacque,
come conobbe Martha e la sorella
a cui la tua pietade il frater rese,

per quella fé che 'n me mai sempre giacque,
ne l'alma mia fatta di morte ancella
tu, che sei vita, entra, Signor cortese.

LVII

Signor, quando del mar l'onda sadira
mossa dal vento che la turba e fiede,
l'imagin del suo aspetto allhor non vede
chi 'n tal tempesta la sua vista gira.

Così la vita nostra che sospira
 ne 'l mortal corso, a cui non si concede
 mai fermo stato e riposata sede,
 non ben se stessa in tal travaglio mira.

Nessun vegg'io, che freddo e caldo prove,
 sì amico al ciel ch'i colpi aspri e molesti
 schifi del mondo e 'l suo fallace impero.

Dunque la mente di chi 'l tutto muove
 sempre tranquilla e i spiriti celesti
 sol veder ponno di se stessi il vero.

LVIII

Se 'l sesto in mezzo d'alcun spazio un piede
 ferma e con l'altro gira, un sì perfetto
 cerchio si fa che nel pensato effetto
 non s'inganna la man ch'a l'arte crede;
 ma se del punto ove già posto sede,
 si muove il primo piè, con tal difetto
 si forma indi la rota che 'l concetto
 del fabro tosto de l'error s'avede.

Così chi sta in colui che 'n ogni parte
 regna, de l'opra sua se stesso guida
 a fin perfetto col girar degli anni;

ma se col passo errante si diparte
 dal centro in cui stabil virtù s'annida,
 il vero lascia per seguir gl'inganni.

LIX

Donna del ciel, di cui mai non si nega
 l'alta pietade a le preghere sparse
 con pura fè, né a te le grazie scarse
 son del Signor che 'l tutto scioglie e lega;

il tuo soccorso contra Morte spiega,
 ch'alzando il braccio e minacciando apparse
 fiera, sopra colui che può chiamarse
 parte de l'alma mia, c'hor ti prega.

Pur se 'l supremo Re, gli eterni scanni
 ornar pensa di lui, volga pietoso
 la vista alquanto a li terreni danni;

che col thesor nel mortal velo ascoso,
 il mondo ricco può tener qualch'anni,
 poi farne il cielo anchor lieto e gioioso.

LX

Fin che le gregge tue seran pasciute
 da chi di lor si pasce e le percuote,
 vedrò le mandre tue, Signor, si vòte
 ch'a pena fien da lupi conosciute.

Già fur' in prezzo, hor son' a scherno havute,
 dal pessimo uso le tue sacre note,
 né mai seran da tanto mal remote,
 se l'ira tua non è la sua salute.

Veggio d'alto cader rapido fiume
 che par che ripe e de' pastor roine
 gli alberghi, i sterpi, e le feconde piante;

ma pur contento a l'opre tue divine,
 starommi, poi ch'io veggo col tuo lume
 ch'errar non ponno le tue voglie sante.

LXP

Iacopo Cantini

*L'altero suon che 'l nostro aer percuote
 di vostra cetra in sì sonoro stile,
 può gloriosa far l'anima vile,
 e coronare altrui d'eterna dote*

*saggio pastor, a le cui dolci note
scendon le piogge a rinfrescar Aprile,
onde le nostre rive altro gentile
habito prendon da virtù remote.*

*Non par le piaggie felsinee per voi
spirano odor, ma l'apenino e l'alpe
apron mai sempre i più riposti fiori.*

*Aspe sordo già mai, né cieca talpe,
nocchia a bei detti, e Phebo i divin suoi
rami vi serbi de i più verdi allori.*

LXI^{oo}

Risposta

Hor questo ciel con sì bel suon percuote
la vostra cetra onde 'l mio basso stile
lodando alzate, ch'ei si fa gentile
sol con l'altezza de le vostre note.

Per voi, Pastor cortese, hor son remote
le triste piogge dal fiorito Aprile,
né cosa qui fra noi puote esser vile,
dov'è del vostro ingegno la gran dote.

Ringrazio quello che co i vanni suoi
l'ascoso nome mio fra steril' alpe
porta in bel campo d'odorati fiori;
e però prima ch'io non ami voi
udirà l'aspe e vederà la talpe,
e Phebo sprezzarà gli amati allori.

LXII^o

M. Benedetto Cipelli a Messer Thomaso Castellani

*Ben ponno homai le sacre Muse altiere
girsen per voi, e d'honorato alloro
cintovi il capo, altari e statue d'oro
drizzarvi ovunque il Sol rischiara e fiere.*

*Così le glorie loro antiche e vere
s'alzano al vostro stil saggio e canoro,
e tal è 'l nome e tal è 'l pregio loro
qual non s'udì giamai tra le gran sphere.*

*Le Grazie in tanto a l'alme nimphe aggiunte
vi spargon fiori, e i più lodati spirti
schermo vi fan del tempo a l'aspre punte.*

*A voi le piagge, a voi gli ombrosi mirti
verdeggian sempre, e qual pianta è più humile,
fiorisce a voi d'eterno verde Aprile.*

LXII^{oo}

Risposta

*Cipello, a voi Phebo nutrice e fiere
con dolce raggio il suo diletto alloro,
per darvi un fregio ch'acquistar con oro
non si può già, ma con vostr'opre altiere.*

*Le glorie antiche e le corone vere
serban le Muse al vostro stil canoro,
ma 'l gran valor ch'è in voi e 'l disio loro
pagar sol ponno le superne sphere.*

*Con sì cortese laccio hor veggo aggiunte
le Grazie al vostro suon, ch'i chiari spirti
d'invidia n'hanno al cor lodate punte.*

*A voi crescon' i lauri e i verdi mirti,
ma troppo largo e 'n vostr'altezza humile:
hor date a me quel ch'a voi serba Aprile.*

LXIII^o

A Messer Thomaso Castellani Messer Giovanni Batt. Pizzoni

*S'a quei che furo inanzi al secol nostro
serban le Patrie lor superbi honori
perché l'ornaron con suoi gran sudori,
d'oro, perle, rubini, argento et ostro,*

*quanto via più si debbe al nome vostro,
che sgombrando dal Rheno i gravi horrori
spargete nemi di perpetui fiori
col gran poter del ben purgato inchiostro?*

*Tal che già scorgo la moderna etade
stupir di voi, che nel suo dolce idioma
potete gareggiar col miglior toscano.*

*Come s'allegraran queste contrade,
sicure homai per voi dal tempo fosco,
ch' invidia le havrà forse Hetruria e Roma?*

LXIII^o

Risposta

Voi ch'al paterno nido havete mostro
con leggiadri poetici colori
quella dolce pietà ch'esprimer fuori
può caro figlio del suo interno chiostro,
ch'Ancona v'orni qual perpetuo mostro –
ben siete degno – d'alti e bei lavori,
che come salvi son dal tuon gli allori
così siete secur dal mortal rostro.

Ma in me del ciel tanta virtù non cade
che 'l Rhen infiori, e anchor non so qual bosco
fronde mi doni per ornar la chioma;

se 'n qualche pregio l'alma mia cittade
m'havesse, pur da la cortese soma
de le vostre gran lode il riconosco.

LXIV^o

Messer Lodovico Domenichi a Messer Thomaso Castellani

*Come allhor, quando a le stagion migliori
l'horrido verno cede, e le pruine
a le fresche rugiade matutine,
escono l'api a i più soavi fiori;*

*et da quei tolti i suoi leggiadri honori,
pongono intente al suo lavoro fine,
così vedute l'opre pellegrine,
frutti ne danno i vostri alti sudori;
saggio, felice et honorato veglio,
qual meraviglia havran quei che verranno,
mirando in carte voi sì come specchio,
e quanta invidia a noi, quando diranno:
«Videro quei de gli scrittori il meglio,
noi, di lui privi, habbiamo eterno danno».*

LXIV^{oo}

Risposta

Voi che ne i verdi vostri anni migliori,
fra l'aspro verno e sterili pruine,
quasi fra le rugiade matutine
di sì bei frutti a noi mostrate i fiori,
col lavor vostro al mondo eterni honori
ben promettete, e gloria senza fine,
e già l'empion con opre pellegrine
di meraviglia i vostri alti sudori.
Io, quasi secco tronco e non pur veglio,
frutto non rendo, e a quelli che veranno
fien le mie charte assai torbido specchio.
Qui fia l'invidia lor, quando diranno
ch'a nostra età de' chiari spirti il meglio
de le mie lode habbia provisto al danno.

LXV^{oo}

Risposta a Messer Giovanni Angelo Papio

Se di Parnaso a me cortesi l'onde
sì fosser come a voi, colmo d'honori,

homai correr potrebbe e accrescer fiori
 il nostro picciol Rheno a le sue sponde.

Altra virtù che 'l canto mio s'asconde
 in lui, che l'empie di pregiati odori,
 io fra le piante che di bei colori
 ornan sue rive son la minor fronde.

Angel gentil, hor vi ringrazio, poi
 che 'l vostro stil con suoi divin' accenti
 cerca cangiarmi di vil piombo in oro.

Ma ciò non fia s'Apollo, come a voi
 lontan dal volgo e da le cieche genti,
 a me parte non fa del suo thesoro.

LXV^o*Sonetto del Papio a Messer Thomaso*

*Già con dolce spirar Zephir' adorna
 le piagge e i monti di fiorito manto,
 ma 'l mio fier sospirar e intenso tanto
 le fronde atterra, ond'aspro verno torna.*

*Giungendo Phebo a le taurine corna,
 empie 'l terren d'humor fecondo e santo,
 ma la soverchia pioggia del mio pianto
 steril lo rende, e ciascun germe scorna.*

*Ride la terra, e de la nova spoglia
 par che s'allegri; io de l'antica e fera
 region mia piango, e d'altro non ho voglia.*

*Temprasi 'l giel, ma la mia donna altera
 ver me s'aghiaccia, e per maggior mia doglia
 mi fa tutto contrario a primavera.*

LXVI

Harmodio mio, che con sì dolci accenti
 a le mie rime tant'honor porgete,
 e le schiere selvaggie indi muovete
 ad ascoltar di Tirse i gran lamenti;

i Lauri e i Mirti homai per me son spenti,
 e le sue frondi 'l ciel par che mi viete.
 A voi, che degno di tal fregio siete,
 sol crescon quelli a coronarve intenti.

Ben vi ringrazio del cortese affetto,
 e duolmi che 'l gentil vostro desio
 nel mio poco valor fin non ritrove.

Ma in me fia assai, poiché di lungo oblio
 ritoglie il vostro stil chiaro e perfetto,
 e sì caldo ad amarme il cor vi muove.

LXVII

Al Signor di Scandiano

Signor, quel gran valor ch'avete mostro,
 muove a lodarvi la mia voglia accesa,
 ma poi l'ardor s'aghiaccia a tanta impresa.

L'alta virtù, co'l nobil sangue vostro,
 Iulio gentil, non vola al ciel con l'ale
 d'altrui saper, ma con le proprie sale.

Né trovo stil di quel gran nome degno
 che fè già stanco ogni latino ingegno.

LXVIII

Al Signor Pallavicino

Chi con sue lode il vostro nome crede
 d'alzar, fia come quel che portar pensi
 a l'India avorio, et a Sabei gl'incensi.

Gieronimo, al valor che 'n voi si vede
 hor si rinova, come spoglia d'angue,
 l'honor del buon Pallavicino sangue.

E 'l suon de la virtù che di voi esce
 la gloria a vostri antichi padri accresce.

LXIX

Madre del padre tuo, sposa del figlio,
 refugio ver d'ogni alma che sospira.
 Vergene saggia, che 'l furor' e l'ira
 de 'l Signor tempri, e adorni 'l ciel col ciglio.

La nostra nave, a cui non val consiglio
 d'human nocchiero, d'error carca gira
 fra l'onde irate, e già se stessa mira
 per venti aversi corsa in gran periglio.

Però, con quella speme che con l'ali
 di sua pietà sovente al ciel' ascese,
 a te ricorre, o fido suo conforto.

L'aura de' preghi tuoi, che la difese
 da duri scogli ne passati mali,
 hor per lei spiri, e la sospinga in porto.

LXX

Homai sott'altro ciel, per miglior acque
 correr conviemme, o ver ritrar a riva,
 poi ch'è mia nave di buon vento priva,
 sempre in quest'onde a la fortuna spiacque.

Sì dolce suono a le mie orecchie piacque,
 d'una sirena in forma humana e viva,
 che mentre troppo errando m'aggradiva;
 il legno mio quasi sommerso giacque.

Hor piaccia al Ciel che più benigna stella
 l'errante mia speranza homai destine
 al porto ver, per via più dritta e bella.

E quel gran donator de le divine
grazie, la già smarrita navicella
per altro mar conduca a miglior fine.

LXXI

Muse, se mai danno terren piangeste,
o lietamente mai vi mosse al canto
celeste acquisto, hor vi mostrate quanto
basti a la terra e al ciel gioiose e meste.

Spiegando l'ali sue, veloci et preste,
asceso è Seraphino al regno santo,
di cui le strade con sua voce tanto
al mondo rendea piane e manifeste.

Hor l'alto Re, con la sua man superna,
i frutti ad un ad un par che gli conte
de l'util seme che già sparse in terra.

Tornata è in cielo, a la milizia eterna,
la tromba che giù scese a mover pronte
nostr'alme contra la tartarea guerra.

LXXII

Hor credo ben, che già del grande Alcide
l'invitte membra il fier venen vincesso
d'una empia scorza, e ch'ei se stesso ardesse
poi che di vincitor vinto si vide.

La sottil spoglia che di fuor s'asside
da quel balcon, con le virtuti impresse
da l'alme luci ch'ad amar concesse
fur per albergo, hor chi la mira uccide.

Quella toccando, il gran Theban famoso
offese, e questa, il tocco ascoso avorio
membrando, empie il mio cor d'invide fiamme.

O nuova arte d'Amor! Io pur mi glorio,
che mentre scalda il Sol sì desioso
quel candido lavor meco s'infiamme.

LXXIII

Phebo, che già di Marte e Vener bella
vedesti i dolci furti, et hora miri
i lieti scherzi e i leggiadri giri
de la mia donna con la cara ancella;
se la tua luce, allhor nemica e fella,
fu a quei divini amanti e a suoi desiri,
hor accresce al mio cor tanti martiri
d'invidia quante hebbe d'amor quadrella:
ché dentro a quel balcon tocchi e riscaldi
più che non vide mai ricco Oriente,
né per benigno ciel, fiorito Maggio,
e tutto quel che sì tenaci e saldi
fa sempre i miei desir' ma pur sovente
troppo a le fiamme altrui nuoce il tuo raggio.

LXXIV

Anzi che le tue voglie acerbe e crude
meni al fin, Morte, pensa che Natura,
in rifar sì bella opra che le fura
tua avara man, convien che 'n darno sude.

Né sì sovente, con le membra ignude,
Sterope e Bronte, a la fucina oscura
da Vener mossi che d'armar procura
l'alato figlio, batteran l'incude.

Chiusi i begli occhi, ogni vittoria cessa
d'Amor, che senza il vago e dolce lume
ogni suo colpo fia commesso al vento.

E Tu, che di mirar hai per costume

ai più bei germi, d'avanzar te stessa,
più non sperar quando ogni bel fia spento.

LXXV

Rettor del ciel, che fia de gli humil' Agni
che già pascesti così caramente,
se chi da te si noma ingiustamente
co i crudi lupi par che s'accompagni?

Non hebbe il figlio di Pipin fra' Magni
luoco per farsi amico a l'Oriente?
O Mensa invitta, honor già del ponente,
u' son i tuoi legittimi guadagni?

Uopo non è, Signor, che le tue chiome
più bagni 'l sangue, ma d'oprar la sferza
ne' i figli tuoi che son contra 'l tuo nome.

Non vedi ben, qual da mattin a terza
velen si sparga? E 'l fiero Leon come
ruggendo intorno a le tue mandre scherza?

LXXVI

Perché 'l ciel vuol ch'al colmo le tue doglie
giungan, Italia, lagrimosa e ignuda
d'ogni valor, Morte importuna e cruda
duo chiari lumi al tuo bel volto toglie.

Orba in un punto e de l'antiche spoglie
priva ti veggio, hor t'affatica e suda
Marte in alti pensier', onde poi chiuda
un picciol sasso il fin di tue gran voglie.

Ripon la spada e nuda la rivesti,
che le tue imprese o vital corso infido
più belle han fatto l'ultimo suo varco.

O folgori di guerra, troppo presti
foste a sparir, invitto Duca e Guido,
moderna gloria e honor del Gallo e Marco.

LXXVII

Signor, vedete con quant'arti Amore
a nostro danno le sue forze spende,
il qual non pur sotto leggiadre bende,
ma in mille guise adopra il suo valore.

Hor cangia di Narciso in un bel fiore
la vana forma che lo strugge e incende,
et hor Pigmalion coi lacci prende
del suo proprio lavor che gli arde il core.

Ma non contento a questo e quell'inganno,
voi, c'havete nel cor fermo e tranquillo
sola colei che tien la giusta spada,

cerca legar' in un bel ricco panno:
ma in van s'adopra, perché 'l gran vessillo
non vuol vostra virtù che 'n sua man cada.

LXXVIII

Sperava homai che a la tua fiamma antica
fosse senz'esca, Italia, e nutrimento,
e di veder in te l'orgoglio spento
di fortuna a 'l tuo ben tanto nemica.

Questa speme mi diè l'util fatica
de 'l buon Pastor, quando se stessa 'l vento
commise e a l'onde infide, e non fu lento
de gli alti Regi a far la coppia amica.

Ma veggio anchor' il tuo mal sen nutrire
l'impression di quelle accese voglie
che fur cagion de le tue pene acerbe.

Deh, non si cerchi più di fastidire
de' vicin le fortune, e ad altre spoglie
vie più lodate tal desir si serbe.

LXXIX

Coppia leggiadra, per sì bel camino
 segui d'Amor la valorosa insegna,
 c'homai di quel vessil serai ben degna
 che porta impresso il candido Armellino;
 o Donna nata sotto buon destino,
 ch'un servo havete in cui viltà non regna,
 e d'ogni atto e pensier sempre si sdegna
 ch'al vostro honor non vede esser vicino;
 e voi, Signor, fra 'l bel Topazio e 'l Mirto,
 con le piume d'Amor, al ciel volando
 gite, e con l'alma de 'l suo ardor contenta.
 O Vittoria perfetta, o raro spirto,
 qual è che mai vinca se stesso, e quando
 fu per somma beltà vil voglia spenta?

LXXX

Poi che in Tesaglia le querele e i pianti
 per quella fronde che cotanto amasti
 spargesti in darno, o Sol, mai sempre odiasti
 la pace e 'l ben d'aventurosi amanti.
 Tu, che con lieti, chiari e bei sembianti,
 pur dianzi a queste strade ti mostrasti,
 hor al tenero piede il camin guasti
 piangendo, e bagni i crin dorati e santi.
 Che nuoce a te, se duo fid'alme accese
 hor quinci vanno insieme ragionando,
 di quel che forse lor diletta o duole?
 Non far col pianto, o Sol, cotante offese,
 al breve e bel sentier che non scio quando
 mai possa udir le più dolci parole.

LXXXI

O pargoletto Augel, che co 'l tuo canto
a tant'amor sì dolcemente preghi
quel duro cor che ' miei continui preghi
non mosser mai, né mio servir né pianto;

tu la tua gabbia, et io, piangendo, canto
il carcer mio, di cui par che mi neghi
il fin amor, e vuol che 'n charte io spieghi
lode di lei che del mio strazio ha 'l vanto.

Deh, come volentier con la tua sorte
mio stato cangiarei, che chi ti pasce
sol per tenerti in vita a me dà morte!

Hor creder posso che chiunque nasce
dal materno alvo sua ventura apporta,
come tu dal tuo nido, io da le fasce.

LXXXII

Da poi che Amor lieto vi porge l'ale
per farve lieve e pronto a la salita
del sacro monte, e 'l ver sentier v'addita,
Phebo benigno, onde a tal ben si sale,
non manchi al vostro vol alto e fatale
la dotta penna, né da voi schernita
mai fia la strada ch'a poggiar v'invita
dove di Morte il gran poder non vale.

Ma mentre sua larghezza il ciel vi mostra
raccolgiete, Ioseppe, i doni suoi,
poco prezzando le terrene brame.

Tal luce viemme da la fiamma vostra
che di lontan mi fa conoscer voi,
e sì mi scalda che convien ch'io v'ame.

LXXXIII

Mentre ch'un Sol non mai più visto in terra
 il lato manco con focosa e salda
 fiamma m'incende, l'altro, con men calda
 luce, mi muove al destro fianco guerra.

M'a quel, che grand'ardor dentro mi serra
 volgo la vista desiosa e balda,
 gl'homeri a l'altro che sol fuor mi scalda
 così, vinto, d'amor il desir erra.

Pur dirò il ver, o dei, con vostra pace
 i maggior lumi che fan chiaro il cielo
 il mio bel fuoco pareggiar non ponno.

Però raggio minor e troppo audace,
 qui scorno havrai, se gl'occhi suoi col velo
 questa donna non copre o chiude il sonno.

LXXXIV

Dopo sperar hor pace, hor temer guerra,
 Cognati Regi, che farete voi?
 Giano ne i vostri regni, i tempj suoi
 per le genti di Christo mal diserra.

Non vi fe 'l Ciel sì larghi doni in terra
 perch'odio eterno si nutrisca poi,
 ma per fiaccar' il corno a chi vuol noi
 per servi e l'armi contra 'l vero afferra.

Chi salverà, Jesù, le schiere tue,
 se di se stesse ognhor cercan le pene
 e 'l ben de l'una al mal de l'altro è guida?

E chi potrà saldar le piaghe sue
 se 'l proprio ferro pur l'apre le urne,
 ond'Europa ne pianga e l'Asia rida?

LXXXV

Padre, che 'n ciel la tua Città non meno
 in braccio porti che nel cor portasti
 qua giù, che come figlia l'adornasti
 di quelle doti che fan chiaro il Rheno,
 e le sue spoglie, sotto duro freno
 d'empio Signor squarciate, rinnovasti,
 e lei vie più che 'l tuo Bizanzio amasti,
 onde col tuo mortal le alberghi in seno;
 Hor spiega al sommo Sol tuoi santi prieghi,
 che contra ogni dannoso e fiero nembo
 il ciel con lieto raggio le con tempre;
 e, per virtù di quel tuo santo grembo
 in cui s'asside, pace non le neghi,
 et io sia degno di lodarti sempre.

LXXXVI

Anima invitta a le mondane lutte,
 già sì sovente da Fortuna offesa
 nemica al tuo valor, e al ciel' ascesa
 lasciando me non con le luci asciutte,
 hor spente vedi l'aspre forze tutte
 de l'empia sempre a tuoi travagli intesa,
 e qual celeste e nuova lampa accesa
 al fin hai le tue tenebre condutte.
 Quel benigno signor che ti raccolse,
 per guiderdon la tua terrena guerra
 nel ciel in pace eterna al fin rivolse.
 Ma se qua giuso il tuo mortal non serra
 paterno sasso, a te poco si tolse,
 ch'ogn'huom che muore ha 'l suo sepolcro in
 terra.]

LXXXVII

O padre e buon pastor, che la tua greggia
saggio governi con sì giusta verga
che lieta pasce e poi sicura alberga,

s'avien che 'l cielo al merto altrui proveggia
e al debito suo honor il pregio s'erga,
non fia che nostra speme si disperga.

Anzi, tosto vedremo ornarti il crine
di maggior fregio il desir nostro al fine.

LXXXVIII

Cantate, anime liete,
eterne lode al ciel che per salvarne
il verbo è fatto carne.

La schiera pastoral lascia sue gregge,
e di letizia piena
hor cerca l'alto e pargoletto agnello:
nato è colui che 'l primo error corregge,
e 'l fier orgoglio affrena
di chi fu prima al suo Signor rubello,
del ciel disceso è quello
cortese parto che vuol vita darne
morendo e liberarne.

LXXXIX

Alma beata, ch'al terrestre seno
rendesti 'l mortal velo,
hor fai più lieta l'harmonia del cielo.

Le sante alate schiere, il tuo bel canto
col suo tenor seguendo,
empion di doppia gloria il regno eterno:
letizia accresci al ciel e al mondo pianto,

Camilla, e al ver giungendo
 ogni humana vaghezza hor priendi a scherno.
 Né de 'l tuo stato han più gli anni il governo,
 ma senza cangiar pelo
 vivi dove non è caldo né gielo.

XC

La gentil pianta che soavi odori
 rendea del Tebro a le famose sponde,
 porta Himeneo con faci sue seconde
 al Rheno, e l'orna già di lieti fiori.

Ma s'ella giunge a' suoi perfetti honori
 spanderà rami con sì altera fronde,
 come a la speme già l'opra risponde,
 che torrà 'l pregio a' triumphali allori.

Simil radice e sì ben nato germe
 già diede 'l seme al gran popol di Marte,
 che fé le forze altrui gran tempo inferme.

Cedan l'antiche a le moderne charte,
 in cui le lodi più tenaci e ferme
 di Lavinia Colonna homai son sparte.

XCI

Salda Colonna, cui giamai non mosse
 celeste forza né terreno ingegno
 dal suo valor, ma di virtù sostegno,
 ben piacque al Ciel che tua fermezza fosse;

fin che de l'importune aspre percosse
 del lungo mal mio liber non divegno,
 giunger non ponno al debito lor segno
 mie voglie, da l'oblio sempre rimosse.

Con la vista e col piede reverente
 per me far si devria quel che conviensi
 verso la bella e candida tua mano;

ma fin ch'a tal per non poter non viensi
 di quel ch'Iddio suolsi appagar sovente
 hor s'appaghi 'l tuo cor vie più c'humano.

XCII

Se nel color de le gelate brine
 cangiato il pelo il verno non m'havesse,
 forse che se 'l mio petto non ardesse,
 non seria fuor de l'amorose spine?

Ma 'l cor, che vede ne 'l mio bianco crine
 già di molt'anni le sembianze espresse,
 seguendo l'orme da l'etade impresse
 passar non vuole il debito confine.

Donna, s' a questa vostra primavera
 servato havesse il languido mio fiore
 quel ch'al suo vol riposo mai non hebbe,

il secco mio, che rinverdir non spera
 al vostro lume ove soggiorna Amore,
 nel verde suo maggior arder potrebbe.

XCIII

Anime caste e pure,
 al bel servizio intente
 di quel Signor che vi può far contente:
 sì come il flagellar sempre voi stesse
 in compagnia del pianto
 cangiar si deve in pace eterna e 'n riso,
 così potess'io le vostr'orme impresse
 al mondo seguir tanto
 ch'io mi vedessi dal suo error diviso.
 Et vosco in paradiso

del sommo Sole al raggio alto e lucente
scaldarmi al fin, fra la beata gente.

XCIV

Tu, cui di Pietro l'honorata soma
sì giustamente si commise e diede,
né il don di quel che rappresenti eccede
la gran virtù de la tua nobil chioma,
dal tuo valor fia Babilonia doma
e chi con lei sì vanamente crede,
e qual avanzi al mondo, o tua mercede
o l'alta sua speranza, è in dubbio Roma.

A Te ricorro come servo umile,
seguì l'orme ver me del tuo signore
che sempre povertà largo raccolse.

Sallo Pietro e Giovanni, e del tuo ovile
anchor son' io: il saggio e buon pastore
d'ogni picciol' agnel la cura volse.

XCV

S'allhor ch'io giunsi per benigna sorte
dove far si devean palesi e chiari
i miei desiri e raddolcir gli amari
affanni, in voi, dolce mia vita e morte,
mancò la lingua di parole accorte,
quasi fanciul che di snodarla impari;
non mi doglio d'Amor, ch'i suoi più cari
così scopron l'ardor quant'è più forte.

Ma la fiamma che vien de gli occhi vostri
l'ardir mio non sofferse, e 'l cor si duole,
che l'ali al suo pensier di subito arse.

Dunque men lume il vostro Sol dimostri,

ch'aquila non son' io, ma le parole
sempre seranno al mio gran fuoco scarse.

XCVI

Sciogliti homai da le noiose braccia,
candida Aurora, del tuo sposo antico;
e tu, Sol, de le tenebre nemico,
la fosca madre de le furie scaccia.

Mostra al bel Lauro la tua lieta faccia
che lo nutrisce con calor sì amico,
e a me quel vivo lume, ond'io nutrico
l'occhio e 'l pensier, e 'l cor m'arde et
 aghiaccia.]

Tu pur t'ascondi, e 'l ciel la Notte imbruna,
temendo forse non ricever scorno
da duo stelle più lucide e superbe;
 ma se ciò si ritien, Tu reggi 'l giorno,
Madonna il regno prenda de la Luna,
e 'l luoco a me d'Endimion si serbe.

XCVII

Quando sì accesa e così altiera apparse
l'ira per farsi adorna in quel bel viso,
allhor mi fu in tre parti il cor diviso,
in quel dolce, gentil, crudo infiammarse.

Al grave suon del mesto lamentarse,
da la pietà restai vinto e conquiso,
gli atti leggiadri poi mirando fiso
meraviglia mi prese et amor m'arse.

Piover cristallo e folminar parole,
d'alto intelletto e accendersi la neve
vidi, e duo stelle far sparir il Sole.

O spettacol gentil ma per me greve,
che fra pena e timor l'alma si duole
da poi che l'ira in lei beltà riceve.

XCVIII

Rime, che già de la mia chiusa mente
apriste l'aspre piaghe et amorose,
hor con note più amare e lagrimose
fatevi udir fra la pietosa gente.

Squarciato ha morte col suo fiero dente
il bello e 'l fior de le terrene cose,
e 'l nostro Sol' il suo bel raggio ascose
per non uscir più fuor de l'Oriente.

Di morte sempre andrete ragionando,
ma voi, pensier', la bella e gentil alma
che si diparte accompagnate in cielo.

In terra con lei foste, hor di sua palma
la vedrete gioir e, Dio lodando,
lieta sprezzar il mondo e 'l mortal velo.

XCIX

Quanto più s'affatica il rozzo ingegno,
e produr vuol frutti pregiati e cari,
tanto men dato gli è dai cieli avari
come d'una tal grazia al tutto indegno.

Voi, che non solo de gli antichi al segno
giungete con bei detti alti e preclari,
anzi sormonta i più famosi e rari
vostro purgato inchiostro e di voi degno,
con mano amica fuor de' giardin' nostri
svellete i prun silvestri, urtiche e spini,
ch'a le piante l'humor toglion, e a l'erba
acciò che chiaro a tutto il mondo mostri

i don' del Ciel raccolti alti e divini
e la virtù che'n voi chiusa si serba.

C

Non è nel giardin vostr' herba né legno
che frutti mai produca aspri et amari,
anzi soavi e dolci e senza pari,
come ben culto e d'humor sacro pregno.

Onde s'a quel con gran diletto vegno,
il faccio sol perché la man impari
del mio sveller i sterpi, e si prepari
a tal lavor che 'l sol non l'abbia a sdegno.

Sì largo fonte bagna i germi vostri
ch' i lauri s'alzan sopra i faggi e i pini
per ornarvi di fronde alta e superba;
ma inutil' piante i miei mal culti chiostri
adombran, sì che 'l ciel par che destini
sempre al suo parto una stagion acerba.

CI

Roberto, il vostro stil' alto e cortese,
in cui l' indegno mio tant' honorate,
con le sue piume ha le mie rime alzate
dove non foran per se stesse ascese.

Se pur di Christo l'armi a sante imprese
seran da le mie charte mai svegliate,
scorte dal favor vostro, e ben guidate
fien dove io bramo sue ragioni intese.

Già quasi mute nacquer le mie rime,
ma, qual terreno corpo che riceve
l'alma dal ciel, han da voi spirto e suono.

Vostr' affetto gentil' al cor m' imprime
debito tal che, quanto il viver breve
può gran merto appagar, tanto vi dono.

CII

Spirto felice, hor vedi
 quanto a Dio piacque e al mondo il tuo valore,
 ch'egli per morte in terra e 'n ciel non more.

Già contra l'arme gloriosa palma
 ti porser l'armi in più honorate imprese
 poste ne la tua man saggia et ardita;
 hor con la gran virtù de la bell'alma
 a Morte fai, signor, sì giuste offese,
 che col tuo fin rinasci a maggior vita.
 L'alta bontà infinita
 ti dona, e a sì bel don prescrive l'hore
 fra la milizia eterna il primo honore.

CIII

Donna, che reggi quella instabil rota
 la qual, girando ognhora,
 hor pianto, hor riso, a tutto il mondo muove,
 com'esser può che 'l suon non ti percuota
 l'orecchie, ad hor ad hora,
 de le nostre querele antiche e nuove?
 I mondan' regni, a chi commetti e dove?
 A l'avarizia e a l'ira,
 e a chi salendo aspira
 a gli altrui danni et a malvagio prove.
 Ma come avien, se così instabil sei,
 che la tua rota stabilisca i rei?

Quando vedransi mai le membra sane,
 se da mal capo cade
 humor ond'escon doglie aspre et mortali?
 E quando mai seran secure et piane
 di gire al ben le strade,
 se conteso è il camin da tanti mali?
 Hor contra la ragion regnan li strali,

et dietro il mal' esempio
 molti ardeno il gran tempio
 per farsi col peccar sempre immortali.
 Confuso è il mondo, e mi spaventa il peggio,
 ché la virtute è al basso e 'l vizio in seggio.

Tu, che per ricovrar venisti in terra
 il tuo perduto seme,
 mosso d'amor fuor d'ogni humana legge,
 provvedi homai a così lunga guerra,
 che troppo mal ne preme
 se tua pietosa man non lo corregge.
 Che mal haver salvate le tue gregge
 col sangue e duolo amaro,
 se 'l lupo ingordo e avaro
 con tanta rabbia poi le guida e regge!
 Crescer tanta roina non si lasce,
 che chi pascer le dee di lor si pasce.

Ne pur qua giù, ma le nemiche squadre
 cercan salir' in cielo
 e far' oltraggio a la tua amata sposa.
 Chi nega il santo spirto, il figlio e 'l padre,
 chi biasma il casto velo,
 in cui giacesti come humana cosa.
 Questa turba importuna e furiosa
 ha posto il ver su l'armi,
 e con suoi sciocchi carmi
 il sogno adora, al dritto ognhor ritrosa.
 Deh, metti homai a tal sciochezza il freno,
 che 'n la tardanza più cresce 'l veleno.

Sperar più non si può che 'l mondo ceco
 proveggia a tanto fuoco,
 ch'ei sol si pasce del suo proprio ardore;
 chi l'odio ha interno e chi l'invidia ha seco,
 e ciascun prende gioco
 e gioia iniqua de l'altrui dolore.
 Ma se pur pensa alcun cortese core
 saldar l'antiche piaghe,

le menti altiere e vaghe
 del mal chiudeno il passo a tant'honore:
 onde convien che la tua giusta verga
 i buoni accolga, e i tristi homai disperga.

Canzon, s'alcun dicesse che tropp'alto,
 con l'ali tue di cera,
 voli verso la sphaera
 del sol, per far più trabocchevol salto,
 digli: «Ragion sforzommi alzar il grido,
 veggendo il fuoco nel mio propio nido».

CIV

Quelle dolci accoglienze e lieti rai
 in cui pietoso Amor volse mostrarsi,
 reser' i miei pensier tepidi e sparsi
 al cor uniti e caldi più che mai.

Ma la speranza, che più volte homai
 tradita ha visto i suoi disegni scarsi,
 non hebbe ardir tropp'alto di fermarsi,
 già fatta accorta da' passati guai.

Così dubbioso e lieto Amor tra via
 lasciommi, Donna, e con sì dolci inganni
 appaga forse ogni fatica mia.

Ma fia che voglia: se 'l mio cor mill'anni
 ardesse anchor, voi non men dolce e pia,
 felice me negli amorosi affanni.

CV

Se quel alto valor di cui m'accorsi
 gran tempo in voi tardi la penna muove,
 è perché a dir cose sì al mondo nuove,
 il freno a lo mio stil con ragion porsi.

Ché quando prima al vostr'aspetto corsi,

io vidi in voi del ciel sì accese prove
 ch'io dissi: «Quest'è un mar profondo,
 dove non val mio debil legno a sì gran corsi».

Pur, Isabella, homai lungo desio
 di quel che ne la mente mi conservo,
 mi sforza a farvi con inchiostro segno;
 e dico che 'n gran dubbio è il petto mio,
 ch'anchor non so qual più mi faccia servo,
 o la vostra bellezza o il vostro ingegno.

CVP

Il Ponzio a Thomaso Castellani

*Candido cigno, che tra verdi rive
 del picciol Rheno le più care note
 hor vai spargendo ch'ei sentisse o puote
 sentir giamai, onde superbo vive,*

*del secondo morir; che sol prescrive
 il tempo, non temer; ché di tua dote
 se cura il ciel; fien queste piaggie note
 prima ad ogn'altro che di te fian prive.*

*Son Nimphe e Muse a' tuoi concenteri preste,
 e chiare acque ti porge il fiume a bere,
 quelle e con questo poi cortese aita.*

*Hor segui adunque il bel cantar celeste
 che l'aria empi di novo, alto piacere:
 esci da tal morir; riprendi vita.*

CV^{oo}

Risposta di Messer Thomaso a Messer Battista Ponzio per le consonanti

L'onde d'Apollo, homai, son tanto schive
 de le mie labbia, d'ogni humor già vote,
 che la mia roca voce il ciel percuote
 contra la voglia de le nostre dive.

Non fia che 'l mio cantar tant'alto arrive,
 Ponzio, cagion de le superne rote,
 ch'orni le sponde del bel Rhen devote
 a quella che ne dié le prime olive.

Ma mentre il vostro dolce suon fra queste
 piaggie udirassi, le sue rive altiere
 seranno e l'onda nel suo corso ardita.

S'avien che 'n me qualche sembianza reste
 del bianco cigno, ella si può vedere
 nel canto no, ma nel mio crin scolpita.

CVII°

Messer Annibal Tosco a Messer Thomaso

*Thomaso, poi ch'il viver nostro è breve
 e l'humane speranze incerte e frali,
 e Fortuna, i pungenti e fieri strali
 spesso rivolge ove ferir men deve;*

*non fia la fama vostra al sol di neve,
 anzi, con opre al gran bisogno eguali
 siatele schermo da' perpetui mali
 pria che quinci nel ciel l'alma si leve.*

*Così, mostrando il valor vostro intorno,
 eterna certo fia propizia a voi
 e la vita, e la speme, e la fortuna.*

*Io, tolto dentro a vostri raggi poi,
 mercè la luce lor; ch'in me s'aduna,
 spero vivrò dopo l'ultimo giorno.*

CVII°°

Risposta

Thosco, il mio stil troppo terreno e greve
 non alza verso il ciel cotanto l'ali

che, contra il mal costume de' mortali,
sopra Fortuna e Morte mi solleva.

E la mia speme non è tanto leve
che saglia sopra il ver, ma scorte quali
sono le forze del mio ingegno, tali
al basso suo volar penne riceve.

Voi ben siete per far oltraggio e scorno
a lei ch'uccide altrui co i morsi suoi,
e a quella che si mostra hor chiara, hor bruna.

Poco splende la fiamma mia fra noi,
ma se pur luce in me si vede alcuna
mi vien dal vostro stil di lume adorno.

CVIII

S'al troppo lungo corso non si stanca
il mio sperar, ch'è già gran tempo in via,
e se 'l pensier la tema non desvia
onde sovente bella impresa manca;

veggio a la chioma mia canuta e bianca
farsi Fortuna al fin benigna e pia
dando riposo a la fatica mia,
forse pentita del mio mal o stanca.

Ma il gran peso de gli anni che m'ingombra
fa che a l'erto camin ch'ancor m'avanza
si raffredda l'ardir del cor ch'agghiaccia.

Pur, quella alta virtù che 'l tutto addombra
sol prego che dia forza a la speranza,
e 'l mio giusto desir non le dispiaccia.

CIX

Poi che a se stessa la mia donna piace
tanto ch'ogn'altro amor odia e disprezza,
e di sua vista appaga la vaghezza
col proprio lume più che 'l sol vivace;

signor alato, la tua altiera face
sollevi la sua fiamma a tant'altezza
ch'al fin vendetta fia la sua bellezza
de 'l cor mio che per lei non ha mai pace.

Già non desio ch'ella si cangi in fiore,
né il volto di Medusa anchor diventi
ai bei sembianti di se stessi avari;
ma bramo solo che 'l suo proprio ardore
la faccia accorta degli altrui tormenti,
e dar soccorso a la miseria impari.

CX

Beate schiere, nel cui santo nome
si honora questo di festo et altero,
hor cittadine del celeste impero
né più soggette a le terrene some;

l'haver vinte le frode e forze dome
de l'Aversario nostro antico e fiero,
vi dona immortal seggio appresso il vero,
e pregio triumphal v'orna le chiome.

Hoggi parme vedervi a mille a mille
tutti signati nel gran libro eterno,
seguir l'alto vessillo in liete squadre,
pregar pe 'l mondo accese da faville
di vera caritate, il Re superno,
e lui lodar con voci alme e leggiadre.

CXI

Cangia, Donna del ciel, l'oscuro manto
e le lagrime amare in dolce riso,
rischiara, o Sole, il tuo turbato viso,
e tu, Magion di Dio, ritorna al canto:
il puro agnello immacolato e santo

per la sua greggia crudelmente ucciso,
 e che l'error del legno in legno assiso
 vinse, e del mondo il grave eterno pianto

 hoggi risurge, o gloriosa palma,
 far che di vita il fin principio fia,
 e Morte, vinta, del morir si lagne.

 Chi pianse teco il tuo figliuol, Maria,
 se la vera pietà gli accese l'alma,
 in tanta alta letizia hor t'accompagne.

CXII

 Signor, poi che 'l mio suon tanto presume
 ch'a vostr'orechie indegnamente ascende,
 e la mia fiamma pur tanto s'apprende
 ch'a voi si scopre ma con picciol lume;
 vorrei seguir di cor grato il costume,
 come vostr'alta cortesia m'accende:
 ma la mia voglia il non poter contende,
 che chiede d'eloquenza maggior fiume.

 Duolmi che lo mio stil tanto non saglia
 che giunger possa dove, adora, adhora,
 s'innalza il valor vostro e 'l mio desire.

 Ma poi che la mia penna non v'aguaglia,
 voi, ch'accettaste il men, prendete anchora
 di me la parte che non può morire.

CXIII

 Qual prego, o forza, o sì soave suono
 potrà mai ricovrar quel che m'ha tolto,
 Madonna, il vostro volto?

 Non quella cetra che l'inferno vinse,
 né lingua mossa da ragion vivace,
 né disperato ardire:

ché con sì fermo nodo già m'avinse
vostra beltà che non stimo altra pace
se non per voi morire.
Et è più vago il cor mio di patire
ne le man vostre, in mille lacci involto,
che mai viver disciolto.

CXIV

Madre del sommo Sol, se nel tuo petto
fosse minor pietà che 'n me fallire,
l'alma mia errante non con tant'ardire
giunger vedresti al tuo divin cospetto.

Peccatrice non nega il suo difetto
che d'immortal la fê serva al morire,
ma a te, che puoi temprar le celest'ire,
ricorre, d'ogni afflitto almo ricetta.

L'arbitrio a la tua man l'eterno duce
già dié di cancellar la nostra pena,
e scala sei che 'l mondo al ciel conduce.

Cancella il mio gran fallo e a lui mi mena:
ecco la charta che 'l mio cor t'adduce,
di gravi error vergata e pianto piena.

CXV

Donna, la tanto desiata pace
che al cor mai non mi dié vostra bellezza,
hor mi concede, al fin, vostra durezza.

Quella mia ardente fiamma e sì vivace
che pregando e servendo non vi vinse,
del petto vostro il fermo ghiaccio estinse;
hor sciolto son, mercé di vostra stella
che non vi fece men crudel che bella.

CXVI

Amor, se pur ti piace
ch'amando io mi distempre,
guidami al fin, né mi far pianger sempre.

Questo mio viver tanto
la tua fierezza ognhor fa più palese,
e il mio continuo pianto
gran biasmo rende a lei, che 'l cor m'accese;
però sì lunghe offese
cangia con nuove tempore,
e l'un e l'altro error morte contempre.

CXVII

Pensier, che lungamente
sviata hai l'alma dal maggior suo bene,
hor la rivolgi a più sicura spene.

Piacciati homai di ritrovar la strada
dove camina il vero,
e lasciar queste vie fallaci e torte;
quel ch'al nostro desir cotanto aggrada
è un velen dolce e fiero
ch'ascosamente ne conduce a morte.
Prendiam più fide scorte,
per uscir del camin che mal si tiene,
che 'l tempo anchor nostra ragion mantiene.

CXVIII

O voi, che sospirando offerto havete
a la mensa d'Amor per cibo il core,
e col pianto cercate a tal Signore
spegner indarno la vivace sete;
e voi, ch'uscir de la penosa rete

tosto sperate onde talhor si muore,
 e voi, che fuor del pelago d'Amore
 lieti ma stanchi in porto vi godete;
 qual più di me ne l'amoroso regno
 straziar vedeste, o in più legami involto,
 o in mar del mio più travagliato legno?

Ben ringrazio colui che me n'ha tolto,
 che sol dal cielo e non da human ingegno
 talhor, di mille amanti, un vien disciolto.

CXIX

Risposta di Thomaso a Messer Francesco

Fuggendo la virtù l'aspre et acute
 punte, e temendo non restare avinta
 ne le man' de' nemici, e quasi estinta
 da le piaghe mortali ricevute,
 giunse al cospetto mio, tutte perdute
 le sue prime sembianze, e già dipinta
 d'alto pallor e sì di sangue tinta
 che sue forme non eran conosciute.

Ond'io, come colui che poco stima
 quel ben che non conosce, l'infelice
 non seppi accoglier con benigna mano.

Hor, perché l'odio altrui più non l'opprima,
 nel vostr'ingegno, a cui nulla disdice,
 il ciel post' ha il suo nido, e non in vano.

CXX

Chi mai non vide a quanto pregio sale
 rara beltà ch'a gran virtù s'aggiunge,
 e come altiero e humile Amor ne punge
 e 'n quante honeste e nuove forme assale;
 qual guerra muove al cor dolce e mortale

quando un rubin da l'altro si disgiunge
 a le note gentil' cui non aggiunge
 terreno stil ne suon celest'è eguale;
 miri sola costei, che 'n guise tante
 scorge la via del cielo, et a sé tira
 i cor leggiadri e lega i più perfetti.

Ma benché muovan le sue luci sante
 la speme ond'altri a maggior don' aspira,
 molti chiamati son ma pochi eletti.

CXXI

La bella e dotta man che con tant'arte
 quel serico lavor forma e trapunge,
 di quante punte al gentil velo aggiunge
 dentro mi fa sentir la maggior parte.

Ma 'l sacro viso, in cui le Grazie han sparte
 sue forze, onde 'l mio cor non è mai lunge,
 con tal dolcezza le ferite m'unge
 che 'l piacer dal dolor non si diparte.

Qual sì felice fia che, con mia doglia,
 del leggiadro lavor indi si vesta
 di quella man ch'altrui d'arbitrio spoglia!

Ma perché la bell'opra fia contesta
 più riccamente, la mia Donna toglia
 la seta e l'oro de la propria testa.

CXXIbis

Come lasciate del buon padre humile
 il canape gradito e 'l caro manto,
 e 'l capo basso come alzaste e 'l pianto
 toglieste a gli occhi, o cavalier gentile!

Già povero di spirito, hor signorile
 n'andate, e di guerrier cercate il vanto

questo miracol fé lo Spirto Santo
o pur il vostro ingegno puerile.

Protheo homai vostra natura avanza,
ch'aspetto di leon già havete mostro,
indi d'agnello, et hor d'arpia sembianza.

Se froda fate al sacro ordine vostro,
non però prenda il mal desir speranza
di poter ingannar il Signor nostro.

CXXIter

Opre celesti, e voi terrene anchora,
che siete eterne et ordinate al fine,
come già piacque a quelle gran' divine
per cui mai nulla indarno si lavora,

la casta madre che 'l suo parto adora
mirate, e quanto Iddio per noi s'inchine:
nato è colui ch'a le tartaree spine,
rompe le punte onde 'l mal serpe plora.

L'eterna vita ha preso mortal velo,
e duo vili animai e un pover lembo
schermo le son tra il terreno gelo.

Basso tugurio hor alto e lieto nembo
copre d'alati spirti, e quel che 'l cielo
non cape stassi in un virgineo grembo.

CXXII

L'alta sembianza che dal vivo aspetto
vien di colei che con dolcezza m'arse
questo vel copre, e la beltà che farse
volse di tutti i miei pensier ricetto.

Nessuno ardisca, da desir costretto,
scoprir le luci che già fur sì scarse

de l'altrui ben, perché convien celarse
 quel che mirando fa mortal effetto.

Ma s'alcun mi dicesse: «A qual fin giunse
 chi per ventura mai scorse d'appresso
 la vera forma, se 'l ritratto uccide?».

Rispondo: «Ch'a quel Sol, per cui mi punse
 Amor, tal lume fu dal ciel concesso
 ch'occhio, da i raggi suoi vinto nol vide».

CXXIII

Alma, a qual tempo andrai sciolta e contenta
 al ciel, per strade più gioconde e corte,
 se quando Amor quelle divine porte
 t'aperse non vi entrasti al tuo ben lenta?

Sciocca, te stessa affligi e ti tormenta
 pur ripensando a che beata sorte
 t'havean condotta le tue fide scorte:
 di rado par che 'l ciel tanto consenta.

Non ti sovien quando quel lieto sole
 t'accolse, e l'uscio di rubin' t'aperse
 per cui si varca al nido almo e felice?

Le tocche gemme, qual penna o parole
 porian lodar? E 'l bel che si scoperse
 tu, lingua, sai vie più che dir non lice.

Apparato Critico

I

A

2, 5 a' naturai Z] a naturae B1 / 5, 6 pasce B1] lasce Z / 7, 4 con lena] con l' ale RA / 14, 3 arco] > arcero < B1a / 16, 4 cieco Z] ceco B1 / 17, 1 lor] > lui < B1a, Z / 20, 8 ferimme] > ferrime < B1a] / 21, 4 sciolta RA, Z] > solta < B1a / 21, 7 il seguir RA, Z] > il sentier < B1a / 22, 7 con] sol RA / 32, 1 vide] > vinse < B1a / 38, 8 il Z] ha B1 / 37, 5 girle] girli Z, RA 38, 5 / 48, 3 fato] > fatto < B1a / 48, 6 conservo] > consumo < B1a

B°

1, 3 al van] al gran RA / 1, 5 da queste rime mie] leggendo 'l caso mio RA / 1, 8 s'altrui porgesse vita] se ad altri porge vita RA / 2, 1 già de' miei] hor de li miei RA / 2, 6 nuov'era] rar' era RA 5, 2 indico nasce] spesso si trova RA / 5, 3 con qual trasse 'l] come trasse el RA / 5, 4 de la crudel, che del mio mal si pasce] di quella fera inconsueta e nuova RA / 5, 5 con quel desir segund'io sua fierrezza] tal che a seguir la sua dolce fierrezza RA / 5, 6 per cui convien ch'a dietro ogn'altro lasce] mi disposi lassando ogni altra prova RA / 5, 7 tirato] estratto RA / 5, 8 fu calamita] è calamita RA / 6, 2 che per tal preda ritrovar conviensi] che esperto cacciator par che richieda RA / 6, 3 indi l'ingegno mio tutto rivolsi] cerchai tanto nuovamente armarme RA / 6, 4 sol ad un segno le fatiche e i sensi] quantonuov'era e generosa preda RA / 6, 5 et se ben del mio mal sempre mi dolsi] non pensando in quel ponte poter farme RA / 6, 6 non però per l'affanno il desir spensi] tant'infelice che Acteone ecceda RA / 6, 7 hora intendete ben l'arme ch'io presi] ma intendete ben lettor l'harne ch'io prendo RA / 6, 8 m'arresi] mi rendo RA 7, 1 fur i miei lamenti] son pianti e lamenti RA / 7, 7 venne meno] viense meno RA / 7, 8 desio lo sprone e fu timor il freno] desio è il spron, timor la briglia e 'l freno RA / 8, 4 sprezzava] già sprezza RA / 8, 5 più oltre indietro] più fiate adietro RA / 8, 6 si volse, ond'accendea più il mio] si volge, onde più accende el mio RA / 8, 7 sopra] sopra RA / 8, 8 pareo che dir volesse] par sempre che dir voglia RA / 9, 1 ma pur seguendo la veloce fiera] pur seguendo la fiera alma e vezzosa RA / 9, 2 col corso vano e con la voglia] co i passi vani e l'appetito RA / 9, 3 in cima gionsi d'un bel monte, ov'era] su un monte gionsi ad una selva ombrosa RA / 9, 5 vie più lucenti che la faccia altera] né mai viddi fra l'altre cose, cosa RA / 9, 6 di quel che fu del primo lauro amante] più vagha al sguardo fra mondane tante RA / 10, 2 un gioven d'anni e per se stesso chiaro] un giovan grato e nell'aspetto raro RA / 10, 3 grave] arguto RA / 10, 5 ritenni] sospesi RA / 10, 5 i veltri] e cani RA / 10, 7 benché ei tacesse, al dolce e grave aspetto] né mi parlò ma al grave e accorto aspetto RA / 11, 1 sciocamente arriva] all'improvviso arriva RA / 11, 2 per suo piacer] sol per piacer RA / 11, 3 ch'a un] a un RA / 11, 4 e

'l nuovo aspetto lo distorna] e nella faccia indi vi scorna RA / 11, 5 et di quel che desia si mostra schiva] > et quel che più desia veder più schiva < B1a] sogno gli par e in dubbio essere viva RA / 11, 6 sua vista tanto il gran timor lo scorna] > di riguardar tanto il timor lo scorna < B1a] vergogna el spinge e tema lo discorna RA / 11, 8 fin che i veltri del boscho usciron fuora] finché la fiera e i veltri escirno fora RA / 12, 1 giù del bel monte, dietro alla selvaggia] indi sboccato gionsi in spacio lato RA / 12, 2 fiera, c'gnhor seguei con tant'affetto] d'un bel cristal che fa 'l diamante oscuro RA / 12, 3 discessi in ricca e valorosa piaggia] lucido quadro e alquanto sollevato] RA / 12, 4 d'un bel diamante lucido e perfetto] sotto un dolc'aer temperato e puro RA / 12, 5 che fatt'il ciel par che nel mondo l'haggia] fecel natura e sol fu fabbricato RA / 12, 6 per dar a gli alti fregi almo ricetta] per fare a i fregi e honor porto sicuro RA / 12, 8 con vittorie rare] e palme al mondo rare RA / 13, 1 ch'ivi si] chi 'n quel si RA / 13, 2 ciò che] quel che RA / 13, 2 inanzi] avanti RA / 13, 3 et scoger può, che se più giù] che chi più oltre assai vago RA / 13, 4 via più ch'argento, et oro indi vi lassa] pe 'l varco più ch'argento ed or vi lassa RA / 13, 5 io non prevedi] io ben preveddi RA / 13, 7 dietro alla preda che portava seco] dietro alla bella fiera su la pista RA / 13, 8 la vista mia, ond' almio mal fui cieco] che sempre porta seco la mia vista RA / 14, 2 sciocca] stolta RA / 14, 3 da forte] dal tel RA / 14, 4 che ritrar non] che più trar non RA / 14, 5 et col vano desir] e col' spron di desir RA / 14, 7 vane] scioche RA / 15, 2 rapaci ladri a così bella] come predoni a la sublime RA / 15, 3 chiunque passa e pria non scorge] che chiunque passa e non prevede RA / 15, 4 muoia o al men ferito] morto o almen ferito vada RA / 15, 5 meglio è che spento] megli' è ch'estinto RA / 16, 1 d'ebano pregiato] d'eben molto nero RA / 16, 2 apparecchiati e tesi] ben parati o tesi RA / 16, 3 fan d'acerbo fato] funeral e fero RA / 16, 4 col suo color, ma, cecco nol compresi] fanno col suo color, se ben compresi RA / 16, 5 i strai che semp'han quei crudeli a lato] li strali con mirabil magistero RA / 16, 7 et fan piaga e sì gradita] e fan sì cruda e sì grata ferita RA / 17, 6 di poco dolce, al fin, s'appagha spesso,] per poco dolce si rivela spesso RA / 18, 3 come infermi pensier] come i stolti pensier RA / 18, 7 desir vana fé rende] desir varie vicende RA / 19, 1 quante, sospese a quel bel luoco, spoglie] quante al bel loco indi sospese spoglie RA / 19, 2 all'hor feriti e uccisi] miserandi occisi RA / 19, 3 ivi] e ben RA / 19, 5 gioghi d'ardor] giochi d'amor RA / 19, 7 conobbi in cotal torma] legati ivi e trafisso RA / 19, 8 colui che troppo amò la propria forma] conobbi el van nuovo amator, Narciso RA / 20, 1 qui regna quel] qui domina il RA / 20, 3 di tant'imprese] di tante prede RA / 20, 6 restai] intrai RA / 21, 1 caduto a terra e già impiegato] ferito e fatto già piagato RA / 21, 4 tanto la bella fiera, all'hor più] la bella fiera più libera e RA / 21, 5 avanti RA, Z] > inanzi < B1a / 21, 6 mai mi fusse] mia mai fusse RA / 21, 7 stimava poco] poco temea RA / 21, 8 più che 'n fatica, havea 'l fugir a gioco] se ben fuggia e 'l corso non stringea RA / 22, 2 e così amara] et affannata RA / 22, 5 il mostro altier] quel animal RA / 22, 8 passo] varco RA / 23, 1 di marmo è sì bel ponte in cui si vede] di marmo è questo sì che ogn'altro eccede RA / 23, 2 quel che

ridir non sa prosa, né verso] che quel di Caros ha già el nome perso RA / 23, 3 che sol s'estende] sol lungo e lato RA / 23, 4 ben fabricato da natura] candido, dritto profilato RA / 23, 5 chiunque passa quinci] ma qui che passa alquanto RA / 23, 6 ben mirando da traverso] e ben contempli RA / 23, 7 et scorgerà di lei] che vedrà di natura RA / 24, 1 a man manca] a sinistra RA / 24, 8 si troverebbe] cadrà a un punto RA / 25, 4 non fòra mai di morte aspra] non faria morte mai crudel RA / 25, 6 quando contenta al ciel] quando lieta nel ciel l'alma camina RA / 26, 4 all'hor ricopre] scusa e copre RA / 26, 6 le biasmevol' opre] e triste e mendose opre RA / 27, 1 varcato 'l ponte] passato il fonte RA / 27, 8 né altro fabro il fé che la natura] > né meglio fabro il fé della natura < B1a, RA / 28, 4 di perle orientali] di preziose perle RA / 28, 5 dolc' aura spira, e] l'aria suave e RA / 28, 6 quivi che vince] che assorda e acqueta RA / 28, 8 che potesse] che possi RA / 29, 1 tien del bel fonte cura un'altra] tien di tal fonte cura una tal RA / 29, 2 che pregio aggiunge al desiato humore] che a ciaschun interdice il dolce humore RA / 29, 3 et d'altro suon empie la bella riva] ne pur l'umor ma anchor la sacra riva RA / 29, 4 che ciaschun vince col suo gran valore] se non quanto al veder si mostri forte RA / 29, 5 questo può sciorre un'alma e farla priva] di età matura e in vista lieta e schiva RA / 29, 6 di libertade e torre e dar' un core] di pallide viol' veste il colore RA / 29, 7 grave in dolcezza et è di tal virtute] vigila sempre et è di tal presenza RA / 29, 8 che i sensi lega e fa le lingue mute] che porge tema amor e reverenza RA / 30, 1 vicino] confinato RA / 30, 2 mi vidi, in pochi passi, esser salito] indi mi viddi subito salito RA / 30, 3 d'un candido alabastro, puro e molle] aprico tondo e sol tanto estolle RA / 30, 4 posto in ameno e ben lodato sito] che l'un per l'altro e più bell' e gradito RA / 30, 5 et tanto bel da 'l chiaro fonte tolle] d'un alabastro delicato e molle RA / 30, 6 che l'un per l'altro agl'occhi è più gradito] o vago monticello o dolce sito RA / 30, 7 o vago monticel, chi da la cima] ammirando giù al basso dalla cima RA / 30, 8 giù mira, vede cose di più stima] cose viddi più avere e di più stima RA / 32, 1 più destro non si vide, a pondo grave] non fu già mai si dextro a un sano grave RA / 32, 2 il lubricar mai per ghiacciata via] il sdrucciolar per un iacciato suolo RA / 32, 3 né così leve e dolce] né via manco quassando alcuna nave RA / 32, 4 va, se buon vento, allhor, la spinge e invia] quando lo vento più la spinge a volo RA / 32, 5 come il calar fu] come 'l descender RA / 32, 6 per quel camin, con men fatica mia] per quella via con men sinistro duolo RA / 33, 1 dolce garrendo] con voli gai RA / 33, 2 par che tocchi 'l] par che scorra al RA / 33, 3 nulla prendendo] gionto calar RA / 33, 4 col pié giunsi nel fondo; sospirando] allhor ne ponto del sentier toccando RA / 33, 5 dietro a la vaga fiera che fuggendo] dietro alla fiera che non giunsi mai RA / 33, 6 dal passo mio s'andava dilungando] anzi sempre da lei più dilongando RA / 33, 7 et a cui del mio volar dubbioso resta] e a chi del mio valor incredul resta RA / 34, 1 indi disceso appresso la] disceso al fondo fino alla RA / 34, 2 anche] anchor RA / 34, 3 scorsi dove a mortal] scorsi dove a mai mortal B1a] trovai ch'alcun mortal RA / 34, 4 mobili, fermi e con fermezza molli,] ne vedend'orma oltre più gir non volli RA / 34, 6 ma veggendo orma,

oltre più gir non volli:] ben posti, tondi e al creder saldi e molli RA / 34, 7 ma se pur stampa v'era, o alcun sentiero] se pur stampa de pié viddi o sentiero RA / 34, 8 di piede, era d'un qualche van pensiero] era di qualche stolto o van pensiero RA / 35, 4 è fatta varco, ma già difficil calle] e forte al varco e inaccessibil calle RA / 35, 5 già care] preclare RA / 35, 6 al mondo, et hora gli ha volte] che hanno al mondo ohmai volte RA / 36, 1 dea non men leggiadra et alma] diva più leggiadra ed alma RA / 36, 5 scarca d'errori e d'ogni trista salma] questa de pensier stolti ogni gran salma RA / 36, 6 di pensier vili, e in] fa vana e folle e 'n RA / 36, 7 et è sì avara del bel luoco ogn'hora] e tant'è avara de la dolce strada RA / 36, 8 che volse a veltri miei chiuderlo anchora] ch'anchora a veltri miei chiude l' entrata RA / 37, 1 ma da due parti] ma da i due canti RA / 37, 2 duo candide ali ha 'l mur dell'alta torre] due ali e 'l muro fa dell'alta rocca RA / 37, 3 il luoco almo e divino] quel loco divino RA / 37, 4 contro chi, forse, sua fermezza abhorre] contro la gente ribellante e sciocchia RA / 37, 6 sciolsi 'l dubbio, che 'l certo non può sciorre] conobbi quel che 'l certo mai non tocca RA / 37, 8 sia quel ch'a noi non s' appresenta] sia 'l verso che non s'appresenta RA / 38, 1 regge quel] dominan el RA / 38, 4 propria reggia] propio regnio RA / 38, 5 meno] > manco < B1a / 38, 5 non meno invito che pregiato e bello] non mancho inespugnabile che bello RA / 38, 6 perché forza] ch'ogn'hor RA / 38, 7 et la gran Dea, che dentro vi soggiorna,] per quanto intesi sol' lettor io parlo RA / 38, 8 il gentil nido de suoi doni adorna] qual è che possa mai certificarlo RA / 39, 1 non si può per inganno, né per guerra] non per fraude si po', né anchor per pugna RA / 39, 2 l'alto albergo] questa rocca RA / 39, 3 ché contra ogni bataglia 'l passo serra] che franchamente contro a chi l'oppugnia RA / 39, 4 accorta] s'oppone RA / 39, 5 ella è il buon castellan che vince e atterra] costei è il buon castellan che rompe, espugna RA / 39, 6 l'assalto d'ogni error e ciascun tedio] ogni forza, ogni assalto e ciascun tedio RA / 39, 7 con altre alme virtù, fide e perfette] con altri almi pensier' fidi e perfetti RA / 39, 8 del bel luoco elette] del castello eletti RA / 40, 1 a tutte l'hore par ch'errando ascolti] di notte e giorno par che sempre ascolti RA / 40, 3 la donna che si specchia con duo volti] la diva che si specchia con tre volti RA / 40, 4 il mondo] el volgo RA / 40, 5 costei è un Argo, che con molti lumi] ella è quell'Argo ch'havea lumi molti RA / 40, 6 scorge e discopre d'ogni insidia l'orma] scorge > ogni occulta e insidiosa torma < B1a] contro ogni accolta e insidiosa torma RA / 40, 8 che de 'l bel luoco fuor poco] la qual s'obliga tanto e non RA / 41, 2 che in un sol nodo son legate e strette,] che l' una mai dall'altra si disparte RA / 41, 4 l'opre del mondo son tutte imperfette] non val forza, beltà, ricchezza od arte RA / 41, 5 ma con la forza e gran valor di quelle] ma chi per sua ventura ha in favor quelle RA / 41, 6 da fortuna ogni ben par che s'aspette] pover nel resto e ricco in ogni parte RA / 41, 7 non si fa impresa, quivi,] impresa non si face, acti RA / 43, 5 desio] zelo RA / 44, 5 il gir più oltre e 'l] andar più oltre e RA / 44, 7 sciolta, dal veder mio sparve] che sciolta era andò più avanti RA / 44, 8 et sol' al cor, poi lungo tempo, parve] et io restai tra la prigione e pianti RA / 45, 2 cenno] atto RA / 45, 3 ceco] stolto RA / 45, 5 de la tua

vana spene hor godi] di tua sciocchezza goderai buon RA / 45, 6 ch'assai gran tempo nel dolor t'avolve] che per più tempo nel dolor t'involve RA / 46, 3 ch'essendo preso, più che pria gagliardo] ch'indi fatto più debole e men tardo RA / 46, 4 né però si svolge] e pur non si dissolve RA / 46, 6 cotal] simil RA / 46, 7 ch'un van seguir, al fin m'ha giunto a tale] che dietro ad un gioir a tal son giunto RA / 46, 8 ch'io vivo in un dolor più che mortale] ch'io sono in vita assai più che defunto RA / 47, 1 quel che n'avenne ne la fronte io porto] quello che avien di me, nel fronte porto RA / 47, 3 error] mal RA / 47, 4 m'ha fatto cibo] fui fatto cibo RA / 47, 5 et son da l'arme mie straziato e morto] e sol co' l' armi mie stracciato e morto RA / 47, 6 sudor] stentar RA / 47, 7 ma del gran danno] ma del tormento RA / 47, 8 duol] qui RA / 48, 1 dicemi alcun, perché men mal] alqun dirà perché men duol RA / 48, 2 giunse Ateon cangiato] venne Ateon mutato RA / 48, 3 ma la sua sorte il fato mio non scema] ma l'altrui mal el mio non scaccia o scema RA / 49, 6 cospetto vostro almo e cortese] > vostro valor chiaro e cortese < B1a / 50, 1 'l vostro] el tuo bel RA / 50, 2 alla mia bassa rima] al mio basso sudore RA / 50, 3 sapete ben che del mio stil le some] sappi del servir mio tutte le some RA / 50, 4 offrisco, ove 'l servir già offersi prima] senza ch'io dica mando al tuo valore RA / 50, 5 da' miei verd'anni alle canute chiome] queste insipide a te verran, sì come RA / 50, 6 voi sempre foste de' pensier miei in cima] a l'altre con il sal dagli sapore RA / 50, 7 né 'l ciel altro camin più mi destine,] che se ben co' l tuo nome io non ordisco RA / 50, 8 ché 'l valor vostro è mio principio e fine] per più assai il mio fin in quel fornisco RA

B^{oo}

3, 1 eran raccolte] son raccolte RA / 3, 2 al grand'oggetto] a tant'oggetto RA / 3, 5 ben deves far accorti i pensier miei] un motto / viddi ben ma i pensier miei RA / 3, 6 del suo sembiante il paventoso detto] furon / ribelli al suo vero intelletto RA / 3, 8 ogn'hor desio] gran desio RA / 4, 5 gran] tal RA / 4, 8 per haver pace corsi a lei piangendo] per pace corsi al bel lume piangendo RA / 8, 2 onde seguend'altrui preso fu' io] dove seguendo altrui preso son io RA] ove seguendo altrui, vi fui preso io Z] / 9, 4 un boscho pieno di dorate piante] ma lucid'eran le sue folte piante RA] un boscho folto di dorate piante Z / 12, 6 fregi] spirti Z / 31, 7 ma pur alla discesa] ma più giusto a la scesa Z 32, 2 il lubricar] lo sdrucchiolar Z, RA / 43, 1 li albergan quelle tre RA] quivi albergan le tre Z / 42, 8 il ciel gli è stanza o pur l'amato] si stanno in ciel o 'n questo amato Z

C

1, 1 gioveni] giovani RA / 1, 4 che grand'] che 'l grand' RA / 1, 8 a me la morte] a me morte Z / 2, 2 vidi una vaga et eccellente] viddi una vagha et eccellente RA / 2, 4 altera] altiera RA / 2, 5 a' naturai Z] ai natural RA / 2, 6 conobbi] cogniobbi RA / 3, 2 duo] due RA / 3, 7 vengh'io RA, Z] veng'io B / 4, 2 il figlio] el figlio RA / 4, 4 schifar] schivar RA / 4, 5 vaghezza] vagezza RA / 4, 5 seguei] seguii RA / 4, 5 ab-

horre] aborre RA / 4, 6 doppio] dopo RA / 5, 7 fui] fu' RA / 5, 7 s'io non] se non RA / 7, 1 furo] fur Z / 7, 2 da] di Z / 7, 2 notte] nocte RA / 7, 3 amor] amore RA / 9, 4 boscho] bosco Z / 9, 5 vie più] via più Z / 9, 7 il Tago] el Tago RA / 10, 2 gioven] giovan RA / 10, 3 il qual] el qual RA / 10, 4 luoco] loco RA / 11, 1 volgar] vulgare RA / 11, 3 punto] ponto RA / 11, 3 petto] pecto RA / 11, 7 feci] fei RA / 11, 7 all' hora] alhora RA] allhora Z / 11, 8 usciron fuora] escirno fora RA / 12, 1 alla] a la Z / 12, 2 c'ognhor] ch'ogn'hor Z / 13, 1 specchia] spechia RA / 13, 3 discende] descende RA / 13, 5 previdi] previddi RA / 13, 5 c' hora] ch' hora RA / 13, 6 che d' intelletto] ma d' intelletto RA / 15, 1 bei] belli RA / 15, 5 giunt'al] gionto al RA / 15, 8 muore] more RA / 16, 1 duo] due RA / 16, 5 i strai] li strali RA] gli strai Z / 16, 6 veneno] venen RA] veleno Z / 16, 6 fuoco] foco RA / 16, 8 uccidon] occidan RA] uccidono Z / 17, 1 tocco] toccho RA / 17, 4 per lo] per il RA / 17, 7 si falla, pente] falla e si pente RA / 18, 1 i sdegni] gli sdegni RA 18, 2 sono] son' RA / 18, 4 pascon'] pascono RA, Z / 18, 7 piagne] piange RA / 18, 8 puoc'] poc RA / 19, 1 luoco] loco RA / 19, 2 vidi] viddi RA / 20, 2 rado] raro RA / 20, 3 frutti] fructi RA / 20, 4 fra gl'] tra l' RA / 20, 7 da i dui] da due RA / 20, 8 uccider] occider RA / 22, 2 seguei] seguui RA / 22, 6 ma ogn'altro] ma a ogn'altro RA / 23, 8 fien] fian RA / 24, 1 destra] dextra RA / 24, 1 fuori] fori RA / 24, 2 duo] due RA / 24, 5 bianco] biancho RA / 25, 2 serrebbe] sarebbe RA / 25, 2 roina] ruina RA / 25, 7 vide] vidde RA / 26, 1 duo] due RA / 26, 2 rado] raro RA / 26, 6 fallo] fal RA / 28, 5 suona] sona RA / 28, 6 harmonia] armonia RA / 32, 7 roinai] rovinai Z] ruinai RA / 32, 7 giunsi] gionsi Z, RA / 35, 3 singulare] singolare RA, Z / 35, 5 passaro] passorno RA / 36, 4 s'amanta] s'ammanta RA / 37, 1 fuor] for RA / 37, 7 vidi] viddi RA / 37, 7 argomenta] argumenta RA / 38, 3 discende] descende RA / 39, 1 inganno] inganni Z / 39, 3 bataglia] battaglia Z / 39, 4 raggion] ragion RA, Z / 41, 3 rubelle] ribelle RA / 41, 7 atti] acti RA / 43, 1 né] non RA / 43, 1 de] di RA / 43, 6 illecito si neghi] illecito si nieghi RA / 44, 2 del mio seguir penoso] del seguir mio penoso RA / 45, 3 ceco] cieco Z / 46, 6 a punto] appunto RA / 48, 4 straziato fusse] stracciato fosse RA / 48, 5 giunse] gionse RA / 48, 8 muoia] moia RA

II

A

7 altrove Z] > altronde < B1a

B°

I o caldi miei pensier, sospiri ardenti] o tormentosi ed ardenti sospiri B3] o dolci pensier miei sospiri ardenti W / 2 che sì sovente a la mia donna andate] andati dove fa mia dea dimoro B3 / 3 pregovi le portiate] fatigli fede como ardendo moro B3 / 4 de le mie voci i dolorosi accenti] e quanto sono acerbi i mei martiri B3 / 5 hor quelle altiere luci

] honesti pregi e vui casti disiri B3/ 6 ch'eran del mio sperar si fide scorte] pregati lei, che sol in terra adoro B3 / 7 a me rendon la notte e altrove giorno] che alevia il focho in cui mi discoloro B3/ 8 quei lumi, ch'eran duci] e dona pace a tanti aspri languiri B3 / 9 de la mia vita, hor fian cagion di morte] e tu crudel Amor, che ognhor in pene B3 / 10 s'alquanto più si tarda il suo ritorno] mi tiene in servitù ligato il core B3 / 11 quanta invidia ti porto, o luoco adorno] ralenta alquanto l'aspre tue catene B3 / 12 di tant'honor che si gran tempo miri] se non socorri a si crudel dolore B3 / 13 quel sol ch'i miei desiri] del viver sento già manchar la spene B3 / 14 solea, con breve sguardo, far contenti] tal son li nodi e tal è il fiero ardore B3] solea con lieto sguardo far contenti W

C

1 sospiri] sospiri B3 / 2 a la] alla W / 3 pregovi] priegovi Z / 4 de le] delle W / 6 del] d'il W] de 'l Z / 7 notte e altrove] notte altrove W / 9 de la] della W / 11 luoco] lo-co Z

III

A

2, 2 tenace] veloce W / 2, 3 doglia] voglia W

B^{oo}

3, 1 qual B1] chi W, Z

C

1, 3 onde fui] ond'io fui W / 1, 6 ove 'l] ov'il W / 1, 8 c'habbia] ch'habbia W / 1, 8 propria] Z propia / 2, 2 da 'l] dal W, Z / 2, 3 che 'l] ch'il W / 2, 6 proprio] Z propio / 3, 1 me] mi W, Z / 3, 2 fera pregion] fiera prigion W] fera prigion Z / 3, 3 ch'ognhor] ch'ogn'hor W, Z / 3, 4 desio] disio W, Z / 3, 5 chi 'l] ch'il W, Z / 3, 5 novo] nuovo W, Z / 3, 6 ognhor] ogn'hor W, Z / 3, 6 del] d'il W / 3, 8 quant'è il] quanto è 'l W / 3, 8 tant'è il] tant'è 'l W

IV

B^o

3 più tosto] più presto W / 4 hora il suo spazio] et il suo spazio W / 9 giù dal cielo] > homai dal cielo < B1a, W / 13 ch'ogni lume] et ogni lume W

B^{oo}

10 che mai di quanti giorni hebbi sereni] che di quanti hebbi mai giorni sereni Z

C

1 raddopi 'l] radoppi 'l Z / 2 Phebo] Febo W / 2 punga] ponga W / 3 giunga] gionga W / 5 de la] della W / 6 lunga] longa W / 7 disgiunga] disgiunga W / 12 sotto il] sotto 'l W

V

B°

14 noie] > voglie < B1a

C

2 corron] coron Z / 3 man] mano Z / 4 licor] liquor Z / 9 assise] > assisse < B1a / 11 sorrise] > sorrisse < B1a / 6 piagge] piagge Z / 13 coi sguardi] co i guardi Z

VI

A

13 trove] truove W] trovi Z]

C

4 man il] mano il W, Z / 6 a me l'ascose] a me le ascose W / 7 sparse] sparte W / 8 e tu Signor W] et te Signor Z / 9 hor che vi tocco] hor ch'io vi tocco W / 11 disir] desir W, Z / 11 impaccio] 'mpaccio W / 14 amo il] amo 'l W

VII

B°

1 grave e perigliosa] grand'impresa B3 / 2 che la mia pace ogn'hor contende] che contra me ogn'opra adopra B3 / 3 più non mi val difesa] non val la mia difesa B3 / 4 del mio mal ben non s'intende] il mio debil parerve sopra B3 / 5 anchor l' alta cagion né a qual offesa] dirò como quel crudo B3 / 6 il cor vinto s'arrende] de ogni altra forza 'l gnudo B3 / 7 dirò d' amor gl'inganni e come prende] pigliando l'altrui scudo B3 / 8 per rinfrescar le] rinforza ognhor le B3 / 9 le forze a suo favor] col favor e i poter B3 / 10 di viva terra in cui pose natura] de un globo aspro de terra B3 / 11 ogni poder prigion mi fece amore] ma facto preda quel crudel tiranno B3 / 12 che del mio mal non cura] che sempre mi fa guerra B3 / 13 di qui mi nasce una tal fiamma al core] e cura le fiamme che nel cor mi stanno B3 / 14 che 'l bel terren si fieramente indura] quel fier terreno induro B3 / 15 che mia virtù ne muore] come

adamato, duro B3 / 16 così pel duol s'avanza il mio dolore] cussi il mio mal procuro B3 / 17 onde che 'l cielo e mia perversa sorte] che amor consento a mia maligna sorte B3 / 18 vuol ch'io sia] che io vada a B3 / 19 se per snodar e intenerire alquanto] la pioggia aspra e crudele B3 / 20 quel cor ch'al mio calor tutto s'impetra] de gli ochii mei, che mi fa un mar intorno B3 / 21 talhor mi volgo al pianto] in cui poste ho mie vele B3 / 22 egli che quasi già rigida pietra] la terra intenerir dovrebbe si giorno B3 / 23 s'ha posto intorno di durezza un manto] ma quanto humor più faccio B3 / 24 non mai però si spetra] in maggior me alaccio B3 / 25 né per gran lagrimar grazia s'impetra] che quel terren più agiaccio B3 / 26 anzi per quel che fuor de gli occhi verso] tal che cognoscho, che il marthir mio nacque B3 / 27 m'ha l'acqua per sì dur terren sommerso] da la terra no sol, ma anchor da l'acqua B3 / 28 in quel bel viso ove perdei me stesso] in quel bel viso santo B3 / 29 sì dolce] salubre B3 / 30 che mi conforta spesso] che talhor stagna il pianto B3 / 31 ma se nebbia di sdegno è che l'aggrave] nebia disdegno. Ma se sdegno indi s'aggrave B3 / 32 parmi sentir di morte un fiero messo] così incontra sovente B3 / 33 con voce horrenda e grave] una febre corrente B3 / 34 che dica a l'alma che da me si schiave] ingombra la mia mente B3 / 35 così m'affligge amor e mi fa guerra] inde la pena mia se monstra B3 / 36 l'aria gentil e non pur acqua e terra] per l'acqua o per terra o per coenfiar leta B3 / 37 sì alto fuoco già celatamente] de due stelle fatali B3 / 38 nel petto mio con tal valor si pose] seguo il vago splendor che mi governa B3 / 39 ch'egli arde e duol non sente] cagion de mei gran mali B3 / 40 perché ne gli occhi di Madonna cose] ma quanto la mia vista più se interna B3 / 41 veggio che rallegrar mi fan sovente] nel sol che sì respnde B3 / 42 de le mie pene ascose] alhor me inverno prende B3 / 43 o mie tradite voglie et amorose] e al cor, più focho rende B3 / 44 hor m'uccidon per voi a poco a poco] così mi struggo e in sì medesimo focho B3 / 45 la terra, l'acqua, l'aria e 'l dolce fuoco] mi noce la terra, acqua, l'aria e il focho B3 / 46 canzon hor vedi come amor mi sforza] canzon guarda se in noi po' cader peggio B3 / 47 questi quattro nemici ogn'hor discordi] quatro i nemici ognhor fra se discordi B3 / 48 son fatti a danno mio sempre concordi] a nostro danno son sempre concordi B3

C

2 d'amor] de amor B3 / 29 soave] suave B3

VIII

(Il componimento compare cassato in VIIIa: non vi sono varianti)

C

6 da 'l] dal Z / 6 proprio] propio Z

IX

B°

9 Phebo Z] > Apol < B1a

B°°

10 schiave] schive Z

X

A

sale] > vale < B1a

B°

1 che si bella] > ch'a vostr'occhi < B1a / 2 e al sol de gli occhi suoi, battendo l'ale] >
 e con la ricca piuma e le sue bell'ale < B1a / 10 che 'l petto altrui non empie di pietate
] > ch'altrui non è per tinger la pietate < B1a / 11 ma di gentil invidia e di desio] >
 anzi di sancita invidia e di desio < B1a

C

1 Phenice] Fenice W / 2 sole] sol W, Z / 9 siete] sete W / 10 seran] saran W, Z

XI

A

4 ch'empia] empian W

B°

11 possedi, e] > godi e le < B1a, W

XII

B°

9 ma quel ch'ad altri nuoce è sol radice] > ma voi
 cui nulla grazia si disdice < B1a / 10 del vostro ben: però movete il vento] > battendo
 l'aria ognhor movete il vento < B1a / 11 per accrescer la fiamma che vi giova] > che
 'l fuoco fa maggior ch'indi vi giova < B1a

C

6 a lor'] allhor' W / 8 tant'] tanto G, W, Z / 12 Phenice] Fenice W

XIII

C

8 veneno] veleno Z / 13 rote] ruote Z

XV

B°

3 ove che] > ovunque < B1a / 4 forma ciascun] > è padre d' ogni < B1a / 11 colei mi tolle cui] > mi tol colei che sol < B1a

C

6 ognhor] ogn'hor Z

XVI

C

3 de '1] del W, Z / 3 quanto '1] quanto al W / 5 li] le W, Z / 8 col] d'il W] co '1 Z / 8 proprio B1,] propio Z / 11 e a legni] ch'a i legni W

XVII

C

1 vesta] veste Z / 3 vie più] via più Z / 6 rugiadosa] ruggiadosa W, Z / 8 con] > co '1 < B1a

XVIII

A

4 patir] partir W

B°

8 speranza alberga] la speme alberga W / 11 vi svelan] si svelan W / 13 la speme v'accompagni] speranza sia con voi W

C

1 de l'urna] dell'urna W / 5 gentili] gentil W / 9 brevi] brevi W / 11 che 'l] ch'il W
/ 12 grevi] grievi W

XIX

B°

1 piacesti] piacendo W / 2 che l'un] già l'uno W / 3 co 'l bel sembiante] co 'l tuo bel
volto W / 4 gradisti per mio] piacesti a nostro W / 5 terreno] terrestre W / 6 altra] al-
ma W / 8 acquisti] riporti W / 12 col desir] Hipolita W

C

4 pensier] pensieri Z

XX

B°

1 dilettoſo pensier nutrito] dilectosi pensieri nutriti B3 / 5 querele mie di vane] vane
querelle mie de B3 / 6 passi tardi al fuggir, al seguir, presti,] passi, piantì e suspir mal
spesi e mesti B3 / 7 quel che mi nocque, inganni manifesti,] mia vera fè che si gahara
resti B3 / 8 servir dannoso e tu mortal mio bene] mal premiato servir l'accise Carhene
B3 / 9 da voi mi parto, hor ch'a le bianche tempie] valete e se ogni mia faticha osten-
to B3 / 10 il tempo mostra che per altro frutto] merito mai, presso a Madona o Amore
B3 / 11 sudar conviemmi per dar vita a l'alma] fatene prova voi ch'io vel consento
B3 / 12 So ben che tardi il buon voler s'adempie] chi dacordo se parte dal signore B3
/ 13 ma da 'l mal uso già prescritto in tutto] perder il premio non deve e io son con-
tento B3 / 14 il liberarsi non è poca palma] d'esser facto de un cor sol creditore B3

C

2 fuoco] foco B3 / 3 desir] didio B3 / 4 fatto] facto B3

XXI

A

4 guado] W gaudio / 6 solvo] Z salvo

B°

10 orno di palme] di lauri adorno W / 11 scarco] sciolto G / 12 et per essemplio onde
] e perché da tai suon W

B^{oo}

13 sperar ne' dei] chiamar gli dii Z / 14 qui appendo il giogo] qui 'l giogo appendo G, Z

C

4 altero] altiero G, W / 10 e d'odorati] et odorati G, W / 11 de le] de l' G] dell' W / 12 ciascun'] ciascuno G, Z / 13 gl'ingrati] gli ingrati

XXII

A

1 pregi] prieghi W / 13 altro B1, Z] alto mar G, W

B^o

2 bel nome] gran nome G, W / 9 averse] accese W / 13 fiero] altero G

C

3 ch'adorni] che adorni Z / 4 di tutti i regi] de tutti i reggi G, Z / 6 camin] cammin G, Z

*XXIII*B^o

12 grandi] varii W / 13 e porre il nido suo ne le man nostre] > e porre il suo bel nido in le man nostre < B1a, W

C

5 ardor] ardir W

XXIV

A

12 e pace la] e poco la W

B^o

5 che forse ha Italia] che forse Italia ha W / 14 maggior] miglior W

C

1 de la] della W / 2 Constantin] Costantin W, Z / 4 a la] alla W / 9 de l'Asia] dell' Asia W / 10 Hispana] Spagna W

XXV

A

8 strade] stradi Z

B^o

1 temprati i] spenti gli Z

C

1 i] gli Z / 6 malvage] malvaggie Z / 7 s'empian] s'empiano W] s'empiono Z / 9
inseme il tuo fidel] insieme il tuo fedel W, Z / 10 inanzi] innanzi W, Z

XXVI

A

8 risalda] rissalda W

B^o

6 Dio ne ringrazia] ringrazia Dio W / 10 sostien contra] sostiene con W

C

2 intenerisse] intenerisce W, Z / 9 Dio] Iddio W / 11 fondator] fundator W / 12 duo]
dui W

XXVII

A

2, 4 hor] hur Z / 2, 6 vede] veda Z / 8, 2 penta] > spenta < B1a / 15, 6 cigne] > cinge
< B1aB^o5, 1 o voi, che con le porpore e co gli ostri] > voi cui la porpor preziosa e gli ostri <
B1a / 5, 2 velati i crini] > velan le chiome < B1a / 17, 8 per] > da < B1aB^o

17, 2 de' tuoi fatti] de li fatti Z / 17, 4 ricovrar] ritrovar Z

C

2, 1 disir] desir Z / 2, 8 piscator] pescator Z / 5, 5 vengon] vengano Z / 8, 4 Tireno]

Thirreno Z / 9, 6 insieme] insieme Z / 10, 7 sprezzar] sprezar Z / 11, 3 da le] de le Z /
12, 4 camino] cammino Z / 15, 3 veggo] veggio Z

XXVIII

B°

9 piaggia] > bosco < B1a

B°°

10 ma più felici se 'l voler de Dei] ma più se 'l buon voler de gli alti Dei Z

C

4 meraviglie] maraviglie Z / 12 voluntier] volentier Z

XXIX

B°

10 qui si chiude e serra] qui natura serra W

C

1 Philomena] Filomena W

XXX

B°

4 il primo] il maggior G, W / 11 di strali e lancia] di lancia e stralli G, W / 12 di pensier dolci empie] di dolce ardor empion G, W

C

2 arme] armi G, W / 4 Melano] Milano G / 5 sicuramente] sicuramente W, Z / 6 Pallade] Pallade G, W, Z / 7 dov'è] dove è Z / 11 fiere] fere G / 13, poi dir] puoi dir G, W] puoi dire Z

XXXI

B°

3 giusto, invito] invito, giusto W

C

6 intiero] intero W, Z / 7 triumpho] triumpho W, Z / 11 in più] a più W

*XXXII*B^{oo}

13 in la memoria] ne la mente Z

*XXXIII*B^{oo}

13 pur che lavori in la tua santa vigna] pur ch'entri a coltivar l'alma tua vigna Z

*XXXIV*B^o

9 ingrate genti] > afflitte genti < B1a / 10 che fuor d'Egitto già tollesti amando] > chi liberasti sì cortese amando < B1a / 11 coronato di spine aspre e pungenti] > da l'aspra servitù del re d'Egitto < B1a / 13 almen consenti] > il mio delitto < B1a / 14 ch'io adegui 'l mio gran fallo] > consenti almen ch'io lavi < B1a

C

3 comprehende] comprende W, Z / 6 tradisce] tradisse W / 8 fel] fiel W / 10 tollesti] togliești W, Z / 11 pungenti] pongenti W / 12 aguagliar] agguagliar Z

*XXXV*B^o

9 ma 'l Dio che la sua canna apprezza tanto] ma Dio ch' apprezza la sua canna tanto W

C

6 dente] denti W

XXXVI

C

3 de l'alto] da l'alto W / 11 giovene] giovane W

XXXVII

B°

2 fan] > son < B1a, W / 4 e del gran serpe] d'il già gran serpe W / 11 ricevila] > acetala < B1a, W

C

7 risurge] risorge Z / 14 nuptial] nuttial W, Z

XXXIX

B°

5 spesso] sempre W / 6 contra de l'altrui ben] contra del ben d' altrui W / 7 si ingiusto] si crudo W / 11 più fioca speme] afflitta speme W / 12 falsa] infida W

B°°

13 che 'l torto altrui] che l'altrui torto Z

C

2 ch'a l'amoroso] ch'all'amoroso W] ch'a amoroso Z

XL

B°

1 lieti prati] liete piaggie W / 3 parti] parte W

C

2 raccoglio] raccolgo W / 10 ritrovi] ritruovi W

XXI

B°

2 sì divino] > il glorioso < B1a, W / 3 toccasti quel piagato petto] > la man porgesti
al divin petto < B1a, W

B°°

6 mistier celeste] divin misterio Z

C

6 obietto] oggetto W] obbietto Z / 7 inteletto] intelletto W, Z

XXII

C

6 scopra] scuopra W / 9 magion] maggion W / 11 ben] bon W
12 desio] disio W

XXIII

B°

2 sprono il mio stil] dico al mio stil W / 6 a tant'alto volar piume] > le piume a ta-
n'alto volar < B1a / 11 luce] lume W

B°°

1 gran tempo è homai, o illustre donna] homai gran tempo è, donna illustre Z

XXIV

A

12 tolga] volga W

B°

12 già non desio] > non cerco già < B1a / 13 ma cerco che] ma sol che la W

C

7 lungamente] longamente W

XLV

A

5 parto] prato W

B°

1 schiere] squadre W / 3 più che mai gioia] novella gioia W / 4 in cui riposta è] > da cui l'aspetta < B1a / 4 suprema] superna W / 6 e fai le genti liete] con speranze liete W / 12 l'alto fattor] il creator W / 13 per darne vita del mortal si veste] > per noi de l'opra sua cortese veste < B1a] per noi dell'opra sua hoggi si veste W

B°°

9 mirabil mistier] misterio divino Z

XLVI

A

14 Arno] > armo < B1a

C

3 nutrisce] nodrisce G] nudrisse W / 3 c' homai] ch'homai W / 5 la nova] nuova G, W, Z

XLVII

A

4, 4 lui] > cui < B1a

B°

4, 6 fiede] fere F2

5, 4 femminili] giovinil F2] giovenili G / 5, 5 raggio] lume W / 5, 6 tal'] tanto W / 6, 2 contrasta] > contende < B1a, F2, G / 7, 4 che le tolga le forze] > che tolga le sue forze < B1a, F2, G / 7, 5 apprese] > accese < B1a, G, W

B°°

3, 2 flave] bionde Z

C

1, 1 meraviglia] meraviglia F2, G, / 1, 6 figliuol] figliol W / 1, 8 desiri] desir' F2, W / 3, 3 trova] truova W / 3, 3 luoco] loco F2, W / 3, 5 gioco] giuoco Z / 3, 6 duol] dol

F2 / 3, 7 vola] volta F2 / 4, 1 copre] cuopre W / 4, 1 ignude] nude F2 / 4, 2 ma] via
 F2 / 4, 3 a] al F2, W, Z / 4, 5 ciel] cielo F2 / 5, 2 estende] stende W, Z / 5, 3 vuol]
 vol W / 5, 5 Phebo] Febo F2 / 6, 1 legghi] lieghi W / 6, 3 preghi] prieghi W / 6, 4 baci
] basci W

XLVIII

B°

8, 7 con un stral] con suo stral Z

C

3, 3Archadia] Arcadia Z / 7, 3 dentr'ardea] dentro ardea Z / 7, 6 Apollo Z] Appollo
 B1 / 7, 8 hogg'è] hoggi è Z / 10, 1 meregiando] merigiando Z

XLIX

A

24 scherno] > schermo < B1a / 31 che] ch' a W

B°

12 a la mia guerra] alle mie noie W / 14 caduca] caduta W / 15 io sperarei di mai non
 spender hora] io sperarei > ch'a ciascun giorno et hora < B1a, W / 16 che non sentissi
 di ragion il freno] > ragion ponesse sì temprato freno < B1a, W / 17 onde 'l mal] >
 che'l mio mal < B1a, W / 29 desir] pensier W / 33 mostra al] drizza 'l W / 33 m'inse-
 gna] mi mostra W / 36 ogni dur] ogni aspro W / 37 ch'a mal] ch'a sì mal W, Z

C

5 core] cuore W / 12 trovo] truovo W / 14 rinuovasse] rinovasse W, Z / 19 io] > e <
 B1a, W / 28 tregua] triegua W / 30 condotta] condotta W, Z / 32 miglior] miglior W

LI

B°

12 sacra] chiara W

B°

6 fuor di suo] fuor d'ogni W, Z / 14 nel divo aspetto] in quei begli occhi Z

C

1 Phebo] Febo W / 2 fiamate] > 'nfiamate < B1] infiammate W, Z / 2 rote] ruote W,
Z / 10 percosse 'l] percosse il Z

LII

B°

5 infiammi] accendi W / 7 soffersi] sostenni W / 10 m' apporta dove giace] > anchor
m'apporta u giace < B1a, W

C

4 gli antichi] gl'antiqui W / 5 tepidi] tiepidi W

LIII

B°

8 a lui] a quel G

C

2 fidelmente] fedelmente G / 3 ver] vero G

LIV
Delle Palme

A

1 verdi G, W] verde B1, Z / 13 di quel che già il] di quella che 'l G, W

B°

12 con più saggio desir t'accoglie l'alma] ma con speme via più sicura e viva G, W

C

2 nunzio] noncio Z / 5 ver] vero G / 10 e inchino] e 'nchino G, W
14 sì] già G, W

LV

B°

4 tosto l'affrenarà co 'l sangue] hoggi l'affiena col suo sangue G

LVI

C

5 dolc'onde] dolci onde Z / 8 secur] secur G, Z / 10 Martha] Marta G

LVII

A

4 chi] che W

B°

5 vita nostra] nostra vita G, W / 14 di se stessi] di noi stessi G

C

4 chi] ch' Z / 6 ne 'l] nel G, W / 10 ch' i] che i Z / 13 e i spiriti] e gli spirti Z

LVIII

A

3 pensato] passato G

B°

2 ferma e con l'altro] tien fermo e l'altro G, W / 5 punto] centro G / 10 de l'opra sua] dell'opre sue G

C

6 difetto] difetto Z / 7 rota] ruota Z / 8 fabro] fabbro Z / 8 de l'error] del suo error G / 11 col] co 'l W, Z / 13 dal] del G] d'il W

LIX

B°

12 mortal] > nobil < B1a

LX

B°°

11 sterpi] dumi

C

1 seran] saran Z / 5 fur'] furo Z / 5 son'] sono Z / 7 remote] rimote

*L°**Iacopo Cantini*

A

12 aspe] aspro W

C

1 altero] altiero W / 5 a le] alle W / 8 rimote] remote W / 13 Phebo] Febo W

*LX°°**Risposta*

A

14 amati] amanti W

B°

13 udirà l'spe e vederà la talpe] > udiran gli aspi e vederan le talpe < B1a, W

B°°

5 hor son] son Z

C

5 remote] rimote Z / 14 Phebo sprezzarà] Febo sprezzarà W

LXII°

*M. Benedetto Cipelli
a Messer Thomaso Castellani*

B°°

6 saggio e canoro] dotto e sonoro Z / 8 qual non s'di giamai tra le gran sphere] che non teme il girar de l'alte spere Z

C

1 altiere] altere Z / 12 piagge] piaggie W, Z

LXI°°

Risposta

B°°

6 canoro] sonoro Z

C

3 fregio] > freggio < B1a, W / 7 ma '1] ma il Z / 8 sphere] sfere W] spere Z / 9 veggo] veggio W

LXIII°

A Messer Thomaso Castellani Messer Giovanni Gatt. Pinone

C

3 con suoi] co' lor Z / 5 si debbe] si deve Z / 14 Hetruria] Ethruria Z

LXII°°

Risposta

C

5 Ancona] Anchona Z / 10 Rhen'] Rheno Z

*LXIV^o**Messer Lodovico Domenichi a Messer Thomaso Castellani*

A

4 api] > alpi < B1a / 6 lavoro] > lavorio < B1a / 11 voi] > poi < B1a

B^{oo}

8 ne] vi Z

C

11 carte] charte Z

*LXIV^{oo}**Risposta*

A

8 meraviglia] meravigila Z

C

1 migliori] migliori W, Z / 3 rugiade matutine] ruggiade mattutine W, Z / 10 quelli] quegli W

*LXV^{oo}**Risposta a Messer Giovanni Angelo Papio*B^{oo}

6 pregiati] leggiadri Z

*LXV^o**Sonetto del Papio a Messer Thomaso**LXVI*

C

4 Tirse] Tirsi Z / 8 coronarve] coronarvi Z

*LXVII**Al Signor di Scandiano*

C

3 aghiaccia] agghiaccia Z

*LXVIII**Al Signor Pallavicino**LXIX*

C

2 refugio] rifugio Z / 3 Vergene] Vergine Z / 12 de' preghi] de i preghi W / 12 difese] difese W

LXX

B°

13 già] mia G / 5 suono] canto G / 9 piaccia al] faccia il G / 7 troppo errando] errando troppo G

C

2 conviemme] conviemmi G, Z / 13 smarrita] smarita Z

LXXI

A

11 seme] > steme < B1a

B°

2 o lietamente mai vi mosse] over vi mosse con letizia G / 3 celeste acquisto, hor vi mostrate] giamai celeste acquisto, hor siate G / 8 piane] > chiare < B1a, G, W

C

5 ali] ale G, W

LXXII

B°

3 empia scorza] > aspra vesta < B1a, Z

C

2 venen] velen Z

LXXIII

A

2 furti] frutti W

LXXIV

B°°

4 avara] amara Z

C

14 quando ogni] quand'ogni Z

LXXV

B°

1 rettor del ciel] > hor Signor mio < LXXVa / 4 crudi] > aspri < LXXVa / 9 non è Signor che le tue chiome] > non è di più bagnar le chiome < LXXVa / 10 più bagni 'l sangue] > per noi di sangue < LXXVa

C

8 legittimi] legitimi Z / 13 sparga] sparge Z

Il componimento LXXV, in B1 compare cassato alla c. 74r.

Nella Tavola dei componimenti è stato da me numerato come LXXVa. In Apparato sono evidenziate le varianti fra i due testi e Z.

LXXVI

B°

2 ignuda] > nuda < B1a, W / 7 alti] > altri < B1a / 9 nuda] > ignuda < B1a

C

9 ripuon'] ripon

LXXVIII

C

14 vie] via Z

LXXIX

C

14 voglia] doglia Z

LXXX

C

1 Tesaglia] Thesaglia Z / 13 scio] so Z

LXXXI

C

3 cor] cuor W / 3 preghi] prieghi W / 6 neghi] nieghi W / 10 cangiarei] cangerei W

LXXXII

C

2 farve] farvi Z

LXXXIII

B°

5 grand'ardor] più calor W

C

13 col] co '1 W, Z / 14 copre] cuopre W

LXXXIV

B°

9 chi] > o dio chi < B1a

B°°

2 che farete voi] al fin che fia di noi Z

C

13 l'apre] > gli apre < B1a

LXXXV

A

4 doti] > dotti < B1a

LXXXVII

B°

4 altrui] > mai < B1a

LXXXIX

A

1 terrestre Z] terrestro B1

C

1 ch'al] che al Z / 5 col] co '1 Z / 10 de '1] del Z

XC

B°

3 seconde] feconde W

C

3 Himeneo] Imeneo W / 4 Rheno] Reno W / 5 giunge] gionge W / 8 pregio] preggio
 W / 8 triumphali] triomfali W] triumphali Z / 12 charte] carte W / 13 lodi] lode W /
 14 homai] hormai W

XCI

B°°

6 del lungo mal mio liber non divegno] del mal sì lungo libero non vegno Z / 12 non
 viensi] conviensi Z

C

9 reverente] riverente Z

XCII

A

12 rinverdir] riveder W

B°

1 se nel color] se con la pioggia W / 4 non seria fuor de] non fora senza / 7 da l'etade
 impresse] pria dal tempo impresse W

C

1 de le gelate] de gelate W / 12 secco] sicco W / 13 ove] in cui W

XCIII

C

2 servizio] servigio G] serviggio W / 6 deve] debbe W / 7 vostr'orme] vostre orme
 W

XCV

B°

1 s'allhor ch'io giunsi per benigna] > s'allhor che mi condusse la mia < XCVa / 2 dove far si devean palesi e chiari] > dove far si devea palese e chiara < XCVa / 3 i miei desiri e raddolcir gli amari] > l'oculta pena e raddolcir l'amara < XCVa / 6 quasi fanciul che di snodarla impari] > quasi sognando e d'ogni idioma ignara < XCVa / 7 non mi doglio d'Amor, ch'i suoi più cari] > di ciò non biasmo amor ch'altrui dichiara < XCVa / 8 così scopron l'ardor] > così spesso il suo duol < XCVa

C

9 de gli] da gli W / 10 cor] cuor W / 14 seranno] saranno W

Il sonetto XCV in B1 compare cassato alla c. 71r. Nella Tavola dei componimenti di B1, è da me numerato come XCVa. In Apparato sono evidenziate le varianti dei due testi rispetto a Z e W.

XCVI

B°

10 temendo forse] perché paventi G / 11 duo stelle più lucide] due luci terrene alme G / 12 ti ritien] temi G / 12 tu reggi 'l] tu Sol reggi il G / 13 il regno prenda] entri nel seggio G

C

6 nutrisce] nudrisce G / 14 luoco] loco G

XCVII

B°

1 sì accesa e così altiera] sì bella e sì severa B3 / 2 l'ira per farsi adorna in quel bel viso] l'ira in quel sacro e lampeggiato viso B3 / 3 allhor mi fu in tre parti il cor diviso] rotto in tre parti mi fu il cor diviso B3 / 4 in quel dolce gentil, crudo] a quel crudo gentil dolce B3 / 5 al grave suon del mesto] dal grave suon del vago B3 / 7 gli atti leggiadri poi mirando fiso] agli atti altieri e dolci, intento e fiso B3 / 8 meraviglia mi prese] meraviglia mi > parse < B1] stupor mi prese e amor mi avinse et arse B3 / 10 d'alto intelletto e accendersi la neve] pioggia di cristallo et una calda neve B3 / 11 vidi e duo stelle far sparir il sole] grato rubor accorte e alte parolle B3 / 12 o spettacol gentil, ma per me greve] leggiadra vision, ma per me greve B3

B°

9 piover cristallo e folminar parole] fiammeggiavan due stelle, in mezzo un sole B3]
 mover cristallo e folminar parole Z

C

6 da la pietà] per la pietà G

XCIX

C

13 del Ciel] dal Ciel Z

C

C

6 man'] mano Z / 7 i] gli G, Z / 14 stagion'] stagione G, Z

CI

B°

5 di Christo l'armi a sante] l'armi di Cristo a' giuste W / 7 favor] valor W

C

12 vostr'affetto gentil' al cor] vostro gentil' affetto al cuore

CIII

B°

48 che 'n la tardanza più cresce 'l] salire al cielo ch'ogn'hor più nel tardar cresce Z

C

35 roina] ruina Z / 38 salir' in cielo] salire al cielo / 49 ceco] cieco Z / 52 chi l'invidia ha seco] chi ha l'invidia seco Z / 53 gioco] giuoco 53 Z / 57 altiere] altere Z / 58
 chiudeno] chiudono Z

CIV

A

10 inganni Z] ingani B1

CV

A

6 voi] > noi < B1a

C

6 del ciel] dal ciel Z

*CVI°**Il Ponzio a Thomaso Castellani*

B°

13 empi di novo alto] > adempi di novel < B1a e CVIa

In B1, il componimento compare cassato alla c. 58v.

Nella Tavola del ms. B1, è da me numerato come CVIa.

In apparato sono evidenziate le varianti fra i due testi.

*CVI°°**Risposta di Messer Thomaso a Messer Battista Ponzio per le consonanti*

C

10 altiere] altere Z / 11 seranno] saranno Z

*CVII°**Messer Annibal Tosco a Messer Thomaso*

B°°

13 mercè la luce lor] di lor luce mercè Z

CVII^o
Risposta

A
9 ben siete] > sete < ben B1a

C
1 Thosco] Tosco Z / 9 ben siete] siete ben Z

CIX

B^o
3 di sua vista] di se stessa W

C
5 altiera] altera Z / 12 proprio] propio Z

CX

B^o
10 tutti] > prima < B1a

C
8 triumphal] triomphal Z

CXI

A
11 del morir] dal morir Z

C
9 risurge] risorge Z / 14 tanta alta] tant'alta Z

CXII

C
2 orecchie] orecchie W, Z / 4 scopre] scuopre W / 12 v' aguaglia] agguaglia W] v'ag-
guaglia Z

CXIII

A

12 patire] partire W

B°

7 avinse] accinse W

C

1 prego] priego W, Z / 12 cor] cuor W

(Il componimento è cassato in CXIIIa: non ci sono varianti)

CXIV

B°°

14 di gravi error vergata e pianto piena] > hor vergata d'herrori e tanto piena < B1a]
di lagrime e d'herror vergata e piena Z

CXVIII

A

8 in porto] > il < porto B1a

C

14 di] > tra < B1a

CXIX

Risposta di Thomaso a Messer Francesco

CXX

B°

2 beltà] > virtù < B1a

C

3 altiero] altero Z

CXXI

B°

11 d'arbitrio] di vita W

C

6 cor] cuor W / 6 lunge] lungi W

CXXIter

B°

2 che siete] create W / 10 duo] > fra < B1a / 10 e un] > d' < un B1a / 11 le son] > se
 fa < B1a / 12 tugurio] > albergo < B1a

C

13 copre d'alati spirti] cuopre di spirti alati W

CXXII

B°

7 perché convien celarse] > che sempre dee celarse < B1a / 10 chi per ventura mai
 scorse d'appresso] > chi mai per sorte sua scorse d'appresso < B1a / 12 per cui] >
 che 'l cor < B1a / 14 ch'occhio da i raggi suoi vinto, no 'l vide] > ch'occhio per trop-
 po fiammeggiar no 'l vide < B1a

C

1 l'alta] alta Z

CXXIII

B°

3 quelle divine porte] > benigno le sue porte < B1a / 8 di rado par che 'l ciel tanto
 consenta] > non sempre il ciel tal don par che consenta < B1a / 10 t'accolse, e l'uscio

di rubin'] > ti si fé incontro e 'l bel rubin < B1a / 11 al nido] > l'albergo < B1a / 11
per cui si varca al nido] > cortesemente al varco < B1a / 12 le tocche gemme qual
penna o parole] > o libata dolcezza, quai parole < B1a / 13 porian lodar? E 'l bel che
si scoperse,] > ti puon lodar, benché purgate e terse < B1a / 14 tu, lingua, sai, vie più
che dir] > hor taci lingua che più dir < B1a

C

4 apperse] aperse Z

*Bibliografia**Fonti antiche*

- ACHILLINI G. F., *Collectanea Grece Latine e vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l' ardente Seraphino Aquilano*, Bologna, C. Bazzalari, 1504.
- ACHILLINI G. F., *Viridario*, Bologna, Girolamo di Prato, 1504.
- AFFÒ I. – PEZZANA A., *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamp. Reale, 1789-97, IV, p. 203.
- CRESCIMBENI G. M., *Storia della volgar poesia*, Venezia, L. Baseggio, 1730-31, II, p. 152; V, p. 109.
- CROLLALANZA G. B., *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, Presso la direzione del Giornale Araldico, 1886.
- FANTUZZI G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, tip. S. Tomaso d'Aquino, 1781-90, I, p. 63 e 64; III, p. 146; IV, p. 58; VIII, p. 84 e 187.
- FRATI L., *Di un poema poco noto di Giovan Filoteo Achillini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XI, 1888, pp. 383-404.
- GHILINI G., *Teatro d'huomini letterati*, Venezia, s. e., 1647, I, p. 148.
- LEGATI L., *Thomas Castellanus, poeta bononiensis revivescens*, Bononiae, Typis Haeredis Victorii Benatii, 1667.
- MAZZETTI S., *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa Università e del celebre istituto delle scienze di Bologna*, Bologna, tip. S. Tommaso d'Aquino, 1848.
- MINIERI RICCIO C., *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, tip. Dell'Aquila di V. Puzziello, 1844, p. 255.
- MONTALBANI O., *Minervalia Bononiensis*, Bononiae, Haeredis Victorii Benatii, 1641, p. 219.

ORLANDI P., *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Pisarri, 1714, p. 252.

POGGIALI C., *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza, Orcesi, 1789, I, p. 221.

QUADRIO F. S., *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Bologna, Pisarri, 1739-52, VI, p. 29.

Fonti moderne

Classici

BANDELLO M., *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena, Ed. Panini, 1989.

BANDELLO M., *La prima parte de le Novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992; *La seconda parte de le Novelle*, 1993; *La terza parte de le Novelle*, 1995; *La quarta parte de le Novelle*, 1997.

BANDELLO M., *La quarta parte de le novelle*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1996.

BEMBO P., *Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1993.

PETRARCA F., *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

POLIZIANO A., *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992.

Repertori generali

Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gongaza*, Corrispondenza estera, E. XLIX. 3, b. 1658, giugno 1531.

BELTRAMI P., *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.

CARBONI F., *Incipitario della lirica italiana dei sec. XV-XX*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.

D. B. I., «Dizionario biografico degli italiani», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *voci*:

Achillini Giovan Filoteo, a cura di T. Basini, I, p. 148.

Castellani Tommaso, a cura di C. Mutini, XXI, p. 635.

Domenichi Ludovico, a cura di A. Piscini, XL, p. 595.

ELTON G., *Storia del mondo moderno, II – La Riforma (1520-1559)*, Milano, Garzanti, 1967.

FARINA R., *Dizionario biografico delle donne lombarde*, Varese, Baldini e Castoldi, 1995.

FERRARI L., *Onomasticon*, Milano, Hoepli, 1947.

I. M. B. I., «Inventario dei manoscritti delle biblioteche d'Italia», a cura di G. Mazzatinti, Forlì, Bordinandini, 1890, II, p. 265; XIV, p. 9; XVII, p. 117; LVI, p. 216.

KRISTELLER O., *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London, The Warburg Institute – Leiden, E. Y. Brill, 1963, I, pp. 27, 175; IV, p. 437; V, p. 494.

I. U. P. I., *Inciptario unificato della poesia italiana*, a cura di M. Santagata, Modena, Panini, 1988.

LAVEZZI G., *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996.

MALATO E., *Storia della letteratura italiana*, IV, Roma, Salerno, 1996.

NIGRO S., *Lettere dedicatorie*, I; II, Palermo, Sellerio, 1994.

Saggi

AGENO F., *Alcuni componimenti del Calmeta e un codice cinquecentesco poco noto* in «Lettere italiane», XIII, 1961, pp. 286-315.

ALBONICO S., *Il ruginoso stile: poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del '500*, Milano, Angeli, 1990.

BASILE B., *Bentivolorum Magnificentia*, Roma, Bulzoni, 1984.

- CALITTI F., *La Caccia Amorosa di Tommaso Castellani attribuita a Egidio da Viterbo*, in «L'umana compagnia, Studi in onore di Gennaro Savarese», Roma, Bulzoni, 1999.
- CAVICCHI F., *Una raccolta di poesie italiane e latine per la morte di fra' Mariano da Genazzano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XL, 1902, pp. 151-169.
- FRATI L., *Catalogo dei mss. di Ulisse Aldrovandi*, Bologna, Zanichelli, 1907.
- GEROSA G., *Carlo V*, Milano, Mondadori, 1990.
- LAMMA E., *I codici Trombelli della Reale Biblioteca Universitaria di Bologna*, in «Il Propugnatore», N. S. 6, part. 2, 1983, pp. 227-296.
- LEPORATTI R., *Venere, Cupido e i poeti d'amore*, in *Venere e amore, Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Firenze, Giunti, 2002.
- PIOppo P., *Cristologia*, Casale Monferrato (AL), Piemme, 1991.
- RIZZI A., *Cristo verità dell'uomo*, presentazione di C. M. Martini, Roma, A. V. E., 1972.
- ROSSI A., *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- SANTAGATA M., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979.

Incipitario

Note:

- le cifre romane poste fra parentesi quadre indicano la corrispondenza del componimento nelle *Rime*;
- le cifre arabe poste fra uncinate indicano che il componimento in quella carta è cassato.
- i componimenti di corrispondenza di altri autori sono indicati in corsivo

A piè di questa riva, ove si liete [V]: B1, 15v; Z, 9r

Alma a qual tempo andrai sciolta e contenta [CXXIII]: B1, >92r< 92v; Z, 11r

Alma beata, ch'al terrestre seno [LXXXIX]: B1, 70v; Z, 20v

Alto signor, al cui voler si muove [XXXIII]: B1, 35v; Z, 25r

Amor, se pur ti piace [CXVI]: B1, 87v; Z, 19r

Anima invitta a le mondane lutte [LXXXVI]: B1, 69v; Z, 19v

Anima santa a cui l'alta presenza [XLI]: B1, 39v; W, 67v; Z, 24v

Anime caste e pure [XCIII]: B1, 73r; G, 51; W, 69v; Z, 38v

Anzi che le tue voglie acerbe e crude [LXXIV]: B1, 63v; Z, 22v

Aura, che contra l'oriente spiri [LII]: B1, 50r; W, 68v; Z, 4v

Aventurate, ma più audaci piume [XII]: B1, 20r; G, 52; W, 64v; Z, 3r

Beate schiere, nel cui santo nome [CX]: B1, 84v; Z, 39v

Ben ponno homai le sacre Muse altiere [LXII°]: B1, 55v; W, 62r; Z, 45v

Candido cigno, che tra verdi rive [CVI°]: B1, >58v< 81v; Z, 47r

Cangia, Donna del ciel, l'oscuro manto [CXI]: B1, 85r; Z, 27v

Cantate, anime liete, [LXXXVIII]: B1, 70r; W, 109r; Z, 20r

Chi con sue lode il vostro nome crede [LXVIII]: B1, 60v; Z, 10r

Chi mai non vide a quanto pregio sale [CXX]: B1, 89v; Z, 41r

Chi vide mai nel pigro giel le piante [XXVIII]: B1, 32v; Z, 36r

Cipello, a voi Phebo nutrice e fiere [LXII°]: B1, 56r; W, 62r; Z, 45v

Come allhor, quando a le stagion migliori [LXIV°]: B1, 57v; W, 62r; Z, 44v

Come lasciate del buon padre umile [CXXIbis]: B1, 90v

Coppia leggiadra, per si bel camino [LXXIX]: B1, 66r; Z, 5v

Correndo Phebo per l'usata via [LI]: B1, 49v; W, 68v; Z, 8v

Da poi che Amor lieto vi porge l'ale [LXXXII]: B1, 67v; Z, 49r

- De l'urna che Pandora hebbe da i dei [XVIII]: B1, 23v; W, 54r; Z, 33v
 De la fontana di sì chiara vita [IX]: B1, 18v; Z, 33r
 Diletto pensier nutrito in pene [XX]: B1, 24v; B3, 41r; Z, 4r
 Donna, ch'al mondo e al ciel piacesti tanto [XIX]: B1, 24r; W, 67v; Z, 6r
 Donna, che reggi quella instabil rota [CIII]: B1, 78v; Z, 31v
 Donna del ciel, di cui mai non si nega [LIX]: B1, 53v; Z, 14r
 Donna, la tanto desiata pace [CXV]: B1, 87r; Z, 40r
 Donne, che liete insieme ite per via [XLIV]: B1, 41r; W, 64v; Z, 1r
 Dopo molti martir, mercé degli anni [XIV]: B1, 21r, Z, 21r
 Dopo sperar hor pace, hor temer guerra [LXXXIV]: B1, 68v; Z 29r
 Ecco l'acerbo et honorato legno [XXXIV]: B1, 36r; W, 32v; Z, 25v
 Felice stella, che tre regi guidi [LIII]: B1, 50v; G, 46; Z, 12v
 Fiera novella con spedito volo [LV]: B1, 51v; G, 45; Z, 26r
 Fin che le gregge tue seran pasciute [LX]: B1, 54r; Z, 29v
 Fuggendo la virtù l'aspre et acute [CXIX]: B1, 89r; Z, 48r
Già con dolce spirar Zephir' adorna [LXV°]: B1, 59v; Z, 10v
 Giovani incauti che 'l camin tenete [I]: B1, 1r; RA 128v-141r; Z, 50r
 Gran tempo è homai, o illustre donna, ch'io [XLIII]: B1, 40v; W, 63r; Z 24r
 Harmodio mio, che con sì dolci accenti [LXVI]: B1, 60r; Z, 49r
 Homai sott'altro ciel, per miglior acque [LXX]: B1, 61v; G, 51; Z, 30v
 Hor che la notte oscura ha posto il freno [XLIX]: B1, 48r; W 100v; Z, 30r
 Hor credo ben, che già del grande Alcide [LXXII]: B1, 62v; Z, 5r
 Hor questo ciel con sì bel suon percuote [LXI°]: B1, 55r; W, 61v; Z, 46r
 I nuovi rami e 'l suon di Philomena [XXIX]: B1, 33r; W, 111v; Z, 34r
 Il più bel germe de' sacrati allori [XLVI]: B1, 42r; G, 48; W, 65v; Z, 18r
 Il possessor de la gran sede antica [XXIV]: B1, 26v; W, 28v; Z, 13r
 In vesta oscura e con dolenti note [XVII]: B1, 23r, W, 63v; Z, 28r
 Io sempr'amai e con sì giuste voglie [XXXIX]: B1, 38v; W, 112r; Z, 11r
 L'alta sembianza che dal vivo aspetto [CXXII]: B1, 91v; Z, 1r
L'altero suon che 'l nostro aer percuote [LXI°]: B1, 54v; W, 61v; Z, 46r
 L'alto fattor che le sue gregge vede [XVI]: B1, 22v; W, 68r; Z, 24v
 L'aspetto almo e leggiadro [XV]: B1, 21v; Z, 6r
 L'onde d'Apollo, homai, son tanto schive [CVI°]: B1, 82r; Z, 47r
 La bella e dotta man che con tant'arte [CXXI]: B1, 90r; W, 118r; Z, 8v
 La gentil pianta che soavi odori [XC]: B1, 71v; W, 13r; Z, 14r
 Lasso, non canto già perché la voglia [L]: B1, 49r; Z, 29v

- Lasso non cerco già d'esser disciolto [III]: B1, 14r; W, 31r; Z, 3v
- Le dotte rime ch'oggi al mio cospetto [XXXII]: B1, 35r; Z, 28v
- Machina eccelsa e invitta, che prescrivi [XXX]: B1, 33v; G, 52; W, 103v; Z, 28v
- Madre del padre tuo, sposa del figlio [LXIX]: B1, 61r; W, 101v, Z, 41r
- Madre del sommo Sol, se nel tuo petto [CXIV]: B1, 61r; Z, 11v
- Mentre ch'un Sol non mai più visto in terra [LXXXIII]: B1, 68r; W, 110v; Z, 18r
- Muse, se mai danno terren piangeste [LXXI]: B1, 62r; G, 53; W, 110v; Z, 30r
- Nel suo gran seno le passate offese [XXIII]: B1, 26r; W, 28r; Z, 13r
- Non cerco già c' hora il mio stil impetre [XXVII]: B1, 28r; Z, 14v
- Non è nel giardin vostr'herba né legno [C]: B1, 77r; G, 47; Z, 46v
- Non tremi alcun mortal di maraviglia [XLVII]: B1 43r; F2 256v-258r; G 53; W, 102v; Z, 36v
- O caldi miei pensier, sospiri ardenti, [II]: B1, 13v; B3, 63; W, 30v; Z, 9r
- O dea di Cipro, e tu che 'n ciel le piume [XXI]: B1, 25v; G, 50r; W, 69r; Z, 35v
- O Melibeo, l'altr'hier in questa spiaggia [XXXV]: B1, 36v; W, 55r; Z, 26v
- O padre e buon pastor, che la tua greggia [LXXXVII]: B1, 70r; Z, 20r
- O pargoletto augel, che co 'l tuo canto [LXXXI]: B1, 67r; W, 102r; Z, 9v;
- O sacro ramo che con verdi fronde [LIV]: B1, 51r; G, 44; W, 105; Z, 25r
- O voi che sospirando offerto havete [CXVIII]: B1, 88v; Z, 40v
- Opre celesti, e voi terrene anchora [CXXIter]: B1, 91r; Z, 12r
- Padre, che 'n ciel la tua Città non meno [LXXXV]: B1, 69r; Z, 23v
- Paolo l'haver temprati i sdegni e l'ire [XXV]: B1, 27r; W, 28v; Z, 13v
- Pensier, che lungamente [CXVII]: B1, 88r; Z, 19 r
- Perché a la grave e perigliosa impresa [VII]: B1, 16v; B3, 2r-3r; Z, 2r
- Perché la pianta a cui non mosse tema [XLII]: B1, 40r; W, 68r; Z, 23v
- Perché 'l ciel vuol ch'al colmo le tue doglie [LXXVI]: B1, 64v; W, 111v; Z, 22r
- Phebo che già di Marte e Vener bella [LXXIII]: B1, 63r; W, 111r; Z, 22v
- Poi che a se stessa la mia donna piace [CIX]: B1, 84r; W, 72r; Z, 39r
- Poi che in Tesaglia le querele e i pianti [LXXX]: B1, 66v; Z, 17v
- Poi che sì lieti prati e rive amene [XL]: B1, 39r; W, 54v; Z, 4r
- Qual grazia, qual virtù petti reali [XXVI]: B1, 27; W, 29v; Z, 13v
- Qual laccio amico al tuo bel fin ti prese [XI]: B1, 19v; W, 65r; Z, 3r

- Qual prego, o forza, o sì soave suono [CXIII]: B1, 86r >87r<; W, 107r; Z, 40r
- Quando co 'l canto a noi predice il giorno [XLVIII]: B1, 45r; Z, 6v
- Quando sì accesa e così altiera apparse [XCVII]: B1, 75v; B3, 42r; W, 15r; Z, 21r
- Quanto più s'affatica il rozzo ingegno [XCIX]: B1, 76v; Z, 46v
- Quella Phenice che sì bella apparse [X]: B1, 19r; W, 104v; Z, 27v
- Quelle dolci accoglienze e lieti rai [CIV]: B1, 80v; Z 9v
- Quest'è pur parte, Amor, di quel fin' oro [VI]: B1, 16r; W, 101v; Z, 1v
- Raddopi 'l tempo al suo gran volo i vanni [IV]: B1, 15r; W, 64r; Z, 18v
- Rettor del ciel, che fia de gli humil' agni [LXXV]: B1, >74r< 64r; Z, 30v
- Rime, che già de la mia chiusa mente [XCVIII]: B1, 76r; Z, 39r
- Roberto, il vostro stil' alto e cortese [CI]: B1, 77v; W, 31r; Z, 48v
- S'a quei che furo inanzi al secol nostro* [LXIII°]: B1, 56v; Z, 45r
- S'al troppo lungo corso non si stanca [CVIII]: B1, 83v; Z, 21r
- S'alcun pietoso cor di doglia pieno [XIII]: B1, 20v; Z, 29r
- S'allhor ch'io giunsi per benigna sorte [XCV]: B1, 74v; W, 14v; Z, 22r
- Salda colonna cui giamai non mosse [XCI]: B1, 72r; Z, 19v
- Sciogliti homai da le noiose braccia [XCVI]: B1, 75r; G, 46; Z, 18v
- Se dal tuo fonte qualche humor non viene [LVI]: B1, 52r; G, 48; Z, 27r
- Se di Parnaso a me cortesi l'onde [LXV°]: B1, 59r; Z, 44r
- Se nel color de le gelate brine [XCII]: B1, 72v; W, 65r; Z, 38v
- Se quel alto valor di cui m'accorsi [CV]: B1, 81r; Z, 21v
- Se 'l sesto in mezzo d'alcun spazio un piede [LVIII]: B1, 53r; G, 49; W, 74r; Z, 31r
- Si chiaro specchio a la prudenza invia [XXXVIII]: B1, 38r; W, 67r; Z, 24r
- Si come schietto avorio in cui si spende [VIII]: B1, 18r >22r<; Z, 33v
- Si come 'l gran sentier ne l'ampio mare [XXXVI]: B1, 37r; W, 55r; Z, 26r
- Signor, a cui dopo cotante offese [XXXI]: B1, 34v; W, 77v; Z, 28r
- Signor invito, a cui con tanti pregi [XXII]: B1, 25r; G, 49; W, 26r; Z, 12v
- Signor, per sì lodato e bel camino [XXXbis]: B1, 34r
- Signor poi che 'l mio suon tanto presume [CXII] B1, 85v; W, 112v; Z, 35r
- Signor quando del mar l'onda s'adira [LVII]: B1, 52v; G, 48r; W, 78v; Z, 39v
- Signor, quel gran valor c'havete mostro [LXVII]: B1, 60v; Z, 10r
- Signor, vedete con quant'arti amore [LXXVII]: B1, 65r; Z, 17v
- Sperava homai che a la tua fiamma antica [LXXVIII]: B1, 65v; Z, 31v
- Spirto felice, hor vedi [CII]: B1, 78r; Z, 21v

Superne schiere, gloriosa et alma [XLV]: B1, 41v; W, 54v; Z, 12r
Thomaso, poi ch' il viver nostro è breve [CVII°] B1, 82v; Z, 47v
 Thosco, il mio stil troppo terreno e greve [CVII°]: B1, 83r; Z, 47v
 Tu, cui di Pietro l'honorata soma [XCIV]: B1, 73v; Z, 20v
 Vergene e madre, hoggi è quel sacro giorno [XLVIbis]: B1, 42v
 Vittima santa a cui d'eterne lode [XXXVII]: B1, 37v; W, 60v; Z, 27r
 Voi ch'al paterno nido havete mostro [LXIII°]: B1, 57r; Z, 45r
 Voi che ne i verdi vostri anni migliori [LXIV°]: B1, 58r; W, 62v; Z, 44v

Schemi metrici

BALLATE

XX aB aB BX	L
xyY aB aB byY	CXVI
xYY AbC AbC cYY	XCIII
xYY AbC AbC cYY	XV, CXVII
xYY ABC ABC cYY	CII
xYy AbC AbC cYy	LXXXVIII
XyY AbC AbC CyY	LXXXIX
XYy ABc ABc CYy	CXIII
XYyX aBC aBC CDdX	II

CANZONI

ABaBAbBCC DEE	VII
ABCDEF aBeDcF	XLIX
AbCAbCCddCEE FggFHH	CIII

MADRIGALI

ABB ABB CC	LXXXVII
ABB ACC DD	LXVII, LXVIII, CXV

OTTAVE

AB AB AB CC	I, III, XXVII, XLVII, XLVIII
-------------	------------------------------

SONETTI

ABBA ABBA CDC DCD	V, XIX, XXXIV, XLIII, XLIV, LV, LIX, LXIV°, LXIV°, LXV°,
-------------------	---

ABBA ABBA CDE CDE	LXXV, LXXXI, XC, CIV, CXIV, CXVIII, CXXI, CXXIbis, CXXIter, IV, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXVI, XXIX, XXX, XXXbis, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI XLII, XLV, XLVI, LI, LIII, LVI, LVII, LVIII, LXI°, LXV°, LXXI, LXXIII, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIV, LXXV, XCII, XCIV, XCV, C, CI, CV, CVI°, CVI°, CVIII, CIX, CX, CXII, CXIX, CXX, CXXII, CXXIII
ABBA ABBA CDE DCE	VIII, XXV, XXVIII, XLVIbis, LII, LX, LXI°, LXVI, LXIX, LXXII, LXXIV, LXXXV, XCI, XCVI, CXI
ABBA ABBA CDE DEC	CVII°, CVII°,
ABBA ABBA CDE CED	XCVIII, LXIII°, LXIII°,
ABBA ABBA CDC DEE	LXII°, LXII°°
ABBA ABBA CDC CDC	VI, XXXV

L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle *Novelle* di Matteo Bandello

Paola Ugolini

Se tutte le beffe che le mogli fanno ai mariti e quelle che essi fanno a le donne fossero scritte a la giornata come accadono, io certamente mi fo a credere che tutta la carta che a Fabriano già mai si fece e tuttavia si fa non sarebbe bastante a riceverle, tante e tali sono. E ben che si veggia questa e quella donna, quale svenata, quale strangolata e quale di veleno estinta, e medesimamente i mariti siano ben sovente col ferro, col laccio e col veleno levati da le scaltrite mogli di vita e con altri occulti inganni morti, non è perciò che ogni di ancora non cerchino i buoni mariti risparmiare quello di casa e logorare l'altrui, e vedere se quante donne gli capitano a le mani hanno cosa alcuna di più o di meno de le mogli loro. Le donne altresì non crediate che stiano con le mani a la cintola, che anco elle non si procaccino quanto ponno di non istar indarno; di modo che si può dire dei mariti e de le maritate quello che degli assassini da strada e dei ladri si dice. Veggiono eglino tutto il dì mozzar il capo a quelli, impiccare questi, squartare e abbrusciare quegli altri, e le forche per tutto trovano carche di malandrini e malfattori; e non di meno peggio fanno che prima: argomento, nel vero, che fortemente siano da la natura inclinati al mal operare, ma non già sforzati, perciò che noi stessi, volendo, possiamo lasciare le sconce opere e vivere politicamente, come a uomini da bene si conviene¹.

¹ Matteo Bandello, *La terza parte de le novelle*, a c. di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, dedica a Francesco Berni, nov. 51, terza parte. Tutte le citazioni delle *Novelle* sono tratte dall'edizione curata da Delmo Maestri: Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, a c. di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992; *La seconda parte...*, 1993; *La terza parte...*, 1995; *La quarta parte...*, 1996.

La lettera dedicatoria a Francesco Berni in apertura alla novella 53, nella terza parte della raccolta di Bandello, propone un'immagine dell'adulterio come male impossibile da sradicare. Al tempo stesso, l'ironico accenno allo spreco di carta che una collezione di tutti gli adulteri che accadono ogni giorno comporterebbe tradisce la divertita curiosità dell'autore. L'adulterio e le avventure che derivano dalla ricerca di amori illeciti sono la principale fonte narrativa del novelliere di Bandello, al punto che le novelle che descrivono casi di infedeltà coniugale rappresentano quasi un quinto dell'intera raccolta. Lo sfondo più comune è l'ambiente urbano, abitato da artigiani e mercanti; il mondo dei circoli cortigiani, al quale l'autore stesso apparteneva, non è comunque trascurato, ma è interessante sottolineare come le novelle di adulterio a lieto fine siano per la maggior parte ambientate nel primo, mentre le novelle aventi per protagonisti personaggi del secondo tendano ad avere un tono tragico². Questa scelta è degna di nota dal momento che sembra permettere all'autore di muoversi su due piani. Da un lato, infatti, simili protagonisti potevano apparire al pubblico cortigiano come appartenenti a un mondo separato dal proprio, dando quindi al narratore la possibilità di deriderli e criticarli senza coinvolgere direttamente il proprio stile di vita. D'altra parte, essi non erano certo distanti dal mondo della corte come avrebbero potuto esserlo personaggi appartenenti ai ceti popolari: rappresentavano quindi per il lettore

² Per un'analisi approfondita dei protagonisti e dell'ambientazione delle *Novelle* di Bandello si veda A. C. Fiorato, *L'immagine et la condition de la femme chez Bandello*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance: préjugés misogynes et aspirations nouvelles: Castiglione, Piccolomini, Bandello*, Paris, Université de la Sorbonne, 1980. Su Bandello, si vedano G. Petrocchi, *Matteo Bandello, l'artista e il novelliere*, Firenze, Le Monnier, 1949; L. Russo, *Bandello novellatore cortigiano*, «Bel-fagor», XVI, 1961, pp. 24-38; G. Barberi Squarotti, *La novella in corte*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*. «Atti del Convegno internazionale di studi (7-9 novembre 1980)», Tortona, Cassa di risparmio, 1982; O. Besomi, *Un cartone umanistico per Bandello*, in *La novella italiana*. «Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988)», Roma, Salerno, 1989; C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni, 1996; E. Menetti, *Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. «Atti del convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998)», a c. di G. Albanese-L. Battaglia Ricci-R. Bessi, Roma, Salerno, 2000. Sull'adulterio nel Rinascimento, si veda R. A. Bach, *Shakespeare and Renaissance Literature before Heterosexuality*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

di corte sia un “altro” distante da sé che un possibile specchio della propria condizione. Di conseguenza, il narratore poteva prendersi la libertà di insinuare critiche e suggerimenti senza il timore di attaccare in modo diretto lo stile di vita dei propri compagni e patroni.

Le novelle di adulterio trovano posto nella raccolta di Bandello innanzitutto perché rappresentano esempi stimolanti e divertenti dei ‘diversi accidenti’ che l’autore si proponeva esplicitamente di collezionare e diffondere. Tali novelle, tuttavia, non esauriscono di certo la propria funzione nell’essere una fonte di divertimento per narratori e lettori. Al contrario, si configurano come punti di partenza per una profonda riflessione sulla natura umana e sulla società del tempo.

Il principale modello utilizzato da Bandello nell’affrontare il tema dell’adulterio e delle beffe che uomini e donne si fanno l’un l’altro è, naturalmente, il *Decameron*³. Boccaccio dedica la settima giornata della raccolta al tema delle beffe che le donne fanno ai propri mariti, e la seconda novella di tale giornata introduce, nel prologo del narratore Filostrato, il motivo della simpatia della voce narrante verso la donna adultera, destinato ad avere una diretta influenza sulla produzione di Bandello. Secondo Filostrato, infatti, le beffe delle donne non dovrebbero essere oggetto di biasimo, in quanto rappresentano la legittima vendetta sugli uomini che si compiacciono troppo nell’ingannare le proprie mogli. Filostrato presenta, di conseguenza, le novelle che trattano l’adulterio femminile come possibili avvertimenti per i mariti.

Numerosi studi critici hanno insistito sulla generale importanza del *Decameron* come fonte per la produzione novellistica di Bandello, che ne ha ripreso e imitato numerosi temi e situazioni a cui ha al contempo dato diverse sfumature di significato⁴. Sono proprio alcune delle novelle di adulterio del

³ Sull’adulterio nel *Decameron*, si veda A. Sinclair, *The deceived husband: a Klenian approach to the literature of infidelity*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Sulla settima giornata, si veda: A. Battistini, *Il triangolo amoroso della settima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a c. di M. Picone-M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004. Sulla questione anche M. Olsen, *Les transformations du triangle érotique*, Universitetsforlaget i København, Akademisk Forlag, 1976.

⁴ E. Menetti, *Il Decameron e le Novelle di Matteo Bandello: riusi e variazioni*, «Studi sul Boccaccio» XXIV, 2006, pp. 245-271; S. Di Maria, *Fortune and the “Beffa” in Bandello’s Novelle*, «Italice» LIX, 1982, 4, pp. 306-315.

Decameron a costituire per Bandello un essenziale punto di riferimento. Le critiche al marito geloso (già presenti in numerose novelle della settima giornata⁵), il sarcasmo verso l'adultero che trascura la propria moglie illudendosi che questa non faccia altro che aspettarne il rientro standosene «con le mani alla cintola» mentre il marito è lontano⁶, e il lamento della malmaritata che dichiara di disprezzare vestiti e gioielli affermando che preferirebbe una vita di ristrettezze all'essere lasciata sempre sola nel letto⁷ sono stilemi che vengono ripresi, sviluppati e quasi esasperati dalla narrazione di Bandello, al punto da divenire una sorta di marchio caratteristico delle sue novelle di adulterio.

Come ha sottolineato Cesare Segre, alcune delle beffe femminili nel *Decameron* rappresentano una rappresaglia contro comportamenti, come la gelosia e la bigotteria, che contraddicono l'ideale umano di Boccaccio. Segre legge quindi le novelle della settima giornata secondo una distinzione tra «motivi negativi» sottostanti alla beffa – come gelosia e bigotteria del marito – e «motivi positivi», ovvero l'innamoramento della donna per un altro uomo⁸. In Bandello, al contrario, i motivi che spingono la donna all'adulterio appaiono quasi inevitabilmente negativi. Le donne sembrano essere mosse essenzialmente da frustrazione, sdegno e desiderio di vendetta, e l'adulterio, di conseguenza, può essere definito come una vera e propria rivincita della malmaritata. Inoltre, Bandello si allontana dal modello di Boccaccio soprattutto nella rappresentazione della natura dell'amore e delle sue conseguenze. L'amore nel *Decameron* è, come ha sottolineato Michel Olsen, è una forza in grado di creare ordine e di riconciliare valori individuali e sociali⁹. Nella raccolta di Bandello l'amore è invece una forza minacciosa che deve essere sottomessa al dominio della razionalità, per evitare di ritrovarsi preda degli «smodati appetiti» che possono allontanare un uomo o una donna dal sentiero

⁵ In particolare in giornata VII, novv. IV, V e VIII.

⁶ *Decameron*, giornata II, nov. X.

⁷ *Decameron*, giornata V, nov. X.

⁸ C. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

⁹ M. Olsen, *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale*, Napoli, Federico e Ardia, 1984.

della ragione, con disastrose conseguenze¹⁰. Nelle *Novelle* il principio d'ordine è rappresentato da passioni calcolate e razionali che incarnano la sottomissione degli appetiti alla ragione. Di un tale tipo di passione vengono forniti esempi non solo nelle novelle che descrivono un amore socialmente lecito che si risolve nel matrimonio, ma anche nelle novelle di adulterio provviste di lieto fine.

Come chiaramente espresso nel *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione, nella cultura delle corti rinascimentali l'adulterio femminile rappresentava non solo un tradimento delle leggi umane e religiose ma costituiva anche una minaccia all'ordine della società, dal momento che aveva il potere di mettere in dubbio la stabilità sociale con il suo rendere incerta la paternità. Nel terzo libro del *Cortegiano*, Gasparo Pallavicino (il misogino del gruppo) sostiene che la mancanza di castità sia nelle donne molto più dannosa che negli uomini:

dalla incontinenza delle donne nascono infiniti mali, che non nascono da quella degli omini; e però [...] èssi prudentemente ordinato che ad esse sia lecito senza biasimo mancar in tutte l'altre cose, acciò che possano metter ogni lor forza per mantenersi in questa virtù de la castità, senza la quale i figlioli sariano incerti, e quello legame che stringe tutto 'l mondo per lo sangue, e per amar naturalmente ciascun quello che ha prodotto, si discioglieria¹¹.

Bandello, come Castiglione, sembra volere insistere sul significato sociale dell'adulterio e sulle sue conseguenze per la comunità civile¹². Ciò non-

¹⁰ D. Perocco, *Bandello tra la pratica dell'amore e il governo dell'onore*, in *Gli uomini le città i tempi di Matteo Bandello*. «Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, Tortona, Alessandria, Castelnuovo Scivria, 8-11 novembre 1984)», a c. di U. Rozzo, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello, 1985, pp. 205-217; V. Carlson, *Renaissance codes of conduct and Matteo Bandello's Novelle*, «Romance Languages Annual» XI, 1999, pp. 151-157.

¹¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Garzanti, 2000, p. 308.

¹² Sul diverso giudizio con cui la società rinascimentale valutava l'adulterio femminile e maschile si vedano: A. C. Fiorato, *L'immagine...*, cit.; M. Rocke, *Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy*, in *Gender a Society in Renaissance Italy*, ed. by J. Brown-C. Davis, London-New York, Longman, 1998; H. Ettliger, *Visibilis et invisibilis: the mi-*

ostante, il particolare punto di vista da cui guarda alle vicende di adulterio lo porta a trarre una conclusione originale. La rappresentazione che Bandello offre di questo soggetto, tuttavia, appare significativamente problematica nel momento in cui viene fatto riferimento al tema della malmaritata, i cui errori sono diretta conseguenza della propria infelice condizione. In questo modo, le novelle fanno luce sulle responsabilità del marito nel provocare l'infedeltà delle proprie mogli. Bandello, di conseguenza, fornisce al lettore numerosi esempi di come le negligenze di un marito verso la propria moglie possano infine rivoltarglisi contro. Ciò che intende dimostrare è infatti che le donne che sono ben trattate dai propri mariti raramente indulgono all'adulterio. Al contrario, la gelosia del marito e la frustrazione sessuale sono le cause che spingono una donna verso l'infedeltà:

i mariti deveno ben trattar le mogli e non dar loro occasione di far male, non divenendo gelosi senza cagione, per ciò che chi ben vi riguarderà, troverà la più parte di quelle che hanno mandato i loro mariti a Corneto, averne da quelli avuta occasion grandissima, ché rarissime son quelle da' mariti ben trattate e tenute con onesta libertà, le quali non vivano come deveno far le donne che de l'onor loro sono desiderose¹³.

È interessante notare come nella rappresentazione del tradimento e, più precisamente, della donna adultera la narrazione oscilla tra un divertito sorriso di comprensione verso gli sforzi per raggiungere lo scopo e un'insistenza dal tono moraleggiante sulla necessità per ogni donna di salvaguardare il proprio onore. Questa oscillazione – che in molti casi può essere definita come decisione insolubile, quando non come inattendibilità della voce narrante – è una delle caratteristiche più interessanti della narrazione di Bandello, e rispecchia inoltre i dibattiti del tempo sulla natura della donna e sul suo ruolo nella società, caratteristici di una cospicua parte della produzione letteraria rinascimentale.

stress in Italian Renaissance court society, «Renaissance Quarterly» XLVII, 1994, pp. 770-792. Sulla condizione femminile si veda E. Rodocanachi, *La femme italienne à l'époque de la Renaissance: sa vie privée et mondaine, son influence sociale*, Roma, Vecchiarelli, 2005.

¹³ Dedicata a Francesco Acquaviva, nov. 5, prima parte.

L'adultera, con i suoi ingegnosi inganni e il suo amaro risentimento verso un marito spesso ottuso e incompetente, costituisce una delle figure più interessanti dell'intera raccolta. Nella rappresentazione di queste figure femminili Bandello lascia tuttavia trapelare l'influenza di stereotipi misogini sull'incostanza e l'irrazionalità delle donne. La visione che Bandello ha della donna sembra rispecchiare le teorie mediche del tempo che insistevano nell'attribuire al genere femminile una natura ipersessuata, in conseguenza della quale le donne erano viste come costantemente dominate da un'insaziabile appetito sessuale. Secondo i principi aristotelici diffusi nella cultura rinascimentale, le donne, essendo una versione imperfetta dell'uomo, erano spinte al coito dal desiderio di ottenere maggiore perfezione tramite l'unione con il perfetto corpo maschile. Si riteneva inoltre che la presenza nel corpo femminile dell'utero, organo descritto come sempre avido di procreare, amplificasse le esigenze sessuali della donna¹⁴. I personaggi femminili di Bandello riflettono simili teorie nel momento in cui lamentano di essere trascurate dai propri mariti e private di ciò di cui la loro natura ha bisogno: «Se io ho marito, egli è tale che, se bene volesse e si mettesse con quante forze ha, non avrà mai potere darmi di quei piaceri che comunemente noi donne desideriamo e senza cui non è donna che possa lungamente gioiosa vivere»¹⁵.

È interessante notare come Bandello non sembri volersi concentrare sul mettere in guardia le donne sulla necessità di autocontrollo e continenza da parte loro. In molti dei prologhi alle *Novelle*, al contrario, pare ansioso di dimostrare la propria comprensione verso le esigenze del genere femminile, anche quando è intento a sottolinearne i difetti o a esprimere dubbi sulla natura della donna. L'unica eccezione, in questo senso, è rappresentata da alcune donne le quali si abbandonano completamente ai propri smodati desideri, i «mal regolati appetiti» che costituiscono il principale obiettivo polemico di Bandello; a esse va il biasimo senza riserve dello scrittore. Nella rappresentazione delle dinamiche coniugali quotidiane, comunque, si insiste sulla re-

¹⁴ Per una descrizione dettagliata delle teorie rinascimentali riguardanti la natura femminile si vedano il classico testo I. Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge, University Press, 1985 e il più recente V. Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

¹⁵ Nov. 57, terza parte.

sponsabilità da parte del marito di considerare la particolare essenza della natura femminile e di prendersene adeguatamente cura. Bindoccia, la protagonista della novella 5 della prima parte, è un perfetto esempio di una simile dinamica: è la moglie di Angravalle, un gentiluomo napoletano che improvvisamente abbandona l'atteggiamento disponibile e comprensivo dei primi tempi del matrimonio per divenire preda della gelosia, trascurando inoltre la moglie che si ritrova infine materialmente e sessualmente insoddisfatta. Nel denunciare la propria infelice condizione alla cugina Bindoccia non solo dà sfogo alla propria delusione, ma si descrive anche come spinto all'adulterio da necessità che non può controllare: «io mi son deliberata di cangiar anch'io il mio consueto vivere, e se egli quello di casa risparmi, di quello di fuori provvedermi. Sallo Iddio, che mal volentieri a questo mi metto; ma il bisogno mi stringe, e la necessità non ha legge»¹⁶. La novella trova il proprio lieto fine nel momento in cui Bindoccia riesce a ingannare il marito e ad allacciare una relazione amorosa con il suo giovane amico Niceno. La narrazione si conclude con una breve riflessione sull'abilità delle donne di ottenere tutto ciò che vogliono, insieme a un consiglio rivolto a tutti i mariti: «Insomma, io conchiudo che di rado avvenga che, quando una femina delibera far alcuna cosa, che l'effetto non segua secondo il disegno de la donna. Medesimamente ogni marito deve fuggir più che il morbo di dar occasione a la moglie di far male»¹⁷.

Esempi simili provano quanto Bandello avesse un'attenta considerazione delle questioni legate al matrimonio e alle responsabilità dell'uomo e della donna nelle dinamiche coniugali. Seguendo la corrente di pensiero di molti trattati del tempo sul matrimonio e sull'educazione degli sposi, Bandello ribadisce la necessità di una scelta attenta del proprio coniuge e di un comportamento rispettoso e moderato da parte tanto dell'uomo quanto della donna¹⁸. Secondo Fiorato, le *Novelle* di Bandello potrebbero addirittura essere considerate una sorta di «manuel de l'éducation conjugale de l'époux»¹⁹. Domicil-

¹⁶ Nov. 5, prima parte.

¹⁷ *Ivi*.

¹⁸ Sul tema del matrimonio nell'Italia del Rinascimento, si veda A. F. D'Elia, *The renais- sance of marriage in fifteenth-century Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

¹⁹ A. C. Fiorato, *L'immagine...*, cit., p. 237.

la, l'intelligente e attraente protagonista della novella 40, prima parte, è un perfetto esempio di come una donna possa essere condotta sulla cattiva strada dal comportamento disonesto del proprio marito: «Veggendosi poi tanto magramente trattar nel letto [...] pensò, se Cocco altronde il vivere si procacciava, che anco a lei non si dovesse disconvenire a ritrovare chi a' suoi bisogni provvedesse»²⁰. Di conseguenza, nell'opera di Bandello la nota tolleranza verso l'adulterio maschile sembra essere messa in discussione, dal momento che l'adulterio distrae il marito dai propri doveri coniugali, crea un terreno fertile per l'insoddisfazione e il desiderio di rivincita della donna verso il proprio sleale marito, e infine spiana la strada a un comportamento rischioso per la stabilità sociale quale l'infedeltà femminile.

Il marito adultero è infatti il personaggio più frequentemente biasimato e deriso dell'intera raccolta²¹. La critica che Bandello gli riserva ha un interessante parallelo nel terzo libro del *Cortegiano*, dove Giuliano de' Medici replica al discorso di Gasparo Pallavicino sui rischi dell'incontrollabilità della natura femminile tirando in ballo l'iniquità della tolleranza sociale del solo adulterio maschile:

ditemi per quale causa non s'è ordinato che negli omini così sia vituperosa la vita dissoluta come ne le donne, atteso che se essi sono da natura più virtuososi e di maggior valore, più facilmente ancora poriano mantenersi in questa virtù de la continenza e i figliuoli né più né meno sariano certi; ché se ben le donne fossero lascive, purché gli uomini fossero continenti e non consentissero alla lascivia delle donne, esse da sé a sé e senza altro aiuto già non porian generare²².

In un modo simile, come sottolineato da Fiorato, Bandello sembra volere dare all'adulterio maschile e femminile lo stesso peso²³. Ma Bandello si spinge inoltre un passo avanti rispetto a Castiglione nel presentare l'adulterio femminile come inevitabile diretta conseguenza dell'adulterio maschile.

²⁰ Nov. 40, prima parte.

²¹ Si vedano, per alcuni esempi in questo senso, le novelle 40, prima parte; 28 e 53, seconda parte; 20 e 47, terza parte.

²² *Cortegiano*, cit., p. 309.

²³ A. C. Fiorato, *L'immagine...*, cit.

Esistono, nella raccolta di Bandello, anche alcuni esempi di novelle tragiche nelle quali l'adulterio della donna non viene guardato con un sorriso di comprensione, ma è immediatamente condannato e presentato come grave minaccia per un'intera comunità. Questo è il caso della novella in cui viene narrata la storia di Parisina, la giovane moglie del marchese di Ferrara Nicolò III, condannata a morte per la propria relazione con il figliastro Ugo. Anche in questo caso, ad ogni modo, la narrazione presenta l'errore di Parisina come diretta conseguenza delle negligenze del marito: «Ora veggendo la marchesa-na che 'l suo consorte era di cotal natura che per logorar quello di fuori risparmiava il suo, deliberò anch'ella non star con le mani a cintola e consumar la sua giovinezza indarno²⁴». Queste novelle tragiche dimostrano che Bandello non era estraneo alla visione della donna come potenziale fonte di disordine sociale – in quanto creatura dominata dall'irrazionalità – che era elemento diffuso nella mentalità degli uomini del Rinascimento²⁵. Tuttavia, con l'eccezione di alcuni casi di personaggi condotti all'eccesso, per lo più è sempre un'infrazione dell'ordine da parte dell'uomo a scatenare il potenziale femminile per il disordine e l'instabilità.

La maggior parte delle novelle che hanno per protagonista una giovane donna trascurata da un marito adultero sono comunque provviste di lieto fine. In queste novelle, una situazione sbilanciata e insoddisfacente per la donna viene risolta in una pacifica conclusione nel momento in cui la donna trova un amante che si fa carico di adempiere ai doveri del negligente marito: in questo modo, l'equilibrio è ristabilito senza nessun turbamento all'ordine sociale. L'adulterio, in simili novelle, non è considerato un elemento di disturbo o rischio. Al contrario, proprio grazie all'adulterio viene risolta una pericolosa situazione di scompenso per il corpo della donna. Bandello era infatti influenzato anche dalle teorie mediche che vedevano il corpo umano come dominato da diversi livelli di calore e da differenti umori. Gli uomini erano considerati come per natura più caldi (e di conseguenza dotati di un maggiore li-

²⁴ Nov. 44, prima parte.

²⁵ Per una trattazione dettagliata di questo tema si vedano: N. Zemon Davis, *Women on top*, in *Society and culture in Early-Modern France*, Palo Alto, Stanford University Press, 1985; e D. Shemek, *Ladies errant: wayward women and social order in early modern Italy*, Durham, Duke University Press, 1998.

vello di perfezione), mentre il corpo femminile era visto come freddo²⁶. Secondo tali principi, la freddezza del corpo femminile necessitava di essere temperata dal calore maschile. Un ben regolata relazione sessuale, di conseguenza, era considerata fonte di stabilità. La mancanza di riguardo del marito adultero, che trascura la propria moglie in favore di altre donne poteva quindi apparire dannosa anche dal punto di vista medico. Di conseguenza, si chiarisce come, a patto che non vi sia scandalo, o che la reputazione di onestà di una donna non venga compromessa, una relazione adultera possa essere vista come elemento pacificatore e salutare. I personaggi presentati da Bandello in una luce positiva sono dunque quelli che desiderano e costruiscono «ben regolati amori», siano essi leciti o no, nei quali è in ogni caso la ragione a dominare i rischi rappresentati da ogni forma di appetito passionale²⁷. La principale preoccupazione di Bandello è infatti quella di mettere in guardia i lettori contro i pericoli di un «mal regolato appetito»; ovvero, contro gli eccessi che procedono da forme di desiderio fisico non sottoposte al controllo della razionalità²⁸. L'amore, nelle *Novelle*, nel momento in cui si avvicina a forme di passione irrefrenabile, appare come una forza pericolosamente irrazionale in grado di distruggere quell'equilibrio che Bandello considera la base di una società ben governata²⁹. Questo non significa certo che l'amore debba essere rifiutato, ma è fondamentale che i desideri amorosi siano sottoposti al freno della ragione:

Quanto siano grandi e perigliose le passioni de l'amore che in delicato e molle petto fondano le lor radici [...] si vede molto meglio tutto il di per i varii effetti di morti e altri danni che ci nascono, che tutti procedono perché l'uomo non sa amare, ma a poco a poco si lascia da un fuggitivo piacer velar gli occhi e talmente dal concupiscibile appetito trasportare, che volendo poi ripigliar il freno de la ragione e voltarsi a dietro, ha assai che fare e il più de le volte si

²⁶ Si veda I. Maclean, *The Renaissance...*, cit., cap. 3.

²⁷ D. Perocco, *La donna di Bandello*, in *Viaggiare e raccontare*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 122.

²⁸ A questo proposito, si veda G. Patrizi, *Le Novelle di Matteo Bandello*, in A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.

²⁹ D. Perocco, *Bandello tra la pratica dell'amore e il governo dell'onore*, in *Gli uomini, le città, i tempi...*, cit.

vede andare in rovina. Ché se l'uomo come si sente al senso involuppare adoperassi gli occhiali de la ragione, egli più perfettamente amarebbe, e nel regno d'amore non si sentirebbero tanti pianti, tanti lamenti, tanti sospiri, tante strida e tante querele, e Amore che vien chiamato fiero, crudele, spietato e traditore, si vedria esser mansueto, piacevole, pio, fedele e di tutte le virtù ornato³⁰.

È importante ricordare che il pubblico ideale di Bandello, secondo le indicazioni che lo stesso autore fornisce nel prologo alla novella 40, seconda parte, non era rappresentato da coloro che rifiutano l'amore, ma da coloro che sanno abbandonarsi a un amore temperato dalla ragione:

(Le novelle) non si lasceranno vedere a patto nessuno a questi che così hanno domate e sottoposte le loro passioni e in modo macerati e vinti gli appetiti, come si fanno a credere, che vanamente si gloriano non far cosa alcuna senza governo de la ragione, e che il senso non ha parte ne l'azioni loro. [...] Ma elle anderanno solamente ne le mani di quegli uomini e di quelle donne che, essendo di carne umana, non stimano esser loro tanto disdicevole lasciarsi a le volte vincer da le passioni amorose e quelle temperatamente, più che si può, reggere³¹.

Di conseguenza, le novelle che descrivono storie di adulterio a lieto fine dimostrano che una simile relazione, anche se illecita, può essere accettata e giustificata nella misura in cui essa si qualifica come esempio di azione ben pianificata, di comportamento estremamente razionale e consapevole. In queste novelle, l'adulterio non rappresenta certo una capitolazione a passioni irresistibili, ma una strategia programmata che si dimostra essere la migliore e più sensata soluzione a un problema preesistente, come un matrimonio infelice e una condizione di frustrazione sessuale, in accordo con l'insistenza di Bandello sulla necessità di comportamenti prudenti e razionali. La tradizione comica della beffa è qui intrecciata con questa lode della razionalità, e le novelle di adulterio permettono quindi di combinare il divertimento derivante dalla derisione del marito beffato con una dimostrazione esemplare, da parte delle adulate, di atteggiamento razionale e abilità strategiche.

³⁰ Dedicata a Gherardo Boldero, nov. 12, seconda parte.

³¹ Nov. 40, seconda parte.

Nel *Cortegiano*, Federico Fregoso, accusando Giuliano de' Medici di eccessiva severità nel negare il gioco dell'amore cortese alle donne sposate, dà voce a una giustificazione dell'adulterio nel caso della malmaritata simile a quanto espresso da Bandello:

parmi che imponiate troppo dure leggi alle maritate, perchè molte se ne trovano, alle quali i mariti senza causa portano grandissimo odio e le offendono gravemente, talor amando altre donne, talor facendo loro tutti i dispiaceri che sanno immaginare; alcune sono dai padri maritate per forza a vecchi infermi, schifi e stomacosi, che le fan vivere in continua miseria. [...] ma quando, o per le stelle nemiche, o per la diversità delle complessioni, o per qualche altro accidente, occorre che nel letto, che dovrebbe esser nido di concordia e d'amore, sparge la maledetta furia infernale il seme del suo veneno, che poi produce lo sdegno, il sospetto e le pungenti spine dell'odio che tormenta quelle infelici anime, legate crudelmente nella indissolubil catena sino alla morte, perchè non volete voi che a quella donna sia licito cercar qualche refrigerio a così duro flagello e dar ad altri quello che dal marito è non solamente sprezzato, ma aborrito?³²

Castiglione, attraverso la risposta di Giuliano de' Medici, sembra rifiutare una simile assoluzione dell'adulterio ed evocare per contrasto una situazione di continenza ideale: «se alla donna di palazzo occorrerà questo infortunio che l'odio del marito o l'amor d'altri la induca ad amare, voglio che niuna cosa ella conceda all'amante eccetto che l'animo; né mai gli faccia dimostrazione alcuna certa d'amore, né con parole, né con gesti, né per altro modo, tal che esso possa esserne sicuro»³³. Molte tra le novelle della raccolta di Bandello sembrano invece offrire al lettore un punto di vista allo stesso tempo più pratico e più cinico, sottolineando come una donna, in una delle infelici circostanze descritte da Fregoso, possa sentirsi obbligata a «provveder ai casi suoi»³⁴. In casi simili, il tradimento viene presentato come un punto di sfogo perfettamente funzionante purché venga evitato ogni tipo di eccesso.

³² *Cortegiano*, cit., p. 335.

³³ *ibidem*.

³⁴ Nov. 9, prima parte.

La novella 26 quarta parte contiene la lode di una vedova che decide di non sposarsi di nuovo per timore di trovare un marito geloso e oppressivo. Essendo tuttavia giovane e incapace di resistere alle pulsioni del proprio corpo, decide di munirsi di un amante segreto. La giovane sceglie con cura il potenziale futuro amante e lo invita nascostamente nella propria casa, dove si presenta a lui indossando una maschera. Gli propone poi di iniziare una relazione amorosa ponendo come unica condizione l'assoluta segretezza: egli non dovrà mai rivelare a nessuno dei loro incontri né tanto meno cerare di scoprire l'identità di lei. L'uomo accetta immediatamente, e la relazione dura per sette felici anni. Solo la prematura morte del giovane interrompe questo «ben governato amore». Novelle simili rappresentano esempi lampanti di amori adulterini che, nel momento in cui seguono la regole della prudenza e della circospezione, non vengono assolutamente classificati da Bandello come disordine o pericolo per la società. Antonio Franceschetti ha descritto una situazione analoga nella novella boccacciana di Tedaldo degli Elisei³⁵, nella quale il *ménage à trois* della conclusione è presentato come pacifica risoluzione che segue una complessa serie di eventi. Come ha notato Franceschetti, Boccaccio non presenta certo un tale *ménage* come una situazione ideale, ma semplicemente come qualcosa che esiste, o che può esistere, e che trova di conseguenza il proprio posto nella 'commedia umana' del *Decameron*³⁶. A una simile conclusione giunge anche Melissa Matthes nella propria analisi della *Mandragola* di Machiavelli. L'autrice evidenzia come Lucrezia, nel dare il proprio consenso allo schema ideato da Ligurio diventi «an embodiment of the people, able to judge the common good and to adjust her actions accordingly» aprendo di conseguenza la strada alla fondazione di un nuovo ordine domestico³⁷. Analogamente, la situazione rappresentata nelle novelle di adulterio a lieto fine non è certo commendevole o invidiabile, ma fa parte dei «casi che a la giornata accadono» a cui Bandello guardava con interesse³⁸. Inol-

³⁵ *Decameron*, giornata III, nov. VII.

³⁶ A. Franceschetti, *Dall'amore cortese all'adulterio tranquillo: lettura della novella di Tedaldo degli Elisei*, in *Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 147-160.

³⁷ M. Matthes, *The rape of Lucretia and the Founding of Republics*, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 89.

³⁸ G. Griffith, *Bandello's Fiction: an examination of the novelle*, Oxford, Blackwell, 1955; F. Flora, *Introduzione*, in M. Bandello, *Novelle*, a c. di F. Flora, Milano, Mondadori, 1966.

tre, dato il loro carattere di comportamento ragionevole, gli adulteri descritti nelle novelle a lieto fine sembrano essere, se di certo non moralmente raccomandabili, in ogni caso preferibili ai rischi connessi con una gestione non razionale degli appetiti della carne. Relazioni simili si caratterizzano, in conclusione, come modelli di un equilibrio perfettamente funzionale, in grado di risolvere una precedente situazione di squilibrio.

Come ha notato Fiorato, gli adulteri descritti da Bandello si contraddistinguono per una sorta di ‘progetto d’infedeltà’ messo in atto dalle donne, le quali spesso pianificano il tradimento fin nei minimi dettagli prima di commetterlo. Secondo Fiorato le donne di Bandello ricavano tale capacità di pianificazione dal proprio elevato stato sociale, grazie al quale hanno acquisito un’adeguata conoscenza delle dinamiche politiche³⁹. Questa abilità strategica delle adulate avrebbe potuto esser utilizzata per contrastare il diffuso pregiudizio misogino relativo all’irrazionalità e al ‘poco cervello’ del genere femminile, ma Bandello rifiuta di compiere questo passo. Al contrario, il lettore ha spesso l’impressione che l’autore stesso, al pari dei narratori delle novelle, tradisca un persistente timore dell’ingegno e delle capacità strategiche femminili. Tali doti vengono infatti velocemente bollate rifacendosi allo stereotipo della presunta abilità delle donne di ingannare chiunque. Un atteggiamento di questo tipo si ritrova nella novella 40, prima parte:

Egli sarà ben scaltrito colui e, come si costuma dire, levatosi ben per tempo, il quale la moglie volendo non schernisse. Se tu fossi più savio del gran Solomone, più santo di Davide, più forte de l’invincibil Sansone, non ti saperai guardar dagli inganni de le donne, quando te la voglion fare. Fa’ pure che si deliberino di fartela e tienla per fatta. Ladroni, traditori, simulatori e puttane di rado si lasciano accogliere, e prendeli quanto tu sai a l’improvviso, che di continuo non abbiano un carniero a cintola pieno di così apparenti scusazioni e di tante ipocrisie e simulate parole, che è forza a creder loro tutto quello che dicono⁴⁰.

È interessante notare come la narrazione muova dalla prospettiva comica delle beffe a un accento di maggiore inquietudine attraverso il paragone delle adulate a figure di simulatori e malviventi.

³⁹ A. C. Fiorato, *L’image...*, cit., p. 250.

⁴⁰ Nov. 40, prima parte.

È comunque degno di nota che nelle novelle a lieto fine *Bandello* non sembri volere fare luce tanto sul problema della legittimità morale o civile di una relazione quanto sulla necessità di non contravvenire apertamente alle regole sociali. L'autore, di conseguenza, insiste in particolare sull'importanza del sapere mantenere una reputazione di onestà. Non è raro trovare nelle novelle personaggi che vengono presentati come esempi di saggezza e buonsenso perchè hanno evitato un possibile scandalo relativo alla scoperta di una relazione illecita. Il tema del sapere risolvere con accortezza e discrezione una situazione potenzialmente infamante, senza mettere questioni private «in bocca del volgo»⁴¹ ma trovando al contrario un pacifico compromesso, è già presente nel *Decameron*⁴². La caratteristica distintiva di *Bandello* nel trattare l'argomento è rappresentata da una differente sfumatura di significato attribuita al termine 'onore', ovvero da una maggiore attenzione all'aspetto pubblico e sociale del concetto⁴³. Nel prologo alla novella 11, prima parte, l'aneddoto di un dottore che, avendo trovato la moglie nel letto con l'amante l'ha gettata fuori di casa nella neve nel mezzo della notte è opposto alla storia di altri uomini i quali, nella stessa situazione, hanno agito in modo diverso salvando l'onore proprio e quello della moglie. La novella, proseguendo sul tono del prologo, contiene l'elogio di un senatore francese che sorprende la moglie con un altro uomo, ma decide di non fare altro che rimproverare la donna e lasciare che l'uomo se ne vada indisturbato, arrivando fino al punto di negare l'infedeltà della moglie davanti ai servi che la accusano di adulterio. *Bandello* sembra volere sottolineare che una reputazione di onore e virtù debba essere salvaguardata a tutti i costi. L'essere realmente virtuosi, d'altra parte, non appare ugualmente importante, a patto che ogni azione illecita o immorale sia accuratamente nascosta e dissimulata e di conseguenza privata di ogni possibile rischio per la stabilità sociale, come per il principe di Machiavelli. Non sorprende quindi che nella novella 9, prima parte, (nella quale è narrata la vicenda di una donna uccisa dal marito che ne aveva scoperto l'infedeltà corrompendo il sacerdote che la confessava) soltanto il marito sia

⁴¹ Nov. 11, prima parte.

⁴² Si veda in particolare la novella VIII della settima giornata.

⁴³ Per una riflessione sul concetto di onore in *Bandello* si veda D. Perocco, *La donna di Bandello*, cit., pp. 128-129.

biasimato per la sua gelosia e per l'eccessiva curiosità. Questa tragica vicenda viene presentata come provocata da un ottenebramento della ragione, che spinge l'uomo a indagare e scoprire in modo illecito ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto e dissimulato.

Bandello affronta il problema degli errori che i mariti commettono nelle dinamiche coniugali quasi in ogni novella che tratta di adulterio. Secondo Fiorato, le novelle aventi per tema la rivincita di una malmaritata rappresentano anche un richiamo all'ordine per mariti che non sanno dimostrarsi all'altezza dei propri doveri coniugali⁴⁴. In numerosi prologhi Bandello insiste sul fatto che il dovere dei mariti sia quello di guidare le proprie mogli, tollerandone la debolezza e prestando particolare attenzione a non dare loro occasione «di far ciò che non deveno»⁴⁵. Molte novelle funzionano quindi anche come dimostrazione pratica delle conseguenze che possono derivare dall'inefficienza o debolezza di un marito⁴⁶. Gli esempi forniti da queste novelle mostrano come gli errori di un marito, quali la gelosia, la credulità o la negligenza verso la propria moglie lo portino a perdere ogni autorevolezza e stima. In situazioni simili, la donna diventa sempre meno rispettosa, al punto di tenere in poco conto l'autorità che al marito dovrebbe essere garantita secondo le leggi divine e umane⁴⁷, e diviene di conseguenza propensa a beffare il marito e a commettere adulterio. Inoltre, in molte di queste novelle la mancanza di potere e rispettabilità del marito è tale che la moglie può diventare addirittura 'donna e madonna' di tutto, assumendo quindi di fatto il ruolo di capofamiglia⁴⁸. Queste storie offrono al lettore il ritratto di un uomo che non è solo macchiato dall'infamia delle corna, ma anche stigmatizzato per la propria sottomissione al governo di una donna. Un marito simile risulta di conseguenza doppiamente vituperato. Come ha notato Natalie Zemon Davis, «sexual symbolism [...] is always available to make statements about social experience and to reflect (or conceal) contradictions within it [...]. The relation of the wife – of the potentially disorderly woman – to her husband was espe-

⁴⁴ A. C. Fiorato, *L'immagine...*, cit., p. 256.

⁴⁵ Nov. 28, seconda parte.

⁴⁶ Novv. 12, 25 e 28, seconda parte; nov. 47, terza parte; nov. 21, quarta parte.

⁴⁷ Nov. 9, terza parte.

⁴⁸ Nov. 3, prima parte; nov. 28, seconda parte.

cially useful for expressing the relation of all subordinates to their superiors [...]. In the little world of the family, the larger matters of political and social order could find ready symbolization»⁴⁹. Le novelle di adulterio di Bandello spesso esemplificano, attraverso la rappresentazione di ruoli familiari rovesciati in cui l'inefficienza del marito consegna alla donna le redini del governo della casa, l'inquietante prospettiva di un rovesciamento dell' 'ordine naturale', con conseguenze potenzialmente drammatiche⁵⁰. Una tale prospettiva è ben lontana dal quadro ottimista presente in aneddoti quali quello presentato nel prologo alla novella 59, terza parte, in cui tre fratelli vengono lodati perchè, pur avendo saputo dalla madre in punto di morte che uno di loro è figlio illegittimo, decidono di non indagare oltre per non compromettere l'onore della madre e della famiglia.

Alcune delle novelle di adulterio di tono tragico presentano casi di donne rimaste prive del controllo del marito e incapaci di dominare la propria instabile natura, e pertanto condotte a esiti disastrosi. L'esempio più celebre è la storia della Contessa di Cellant, il cui marito, conoscendone la natura, «la governò mentre che visse di tal maniera, che ella era stimata una delle oneste e costumate donne di Milano»⁵¹. Dopo la morte del marito, la donna, essendo «di poco cervello» e incapace di controllare i propri «disordinati e disonestissimi appetiti», viene trascinata in una spirale di violenza che causa dapprima la rovina di due giovani innocenti e si conclude infine con la sua condanna a morte. In questa e altre novelle tragiche Bandello sembra anche particolarmente preoccupato di mostrare al lettore le conseguenze derivanti dall'abbandonarsi a un appetito incontrollato, lasciando da parte il freno della ragione⁵². È il caso di Pandora, la nobildonna protagonista della novella 52, terza parte, il cui adulterio è condannato con fermezza in quanto non pare avere nessuna giustificazione ragionevole, ma è invece soltanto dettato da lascivia⁵³. La col-

⁴⁹ N. Zemon Davis, *Women on top*, cit., p. 127.

⁵⁰ Cfr. Dedicata a Galasso Landriano, nov. 22, quarta parte.

⁵¹ Dedicata a Isabella d'Este, nov. 4, prima parte.

⁵² Si veda V. Carlson, *Renaissance codes...*, cit. L'autrice dimostra che l'amore di Giulietta e Romeo ha un epilogo tragico perchè entrambi i protagonisti amano senza moderazione, perdendo il controllo di se stessi.

⁵³ Nov. 52, terza parte: «un giovine de la terra, né molto nobile né ricco, ma grande e appariscente, [...] di lei si fieramente s'invaghi [...]. Ella, che de l'amore di lui si accor-

pa di Pandora è, infatti, la stessa gratuita curiosità sessuale che Bandello identifica e biasima nei mariti in molte altre novelle di adulterio. La maggior parte delle novelle tragiche⁵⁴ offre esempi di donne fuori controllo, condotte alla rovina sociale – e in alcuni casi anche a una morte violenta – dal proprio smisurato appetito sessuale. È interessante notare come le novelle appartenenti a questa categoria abbiano in comune un’ambientazione socialmente elevata. Alcune di esse hanno addirittura come protagoniste donne di potere, come regine o imperatrici, la cui attitudine disordinata e lasciva ha effetti catastrofici sul governo del territorio a loro soggetto. L’esempio più eloquente in questo senso è rappresentato dalla storia di Romilda, duchessa del Friuli, la quale, presa da un’irresistibile passione per Cancano, il re barbarico che le aveva ucciso il marito, «scordatasi che il barbaro gli aveva il suo marito anciso, e gettato doppio le spalle l’amore che a li figliuoli era da la natura spinta a portare»⁵⁵ apre per lui la porte della città permettendogli di uccidere i propri figli e di saccheggiare e distruggere il ducato. Cancano infine condanna Romilda a una pubblica esecuzione, «acciò fosse in esempio che non debbiano le donne preponere la libidine a la ragione né uno piacer carnale a l’utile e a l’onesto». È anche notevole che tutte le novelle riguardanti la tragedia conseguente al comportamento di una nobildonna vengano narrate in presenza di donne di alta classe sociale, o siano a loro dedicate. Di conseguenza, novelle simili possono essere lette come un invito a ricordare l’importanza di continenza e onore per una donna di potere. La novella 26, quarta parte, con la sua lode della saggezza della nobildonna che sceglie di mantenere segreta la propria identità di fronte all’amante – salvando in questo modo il proprio onore e status sociale – è un esempio di buona amministrazione del desiderio amoroso che non compromette in alcun modo la reputazione di onestà di una donna nobile. Questo modello ben funzionante è messo a contrasto con esempi che illustrano il pericolo rappresentato da una donna in posizione di potere che non si curi delle regole imposte dalla sua condizione sociale. La novella 6, quarta parte, è particolarmente significativa da questo punto di vista, dal momento che descrive

se, quantunque dal signor Candido e dal paggio e talora dal marito talora fosse consolata, non di meno volle di quest’altro le forze sperimentare».

⁵⁴ Novv. 4, 9, 36 e 44, prima parte; nov. 33, seconda parte; nov. 52, terza parte; novv. 8 e 19, quarta parte.

⁵⁵ Nov. 9, quarta parte.

gli effetti distruttivi che una donna provvista di potere e di una natura sregolata può avere sull'armonia di una società di corte. La novella narra la storia della duchessa di Borgogna, che, «non si contentando degli abbracciamenti del duca, desiosa ritrovare uno che meglio le scotesse talora il pelliccione, e non avendo rispetto al grado ove era e a l'amore e ottime dimostrazioni che il marito le faceva tutto il dì», tenta di sedurre il giovane cortigiano Carlo, il favorito del marito. L'«affocata donna, vinta dal suo libidinoso appetito» tenta dapprima di scoprire con prudenza se il giovane abbia qualche interesse verso di lei, ma accortasi che Carlo si limita a fingere di non comprenderne le velate insinuazioni, decide quindi di rivelarsi. Quando Carlo ne rifiuta apertamente le profferte amorose in nome della fedeltà al proprio signore, la donna apre la strada a una spirale di gelosia e diffamazione che si conclude con la morte di Carlo e con l'assassinio della duchessa per mano del marito. La duchessa è rappresentata come esempio dei pericoli che una donna di elevata condizione corre nel lasciare che i disordinati appetiti trionfino sulla ragione, sull'onore e sui doveri imposti dal proprio status sociale. Insieme ad altri esempi di donne potenti ma dalla natura disordinata, la storia della duchessa di Borgogna è parte di un quadro più vasto, che tradisce un senso di persistente disagio nei confronti delle donne al potere. Storie simili rivelano inoltre sentimenti di paura verso una potenziale capacità femminile di ribellione e ritorsione contro il dominio maschile, come esemplificato dal prologo della novella 26, prima parte, in cui Bandello sembra volere mettere in guardia i lettori contro una possibile rivincita del subordinato genere femminile:

Ma quanto ci starebbe bene che la rota si raggirasse e che elle governassero gli uomini! Pensate pur che farebbero la vendetta di quante ingiurie e torti sono loro dagli uomini crudeli stati fatti. Ci saria ben questo almeno, che, essendo naturalmente pietose e dolci di core, si placarebbero di leggero e sariano pieghevoli a ricever le nostre preghiere, perchè di sangue, di veleno, di morti e di lagrime la lor pietosa natura non è troppo vaga⁵⁶.

L'immagine di un mondo alla rovescia in cui le donne hanno soggiogato gli uomini e fanno loro pagare il prezzo dei precedenti maltrattamenti non

⁵⁶ Nov. 26, prima parte.

può che evocare l'inquietante scenario dell' 'isola delle donne omicide' offerto da Ariosto nel diciannovesimo canto dell' *Orlando Furioso*.

L'idea del rischio di un potere femminile di ritorsione richiama anche il tema dell'abilità femminile di beffare chiunque, tipica, come illustrato in precedenza, di molte novelle di adulterio a lieto fine, nelle quali è ripetuto quasi ossessivamente che «quando una donna delibera ingannar il suo marito, che se egli avesse più occhi che Argo, che a la fine ella starà di sopra e gliela apiccherà⁵⁷».

Le novelle di adulterio a lieto fine appaiono dunque caratterizzate da un'intima contraddizione, dal momento che la narrazione appare spesso sospesa in un'irrisolvibile oscillazione tra, da un lato, dichiarazioni di simpatia verso le donne e soprattutto pietà e comprensione per le malmaritate, e, dall'altro, l'innegabile ansia che accompagna la descrizione delle abilità ingannatrici delle donne e l'eventualità di un loro possibile desiderio di rivincita sugli uomini:

Ed ancor che per l'umane e divine leggi l'uomo sia capo della donna, non segue perciò che le donne debbiano essere sprezzate o tenute come serve, essendo il loro sesso atto a ogni virtuoso e eccellente ufficio che a l'umana vita si convenga. [...] E chi dubita che oggidì non ce ne fossero assai che il medesimo farebbero che fecero le antiche e forse di più, se da noi, mercè del guasto mondo, non fossero impeditè, ché vogliamo quelle esser bastevoli all'ago e al fuso? Ma preghiamo Dio che la ruota non si volga; ché se d'un tratto avvenisse che a loro toccasse a governar noi, come ora elle da noi sotto gravissimo giogo di servitù tenute sono, se elle non ci rendessero pane per ischiacciata, direi ben poi che senza ingegno fossero. Tuttavia gli uomini, ancor che basse le tengano e le tarpino l'ali a ciò che alzar non si possano, non sanno perciò fare né tanto astutamente ingegnarsi che elle tutto il dì non beffino gli uomini e molti per lo naso ove vogliono non tirino come si fanno i bufali. Ma io mi lascio trasportare a giusto sdegno che ho di veder questo nobilissimo sesso si poco apprezzato⁵⁸.

⁵⁷ Dedicata a Francesco Acquaviva, nov. 5, prima parte.

⁵⁸ Nov. 9, terza parte.

Tuttavia, agli inquietanti episodi di inganno e vendetta sono contrapposti esempi di beffa piacevole, in cui l'astuzia di una donna funziona come correttivo per i disonesti appetiti maschili. Questi esempi complicati e spesso apertamente contraddittori rivelano la complessa attitudine di Bandello verso i personaggi femminili delle novelle, secondo un atteggiamento che nell'opinione Daria Perocco dovrebbe essere definito come «interrogativa e perplessa non comprensione»⁵⁹ del genere femminile, e, più in generale, della posizione della donna nella società.

Un tema come quello dell'adulterio femminile pare amplificare questo tipo di tensioni, permettendo alla narrazione di dibattersi fra le posizioni contraddittorie della descrizione dell'adulterio secondo la luce comprensiva e divertita tipica della tradizione novellistica delle beffe – e persino della sua giustificazione nel momento in cui appare un efficace rimedio a una situazione di infelicità e squilibrio e una dimostrazione di comportamento razionale – ma anche del biasimo morale dell'adulterio come illecita vendetta. Questo è il caso delle novelle in cui il tradimento è espressamente inteso dalla donna come atto di compiaciuta ritorsione. In casi simili non è raro trovare sia nel prologo che nel corpo della novella rimproveri della condotta della donna tramite l'affermazione che «non le era lecito, ben che il marito facesse male, fare ella male e peggio»⁶⁰. Tuttavia, con un altro repentino cambiamento di tono, la conclusione di tali novelle spesso tende a rimarcare che gli amanti 'si davano buon tempo' e godevano dei loro fortunati amori, trasportando di conseguenza nuovamente il lettore alla dimensione tipica della tradizione novellistica dello sguardo divertito e simpatetico rivolto agli amanti adulteri.

Le contraddizioni più evidenti e più interessanti della raccolta di Bandello riguardano l'immagine della donna che emerge dalle novelle di adulterio. In molti prologhi Bandello sembra ansioso di presentarsi come alleato e difensore del genere femminile, o almeno come qualcuno che, come egli stesso ripete in numerosi passaggi, è consapevole che «non sta bene, se una donna fa alcun errore, voler tutto il sesso femminile biasimare»⁶¹. Dall'altro la-

⁵⁹ D. Perocco, *La donna di Bandello*, cit., p. 132.

⁶⁰ Nov. 11, quarta parte.

⁶¹ Nov. 37, prima parte.

to, le *Novelle* tradiscono in più punti l'infusso dei luoghi comuni e pregiudizi del tempo sul genere femminile. Ne risultano passaggi in cui alcuni dei più diffusi stereotipi misogini sono espressi e immediatamente contraddetti o controbilanciati con giustificazioni che tendono a sminuire il tono di quanto appena affermato:

in questa novella [...] apparirà chiaro quante fiate le donne nei lor sospetti e immaginarie openioni s'ingannino; le quali il più de le volte, come si ficcano una fantasia nel capo, sono ostinatissime e ritrose e a patto nessuno depor non la vogliono, e ben che conoscano il lor manifesto errore, non cessano di perseverare ne le cattive impressioni; il che spesso è cagione di grandissime rovine [...]. Vi piacerà poi farla leggere al vostro [...] maggior fratello, a ciò che egli veggia che tutte le donne non sono d'un temperamento, ma sono come ha fatto la natura nei suoi parti, che sempre non gli fa tutti buoni. Né perché ci sia talora una malvagia femina si vogliono l'altre sprezzare; anzi per una buona, ché molte ce ne sono, deveno tutte l'altre esser dagli uomini sempre onorate e riverite, perciò ch'io porto ferma openione che mai non sia lecito contra le donne incrudelire. Ma io non voglio adesso entrar in questo profondo abisso. Solo dico che quanto più un uomo onora una donna, tanto più mostra egli esser nobile e degno d'ogni onore⁶².

La giustificazione che Bandello riserva all'adulterio femminile appare caratterizzata da un'intrinseca ambiguità. Se, da un lato, le *Novelle* sembrano avanzare sincere richieste di reciproca tolleranza (spesso evidenziando che il marito non dovrebbe mai dimenticare «la donna essergli data per compagna e non per schiava»⁶³) e rivelare genuina comprensione per la condizione della donna e i suoi problemi, dall'altro lato la giustificazione dell'adulterio delle malmaritate è fondata su uno dei capisaldi della tradizione misogina, ovvero la visione della donna come essere ipersessuato. Questo punto di vista è particolarmente evidente nella novella 57, terza parte, in cui tutte le donne, indipendentemente dal loro status sociale e livello culturale, sono accomunate dalla loro natura ipersessuata:

⁶² Nov. 27, prima parte.

⁶³ Nov. 25, seconda parte.

Non si sa egli che tutte le donne naturalmente sono timidissime, e assai più la notte che il dì desiderano d'esser accompagnate, e che senza l'uomo sempre la donna si reputerà esser sola? Chi non sa che per altro non si maritano se non per avere compagnia la notte? [...] Le maritate il giorno hanno mille traffichi, mille affari e mille lavori per le mani. Tu vedi quella cucire, trapungere con seta e oro cuffie, camiscie e altre bisogne, od attendere al governo de la casa. Quell'altra compartisce a le sue damigelle la tela, il filo e la seta, e ordina loro ciò che vuole che esse facciano [...]. Ce ne sono poi di quelle che, di più sublime e alto ingegno, diventano domestiche de le muse e passano il tempo in leggere varii libri e in comporre alcuna bella rima. Altre poi con la musica, sonando e cantando si trastullano e in compagnia di virtuose persone ascoltano i ragionamenti che si fanno, e anco spesso dicono il parer loro, di modo che il giorno non si lasciano rincrescer già mai. La notte poi, perché tutta non si può dormire, vuol ogni donna, sia di che qualità si voglia, esser ben accompagnata⁶⁴.

Secondo Michel Olsen affermazioni simili indicano la presenza, tra i novellieri di corte, di una persistente tendenza misogina il cui tratto distintivo è la rappresentazione della donna come essere dominato da un appetito sessuale insaziabile⁶⁵.

Inoltre, nell'analizzare l'assoluzione riservata da Bandello a gli errori commessi dalle donne come conseguenza di insoddisfazione sessuale e la sua insistenza sulla responsabilità dei mariti a questo proposito, è importante considerare che, come ha notato Natalie Zemon Davis, nell'Europa della prima età moderna la donna non era generalmente ritenuta responsabile di eventuali errori derivanti dall'aver perso il controllo, in quanto era vista come completamente dominata da bassi appetiti naturali. Al contrario, data la subordinazione della moglie al governo del marito, era quest'ultimo a essere ritenuto responsabile⁶⁶.

La rappresentazione della donna e la riflessione sulla condizione femminile offerte dalle novelle di adulterio finiscono quindi per rovesciarsi su se stesse, partendo da un atteggiamento comprensivo verso la donna malmaritata e trascurata dal marito, ma infine – attraverso l'insistenza sulle responsabi-

⁶⁴ Nov. 57, terza parte.

⁶⁵ M. Olsen, *Amore, virtù...*, cit., p. 160-161.

⁶⁶ N. Zemon Davis, *Women on top*, cit., p. 146.

lità del marito e sulla sua supremazia nelle dinamiche coniugali, e il continuo riferimento ai capisaldi della tradizione misogina – ritornando a proporre un punto di vista esclusivamente maschile⁶⁷. Anziché fondarsi su una ridefinizione in senso positivo del ruolo della donna nella società, in accordo con le affermazioni di ‘nobiltà’ del genere femminile e i riconoscimenti delle innegabili capacità delle donne espressi in diversi punti della narrazione, le *Novelle* spesso scontano la riaffermazione di una visione della società incentrata sul solo punto di vista maschile. Di conseguenza, l’atteggiamento simpatetico di Bandello verso il genere femminile corre il rischio di ritrovarsi infine quasi neutralizzato dalle inerenti ambiguità della raccolta.

Il carattere contraddittorio della narrazione di Bandello non si limita allo specifico argomento della rappresentazione della donna. Come ha sottolineato Elisabetta Menetti le *Novelle* di Bandello mancano della visione unitaria e condivisa del mondo che caratterizza il *Decameron*. Al contrario le *Novelle* ritraggono, secondo Menetti, le ambiguità di un mondo instabile e pluricentrico⁶⁸. Inoltre, l’intento esplicito di Bandello era di investigare e narrare i «diversi accidenti» della vita quotidiana prestando attenzione ai diversi dettagli della natura umana. In questo senso, le contraddizioni e i cambiamenti di opinione della narrazione di Bandello possono essere considerati anche una fedele riproduzione della realtà complessa e multiforme che lo circondava.

Michel Olsen ha definito la novella come il genere del mutabile, in cui la vita appare come una *performance* composita e in cui vengono presentate *res novae* al fine di creare sorpresa⁶⁹. Questo aspetto di intrinseca complessità del genere novella è reso nel caso di Bandello ancora più elaborato dalla presenza di un argomento denso di significati e sfaccettato come quello della natura della donna e del suo ruolo nella società. Bandello, da parte sua, definendo la materia «profondo abisso» nel prologo alla novella 27, prima parte, sembra ben conscio della problematicità del campo che si accinge a esplora-

⁶⁷ P. Benson, *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*, Pennsylvania State University Press, 1992. Per una riflessione sui pregi e limiti dei testi cosiddetti “protofemministi” del Rinascimento si veda anche V. Cox, *Women’s Writing...*, cit., *Introduction*.

⁶⁸ E. Menetti, *Il Decameron e le Novelle...*, cit., pp. 250-251.

⁶⁹ M. Olsen, *Amore, virtù...*, cit., p. 154.

re. La sua narrazione, di conseguenza, appare non tanto mirata a prendere una particolare posizione nel dibattito sulla natura e il ruolo della donna, ma al contrario più inclinata a investigare le sfumature e le ambiguità che la società del tempo rivelava nell'affrontare tale questione⁷⁰.

⁷⁰ Si segnalano infine altri studi critici utili ad approfondire vari aspetti delle questioni qui trattate: K. Pennington, *The with of Madonna Filippa*, «Speculum», LII, 1977, 4, pp. 902-905; *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a c. di M Zancan, Venezia, Marsilio, 1983; R. Ago, *Giochi di Squadra*, in *Signori, patrizi e cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, a c. di M. A. Visceglia, Roma, Laterza, 1992; V. Finucci, *The Lady vanishes: subjectivity and representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, University Press, 1992; C. Freccero, *Politics and Aesthetics in Castiglione's Cortegiano*, in *Creative Imitation*, ed. by D. Quint, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992; J. Donovan, *From Avenger to Victim: Genealogy of a Renaissance Novella*, «Tulsa Studies in Women's Literature», XV, 1996, 2, pp. 269-288; *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a c. di S. Zatti, Lucca, Pacini Fazzi, 1998; P. Ferrara-E. Giusti-J. Tylus, *Medusa's Gaze: Essays on Gender, Literature, and Aesthetics in the Italian Renaissance. In Honor of Robert J. Rodini*, «Italiana», XI, 2004.

Aspetti metaletterari delle lettere dedicatorie

Sandra Carapezza

Le lettere dedicatorie¹ che introducono le novelle sono lo spazio privilegiato per le dichiarazioni metaletterarie, perché in esse scrive in prima persona Bandello, che, invece, nelle novelle (segnalate anche nel paratesto, dalla rubrica) demanda ad altri la narrazione². La stessa organizzazione macrostrutturale è un segnale metaletterario: l'opera, nella *princeps*³, esibisce un

¹ Le novelle di Bandello sono lette nell'edizione in quattro volumi curata da D. Maestri: Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, a c. di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992; *La seconda parte...*, 1993; *La terza parte...*, 1995; *La quarta parte...*, 1996.

² S.S. Nigro pubblica separatamente dalle novelle le epistole di cornice in Matteo Bandello, *Lettere dedicatorie*, a c. di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 1994, con relativa introduzione: ID., *Rinascimento fantastico*, *ivi*, pp. 9-34.

³ È tale nelle intenzioni e nella ricezione della *princeps*. Più complesso è invece l'esito delle redazioni successive: le novelle di Bandello infatti circolano già nel decennio 1560-70 nella stampa curata da Ascanio Centorio, che non comprende le lettere e neppure tutte le novelle. Cfr. C. Godi, *Per il testo delle Novelle di Bandello: Ascanio Centorio degli Ortensi e l'edizione milanese del 1560*, in Matteo Bandello. *Novelliere europeo*. «Atti del Convegno internazionale di studi (Tortona, 7-9 novembre 1980)», a c. di U. Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 497-536 e R. Bragantini, *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*. «Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988)», Roma, Salerno, 1989, pp. 445-467: 461-462. Ma lo scenario editoriale della novella nel XVI e XVII secolo è variegato: significativa è, per esempio, la selezione compilata da Francesco Sansovino, corredata nella quarta ristampa (Francesco Sansovino, *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, Venezia, Eredi di Sessa, 1571) di un *Discorso sul Decameron*, che non lascia dubbi sulla consapevolezza teorica del curatore (cfr. E. Me-

paradigma differente rispetto a quello boccacciano. Ma il distacco non è completo: infatti, dediche ed esordi sono riservati ad assicurare la continuità e si tratta di momenti salienti del libro perché indispensabili raccordi fra le parti che lo compongono. Le epistole non servono solo a dedicare le novelle ai destinatari, ma tradiscono la necessità di evocare l'archetipo decameroniano, esplicitamente, oppure con il richiamo alla brigata cortese, che, espulsa dalla cornice, ricompare nei resoconti delle liete conversazioni da cui nascono le novelle⁴. Al modello fondatore del genere novellistico Bandello oppone

netti, *Enormi e disonesti: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005, pp. 38-40 e 54-55, nn. 88-94). Un'analitica rassegna delle pubblicazioni secentesche del genere narrativo breve è offerta dal prezioso volume: M.A. Cortini-L. Mulas, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2000. La antologie, del resto, non sono che una delle forme di 'riscrittura' della novella; nel Seicento la narrazione romanzesca si sviluppa appunto in una feconda interazione con il genere novellistico (cfr. E. Menetti, *Il mondo raccontata tra novella e fiaba*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XVII, 2009, 33, pp. 65-73).

⁴ Sugli esiti della cornice nei novellieri successivi a Boccaccio si sono pubblicati molti studi, fra i quali meritano senz'altro segnalazione quelli di M. Guglielminetti (*La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984 e ID., *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, cit., pp. 83-102); R. Bragantini (*Il riso sotto il velame*, Firenze, Olschki, 1987; ID., *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a c. di G.M. Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 153-170 e ID., *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Napoli, Liguori, 2000); M. Plaisance (*Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana*, cit., pp. 103-118); il volume miscellaneo di B. Laroche et al., *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV et XVI siècles*, Paris, Sorbonne, 1994; G. Mazzacurati (*All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996); L. Badini Confalonieri (*Il cammino di Madonna Oretta. Studi di letteratura italiana dal Due al Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004); D. Maestri, che offre una rassegna degli sviluppi cinquecenteschi del genere (*Lineamenti di novellistica italiana nel Cinquecento*, in «Matteo Bandello», I, 2005, pp. 31-64). Sulla novella del XVII secolo, ma con spunti utili anche alla comprensione del genere nel secolo precedente M.A. Cortini, *La narrativa breve nel Seicento. Preliminari* e L. Mulas, *Dalla favola all'istoria e ritorno* in EAED., *Selva di vario narrare*, cit., pp. 9-75 e 77-106. Una sintesi della teoria sulla novella nel XVI secolo è proposta nel volume di N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996. Su Bandello in particolare cfr. D. Maestri, *La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp.

un'articolazione originale, ma non dimentica di ribadire a più riprese e in più forme che l'opera si colloca sulla via segnata da Boccaccio, perché per questa via può accedere alla letteratura. La ricerca della legittimazione del novelliere corre lungo due linee convergenti: da un lato la definizione del genere e dall'altro la sua funzione. Nel contempo, non è trascurato, nelle medesime lettere dedicatorie, il ricordo di Boccaccio, evocato espressamente per nome e tramite i suoi libri, non solo il *Decameron*.

La definizione di novella

La novella deve affrontare la capitale questione del nome, alla quale non si sottrae neppure Bandello, nonostante la sua ostentata professione di diletantismo; né poteva essere altrimenti, dal momento che l'urgenza onomastica è sancita proprio nel *Decameron*⁵. Nell'opera di Bandello, un nodo cruciale è rappresentato dal rapporto tra novella e 'istoria'. La novella, infatti, può essere alternativamente identificata con la storia oppure contrapposta a essa⁶; de-

95-101. Sugli sviluppi del comico da Boccaccio in poi: N. Borsellino, *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti, 1989.

⁵ È la celebre espressione del proemio del *Decameron*: «intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» (le citazioni del *Decameron* sono tratte dall'edizione di V. Branca, Milano, Mondadori, 1985), non casualmente scelta come titolo di un fondamentale convegno sul genere novellistico: *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. «Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998)», a c. di G. Albanese-L. Battaglia Ricci-R. Bessi, Roma, Salerno, 2000 (cfr. in particolare S. Sarteschi, *Valenze lessicali di 'novella', 'favola', 'istoria' nella cultura volgare fino a Boccaccio*, ivi, pp. 85-108 e E. Menetti, *Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello*, ivi, pp. 439-464). Sul rapporto tra storia novella e cronaca nella letteratura delle origini cfr. anche C. Vecce, *Istoria, cronica, novella*, in *La letteratura e la storia*. «Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005)», a c. di E. Menetti-C. Varotti, Roma, Gedit, 2007, pp. 251-272. Agli articoli citati (in particolare al primo, di Selene Sarteschi, incentrato appunto sull'analisi lessicale dei termini 'novella', 'favola' e 'istoria') si rinvia per una trattazione più completa della complessa questione della definizione di 'novella', che qui è possibile solo accennare.

⁶ Sui rapporti tra la novella, la cronaca e il trattato: M. Pozzi, *La novella come "cronaca": struttura e linguaggio delle novelle bandelliane*, in *Matteo Bandello. Novelliere*

ve essere chiaro, però, quale delle due accezioni è, di volta in volta, adottata, per due ragioni: per orientare la lettura e per ottemperare al principio di simulazione dell'oralità cortigiana, che compenetra tutto il novelliere. Le lettere prefatorie (ma talvolta con sconfinamenti nell'inizio della novella vera e propria⁷) sono lo spazio deputato alla negoziazione dell'accordo con il lettore e alla sua messa in scena; la brigata cortese che vi è presentata, infatti, riproduce, come in uno specchio, nella relazione narratore-ascoltatori, quella scrittore-lettori⁸.

Nella lettera dedicatoria della novella 12, prima parte, si introduce il caso di Pia dei Tolomei, con parole che significativamente dimostrano l'oscillazione della categoria di verità storica: «La novella è istoria, de la quale fa menzione Dante nel Purgatorio. Tuttavia io l'ho voluta metter con l'altre mie istorie o siano novelle». La citazione contiene tre unità testuali e concettuali affiancate che ben configurano l'orizzonte di genere. Dapprima è espressa l'identità per il caso in questione tra novella e istoria: chi racconta avverte l'esigenza di inscrivere la narrazione in un quadro di attendibilità cronachistica; l'equazione «la novella è istoria» assolve una duplice funzione: assicura la veridicità del racconto (è storia: fatto vero) e, d'altro lato, segnala che la prerogativa è limitata alla narrazione che seguirà, con l'articolo

europo, cit., pp. 103-125 e ID., *Novella, trattato e cronaca in Matteo Bandello*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a c. di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 85-101.

⁷ Sul rapporto tra lettere dedicatorie e novelle: R. Bruscaagli, *Mediazioni narrative del novelliere del Bandello*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 61-94 e ID., *Matteo Bandello, in Storia della letteratura italiana*, vol. IV, sez. VI, cap. XII, Roma, Salerno, 1996. Sulle dedicatorie anche D. Maestri, *Due questioni bandelliane: l'"autenticità" delle dedicatorie e le "fonti" delle novelle*, in *L'arte di interpretare. «Studi critici offerti a Giovanni Getto»*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 179-205 e P. Cherchi, *Funzione del paratesto nelle epistole di Guevara e nelle Novelle di Bandello*, «Paratesto», I, 2004, pp. 41-54. Una lettura complessiva del novelliere di Bandello, con spazio anche alle epistole dedicatorie è offerta nel volume monografico: L. Cremona, *Matteo Bandello e i casi mirabili delle sue novelle*, Alessandria, Comitato Onoranze Bandelliane, 1966.

⁸ Sulla dinamica di rispecchiamento del pubblico nelle cornici delle novelle e, in generale, sulla relazione narratore-ascoltatore/lettore: G. Baldissone, *La novella e l'ascolto*, in *Metamorfosi della novella*, a c. di G. Bàrberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 33-51 (per Bandello: pp. 40-42).

determinativo che implicitamente distingue ‘la’ novella, questa novella, dalle altre.

Il termine ‘storia’ era il terzo elemento della triade enunciata da Boccaccio: ‘favole, parabole e storie’ si intrecciano nell’universo creato dai poeti («fabularum compositores») «in nome di una verità più alta del dato documentario e realistico perché nasce da un’ideologia che si consacra “rerum divinarum scientia”»⁹. Il confine tra storia e *fictio* è mobile e spetta allo scrittore tracciarlo, sempre facendo in modo che il suo lettore non vi si smarrisca.

La fluidità del campo semantico del termine consente a Bandello di qualificare come ‘storia’ una sua novella e contemporaneamente di ricorrere al vocabolo in contrapposizione a ‘finzione’, in una delle più usuali accezioni. Nel XVI secolo la dicotomia storia-*fictio* non rimanda immediatamente al confronto tra quelli che la retorica classica (con la sua ripresa medievale: Brunetto Latini su tutti) definiva *genera narrationum*¹⁰, all’origine medievale della novella. Ma il dialogo con il *Decameron* è vivo più che mai. Perciò può essere illuminante ripercorrere le scelte lessicali boccacciane, in materia di ‘storia’.

Anche Boccaccio nel *Decameron* sembra oscillare fra i diversi valori della parola: nella conclusione dell’ottava novella della quarta giornata, per esempio, la narratrice adotta a breve distanza ‘novella’ e ‘storia’, ma non si configura in alcun modo un’opposizione dicotomica lungo i poli verità e finzione. ‘Novella’ è propriamente la notizia¹¹, mentre ‘storia’ è lo svolgimento dei fatti, nella medesima accezione dell’unica altra occorrenza del termine

⁹ S. Sarteschi, *Valenze...*, cit., pp. 107-108.

¹⁰ L’opposizione semantica storia-finzione è riconducibile ai due *genera narrationum*: *historia* e *fabula* (a cui deve essere aggiunto il terzo, l’*argumentum*). Il secondo è connesso alla *narratio brevis*, che non si prefigge come scopo il *docere*, a differenza del primo; è questa l’origine della novella, come illustra M. Picone, *L’invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana*, cit., pp. 119-154 e ID., *Introduzione*, in *Boccaccio e la codificazione della novella*, a c. di N. Coerey-C. Genswein-R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008, pp. 11-25.

¹¹ «Sparsesi fuor della chiesa tra gli uomini la novella: la quale pervenuta agli orecchi del marito di lei, che tra loro era, senza ascoltare consolazione o conforto da alcuno per lungo spazio pianse; e poi a assai di quegli che v’erano raccontata la istoria stata la notte di questo giovane e della moglie, manifestamente per tutti si seppe la cagione della morte di ciascuno, il che a tutti dolse» (*Decameron*, giornata IV, nov. VIII, 34).

‘istoria’¹² (al singolare) nell’opera. La connotazione tecnica da parte di Boccaccio è riservata al plurale: ‘istorie’ fa la sua prima comparsa nel proemio nel celebre luogo in cui sono enumerate le molteplici forme della narrazione breve («novelle, o favole o parabole o istorie»¹³); secondo la più comune interpretazione¹⁴, qui le ‘istorie’ indicherebbero i racconti avventurosi. Un’altra occorrenza del termine si trova nell’introduzione alla quarta giornata, un’apologia dell’opera e dell’autore che, sotto molti aspetti, Bandello dimostra di avere sempre presente nelle sue lettere dedicatorie. Boccaccio si difende dall’accusa di amare troppo le donne, e, in ultima analisi, di dedicarsi a una letteratura che non esercita una funzione morale. Questa difesa parte dalla consapevolezza, assunta anche in chi legge, dei vincoli posti dal genere novellistico. L’esistenza e la riconoscibilità di tali vincoli assicurano, d’altro lato, la dignità della novella all’interno dello spazio letterario. A difesa del suo amore per le donne l’autore menziona i poeti d’amore: Cavalcanti, Dante e Cino, ma non può interpolare nel libro le «istorie», perché sconfinerebbe in un diverso «modo di ragionare»¹⁵. Il ‘modo di ragionare’ qui sembra configurarsi come convergenza di aspetti diversi interni al testo (argomento, stile, lunghezza) e relativi alle attese dei lettori: in altre parole, si tratterebbe del genere letterario della novella, distinto dalla storia, anche quando i fatti narrati rivendicano un fondamento storico (Bandello le definirebbe ‘istorie’).

Nel *Decameron* il termine ‘istorie’ è sempre riferito a un genere diverso dalla novella: le istorie degli antichi uomini illustri vittime di senili amori, menzionati per preterizione nell’introduzione alla quarta giornata; le «antiche istorie de’ cipriani» (quinta giornata, nov. 1) che il narratore postula già lette dalla brigata; vi si riferisce infatti come a un repertorio noto, da cui sceglie il

¹² Giornata IV, nov. X, 49.

¹³ Proemio 13. Nella nota Branca indica che *novelle* era termine da poco entrato nell’uso, secondo quel che è detto in W. von Wartburg, *Franzosisches Etymologisches Wörterbuch*, VII, Bonn, 1928, p. 207.

¹⁴ H.H. Wetzell, *Premessa per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana*, cit., pp. 265-282.

¹⁵ «E se non fosse che uscir serebbe del modo usato del ragionare, io produrrei le istorie in mezzo, e quelle tutte piene mostrerei d’antichi uomini e valorosi, ne’ loro più maturi anni sommanente avere studiato di compiacere alle donne: il che se essi non fanno, vadano e si l’apparino» (giornata IV, introduzione, 34).

caso di Aristippo, padre di Cimone. Sono citate infine nella *Conclusione dell'autore* le 'istorie' che originano dalla chiesa, degne di competere con quelle che il *Decameron* raccoglie sui religiosi¹⁶: anche in questo caso si tratta di storie esterne al novelliere. Bandello affermando che la novella di Pia è storia si colloca nella tradizione del genere, codificata da Boccaccio, che ammette il fecondo rapporto tra novella e storia (o piuttosto storie), ma non ammette senza riserve l'identificazione dell'una nell'altra. L'espressione indica che la novella di Pia ha fondamento storico, ma nel momento in cui assurge a narrazione nella brigata la storia diviene novella, passando il confine di genere.

Il rapporto con la storia si complica ulteriormente con la seconda parte dell'espressione di Bandello, che evoca il precedente dantesco: la novella non è solo storia, ma storia di cui parla Dante nel *Purgatorio*. La fonte storica si intreccia con quella letteraria e il rapporto verità-finzione diviene più problematico; alla parola di Dante è conferito lo stesso grado di attendibilità che alla storiografia e alla cronaca e, d'altro lato, la letteratura può fungere da canovaccio per altra letteratura. Bandello attinge al repertorio dantesco (così come a quello dei *Trionfi* di Petrarca) per trasformare una manciata di versi di un poema in una novella, con passaggio di genere e con evidente rielaborazione della fonte.

Dopo aver denunciato che la novella è 'istoria' e averne rivelato la fonte, Bandello prosegue con una frase avversativa, «Tuttavia io l'ho voluta metter con l'altre mie istorie o siano novelle», da riferirsi alla prima parte dell'enunciato precedente («La novella è istoria»), piuttosto che alla paternità dantesca del racconto che non osterebbe all'inclusione nel novelliere, come capita negli altri casi di rivelazione del precedente letterario della novella. La constatazione che la novella sia storia (fonte: il *Purgatorio*) non è immediatamente conciliabile con l'assunzione della medesima novella nel libro bandelliano, al punto che lo scrittore connette le due osservazioni con la congiunzione avversativa. Nonostante sia una storia, Bandello decide di includerla fra le altre sue storie, ovvero novelle.

¹⁶ «Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si trovino assai», (*Decameron, Conclusione dell'Autore*, 7).

Com'è ambigua la definizione di 'storia', altrettanto lo è quella di 'novella'¹⁷. Etimologicamente il primo legame è con la novità, «faccenda o fatto strano o insolito, che desta stupore e curiosità»¹⁸: con quest'accezione ricorre la prima volta nel *Novellino*; il secondo significato è quello di racconto del fatto insolito. L'ambiguità del termine risalta dalla constatazione che da un lato esso indica sia l'evento eccezionale sia il suo resoconto, che rivendica la patente di credibilità a contrasto con l'apparenza stravagante¹⁹, d'altro lato, 'novella' è anche «discorso vano e inconcludente, chiacchiera oziosa, ciancia» e, al parossismo, 'frottola', menzogna²⁰.

Bandello mostra un uso non univoco del termine novella, che, infatti, può essere sostituito secondo l'occorrenza da sinonimi. La novella si definisce per differenza nelle polarità istituite dall'autore stesso. Una coppia usata è 'caso-storia'; il primo termine assume significato solo in forza dell'aggettivazione e della specificazione che lo accompagnano: le novelle sono casi pietosi e brevi, degni di ammirazione, strani, memorabili, o addirittura abominevoli e un poco disonesti. La 'storia' invece non coincide appieno con la novella, della quale è piuttosto la 'fabula' (nell'accezione che il termine guadagna con il formalismo, non in quella medievale), dunque la materia prima con cui il narratore costruisce la propria novella. Il termine ricorre anche per indicare la narrazione compresa all'interno della novella stessa, spesso la sintesi degli eventi che uno dei personaggi comunica a un altro, e, infatti, il predicato che per lo più vi è associato è 'narrare'. In altre occasioni per indicare la novella si ricorre a perifrasi che ne mettono in luce la novità caratteristica: la brigata chiede che sia raccontato qualcosa di nuovo e questo fatto nuovo è appunto la novella. Si riscontrano, infine, dei casi in cui la novella non coincide con la narrazione di un evento memorabile, ma è una raccolta di detti arguti, di aneddoti ridicoli o di usanze esotiche, condensati in un testo a cui il

¹⁷ Si rimanda, nuovamente, all'illuminante saggio di S. Sarteschi, *Valenze...*, cit.

¹⁸ *Grande dizionario della lingua italiana*, a c. di S. Battaglia, XI, Torino, Utet, 1981, s. v. 'novella'.

¹⁹ Paradigmatico l'uso dantesco nell'espressione «il sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle», *Pg* XXVII 95-96.

²⁰ Significativa è l'accezione che il termine assume nel *Cunto* di Basile, per il quale si veda *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a c. di M. Picone-A. Messerli, Ravenna, Longo, 2004.

narratore e l'occasione della narrazione conferiscono carattere unitario: sono «certe cose» ridotte in forma di novella.

La facoltà di ricorrere a sinonimi non significa comunque che manchi la percezione della peculiarità della novella e dei confini entro cui essa si mantiene. Ma i confini, come già emergeva nella poetica boccacciana tra *historia* e *fabula*, sono mobili: c'è, da un lato, il limite del vero, o meglio: di quel che si pone come vero; d'altro lato c'è un mirabile legittimato ormai da secolare tradizione e dal precedente illustre del *Decameron* (il più celebre è il caso visionario occorso a Nastagio)²¹. Oltre questo mirabile avallato dal modello, si estende, però, un territorio contiguo non colonizzato letterariamente. Non mancano, allora, le assicurazioni che il confine non è stato oltrepassato e che la narrazione, sia pure nell'eccezionalità degli intrecci, si attiene al criterio di verità prescritto per la novella. Analogamente, proprio a metà secolo la fiaba bussava alla porta della letteratura con Straparola²², ma per ottenere il permesso d'ingresso doveva accettare il travestimento da novella. Per Bandello e per il suo lettore la garanzia di non praticare il lubrico terreno della fiaba tutela la stessa possibilità di esistenza del libro: che si tratti di novelle è indispensabile perché si possa costruire il libro e perché esso sia accolto dal pubblico dei lettori.

La raccolta di novelle si confronta anche con gli altri generi, sia con i più vicini, dai quali deve distinguersi, sia con quelli riconosciuti come più alti: la poesia, con il suo correlativo più classico, le Muse. Il riferimento alle Muse, topico nell'esordio della poesia narrativa, è già in Boccaccio, nell'introduzione alla quarta giornata, ossia in un momento di riflessione metaletteraria tra i più importanti dell'opera, dove si concentrano tutte le occorrenze del termine Muse nel *Decameron*. La gerarchia fra i generi, che Bandello non mette in discussione, non è invece condivisa da Boccaccio, il quale nega l'accusa di tradimento delle Muse, perpetrato attraverso la scrittura novellistica dedicata alle donne e, spesso, riguardante le donne. Le novelle sono definite dai detrattori 'ciance', termine con cui anche il narratore cinquecentesco de-

²¹ Cfr. E. Menetti, *Enormi e disonesti...*, cit., pp. 93-120.

²² Cfr. D. Pirovano, *Introduzione*, in Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, Roma, Salerno, 2000, pp. IX-L e ID., *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV, 2006, 1, pp. 51-64.

signa frequentemente la sua opera in più luoghi delle lettere dedicatorie. Ma nel *Decameron*, fatto salvo l'indispensabile *topos modestiae*, le ciancie si riscattano per bocca dello scrittore, che assicura su di esse la tutela delle Muse; accusato di trascurare le divinità della poesia, egli replica: «queste cose tessendo, né dal monte Parnaso né dalle Muse non mi allontanano quanto molti per avventura s'avisano»²³. Per Bandello, invece, la scrittura di novelle è operazione a cui dedicarsi lontano dal Parnaso, che ospita solo i poeti. Lo scrittore stesso può affermare di avere frequentato il monte delle Muse, ma non per comporvi il suo novelliere, bensì per le opere poetiche. Le novelle, anzi, nascono per mettere a frutto il tempo lasciato ozioso per l'assenza delle Muse, dalle quali Bandello lamenta di essere stato abbandonato, dato che da tempo non scrive più neppure un verso²⁴. Se Boccaccio poteva ricoverare le sue novelle all'ombra del Parnaso, Bandello non può che cercare ispirazione e protezione nelle corti dei gentiluomini e delle nobildonne a cui indirizza i suoi racconti ed è salda in lui la coscienza dello scarto fra il genere narrativo in prosa e la poesia epica e lirica.

Il riferimento autobiografico all'abbandono delle Muse delinea una netta subordinazione gerarchica del libro di novelle a quello di rime. Ma nella messa in scena, nelle lettere dedicatorie, del momento di produzione orale il contrasto è sfumato. Qui, infatti, Petrarca, ormai assunto a paradigma della lirica, è menzionato più frequentemente per i suoi *Trionfi* e in un caso per le sue opere latine, ma anche per le rime, in due contesti diversi, entrambi atti a ridurre la distanza percepita tra libro di novelle e poesia. Le rime petrarchesche come il *Centonovelle* boccacciano, circolano nelle brigate cortesi che Bandello dipinge assorto a trascorrere i pomeriggi nella conversazione e nella lettura. La dedica alla novella 41 della prima parte può offrirne un esempio. All'indomani del sacco di Roma, Rinuccio Farnese attendato con i suoi cavalleggeri nel contado di Viterbo, apparecchia un sontuoso pranzo che fa dimenticare i guai della storia recente; ne godono gli ospiti Lucio Scipione Attellano (uno dei narratori privilegiati nel novelliere di Bandello), Bandello stesso e Giorgio Santa Croce. Dopo aver desinato, secondo il modello tipico

²³ *Decameron*, giornata IV, introduzione, 36.

²⁴ Dedica alla nov. 35, terza parte, ma il concetto ritorna anche altrove (per esempio nella dedica alla nov. 56, terza parte).

delle fittizie ricostruzioni²⁵ della genesi della novella raccolte nelle lettere dedicatorie, i gentiluomini prendono a ragionare e, in questo caso, hanno tra le mani un libro: il canzoniere petrarchesco, dal quale leggono alcuni sonetti, commentandone poi «l'alto e candidissimo stile, le belle e scelte e proprie parole con la disposizione e nascosti sensi dal poeta usati»; passano quindi ai *Trionfi* e alla lettura dell'episodio di Massinissa e Sofonisba. Il passaggio dalla lettura delle rime al racconto della novella, mediato dalla poesia narrativa dei *Trionfi*, avviene con naturalezza: la compagnia legge i versi di Petrarca come leggerebbe le novelle del *Decameron*, l'altro libro messo fra le mani degli uomini e delle donne di corte da Bandello nelle sue lettere.

Ma l'equivalenza non è perfetta: le rime sono «divinissime», come è qualificato Petrarca stesso, alla fine della novella. L'aggettivo 'divino' ricorre anche per Boccaccio, ma le occorrenze si moltiplicano solo nel caso di Petrarca e di Virgilio. Il primo, oltre a meritare due volte il superlativo nella dedica e nella novella di Massinissa, è per tre volte definito 'divin poeta', per antonomasia; potrebbe non essere del tutto indipendente dai meriti poetici dell'autore dell'*Africa* il titolo di 'divissimo eroe' che fregia Scipione nella dedica della novella 45 della terza parte. L'espressione 'divin poeta' ricorre anche per Giovanni Pontano, per Alano Chartier, per Ludovico Ariosto e, in via indiretta, per Stefano Dolcino (autore di un divino epigramma) e per Cicerone, padre dell'eloquenza romana che scrive divinamente²⁶; divino è infine anche Platone. L'uso del termine in Bandello non conduce, dunque, a una distinzione di Boccaccio, equiparato ad altri, come 'divino', mentre solleva, attraverso la ripetizione e il superlativo, Petrarca e Virgilio. Vero è che a Boccaccio sono riservate parole di lode in più luoghi del novelliere, non solo in quanto autore del *Decameron*, ma anche per altre sue opere: non è lecito affermare che Boccaccio occupi nella scala bandelliana il medesimo gradino di altri scrittori, ma non è neppure contestabile che l'aura di divinità riluce più attorno a Petrarca che attorno al narratore toscano.

²⁵ Anche ammettendo che alcune delle epistole siano autentiche, la loro assunzione nel libro come presentazione di una novella comporta una rifunzionalizzazione, perché la relazione con il testo seguente influisce sulle lettere, rendendole un testo diverso rispetto a quello originario, non fosse altro che per la diversa fruizione a cui è soggetto.

²⁶ Nov. 2, prima parte.

Sotto un altro aspetto la menzione di Petrarca è significativa: assodato che la sua poesia è eccelsa, essa deve configurarsi come modello, anche linguistico. Bandello, che nel novelliere fa professione di una *patavinitas* padanamente declinata, giunge a piegare alla sua causa anche il paradigma linguistico petrarchesco, già fissato nelle pagine di Bembo. La lingua di Petrarca, attesta Bandello, può valere anche per chi si protesti lombardo perché non è toscana, giacché le rime sono intrecciate con parole italiane²⁷. Dal punto di vista linguistico la poesia petrarchesca può valere senza remore come modello: la differenza di genere e di conseguenza di livello gerarchico tra poesia e prosa non è ostativa.

Le lettere dedicatorie nei tre libri del novelliere di Bandello suggeriscono anche il confronto con un altro genere letterario: la trattatistica, fiorentina nel XVI secolo e fecondamente intrecciata con la novella. La cornice disegnata nelle dediche non differisce da quella dei trattati²⁸, con cui anzi condivide alcuni protagonisti, ma il libro di novelle poggia su un fondamento narrativo, che non è presupposto fondativo del trattato, per quanto parentesi narrative siano normalmente incluse anche in quest'ultimo²⁹. Il confronto fra il trattato e la novella nell'opera di Bandello può essere condotto sulla scorta di un verbo chiave del primo: 'disputare'. È definita una dicotomia tra 'disputare' e 'novellare', a partire dalla seconda novella della prima parte, dove appunto il narratore dichiara che la brigata è radunata non per disputare, ma per novellare, ed egli deve di conseguenza tralasciare le questioni teoriche per assolvere al suo debito narrativo nei confronti degli astanti. La novella proprio nel marcare la differenza tra i due momenti, e dunque i due generi, suggerisce un affrancamento problematico della narrativa dalla 'disputazione', sulla quale non grava l'accusa di disertare il fine morale, congenita macchia della

²⁷ Dedicata ai lettori, terza parte.

²⁸ Un prezioso ritratto delle situazioni messe in scena nei trattati è in A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.

²⁹ Sulla questione: G. Patrizi, *Bandello e Castiglione: codici e scrittura della corte*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, a c. di U. Rozzo, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello, 1985, pp. 71-80 e S. Benedetto, *Strategie narrative nella novella e nel trattato del '500*, in *Modi del raccontare*, presentazione di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 53-59.

prosa di finzione³⁰. Il racconto infatti esordisce nel segno della disputa su una questione teorica e generale, della quale si propone come elemento probatorio³¹. L'estensione e la concentrazione sullo sviluppo narrativo, così come l'enfaticizzazione degli effetti patetici (significativamente l'aggettivo che accompagna spesso il termine 'caso', quando esso ricorre nell'accezione di storia narrata, gravita nell'orbita della pietà: pietoso, commiserevole...) delle scene ricostruite dal narratore assicurano al racconto la piena autonomia, rivendicata peraltro anche in asserzioni dello scrittore, oltre che nella fattura stessa del libro di novelle. Tuttavia, sono molto frequenti nelle lettere dedicatorie e negli spazi di cornice interni alle novelle stesse (per lo più gli esordi e le conclusioni, che riportano al tempo e allo spazio del narratore) non solo i richiami alla funzione morale dei racconti, ma anche quelli alla funzione argomentativa, che connettono la novellistica a una delle sue matrici, l'*exemplum* medievale, e denunciano ancora, come nel rapporto con le Muse, un retaggio squalificante, che confina la novella al di sotto della letteratura 'alta', fuori dal Parnaso, o richiede che il genere novellistico sia ancorato ad altri generi letterari.

³⁰ All'origine della novella sta infatti la *fabula* (cfr. nota 10), con finalità di intrattenimento, non predisposta eminentemente a *docere*. La questione della moralità della novella notoriamente assume un rilievo essenziale nella riflessione teorica cinquecentesca, raggiungendo l'acme nella seconda metà del secolo: valgano a titolo esemplificativo le parole di Francesco Bonciani, unico redattore di un'*ars* sulla novella, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* che, secondo il *Diario* degli Alterati, risale al 1574 (in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, vol. III, Bari, Laterza, 1972, pp. 135-65: 146): «noi sappiamo che le novelle, delle quali ora si ragiona, non hanno a imitare l'azione de' buoni o de' migliori, imperò che questo è proprio di quell'altre che alle tragedie si rassomigliano. Non deono anche imitare quelle opere che scelerate e malvage sono interamente, perché, non essendo gastigate secondo 'l merito, elle più tosto arrecano agl'uomini dolore che allegrezza, e cattivi costumi introducono».

³¹ Sull'equilibrio instabile tra 'ragionamento' e novella argomentativa poggia la costruzione aretiniana del doppio libro *Ragionamento-Dialogo*; formalmente l'equilibrio si risolve a vantaggio del primo polo, perché il genere letterario dell'opera si riconosce nella 'disputazione', ma l'economia testuale, specialmente in alcune giornate, inclina decisamente dalla parte della novellistica.

La funzione del libro di novelle

Le lettere dedicatorie incluse nelle quattro parti del novelliere di Bandello rispondono a una topica ben precisa, che prevede tra l'altro, oltre al dovuto elogio del destinatario, anche l'accento alle ragioni per cui leggere le novelle. Non si tratta di una dichiarazione di poetica coerente e unitaria, perché lungo l'intero novelliere si alternano posizioni contraddittorie³². I poli fra i quali lo scrittore oscilla sono naturalmente l'utile e il piacevole. I due obiettivi si presentano conciliati nella dedica ai lettori che apre il primo libro e in qualche altra occasione, mentre in altri luoghi dell'opera sono proposti come alternative. A esordio del libro il lettore è chiamato ad affrontare la lettura con le medesime intenzioni che hanno animato l'autore: «giovar altrui e dilettere»³³. Accanto ai due principi di oraziana derivazione, il libro di novelle ne indica un altro: conservare la memoria di casi degni; è chiaro che questo non può essere un fine ultimo, ma solo un obiettivo intermedio sulla via del giovamento a cui la novella mira; è evidente però una particolare insistenza sul valore del ricordo, non del tutto estraneo neppure al piacevole, dal momento che la memorabilità coincide, nella prassi della narrativa bandelliana, con l'eccezionalità dei casi. È ancora la prima dedica ai lettori a confermarlo, perché l'autore vi afferma che «l'istoria e cotesta sorte di novelle» provocherà sicuramente diletto, in qualsiasi lingua sia scritta. Il diletto è il fine su cui Bandello insiste maggiormente: nelle lettere dedicatorie vi fa riferimento con una frequenza doppia rispetto a quella riservata all'utile. Gli argomenti a difesa della letteratura come svago sono topici e si ripetono a breve distanza con minime differenze dovute all'opportunità di misurare il discorso sull'interlocutore: il prelado potrà

³² Cfr. R. Scrivano, *Ragioni del raccontare e racconto (appunti sul Novelliere bandelliano)*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 127-143; E. Menetti, *Bandello e i confini delle 'istorie'*, «Filologia e Critica», XXIV, 1999, 2, pp. 165-185 e EAD., *Ricostruzione bandelliana. Per una riflessione sulle Novelle di Matteo Bandello*, in «Matteo Bandello», I, 2005, pp. 65-77.

³³ Sulla questione: E. Menetti, *Matteo Bandello, narratore e pedagogo*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. «Atti del Seminario di Studi (Bologna, 15-17 novembre 2001)», a c. di G. Auzzas-G. Baffetti-C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 315-331.

fruire delle novelle per ricrearsi dai suoi alti uffici religiosi, il militare dalle armi...

Il libro di novelle promette ai suoi lettori di fornir loro piacere e utile, attraverso il ricordo di casi notevoli, degni di segnalazione e di memoria. Ma la definizione degli scopi pragmatici del testo si concreta nell'architettura complessa dell'opera, entro la quale si configurano molteplici livelli di narrazione e, di conseguenza, si identificano diversi destinatari. In via diretta, il patto fra lettore e scrittore è stretto nelle dediche a ciascuna delle quattro parti del libro. Nella prima la dichiarazione di intenti è quasi ostentata dal verbo reggente: «affermo bene che per giovar altrui e dilettere le ho scritte»; vi fa riscontro l'indicazione per il lettore su come accogliere le novelle, che menziona solo il diletto³⁴. La dedica alla seconda parte non fa più cenno al giovamento, anzi, chi scrive confessa di farlo solo perché i suoi lettori possano «pigliarsi piacere». La terza dedica è principalmente una difesa della lingua del libro di novelle, ma in chiusura si appella al lettore non solo per l'assoluzione della necessaria scelta non toscana, ma anche per ribadire gli scopi del libro:

Voi mò, candidi miei lettori, che le cose mie leggerete, degnatevi pigliar il tutto con quell'animo che io tutte le mie novelle ho scritto, che fu non ad altro fine certamente se non per dilettere ed avvertir ogni sorte di persone che, lasciate le sconce cose, debbiano attender a vivere onestamente: veggendosi per lo più che l'operazioni triste e viziose o tardi o per tempo restano punite, restando ne la memoria con eterna infamia; ove le cose ben fatte e oneste sempre vivono con gloria e sono lodate e celebrate.

'Dilettere' e 'avvertire' sono i due obiettivi che il libro persegue: la novella assume un valore esemplare. La coniugazione di piacere e profitto è esplicitata nella dedica ai lettori premessa alla quarta parte, dove è retrospettivamente estesa alle tre precedenti. Bandello si rivolge infatti così ai suoi lettori: «Sí che, umanissimi lettori miei, pigliate anco questa quarta parte e leg-

³⁴ «dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta» (*Il Bandello ai candidi e umani lettori*, nella *Prima parte de le novelle*).

getela come le altre tre fatto avete, ché, oltra il diletto di vedere nuovi e varii accidenti, non potrà questa lezione esservi senza alcun profitto». Il rapporto scrittore-lettore si fonda quindi sui due poli, non pienamente equivalenti, giacché il diletto è l'effetto immediato delle novelle ma è anche, almeno a giudicare dalla terza dedica, strumentale al conseguimento del profitto, perché godendo della narrazione il lettore conosce e ricorda i casi notevoli e in essi vede punito il comportamento disonesto e premiato l'onesto. Vero è che, in questi termini, l'insegnamento risulta un effetto secondario (ovvero successivo) mentre il piacere della lettura, preminente e immediato, non necessita di alcuna rielaborazione.

Il dialogo fra chi racconta e chi recepisce la narrazione si articola nel novelliere, e in particolare nelle lettere dedicatorie, su altri due livelli: Matteo Bandello, frequentatore di corti, si rivolge in ciascuna lettera a un destinatario, del mondo di corti da lui praticato³⁵, al quale invia una novella; nel racconto che egli fa al suo destinatario, si delinea un terzo narratore che a sua volta si rivolge, per narrare la novella, a un pubblico, una quarta identità, anch'essa descritta nella lettera³⁶. A ciascuno di questi rapporti corrisponde un atteggiamento di ricezione, rispecchiato nel testo: autore-lettore del libro, scrittore-destinatario della lettera, narratore-pubblico rievocati nella *fiction* epistolare.

Nel proporre le novelle ai dedicatari Bandello insiste sulla memorabilità dei casi raccontati e chiede, quindi, che le sue storie siano accolte con l'interesse che va riservato ai casi eccezionali, degni di nota (e la nota è appunto competenza di Bandello, che scrive la novella per fermarla, per annotarla) e di memoria (e la memoria è richiesta al destinatario)³⁷. Il rapporto con il de-

³⁵ Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *La novella in corte*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 21-48.

³⁶ Sulle strutture narrative nell'opera di Bandello: S.S. Nigro, *Novella verso descrizione*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 293-314 (poi in ID., *Le brache di san Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983) e G. Baldissoni, *Il notes del Bandello*, in EAD., *Le voci della novella*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 72-91 (ma si veda l'intero capitolo *Immanenza e metalinguaggio nella novella italiana dal Trecento al Cinquecento*, pp. 45-91).

³⁷ Qualche esempio: «non per insegnar altrui, né accrescer ornamento a la lingua volgare, ma solo per tener memoria de le cose che degne mi sono parse d'essere scritte, e per

stinatario delle epistole riflette il contesto sociale e si configura di conseguenza nel segno di un'esibita asimmetria, che determina la prevalenza del motivo del diletto su quello didattico³⁸. Bandello, ponendosi in posizione subordinata rispetto al dedicatario, al quale sta consegnando un omaggio, è costretto a trattare dell'utilità della sua opera con cautela e in via indiretta. In quest'ottica, il frequente ricorso alla contrapposizione tra i gravi affari in cui è immerso il destinatario e la leggerezza della lettura che lo scrittore gli propone appare come una deferente *captatio benevolentiae*. Il *topos* dell'uomo illustre che non disdegna di dar tregua alle sue alte occupazioni con onesti diparti istituisce un collegamento tra il nome eccelso citato e il destinatario, assumendo in questo modo la tinta di un tributo³⁹. Il motivo retorico rimane tut-

ubidire a voi che comandato me l'avete» (dedica a Ippolita Sforza, nov. 1, prima parte); «E pure tutto il dí avvengono bellissime cose, che sono degne d'esser a la memoria de la posterità consacrate. Onde per ora ne scieglierò una avvenuta questi anni passati a Gazuolo» (dedica al cardinale Pirro Gonzaga, nov. 8, prima parte); «Essendomi paruta l'istoria degna d'eterna memoria, l'ho descritta, come vederete, e al nome vostro dedicata» (dedica a Violante Borromeo, nov. 18, prima parte); «E chi dubita che non sogliano mirabilmente restar ne la memoria fitti tutti quei casi e accidenti che si leggono, quando hanno in loro qualche atto degno di compassione e di ricordanza?» (dedica a Costanza Rangona, nov. 24, seconda parte); «E perché l'istoria è de le rare e degna di memoria, non mi parve disdicevole ch'io la scrivessi de la qualità che esso conte la narrò, e se ben non forse con quella eleganzia e grazia di parole, almeno intieramente, come da lui fu detta. Scritta che l'ebbi, pensai a cui donar la devessi e subito voi m'occorreste» (dedica ad Antonio Fileremo, nov. 9, terza parte).

³⁸ Sul ruolo dello scrittore nei rapporti con il potere: A.Ch. Fiorato, *Bandello et le règne du père*, in A. Rochon *et al*, *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Sorbonne, 1973, pp. 77-154.

³⁹ Il motivo topico della novella come intrattenimento piacevole per un destinatario al solito occupato in gravi uffici ricorre con grande frequenza; se ne possono citare due esempi: la dedica a Ludovico Tizzone, conte di Desana (nov. 25, prima parte) «Voi, quando talora sarete stracco dagli studii vostri gravissimi e dal continovo comporre che fate, potrete, leggendo questa novelletta, dar un poco di riposo agli spiriti vostri, che da l'assidue contemplazioni di cose dottissime non può essere che non bramino alquanto di remissione. E ben che voi siate tra i dotti nobilissimo e tra i nobilissimi dottissimo, non vi sdegnarete perciò questo mio picciolo dono accettare»; la dedica al vescovo Filippo Saulo (nov. 1, seconda parte) «il nostro dottor di leggi, che era uno degli invitati, messer Girolamo Archinto, e che conoscete come è piacevole, narrò una bella beffa fatta a un avarissimo parrochiano. La quale, parendomi molto festevole, io

tavia caricato anche della funzione di corroborare l'ammissibilità del noveliere, seppure come libro di diletto. Gli uomini illustri appartengono al repertorio consolidato desunto da Valerio Massimo: Scipione, Scevola e Socrate. Il primo era solito cogliere conchiglie sulla spiaggia insieme all'amico Lelio, il secondo giocava a palla, il terzo si intratteneva con i suoi bambini. Il triplice esempio, nelle lettere dedicatorie, compare per la prima volta nella dedica alla novella 41 della seconda parte, indirizzata a Carlo Bracchietto:

Né si meravigli alcuno che io a uomo occupatissimo in pubblici negozi e affari importantissimi di così ampio regno queste mie ciance ardisca mandare, perciò che questo non faccio io perché voi, lasciando le faccende che tutto il dì per le mani avete, ne la lezione di questa novella debbate logorare le buon'ore, ché avendo io cotale intenzione sarei bene sciocco e degno d'agra riprensione; ma mosso mi sono, sapendo la natura umana non dovere né potere negoziare di continuo, e applicarsi a le contemplazioni de le scienze nobilissime, e star lungo tempo ne le speculazioni de le cose così naturali come celesti, senza talora pigliarsi alcuna remissione d'animo. Scevola che appo romani fu iureconsulto eccellentissimo, dopoi che a le cose de la religione aveva messo fine e ordinate le cerimonie e disputato de la ragion civile e giudicate quelle liti che ne le mani aveva, per rallegrare l'affaticata mente e rendersi più vivace e forte agli studii, s'essercitava nel giuoco de la palla, e spesso anco a tavole giocava, e con altri piacevoli e remissi giuochi passava quel poco di tempo che la vacanza de le cure gli concedeva, mostrandosi negli affari gravi ed importanti Scevola e nei lassamenti de l'animo esser uomo. Che diremo di Socrate sapientissimo, al quale nessuna sorte di sapienza fu oscura, e fu uno dei costumati uomini dei suoi tempi? Aveva egli spesse fiate preso in costume, quando a casa dopo le disputazioni de la filosofia ritornava, con i suoi piccioli figliuoli far di quei giuochi che la fanciullesca età usare è consueta. Scipione Affricano, uomo a' suoi tempi senza paragone, di cui i preclarissimi fatti ne la milizia e la integrità de la vita i greci e latini in mille volumi hanno celebrato, punto non si sdegnava insieme con Lelio suo

scrissi, e quella ho voluto mandarvi a ciò che dopo gli studi vostri de le civili e canoniche leggi, ne le quali sète eminentissimo, come l'opere vostre stampate fanno ferma fede, possiate quella leggendo gli spirti vostri ricreare, se quella degna stimerete deversi da voi leggere».

fidatissimo compagno sovra il lito di Caieta e de la città di Laurento diportarsi e andar cogliendo de le cocchiglie marine e de le piccole pietre tra la minuta arena. Ora se io vorrò ricercare e addurre altri essempli a questo proposito d'uomini in ogni azione prestantissimi, prima mi mancherà il tempo che gli essempli. Non è dunque disdicevole a qualunque sorte d'uomini rimetter talora l'animo da le cose gravi e inchinarsi a' piacevoli giuochi per ricrearsi e dare aita e forza a la mente, a ciò che poi più vivacemente possa sotto entrare al peso degli affari, chi più e chi meno di cura e sollecitudine pieni, secondo le occorrenze. Adunque voi, signor mio, quando da le gravissime occupazioni fastidito bramarete un poco di ricreazione prendere, questa mia novella per via di diporto potrete leggere.

Dopo questa prima estesa esposizione dell'argomento dei tre uomini illustri, le successive menzioni (dedica alle novelle 19 e 32, terza parte) non sono più che rapidi richiami.

Non è assente neppure nel rapporto fra scrittore e destinatario delle lettere l'accento all'utilità che si può trarre dalle novelle, ma è sempre insinuato in via indiretta, per lo più con la trattazione di questioni morali che occupa talvolta buona parte delle dediche. In un solo caso si prospetta per il dedicatario un guadagno diretto: nella dedica anteposta alla novella 28 della seconda parte, indirizzata a Marcantonio Giglio, dove si legge:

essendomi al presente venuta a le mani, per cominciar in parte a dimostrarvi verso voi grato, quella vi mando e al vostro nome dedico. Ella vi potrà giovare se prenderete moglie, ché senza divenir geloso e in tanto morbo accecarvi, con destrezza e amor vero coniugale la donna vostra debbate governare, non le dando mai occasion alcuna di risparmiare quello di casa e logorar quel d'altrui.

Dall'accento⁴⁰ si comprende che il dedicatario è un giovane: l'età dunque consente a Bandello di farsi consigliere, seppure con cautela.

⁴⁰ È possibile ricostruire qualche notizia sulla famiglia Gigli, originaria di Lucca e presente in Inghilterra, ma non molto altro è dato sapere a proposito di Marcantonio, destinatario. Cfr. C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 196-198.

Il precedente è l'unico caso in cui il redattore delle lettere non esita a promuovere il valore probatorio delle novelle, rivolgendosi direttamente al destinatario. Ciò non significa che i racconti inclusi nel novelliere siano sempre iscritti nel segno del puro diletto: la funzione edificante o argomentativa si evince senza difficoltà nelle lettere stesse, ma per lo più è trasferita al momento di origine della novella oppure traslata nella dimensione atemporale delle riflessioni di ordine morale che costellano non solo le novelle, ma anche le lettere dedicatorie (concentrandosi in prevalenza nelle regioni liminali dell'esordio e della conclusione). Paradigmatico è il caso della dedica alla novella 22 della terza parte, indirizzata a Graziosa Pia. La lettera si apre con una frase dal patente tono gnomico: «Avviene molto spesso che, quanto più l'uomo s'affatica per conseguir un suo desiderio, meno l'averà; e per lo contrario un altro senza affaticarsi otterrà l'intento suo». È un *incipit* che attesta l'intrusività dello scrittore, svelandone la voce ben più pervasiva di quanto richiederebbe il preteso ruolo di semplice trascrittore. Matteo Bandello qui si presenta come colui che annota la novella, sceglie il destinatario e procede a dedicargliela; ma in questa sua triplice operazione non si comporta come distaccato raccoglitore, bensì fa sentire la propria voce e non si perita di formulare una morale universale. La generalizzazione riconduce però subito alle ragioni della dedica: la massima d'esordio infatti è la sintesi delle conversazioni tra i «più virtuosi e gentili spiriti di Milano», riuniti attorno a Margherita Pia e Sanseverina, cognata della dedicataria. La novella è raccontata da Baldassare Barza, che prende parola sulla questione ricapitolata da Bandello all'inizio della dedica e, dopo aver filosofeggiato sull'impossibilità di emettere verdetti in materia tanto sfuggente al controllo dell'uomo, annuncia la sua intenzione di raccontare: «Ma io vo' narrare una picciola novelletta, avvenuta non sono quindici di in questa nostra città, a conferma che l'uomo spesso ottiene de le cose senza fatica». Il narratore della novella, che è personaggio messo in scena nella dedica, non esita a proclamare la valenza esemplare e dunque didattica del suo racconto. La narrazione è funzionale a dimostrare l'assunto generale (sia pure in via paradossale, giacché nel caso in questione il *demonstrandum* è proprio l'imponderabilità del comportamento umano in materia amorosa), come sottolineato dall'espressione «a conferma che».

Baldassare narra la novella e Bandello aggiunge: «La quale, avendo tutti fatti ridere, io quell'istesso giorno scrissi e nel numero de l'altre mie novelle collocai. Ora, poi che voi non ci eravate quando fu detta, io ve la

mando e ve la dono». È evidente la diversa funzione assegnata alla novella dal narratore e da Bandello scrittore: quest'ultimo enfatizza l'effetto piacevole della narrazione, scaricando la responsabilità dell'ammissione della funzione argomentativa sul personaggio. Lo scrittore ha raccolto e trascritto il racconto perché esso ha prodotto la risata della brigata e, si intende, perché tale risata contagi la destinataria, che non poté parteciparvi direttamente. La constatazione generale che apriva la lettera non è raccolta e, se il rapporto che la lega alla novella è chiaro, è comunque degno di nota che non è Bandello firmatario della lettera a guidare la destinataria a intenderlo, ma il compito è assolto dalla brigata e dal narratore fin dalla dedica, con proseguimento, poi, all'interno della novella stessa. La dedica qui in esame (premessa a una novella di amori goderecci) assegna al racconto due funzioni: quella di confermare la posizione sostenuta da chi racconta nella conversazione cortigiana e quella di dilettere. Quest'ultimo effetto è sortito nei confronti degli ascoltatori (la brigata milanese) e auspicato per la destinataria della lettera. Viceversa, lo scopo didattico-argomentativo, qui avulso da implicazioni etiche e sociali (che non mancano però in altre occasioni del novelliere), è riferito al contesto di produzione orale della novella, ma si riverbera sull'intera ricezione di essa, sia quella – fittizia – della destinataria delle lettere, sia quella del lettore della seconda parte delle *Novelle* di Matteo Bandello. Tra le due funzioni non sussiste incompatibilità, ma si evidenzia una diversa fonte: il diletto è enunciato dallo scrittore senza mediazione, la valenza argomentativa è addossata al personaggio.

Nel rapporto diretto fra scrittore e dedicatario si conferma così la tendenza da parte del primo a farsi promotore di una letteratura di puro intrattenimento; è una tendenza, però, dettata dalla natura asimmetrica del rapporto, non dall'abdicazione dello scrittore al suo ruolo didattico; questo, infatti, se è quasi del tutto bandito nella relazione con il nobile destinatario, si afferma, invece, attraverso le più ospitali finestre del dialogo con il lettore (le dediche a ciascuna delle quattro parti) e delle conversazioni di corte da cui originano le narrazioni.

Non sempre i personaggi messi in scena nelle lettere dedicatorie per illustrare l'occasione in cui la novella è stata raccontata (e ascoltata dal trascrittore) rivendicano una funzione morale o argomentativa. Al contrario, molto spesso la narrazione si giustifica proprio come intrattenimento piacevole, il cui fine principale è trascorrere le ore assolate della giornata. Le dediche so-

no fittamente guarnite da inserti descrittivi; vi è raffigurato il contesto spazio-temporale immaginato per la narrazione delle novelle: nelle ore più calde del giorno, dopo aver desinato, nobildonne e gentiluomini ricoverano, a volte separandosi dagli altri commensali, nel luogo più fresco e ombroso del palazzo (una stanza remota o, più spesso, un pergolato, un chiostro) e, per lo più su iniziativa del padrone di casa (frequentemente una donna) trascorrono le ore del meriggio a novellare. Non c'è pretesa di innovare il motivo del divertimento di corte e anzi l'indole topica del momento è denunciata potentemente dall'ostentazione del *locus amoenus* che lo accompagna. La definizione delle coordinate spaziali in cui avviene il racconto in non pochi casi oltrepassa il confine della lettera e si estende nelle novelle, fungendo da raccordo tra le due componenti.

Così accade per esempio nella novella 24 della seconda parte⁴¹, particolarmente significativa della riflessione metaletteraria dell'autore anche perché contiene il nome di Margherita di Navarra, autrice di novelle esattamente contemporanea a Bandello. La dedica si apre con il ricordo delle conversazioni di corte, specchio della consueta cornice per le narrazioni: la novella così migra dal contesto di origine a quello a cui lo scrittore la destina che da subito si qualifica affine al primo; è poi presentata una questione sulla quale

⁴¹ Cfr E. Menetti, *Enormi e disoneste...*, cit., pp. 34-38 e 143-144, dove si rilevano anche le incongruenze nell'attribuzione delle voci narranti nel dittico lettera e novella. Il «gioco illusionistico di finzione/realtà, che si iscrive perfettamente nel complesso rapporto tra narrazione orale e tradizione letteraria» è ravvisato da Elisabetta Menetti anche nella novella (35, seconda parte) in cui Margherita di Navarra è evocata indirettamente tramite sua sorella Maria, prima narratrice di una storia tra le più inverosimili, accreditata così da una fonte 'contaminata' dalla vicinanza con la novellistica di Margherita (E. Menetti, *Molteplicità e memoria. Un percorso tra le Novelle di Matteo Bandello*, in *Dal primato allo scacco*, cit., pp. 191-208: 197). Sul rapporto tra Bandello e Margherita di Navarra cfr. tra gli altri M. Bensi, *Margherita di Navarra e Matteo Bandello, reciproche funzioni di tradizione esterna*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 473-482; D. Maestri, *Due questioni bandelliane*, cit.; M. F. Piéjus, *Marguerite de Navarre et Bandello: un même histoire tragique, deux nouvelles, deux poétiques*, in *Du Pô à la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*. «Actes du Colloque International d'Agen (Agen, 26-28 septembre 1986)», J. Cubelier de Beynac-M. Simonin (éd. par.), Agen, Centro Studi Matteo Bandello d'Agen, 1990, pp. 209-229; G. Mathieu-Castellani, *De l'Heptameron de Marguerite de Navarre aux Novelle de Bandello, ou d'un tragique a l'autre*, in «Matteo Bandello», II, 2007, pp. 281-321.

la gentile brigata degli ospiti della destinataria si è intrattenuta spesso; giova precisare che la destinataria è Costanza Rangona, più volte indicata da Bandello come sua speciale protettrice. L'argomento, infatti, interessa direttamente lo scrittore, perché si tratta dell'utilità della narrazione e della scrittura di novelle. È una vera apologia dell'opera, condensata in poche pagine che mettono bene in risalto l'utilità delle novelle, in rapporto al complesso dei lettori, non alla destinataria in particolare. Tale utilità si esercita attraverso il ricordo dei casi narrati, che è possibile se essi colpiscono il lettore/ascoltatore e sono in grado di farlo grazie al 'compassionevole'. Il caso eccezionale scuote il lettore, che lo ricorda e poi procede a una fase successiva, nella quale si compie lo scopo morale della narrazione:

Suole anco assai sovente ciascuno con la rimembranza di quello che legge discorrer la sua vita propria e quella con giudizioso occhio esaminare e, come fanno i saggi, con giusta bilance pesare tutte le sue azioni. Da questo senza dubbio ne nasce che l'uomo, se si vede d'un difetto macchiato il quale senta dagli scrittori vituperare, con l'altrui lezione diventa a se stesso ottimo pedagogo e maestro, e di così fatta maniera se stesso corregge, che in tutto, messa da parte la mala consuetudine che prima aveva d'andare ne l'operazioni sue morali di male in peggio, si sforza mettersi nel camino de la virtù, e tanto vi s'affatica che in poco di tempo egli si spoglia i tristi e cattivi costumi che aveva, e come il serpe ringiovinisce ne la buccia novella, così egli si rinnova ne la buona e costumata vita. [...] Ecco adunque, signora mia, che nasce da le lezioni de le cose occorrenti che si descrivono, per l'ordinario, buono ed odorifero frutto. Per questo avendo io, come ben sapete, scritto molte novelle che a questa età ed anco a l'altre sono accadute e di già postone assai insieme, non manco, ogni volta che qualche accidente degno di memoria intendo, quello porre appo gli altri.

Le novelle adempiono a una funzione morale, con esiti tanto più efficaci quanto più straordinari sono i casi narrati, che meglio si impongono alla memoria del lettore. Tuttavia in questo ragionamento è implicata la veridicità dei casi, che trova esplicita asserzione poco dopo, quando Bandello afferma: «E tanto più volentieri gli scrivo, quanto ch'io sento quelli da persone degne di fede esser stati narrati». L'attendibilità dello scrittore a questo punto si fa dubbia: le sue novelle sono scritte per edificazione dei lettori e per assolvere

a tale scopo devono essere vere. Ma la verità si fonda sulla credibilità del narratore: lo scrittore non la garantisce per via diretta, la delega ai personaggi che mette in scena nella lettera. In questo caso, il delegato a sua volta demanda ad altri la responsabilità sui fatti narrati; Bandello dichiara di aver sentito la novella da Giulio Cesare Scaligero, il quale affermava di averla conosciuta da Margherita di Navarra. La fonte a cui si dà credito per assicurare che la novella sia vera è, non solo raggiunta per via indiretta, ma dubbia per sua stessa natura: Margherita di Navarra è autrice di novelle, dunque la sua parola non è assumibile come indubbia garanzia di verità, perché velata dal sospetto di manomissione ai fini letterari. Il sospetto di inattendibilità si riverbera di conseguenza su chi propone Margherita come assicurazione della verità dei fatti⁴². La dichiarazione di scrivere novelle narrate da «persone degne di fede» è intesa dal lettore come un gioco dello scrittore per due motivi: rimanda a una catena di narrazioni e al primo anello trova un referente patentemente privo del requisito di attendibilità.

La riflessione metanarrativa prosegue nella novella stessa, attraverso il narratore Giulio Cesare Scaligero, alla corte di Bassens, che nomina come propria fonte Margherita di Navarra, a cui egli assegna fiducia perché il fatto narrato è avvenuto appunto in Francia. È l'ora del meriggio, quando il caldo impone di sospendere le occupazioni; il narratore blandisce la brigata mostrando la superiorità dell'attività in cui essa si cimenta, cioè novellare, sulle altre due alternative possibili in quella stessa ora: dormire o giocare. L'argomento è già boccacciano: Pampinea nella prima giornata inaugura la narrazione dopo avere risvegliato la brigata: «affermando esser nocivo il troppo dormire il giorno» e averla condotta su un fresco prato, dove i giovani avrebbero potuto giocare, ma il gioco turberebbe gli animi e sarebbe poco piacevole per gli astanti⁴³. Il narratore bandelliano fa eco a Pampinea, asserendo con

⁴² La 'verità' è assegnata alla novella da una scrittrice: è il vero dei «fabularum compositores» di cui parla Boccaccio nelle *Genealogie* (XIV, 9 1-2).

⁴³ Giornata I, introduzione, 110-111: «Qui è bello e fresco stare, e hacci, come voi vedete, e tavolieri e scacchieri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare. Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo».

argomenti pretesamente scientifici che dormire a metà giornata è poco salutare e che giocare provoca liti e sperperi di tempo e ricchezze. La bontà del novellare resta dimostrata in negativo, con la confutazione delle altre opzioni; più avanti si inserisce l'argomento positivo: «Dicolo anco a ciò possiate vedere a quanto perigliosi errori ne trasporti il governarsi senza ragione», ripreso alla conclusione, in aperta contrapposizione con un intrattenimento finalizzato al puro diletto:

Io vi ho lungo tempo tenuto in ragionamento di cosa dispiacevole che impossibile è che si racconti senza compassione. Ma volendo io narrar il caso com'era successo, non poteva altrimenti fare che per simil camino non vi conducessi. E ancor che a me stesso dispiacesse l'andarmi tanto r avvolgendo in materia così lagrimosa, non di meno considerando il profitto che tutti ne potranno cavare, ho narrato questa istoria molto più volentieri che qualche altra che ho per le mani, per la quale forse vi avrei fatto ridere senza altro male.

Il motivo della verità del fatto («com'era successo») è ribadito dal narratore, dopo esser stato sostenuto dallo scrittore nella lettera dedicatoria. Inoltre, Giulio Cesare Scaligero riprende il tema del 'compassionevole', che ha frequenti occorrenze nel novelliere, e aggiunge, in coda alla novella, l'esortazione morale alla brigata, affinché tutti, ammoniti dal caso ascoltato, si comportino sempre secondo ragione e scelgano con cura le persone di cui fidarsi. La novella 24 si conclude con queste parole: «Ma chi è saggio sa ottimamente far elezione di quella persona de la quale egli fidar si deve», che, a questo punto, senza attenuare in nulla il loro valore di massima morale, possono anche essere ricondotte alle parole della dedica, riferite all'io che scrive le novelle: «E tanto più volentieri gli scrivo, quanto ch'io sento quelli da persone degne di fede esser stati narrati». Non è ipotizzabile un'intenzionale connessione tra le due espressioni, troppo lontane nello spazio (seppure comprese nella stessa unità testuale), riferite a due tipi di fedeltà diverse e articolate su una base lessicale (persona, fede) troppo comune perché la sua ricorsività abbia valenza significativa; senza contare che Bandello non sembra incline a complessi rimandi nella sua opera. Si può comunque ricavare dal dittico dedica + novella 24 una visione complessa dell'idea di veridicità e attendibilità della narrazione e, di conseguenza, delle funzioni del genere novellistico.

Aggiunge elementi alla configurazione del genere la menzione, per bocca del narratore, dell'archetipico *Decameron*, inserita per legittimare l'impegno della brigata a novellare. Chi, infatti, taccia di amoralità il libro di novelle e, di conseguenza, i suoi lettori è invitato a ricredersi perché nel caso narrato la conoscenza delle novelle avrebbe messo i protagonisti al riparo dal rischio in cui invece incappano⁴⁴. Il legame tra Boccaccio e la novella 24 è dato dall'identità della situazione iniziale, a cui corrispondono esiti diversi: la scoperta da parte di un marito del tradimento della moglie, accolta con saggia prudenza nella storia decameroniana, con impetuosità irrazionale in quella bandelliana. Fra la dimensione abitata dai personaggi della novella (Normandia) e la cornice cortigiana presso Costanza Rangona che ospita chi racconta e chi ascolta la narrazione si inserisce così la letteratura di Boccaccio. Si tratta della novella di Agilulfo, accostata a questa del novelliere bandelliano per evidenziare la diversità di comportamento dei personaggi: il protagonista boccacciano trovandosi nella medesima situazione del cavaliere di Normandia reagisce con accortezza e senno, secondo il giudizio del narratore; l'uno è dunque *exemplum* positivo, mentre l'altro è negativo: la conoscenza del primo avrebbe potuto imporre un diverso svolgimento alla seconda vicenda. Il ricordo della novella trecentesca accentua la tragicità di quella bandelliana. Agilulfo è più savio del cavaliere di Normandia perché, quando ha compreso di essere stato tradito, ha agito con discrezione; ha incontrato nel palafreniere che con l'inganno ha preso il suo posto nel letto un avversario altrettanto astuto, di cui egli onestamente riconosce la sagacia. La differenza tra le due novelle non è dunque solo nella conclusione, lieta nell'una e tragica nell'altra, ma anche nelle qualità dei personaggi e nel commento del narratore. Pampinea che, sotto il regno di Filomena nella terza giornata, racconta la novella di Agilulfo ottiene che i giovani della gentile brigata lodino «l'ardire e la cautela del palfreniere [...] e similmente il senno del re»⁴⁵. Il novelliere di Bandello non ha una cornice che consenta

⁴⁴ La novella boccacciana di Agilulfo, richiamata qui, è una storia di amori disonesti, ma ciò non ne inficia il valore esemplare. La moralità del *Decameron* può essere comunque sostenuta: Bandello, riprendendo una novella audace e potenzialmente scandalosa, si incarica proprio di mostrare l'etica del modello, esempio di intelligenza, di equilibrio, infine di "saper vivere" (cfr. E. Menetti, *Enormi e disoneste...*, cit., pp. 34-37).

⁴⁵ Giornata III, nov. III, 2.

sempre la rappresentazione delle reazioni degli astanti, ma dalle parole del narratore si intuisce la tristezza che grava sugli ascoltatori alla conclusione del racconto. Il valore paradigmatico della novella non scaturisce direttamente dalla narrazione, come nella storia di Pampinea, dove quando smette di parlare la narratrice («Taceva già Pampinea»), si levano i commenti dei presenti. Nel libro di Bandello invece il narratore Giulio Cesare Scaligero dopo aver concluso la novella si sofferma a dissertare a lungo sul valore morale del suo racconto, guidando così i suoi ascoltatori (e, su un altro livello, i lettori del libro, che si proiettano nella brigata). La funzione didattica della novella è affidata all'esperazione della drammaticità della storia e all'esplicito commento del narratore.

Che il gusto di Bandello sia più incline al tragico di quello boccacciano, o meglio: che Bandello ritenga di poter meglio conseguire il proprio fine morale attraverso il drammatico e il patetico, è chiaro dal modo con cui egli raccoglie lo spunto del *Decameron* per un possibile esito diverso della vicenda di Agilulfo⁴⁶. Nel testo di Boccaccio si legge infatti che il re non rivela il tradimento di cui è vittima come avrebbero fatto molti sciocchi: «Di che molte cose nate sarebbono, per le quali egli avrebbe a torto contristata la donna e datale materia di disiderare altra volta quello che già sentito avea: e quello che tacendo niuna vergogna gli poteva tornare, parlando s'arebbe vituperato re-

⁴⁶ Un confronto tra Bandello e Boccaccio a proposito delle pene inflitte ai personaggi delle novelle è condotto da S. Blazina e mette in luce, attraverso l'analisi di quattro casi, nel *Decameron* «una logica narrativa opposta, basata sul carattere razionale e sulla funzione perequativa del castigo» (S. Blazina, *Novelle di supplizio e di tortura: Bandello e Boccaccio*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 261-274: 263). Sulla novella di Agilulfo in particolare cfr. E. Menetti, *Il Decameron e le Novelle di Matteo Bandello: riusi e variazioni*, «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006, pp. 245-271. Ancora Elisabetta Menetti, in un suo studio sulla narrazione tragica nelle novelle di Bandello, coglie perfettamente il nesso fra moralità, tragicità, istanza pedagogica e narrazione: «Nelle zone tragiche del novelliere, dove la violenza, il crimine e l'orrore rendono più cupo il mondo narrato, emergono con più evidenza l'intenzione classificatoria dello storico (proveniente dalla storiografia umanistica), la volontà pedagogica del predicatore (ma anche dell'umanista), e infine l'inclinazione del narratore a dare ampio spazio agli avvenimenti stupefacenti, mirabili e strani» (E. Menetti, *Morfologia del narrare tragico nelle Novelle di Matteo Bandello*, in «Matteo Bandello», II, 2007, pp. 71-90: 82).

cato»⁴⁷. Su questa possibile evoluzione Bandello costruisce la sua storia, forse non senza interferenza dell'*Heptameron* di Margherita di Navarra (novella 23). Il narratore commenta infatti: «se questo barone e la donna sua avessero letta od udita la novella d'Agilulfo, certamente non incorrevano in tanti inconvenienti come fecero, perché si sarebbero d'un'altra maniera governati. Ma l'ignoranza che non fu mai buona, e ogni ignorante sempre è tristo, fu cagione che il povero cavaliere in tal disordine cadde. Egli cercava il male come i medici». Il rischio paventato dalla narratrice del *Decameron* è ben poca cosa al confronto con l'esito nefasto della via seguita dal personaggio bandelliano: per Pampinea il primo inconveniente che Agilulfo conseguirebbe svelando di essere stato tradito è indurre la moglie a tradirlo intenzionalmente, dopo averlo fatto inconsapevolmente, e il secondo è il disonore. Al cavaliere di Normandia, invece, non aver saputo tacere la scoperta umiliante costa, oltre all'infamia, la morte della moglie, del figlioletto e del cognato che gli era caro come un fratello e il prevedibile odio della famiglia della donna, oltre a un processo, che pure lo vede assolto.

La vistosa sproporzione tra colpe commesse – la maggiore è quella del frate che si innamora della donna al punto di volerla ottenere con il rischioso inganno, ma anche quella della dama che non ha la prontezza di tacere al marito l'equivoco e quella del cavaliere che non sa essere un novello Agilulfo – e risultato – le tre orribili morti: la donna impiccata con le lenzuola, il figlio soffocato dalla culla rovesciata da un calcio della suicida appesa al soffitto e il fratello di lei trapassato nella gola dal marito, che pure aveva tentato in ogni modo di evitare lo scontro – serve a manifestare iperbolicamente il pericolo delle passioni. Un caso tanto lugubre si impone a chi legge, come a chi ascolta il narratore nelle ore meridiane alla corte di Bassens, e si fissa nella memoria, sortendo così l'effetto didattico che si intende attribuire alla novella. Il ricordo del *Decameron* non è raro nei narratori bandelliani, ma qui acquista un significato particolare: l'esordio della novella infatti conteneva una difesa dell'intrattenimento novellistico, dove si indicava il novellare come la più nobile delle tre occupazioni possibili nella circostanza presente. Ora, la menzione del precedente libro di novelle ribadisce il profitto che si può trarre dal genere narrativo, ma suggerisce anche l'opportunità che il genere si colori

⁴⁷ Giornata III, nov. II, 19.

delle tinte cupe che qui scuriscono sensibilmente le sfumature più leggere del modello.

L'insegnamento deve essere imposto ai lettori con l'accentuazione del dramma, non altrettanto frequentata dal *Decameron*; i narratori boccacciani si prefiggono al contrario di evitare che la morte entri nelle storie racchiuse dalla cornice, soprattutto se tali storie sono assunte per vere. L'accordo siglato all'inizio della narrazione fra i giovani della brigata è esplicito: «niuna novella altra che lieta ci rechi di fuori»⁴⁸; 'novella' è qui naturalmente sinonimo di notizia, non c'è riferimento alle cento novelle. Il termine appare con la medesima accezione anche nel novelliere di Bandello: le lettere di dedica illustrano l'occasione di composizione della novella; può accadere che tale occasione coincida con la richiesta di un aggiornamento, di conoscere qualcosa di nuovo⁴⁹. Così è per esempio per la novella 33 della seconda parte, nella cui dedica si presenta la corte di Costanza Rangona, a Montbrano, presso Agen. All'arrivo di un messo da 'Grassa', in Provenza, la padrona di casa chiede «se in quelle contrade era niente di nuovo». La risposta del messo è l'argomento della novella che segue: notizia e novella sono tutt'uno, in questo caso. La novella non è narrata dal messo, il quale si limita a un accenno, ma da Bartolomeo Grimaldo, che si dice informato sui fatti da uno dei suoi fratelli, giunto da Nizza, città vicina al teatro del caso. La distanza dal *Decameron* è palese: i giovani fiorentini cercano di sfuggire a quello che capita in città; per loro le notizie sono opposte alle novelle: morti di congiunti e amici le prime, casi lieti o commoventi di estranei le seconde. Bandello invece proclama l'identità tra novella e notizia, per assicurare alla prima l'aura di verità su cui si fonda la seconda. La novella qui è proposta esattamente come un caso di cronaca particolarmente spettacolare, al punto da uscire dai confini locali e arrivare alla brigata di Costanza Rangona. Eppure, anche questa volta, chi scrive assume il fatto come vero senza prendersene fino in fondo la responsabilità: nella rivelazione della catena comunicativa che conduce dall'evento al narratore e infine al trascrittore si può forse vedere un certo gioco ammiccante. Nel novelliere è espresso il criterio di am-

⁴⁸ Giornata I, introduzione, 101.

⁴⁹ Spesso la novità ha carattere tragico: cfr. D. Maestri, *Il filtro del tragico: fatti di guerra e di cronaca nera nelle dedicatorie di Bandello*, in «Matteo Bandello», II, 2007, pp. 213-230.

missione delle storie: la provenienza da narratori degni di fede. Con tale criterio Bandello mira a garantire la funzione edificante dei racconti, che si fonda sul vero; ma, contemporaneamente il lettore scopre la finta ingenuità del trascrittore Matteo Bandello, il quale concede incondizionato credito ai suoi narratori (patente è il caso della novella assegnata a Margherita di Navarra). Se le lettere dedicatorie sono finzione letteraria, almeno nel caso in questione la veridicità della novella sarebbe stata garantita molto più facilmente senza mettere in campo Bartolomeo Grimaldo e suo fratello, con l'eliminazione di alcuni anelli nella catena dal fatto al racconto. La presenza di due mediazioni non sembra quindi casuale, ma lungi dal corroborare la verità della narrazione, da un lato moltiplica il momento del racconto, dall'altro induce confusione e rischio, voluto, di travisamento del vero. Come a dire che l'istanza di verità è necessaria alla novella esattamente come lo è quella della ricreazione in cui vive ogni atto narrativo. Il *Decameron* fonda il secondo requisito, mentre, almeno per la cronaca locale e contemporanea, arriva a escludere i fatti presenti dal repertorio delle novelle. Anche quando nasce esattamente come notizia, la novella è promossa come tale da una *performance* narrativa intenzionale e gratuita (non conta qui la legittimazione anche didattico-morale): anche per questo motivo dal messo è riferita la notizia, non è raccontata la novella.

Nel novelliere di Bandello la verità delle storie raccolte è ribadita regolarmente, con un'insistenza estranea al modello boccacciano. Il significato di una tale preoccupazione per il vero si spiega con molteplici ragioni, in primo luogo sicuramente connesse al quadro culturale cinquecentesco, già nella prima metà del secolo contagiato dalle esigenze di codificazione e aderenza alle regole. La novella si definisce come genere verosimile; d'altro lato, però, la funzione didattica del genere impone scelte a rischio di anti-realismo⁵⁰. Nel novelliere l'eccesso e la dismisura, le reazioni spropositate e gli esiti iperbolici sono considerati necessari per colpire il lettore e adempiere così allo scopo morale che l'autore si prefigge. D'altra parte tale scopo è perseguito con l'assicurazione della verità dei fatti: le novelle devono pertanto qualificarsi come

⁵⁰ Una sintesi della questione nei commenti alla poetica è in G. Alfano, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e critica», XXVII, 2002, 2, pp. 187-209.

vere⁵¹ e, contemporaneamente, fuori misura, enormi: è il mirabile. L'utile, come obiettivo della novella, riconduce per tale via alla questione della definizione del genere: per indurre i lettori a regolare i propri comportamenti il narratore deve ricorrere a 'notizie' e 'istorie'.

Modalità di introduzione delle novelle

Le lettere dedicatorie raccontano la genesi della novella, per lo più collocandola nelle conversazioni di corte; il destinatario può essere stato presente nel momento in cui la storia è stata raccontata e, in tal caso, può accadere che egli stesso abbia esortato Bandello a trascriverla, oppure può avere mancato l'occasione del lieto intrattenimento descritto e per questo lo scrittore gli fa dono del racconto, consentendogli di partecipare per tal via indiretta al momento perso. La novella narrata dai nobiluomini (in netta prevalenza maschi) può riguardare eventi contemporanei, riportati come novità, oppure casi anche remoti nel tempo, evocati perché pertinenti all'argomento di cui si sta conversando. Si tratta di *exempla* per lo più già forti di un'antica tradizione letteraria: l'origine della novella è dunque proposta come fonte scritta. Il libro di novelle raccoglie casi di cronaca, locale ed europea (Francia, Spagna, Ungheria...), e rielabora storie letterarie, di generi diversi.

Lo studio delle fonti delle novelle di Bandello ha impegnato con grande zelo uno dei suoi primi critici, Letterio di Francia, implacabile delatore dei plagi del novelliere⁵². Per comprendere più profondamente in che modo l'autore abbia inteso presentare il suo libro può essere utile, anziché andare alla scoperta delle sorgenti intenzionalmente occultate, considerare le fonti esibite espressamente nelle dediche, sulle quali Bandello vuole concentrare l'atten-

⁵¹ Cfr. L. Badini Confalonieri, *La concezione del reale nel Bandello*, in *Matteo Bandello. Novelliere europeo*, cit., pp. 49-60; A. Gagliardi, *L'elaborazione della contemporaneità in Bandello*, *ivi*, pp. 157-182 e G. Patrizi, *La retorica della realtà nelle Novelle*, *ivi*, pp. 183-198.

⁵² L. Di Francia, *Alla scoperta del vero in Bandello*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXIX, 1921, pp. 290-324; LXXX, 1922, pp. 1-94; LXXXI, 1923, pp. 1-75; e ID., *Dal Bandello al Malespini*, in ID., *Novellistica*, cap. VII, Milano, Vallardi, 1924, pp. 1-168: 1-62.

zione del destinatario e del lettore. La lettura sistematica delle dediche e degli esordi delle novelle, dove si dà conto della fonte, conferma quel che appare già chiaro a uno sguardo complessivo: l'origine della massima parte delle novelle è proposta come tratta dalla cronaca contemporanea; quando, invece, la novella riguarda avvenimenti del passato remoto (nella prima parte, che conta 59 novelle, le ambientazioni anteriori alla metà del secolo precedente sono circa una decina) per lo più essi sono raccontati dal narratore, senza legittimare in qual modo ne sia giunto a conoscenza. Nella prima parte si registrano solo quattro eccezioni: in due casi la fonte è puramente letteraria, in altri due è storico-letteraria. Le uniche due opere letterarie espressamente denunciate come ispiratrici delle vicende scelte dai narratori della prima parte sono la *Commedia* e i *Trionfi* (novv. 12 e 41); in due circostanze (novv. 2 e 25) si fa riferimento ad annali o antiche storie: gli eventi narrati sono lontani nello spazio e nel tempo e la menzione della fonte documentaria ne avvalorava la credibilità; si tratta infatti, rispettivamente, degli annali persiani e delle antiche storie d'Egitto, ambedue chiamati in causa per collocare i fatti nella genealogia regale dei rispettivi contesti. In un altro caso (nov. 52) la fonte scritta avvalorava la testimonianza del narratore: documento letterario e notizia appresa *in loco* si affiancano come doppia scaturigine della novella.

Il libro di Bandello si propone come redazione scritta di racconti formulati oralmente, ma le lettere dedicatorie e gli esordi delle novelle mostrano un rapporto tra oralità e scrittura ben più complesso del mero passaggio dalla prima alla seconda. La prova più evidente è la denuncia delle fonti letterarie o annalistiche scritte che introduce quantomeno un passaggio in più determinando una triplice transizione: scritto-orale-scritto. Ciascun caso, inoltre, può comportare ulteriori complicazioni, con aggiunte di anelli nella catena che conduce in ultima istanza alla pagina bandelliana. Le due novelle di matrice letteraria incluse nella prima parte sono sufficienti esempi. La vicenda di Pia dei Tolomei (nov. 12) è innanzi tutto storia («è istoria» dice lo scrittore nella dedica) e quindi presume una divulgazione orale, in quanto notizia di cronaca; la cronaca è fermata nella poesia di Dante e, a questo punto, arriva al narratore che la restituisce all'oralità nella *performance* narrata, la quale appunto è fissata nella novella scritta da Bandello e inviata al dedicatario per una sorta di scambio letterario, giacché nella dedica si qualifica come contraccambio dei sonetti e del madrigale precedentemente inviati dal dedicatario, Pietro Barignano, a Bandello. Semplificando la gestazione della novella illustrata

nell'opera stessa tra dedica e avvio (quindi limitando la prospettiva all'interno del testo letterario, escludendo l'atto contenitore della scrittura del processo stesso che include tutto il segmento), si ottiene una linea a quattro tappe: orale-scritto-orale-scritto, nella quale i due poli della scrittura consistono nel poema dantesco e nella novella che Bandello invia a Pietro Barignano in cambio delle sue poesie; i due poli orali consistono invece nella notizia vulgata al momento dei fatti, subito dopo la morte di Pia, e nel racconto recitato da Domenico Strascino, ospite di Isabella d'Este a Mantova, alla presenza di Bandello. Quest'ultimo però esiste nella finzione del libro di novelle: l'oralità è fittizia, vive solo nella scrittura del novelliere.

Il riuso della vicenda di Massinissa e Sofonisba (nov. 41, prima parte) non è meno complesso⁵³. Nella dedica si rievoca un'occasione conviviale che ha visto riuniti nel contado di Viterbo Lucio Scipione Attellano, Giorgio Santa Croce, Bandello e l'anfitrione, nonché destinatario della lettera, Rinuccio Farnese. Il padrone di casa prende in mano il libro delle rime di Petrarca e legge alcuni sonetti; tutti i presenti, dopo, lodano «l'alto e candidissimo stile, le belle e scelte e proprie parole con la disposizione e nascosti sensi dal poeta usati»; poi lo stesso Rinuccio Farnese comincia a leggere dai *Trionfi* la storia di Massinissa e Sofonisba, che commuove gli astanti. Dopo la lettura, il padrone di casa prega Giorgio Santa Croce di narrare la stessa storia, come egli ha già fatto un'altra volta a Bolsena davanti al solo Rinuccio, affinché ora anche Bandello e Lucio Scipione Attellano possano ascoltarla. L'ospite obbedisce e il padrone di casa a questo punto chiede a Bandello di scriverla. Questi non scrive solo la novella, ma anche l'occasione in cui l'ascoltò, con ogni dettaglio. Dunque, tralasciando l'autore che scrive novella e situazione di composizione, si ha una catena così costituita: scritto (*Trionfi*) – orale (narrazione di Giorgio Santa Croce) – scritto (di Bandello). Tuttavia i passaggi, a ben guardare, sono più complessi. La fonte petrarchesca, infatti, nella ricezione messa in scena qui, non può essere qualificata propriamente come afferente al dominio scritto perché è fruita in una pubblica lettura alla quale segue,

⁵³ Il personaggio di Sofonisba è ripreso anche da Trissino nell'omonima tragedia pubblicata nel 1524, ma composta una decina di anni prima, che diviene il vero e proprio archetipo del genere tragico (cfr. F. Spera, *Modelli femminili nel tragico cinquecentesco*, in «Matteo Bandello», II, 2007, pp. 51-69: 60).

non solo in una ipotetica ricostruzione, ma secondo il racconto stesso di Bandello, un commento da parte di tutti i presenti. La storia di Massinissa e Sofonisba è dunque cristallizzata nel libro di Petrarca, ma il suo riuso nella provvisoria corte viterbese è altra cosa dal testo di partenza e contamina la scrittura e l'oralità. La narrazione di Giorgio Santa Croce veicola una precedente *performance* del medesimo, a cui si fa cenno nella dedica: il racconto ha uno specchio che lo raddoppia. Nel complesso, anzi, il nucleo narrativo, prima di approdare alla redazione bandelliana, è quadruplicato: i versi petrarcheschi, la lettura e il commento di essi che ne costituiscono di fatto una ricreazione, la narrazione di Bolsena e la narrazione di Viterbo. L'autore non raccoglie solo la novella, ma anche il sistema di specchi in cui essa si riflette: il libro che ne risulta è, dunque, non una mera collazione di novelle, ma un'opera multiforme, che riflette parzialmente il suo stesso pubblico nella *mise en abyme* allestita tra le dediche e gli esordi e si autolegittima riproducendo al proprio interno il contesto di fruizione.

Le lettere dedicatorie contengono notevoli spunti per una tale interpretazione del libro, perché le varianti dell'origine delle novelle sono molto significative, anche nei casi in cui non è rivelata una fonte scritta, come per le storie di Pia e di Massinissa o per quelle fondate sui documenti annalistici. Anche limitando l'indagine alla prima parte del novelliere, si intende facilmente la cura posta da Bandello nella definizione del contesto di origine delle novelle. Infatti, se la funzione prima delle epistole premesse alle narrazioni è quella di motivarne l'invio allo specifico destinatario, sono rari i casi in cui le lettere possono essere ricondotte esclusivamente all'intenzione di rendere omaggio a chi le riceve. Ciò non impedisce che la dedica pura risulti in qualche caso prevalente, come nella breve lettera premessa alla novella 28, a Ippolita Visconti, moglie di Lucio Scipione Attellano, dove lo scrittore si limita a dichiarare il proprio dovere di intitolare alla donna una sua novella e a pregare la nobile destinataria di accettare il dono. I casi in cui l'attestazione dell'omaggio prevale sulla narrazione delle circostanze di nascita del racconto si possono ridurre a una decina nella prima parte⁵⁴, fra i quali non mancano co-

⁵⁴ Si fa riferimento alle lettere dedicatorie in cui il motivo dell'omaggio ha uno sviluppo superiore rispetto al racconto delle conversazioni di corte che partoriscono la narrazione, oppure rispetto alle considerazioni di ordine morale che motivano l'inserimento

munque riferimenti alle origini delle novelle, talvolta più complessi della semplice occasione cortigiana del racconto; l'offerta a un preciso destinatario induce infatti, di necessità, rievocazioni autobiografiche e dunque attinenti anche al mondo letterario. Così è per esempio nell'omaggio ad Aldo Manuzio (lettera dedicatoria a nov. 15): un vero e proprio elogio della filologia e della stampa che si chiude con l'auspicio che le novelle bandelliane trovino apprezzamento presso il grande tipografo. Gli scritti dell'autore sono menzionati anche nelle lettere premesse alle novelle 7 (*in absentia*: lo scrittore si scusa di non avere «per ora novelle né rime» e invia quindi la trascrizione di una novella ascoltata *in loco*), e 57 (le *Stanze* in cui ha parte importante la sorella della destinataria); in altri casi sono i dedicatari a confrontarsi con Bandello in quanto scrittori: come nella lettera anteposta alla novella 12, per Pietro Barignano, autore di sonetti e madrigali già inviati a Bandello, e in quella anteposta alla novella 59 per Giorgio Beccaria, traduttore di Apuleio, al quale Bandello invia i suoi commenti sulla traduzione. Le novelle, anche quando sono allegate a lettere intese prevalentemente a rendere omaggio a chi le riceve, si inscrivono comunque nel panorama letterario, tramite l'evocazione degli esponenti di tale panorama, in primo luogo l'autore stesso.

Quando il motivo celebrativo non è il prevalente le lettere dedicatorie si soffermano sulla rappresentazione della conversazione di corte. Lo schema tipico prevede, dopo l'indicazione della cornice spazio-temporale e dei presenti, tre fasi: la definizione di un argomento generale, spesso per bocca del padrone di casa; la narrazione della novella come paradigma della posizione del narratore sulla questione; la trascrizione a opera di Bandello, che era presente alla scena. Una variazione frequente nello schema è costituita da inserti narrativi che precedono la novella, per lo più solo abbozzati, oppure ridotti a concisi aneddoti. Vero è che non sempre è possibile distinguere le digressioni contenute nelle dediche dalle espansioni (non digressive) del racconto delle circostanze in cui è narrata la novella. La definizione del quadro in cui si colloca il narratore comporta talvolta analessi che hanno i caratteri di una deviazione dalla ragione centrale della dedica, che è appunto quella di accompa-

della novella. Nella prima parte sembrano rientrare in questo novero le lettere dedicatorie alle novv. 5, 7, 12, 15, 24, 28, 52, 53, 57 e 59, con un picco di densità, come si nota, in chiusura della sezione.

gnare la novella. Il caso esemplare è proprio il primo: la novella dell'inafausto matrimonio che costò a Firenze lo scoppio della guerra tra Cerchi e Donati, nel 1300, è introdotta da un episodio del presente che ha visto Bandello stesso nel ruolo di fallito sensale, ampiamente narrato nella dedica. L'epistola piuttosto che come messaggio celebrativo si presenta come un testo narrativo, sia pure *sui generis*, incentrato sul ritorno di Bandello dalle trattative per il matrimonio tra una figlia di Ippolita Sforza e Roberto Sanseverino, già impegnato con la sorella del cardinal Cibo. Anche la lode dell'ospite, Ippolita Sforza, è arricchita da una digressione narrativa, giacché nella stessa dedica l'amore per la cultura da parte della nobildonna è esaltato attraverso esempi concreti. Oltre a questo primo caso, nella prima parte si contano più di una decina di dediche contenenti spunti narrativi, sia pure talvolta solo accennati⁵⁵. La presenza di novelle all'interno delle epistole-cornici funge da specchio delle narrazioni che vanno sotto il titolo di novelle e determina la moltiplicazione degli atti narrativi. Il libro di novelle di Bandello si conferma prodotto complesso, in cui il racconto si definisce come pratica sociale, ma anche opera letteraria. La scrittura fotografa la dinamica di germinazione, riuso, ricreazione e fissazione della novella nella pagina.

La rivelazione dell'interdipendenza che il novelliere stabilisce tra *performance* orale e scrittura della novella raggiunge l'apice quando Bandello si fa promuovere, nelle lettere dedicatorie, non solo trascrittore, ma finanche condizione imprescindibile perché la novella sia raccontata nella corte. Ciò non capita nella prima delle quattro parti del novelliere, quando anzi si danno casi di assenza di Bandello nel momento del racconto (novv. 17 e 29): è Pirro

⁵⁵ Dedica a nov. 3: la beffa che Antonio Crivello ha giocato a Calcagnino è spunto per una novella di beffa. Nov. 4: breve biografia di Ermete Visconti, premessa alla novella della contessa di Cellant. Nov. 6: un caso di cronaca prelude alla novella. Nov. 11: vari aneddoti sul tradimento coniugale. Nov. 17: una notizia che giunge da Mantova è spunto per la novella di ambientazione vicentina. Nov. 19: un caso di cronaca, riecheggiato nella novella. Nov. 21: si dà notizia che il signor Manfredi narra una novella, prima del narratore. Nov. 25: è riferita la notizia di un furto, spunto per parlare dei costumi spartani sul furto e poi per narrare la novella ambientata in Egitto. Nov. 33: la cronaca di un suicidio è premessa alla novella. Nov. 34: le usanze del nuovo mondo. Nov. 38: racconto di due beffe, prima della novella vera e propria. Nov. 48: è riportato un comico scambio di battute, che stimola il racconto. Nov. 49: si accenna a piacevoli narrazioni di Scipione Attellano che non sono riportate.

Gonzaga a mediare tra il racconto formulato a corte (Diporto e Milano) e la sua redazione scritta a opera di Bandello, inserendosi come ulteriore anello nella catena che congiunge l'origine dell'intreccio novellistico con il suo apporto al libro e suggerendo così un ulteriore rifacimento, nella trasmissione potenzialmente infinita della novella, secondo l'archetipo delle *Mille e una notte*. Altrove, invece, all'idea della perpetuazione e moltiplicazione del racconto di bocca in bocca, si sostituisce l'idea della precedenza dell'opera letteraria, o quantomeno della cristallizzazione in forma scritta del racconto. La novella infatti può esistere solo a condizione che lo scrittore la fermi nella sua raccolta: nasce per essere scritta. Accade così, per esempio, per la novella 54 della seconda parte e per la novella 26 della quarta parte. È innegabile che le espressioni con cui nelle due lettere dedicatorie si fa cenno alla dipendenza dei racconti dalla verbalizzazione che ne farà Bandello siano cifrate in quel codice di urbana mondanità che sostanzia tutte le relazioni messe in scena nelle lettere. I padroni di casa per compiacere l'ospite accennano al suo libro, di cui almeno la prima parte è già edita, e invitano chi sanno buon dicitore a raccontare affinché Bandello scriva. In rispondenza a questo galateo si intendono anche le richieste degli ospiti che lo scrittore testimoni nel suo libro le loro narrazioni. Tuttavia, oltre all'indubbia aspirazione a dar conto delle recitate schermaglie di corte, permane la constatazione del *feed-back* che la scrittura esercita sull'oralità, in direzione invertita rispetto all'usuale.

Fra le modalità di introduzione delle novelle nelle lettere dedicatorie si segnalano anche alcuni episodi narrati esattamente come novelle dallo scrittore. Nell'economia dell'epistola, cioè, la componente narrativa, oltre a prevalere nettamente su quella encomiastico-occasionale, non si limita a introdurre uno o più spunti, scaturiti dalla cronaca contemporanea, che siano poi ripresi, variati e ampliati, nella novella allegata, ma assume pienamente le caratteristiche di una novella, passibile di esistenza autonoma. Nella prima parte, ciò accade nelle lettere premesse alle novelle 40 e 58, i cui protagonisti sono due personaggi eminenti della cultura del tempo, tra i nomi più rilevanti accolti nel novelliere, Machiavelli e Leonardo. La costruzione dei due testi presenta qualche differenza significativa, che tuttavia non annulla la parvenza comune a entrambi di racconti compiuti e non accessori, che, se innegabilmente adempiono allo scopo di introdurre il narratore della novella successiva, forse proprio per la sua statura non si limitano a presentarlo né si spiegano in elogi deferenti, non necessari per chi eccelle in altri ambiti che il potere

di corte. La dedica alla novella 40 della prima parte mette in scena Niccolò Machiavelli come sfortunato protagonista di un episodio che nelle intenzioni di Bandello dovrebbe mostrare la differenza fra teoria e azione. La lettera si rivolge con complicità a Giovanni de' Medici, al quale spetta il più onorevole ruolo dell'uomo d'azione, vincitore sul teorico, almeno nell'aneddoto qui riportato. *L'incipit* del testo è la rievocazione del ricordo comune a Bandello e destinatario:

Egli vi deveria sovvenir di quel giorno quando il nostro ingegnoso messer Niccolò Macchiavelli sotto Milano volle far quell'ordinanza di fanti di cui egli molto innanzi nel suo libro de l'arte militare diffusamente aveva trattato. Si conobbe allora quanta differenza sia da chi sa e non ha messo in opera ciò che sa, da quello che oltre il sapere ha più volte messo le mani, come dir si suole, in pasta e dedutto il pensiero e concetto de l'animo suo in opera esteriore, perciò che sempre il pratico ed essercitato con minor fatica opererà che non farà l'inesperto, essendo l'esperienza maestra de le cose, di modo che anco s'è veduto alcuna volta una persona senza scienza, ma lungamente essercitata in qualche mestieri, saperlo molto meglio fare che non saperà uno in quell'arte dotto, ma non sperimentato. Niente di meno quel dotto benissimo ne parlerà e disputerà dottamente.

All'introduzione dell'episodio, tramite il richiamo alla memoria del destinatario, segue la considerazione di ordine generale, usuale giustificazione della novella: la lettera dedicatoria riprende dunque lo schema tipico della narrazione, che inserisce l'aneddoto degno di memoria come esempio dell'affermazione teorica formulata da qualcuno dei presenti o dall'autore. Anche la conclusione dell'episodio genera negli astanti la medesima reazione che si ha alla chiusura delle novelle autonome: «ammirazione grandissima». Bandello, nelle dichiarazioni di poetica disseminate nel suo libro, più volte argomenta la sua scelta di raccogliere casi eccezionali perché degni di memoria, tali da suscitare meraviglia, «ammirazione» appunto, nei lettori così come nei presenti. La novella 40, che l'epistola si incarica di accompagnare, è agganciata alla lettera tramite l'epilogo di quest'ultima. Dopo l'episodio che ha come protagonisti Giovanni de' Medici e Machiavelli (Bandello è fra il pubblico), il primo invita i presenti a desinare e poi prega il secondo di narrare una novella. Machiavelli è «uno de' belli e facondi dicitori e molto copio-

so» e cortesemente professa di volere, con il suo racconto, ricompensare l'ospite che lo ha tolto d'impaccio subentrandogli nel compito di ordinare la schiera; in verità, il letterato, facendo dicitore, con la novella riscatta la magra figura di poco prima e rivendica la legittimità del partito della teoria, anche su quello dell'azione, meno propenso a essere accolto nelle pagine di un libro di quanto lo siano le narrazioni comiche simili a quella messa in bocca qui a Machiavelli.

La dedica alla novella 58 (penultima della prima parte) esordisce con la massima generale:

Esser sempre stata la virtù in ogni secolo e appo tutte le genti d'ogni parte del mondo in grandissima stima, e i virtuosi uomini così ne la dottrina de le lingue come de la filosofia e in ogni altra arte eccellenti esser stati da' grandissimi precipi e da le bene institute republiche sempre onorati, tenuti cari, essaltati e largamente premiati, tanto per le memorie che se n'hanno e per quello che tutto il di si vede è chiaro che di prova alcuna non ha bisogno.

Non è un caso isolato: altre lettere dedicatorie iniziano con considerazioni morali e proseguono con il caso specifico che Bandello si incarica di inviare al destinatario in forma della novella che segue. Quel che è eccezionale è il fatto che qui la narrazione esemplare è accolta nella dedica e poi replicata nella narrazione rubricata come novella 58. Alla riflessione sul rapporto fra arte e potere seguono infatti immediatamente le coordinate spazio-temporali:

Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza Vesconte duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero de le Grazie dei frati di san Domenico, e nel refettorio cheti se ne stavano a contemplar il miracoloso e famosissimo cenacolo di Cristo con i suoi discepoli che allora l'eccellente pittore Lionardo Vinci fiorentino dipingeva [...].

La ritardata menzione del destinatario e dello scrivente determina l'impressione di autonomia dell'aneddoto, inquadrato nella cornice dedicatoria solo retrospettivamente, in chiusura di lettera. L'io fa la sua comparsa durante il racconto che ha Leonardo come protagonista, ma solo per avvalorarlo, con la testimonianza diretta di una pratica usuale («L'ho anco veduto, secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno») dell'artista. L'incon-

tro tra Leonardo e il cardinal Gurcense, che è il fulcro della dedica e lo spunto per la novella che segue, avviene alla presenza di un Bandello che si deve immaginare giovanissimo, ma tale presenza è svelata solo a posteriori e non oscura il protagonismo dei due personaggi, padroni esclusivi della scena. L'affidamento del palco da parte dello scrittore interamente ad altri, non nello spazio deputato alla novella, ma in quello della dedica, costituisce un caso non frequente nel novelliere, nelle cui lettere per lo più spicca la presenza di Bandello. Paradossalmente anche nei casi in cui egli svela di non avere assistito alla narrazione, che raccoglie in via indiretta (nella prima parte novv. 17 e 29), permane comunque protagonista dell'epistola e la sua assenza non si nota, anzi, la scoperta di essa stupisce un poco, come, al contrario, qui stupisce la presenza, occultata fin quasi al termine della lettera. A conferire l'effetto di narrazione non incorniciata all'episodio premesso alla novella 58 è l'assenza di marche di prima e seconda persona, dunque la scomparsa (almeno per buon parte della lettera) non solo di chi scrive, ma anche di chi riceve. Nel complesso dedica-novella 58 Bandello dipinge se stesso nel ruolo che a rigore di cronologia risulta il più credibile, quello di tacito osservatore e, a posteriori («quando mi posi a scriver le novelle»), trascrittore e sincero mediatore tra gli episodi relativi all'artista Leonardo – autore da parte sua di facezie e favole –, l'uno agito e l'altro narrato, e la dedicataria, Ginevra Rangona, sorella di Costanza, al cui servizio Bandello rimane a lungo. La familiarità, sia pure asimmetrica, che lega lo scrittore alla nobildonna consente di attenuare le esigenze encomiastiche e quindi di accentuare, in progressione, la componente più propriamente narrativa.

Una schematica ricostruzione dell'intreccio di dedica e novella conduce alle fasi seguenti:

1. Massima generale (riferibile a Bandello): «Esser sempre stata la virtù in ogni secolo e appo tutte le genti d'ogni parte del mondo in grandissima stima...».
2. Coordinate spazio-temporali in cui è collocato Leonardo (presentate da Bandello 'narratore oggettivo'): «Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza...».
3. Cenno alle abitudini di Leonardo durante il soggiorno milanese (Bandello giovane ne è testimone, non attivo e Bandello-scrittore ne fa cenno ora): «Soleva anco spesso, e io più volte l'ho veduto...».
4. Incontro fra Leonardo e il cardinale Gurcense (Bandello giovane osserva e non svela la sua presenza): «Era in quei di alloggiato ne le Grazie il cardinal Gurcense il vecchio, il quale si abbatté ad entrar in refettorio...».

5. Notizia che Leonardo, dopo l'incontro, narrò una novella: «Leonardo allora [...] narrò una bella istorietta a cotal proposito».
6. Notizia della presenza di Bandello e della sua successiva trascrizione della novella: «Io che era presente al suo ragionamento, quella annotai ne la mente mia, e avendola sempre tenuta ne la memoria, quando mi posi a scriver le novelle quella anco scrissi...».
7. Dedicata a Ginevra Rangona: «Ora facendo la scelta d'esse mie novelle [...] ho voluto che sotto il vostro valoroso nome sia veduta e letta».
8. Rubrica della novella 58: «Fra Filippo Lippi fiorentino pittore è preso da' mori e fatto schiavo e per l'arte de la pittura è fatto libero e onorato».
9. Commento dell'incontro con il cardinal Guercense (Leonardo narratore che riporta massime generali condivise da Bandello: punto 1).
10. Esempi di generosità dei principi verso gli artisti: storia di Alessandro e Apelle (Leonardo narratore).
11. Novella di Filippo Lippi (Leonardo narratore).

La cornice consueta è saltata, non solo perché la narrazione di Leonardo non avviene in contesto di corte ma nel cenacolo di Santa Maria delle Grazie, ma perché intenzionalmente non si concede spazio agli attori abituali delle lettere. Il trasferimento sotto un tetto diverso da quello delle nobildonne usuali anfitrioni delle cortesi brigate che partoriscono novelle non comporterebbe di necessità la preclusione delle solite conversazioni. Ma in questo caso non è concessa parola se non a Leonardo e la novella è in realtà triplice: l'episodio della dedica e le due novelle narrate dal pittore (quella di Apelle e quella di Filippo Lippi).

L'introduzione delle novelle attraverso le lettere dedicatorie non segue un unico modello, ma ammette consistenti variazioni, che nel complesso sortiscono l'effetto di moltiplicare la narrazione e le voci narranti, liberando il racconto dai confini segnati dalla rubrica e accogliendolo nello spazio epistolare. L'opera risulta più articolata di quanto possa apparire a una prima lettura, perché fra le due sezioni, lettere e novelle, si instaura un gioco di specchi che produce almeno tre risultati, ciascuno dei quali ha una doppia faccia: presenta il racconto come pratica sociale, ma rivendica anche l'incisività della letteratura sul contesto sociale in cui è recepita; assicura allo scrittore l'accoglienza nel mondo cortese che si compiace di ritrovarsi descritto nel libro, ma offre anche ai lettori un'immagine di pubblico in cui identificarsi (quello ri-

tratto nell'opera mentre fruisce della letteratura, divulgata oralmente); e, infine, ribadisce l'interazione tra racconto orale e genere novellistico, non riconducibile a un mero trasferimento da un canale all'altro.

La lingua lombarda

L'ostentata non aderenza di Bandello al modello linguistico toscano è celebre e sorretta da esplicite dichiarazioni dello scrittore. Le lettere dedicate, oltre alle dediche premesse a ciascuna delle quattro parti, sono naturalmente gli spazi più adatti a ospitare questo tipo di professioni di cui Bandello solo può assumersi la responsabilità, giacché agire per procura attraverso i narratori non risulterebbe efficace. La questione è trattata esplicitamente in una decina di occasioni, distribuite con una discreta omogeneità nell'opera, salvo un caratteristico addensamento in sede iniziale. La prima dedica ai lettori e le lettere premesse alla prima e alla seconda novella, infatti, insistono sulla peculiarità della redazione bandelliana rispetto all'archetipo del *Decameron*, che consiste soprattutto – secondo quel che attesta qui l'autore – nella soluzione linguistica lombarda, resa necessaria dalle attitudini di chi scrive: «io sono lombardo» è espressione che risuona identica nei tre contesti ed è replicata in seguito, in quasi tutte le circostanze in cui lo scrittore accenna alla propria scelta linguistica⁵⁶. Nella dedica ai lettori a esordio della terza parte la confessione di esser lombardo è formulata con toni intensamente apologetici, altrove più sfumati: neppure Omero, Virgilio e Livio furono al riparo dalle critiche, così anche chi scrive non può negare di avere detrattori, ma non per questo può mutare la propria lingua, essendo egli appunto lombardo e non toscano, pur ammirando la lingua toscana perché «molto castigata e bella».

Di tutt'altro tenore sono invece le ultime affermazioni del novelliere a proposito della lingua, contenute nella dedica alla novella 24 della quarta par-

⁵⁶ Cfr. nov. 40, prima parte, dove lo scrittore protesta di essere lombardo prima di introdurre come narratore Machiavelli, facendo dicitore toscano. Da Machiavelli, del resto, Bandello, nonostante l'esibita presa di distanza linguistica, attinge molte espressioni, come risulta dallo studio: N. Borsellino, *Schede per Bandello: boccaccismi e machiavellismi*, in *La tradizione del comico*, cit., pp. 163-177.

te, dove non si parla neppure più di lombardo, ma di «lingua contadinesca bergamasca» e, in netto contrasto con il repertorio dei grandi citato nella dedica della terza parte, lo scrittore assicura la propria consapevolezza di non poter essere incluso neppure nel novero di quanti sono in grado di esprimere l'ombra dello stile di Boccaccio. Il *topos modestiae*, per giunta con citazione dantesca (ché «l'ombra del suo leggiadro stile» evoca «l'ombra del beato regno» di *Pd I* 23), oltre ad essere in patente contraddizione con affermazioni precedenti, è vistosamente iperbolico. La «lingua contadinesca bergamasca» è un'evidente esagerazione: come esagerati e iperbolici sono gli intrecci a cui tale lingua dà vita. Alla costruzione delle storie, ovvero al mirabile dei casi, Bandello affida il successo del libro, secondo quel che egli stesso vi afferma, non alle involuzioni dello stile, che anzi qualifica come «rozzo». La trascuratezza è infatti stata rimproverata al novelliere e una lettura neppur troppo approfondita è sufficiente a confermare certa mancanza di rifiniture, persino nella sezione epistolare, per fattori di genere e di genesi la più controllata. Piacerebbe poter motivare le ripetizioni troppo ravvicinate, gli epiteti iperbolici, le oscillazioni nell'uso dei pronomi... come deliberate simulazioni di oralità, ma la ricorsività di tali fenomeni anche nelle lettere dedicatorie, in momenti in cui non si suppone un ipotesto parlato, induce a ritenere poco ragionevole l'ipotesi. Vero è tuttavia che un'intenzione programmatica investe anche il versante stilistico e linguistico dell'opera, che infatti risulta omogeneo proprio nell'esibita antitoscanità. La lingua del narratore è tradotta in quella dell'autore e non si incontrano casi di evidente mimetismo, nelle novelle né nelle lettere di dedica⁵⁷.

⁵⁷ Fra le lettere dedicatorie un'eccezione sembra costituita da quella premessa alla nov. 20 della seconda parte, che mette in scena un manipolo di soldati presso Cesare Fregoso, fra cui il sergente Barrahan narratore della novella. L'epistola sembra immune dal tono cerimonioso che informa la massima parte delle altre e su questa prerogativa potrebbe avere influito la situazione cameratesca. Sul rapporto con l'oralità cfr. G. Herczeg, *Sintassi e stile dei dialoghi nelle Novelle di Matteo Bandello*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*. «Atti del Convegno (Cagliari, 14-16 aprile 1980)», a c. di G. Cerina-C. Lavinio-L. Mulas, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 265-282 e E. Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

Tra Aristotele e il madrigale: l'evoluzione teorico-poetica del Tasso

Francesco Mattia Arcuri

1. Tra le opere degli anni conclusivi della vita del Tasso una posizione di rilievo è occupata dalla *Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, scritta nel 1584 e pubblicata nel 1587. Si tratta di un dialogo fra il Forestiero Napolitano, portavoce del Tasso stesso, Orsina Cavaletta ed Ercole Cavaletto, intenti a condurre una dissertazione di carattere poetico originata dal confronto di due sonetti del Casa e del Coppetta. Nonostante la materia poetica, però, non mancano riferimenti ad altre arti e in particolar modo alla musica, presente in maniera esplicita nelle battute finali del testo:

Io non biasimo la dolcezza e la soavità, ma ci vorrei il temperamento, perch'io stimo che la musica sia com'una de le altre arti pur nobili, ciascuna de le quali è seguita da un lusinghiero, simile ne l'apparenza, ma ne l'operazioni molto dissomigliante: e come l'arte de la cucina lusinga a la medicina, il calunniatore a l'oratore, il sofista al filosofo, così la musica lasciva a la temperata¹.

Il Forestiero Napolitano descrive le caratteristiche necessarie a una tipologia musicale che sia adatta per accompagnarsi alla poesia e le individua nella «dolcezza» e nella «soavità», filtrate però dal «temperamento». Per motivare questa posizione Tasso si serve di un luogo platonico, come è evidente dal discorso basato sul confronto fra le arti e le loro *lusinghiere*, dove le prime si distinguono per la loro *nobiltà*, mentre le seconde si presentano simili nell'apparenza, ma tendono a sviluppare principalmente gli aspetti negativi.

¹ T. Tasso, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, vol. II, Firenze, Sansoni, 1958, p. 668.

Precisamente, il testo di riferimento è il passaggio del *Gorgia* in cui sono tracciate le differenze fra arte e pratica, distinte per una consapevolezza operativa presente nell'una e non nell'altra². Nel corso del dialogo, infatti, Socrate persuade Callicle della necessità che una disciplina concentri la propria attenzione non solo sulla sua azione, ma anche sulle motivazioni di tale azione e sull'oggetto verso cui essa è rivolta, così da poter essere considerata un'arte; se al contrario lo scopo finale si realizza unicamente nel suscitare piacere, assume la conformazione di una pratica. A supporto del suo ragionamento Socrate opera un confronto fra la culinaria e la medicina, due perfetti esempi di arte e di degenerazione in pratica, in quanto entrambe svolgono la loro funzione nei confronti del corpo umano, ma se da una parte l'attività medica è attenta a studiare e comprendere le cause dei suoi effetti su di esso, quella culinaria si cura solamente di condurlo al piacere. Tasso recupera la medesima comparazione, che denuncia in maniera esplicita la fonte classica, ma da questa prende immediatamente le distanze nel momento in cui ne rielabora il giudizio in relazione alla musica, presentata indiscutibilmente da Socrate come una pratica, dalla più bassa alla più nobile delle sue manifestazioni, ossia la tragedia, e distinta invece dal Forestiero Napolitano in due tipologie a essa interne, delle quali una «lusinga a» l'altra. Questa rielaborazione della fonte nelle battute conclusive della *Cavaletta* non rappresenta, come spesso si in-

² Platone, *Grg.*, 500e-502c: «SOCRATE – E ora approva anche tu ciò che dissi a costoro, se ti pareva che allora dicessi il vero. E dicevo all'incirca questo: non mi pare che la culinaria sia un'arte (τέχνη) ma una pratica (ἐμπειρία), mentre un'arte è la medicina; e dicevo che l'una, la medicina, indaga la natura di ciò cui essa rivolge la sua cura e la causa di ciò che fa ed è quindi in grado di rendere conto di ciascuna di queste cose; invece l'altra, quella che riguarda il piacere, e che al piacere rivolge tutta la sua cura, si dirige ad esso senza arte, senza prima indagare la natura del piacere né la causa di esso. [...] Esaminiamo in primo luogo l'arte del flauto. Non ti pare che essa sia tale da avere di mira solo il nostro piacere, e che non si curi d'altro? CALLICLE – Mi pare di sì. SOCRATE – E non ti pare che sia così, forse, anche per tutte le altre arti di questo stesso genere, come per esempio l'arte della cetra che viene praticata nelle gare? CALLICLE – Sì. [...] SOCRATE – E quest'arte solenne e meravigliosa che è la poesia tragica a quale fine tende con serietà? [...] CALLICLE – È chiaro, Socrate, che essa tende maggiormente a piacere al pubblico e a divertirlo» (trad. di G. Reale; l'edizione di riferimento del testo platonico è Platone, *Gorgia*, in *Platonis opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Burnet, tomus III, Oxonii, et typographeo Clarendoniano, 1903).

tende³, una superficiale intrusione nel campo di competenze della musica, ma nasconde una riflessione attenta, che ci spinge inevitabilmente a tentare di mettere in luce quale sia effettivamente la posizione di Tasso nell'ambito musicale e di individuare il legame di queste discussioni con quelle poetiche.

È innanzitutto necessaria una contestualizzazione delle affermazioni del Forestiero, che sicuramente fanno riferimento al madrigale, vista la citazione di tre rappresentanti del genere, ossia Alessandro Striggio, Giaches de Wert e Luzzasco Luzzaschi⁴. Il madrigale è la forma musicale che esaurisce il suo intero ciclo vitale nel corso del Cinquecento, facendo le sue prime apparizioni tra le fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta ed essendo sostituito da nuove tipologie già alla fine del XVI secolo. Nonostante l'omonimia, è necessario evitare ogni confusione con la forma metrica due-trecentesca, con la quale condivide solamente la polifonia vocale che in effetti è già presente nella testimonianza di Antonio da Tempo⁵. Nel suo trattato di metrica volgare il poeta e giudice padovano approfondisce la struttura poetica del madrigale, la quale è caratterizzata non solamente da un'architettura versale stabilita, ma anche dall'immane presenza del canto, strutturato inizialmente su due voci per poi essere ulteriormente espanso dai protagonisti dell'*Ars nova*. Viene inoltre precisato che, a causa della rozzezza delle parole usate, anche il canto deve mostrare «aliquas partes rusticales sive mandriales», così da crea-

³ E. Durante-A. Martellotti, *Tasso, Luzzaschi e il principe di Venosa*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a c. di M. A. Balsano-T. Walker, Firenze, Olschki, 1988, p. 20.

⁴ T. Tasso, *La Cavaletta...*, cit., pp. 667-668: «Dunque lasciarem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregheremo lo Striggio e Iacches e 'l Lucciasco e alcuno altro eccelente maestro di musica eccelente che voglia richiamarla a quella gravità da la quale traviando è spesso traboccata in parte di cui è più bello il tacere che 'l ragionare».

⁵ A. Da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a c. di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 70-71: «Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures. Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta; et sic audivi a pluribus musicis et magistris in cantu, quod etiam auribus meis et intellectui meo parvo satis bene consonat, licet non sim magister in cantu».

re una concordanza fra la parte verbale e quella musicale. Proprio l'attenzione dedicata all'unione di queste due sezioni è l'elemento distintivo del madrigale cinquecentesco: la prima testimonianza ufficiale del nuovo genere risale al 1530, anno della pubblicazione dei *Madrigali novi de diversi excellentissimi musici. Libro primo de la serena*, una raccolta che contiene nel titolo l'inedita definizione di questo stile musicale e che raccoglie le prove di molti autori, con una particolare preferenza per Philippe Verdelot⁶. Le opere di questa stampa si distinguono per grandi innovazioni rispetto a quello che era stato fino a quel momento il panorama musicale italiano, dominato, dopo la parentesi arsnovistica, da una maggiore leggerezza intellettuale e tecnica, come dimostra l'interesse rivolto nel corso del Quattrocento a manifestazioni quali i canti carnascialeschi o la frottola. I primi raggiungono il loro massimo splendore artistico nella Firenze del Magnifico e presentano uno spiccato carattere popolare, proprio in virtù della loro destinazione esecutiva legata alle festività fiorentine del carnevale e dei tornei di Calendimaggio; nell'ambiente della corte di Mantova, invece, grazie all'attività dei poeti e dei musicisti riuniti intorno alla figura di Isabella d'Este si sviluppa la frottola. Questa si segnala per una certa schematicità musicale e testuale, mostrando da una parte una struttura polifonica basata su ripetizioni melodiche, costruite a loro volta su un impianto vocale in cui contralto e tenore svolgono una funzione riempitiva rispetto agli intervalli di basso e soprano, e dall'altra una stereotipia tematica che soffoca qualsiasi sincera espressione sentimentale o emozionale. Contrariamente a ciò, il madrigale tende a musicare testi di maggiore complessità argomentativa e metrica, confrontandosi soprattutto con l'irregolarità della canzone e superando così la fissità tipica della frottola. Tale libertà compositiva si traduce in una libertà espressiva finalizzata alla traduzione musicale di quello che è il livello semantico dei versi trattati; i madrigalisti si pongono l'obiettivo di trasmettere con le loro composizioni il contenuto dei testi ed è proprio per questo motivo che uno degli aspetti fondamentali delle loro opere è l'impianto monostrofico. Nella frottola una melodia e una ritmica lineari venivano impiegate per un'intera lirica, ma nel madrigale ciò è inconcepibile, in quanto ogni frase musicale nasce da un'esegesi testuale che la

⁶ A. Einstein, *The Italian madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 139-154.

rende unica e non adattabile a versi diversi da quelli che l'hanno ispirata, quindi, relativamente a una canzone, la messa in musica riguardava una sola stanza, così come, affrontando i capolavori di Ariosto e Tasso, i compositori concentravano il loro lavoro su una singola ottava.

Il madrigale cinquecentesco mostra dunque varietà nelle forme metriche impiegate e una tensione espressiva, che porta addirittura i musicisti a intervenire sugli stessi testi con lo scopo di evidenziare particolari situazioni emotive e accentuarne il *pathos*. Tuttavia una simile fenomenologia artistica resta a oggi ancora problematica nella spiegazione delle sue origini e la critica musicologica ha elaborato nel corso degli anni diversi modelli teorici per giungere a una soluzione, che però al momento non sembra essere unica e definitiva. Il primo studio esaustivo a riguardo è quello di Alfred Einstein, che nel suo *The Italian madrigal* sostiene l'ipotesi di una parentela evolucionistica fra frottola e madrigale grazie al passaggio attraverso l'articolata struttura polifonica del mottetto. Secondo il musicologo, infatti, la pubblicazione nel 1505 degli *Asolani* di Pietro Bembo avrebbe indotto i poeti a trattare di un amore platonico di matrice petrarchesca, certamente lontano da quello frivolo e ironico della produzione poetica popolare, rendendo quindi inadeguata la veste musicale frottolistica, costretta ad adattarsi alle novità generate dall'inusitata intensità tematica e dall'utilizzo di una forma metrica irregolare quale la canzone. Si spiegherebbe così l'improvviso innalzamento del livello letterario delle pubblicazioni musicali dal 1507 in poi e la necessità di abbandonare la frottola in favore del mottetto, che sarebbe poi mutato nella forma nuova del madrigale⁷. Anche Walter Rubsamen individua nella crescente complessità dei testi la causa scatenante dell'improvviso disinteresse nei confronti della frottola⁸, ma contro questa idea si muovono gli studi di Daniel Hertz⁹ e Howard Brown¹⁰, i quali spiegano il fenomeno non con la diffusio-

⁷ *Ivi*, pp. 107-121.

⁸ W. Rubsamen, *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*, New York, Da Capo, 1972, p. 35.

⁹ D. Hertz, «*Les goûts réunis*» or the worlds of the madrigal and the chanson confronted, in *Chanson and madrigal, 1480-1530. Studies in comparison and contrast*. «A conference at Isham Memorial Library (September 13-14, 1961)», a c. di J. Haar, Cambridge, Harvard University Press, 1964, pp. 88-138.

¹⁰ H. M. Brown, *The genesis of a style: the Parisian chanson, 1500-1530*, in *Chanson and madrigal, 1480-1530...*, cit., pp. 1-50.

ne degli *Asolani*, bensì con l'attività dei musicisti franco-fiamminghi, capaci di importare in Italia i tecnicismi dell'avanzata scuola polifonica d'oltralpe. Ancora, Iain Fenlon e James Haar hanno recentemente avanzato l'ipotesi della necessità di spostare l'oggetto delle ricerche dalla tradizione musicale stampata a quella manoscritta, l'unica in grado di rappresentare in maniera attendibile la situazione della musica italiana tra la fine del Quattrocento e la fatidica data del 1530¹¹.

Alle diverse tesi di ambito musicologico si aggiunge l'autorevole voce di Dean Mace, il quale riconosce il fondamento speculativo del madrigale nel secondo libro delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, fornendo quindi una spiegazione teorico-letteraria al rilievo assunto per i madrigalisti dalle capacità espressive della musica e dalla possibilità di veicolare tramite essa il significato dei testi¹². La seconda sezione del dialogo bembiano, concentrando l'attenzione sulla «forma» della scrittura¹³, ossia la classica *elocutio*, introduce i concetti di «gravità» e «piacevolezza», due categorie impiegate per esaltare la completezza della poesia di Petrarca, ma che diventano il metro per giudicare il valore artistico e tecnico di un testo¹⁴. La loro realizzazione di-

¹¹ I. Fenlon-J. Haar, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992.

¹² D. T. Mace, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 71-91.

¹³ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, II, IV, in *Prose e rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966 (d'ora in poi citate come *PVL*), p. 136: «Ma le generali [*parti della volgare favella*] possono esser queste: la materia o soggetto, che dire vogliamo, del quale si scrive, e la forma o apparenza, che a quella materia si dà, e ciò è la scrittura. Ma perciò che non della materia, dintorno alla quale alcuno scrive, ma del modo col quale si scrive, s'è ragionato ieri e ragionasi oggi tra noi, di questa seconda parte favellando, dico ogni maniera di scrivere comporsi medesimamente di due parti: l'una delle quali è la elezione, l'altra è la disposizione delle voci».

¹⁴ *PVL*, II, IX, p. 146: «Dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione, dico che di queste tre cose aver si dee riguardo partitamente, ciascuna delle quali all'una e all'altra giova delle due primiere che io dissi. E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera».

pende da tre elementi, il «suono», il «numero» e la «variazione», dei quali viene offerta un'analisi approfondita a partire proprio dal suono, definito come l'«armonia» generata in prosa dall'unione delle parole e in poesia dall'unione sia delle parole sia delle rime¹⁵. Trattando delle «voci», Bembo ne opera una scomposizione nelle loro particelle costitutive, le lettere, esaminate

¹⁵ *PVL*, II, X, pp. 147-151: «Ma venendo alle tre cose generanti queste due parti che io dissi, è suono quel concento e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime. Ora perciò che il concento, che dal componimento nasce di molte voci, da ciascuna voce ha origine, e ciascuna voce dalle lettere, che in lei sono, riceve qualità e forma, è di mestiero sapere, quale suono rendono queste lettere, o separate o accompagnate, ciascuna. Separate adunque rendono suono quelle cinque, senza le quali niuna voce, niuna sillaba può aver luogo. E di queste tutte miglior suono rende la *A*; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito. Migliore dell'altre poi la *E*, in quanto ella più a queste parti s'avvicina della primiera che non fanno le tre seguenti. Buono, appresso questi, è il suono della *O*; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. Debole e leggiere e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla *I*; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto. Viene ultimamente la *U*; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella *O* ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia. E queste tutte molto migliore spirito rendono, quando la sillaba loro è lunga, che quando ella è breve; perciò che con più spazioso spirito escono in quella guisa e più pieno, che in questa. [...] Accompagnate, d'altra parte, rendono suono tutte quelle lettere che rimangono oltre a queste, tra le quali assai piena, e nondimeno riposata, e perciò di buonissimo spirito è la *Z*, la qual sola delle tre doppie, che i Greci usano, hanno nella loro lingua ricevuta i Toscani; quantunque ella appo loro non rimane doppia, anzi è semplice, come l'altre. [...] Molle e dilicata e piacevolissima è la *L*, e di tutte le sue compagne lettere dolcissima. Allo 'ncontro la *R* aspera ma di generoso spirito. Di mezzano poi tra queste due la *M* e la *N* [...]. Alquanto spesso e pieno suono appresso rende la *F*. Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto il *G*. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il *C*, ma più impedito di quest'altri. Puri e snelli e ispediti poi sono il *B* e il *D*. Snellissimi e purissimi il *P* e il *T*, e insieme ispeditissimi. [...] Conosciute ora queste forze tutte delle lettere, torno a dire, che secondamente che ciascuna voce le ha in sé, così ella è ora grave, ora leggiere, quando aspera, quando molle, quando d'una guisa e quando d'altra; e quali sono poi le guise delle voci, che fanno alcuna scrittura, tale è il suono, che del mescolamento di loro esce o nella prosa o nel verso e talora gravità genera e talora piacevolezza».

minuziosamente in quanto concepite come componenti portatrici delle proprietà poi riconoscibili nelle parole da loro formate. Prima di tutto lo studio è incentrato sulle vocali, denominate «separate» per la loro dimensione sonora riconoscibile anche nella loro individualità, mentre le consonanti, «accompagnate» appunto, necessitano sempre del sostegno di una vocale per produrre un suono definibile come sillaba. Il suono stesso è il fattore classificatorio delle vocali, che vengono presentate in ordine in base alla quantità decrescente di «spirito» necessario alla loro pronuncia: le prime tre sono rispettivamente la *a*, la *e* e la *o*, la cui emissione fonica richiede una misura maggiore di spirito, risultando così più adatte a esprimere la «gravità», mentre la *i* e la *u* sono caratterizzate da un suono «men buono», e in particolare la *i* presenta un «debole e leggero e chinato e tuttavia dolce spirito», essendo quindi indicata per manifestare la «piacevolezza». Bembo precisa infine che un altro aspetto fondamentale da considerare per determinare il valore delle vocali è la lunghezza delle sillabe di cui fanno parte, affermando che quelle inserite in sillabe lunghe mostrano «molto migliore spirito» rispetto alle altre. Spostando l'indagine fonetica in direzione delle consonanti, dopo una riflessione sulla mancata eredità da parte del volgare delle tre consonanti doppie greche, ζ, ξ e ψ, vengono tracciati i limiti di un insieme polarizzato fra gravità e piacevolezza, all'interno del quale si inseriscono in diversa posizione le «accompagnate». In corrispondenza del polo piacevole è posizionata la *l* per la sua massima delicatezza, laddove il polo grave è occupato dalla *r*, indubbiamente la lettera più «aspera». La *m* e la *n* sono collocate esattamente nel punto mediano e fra queste e le prime due vengono differenziate le gutturali, le labiali e le dentali.

Sfruttando le qualità delle lettere è possibile servirsi in maniera consapevole delle parole e del loro «componimento» per generare il «suono», che in ambito poetico dipende altresì dalle rime, immancabilmente studiate da Bembo e suddivise a loro volta in gravi e piacevoli¹⁶. Le prime sono riconoscibili

¹⁶ *PVL*, II, XII, pp. 154-155: «Di queste tre guise adunque di rime, e di tutte quelle rime che in queste guise sono comprese, che possono senza fallo esser molte, più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane; più piacevole quell'altre che più vicine sono. Lontane chiamo quelle rime che di lungo spazio si rispondono, altre rime tra esse e altri versi traposti avendo; vicine, allo 'ncontro, quell'altre che pochi versi d'altre rime hanno tra esse; più vicine ancora, quando esse non ve n'hanno niuno, ma fini-

dalla distanza delle loro *clausulae*, mentre se vicine – estremo è il caso della rima baciata – esprimono piacevolezza, la quale è a sua volta amplificata dalla presenza dei settenari (i «versi rotti»). Evidentemente la struttura metrica più grave della poesia volgare non può che essere la sestina, poiché all'interno di ciascuna delle sue stanze non è ravvisabile alcuna rima; inoltre in essa è evitato qualsiasi eccesso grazie alla precisa definizione dello schema versale che regola la distanza tra le parole-rima. Non esiste infatti nessun'altra norma in grado di determinare esattamente fino a dove è possibile spingersi nel tendere l'«armonia» tra due versi, prima che questa si perda e annulli la gravità ricercata, e muovendosi al di fuori del rigore della sestina, per esempio in una canzone, solo l'orecchio può essere «giudice» dell'efficacia della composizione interna di una stanza. Al contrario, è indubbio che la vicinanza delle rime e la brevità dei versi siano indice di piacevolezza¹⁷. Bembo mette a con-

scono in una medesima rima due versi; vicinissime poscia quell'altre, che in due versi rotti finiscono. [...] Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa parte è quello delle sestine, in quanto maravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variandonegli. [...] Rendono adunque, come io dissi, le più lontane rime il suono e l'armonia più grave, posto nondimeno tutta volta che convenevole tempo alla ripetizione delle rime si dia. Che se voleste voi, messer Ercole, per questo conto comporre una canzone, che avesse le sue rime di moltissimi versi lontane, voi sciogliereste di lei ogni armonia da questo canto, non che voi la rendeste migliore. A servare ora questa convenevolezza di tempo, l'orecchio più tosto, di ciascun che scrive, è bisogno che sia giudice, che io assegnare alcuna ferma regola vi ci possa. Nondimeno egli si può dire che non sia bene generalmente frammettere più che tre, o quattro, o ancora cinque versi tra le rime; ma questi tuttavia rade volte».

¹⁷ *PVL*, II, XIII, pp. 156-158: «Dico medesimamente, dall'altra parte, che la vicinità delle rime rende piacevolezza tanto maggiore, quanto più vicine sono tra sé esse rime. Onde avviene che le canzoni, che molti versi rotti hanno, ora più vago e grazioso, ora più dolce e più soave suono rendono, che quelle che n'hanno pochi; perciò che le rime più vicine possono ne' versi rotti essere che negl'interi. Sono di molti versi rotti alquante canzoni del Petrarca, tra le quali due ne sono di più chell'altre. Ponete ora mente quanta vaghezza, quanta dolcezza, e, in somma, quanta piacevolezza è in questa: *Chiare, fresche e dolci acque* [...]. D'un verso rotto più in quello medesimo e numero e ordine di versi è la sorella di questa canzone, nata con lei ad un corpo. Veggiamo ora, se maggior dolcezza porge il verso rotto dell'una, che dell'altra lo intero: *Se l'pensier che mi strugge* [...]. È dolce suono, sì come voi vedete, messer Ercole,

fronto le due canzoni *Chiare, fresche et dolci acque* e *Se 'l pensier che mi strugge*, esaltando dapprima la sistemazione piacevole della prima, la cui stanza è formata da tredici versi con una netta prevalenza dei settenari – nove – sugli endecasillabi – quattro –, per poi riservare maggiori lodi per la seconda. Difatti questa rispecchia esattamente la struttura della canzone precedente, ma sostituisce l'ultimo endecasillabo con un altro settenario, quindi evita ulteriormente quell'«indugio» e quella «dimora» specifici della gravità.

Chiuso il discorso relativo al «suono», si entra nell'ambito del «numero», ossia il ritmo sintattico definito in base alla lunghezza delle sillabe e, conseguentemente, alle lettere e agli accenti¹⁸. Proprio la trattazione degli ac-

quello di questa rima posta in due vicini versi, l'uno rotto e l'altro intero: *Date udiencia insieme / a le dolenti mie parole extreme*. Ma più dolce in ogni modo è il suono di quest'altra, della quale amendue i versi son rotti: *E non lascia in me dramma, / che non sia foco e fiamma*. Il che avviene per questo, che ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio; la qual dimora, perciò che è maggiore nel verso intero, che nel rotto, alquanto più grave rendendolo, men piacevole il lascia essere di quell'altro. E questo ultimo termine è della piacevolezza, che dal suono delle rime può venire; se non in quanto più che due versi porre vicini si possono d'una medesima rima».

¹⁸ *PVL*, II, XIV, pp. 159-161: «Ora a dire del numero passiamo, facitore ancora esso di queste parti, in quanto per lui si può, che non è poco; il qual numero altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'un conto e per l'altro. E prima ragionando degli accenti, [...] dico solamente questo, che nel nostro volgare in ciascuna voce è lunga sempre quella sillaba, a cui essi stanno sopra, e brevi tutte quelle, alle quali essi precedono [...]. Onde nasce, che la loro giacitura più in un luogo che in un altro, molto pone e molto leva o di gravità o di piacevolezza, e nella prosa e nel verso. La qual giacitura, perciò che ella uno di tre luoghi suole avere nelle voci, e questi sono l'ultima sillaba o la penultima o quella che sta alla penultima innanzi, con ciò sia cosa che più che tre sillabe non istanno sott'uno accento comunemente, quando si pone sopra le sillabe, che alle penultime sono precedenti, ella porge alle voci leggerezza, perciò che, come io dissi, lievi sempre sono le due sillabe a cui ella è dinanzi, onde la voce di necessità ne diviene sdruciolosa. Quando cade nell'ultima sillaba, ella acquista loro peso allo 'ncontro; perciò che giunto che all'accento è il suono, egli quivi si ferma, e come se caduto vi fosse, non se ne rileva altramente. [...] Temperata giacitura, e di questi due stremi libera, o più tosto mezzana tra essi, è poscia quella che alle penultime si pon sopra; e talora gravità dona alle voci, quando elle di vocali e di consonanti, a ciò fare acconcie, sono ripiene; e talora piacevolezza, quando e di consonanti e di vocali o sono

centi indica che Bembo, pur partendo dalla metrica classica, si distacca da essa, in quanto viene chiarito che, nel linguaggio moderno, in ogni parola è da considerarsi lunga la sillaba su cui cade l'accento e brevi tutte quelle che seguono. Per questo motivo, e in virtù dell'esistenza in volgare di tre sole tipologie di accentazione – parole sdrucciole, piane e tronche –, è possibile affermare che le sdrucciole, con la «leggerezza» delle due brevi conclusive, sono piacevoli, mentre le tronche, con il rilievo sonoro acquisito dalla sillaba finale, sono gravi. Le parole piane, invece, non rientrano in una classificazione predeterminata e le loro proprietà sono regolate dalla quantità di lettere di cui si compongono e dalle qualità di queste, in base alla descrizione fonetica vista in precedenza.

La dissertazione metalinguistica delle *Prose* porta Mace a notare che Bembo suggerisce un impiego letterario delle parole, e, ancora prima, delle lettere, in relazione non a un loro valore predeterminato, ma alle loro caratteristiche sonore. Secondo i principi di gravità e piacevolezza, sia il suono sia il numero influiscono sul senso della scrittura più delle qualità semantiche di ogni «voce», quindi il suono del testo, rappresentato dai puri significanti, diventa espressivo e acquisisce una posizione centrale e fondamentale nelle cure dello scrittore¹⁹. In conclusione, è verosimile ipotizzare che la conoscenza delle *Prose* abbia influenzato i musicisti del Cinquecento, i quali, colpiti dall'idea che il suono fosse in grado di veicolare significati, avrebbero applicato le norme poetiche del dialogo bembiano alla musica. Le indicazioni fornite da Bembo sarebbero quindi la spiegazione alla nascita del madrigale con la sua tensione alla comunicazione della semantica testuale tramite la polifonia vocale²⁰. Ora, quest'ultima affermazione non può certo essere considerata un'acquisizione definitiva e il problema della genesi del madrigale rimane tuttora una questione aperta, ma sicuramente Mace individua alcuni elementi indiscutibili, ossia la centralità del «componimento» delle parole, la sonorità regolata, quasi musicale, come base fondamentale del linguaggio e il superamento di una stilistica statica che impedirebbe la piena realizzazione dell'e-

ignude e povere molto, o di quelle di loro, che alla piacevolezza servono, abbastanza coperte e vestite».

¹⁹ D. T. Mace, *Pietro Bembo...*, cit., pp. 75-77.

²⁰ *Ivi*, pp. 80-81.

spressività fonica di cui si è detto. La terza parte, infatti, associata a suono e numero è la «variazione», in base alla quale, per evitare noia e «sazietà», si dichiara necessario l'inserimento anche di sezioni gravi in un testo piacevole e viceversa²¹. Questa categoria era già presente nella retorica antica, nel cui ambito pure la *Rhetorica ad Herennium*, sempre più diffusa a partire dai primi anni del Quattrocento, insegnava a servirsi della *varietas* per evitare la monotonia²². Il testo classico, però, eliminava ogni possibilità di contaminazione o incongruenza, in quanto parlava di varietà stilistica, specificando quindi che in un testo ascrivibile a uno stile alto era opportuno inserire una sezione stilisticamente bassa, o il contrario. Invece Bembo mira a un mescolamento delle parole e descrive non un'alternanza di stili all'interno di un testo, bensì un'alternanza di genere lessicale all'interno di uno stesso stile, perciò egli annulla la rigida tripartizione stilistica propria della classicità, suben-

²¹ *PVL*, II, XVIII, pp. 169-170: «Dirò adunque della terza causa, generante ancor lei in comune le dette due parti richieste allo scriver bene; e ciò è la variazione, non per altro ritrovata, se non per fuggire la sazieta, della quale ci averti dianzi messer Carlo, che ci fa non solamente le non ree cose, o pure le buone, ma ancora le buonissime verso di sé e dilettevolissime spesse volte essere a fastidio, e allo 'ncontro le non buone alcuna fiata e le sprezzate venire in grado. Per la qual cosa, e nel cercare la gravità, dopo molte voci di piene e d'alte lettere, è da porne alcuna di basse e sottili; e appresso molte rime tra sé lontane, una vicina meglio risponderà, che altre di quella medesima guisa non faranno; e tra molti accenti che giacciono nelle penultime sillabe, si dee vedere di recarne alcuno, che all'ultima e alla innanzi penultima stia sopra; e in mezzo di molte sillabe lunghissime, frammetterne alquante corte giugne grazia e adornamento. E così, d'altro canto, nel cercare la piacevolezza, non è bene tutte le parti, che la ci rappresentano, girsi per noi sempre, senza alcun breve mescolamento dell'altre, cercando e affettando. [...] E nella scelta delle voci, tra quelle di loro isquisitissimamente cercate vederne una tolta di mezzo il popolo, e tra le popolari un'altra recatavi quasi da' seggi de' re, e tra le nostre una straniera, e una antica tra le moderne, o nuova tra le usate, non si può dire quanto risvegli alcuna volta e sodisfaccia l'animo di chi legge; e così un'altra un poco aspera tra molte delicate, e tra le molte risonanti una cheta, o allo 'ncontro».

²² *Rhetorica ad Herennium* IV 11, 16: «Figuram in dicendo commutare oportet, ut gravem mediocris, mediocrem excipiat attenuata, deinde identidem commutentur, ut facile satietas varietate vitetur» (l'edizione di riferimento è *Incerti auctoris De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, in *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, vol. I, iterum recensuit F. Marx, editionem stereotypam correctiorem cum addendis curavit W. Trillitzsch, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1964).

do certamente in ciò l'influenza dei trattati di retorica di Ermogene di Tarso²³. Le sue opere erano infatti state divulgate da Giorgio di Trebisonda e tra queste anche il Περί ἰδεῶν, nel quale il sistema retorico veniva basato su sette idee. Queste rappresentavano le sette forme del discorso, contraddistinte da una reciproca commistione finalizzata a offrire all'oratore la facoltà di elaborare un'orazione sempre conforme alle sue intenzioni. Bembo, dunque, è sicuramente lettore di Ermogene e soprattutto di Giorgio di Trebisonda, il quale reinterpreta il retore greco e stravolge i ruoli delle procedure retoriche, da una parte sminuendo l'importanza della scelta delle parole, dall'altra esaltando il valore della loro «composizione», che diventa così il vero nucleo dell'efficacia oratoria²⁴. È allora evidente che l'intuizione di Mace è fondata, giacché in effetti Bembo introduce nel volgare l'uso di curare in primo luogo la *syntaxis* lessicale e i suoi effetti piuttosto che la selezione delle parole in base allo stile di pertinenza. Ugualmente verosimile è l'idea che si possano cogliere indicazioni musicali nelle pagine bembiane: è di Paolo Emilio Carapezza lo studio che dimostrerebbe il debito delle discussioni del secondo libro delle *Prose* nei confronti della *Scienza armonica* del musicista greco Aristosseno²⁵. Ancora più illuminante è il rilevamento da parte di Gastone Pettenati dell'indiscutibile rapporto esistente fra i passi finora analizzati del dialogo di Bembo e il Περί συνθέσεως ὀνομάτων di Dionigi di Alicarnasso²⁶. L'autore veneziano effettua una vera e propria parafrasi dei luoghi in cui Dionigi analizza e classifica le singole lettere dell'alfabeto, dimostrando di riproporre, con variazioni ininfluenti, lo schema del trattato greco adattato al volgare. Ma la scoperta sarebbe ininfluente ai fini della nostra analisi, se non fosse per la motivazione che spinse Dionigi all'esame minuzioso dei fonemi greci: tutta l'esposizione è costruita su una concezione musicale del linguaggio.

²³ F. Tateo, *Fondamenti retorici della «piacevolezza» nel Bembo teorico*, in «Per dire d'amore». Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 152-156.

²⁴ *Ivi*, pp. 161-164.

²⁵ P. E. Carapezza, *Nella «Scienza armonica» di Aristosseno la fonte della poetica del Bembo?*, in *Le origini del madrigale*. «Atti dell'incontro di studio (Asolo, 23 maggio 1987)», a c. di L. Zoppelli, Asolo, Tipografia Asolana, 1990, pp. 33-41.

²⁶ G. Pettenati, *Il Bembo sul valore delle lettere e Dionisio d'Alicarnasso*, «Studi di filologia italiana», XVIII, 1960, pp. 69-77.

gio e la strutturazione delle parole e degli accenti è studiata secondo i principi della musica²⁷. È più che plausibile, dunque, l'ipotesi che dietro la teorie di Bembo si nascondano rimandi di carattere musicale.

La lezione delle *Prose della volgar lingua* esercitò notoriamente una grande influenza su tutto il Cinquecento e di certo non riscontriamo nessuna difficoltà nell'immaginare che, come spesso accade, ciò che ai nostri occhi è il risultato di ipotesi e studi, fosse palese per i protagonisti dell'epoca. Quindi non deve essere sfuggita, ai trattatisti e ai teorici letterari del XVI secolo, la connessione fra linguaggio e musica proposta da Bembo e variamente accolta nelle opere successive, che possono essere allora lette da un nuovo punto di vista. È il caso della *Cavaletta*, in cui l'attenzione per l'aspetto sonoro della scrittura è immediatamente posta in risalto. Come detto, il dialogo nasce dal confronto fra due sonetti del Coppetta e del Casa, rispettivamente *Locar sovra gli abissi*²⁸ e *Questa vita mortal*²⁹, entrambi incentrati sul tema della Di-

²⁷ Dionigi Di Alicarnasso, Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, 11, 58-63: «La melodia del linguaggio si misura con un solo intervallo detto in maniera più approssimativa possibile diapente [di quinta], e non si eleva oltre tre toni e mezzo verso l'acuto né si distende più dello stesso intervallo verso il grave. Tutta la lingua, ordinata secondo un'unità elementare di linguaggio, non si parla sul medesimo tono, ma una su quello acuto, una su quello grave, e una su entrambi. Tra quelle che hanno entrambi i toni, alcune hanno su una sola sillaba il grave unito all'acuto, e queste chiamiamo perispomene; altre su una e su un'altra separatamente hanno ciascuno dei due toni che mantiene di per se stesso la propria natura. Nei disillabi non c'è nessuno spazio in mezzo al tono grave e a quello acuto; nei polisillabi, quali mai esse siano, vi è una sola sillaba che ha il tono acuto fra le molte altre gravi. Invece la musica strumentale e vocale si serve di un maggior numero di intervalli, non solo del diapente, ma, cominciando dal diapason [un'ottava], intona il diapente, il diatessaron [di quarta], l'intervallo di terza, il tono, il semitono, come alcuni ritengono, e la diesis in maniera percettibile» (trad. di chi scrive. L'edizione di riferimento è *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, vol. VI, opusculorum volumen secundum, ediderunt H. Usener et L. Radermacher, Stutgardiae, in aedibus Teubneri, 1965).

²⁸ F. Coppetta Dei Beccuti, *Rime*, in *Poeti del Cinquecento*, a c. di G. Gorni-M. Danzi-S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 516: «Locar sovra gli abissi i fondamenti / de l'ampia terra e, quasi un sottil velo, / l'aria spiegar con le tue mani, e 'l cielo / e le stelle formar chiare e lucenti; / por legge al mar, a le tempeste, ai venti, / l'umido unire al suo contrario e 'l gelo / con providenza eterna e sommo zelo, / e crear e nodrir tutti i viventi, / gran segni fur de la tua gran possanza. / Ma che tu, Re, tu Creator volessi / nascer quivi e morir per chi t'offese / cotanto l'opra de' sei giorni

vinità. La lirica del Coppetta raccoglieva consensi pressoché unanimi, ma il Forestiero Napolitano manifesta un giudizio opposto:

Nel fine del sonetto il Coppetta diminuisce il suono il quale accresce monsignore, perché la rima del primo verso inanzi a l'ultima vocale ha due consonanti, ma quella de l'ultima è semplice, laonde a pena ferisce gli orecchi; ma da rima poco sonora comincia il suo monsignore, e 'l fornisce con due consonanti inanzi l'ultima vocale. E peravventura questa risposta fu assai giovenile: nondimeno, se non riguardiamo tanto il soggetto quanto l'artificio de lo spiegarlo, non è una de le minori considerazioni³⁰.

Posto che la comparazione è effettuata sulla base non del «soggetto», coincidente nei due componimenti, bensì dell'«artificio de lo spiegarlo», ossia le strutturazioni sintattiche e metriche impiegate per esprimerlo, è innegabile che il testo del Coppetta risulti essere inferiore. In esso, infatti, il primo verso si chiude con il gruppo *-enti*, mentre l'ultimo con *-ese*, così da provocare una progressiva diminuzione del «suono», in conseguenza della maggiore pienezza di consonanti presente nell'endecasillabo iniziale rispetto a quello conclusivo. Al contrario, Della Casa provvede ad accrescere la sensazione sonora dell'incipitario «due» chiudendo il suo sonetto con la sequenza consonantica di «opre». È allora chiaro che il fulcro compositivo e operativo del poeta non è la semplice materia, ma il modo in cui essa è trattata, e più precisamente l'abito sonoro e musicale preparato per vestirla, il quale deve a sua volta seguire precise regole che costringono lo stile grave a un'intensificazione della propria gravità nel corso del suo avanzamento, nella stessa maniera in cui ogni oggetto pesante lanciato nel vuoto non può fare a meno di aumentare la propria ve-

avanza, / ch'io dir non so, non san gli angeli istessi: / dicalo il Verbo tuo, che sol l'intese».

²⁹ G. Della Casa, *Le rime*, a c. di R. Fedi, Roma, Salerno, 1978, p. 80: «Questa vita mortal, che 'n una o 'n due / brevi e notturne ore trapassa, oscura / e fredda, involto avea fin qui la pura / parte di me ne l'atre nubi sue. / Or a mirar le grazie tante tue / prendo, ché frutti e fior, gielo e arsura, / e sì dolce del ciel legge e misura, / eterno Dio, tuo magisterio fue. / Anzi 'l dolce aer puro e questa luce / chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre, / traesti tu d'abissi oscuri e misti: / e tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce / di tenebre era chiuso, e tu l'apristi; / e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre».

³⁰ T. Tasso, *La Cavaletta...*, cit., p. 617.

locità e peso nel suo avvicinamento al terreno³¹. I versi del Coppetta non si atengono a questo principio e sono giudicati diversamente a seconda che il punto di riferimento siano gli «orecchi» o l'«intelletto», dimostrando una piena soddisfazione del secondo, ma non dei primi. La precisazione del Forestiero nasconde molto verosimilmente una critica al più rigido aristotelismo sostenuto in ambienti come la padovana Accademia degli Infiammati e alla loro concezione linguistica puramente intellettuale, un disaccordo – vedremo a breve – manifestatosi chiaramente nella progressiva stesura delle pagine teoriche tassiiane. Uno dei membri più attivi dell'Accademia, Sperone Speroni, esprime il proprio pensiero per bocca di Antonio Broccardo:

Io pur dianzi, dell'oratore e del musico e de llor numeri ragionandovi, ebbi a dire che 'l musico, ponendo insieme le voci gravi e acute e co' suoi numeri misurandole, compiaceva agl'orecchi; ma l'oratore con le parole, della mente similitudini, l'anima nostra di sollazzo disiderosa s'ingegnava di dilettere. [...] Perciò che 'l poeta altro non vuole che dilettarne e l'oratore dilettaudo ci persuade, però è mestieri che le parole dell'oratore totalmente si confacciano a' concetti significati e che i numeri della prosa, cioè il principio, il mezo e il fin suo, vada a pparo col mezo e col principio delle sentenzie: il che de' versi non adivene, i cui numeri non da concetti dell'intelletto ma da balli, suoni e canti son dependenti³².

Viene prima di tutto operata una distinzione fra musico e oratore: il musico compone e regola ritmicamente gravità e acutezza affinché risultino pia-

³¹ *Ivi*, pp. 622-623: «F. N. Ma in questa forma sarebbe sconvenevole che 'l suono e 'l numero e la gravità de' versi andasse tanto più scemando quanto più s'avicina al fine, perciocché, sì come una zolla di terra o una pietra o altro corpo grave acquista gravità nel movimento quanto più s'avicina al proprio luogo, così ancora lo stilo grave dee accrescer ne l'ultimo la gravità, il numero il numero, il grande la grandezza. O. C. Così mi pare assai ragionevole. F. N. Ma pur altramente fece il Coppetta; perché, avendo egli cominciato da parole piene di molta gravità e di molto suono come sono quelle: *Locar sovra gli abissi i fondamenti / de l'ampia terra*, fornisce in quell'altre: *Dicalo il verbo tuo, che sol l'intese*. Le quali dal giudizio superbissimo de gli orecchi non sono egualmente prezzate, quantunque sodisfacciano a l'intelletto».

³² S. Speroni, *Dialogo della retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a c. di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 672-673.

cevoli per gli «orecchi», mentre l'oratore persegue il diletto dell'anima tramite le parole, definite «similitudini della mente». Il passaggio successivo mette invece a confronto l'oratore con il poeta e specifica che il primo si serve del diletto solo come mezzo per raggiungere il suo vero fine, ossia la persuasione, laddove il secondo si interessa esclusivamente del diletto ottenuto grazie ai «numeri» poetici, i quali non sono prodotti dell'intelletto, ma sono generati da «balli, suoni e canti». Secondo Speroni, dunque, le parole agiscono su due piani differenti, uno intellettuale legato al loro significato e uno sonoro, situato indubbiamente a un livello inferiore, relativo al significante, la cui sola capacità è quella di dilettere le orecchie; ne consegue quindi che anche il «giudicio» degli «orecchi» non riveste la stessa importanza di quello dell'intelletto e ciò porta a una classificazione di oratoria e poesia, nella quale quest'ultima gode di una minore stima in quanto considerata dipendente da un ritmo legato non a intenzioni intellettive, ma a manifestazioni puramente musicali e dilettevoli. Diversamente da Speroni, Tasso individua altresì un «giudicio superbissimo de gli orecchi», importante tanto quanto quello dell'intelletto e tenuto in debita considerazione dal Casa, il quale cura anche la significazione sonora del suo componimento:

Quello che da molti gli sia rimproverato, che nel principio fossero usate da lui parole basse e di picciol suono come son quelle *in una o in due*, può esser riputata giudiciosa elezione; perciocché queste parole meglio ci pongono inanzi gli occhi la brevità de la nostra vita mortale e la poca stima che di lei si dee fare³³.

L'inizio leggero di *Questa vita mortal* non è solo la perfetta preparazione alla più grave conclusione, ma presenta pure il pregio di riportare in puro suono, comprensibile al primo impatto uditivo senza l'intervento del filtro intellettuale, l'idea sottesa ai primi versi. La nostra vita terrena è breve e inutile, se paragonata all'eternità e alla gloria preparate per la nostra anima, e il «picciol suono» dell'emistichio «in una o in due» esprime perfettamente questo concetto. Le osservazioni presenti nella *Cavaletta*, quindi, indicano che la scelta e la strutturazione sintattica delle parole sono influenzate in maniera evidente dalle qualità rintracciabili nel significante, e questo trattamento mu-

³³ T. Tasso, *La Cavaletta...*, cit., pp. 624-625.

sicale della poesia, insieme all'individuazione delle capacità semantiche del suono, accostano il dialogo tassiano alle *Prose della volgar lingua* per il chiaro rapporto con la coeva teoria musicale³⁴. È infatti plausibile ipotizzare che le pagine della *Cavaletta* abbiano influenzato la cosiddetta *seconda pratica*, con la quale Monteverdi intendeva contrastare il madrigale cinquecentesco che a suo parere non realizzava quello che era il suo principale intendimento, ossia la traduzione musicale del testo poetico³⁵. Monteverdi sosteneva che le tecniche compositive del madrigale tendessero a soffocare l'aspetto testuale dell'opera e fosse quindi necessario ristabilire una corretta gerarchia, in cui la musica si ponesse come «serva all'oratione», ed effettivamente sembrano andare proprio in questa direzione le affermazioni del Forestiero Napolitano, soprattutto nel momento in cui manifestano la necessità che il suono delle parole esprima fedelmente il senso dei versi del sonetto e si adegui a esso.

La polemica monteverdiana, collocabile negli anni a cavallo fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, era stata anticipata dalle discussioni interne alla Camerata Fiorentina, attiva a partire dagli anni Settanta del XVI secolo. La posizione dei suoi membri è chiaramente esposta da Vincenzo Galilei, che, nel suo *Dialogo della musica antica et moderna*, da una parte accusa i madrigalisti di intervenire troppo liberamente e destrutturare i testi da loro trattati e dall'altra propone un recupero della monodia classica greca, con cui si garantirebbero il rispetto degli aspetti linguistici delle liriche e la reale trasposizione sonora del loro significato, grazie a un'operazione musicale consapevole della propria azione e non volta semplicemente a dilettere l'uditore³⁶. Ora, se non è semplice stabilire la portata dell'influenza della *Cavalet-*

³⁴ P. E. Carapezza, *Tasso e la seconda pratica*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, cit., pp. 2-4.

³⁵ G. C. Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali*, in C. Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, a c. di D. De' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 397: «L'armonia [...] di padrona diventa serva all'oratione, e l'oratione padrona dell'armonia, al qual pensiero tende la seconda pratica ovvero l'uso moderno».

³⁶ V. Galilei, *Dialogo della musica antica et moderna*, a c. di F. Fano, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934, p. 83: «Fin al tempo di quel Divino Filosofo si costumava per alcuni di cantare et sonare in consonanza, ma non che mai profferissero l'istesse sillabe della medesima parola uno dopo l'altro, o che eglino guastassero et rompessero l'ordine et la misura de' versi come hoggi si costuma»; e p. 86: «Se il fine de' moderni pratici è (come essi dicono) il dilettere con la diversità delle consonanze il senso dell'udi-

ta su Monteverdi, è comunque chiaro e innegabile che Tasso fosse a conoscenza delle discussioni musicali del secolo, vista anche la sua amicizia con diversi musicisti, quali Luzzaschi e Gesualdo³⁷, che a loro volta prediligevano le ottave della *Gerusalemme liberata* per i loro madrigali³⁸. Sulla base di tali premesse risulta allora agevole comprendere l'operazione compiuta nel luogo della *Cavaletta* da cui ha preso spunto il nostro ragionamento: la fonte platonica del *Gorgia* viene rielaborata per arrivare a operare una distinzione interna alla musica, suddivisa così in due tipologie, una consapevole della propria azione e dei motivi della propria attività e un'altra tesa unicamente a generare diletto senza alcuna cura delle ulteriori implicazioni. È palese che le parole del Forestiero Napolitano stanno riproponendo la polemica sopra descritta fra gli esponenti della Camerata Fiorentina e i madrigalisti, accusati di non essere in grado di fare altro che dilettere i fruitori della loro musica. Lungi però dal prendere una posizione precisa e appoggiare decisamente il rinnovamento implicito nell'accettare il ritorno alle leggi della monodia greca, Tasso sembra proporre una sorta di mediazione e compromesso. Il riferimento allo Striggio, De Wert e Luzzaschi circoscrive il campo dei destinatari di queste osservazioni musicali al genere del madrigale, e gli elogi a loro rivolti indicano che all'interno del madrigale stesso è possibile trovare quei valori artistici che rischiano di essere perduti. Il poeta Tasso, dunque, si dimostra un critico musicale più equilibrato dei musicisti a lui contemporanei, in quanto lascia capire che, pur riconoscendo la decadenza a cui andava incontro la polifonia cinquecentesca, riteneva improponibile la riesumazione di una tipologia

to [...] lasciarsi questo fine del dilettere con la diversità de' loro accordi ad essi strumenti, perché sendo privi di senso, di moto, d'intelletto, di parlare, di discorso, di ragione et d'anima, non sono di più oltre capaci. Ma gli huomini che sono dalla natura stati dotati di tutte queste belle nobili et eccellenti parti cerchino col mezzo di esse non solo di dilettere, ma, come imitatori de' buoni antichi, di giovare insieme, poiché acciò sono atti».

³⁷ M. Mazzolini, *Tasso e Gesualdo, ovvero del suono dei pensieri*, «Bergomum», 1991, 1, p. 13.

³⁸ M. A. Balsano, *Fortuna di Tasso nella produzione madrigalistica di Cinque e Seicento, Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca*. «Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze-Vernio, 25/26 settembre 1998)», a c. di P. Gargiulo-A. Magini-S. Toussaint, Prato, Rindi, 2000, pp. 83-84.

musicale – la monodia classica – completamente decontestualizzata, sia storicamente sia culturalmente. Egli propone perciò di coltivare una polifonia capace di essere una τέχνη platonica, ossia consapevole dei meccanismi della propria azione e degli effetti provocati negli uditori, individuando nei tre compositori citati gli uomini capaci di compiere una simile operazione.

2. La piena approvazione dell'opera di De Wert viene riproposta da Tasso anche in una sua lirica:

Queste mie rime sparte
 sotto dolci misure
 raccolto hai tu ne le vergate carte,
 e co' tuoi dolci modi
 purghi le voglie impure,
 ove il mio stil talora
 ne la tua voce e ne l'altrui s'onora;
 e più, quando le lodi
 de bel Vincenzo, e i pregi
 canti de gli avi gloriosi egregi³⁹.

L'accenno a Vincenzo, cioè il duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, pone come termine *post quem* della composizione il 1585 e come area geografica di riferimento la Mantova del maestro di cappella Giaches de Wert, che è quindi il destinatario del madrigale. I versi sono un'ammissione della capacità del musico di perfezionare le intenzioni espressive – «purgare le voglie impure» – delle rime del Tasso, sia quelle di carattere encomiastico dedicate al Gonzaga sia quelle di materia epica («i pregi de gli avi gloriosi»). L'affermazione è molto interessante se intendiamo le «voglie» come gli affetti dell'animo umano che l'arte retorica insegna a *movere*, un'interpretazione giustificata dalle «misure» e dai «modi» presenti nel secondo e nel quarto verso. I due termini sono accomunati e messi in relazione dalla *dolcezza* distintiva della musica di De Wert, il che porta a pensare che se le «misure» indicano l'ordi-

³⁹ T. Tasso, *Le rime*, a c. di B. Basile, vol. I, Roma, Salerno, 1994, pp. 618-619.

nata suddivisione ritmica di una linea melodica, elemento necessario alla realizzazione delle complesse sovrapposizioni vocali della polifonia, allora anche i «modi» appartengono al campo semantico specificamente musicale e rimandano all'idea di una determinata successione di intervalli musicali. Questo aspetto teorico, valido nel Medioevo e nel Rinascimento, era stato ereditato direttamente dalla Classicità e riprendeva la classificazione dei modi, definiti *armonie*, operata dai Greci e testimoniata da diverse opere, tra cui la *Repubblica* platonica⁴⁰. Da questa apprendiamo che ogni armonia muove l'animo verso una precisa disposizione, così il misolidio e il sintonolidio inducono alla tristezza e al lamento, lo ionico e il lidio alla pigrizia, mentre dorico e frigio stimolano rispettivamente il coraggio e la moderazione. Tale lettura dei modi musicali giunge fino al Cinquecento e viene discussa anche in campo poetico da autori come Francesco Patrizi da Cherso, un letterato legato da un rapporto di conoscenza diretta, seppur spesso conflittuale, proprio allo stesso Tasso e che nella sua *Poetica* ripropone la concezione teorico-musicale greca, ma con la non trascurabile aggiunta del merito attribuito ai poeti nello scoprire e definire la teoria modale⁴¹. La tradizione musicale classica è dunque ben presente nella cultura cinquecentesca, perfino in ambito letterario, e non ci allontaniamo dal vero interpretando i «modi» della lirica indirizzata a De Wert come lo strumento a disposizione dei musicisti per suscitare ed esprimere gli affetti, nascosti nel testo dietro le «voglie impure purgate». Tasso sta così riconoscendo che il compositore ha il grande merito di individuare il movimento affettivo dominante del testo poetico e di metterne in massimo risalto l'espressione, eliminando in tal modo le «voglie impure», ossia qualsiasi affetto secondario, che può essere presente nei versi, ma in realtà non è

⁴⁰ Platone, *R.* III 398d-399c.

⁴¹ F. Patrizi, *Della poetica*, a c. di D. Aguzzi Barbagli, vol. I, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969, pp. 326-327: «I poeti furono trovatori, o almen regolatori, de' modi armonici: dorii, lidii, frigii, eolii, ipodorii, ipofrigio, ipolidii, missilodii, e s'altri tali v'hebbe, e secondo essi cantarono le loro poesie. [...] Le melopeie, o le parti della melopeia generale, [...] o differivano per tuono, sì ch'altra fosse doria, altra frigia, altra lidia, e simili; [...] o per costume, sì come diceano o altra essere sistaltica, cioè mesta, per la quale moveano gl'affetti dolenti, e altra diastatica e quasi aprete e diffondente, per la quale l'animo eccitavano, e la terza chiamaron mesa, o mezana, per la quale l'animo riduceano a quiete. E queste chiamavano costumi, poscia che i stati dell'animo in cotali tre prime maniere si consideravano».

perfettamente pertinente al messaggio principale e risulta essere più che altro un disturbo.

Anche questa volta, pertanto, per mezzo di versi effettivamente contemporanei alle affermazioni della *Cavaletta*, Tasso affida a De Wert la missione di riportare allo stato di τέχνη la polifonia del madrigale, ma la lirica offre un ulteriore spunto di discussione, in quanto essa è portata da Carapezza come prova di un improvviso cambio di opinione del suo autore che poco prima avrebbe escluso i madrigalisti dalla poesia epica⁴². Lo studioso nota che l'elogio rivolto alle composizioni musicali su materia epica e su i «pregi de gli avi gloriosi» non trova corrispondenza, anzi è in contraddizione, con la discussione sulle forme metriche della tradizione letteraria italiana portata avanti nella *Cavaletta* dal Forestiero Napolitano⁴³. Questi analizza le strutture poetiche volgari, ponendo sempre l'accento sul tipo di legame ravvisabile con l'eventuale accompagnamento musicale, il quale diventa a sua volta il fattore discriminante della loro classificazione. In questa operazione emerge

⁴² P. E. Carapezza, *Tasso e la seconda pratica*, cit., pp. 14-15.

⁴³ T. Tasso, *La Cavaletta...*, cit., pp. 666-667: «F. N. Se le ballate hanno bisogno di sonatori, mi par che lo debbano aver de' ballarini ancora, a' quali mi paiono fatte più tosto. E a voi che ne pare? O. C. Questo medesimo. F. N. I sonetti dunque avranno bisogno di sonatori. O. C. Avranno. F. N. E per questa ragione le canzoni, quantunque non abbiano bisogno di questi né di quelli, l'hanno di cantori o di cantatrici. O. C. Si veramente. F. N. Par dunque che 'l lor modo sia nobilissimo oltre tutti gli altri di questa specie e di questo genere, perché ha solo bisogno di chi le canta; ma i sonetti oltre il canto ricercano il suono, né le canzoni medesime il rifiutano, perché Aristotele dice ne' *Problemi* che sono udite più volentieri al suon di lira; e le ballate oltre il suono e 'l canto desiderano il ballo. Ma sovra le canzoni c'è un altro poema di un altro genere, il quale non ha bisogno d'esser cantato; e questo modo fu da lui conosciuto peravventura come si anti-veggono le cose future, quando egli disse ch'alcuno sino a' suoi tempi non avea cantato de l'armi, de le quali si suol cantare e scrivere ne l'epopeia in guisa che 'l canto non toglie alcun pregio a le cose scritte, ma giunge più tosto: nondimeno sono bastevoli per se stesse, onde possono esser domandati non solo canti ma libri, ne' quali s'è usata l'ottava rima, come quella ch'essendo più uniforme, riceve minor varietà di modulazioni. O. C. In questo modo io ho già sentito cantare i versi di Virgilio a la lira. F. N. E può meglio far senza il canto che non può alcuna de le già dette composizioni: laonde è molto più acconcia a la narrazione; perciocché l'ineguale s'accommoda a la grandezza del dolore e de l'affanno, come dice Aristotele; ma a l'incontro quel ch'è eguale, come sono i versi tutti endecasillabi, è meno acconcio al pianto. Questo dunque a me pare che debba essere stimato il nobilissimo modo».

la nuova vitalità di cui è investito l'approccio già presente nel *De vulgari eloquentia*: qui Dante effettua una descrizione musicale della canzone, ma si tratta prevalentemente di un *topos* teorico ereditato, tramite l'esperienza della Scuola Siciliana, dalla lirica provenzale, mentre la poesia italiana del Duecento non sentiva realmente questo rapporto fra le due arti; nel corso del XVI secolo, invece, poesia e musica riprendono la costruttiva collaborazione interrotta secoli prima e diventa inconcepibile uno studio della prima che non implichi categorie e terminologia della seconda⁴⁴. In questa prospettiva la ballata è considerata la più bassa delle forme metriche, a causa della necessità che venga accompagnata da canti, strumenti musicali e ballo, seguita poi dal sonetto, nel quale manca invece l'elemento coreutico. La canzone, per quanto non sia l'unica possibilità, esiste quasi esclusivamente nella forma cantata ed è superata solo dalla più alta delle strutture poetiche, l'ottava, che occupa questa posizione in quanto «non ha bisogno d'esser cantata». Proprio su questo punto Carapezza poggia la sua lettura di un Tasso che avrebbe tentato, prima del ripensamento manifestato nel madrigale diretto a De Wert, di escludere qualsiasi presenza musicale dalla poesia epica. L'impressione è però differente, poiché un'analisi più attenta rivela che il Forestiero è impegnato a spiegare musicalmente l'estrema regolarità dell'ottava, opposta alla complessità tipica della canzone, rilevando una «minor varietà di modulazioni», con chiaro riferimento all'esclusiva presenza in numero fisso di otto degli endecasillabi. Conseguenza di questa regolarità è la maggiore capacità narrativa, la quale da parte sua non impone nessun impedimento alla presenza di una veste musicale. Ciò che il Tasso sta affermando è che l'ottava riesce a realizzare la propria espressività anche in assenza di un elemento musicale, ma questo mantiene comunque la sua facoltà perfezionatrice nei riguardi di un testo, compreso quello di genere epico. Solo questa seconda ipotesi permette di capire la precisazione sull'epos, altrimenti incomprensibile, relativa al fatto che il «canto non toglie alcun pregio a le cose scritte, ma giunge più tosto». Si conclude, quindi, che la *Cavaletta*, come il coevo madrigale analizzato in precedenza, indica una concezione dell'epica aperta a intrusioni musicali e riflette una fase intermedia dell'evoluzione teorico-poetica tassiana,

⁴⁴ M. King, «*Ut musica poesis*»: *the effect of music on Italian poetics in the Cinquecento*, «Italian quarterly», LXX, 1974, p. 60.

avente rispettivamente come punto di partenza e di arrivo i *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico*.

Nei *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicati nel 1587, ma elaborati circa un ventennio prima, si legge:

L'epopeia poi è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra illustri, ma le fa differenti il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e gli strumenti: usa il verso solamente l'epico, e il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia⁴⁵.

Fedelmente ai dettami della *Poetica* aristotelica viene esclusa qualsiasi possibilità di accompagnamento musicale per l'«epopeia»⁴⁶. Tasso prestò una grande attenzione lungo tutta la sua vita alle prescrizioni di Aristotele, tanto che sono individuabili postille e riflessioni in calce alle *In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes* di Francesco Robortello risalenti agli ultimi e tormentati anni del poeta⁴⁷. Fin dagli esordi della sua attività letteraria egli sentiva il bisogno di giustificare le sue scelte poetiche consultando il maggior numero possibile di commenti alla *Poetica*, della quale era un seguace puntuale, prima di acquisire una più profonda capacità critica⁴⁸. Esemplificativo di tale atteggiamento è il brano sopra riportato, che, riproponendo l'idea aristotelica della funzione della musica in ambito epico, si dimostra lontano dalla successiva concezione rilevata nella *Cavaletta* e plausibilmente condizio-

⁴⁵ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 11.

⁴⁶ Aristotele, *Po.*, 1449b: «Tutto ciò che appartiene all'epica appartiene anche alla tragedia, ma non tutto ciò che appartiene alla tragedia appartiene anche all'epica»; e 1459b: «L'epica deve avere le stesse varietà della tragedia, semplice o d'intreccio o di carattere o di sciagure. Anche le parti sono le stesse, ad eccezione della musica e dello spettacolo» (trad. di G. Paduano; l'edizione di riferimento del testo aristotelico è Aristotele, *De arte poetica liber*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. Kassel, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1965).

⁴⁷ A. Bettinelli, *Le postille di Bernardo e di Torquato Tasso al commento di Francesco Robortello alla «Poetica» di Aristotele*, «Italia medioevale e umanistica», XLII, 2001, p. 298.

⁴⁸ S. Miano, *Le postille di Torquato Tasso alle «Annotationi» di Alessandro Piccolomini alla «Poetica» di Aristotele*, «Aevum», LXXIV, 2000, 3, p. 739.

nata dalle proposte della Camerata Fiorentina dirette a stabilire un perfetto equilibrio nel necessario rapporto fra testo poetico e musica.

Un'evoluzione ulteriore è palese nei *Discorsi del poema eroico*, pubblicati nel 1594:

Ne la stanza d'otto versi d'undici sillabe è maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità; la quale non è propria de la scena, ma conviene a' poemi eroici, come dice Aristotele medesimo ne' *Problemi*, e può assai acconciamente esser cantata con armonia dorica o con alcuna simile, s'in questa età n'abbiamo simigliante, la qual non riceva molte mutazioni, e somigli quella lodatissima non solo da Socrate e da Platone ne' dialoghi de la *Republica* e de le *Leggi*, ma da Aristotele ancora ne' suoi *Problemi* e ne l'ottavo de la *Politica*, e da Plutarco e da Massimo Tirio e da altri gravissimi scrittori. Ma la musica frigia e lidia, e quella che di queste è mescolata, sono più ricercate ne le tragedie e ne le canzoni, sì come in quelle che possono commover gli animi e quasi trarli di se stessi, ma non sono atte ad ammaestrarli. [...] E perché la musica non fu trovata solamente per trattenimento de l'ozio o per medicina e quasi purgazione de l'animo, ma per ammaestramento ancora, come piace ad Aristotele ne l'ottavo de la *Politica*, potrà la musica grave e stabile e simile a la dorica servire meglio d'alcun'altra al poema eroico; però ne' primi tempi furono i medesimi i musicisti e i poeti, come Lino, Orfeo, Olimpo, Femio. Dapoi queste arti fur divise per l'umana imperfezione, per la quale non bastiamo a molte cose. E Omero istesso ne l'*Iliade*, introducendo Achille a cantare i fatti degli eroi a la cetera, c'insegna chiaramente che l'azioni degli eroi deono esser cantate. Il medesimo ci dà a dividere ne l'*Odissea* con l'esempio di Femio, ceteratore antichissimo fra' Greci, il quale cantava a la tavola del re de' Feaci. [...] Bastici adunque d'avvertire che nel poema eroico si richiede principalmente la musica la qual conservi il decoro de' costumi e la maestà, come faceva la dorica⁴⁹.

Nel corso della digressione sull'ottava Tasso ne mette in luce la «gravità» e la «stabilità», con cui intende riferirsi a quella regolarità generata dalla presenza dei soli endecasillabi. Proprio la regolarità deve essere rispecchiata nell'accompagnamento musicale, al quale si richiede conseguentemente che

⁴⁹ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi...*, cit., pp. 252-254.

presenti «non molte mutazioni» e che è identificato nell'armonia dorica. È questo il modo armonico eletto, in virtù delle indicazioni autorevoli di Platone, Aristotele, Plutarco e Massimo Tirio, per il trattamento musicale dei testi epici, a causa anche della sua capacità di esprimere la gravità caratteristica dell'epos. A differenza di quanto letto nei *Discorsi dell'arte poetica*, la musica è immediatamente considerata inscindibile dall'epica, che, in conformità con la tradizione greca, non può essere concepita secondo una tipologia esecutiva differente da quella cantata, come testimoniato anche da Omero e dalle sue descrizioni di Achille e Femio, i quali nell'*Iliade* e nell'*Odissea* cantano azioni eroiche. È allora chiara la distanza fra i *Discorsi dell'arte poetica* e quelli *del poema eroico*, con i secondi che si configurano come una revisione dei primi, mentre la *Cavaletta*, con quella prima dichiarazione di una possibilità di un'epica rivestita musicalmente, si pone in una posizione intermedia fra i due maggiori testi teorici tassiani.

Le diversità dei due *Discorsi*, e soprattutto l'importanza, spesso sottovalutata, rivestita dalla *Cavaletta* per comprendere la graduale evoluzione teorica che condusse dagli uni agli altri, risulteranno ancora più evidenti, se si coglie l'importanza di un autore come Bembo per Tasso. La lezione del letterato veneziano è infatti rilevabile già nei *Discorsi dell'arte poetica* ed è lecito ipotizzarne la successiva comprensione delle implicazioni musicali:

La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto. E per questo la stanza è più capace di questo eroico che 'l terzetto. S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompiimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti⁵⁰.

Nel terzo dei *Discorsi* è affrontato lo studio della «magnificenza» del poema epico, che può essere originata dai «concetti», dalle «parole» o dalle «composizioni delle parole» di matrice bembiana⁵¹. Il brano riportato appro-

⁵⁰ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 45.

⁵¹ *Ivi*, p. 43: «Può nascere la magnificenza da' concetti, dalle parole e dalle composizioni delle parole».

fondisce proprio quest'ultima possibilità, tramite la quale si può ottenere la magnificenza dando spazio alla lunghezza e alla spaziosità temporale, realizzate chiaramente nell'ambito della forma metrica dell'ottava. Si rileva certamente in questo discorso la presenza delle *Prose*, dalle quali deriva anche l'importanza assegnata alla «pienezza di consonanti nelle rime» e all'aumento del ritmo conclusivo del verso tramite l'uso di consonanti e accenti legati alla gravità. Ma il dialogo di Bembo offre pure lo spunto per una discussione sugli stili:

Che lo stile non nasca dal concetto, ma dalle voci, affermò Dante, e in tanto credette questa opinione esser vera che, per non essere la forma del sonetto atta alla magnificenza, spiegandosi in esso materie grandi, non dovevano essere spiegate magnificamente, ma con umiltà, secondo che è il componimento e la sua qualità. Incontro, i concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci. Ma la forma non deve essere ordinata in grazia della materia, né pendere da quella, anzi tutto il contrario è vero, che le parole devono pendere da' concetti e prender legge da quelli. La prima si prova perché ad altro non diede a noi la natura il parlare se non perché significassimo altrui i concetti dell'animo. La seconda è pur troppo chiara. Seconda ragione: le immagini devono essere simili alla cosa imaginata e imitata; ma le parole sono immagini e imitatrici de' concetti, come dice Aristotele; adunque le parole devono seguitare la natura de' concetti. [...] Quando d'altra qualità sono i concetti, d'altra le parole o l'elocuzione, ne nasce quella disconvenevolezza che si vedrebbe in uomo di contado vestito di toga lunga da senatore. Per ischivare adunque questa sconvenevolezza, non deve chi si piglia a trattare concetti grandi nel sonetto (poi che vi ha concesso questo, che è maggiore, negandogli poi quello che è minore), vestire quei concetti di umile elocuzione, come fece pur Dante⁵².

Tasso polemizza con Dante e con la sua rigida classificazione delle strutture metriche e delle loro caratteristiche, in base alla quale il posto più alto è occupato dalla canzone, mentre nella posizione più bassa, anche sotto la ballata, troviamo il sonetto. La conseguenza dell'impostazione dantesca è che il sonetto, a causa della sua scarsa considerazione, è costretto a un tratta-

⁵² *Ivi*, pp. 48-49.

mento stilistico umile, indipendentemente dall'argomento esposto, e ciò rientra in quella netta separazione stilistica che abbiamo visto essere stata superata da Bembo e che è ugualmente avversata dallo stesso Tasso. Questi, infatti, elimina qualsiasi influenza della forma impiegata e pone come punto di riferimento per le scelte lessicali di un testo poetico il «concetto», ossia il modo in cui l'uomo intende e interpreta la realtà oggettiva⁵³. Poiché «le parole sono immagini e imitatrici de' concetti», sono proprio queste interpretazioni della realtà a determinare il lessico delle varie tipologie poetiche e quindi lo stile, e Tasso dimostra che se vi è condivisione di concetti fra un poeta epico e uno lirico, vi è anche comunanza stilistica, nonostante il diverso genere metrico utilizzato⁵⁴. Viene evidentemente ribadito l'annullamento, operato già nelle *Prose*, della tradizionale rigida distinzione degli stili, i quali non presentano più caratteristiche fisse e imm modificabili, ma dipendono dai «concetti», che a loro volta definiscono la scelta delle parole.

Su questa proposta bembiana i *Discorsi del poema eroico* inseriscono l'esperienza musicale del madrigale e della Camerata Fiorentina:

Le parole sono immagini de' concetti, i quali sono nell'animo nostro, come dice Aristotele; e i concetti delle cose che son fuori dell'intelletto. Le parole adunque sono immagini dell'immagini, però deono assomigliarli; e benché il concetto, il quale è quasi un parlare interno, sia fatto in uno instante, le parole nondimeno sono pronunziate in qualche tempo; e 'l tempo è numero, laonde il numero

⁵³ *Ivi*, p. 50: «Grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose sono quelle che sono fuori degli animi nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'immaginazione degli uomini. Le voci, ultimamente, sono immagini delle immagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti che sono ritratti dalle cose».

⁵⁴ *Ivi*, p. 54: «Veggasi parimente in Virgilio come, usando concetti dolci e pieni d'amenità, vestitili poi di quella vaghezza d'elocuzione, ne risultò lo stile mediocre e fiorito. Leggasi nel quarto la descrizione della notte: *Nox erat, et placidum* etc. La qual materia con medesimi concetti, cioè ameni, trattò il Petrarca in quel sonetto: *Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace*, dove, per non vi essere dissimilitudine di concetti, non v'è ancora dissimilitudine di stile. E quindi si raccolga che, se 'l lirico e l'epico trattasse le medesime cose co' medesimi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo».

ancora si dee considerare nelle parole. Tre condizioni dunque concorrono in queste che noi dimandiamo forme del parlare: le parole (quasi materia che dee ricever la forma), il numero, e 'l concetto, o sentenza che vogliam dirla. [...] Le cose piccole possono esser trattate con grand'ornamento, come trattò Virgilio quelle dell'api, dicendo: *Protinus aërii mellis caelestia dona / exequar; hanc etiam, Maecenas, aspice partem. / Admiranda tibi levium spectacula rerum / magnanimosque duces totiusque ordine gentis / mores et studia et populos et praelia dicam. / In tenui labor, at tenuis non gloria, si quem / numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo*. Ne' quai versi il poeta, formandosi nell'animo il concetto o d'una città o d'un esercito ch'abbia legge, costume e studii, e populi e duci magnanimi, agevolmente usò parole gravi e ornate. Né basta che il numero e le parole siano sonore e depinte se non corrispondono i concetti e le sentenze⁵⁵.

Il passaggio denuncia una reinterpretazione sonora e musicale della parola, che in virtù di queste caratteristiche è in grado di esprimere perfettamente il «concetto», del quale viene ribadita l'importanza nell'ambito della tipologia stilistica. Rispetto ai più giovanili *Discorsi*, la parola presenta le due proprietà musicali di tempo e numero, che, all'interno della precedente triade degli elementi costitutivi dello stile – «concetti», «parole» e «composizione delle parole» –, vanno a sostituire proprio la «composizione delle parole». L'operazione denuncia la comprensione, con conseguente esplicitazione, degli sviluppi musicali impliciti nella concezione linguistica e sintattica propugnata da Bembo, ma non deve sfuggire anche l'influenza della Camerata Fiorentina. Il brano si conclude con l'affermazione perentoria della necessità che «numero» e «parole» corrispondano perfettamente a «concetti» e «sentenze», riproponendo una delle critiche mosse dalla Camerata ai madrigalisti, i quali manifesterebbero l'incapacità di tradurre musicalmente il testo, nonostante fosse questo il loro obiettivo dichiarato.

Le osservazioni sul «concetto» ci riportano alla *Cavaletta* e all'elogio della capacità del Casa di esprimere col suono dell'emistichio «in una o in due» la sua concezione della vita, che appunto non deve essere stimata oltre quello che è il suo reale valore. Il dialogo sulla *poesia toscana* acquisisce al-

⁵⁵ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 192-196.

lora un ruolo fondamentale per capire la ripresa e revisione dei *Discorsi dell'arte poetica* in quelli del *poema eroico*, in quanto rivela alcuni passaggi intermedi tra la fedele obbedienza giovanile ai precetti aristotelici e la più matura riflessione poetica e artistica influenzata anche da discussioni di carattere musicologico. È infatti dalle dichiarazioni del Forestiero Napolitano che possiamo intuire l'esistenza di un prima concessione musicale all'epica, che diventa poi chiara nelle pagine dei successivi *Discorsi*. Ma ancora più importante, la concezione musicale della poesia proposta nella *Cavaletta* diventa il necessario strumento interpretativo della lettura degli elementi teorico-poetici bembiani operata da Tasso. A discapito, quindi, di una non sempre sufficiente attenzione riservatagli dalla critica, il dialogo fra il Forestiero, Orsina Cavaletta ed Ercole Cavaletto segna una tappa importantissima nell'evoluzione del pensiero teorico del Tasso, in quanto chiarisce, all'interno della rielaborazione delle indicazioni della *Poetica* aristotelica, il rilievo acquisito dalle diatribe musicali del Cinquecento, un secolo in cui musica e poesia recuperano un legame radicato nell'età classica.

Notizie sugli Autori

Francesco Mattia Arcuri

Francesco Mattia Arcuri (Lamezia Terme, 1980) è dottore di ricerca in Letteratura italiana presso il dipartimento di Filologia dell'Università degli Studi della Calabria con una tesi sui rapporti fra le teorie poetiche e musicali del Cinquecento. È autore del volume «*Asperges me sì dolcemente udissi*». *Il percorso liturgico di Dante alle origini dell'innocenza* (Edizioni dell'Orso, 2008), nonché di alcuni saggi su Montale, Dante, Bembo e Speroni. Attualmente insegna materie letterarie presso un liceo classico.

Sandra Carapezza

Sandra Carapezza ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia della lingua e letteratura italiana ed è attualmente titolare di assegno di ricerca all'Università degli Studi di Milano. Si occupa di letteratura italiana del Trecento, con particolare riguardo per la *Commedia* di Dante, e del Cinquecento, con studi sulle forme narrative.

Manuela Giovanna Giglio

Manuela Giovanna Giglio vive a Castelnuovo Scivria e insegna Religione. Laureatasi in Lettere, indirizzo filologico-letterario, presso l'Università

degli Studi di Pavia, ha seguito il Corso Triennale di Formazione Teologico-Pastorale promosso dall'Ufficio Pastorale Diocesano (Diocesi di Tortona) e ha conseguito la Formazione Teologica di Base presso l'ISSR all'Apollinare di Roma. Si è occupata di catalogazione per la Biblioteca Civica Bonetta e della catalogazione inventariale della Biblioteca della Collegiata di Broni. È stata borsista presso la Biblioteca della Direzione Scientifica del Policlinico San Matteo di Pavia ed ha collaborato con il Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia.

Paola Ugolini

Paola Ugolini si è laureata in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Bologna nel 1999. Nel 2006 ha conseguito il Master Itals in Didattica a promozione della lingua e cultura italiane a stranieri presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È attualmente dottoranda di ricerca e lettrice di lingua e letteratura italiana presso il Department of Italian Studies della New York University. I suoi interessi di ricerca includono la cultura delle corti rinascimentali europee; Ludovico Ariosto, Torquato Tasso e il poema epico cinquecentesco; e la poesia italiana del primo novecento.

Finito di stampare nel marzo 2010
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso

