



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture moderne
Dottorato in Italianistica – XXXIII ciclo

**Il canzoniere di Ludovico Ariosto nel ms. Rossiano 639.
Edizione e commento**

Tutor

Prof. Italo Pantani

Co-tutor

Prof. Lorenzo Geri

Candidata

Nicole Volta

A.A. 2019/2020

INDICE

Introduzione.....	8
1. La storia editoriale delle rime di Ariosto	8
2. Il progetto accantonato delle rime e il 1532	17
3. Il Rossiano 639 e l'idea di un canzoniere.....	21
3.1 Occasioni e voci della raccolta.....	24
3.2 Il «numero abnorme» di capitoli ternari	29
3.3 Come leggere il Rossiano.....	35
Nota al testo	40
1. Il manoscritto Rossiano	40
1.2 Un manufatto di pregio.....	42
1.3 L'impaginazione del codice	50
1.4 Gli errori del copista.....	51
2. L'antigrafo perduto.....	54
2.1 Lo specchio di pagina dell'antigrafo.....	55
2.2 La fascicolazione dell'antigrafo.....	57
3. I principali collettori delle rime	65
3.1 La seriazione dell'antigrafo di Vr e gli altri collettori.....	69
4. La grafia e la lingua del codice Rossiano.....	73
4.1 Segni e accidenti grafici.....	73
4.2 Osservazioni grafico-fonetiche	77
4.3 Osservazioni morfologiche e sintattiche	81
5. Criteri di trascrizione e di edizione	82
Apparato	84
Nota al commento	89
I manoscritti delle rime di Ariosto.....	92
Rime.....	95
1	96
2	99
3.....	103

4.....	106
5.....	108
6.....	110
7.....	117
8.....	120
9.....	122
10.....	124
11.....	127
12.....	131
13.....	135
14.....	139
15.....	142
16.....	145
17.....	147
18.....	151
19.....	154
20.....	158
21.....	168
22.....	175
23.....	184
24.....	193
25.....	205
26.....	212
27.....	223
28.....	238
29.....	246
30.....	253
31.....	260
32.....	270
33.....	273
34.....	276
35.....	279
36.....	282

37.....	284
38.....	287
39.....	289
40.....	292
41.....	295
42.....	310
43.....	317
44.....	328
45.....	334
46.....	343
47.....	348
48.....	352
Tavola metrica.....	355
Indice alfabetico dei capoversi	357
Tavola di corrispondenza con l'edizione corrente (testo Fatini).....	359
Bibliografia	362

Ringraziamenti

Al termine di questo lavoro mi è caro ringraziare il professor Italo Pantani, che mi ha indirizzato con sicurezza agli studi ariosteschi, avviandomi là dove sola non avrei osato guardare. Un lungo debito di riconoscenza mi lega poi alla professoressa Sabrina Stroppa, che non mi ha mai fatto mancare un grande sostegno e una rara fiducia. Desidero poi ringraziare i professori Simone Albonico e Matteo Residori, che mi hanno accolta e generosamente guidata nei miei *visitig* all'estero, esperienze preziose di anni pre-pandemici. Sono grata, infine, alla dottoressa Maria Finazzi, che ha condiviso con me molti materiali – spesso inediti –, nonché la sua grande esperienza ariostesca.

Molto più di un ringraziamento va a Elisabetta Olivadese e Marianna Liguori, prime lettrici e ultimo baluardo «a le gravi tempeste mie diurne», senza le quali questa tesi e io saremmo infinitamente più povere: compiere il percorso di dottorato con loro è stata per me un'impensata fortuna e un dono prezioso. Sono poi grata a Francesco Davoli per la paziente e amichevole lettura delle pagine della tesi per me più ardue.

A Luca e al suo amore devo la placida saldezza con cui ho affrontato questo percorso, perché la sua costanza non è mai fragile.

Grazie, infine, ai miei genitori per esserci sempre. Dedico la tesi a mia nonna Franca, che voleva venire a Roma, ma la strada è stata lunga e si è fatto tardi.

INTRODUZIONE

1. La storia editoriale delle rime di Ariosto

I. Le rime di Ludovico Ariosto hanno goduto di alterna fortuna nel corso dei secoli. La loro mancata affermazione quale modello lirico sarà da addebitarsi *in primis* a quel velo d'ombra calato dal poeta sul progetto letterario, che ha precluso l'intelligenza dell'opera da parte di contemporanei e posteri, producendo inevitabili ricadute sul piano editoriale.¹ Se infatti gli eredi provvedevano, in uno strettissimo torno di tempo dalla morte del poeta, a mandare in tipografia le *Satire* (1534), su cui pur grava l'interrogativo circa le intenzioni autoriali, le rime rimasero una presenza silenziosa almeno fino al 1546, anno in cui il cerretano modenese Iacopo Coppa diede alle stampe la *princeps* (qui Cp) per i tipi di Giovanni Antonio e Pietro Nicolini da Sabbio.² La pubblicazione non fu abusiva, come prova il privilegio veneziano sul frontespizio, e viene ricondotta da Alberto Casadei nel solco di una vivace attività editoriale nata attorno agli inediti ariosteschi l'anno precedente, con la pubblicazione dell'*Erbolato* (1545) e con la richiesta di una serie di privilegi da parte di Francesco d'Asola e Paolo Manuzio.³ Nonostante le scarse informazioni sulla provenienza dei materiali del Coppa, è opinione pressoché unanime che il cerretano lavorò su un campione di testi selezionato da Ariosto stesso, probabilmente ritrovato sul suo scrittoio dagli eredi e poi giunto – forse per il tramite di Virginio Ariosto, che l'anno prima aveva trasmesso i *Cinque canti* a Manuzio – al suo primo editore.⁴ Una resistente vulgata critica novecentesca attribuisce al Coppa l'ordinamento del gruppo di rime che era stato incaricato di pubblicare. La disposizione dei materiali venne probabilmente guidata dalla necessità di presentare un prodotto di successo sul mercato:⁵ ne derivò un lavoro compromesso da un'interpolazione editoriale indistinguibile dalle iniziative d'autore, e condotto su carte di cui si ignora il grado di finitezza.⁶ Comunque sia, la Coppina, che trasmette sessantadue componimenti (più un manipolo di stanze), sancì l'assetto editoriale della raccolta di rime di Ludovico Ariosto per molti secoli, venendo così ad assumere un'importanza storica di primo piano.

¹ Offrono un'utile panoramica delle stampe ariostesche AGNELLI-RAVEGNANI 1933, in un lavoro ormai datato ma ancora rigoroso in molte sue parti. Anche FATINI 1924a fornisce un breve riepilogo della storia editoriale delle rime.

² Prima del 1546 erano uscite alcune stampe cerretane abusive contenenti poche rime (ARIOSTO s.a.1, ARIOSTO s.a.2 e le FORZE D'AMORE 1537), mentre tre sonetti ariosteschi erano stati pubblicati nelle *Rime diverse* 1545 di Giolito. Su Iacopo Coppa, si veda Busetto 1983.

³ Cfr. Casadei 1992.

⁴ Sulla contesa degli inediti ariosteschi da parte degli eredi si veda Fragnito 1992; per la prima edizione dei *Cinque canti*, cfr. Casadei 1988.

⁵ Si veda Rabitti 2000 per una riflessione macrotestuale sulla Coppina.

⁶ Ad esempio, la *princeps* attribuisce ad Ariosto la canzone trissiniana *Amor, da che 'l ti piace* (Trissino, *Rime* 13) e due madrigali di Niccolò Amanio: si è ipotizzato che giacesse trascritta in forma autografa tra le carte che raccoglievano le proprie rime (Fatini 1910, pp. 27-28; Bozzetti 1985, pp. 86-87).

La fortuna che arrise alla raccolta nel Cinquecento è provata dalle numerose edizioni che seguirono la *princeps*, in cui le rime vennero stampate da sole oppure in tandem con le *Satire*. Sulla scorta del successo della Coppina, il filone delle stampe autonome delle *Rime* fece registrare alcune edizioni clandestine quando ancora non era decaduto il privilegio del Coppa (1550 e 1552), a cui si aggiunse presto una *suite* di tre edizioni ravvicinate sul finire degli anni Cinquanta (1558a, 1558b e 1559). Ma la novità più saliente risale al 1561, quando venne pubblicato il testo delle rime con le annotazioni di Francesco Sansovino (*Le Rime di M. Lodovico Ariosto* 1561 e poi 1564 e ancora 1567), brevissime note introduttive ai componimenti, alla stregua di rubriche, che si distinguono per essere la prima forma di esegesi alle rime di Ariosto. Le tre edizioni annotate confermarono la buona accoglienza dell'iniziativa, ma va precisato che dopo il 1567 non si registrarono più stampe delle sole rime ariostesche almeno fino al 1924: quasi quattro secoli in cui la forza catalizzatrice dell'opera non è sufficiente ad affrancarla da una pubblicazione in concerto con altre delle cosiddette *opere minori* dell'Ariosto (e anche dopo quell'anno, si vedrà, le rime sarebbero rientrate in un simile orizzonte). Di certo, l'insussistenza editoriale delle rime ha ragioni anche estrinseche, legate in primo luogo alla dirompente fortuna del *Furioso* che oscura gli altri scritti ariosteschi, ma resta il dato significativo di una fragilità per così dire originaria della raccolta.

La causa della battuta d'arresto del 1567 è forse da ricercare nella proposta vincente di Gabriele Giolito de' Ferrari, che un decennio prima, nel 1557, allo scadere cioè del privilegio decennale richiesto dal Coppa, si era affrettato ad accaparrarsi un privilegio per le rime – disponendo già liberamente delle *Satire*, di cui aveva prodotto edizioni nel 1550, 1553 e 1556 – e aveva riunito le due opere affidandone la cura a Ludovico Dolce (*Rime di M. Lodovico Ariosto. Satire del medesimo* 1557).⁷ Proprio nel solco delle fortunate edizioni giolitine (1560, 1566, 1568)⁸ si inserì poi il secondo commento cinquecentesco alle rime, allestito dal carmelitano Francesco Turchi nell'edizione del 1567, anno – non a caso – dell'ultima ristampa di Sansovino (*Rime et Satire* 1567).⁹ Come recita il frontespizio, i componimenti sono preceduti da «annotationi intorno a' concetti: et brevi dichiarazioni d'alcune Historie», in una forma un po' più prolissa di quella offerta pochi anni prima dal Sansovino, ma pur sempre imparagonabile ai commenti continui a raccolte liriche contemporanee quali quelli di Sertorio Quattromani e Aurelio Severino a Della Casa.¹⁰ Seppur meno curata a livello testuale delle precedenti, la fortunata stampa con le annotazioni del Turchi diede l'avvio a una selva di edizioni veneziane derivanti dalla giolitina, che si protrassero per tutti gli anni Settanta e Ottanta (1571, 1573, 1575a, 1575b, 1581), e a cui si affiancò ben presto una nuova serie di edizioni «purgate» per stemperare i rigori dell'*Indice* (Parma 1580) concernenti le *Satire*.¹¹ Le

⁷ Sul progetto si veda la lettera di Gabriele Giolito, *Agli studiosi delle belle lettere* (cc. Aiiir e ss.).

⁸ Una sola di queste è stampata presso Giolito, quella del 1568 (ed è ristampa della prima).

⁹ Si tratta della prima edizione con il titolo *Rime et Satire*, di contro alle precedenti in cui i due titoli erano giustapposti (*Rime di M. Lodovico Ariosto. Satire del medesimo*). Su Francesco Turchi (1515-1599), carmelitano in forza alla tipografia Giolito dal 1567 al 1572, è disponibile una recente voce del *DBI* (ROSACE 2020).

¹⁰ Sui commenti al Della Casa si attende ora il saggio di Amelia Juri, che verrà pubblicato prossimamente nella raccolta di Atti «Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità» (4-5 marzo 2021), a cura di Elisabetta Olivadese e di chi scrive. Per il commento alle rime di Bembo di Quattromani, cfr. PETERUTI PELLEGRINO 2018.

¹¹ Un *Index librorum prohibitorum* era uscito a Parma nel 1580 per Erasmo Viotti, del quale sopravvive un'unica copia che si trova alla Biblioteca Apostolica Vaticana (I. IV. 1783). L'edizione moderna del documento è

due edizioni gemelle purgate (1583), stampate dai tipografi Giovanbattista Ciotti e Pietro Dusinelli, furono quindi riproposte – con lievi rimaneggiamenti – dall’editoria veneziana per un lungo cinquantennio (1584, 1585, 1586, 1592, 1593, 1600, 1607, 1609, 1612, 1613, 1614, 1626, 1630), testimoniando una buona tenuta dell’interesse per il dittico di opere ariostesche, con un solo, lievissimo calo a cavallo del secolo.¹² Di certo, però, gli editori non impegnarono energie nella revisione del prodotto, ed è forse questo il sintomo più evidente di una progressiva inerzia della proposta di mercato, che andava saturandosi senza che l’opera ricevesse nuove attenzioni critiche, con un progressivo e inesorabile peggioramento della qualità dei testi e della fattura delle edizioni. In un simile panorama di trascuratezza, il 1630 segnò una battuta d’arresto nella produzione congiunta di *Rime* e *Satire*, e una definitiva scomparsa della raccolta lirica dall’orizzonte librario seicentesco.

II. Il «secolo buio» delle rime di Ariosto fu senz’altro il Seicento, dove l’incuria delle edizioni dei primi decenni rispecchiava una perdita di entusiasmo per l’opera, che si fece evidente a partire dagli anni Trenta. Un lungo silenzio calò, infatti, sulle rime a partire proprio dal 1630, così come sulle *Satire*, anch’esse non più stampate nel secondo Seicento: solo il *Furioso* continuò a essere letto con costanza – seppur anche in questo caso le edizioni si fecero più rade (con un salto significativo dal 1679 al 1713) –, alimentando la nota polemica tra ariostisti e tassisti, che sopravviveva ancora negli scritti di Voltaire.¹³

Fu l’intraprendenza di Paolo Antonio Rolli (1687-1765) a restituire ai suoi contemporanei le rime, con l’allestimento di una nuova edizione congiunta alle *Satire*, pubblicata a Londra nel 1716 (*Delle Satire e Rime* 1716). Allievo di Giovan Vincenzo Gravina e membro dell’Arcadia con il nome di Eulibio Brentiatico,¹⁴ il letterato raccolse gli umori attorno alle rime ariostesche con ogni probabilità durante la sua militanza arcadica, visto che le rarissime menzioni delle *Rime* tra Seicento e Settecento si trovavano proprio tra le riflessioni di Giovanni Mario Crescimbeni.¹⁵ Altrettanto positivo era il giudizio del Rolli sulla lirica ariostesca: egli riconosceva nelle elegie «la vivace dolcezza di Tibullo» e nelle canzoni «la sublime gentilezza di Petrarca» (pp. 8-10). Conscio che gli ormai rari esemplari superstiti erano «pieni d’errori dell’altrui negligenza nell’imprimerle», Rolli attuò una profonda revisione dei testi riordinandoli per metri (*elegie, canzoni, sonetti, madrigali, stanze*), dando corso a un’abitudine che si riscontra in alcune edizioni successive e che sopravvive nell’edizione corrente (allestita da Giuseppe Fatini e ora in BIANCHI 1992). La stampa londinese dovette

proposta da ROZZO 1994. Sulla questione dell’Indice parmense si veda FRAGNITO 1997, in particolare pp. 131-132 e 275, e CERIOTTI-DELLASTA 2008, pp. 224 e ss.

¹² Una panoramica delle edizioni è offerta da AGNELLI-RAVEGNANI 1933.

¹³ La disputa tra ariostisti e tassisti infiammava il tardo Seicento (se ne veda ad esempio quanto dice Gian Vincenzo Gravina in *Della ragion poetica* 1708, pp. 184 e ss., che rivaluta Ariosto), e prima ancora annoverava alfiere quali Galileo Galilei con la notissima lettera a Francesco Rinuccini del 1640, su cui cfr. almeno BINNI 2015 [1952], pp. 103-104.

¹⁴ Sul Rolli si veda la voce del *DBI* (CARUSO 2017).

¹⁵ Nell’*Istoria della volgar poesia* 1698, alla p. 326, Crescimbeni annotava: «Ma non perché gli sguardi tutti de’ Letterari s’unissero verso il *Furioso*, restaron le bellissime *Rime* dell’Ariosto lontane affatto dal lor favore». E ancora nel 1702, nei *Commentarii*, p. 133, ricorda i *Capitoli* nel paragrafo *Dell’elegia*, di interesse per la storia del genere in volgare.

godere di un certo successo, dal momento che fu riedita nel 1731: quest'ultima edizione venne ristampata ancora nel 1732 e nel 1735 rispettivamente ad Amburgo e ancora a Londra, avviando una tradizione europea dell'opera

L'attenzione dimostrata dal Rolli per i più minuti aspetti testuali, provata dal ricco apparato glossatorio di accompagnamento, nonché dalla pulizia complessiva dell'edizione, preparò alle grandi operazioni degli *opera omnia* ariosteschi di metà Settecento.¹⁶ In un contesto di recupero complessivo dei classici cinquecenteschi si realizzarono nuove edizioni delle rime, sempre relegate accanto agli scritti minori di Ariosto negli ultimi volumi di queste grandi imprese editoriali: proprio la concorrenza dell'industria tipografica fece sì che gli editori s'impegnassero in una revisione della tradizione anche manoscritta delle opere – tra cui le rime –, per fornire al lettore materiali inediti e per concorrere più attivamente sul mercato. I primi *opera omnia* uscirono a cura di Stefano Orlandini in due tomi nel 1730 (*Opere di M. Lodovico Ariosto* 1730): il primo volume accoglie il solo *Orlando furioso*, il secondo annette invece una selva di materiali eterogenei, dagli scritti minori di Ariosto a esposizioni del *Furioso*. In particolare, per le rime l'editore offriva giustapposti i due commenti cinquecenteschi di Sansovino e Turchi, e aggiungeva poi alcune disperse «cavate da antiche raccolte» (II, p. 333) in una sezione intitolata alle rime «nuovamente aggiunte in questa Edizione» (II, pp. 358-362). Per l'ordinamento del nucleo principale della silloge dismise l'omometria prescelta dal Rolli per tornare all'assetto della *princeps*. Nel 1740 l'*opera omnia* venne nuovamente data alle stampe.¹⁷

Sull'onda del successo di Orlandini, un'impresa editoriale di analoghe dimensioni venne intrapresa da Giovanni Andrea Barotti, che a Venezia per Francesco Pitteri nel 1741 stampò quattro tomi di opere ariostesche (*Opere in versi e in prosa* 1741: le *Rime* si trovano nel quarto tomo).¹⁸ Barotti corredò la raccolta lirica di un nuovo commento, e soprattutto approntò l'edizione avendo sottomano due testimoni manoscritti – gli attuali manoscritti F1 e F2 (si veda qui *Nota al testo* 3) –, le cui varianti contribuirono a impreziosire l'apparato di note.¹⁹ L'impegno prolungato di Barotti negli studi ariosteschi diede vita a una ricca *Vita dell'Ariosto* premessa al poema, che accompagnò il *Furioso* per un secolo, e proseguì nel corso degli anni con diversi approfondimenti, che vennero raccolti nella nuova edizione ampliata degli *opera omnia* 1766 (che seguì una ristampa del 1745). Nonostante le migliorie apportate negli anni Sessanta, fu la *princeps* del 1741 ad accompagnare la lettura delle rime ariostesche fino alla fine

¹⁶ Che nel corso del secolo ci si muovesse a una riscoperta della poesia cinquecentesca è ormai riconosciuto (si vedano da ultime le ricerche di Giacomo Vagni: VAGNI 2020, 2021). Imprese editoriali come quelle che riguardarono Ariosto si erano già conosciute negli anni Venti del Settecento per Tasso, su cui cfr. OLIVADESE 2020.

¹⁷ L'anno precedente una stampa in tre tomi (i primi due dedicati al *Furioso*, il terzo con gli scritti minori) usciva per Giuseppe Bortoli (ristampata ulteriormente nel 1753): ma è edizione che almeno per le rime si poggia totalmente a quella di Orlandini del 1731.

¹⁸ Su Barotti si veda la voce di ZICARI 1964 nel *DBI*. Il letterato ferrarese non era nuovo a simili imprese, visto che lungo gli anni Trenta aveva lavorato all'*opera omnia* tassiana, attuando un attivo recupero di testi inediti che si può leggere ancora nel suo carteggio (cfr. OLIVADESE 2019).

¹⁹ Sono i manoscritti Cl. I 64 e Cl. I 365 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara.

del secolo, costituendosi come vulgata grazie alle numerose riedizioni – ben sette – proposte dai Remondini di Venezia.²⁰

Al di là delle Alpi, merita poi le nostre attenzioni un terzo progetto di edizione complessiva, curato dal poligrafo parmense Giuseppe Pezzana, che emigrò a Parigi nel 1772.²¹ Mentre era intento a conquistarsi il favore di Metastasio per editare i suoi testi poetici e melodrammatici, nel 1776 diede alla luce gli *opera omnia* ariosteschi in tre volumi per i tipi di Michele Lambert, con epistola introduttiva a Voltaire.²² Per esplicita dichiarazione, Pezzana trasse dall'edizione del Rolli molte note di commento, nonché l'idea della suddivisione per metri, nella successione però nuova di sonetti, canzoni, madrigali, elegie. Sebbene non ne dia conto al lettore, incrementò di qualche unità il numero dei testi,²³ senza isolarli in una sezione a parte come avevano fatto Orlandini e poi Barotti, ma collocandoli nelle sezioni finali di ciascun metro.

A fianco degli *opera omnia*, era ormai in lavorazione a partire dal 1784 il grande progetto del *Parnaso italiano*, stampato a Venezia da Antonio Zatta: nel 1787 venne licenziato il ventiseiesimo tomo della collana per le cure di Andrea Rubbi (Ariosto, Castiglione, Fracastoro, Sanazzaro, Casa, *Canzonieri del secolo XVI*). Il canone di autori qui riunito, a fronte dei «più di trecento lirici del XVI secolo» (*A' suoi amici*, s.n.), poneva in prima posizione l'Ariosto con la sua «negligenza ingegnosa», delle cui rime è operata una selezione che esclude del tutto i capitoli ternari, sentiti evidentemente come meno conformi al tessuto lirico delle altre sillogi pubblicate. L'edizione, in pulito e senza note, adotta un ordinamento che guarda alla Coppina, sulla scorta degli *opera omnia* dell'Orlandini e del Barotti.

Il grande lavoro settecentesco di scavo e messa a punto venne ripreso per tutta la prima parte dell'Ottocento con pochi, sparuti guizzi di novità, nel solco di un'attenzione critica tendenzialmente subordinata al *Furioso*.²⁴ La stessa qualità dei testi pubblicati in quei primi decenni dipese in gran parte dalle indagini e dalla *recensio* di Barotti (ma anche di Pezzana), fino almeno agli studi di Filippo Luigi Polidori attorno alla metà secolo. L'editore fiorentino Giuseppe Molini procurò nel 1822 un'edizione intitolata nuovamente *Rime e Satire*, a cui tuttavia premise i *Cinque canti* non citati nel titolo (da ricomprendersi dunque nel generico *Rime*).²⁵ I testi vennero tutti annotati alla fine del libro, con glosse piuttosto stringate – almeno per le rime –, che riprendono puntualmente quelle settecentesche; più cura venne stata

²⁰ La stamperia dei Remondini ripropose infatti l'edizione Pitteri del 1741 nel 1753, poi ancora nel 1760, nel 1771, nel 1780, nel 1792, nel 1793 e nel 1798. Sulla stamperia dei Remondini si vedano INFELISE 1990 e INFELISE-MARINI 1990.

²¹ Su alcune attività editoriali del Pezzana – specie quelle relative a Metastasio – si veda SPAGGIARI 1984. Un ormai datato profilo biografico è offerto dal figlio di Giuseppe in PEZZANA 1833, pp. 359-371.

²² Una ristampa dell'edizione sarebbe poi stata emessa sempre a Parigi da un altro editore nel 1783. L'interesse di Voltaire per le opere ariostesche fu ampio: se ne veda BINNI 2015 [1952], pp. 171-173; ma anche i più antichi CARDUCCI 1936 [1881] e DONATI 1889.

²³ A quanto mi risulta, compare in questa occasione per la prima volta attribuito ad Ariosto il capitolo *Rime disposte a lamentarvi sempre*, composto in occasione della morte di Eleonora d'Aragona (Fatini, cap. I).

²⁴ Per la ricezione ottocentesca del poema si veda GENOVESE 2013.

²⁵ Molini si era già mostrato interessato ad Ariosto, con l'edizione dell'*Orlando furioso* nel 1773. Cfr. SCAPECCHI 2011. All'edizione del 1822 seguì poi una pubblicazione del 1824 (*Poesie varie* 1824), che comprende tutte le composizioni poetiche escluso il *Furioso* (e dunque anche le commedie), con un avviso *Ai lettori* per indicare le fonti. Sulla scorta dell'edizione del Molini, sempre nel 1822, uscì a Parigi un'edizione delle *Rime e satire* che per le prime si fonda ancora sull'ormai vetusta edizione del Rolli.

riservata al reperimento di inediti, di cui si dà conto in un *Avviso* preposto alla sezione di rime «nuovamente aggiunte», che contiene indicazioni sui manoscritti e le stampe rare da cui Molini recuperò i testi. Proprio la riscoperta di inediti può dirsi un orientamento evidente della storia editoriale ottocentesca delle rime di Ariosto, tanto da tradursi in pubblicazioni estemporanee del materiale riportato alla luce, talvolta attentamente vagliato, talvolta invece pubblicato sull'onda della fortuna arrisa all'autore, ma in verità di incerta attribuzione: ne sono un esempio la *Canzone di Ludovico Ariosto* 1835, l'*Egloga di Messer L.A.* 1835, l'*Elegie scelte di M. L.A.* 1837, i *Due capitoli di L.A.* 1856, le *Rime inedite di Quattro Poeti* 1872, i *Due rarissimi componimenti di L.A.* 1875, le *Quattro poesie inedite di L.A.* del 1909.²⁶

Contro il proliferare di simili pubblicazioni si mosse Filippo Luigi Polidori nel 1857, in un'impresa editoriale di più ampio respiro curata per Le Monnier, in cui sottopose al vaglio i molti componimenti che andavano circolando sotto il nome di Ariosto (*Opere minori* 1857). A p. XIII Polidori restituisce un elenco – non completo ma ricco – delle pubblicazioni extravaganti delle rime, dopo aver offerto un saggio della loro storia editoriale. Per la sua edizione, più controllata e con un nuovo apparato di note, distinse elegie e capitoli, a cui seguivano l'egloga *Dove vai, Melibeo, dove s'è ratto* e una sezione di «rime varie» – preceduta da un'avvertenza a p. 279 –, dove comparivano, nell'ordine, canzoni, sonetti e madrigali epurati da attribuzioni incerte. L'edizione del Polidori venne ristampata nel 1886 e nel 1894,²⁷ confermandosi come il lavoro di maggior fortuna del secondo Ottocento, e avallando, con il titolo *Opere minori*, un paradigma critico di lungo corso che ha spesso relegato le rime ai margini dell'interesse critico rivolto alla produzione letteraria di Ariosto.

III. Con l'inizio del nuovo secolo si registrarono i primi lavori di ampio respiro sulle rime a firma di Abdelkader Salza, studioso piemontese allievo di Alessandro D'Ancona e collaboratore del «Giornale Storico della Letteratura italiana»,²⁸ i cui sparsi contributi del primo decennio vennero riuniti in una monografia (SALZA 1914). Proprio il «Giornale Storico» aveva accolto in quel torno di anni un'inedita attenzione per le rime, come provano i saggi qui apparsi di Valentino Perazzoli, Emilio Bertana, Giuseppe Barone, tra i primi lavori monografici dedicati alla lirica ariostesca.²⁹

I tempi erano ormai maturi per l'allestimento di un'edizione critica – nel 1903 usciva quella delle *Satire* a cura di Giovanni Tambara –, che venne realizzata da Giuseppe Fatini (1884-1963), allievo di Vittorio Cian, nel 1924. Il lavoro di Fatini, di cui si davano le prime notizie sempre sul «Giornale Storico»,³⁰ procurò il testo delle rime per tutto il Novecento, e lo offre ancora oggi, dal momento che l'edizione corrente, curata da Stefano Bianchi per la BUR (1992), si fonda ancora sul testo stabilito dal suo primo editore novecentesco. Le grandi

²⁶ Taluni di questi casi, come la pubblicazione del 1872, erano libretti nuziali: è pratica ottocentesca piuttosto diffusa quella di raccogliere in opuscoli nuziali scritti minori e poesie di autori cinquecenteschi (se ne danno per Pietro Bembo, Vittoria Colonna, Benedetto Varchi). L'ultimo titolo citato è quello di un saggio apparso sul «Giornale Storico della Letteratura italiana» (FATINI 1909).

²⁷ Dialoga inoltre strettamente con l'edizione delle *Opere di Lodovico Ariosto con note filologiche e storiche* stampata a Trieste per Lloyd austriaco (nella collana *Biblioteca classica italiana*) nello stesso 1857. Mi è stato impossibile individuare il curatore del volume, che riprende l'esatta disposizione dei componimenti del Polidori.

²⁸ Per la collaborazione di Salza al «Giornale Storico» si veda FLORIANI 1985.

²⁹ Cfr. PIRAZZOLI 1906, BERTANA 1909, BARONE 1910.

³⁰ Cfr. FATINI 1910.

novità ecdotiche che pure hanno interessato la seconda parte del Novecento, e di cui questa tesi vuole farsi portatrice, sono infatti spesso rimaste confinate all'inedito o risultano di difficile reperibilità.

Dopo aver pubblicato, nel 1915, un saggio della futura edizione per la collana carducciana *Biblioteca scolastica di Classici italiani*,³¹ lo studioso pubblicò l'edizione critica delle rime nel 1924 in un volume degli *Scrittori d'Italia*, storica collana di Laterza.³² A quattro secoli di distanza la raccolta tornava a essere oggetto di una pubblicazione autonoma che raccoglieva i frutti di un intenso lavoro di *recensio* dei testimoni manoscritti e a stampa (53 i primi, 52 le seconde), e proponeva un deciso ampliamento del numero di testi rispetto alla *princeps* cinquecentesca (che contava 62 componimenti): 98 rime certe, 40 dubbie e 18 apocriefe. Il ruolo di testimoni più importanti era affidato alla *princeps* del 1546 (Cp) e ai due manoscritti ferraresi messi a frutto già da Barotti nella sua edizione settecentesca (F1 e F2). Tuttavia, nonostante gli studi di accompagnamento all'edizione pubblicati negli anni successivi (FATINI 1924b e FATINI 1934), Fatini non avrebbe mai procurato gli apparati, né motivato le scelte testuali operate, non abbracciando una prospettiva lachmanniana di restituzione dei rapporti fra i testimoni: e già questo elemento è sufficiente a suggerire con forza la necessità di ritornare a uno lavoro ecdotico sulle rime di Ariosto.

A fare del testo di Fatini la vulgata novecentesca contribuì poi l'intervento di Cesare Segre che, pur constatando i limiti del lavoro, si limitò a operare qualche minima correzione e a riproporre il testo nelle *Opere minori* Ricciardi (1954). Il titolo torna a proporre una polarizzazione interna alla produzione ariostesca, con il *Furioso* da un lato e le altre opere dall'altro, la cui sola giustapposizione può far raggiungere un peso ideale (di ricezione storica) ed effettivo (di corposità) in grado di controbilanciare mole e fortuna del poema. Le rime qui ripubblicate sono corredate da brevi note esplicative, confermando la tendenza – per altro tipica di quegli anni – a non gravare le liriche di un commento eccessivo per misura. Di certo, poi, la pubblicazione dell'opera in volumi tanto ricchi imponeva di calibrare i commenti per preservare l'agilità complessiva del libro (lo stesso discorso sarebbe valso per SANTORO 1989, cfr. *infra*).

Proprio negli anni Cinquanta cominciava a svilupparsi un discorso critico sulla lirica ariostesca che val la pena di ripercorrere brevemente per tappe e prospettive generali, essendo tuttora alla base del modo in cui oggi leggiamo e percepiamo la raccolta.³³ L'interesse per l'opera conobbe dapprima l'applicazione di Walter Binni (BINNI 1947) e di Emilio Bigi (BIGI 1953, 1968, 1975): se Binni inaugurò una lettura 'per metri', che conobbe grande applicazione nei decenni successivi (Roberto Fedi assume la stessa prospettiva, così come Maria Cristina Cabani),³⁴ i lavori di Bigi, svolti sulla scorta di sondaggi metrico-stilistici, erano intesi a cogliere le diverse fasi di scrittura delle rime, per offrire un valido aiuto alla lettura dell'edizione che al contrario non restituiva alcun ordinamento cronologico (in taluni casi noto). Sempre a Bigi si deve poi l'intuizione di una selezione autoriale dei materiali.

³¹ L'edizione venne riproposta poi nel 1961, ed è corredata di commento, cfr. FATINI 1915.

³² Cfr. FATINI 1924a.

³³ A loro volta questi studi prendono le mosse dai primi inquadramenti novecenteschi delle rime, a opera di SALZA 1914 e FATINI 1924b.

³⁴ Si vedano rispettivamente FEDI 1976 e CABANI 2016.

Confrontando la Coppina e i codici ferraresi con gli altri manoscritti recensiti da Fatini, lo studioso giungeva infatti alla conclusione che era possibile riconoscere un nucleo compatto di rime, trasmesso tanto dai ferraresi quanto dalla *princeps*, probabilmente isolato da Ariosto per disporlo in un secondo momento in un libro di rime.

Un altro sguardo sulle rime, già adottato da Salza, venne poi ripreso nel secondo Novecento in special modo da Georges Güntert, che su «Lettere italiane» offriva un affondo sui *topoi* principali delle liriche, riconducendo l'intera produzione ai motivi del laccio, del nodo e della prigionia (ma, come si vedrà nei commenti, la questione è un po' più complessa).³⁵ Oltre all'analisi per temi, non vanno poi trascurati gli studi sul petrarchismo, che nel caso ariostesco hanno prodotto valutazioni non sempre così soddisfacenti, che tentano di misurare il grado di aderenza o infrazione rispetto al modello facendo riferimento a categorie 'care' della critica ariostesca: dall'ironia alla ripresa parodica, accanto all'opposta 'fedeltà'.³⁶ Ma si tratta di lavori che rischiano di appiattire l'estrema varietà e complessità della lirica di Ariosto, e del suo libro di rime.

Tornando al discorso editoriale, nel 1958 uno studio preparatorio di Anna Carlini, allieva di Segre, riavviò il discorso sull'edizione,³⁷ poi messo a frutto nella tesi di laurea di Roberto Chittolina, sempre diretta dal maestro pavese (CHITTOLINA 1965-1966): l'articolo della Carlini proponeva una ricostruzione stemmatica dei rapporti tra la Coppina e i due manoscritti ferraresi (F1 e F2), individuando la derivazione di F1 e F2 da un antigrafo comune denominato F, e la loro interdipendenza da Cp, che trasmette alcune lezioni primitive rispetto ai ferraresi.³⁸ L'edizione di Chittolina è rimasta inedita, ma il suo lavoro venne vagliato con attenzione e riconosciuto come valido da un nuovo editore delle rime, Cesare Bozzetti.

Negli scritti alla memoria di Lanfranco Caretti egli diede notizia del più importante ritrovamento di rime ariostesche dal Settecento a questa parte:³⁹ Claudio Vela, nei suoi spogli vaticani preposti a un'edizione della raccolta di Pietro Bembo, aveva infatti segnalato al filologo pavese la presenza di un codice adespoto e anepigrafo che trametteva 48 liriche di Ludovico Ariosto, l'attuale Rossiano 639 (ma per errore Bozzetti scrisse 633, generando una sequela di refusi negli studi successivi). Non fu l'unico recupero degno di nota effettuato da Bozzetti, che contestualmente diede notizia dell'esistenza di un codice piacentino (Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, Pallastrelli 230), e che in seguito avrebbe scoperto l'attuale manoscritto Mn (Mantova, Biblioteca Comunale, ms. G II 14 [792]), di cui non riuscì a chiarire in tempo i rapporti stemmatici con gli altri codici e con la *princeps*. Mentre Bozzetti attendeva all'edizione critica che avrebbe posto al centro il manoscritto Rossiano, le rime di Ariosto furono riedite, nell'ormai vetusto assetto del Fatini, da Mario Santoro nella collana

³⁵ Cfr. GÜNTERT 1971. Vi sono sequenze sonetti in cui questi motivi sono evidenti (Vr 7, Vr 19), ma il ventaglio tematico delle liriche è molto più ampio, e si potrebbero annettere altri *topoi* che attraversano la raccolta in modo altrettanto importante: il *servitium amoris*, la disparità tra gli amanti, la *fides*.

³⁶ Si veda FEDI 1990. Tracce di questo approccio si colgono ancora in RABITTI 2000, GUASSARDO 2019b. La *vexata quaestio* del petrarchismo primocinquecentesco è stata ridiscussa in lavori quali ALBONICO 2017b e JURI 2021, tesi di dottorato discussa da poco.

³⁷ Si veda CARLINI 1958.

³⁸ La seriorità delle lezioni dei ferraresi è individuata attraverso il confronto con le correzioni effettuate da Ariosto sul *Furioso*.

³⁹ Cfr. BOZZETTI 1985.

della UTET nel 1989, con note di commento meno stringate di quelle di Segre, e poi nel 1992 da Stefano Bianchi in un'edizione annotata per la BUR (1992).

La morte di Bozzetti nel 1999 mise fine al progetto di edizione, di cui vennero pubblicati postumi da Claudio Vela alcuni materiali in occasione di un convegno intitolato, non casualmente, *Fra Satire e Rime ariostesche*: il volume, dedicato alle due opere ariostesche che nel Cinquecento risultano più spesso appaiate nelle stampe, rappresenta la più organica riflessione sulle rime ariostesche svolta fino a quel momento, e mette a frutto la scoperta del Rossiano effettuata da Bozzetti.⁴⁰ È stata poi Maria Finazzi a riprendere in mano il lavoro del filologo e ad allestire l'edizione critica «del canzoniere» di Ludovico Ariosto – così recita il titolo della tesi di dottorato discussa nel 2003 –, aggiornando la *recensio* di Fatini a 96 codici, e proponendo l'edizione delle 48 rime contenute nel Rossiano, e degli altri testi accolti nei principali «collettori» (la Coppina, i ferraresi, Mn e Pc). L'imponente lavoro è purtroppo ancora confinato alla sede originaria, di non facile consultazione,⁴¹ e necessita di alcuni ultimi controlli per la pubblicazione (come la considerazione della tradizione a stampa). Il mancato licenziamento dell'edizione di Finazzi risulta al momento un vero e proprio *impasse* negli studi ariosteschi, perché l'ampia offerta dei materiali si scontra con una loro difficile fruibilità, che impone – anche in questa sede – di riproporre talvolta integralmente elementi e conclusioni lì raggiunti, come è il caso della tavola dei codici delle rime qui alle pp. 92-94.

Una scelta ibrida è quella percorsa da Giada Guassardo, che agli inizi del 2021 ha pubblicato la prima monografia interamente dedicata alle rime ariostesche, frutto delle sue ricerche dottorali (GUASSARDO 2021). La studiosa, che ha già al suo attivo una nutrita serie di saggi dedicati alla lirica di Ariosto (si veda *Bibliografia*), sceglie infatti di adottare, per le rime trasmesse dai collettori, la numerazione e il testo proposto da Maria Finazzi e, per i componimenti non compresi nel canzoniere, l'ordinamento e i testi tratti dalle *Opere minori* di Cesare Segre (SEGRE 1954). Ne deriva una non sempre accessibile verifica delle ragioni testuali; d'altro canto, il volume offre però un utile inquadramento dei testi sullo sfondo della lirica padana di fine Quattrocento e inizio Cinquecento.

Dinnanzi a un simile quadro editoriale, e di fronte a un'attenzione per le rime che negli ultimi anni allinea un numero sempre maggiore di saggi e contributi, l'esigenza di una riconsiderazione ecdotica dei testi è avvertita come preminente. Di più, quelle 48 liriche riscoperte da Bozzetti in una successione mai trasmessa dagli altri testimoni si offrono al lettore di oggi nell'abbozzo di edizione preparata da Claudio Vela (o dalla tesi di Finazzi) senza un adeguato commento. In un momento storico in cui si è compresa l'importanza di corredare di commenti scientifici le raccolte liriche del Quattro e del Cinquecento, un autore della caratura di Ariosto non può rimanere escluso da un tale servizio, sebbene le rime oppongano una storica resistenza a una valutazione critica complessiva (anche a causa dell'incerta disposizione autoriale sul progetto lirico). Prima di passare a dare notizie sulla raccolta del manoscritto Rossiano 639, mi sembra dunque opportuno soffermarsi a riflettere su ciò che sappiamo in merito alle intenzioni di Ariosto per le proprie rime.

⁴⁰ Cfr. BERRA 2000.

⁴¹ Una copia è custodita alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Io la leggo per gentile concessione dell'autrice, che ringrazio.

2. Il progetto accantonato delle rime e il 1532

Ariosto mantenne uno stretto riserbo sul proprio esercizio lirico in volgare, per tutta la vita. Non sono note testimonianze dirette sulla composizione delle rime, né queste recano traccia di corrispondenze poetiche o di destinatari (salvo qualche rarissimo caso, per cui cfr. qui a 3.1), come invece avviene sul versante latino della lirica ariostesca, questa sì ricca di interlocutori e in grado di restituirci l'emersione di una vivace rete culturale, attiva a Ferrara alle soglie del Cinquecento.⁴² I testimoni manoscritti provano che qualche testo volgare circolò – chissà con quale grado di consenso – già in anni in cui Ariosto era vivo, ma non si conoscono invii certi, né sottrazioni significative, che invece si danno, per esempio, per alcune commedie, date alle stampe senza il suo consenso (e di cui si sarebbe lamentato a più riprese: ad esempio, *Lettere* 198): ma la rappresentazione scenica di questi testi esponeva *naturaliter* l'autore a un minor controllo sulla circolazione. In questo laconico quadro materiale, è importante acquisizione agli studi la riscoperta di un autografo della canzone *Non so s'io potrò ben chiudere in rima* (Fatini, canz. I), conservato in un gruppo di carte nell'Archivio Borromeo sull'Isola Bella (Vb), di cui dà notizia Simone Albonico nella scheda *Autografi* dedicata ad Ariosto di prossima uscita.⁴³ Se, come ipotizzato, è stata inviata a Renato Trivulzio (1495-1545), la canzone autografa potrebbe costituire l'indizio prezioso di qualche invio controllato nel corso degli anni (il testo ha come termine *post quem* il 1513, ma è probabilmente più tardo).

A fronte di tanta riservatezza, colpisce trovare nell'ultimo *Furioso* un'ottava aggiunta al canto XXVII in cui il narratore annuncia l'intenzione di cantare «con lingua e con inchiostro, e in verso e in prosa» la donna capace di mantenersi fedele in amore, che finora era risultata impossibile da trovare («Se ben di quante io n'abbia fin qui amate, / non n'abbia mai trovata una fedele», *OF* XXVII 123, 1-2 e 8). Emilio Bigi ritiene che la giunta sia un implicito riferimento ad Alessandra Benucci, e che dunque l'intera ottava vada letta come l'annuncio di un lavoro sulle rime per l'amata.⁴⁴ L'iperbole dei vv. 7-8 è in realtà piuttosto generica, ma, del resto, segnali di un'autorappresentazione come poeta d'amore si riscontrano fin dalla prima edizione del *Furioso* nel canto A XXVIII (C XLII), alle ottave 93-95, dove, tra le statue della bella fonte del palazzo ducale di Révere, Rinaldo incrocia la scultura senza nome di una graziosa donna, che pare «sdegnarsi» di essere lodata da un solo, innominato poeta. Che dietro le due statue silenti si debbano intravedere Alessandra Benucci e Ludovico Ariosto è cosa nota;⁴⁵ tuttavia, il passo può aggiungersi a una nutrita serie di ottave in cui il narratore designa sé stesso quale vittima di Amore, con costanti riferimenti all'amata che gli ha fatto perdere il senno e che potrebbe impedirgli di portare a compimento l'impresa letteraria (*OF*

⁴² Una panoramica degli scambi di carmi latini con Pietro Bembo ed Ercole Strozzi si trova in GUASSARDO 2018. L'edizione più recente della produzione latina ariostesca, accompagnata da note di commento, è stata curata da Dennis Looney e D. Mark Possanza, e si legge in ARIOSTO 2018.

⁴³ Si veda ALBONICO 2021; ma anticipazioni erano contenute già in FINAZZI 2002-2003.

⁴⁴ Cfr. BIGI 2012, p. 925.

⁴⁵ Oltre ai commenti puntuali al poema, si veda la recente lettura di STROPPIA 2018.

I 2, 5-8; XXIII 112, 4-5; XXIV 3; XXX 3 e 4; XXXV, 1-2).⁴⁶ Una simile autorappresentazione, seppur mediata da precedenti letterari,⁴⁷ suggerisce che Ariosto doveva avere un certa consuetudine nel vestire i panni di un locutore innamorato e sofferente (sintomo che l'esercizio prolungato di scrittura lirica aveva dato certi frutti, almeno in termini di postura).

Tolti questi accenni, l'unico documento che ci consegna qualche ragguaglio sulle rime di Ariosto, altrimenti relegate alle penombre della sua biografia, è la ben nota epistola di Marco Pio a Guidubaldo Della Rovere, duca di Urbino, del 10 ottobre 1532.⁴⁸ Il diplomatico, in forza alla corte estense, era infatti stato incaricato da Guidubaldo Della Rovere di procurargli copia delle rime ariostesche, ma il 10 ottobre si ritrovava a disporre un invio frettoloso e poco curato, che in parte suppliva al rifiuto del poeta di diffondere le proprie liriche:

Mi seria forza dar longa diceria se minutamente io volessi far mia scusa con V. Ex.^{tia} di mio tanto haver tardato in haverli mandato alcune rime di Mess. Lodovigo Areosto sì come quella in una sua mi comandava, ma brevemente, Sig.^{re} mio, farò mia scusa [...]. Li mando queste poche rime dil detto Areosto, le qualle contra sua voglia et con difficultate ho poste insieme; contra sua voglia, perché non voria che fossero viste, con dire che sono inchorette et che a lui è di vergogna che siano viste, né mai da lui ho potuto havere cosa alcuna. Per questo dichio poi con difficultate, perché da più persone mi è stato forza rachorle insieme, et certo se 'l non fosse che più presto io voglio che V. Ex.^{tia} si doglia, o della sua inchoretione, o vero della sua vechiezza, che di me, io non so se io glile havesse mandate, perché in fatti son cose già più tempo composte dal detto Areosto, né poi più mai reviste, che forsi non pareranno a V. Ex.^{tia} di quel sappare che aspetta delle cose sue, ma insieme con lui mi escuso con quella se le trovasse che non li satisfacessero. Io non li mando se non rime de l'Areosto perché da nui non li è altro che componga se non lui, dico cose degne dil iudicio et conspetto di V. Ex.^{tia}.
(*Documenti* 604)⁴⁹

Ariosto definisce le sue rime «inchorette»; Marco Pio aggiunge il dettaglio della «vechiezza», ossia di una composizione ormai lontana e non più rivista. Oltre a testimoniare una precisa 'volontà d'autore', la missiva prova che all'altezza del 1532 esisteva una circolazione – presumibilmente tutta ferrarese – di un manipolo più o meno esteso di rime, che non aveva forma di libro, visto che l'onere di riunirle è demandato al raccoglitore («da più persone mi è stato forza rachorle insieme»). L'intercessione di Marco Pio presso Ariosto pare comunque abitudine consolidata nei rapporti tra il poeta e Guidubaldo, se già l'anno precedente il

⁴⁶ Sulla postura assunta da Ariosto nelle rime si può invece fare riferimento al secondo capitolo di GUASSARDO 2021 (*Ariosto, the Lyric Lover*). Per favorire il lettore, l'elenco di passi appena citato è tratto da OF C (ma erano presenti anche in A).

⁴⁷ Si veda il prologo del *Filostrato* boccacciano, in cui l'invocazione non è rivolta alle muse, bensì alla propria donna (cfr. BIGI 2012, p. 93).

⁴⁸ Su Marco Pio è difficile fornire informazioni certe: è probabile che si tratti di Marco Pio signore di Sassuolo e marito di Lucrezia Roverella, morto nel 1544 (in occasione della cui morte Alberto Lollio compose un'orazione consolatoria che verrà pubblicata nella prima raccolta di *Orazioni di diversi* curata dal Clario nel 1546, ed era prima uscita come pezzo singolo nel 1545: DAL CENGIO 2019, p. 15). Per Marco Pio si veda ORI 2015, nella sezione relativa «al ramo gibertino dei Pio».

⁴⁹ La lettera si può leggere interamente in CATALANO 1931, II, pp. 324-325.

diplomatico informava il duca di Urbino sull'imminente nuova edizione del *Furioso* (*Documenti* 583, 8 giugno 1531).⁵⁰

Il 1532 fu un anno particolarmente impegnato per Ariosto sul versante letterario: ne conservano traccia i suoi scambi epistolari, che è possibile seguire per illuminare tanto le attività di promozione del poema quanto le preoccupazioni per il destino delle commedie. All'inizio del mese in cui Marco Pio scrisse al Della Rovere, in ottobre, erano finalmente state impresse le prime copie della terza edizione dell'*Orlando furioso* per Francesco Rosso da Valenza, e il poeta predisponeva invii e omaggi ad amici e protettori. L'8 di ottobre mandava il poema a Federico II Gonzaga duca di Mantova (*Lettere* 210); il 9 firmava due missive di accompagnamento ad altrettanti esemplari del *Furioso*, una indirizzata a Isabella d'Este e l'altra a Margherita Paleologa, rispettivamente marchesa e duchessa di Mantova (*Lettere* 211 e 212). Solo il 16 dicembre 1532 il poeta componeva un'epistola per Guidubaldo Della Rovere, in risposta a una lettera – oggi perduta – che il duca aveva spedito ad Ariosto il 7 novembre, richiedendo anche «a bocca» qualche sua commedia («La lettera di vostra ex.tia di sette del mese passato ho ricevuta molto tardi, perché m. Antonio Brucio portatore di essa venendo a Ferrara non mi ci trovò, perhò che più d'un mese son stato col Duca patron mio a Mantova», *Lettere* 213). Il silenzio novembrino sulla divulgazione del poema si deve dunque agli impegni ufficiali di Ariosto, che aveva accompagnato Alfonso d'Este a rendere omaggio a Carlo V a Mantova, laddove si trovavano per altro i duchi suoi primi lettori. Michele Catalano ritiene per certo che Ariosto approfittò del soggiorno per donare un esemplare del *Furioso* all'imperatore, omaggiato al canto XV, 24-26 (solo in C).⁵¹ Un apprezzamento imperiale dovette giungergli poi nella forma di un diploma con la nomina di poeta laureato, dal momento che in molti rogiti successivi alla sua morte si riscontra tale dicitura.⁵²

La missiva al Della Rovere del 16 dicembre nomina l'intercessione di Marco Pio, ma tace qualsiasi riferimento alla questione delle rime: al contrario, Ariosto si «duole» di non poter ottemperare alla richiesta di inviare «alcuna mia commedia che non fosse più recitata», spiegando di averne composte quattro, la più recente delle quali – la *Cassaria* volta in versi – era già stata fatta pervenire al duca tramite il Pio.⁵³ Quel primo invio era già alluso nella citata epistola di Marco, che lasciava intendere ulteriori doni all'illustre protettore («La comedia che mandai a V. Ex.^{tia} è pur fattura del detto Areosto et non mancherò di mandarne presto un'altra a V. Ex.^{tia} al mio pocho iudicio più bella di quella, et questo dicho perché ho visto l'una e l'altra recitare et se altro potrò avere, farò il simile», *Documento* 604). Ma nell'arco di tempo tra il 10 ottobre e il 7 novembre non dovettero esserci altri invii da parte di Marco

⁵⁰ Non è dato sapere molto sui legami che invece intercorrevano tra Guidubaldo e Marco Pio, sebbene si può qui ricordare che Elisabetta Gonzaga, prozia di Guidubaldo, contava tra le sue dame di compagnia Emilia Pio di Carpi, vero e proprio braccio destro della duchessa di Urbino (ne avrebbe dato testimonianza CASTIGLIONE, *Cortegiano* I, IV, che scrive di lei: «la qual per esser dotata di così vivo ingegno e giudicio, come sapete, pareva la maestra di tutti, e che ognuno da lei pigliasse senno e valore»). Emilia Pio era stata la consorte di Antonio da Montefeltro, e figlia di un Marco Pio (che «fece parte della scorta d'onore che condusse da Napoli a Ferrara Eleonora d'Aragona, sposa di Ercole d'Este, e nel 1476 fu padrino di battesimo del loro erede, Alfonso»: cfr. ancora ORI 2015).

⁵¹ Cfr. CATALANO 1931, I, pp. 607-608.

⁵² Un simile diploma fu visto da Apostolo Zeno, stante CATALANO 1931, I, p. 608.

⁵³ *Lettere* 213: «poi son circa tre anni che ripigliai la *Cassaria*, e la mutai quasi tutta e rifeci di nuovo, e l'ampliai ne la forma che 'l S.^{re} Marco Pio ne mandò coppia a vostra ex.^{tia}».

Pio, se alla fine Guidubaldo si risolse a indirizzare la sua preghiera direttamente all'Ariosto, che altro non aggiunse all'infuori di un non meglio precisato impegno prodigato attorno a una nuova commedia, *I studenti*, che, ben lungi dall'essere finita, non avrebbe comunque potuto uscire da Ferrara prima di esservi qui rappresentata («quando io l'havessi finita, non la potrei difendere che 'l S.^{re} Duca mio patrone e il S.^{re} Don Hercole non me la facessino recitare in Ferrara, che io ne dessi copia altrove», *Lettere* 213). Ancora il 18 dicembre un'altra lettera raggiungeva Guidubaldo, questa volta a firma di Antonio Buzio (*Documenti* 607), anch'egli messo sulle tracce di primizie teatrali ariostesche, ma pure lui dimessamente obbligato a non recapitare nulla al Della Rovere («hor li dico che le due comedie de le quali V. S. Ill.^{ma} ne dubitava, non sono in stampa»).

Il penultimo anno di vita dell'Ariosto si chiude dunque all'insegna di un'attenta e sempre sorvegliata divulgazione di alcune opere teatrali, svolta a margine dell'ampia attività promozionale legata al poema. D'altronde, il 1532 si era aperto con un accorto prodigarsi dell'autore in vista della stampa del nuovo *Furioso*, nella supplica rivolta al duca di Mantova di esentare dal pagamento di dazi il trasporto di «quattrocento risme di carta» attraverso le terre ducali da Salò fino a Ferrara, in vista della stampa (*Lettere* 193, del 15 gennaio 1532). Ariosto sperava che l'esenzione potesse essere estesa a tutti i successivi transiti di carta, giacché «Io fo pensier ancho di stampare alcune altre mie cosette» (*ibid.*). L'oscuro riferimento alle altre «cosette» ha suscitato grande attenzione nella critica, sempre in cerca delle sparute notizie riguardanti gli scritti minori dell'Ariosto, generando le più svariate ipotesi, tra cui il possibile riferimento alle *Satire* o alle rime.⁵⁴ Ma il deciso rifiuto prodotto a Marco Pio nell'ottobre dello stesso anno mi porta ad escludere che pochi mesi prima Ariosto potesse prendere in considerazione l'idea di mandare in tipografia la propria raccolta, quando le sue energie erano così impegnate sul controllo editoriale del *Furioso*, e quando pure l'attività di commediografo richiedeva impegno. Parallelamente al lavoro sul poema, infatti, nel corso dell'anno il poeta mandò le sue commedie anche al duca di Mantova, avendo però cura di chiedere che non venissero lasciate in altre mani, per evitare la produzione di nuove stampe clandestine dopo quelle che avevano interessato la *Cassaria* e i *Suppositi* in prosa nel 1509. Due sono le missive al riguardo, una al duca (*Lettere* 199) e una a Giovan Giacomo Calandra (*Lettere* 198), suo segretario, entrambe datate 18 marzo 1532 e di contenuto molto simile. Riporto uno stralcio di quella al Calandra, che contiene qualche informazione in più:

Io mando per l'apportatore de la lettera di Vostra S.^{ria} quattro comedie, cioè tutte quelle che mi truovo mai haver fatte. Quella sarà contenta di donarle da mia parte all'Ill.^{mo} Signor Duca. S'io ne finirò un'altra che già molt'anni cominciai, e, menatala un pezzo inanzi, per altre occupationi la messi da parte, io ne farò coppia a sua excellentia. Adesso io sono così occupato per mettere un'altra volta il mio *Furioso* a stampa con alquanto di additione, che non posso attendere ad altro. E s'in queste comedie troverete qualche errore circa l'osservatione de la lingua, escusatemi, ch'anchora ch'io gli habbia veduti, non ho havuto tempo di correggerli. Oltre quello ch'io ne scrivo al Signore Duca, Vostra Signoria lo pregarà da mia parte che, per inadvertenza di chi havrà le comedie ne le mani, non si lascino sì che vadano a stampa, come sono andate de l'altre con mio gran dispiacere. (*Lettere* 198)

⁵⁴ L'ipotesi delle rime è suggerita da FATINI 1924b, p. 137.

Con pronta sollecitudine Federico Gonzaga rispose ad Ariosto il 25 marzo, trovando le commedie «belle et scritte benissimo, nondimeno a me non piace de farle recitare in rima» (*Documenti* 602), e dunque rimandandole ad Ariosto affinché facesse copia in prosa delle «due ultime» (il *Negromante* e la *Lena*), e gli rinviasse, sempre in prosa, la *Cassaria* «reconcia et mutata, com'è questa in versi». ⁵⁵

Il quadro che emerge da questa fitta rete epistolare mostra Ariosto quale autore particolarmente attento alla circolazione dei propri scritti, sensibile alla forma e al grado di finitezza con cui le sue opere venivano presentate, e piuttosto restio ad avallare iniziative di cui non fosse stato vigile promotore. L'unico riferimento alle rime che possediamo, vivente l'Ariosto, si colloca dunque sullo sfondo di un'intensa attività letteraria che è orientata ad altri orizzonti: all'altezza del 1532 il progetto lirico pare accantonato con decisione, e la morte che coglierà il poeta pochi mesi più tardi consegna alle sorti del non finito («inchoette») un lavoro silenzioso, la cui genesi e la cui evoluzione rimangono in gran parte ancora sfuggenti.

3. Il Rossiano 639 e l'idea di un canzoniere

L'affondo sul 1532, anno a cui risale l'unica testimonianza diretta sulle rime, è stato proposto non solo per rendere conto del secco rifiuto di Ariosto alla trasmissione delle sue liriche – e dunque per confermare quale fosse, se dovessimo indicarla, la sua «ultima volontà» –, ma anche per restituire il grado di partecipazione dell'autore a una diffusione (questa sì) controllata dei suoi scritti. Le mancate disposizioni del poeta per le sue rime delegano dunque a noi l'intelligenza complessiva dell'opera, che andrà di necessità incardinata ai dati materiali.

Ma ancor prima di interrogarsi sulla consistenza e sulla natura della raccolta, andrà appurato se essa esista, se cioè le rime di Ariosto non siano soltanto un insieme di testi riuniti a posteriori dagli eredi o dai primi editori. Si può velocemente sgombrare il campo da questo ostacolo, perché è ormai provato che in qualche momento della sua vita Ariosto operò una selezione di liriche a fronte di una più corposa produzione di natura estemporanea o occasionale, probabilmente con l'intenzione di dar vita a un progetto di libro (cfr. BIGI 1968). Prova ne è che la Coppina, i manoscritti ferraresi F1, F2 e Mn trasmettono un gruppo di testi grossomodo condiviso, di contro a una selva di codici e manoscritti più o meno antichi che contengono brevi sillogi o singoli componimenti, talvolta a testimone unico. Che tuttavia i 'collettori' manoscritti (l'antigrafo F e Mn) ⁵⁶ non siano strutturati in un libro di rime è provato dalla suddivisione per metri di cui i ferraresi e Mn sono latori, indizio di una selezione con buona probabilità autoriale, ma soggiacente ad altre regole rispetto a quelle del libro. La disposizione ordinata dei metri fa pensare piuttosto che non si fosse ancora trovato (o che non sussistesse più) un principio ordinatore soddisfacente e che dunque si fosse prescelta

⁵⁵ Il 5 aprile Ariosto si sarebbe detto poi dispiaciuto del tiepido giudizio sulla resa in versi, che a lui persuadeva (*Lettere* 202).

⁵⁶ Di Pc si dirà poi.

una successione ‘di comodo’, pratica e storicamente diffusa.⁵⁷ Acquisita questa sotterranea consapevolezza – che cioè Ariosto avesse provveduto a trascogliere un gruppo di liriche per forse disporne in un organismo complesso –, Bozzetti non dovette faticare a ricondurre il nuovo manoscritto riscoperto, il Rossiano 639, a quel progetto di canzoniere tanto elusivo.⁵⁸

Il codice, infatti, dispone quarantotto rime non in successione metrica: la raccolta così istituita fa mostra di alcune evidenti connessioni tra singoli componimenti, ma soprattutto permette di intravedere alcune architetture di più ampio respiro. I componimenti sono ordinati secondo il seguente prospetto di metri: tre sonetti, un madrigale, una ballata, una canzone, un sonetto, una ballata, due sonetti, una ballata, cinque sonetti, una ballata, tre sonetti, dodici capitoli, cinque sonetti, una ballata, tre sonetti, una canzone, cinque capitoli, due sonetti.⁵⁹ Successione e spettro metrico contengono già elementi di sicuro interesse (approfonditi qui a 3.2 per quanto riguarda il nodo dei capitoli ternari): basti osservare rapidamente la disposizione ballata+canzone, che crea una sequenza di solida tradizione; o ancora l'avvicinamento della seconda canzone a un gruppo di capitoli (canzone+cinque capitoli). L'aggregazione di metri lunghi – si pensi alla seriazione di *Ryf* 22-23 (sestina+canzone) – ha anch'essa ragioni storiche (e di tradizione). Poche annotazioni, dunque, per riconoscere che le architetture dispositive della raccolta sono già pregne di significato, che si affianca (e può rinforzare) la più consueta ricostruzione diegetica, e latamente ‘biografica’, del *liber*, da subito percorsa dopo la riscoperta del manoscritto. Proprio su quest'ultimo aspetto, si soffermava Bozzetti con particolare trasporto. Vale dunque la pena di leggere le sue parole, per ricostruire anche storicamente la lettura del Rossiano, e partire da queste interpretazioni per un suo inquadramento:

[le rime] ordiscono con rigorosa continuità una narrazione che prima si sofferma a descrivere e cantare i *sospiri, lacrime, prieghi, lamenti, pensieri, desir, speranze* preannunciati nel sonetto proemiale, nel loro rampollare l'uno dall'altro [...]; poi, nella zona centrale della silloge, si esalta per un momento in appagata realizzazione di un rapporto amoroso (cosa anche questa non petrarchistica) che, tuttavia, appare continuamente ostacolato ed insidiato dai casi della vita, dalla malignità della sorte e degli uomini e dalle necessità esistenziali; fin che il tumultuoso scontrarsi di certezze e dubbi, sospetti e proteste e riconferme [...] si pervade sempre più di delusione e amarezza e i temi dell'abbandono e dello sdegno si tramutano nei temi del distacco e dell'assenza e, infine, della rinuncia pacata alle illusioni [...]. La parabola di un'esperienza esistenziale è chiarissima. [...] In conclusione ci troviamo di fronte, in Vr, a un preciso “canzoniere”, ad un organismo lirico-narrativo i cui “pezzi” sono riuniti e disposti secondo un meditato disegno architettonico. (BOZZETTI 1985, pp. 92-95)

L'analisi di Bozzetti risale ad anni in cui la categoria di macrotesto cominciava a essere applicata con profitto alle raccolte liriche: basti pensare che solo qualche anno prima, nel 1979, Marco Santagata aveva riunito in un libro le riflessioni sulle «connessioni intertestuali»

⁵⁷ Sui molti codici che propongono partizioni metriche ben definite si dirà qui in 3.2. Sulla Coppina non era d'altra parte possibile far affidamento per i noti e qui già discussi interventi dell'editore.

⁵⁸ Si veda ancora BOZZETTI 1985.

⁵⁹ Conteggiati per metro: ventitré sonetti, diciassette capitoli, cinque ballate, due canzoni, un madrigale.

dei *Fragmenta*.⁶⁰ Non stupisce allora che a metà degli anni Ottanta il riconoscimento di un «preciso “canzoniere”», sulla scorta di osservazioni diegetiche e di connessione, fosse sentito come preminente e orientasse lo sforzo esegetico.

L'idea che il Rossiano sia un canzoniere è stata nel corso degli anni ripresa con ulteriori spogli (COMBONI 2000, ZAMPESE 2000), ma in seguito fortemente ridimensionata, in particolare da Maria Cristina Cabani che parla invece, più di recente, di un «canzoniere strutturalmente debole», e in merito alle cosiddette ‘cerniere’ – componimenti funzionali alle svolte narrative della raccolta –, afferma che la «forte ripetitività di motivi e forme, che contraddistingueva l'Ariosto lirico, [...] rende persuasive, ma mai strettamente necessarie, altre forme di aggregazione dei testi» (CABANI 2016, p. 100).

La provvisorietà dell'assetto trasmesso del Rossiano sarebbe provata tanto da questioni di ordine materiale, quanto da ragioni interne alla raccolta. Tra le prime la studiosa considera il fatto che non possediamo altre copie manoscritte con lo stesso ordinamento del codice vaticano, segnale del veloce superamento di quello specifico assetto. A questo elemento si aggiunga che la seriorità delle lezioni dei ferraresi confermerebbe l'impressione di trovarsi davanti a un libro di rime poi ripensato in un secondo momento.⁶¹ Quanto alle ragioni interne, Cabani non può fare a meno di notare il «gruppo numericamente abnorme e compatto di capitoli» – già indicato come un nodo «rimasto irrisolto» (BOZZETTI 1985, p. 118) –, che poco si amalgama nel tessuto metrico del ‘canzoniere’. Sulla questione dei capitoli si tornerà tra breve (3.2); per ora si aggiunga che la studiosa individua altri nodi problematici: su tutti, l'esordio poco connotato come *incipit* («per parlare di canzoniere è necessario individuare prima di tutto un sonetto proemiale alla maniera petrarchesca. Quello della raccolta vaticana [...] non mi pare francamente dotato degli attributi che si riconoscono in genere in quel tipo, ormai codificato, di sonetto. Se il redattore non lo avesse messo lì, insomma, il lettore non lo avrebbe riclassificato come tale», p. 100); la debole svolta religiosa di Vr 48, messa frettolosamente in coda a un organismo che sembra non preparare a una chiusura o accogliere altri momenti di ripiegamento spirituale («esso appare effettivamente come un frutto isolato, un *hapax* all'interno di una raccolta dove manca per il resto ogni afflato spirituale», p. 101); ma, soprattutto, la possibilità di riconoscere più donne amate nei personaggi femminili che percorrono la silloge. A tal proposito scrive:

Mancano soprattutto, in quell'insieme di rime, l'idea di una parabola esistenziale e un personaggio femminile definito che unifichi l'esperienza amorosa. Nessun indizio dell'unicità di un amore, ma neanche di una vera storia d'amore. I testi sicuramente dedicati alla Benucci sono in effetti assai pochi e incerti e Ariosto non concede *senbals* che consentano di riconoscerla nei personaggi femminili che compaiono nelle sue rime amorose. Il fatto stesso che siano individuabili altre donne senza alcun ruolo definito in un ipotetico percorso amoroso e esistenziale del poeta dimostra che Ariosto non è mai arrivato a una sistemazione soddisfacente delle sue rime sparse ed eterogenee. (CABANI 2016, p. 102)

⁶⁰ Cfr. SANTAGATA 1979. Le ricerche sui *Fragmenta* di Petrarca e l'applicazione letteraria del concetto di ‘macrotesto’ a opera di Maria Corti alimentano negli anni Ottanta una riflessione sulla categoria di canzoniere applicata alle raccolte di rime cinquecentesche: cfr. LONGHI 1979, GORNI 1984, ERSPAMER 1987.

⁶¹ Esse erano provate già tanto da BOZZETTI 1985 quanto da FINAZZI 2002-2003, pp. 172-178.

Ho scelto di riportare ampi stralci tratti dai saggi di Bozzetti prima, e di Cabani poi, per mostrare come la lettura delle rime assente l'autore, anche nel caso di una silloge riunita come il Rossiano, finisca col compromettere nel profondo l'intelligenza dell'opera, complice anche una certa difficoltà del Novecento a comprendere i libri di rime cinquecenteschi. In questo caso, la volontà di ricondurre la raccolta ai segnali rigidi di un *liber* 'petrarchesco' si impone a tal punto da produrre interpretazioni così divergenti da essere opposte: Vr 1 (*O messaggi del cor, sospiri ardenti*) per Bozzetti «assolve senza dubbio ad una ben chiara funzione proemiale», per Cabani «non pare francamente dotato degli attributi che si riconoscono in genere in quel tipo»; se lungo il canzoniere, per Bozzetti, la «parabola esistenziale è chiarissima», per Cabani «mancano [...] l'idea di una parabola esistenziale e un personaggio femminile definito»; quanto a Vr 48 (*Come creder debbo io che tu in ciel oda*), per Bozzetti è «topico testo di chiusura di un canzoniere petrarchistico», per Cabani è «frutto isolato, *hapax*». Pare evidente da queste poche righe che il senso generale della raccolta sfugga alla piena comprensione del lettore moderno, se un medesimo *corpus* può dare adito a tanta discrepanza di letture.

Si impone dunque la necessità di rimettere ordine alle interpretazioni, per così dire, generali del Rossiano. Poiché mi sembra acclarato che le prospettive finora adottate diano frutti discutibili – si è visto come i pur scaltriti Bozzetti e Cabani sostengano con proficuità (annettendo prove) posizioni opposte –, ho deciso di offrire qui di seguito due affondi su altrettanti aspetti che mi sembrano degni di essere considerati, ma che finora sono rimasti trascurati o misinterpretati, e che possono dal canto loro illuminare anche sull'organismo complesso che è la raccolta. Ma prima di passare ad analizzare questi aspetti, sarà infine utile ricordare che proprio di recente Giada Guassardo ha applicato con profitto alla raccolta del Rossiano (edita da Finazzi) lo schema messo a punto da Andrea Comboni e Tiziano Zanato per i canzonieri quattrocenteschi (per cui cfr. ACAV),⁶² da cui risulta una certa tenuta della silloge di rime (GUASSARDO 2021, pp. 13-15). Se ne ricavano dati interessanti, e in qualche modo più analitici, che fanno comprendere come esista una via per mettere proficuamente a frutto anche una lettura macrotestuale.

3.1 Occasioni e voci della raccolta

L'idea che più donne siano cantate nella raccolta, già allusa da CABANI 2016, p. 102, viene riportata da GUASSARDO 2021, p. 13 («It is possible that Ariosto intentionally fashioned it as featuring more than one woman, something not unusual in the current poetic practice»), sebbene nei fatti una molteplicità di amori non venga mai esibita o dichiarata. L'ipotesi sembra piuttosto nascere da un coacervo di dati biografici incrociati con ciò che resta della cronologia (interna) delle rime: poiché Alessandra Benucci non può essere riconosciuta nitidamente come l'unica destinataria della raccolta, complice la possibile datazione alta di alcune liriche e il fatto che il *liber* abbia una conclusione disforica (non supportata da ragioni

⁶² I canzonieri compendati nell'*Atlante* sono analizzati attraverso la seguente griglia: 1) *Punto α*; 2) *Punto ω*; 3) *Elementi strutturali*; 4) *Sequenze di componimenti che condividono lo stesso tema*; 5) *Tempo della storia d'amore*; 6) *Poesie di anniversario*; 7) *L'io lirico*; 8) *Il 'tu' lirico*; 9) *Poesie di pentimento religioso*; 10) *Poesie dedicate a personaggi esistenti*; 11) *Riferimenti geografici*; 12) *Trama*; 13) *Connessioni intertestuali*; *Poesie sulla poesia*; 14) *Contenuti non amorosi*.

biografiche: i due infatti arrivano a sposarsi), è sorta allora l'esigenza di affiancarle altri e non meglio specificati amori del poeta. Ma non vi sono in definitiva ragioni testuali per sostenere una simile ipotesi.

Che la canzone che meglio consente l'identificazione della Benucci non sia compresa in questa raccolta (Fatini, canz. I, *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*) è elemento che contribuisce di certo all'oscurità del progetto. Va anche detto che non si possiedono dati sul momento della sua composizione, se non il termine *post quem* del 1513: se Giuseppe Fatini ritiene che «fu composta in un periodo di molto posteriore al 1513, quando cioè l'A., sereno e indisturbato, vivendo sicuro dell'affetto della sua donna per appagare, come pare, anche un desiderio di lei, rievocava i primi tempi della loro felicità»,⁶³ Mario Santoro chiosa invece: «posteriore, sì, secondo noi, ma non necessariamente “molto posteriore”». ⁶⁴ Della canzone ci resta il già citato autografo di cui dà notizia Simone Albonico, con filigrane risalenti al 1526.⁶⁵ Poiché l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella contiene parte delle carte di Renato Trivulzio (1495-1545), lodato in *OF C XXXVII 12, 7*, è stato ipotizzato che la canzone ariostesca fosse stata inviata dal poeta al sodale (ivi, p. 13): se così fosse, non si potrebbe escludere che l'omaggio fosse più o meno contestuale all'elaborazione, o che comunque si trattasse di un testo di cui Ariosto non aveva motivo di *vergognarsi* (così avrebbe detto a Marco Pio nel 1532) in quanto composto più recentemente degli altri. Indizi interni alla canzone denotano una meditazione che sembra collocarsi a valle piuttosto che a monte della parabola amorosa: tanto l'invito dell'amata-Alessandra a rievocare il momento dell'innamoramento («tenterò nondimeno / farne il poter, poi che così vi agrada», vv. 7-8), quanto i riferimenti ai «mesi ed anni» di silenzio prima che il sentimento fosse rivelato, e l'accento alla vita di lì in poi trascorsa nel «labirinto» d'amore («ed io nel labirinto / prima lo vidi, ove ha da far sua vita», vv. 43-44), riconducono a una posteriorità evidente, a un bilancio a 'giochi fatti', in cui la sfera di complicità tra i due è tale da consentire una *rêverie* postuma.⁶⁶ Si potrebbe allora spiegare l'esclusione dal Rossiano per ragioni cronologiche, se la raccolta fosse stata licenziata prima della composizione della canzone.⁶⁷ Ma alle ragioni cronologiche, non provabili in modo definitivo, si può allineare un motivo 'interno' alla silloge che avrebbe potuto indurre Ariosto a respingerne la canzone dell'innamoramento: l'estrema ricchezza di dettagli biografici e narrativi del testo. La canzone, infatti, circoscrive tempi e luoghi, e soprattutto fornisce molti elementi per identificare Alessandra Benucci: l'origine fiorentina della famiglia («Voi quivi, dove la paterna chiara / origine traete», vv. 67-68), la provenienza ferrarese di lei («lasciato avendo lamentar indarno / il re de' fiumi, ed invidiarvi Arno», vv. 76-77), per non parlare dei riferimenti all'amore clandestino e al sentimento silenzioso del poeta già sopra

⁶³ FATINI 1968 [1915], p. 267.

⁶⁴ SANTORO 1989, p. 183.

⁶⁵ Cfr. ALBONICO 2021.

⁶⁶ Riannodando i termini biografici della questione, Ariosto, se come dichiarato nella canzone, si innamorò effettivamente nel 1513 di Alessandra Benucci, dovette tenere a lungo celato il suo sentimento, almeno fino al 1515, quando morì il marito di lei, Tito Strozzi, lasciandola vedova. I due convolarono a nozze solo nel 1528, ma segretamente «per evitare che la B. perdesse la tutela dei figli e l'usufrutto del patrimonio di Tito» (CESARANI 1966).

⁶⁷ È stato osservato che nei ferraresi compare questa canzone ma non Vr 6 (*Quante fiate io miro*), considerato un testo 'debole' nella progressione retorico-sintattica, lontano dalla fluidità che Ariosto metterà in campo nei capitoli (ma si veda il commento *ad locum*, in cui le scelte sintattiche saranno ricondotti a modelli petrarcheschi).

alluso. Il Rossiano è organismo refrattario a offrire appigli biografici di sorta, e un componimento del genere avrebbe avuto un effetto dirompente nel tessuto vago e sfuggente della raccolta. In ragione di questo, il libro di rime potrebbe cantare l'amore per la Benucci in un frangente in cui era ancora necessario celare i segnali più scoperti. Nel commento ai testi qui proposto si è dunque deciso di riferirsi sempre a un generico appellativo di 'amata' o di 'madonna', persuasi che il libro di rime canti una sola donna (e in assenza di elementi decisivi per supporre che gli amori siano diversi), sia o meno la Benucci. Non è infatti da escludere che siano state incluse nel Rossiano liriche inizialmente composte per diverse donne, ma va tenuta in considerazione la naturale opera di rinfuzionalizzazione che il materiale subisce una volta inserito nel *liber* (come accade per altro già per alcuni testi petrarcheschi).

Resta il nodo problematico di Vr 12 (*Uno arbuscel, che 'n solinghe rive*), senza dubbio rivolto a una misteriosa Ginevra che ha suscitato le più ardite ipotesi dei critici.⁶⁸ Il *senhal* del ginepro (che «il nome ha di colei che mi prescrive / termine et legge a' travagliati spirti», vv. 5-6), è il solo riferimento a una donna specifica dell'intera raccolta, ma la tradizione manoscritta dimostra che il sonetto conobbe una solida circolazione estravagante, segno tangibile che non fu composto in vista del libro di rime, ma per qualche altra occasione. Il dato è significativo, perché ci esime dal considerare questa Ginevra come la sicura dedicataria del Rossiano; inoltre, la posizione piuttosto avanzata del testo nella raccolta (12° su 48) induce a non tributargli il valore che ha, per esempio, il sonetto del nome di Laura posto nel 'cominciamento' (Ryf 5, *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*), ossia quello di indicare l'amata cui le rime sono dedicate.⁶⁹

I silenzi del Rossiano impongono di osservare con più attenzione quei pochi testi rivolti a un destinatario, che chiariscono le coordinate storico-geografiche della raccolta, nonché permettono la datazione di alcune liriche. Oltre all'appena citato Vr 12 (a una Ginevra), si contano Vr 20 (per la malattia che colse Lorenzo de' Medici duca di Urbino nel 1519), 41 (in morte di Giuliano de' Medici duca di Nemours), 43 (a Ippolito d'Este) e 46 (a una «Vergine illustre»).⁷⁰ Tolto il capitolo 43, epistola in terza rima scritta al «Signor» per le febbri che colsero il poeta a Fossombrone nel 1514, degli altri componimenti non è così semplice rintracciare l'occasione e il destinatario da una semplice lettura del testo. Per esempio, l'individuazione dei due Medici deriva da una esegesi storica (nel caso di Vr 20 si deve a TURCHI 1567, p. 56), perché i testi in sé sono molto reticenti dall'esibire elementi per una sicura identificazione: in Vr 20 (*Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*) l'io femminile che piange, Firenze, non è esplicitato, e il *senhal* del 'lauro' per Lorenzo risulta l'appiglio più solido per ricondurre il componimento agli intenti encomiastici verso Lorenzo de' Medici, colto da una malattia già dai primi mesi del 1519.⁷¹ D'altro canto, Vr 41 (*Spirto gentil, che sei nel terzo giro*) è una canzone ancora più trattenuta sul piano delle indicazioni biografiche, in cui una voce

⁶⁸ Un compendio di varie ipotesi antiche è raccolto da CATALANO 1931, I, p. 394-401.

⁶⁹ Rimando al commento per le ipotesi circa le possibili identificazioni, raccolte da una lunga trafilata di studi che è ricorso al bacino di nomi illustri offerto dai cataloghi del *Furioso* quale reagente per il riconoscimento.

⁷⁰ Sull'occasione e sulla vergine cantata in Vr 46, di cui è difficile circoscrivere il caso, si veda il commento.

⁷¹ Ariosto venne inviato a Firenze dal duca Alfonso d'Este nel febbraio del 1519, e poi un'altra volta in maggio, sebbene in quest'ultimo caso il poeta giungesse in città troppo tardi per rendere omaggio al duca d'Urbino. Una bella lettura recente del capitolo in prospettiva medica è offerta da GUASSARDO 2020a.

femminile lamenta la morte dell'amato consorte: di questi si dice soltanto che fu cittadino di Roma, elemento che muove la città personificata a dolere. Solo l'avvicinamento del testo, al di fuori del Rossiano, a un'altra canzone, questa sì esplicitamente intonata alla morte di Giuliano de' Medici occorsa nel 1516 (canz. V, *Anima eletta, che nel mondo folle*), ha indotto i commentatori moderni ad ascrivere anche *Spirto gentil* al compianto per Giuliano de' Medici.

Non sembra superfluo constatare come la presenza medica nella raccolta risulti piuttosto importante – a fronte della fuggevole citazione di Ippolito d'Este a 43, 2 –; e trovi ulteriore forza nel breve elogio affidato ai versi finali di Vr 24 (*Gentil città, che con felici auguri*, vv. 70-72), dove la famiglia è ricordata quale guaritrice dell'«antiqua piaga» della città di Firenze. La centralità dei due pezzi per Lorenzo e Giuliano è poi suggerita dalla loro posizione strategica nella raccolta: Vr 20 è il primo capitolo che si incontra, e apre una lunga serie di ternari (Vr 20-31); Vr 41, pezzo grave e solenne, è invece la seconda canzone del Rossiano, e oltre a essere collocata in apertura della seconda sequenza di capitoli (Vr 42-46), avvia alla chiusura del libro introducendo il tema luttuoso. In entrambi i casi, poi, il locutore è una voce femminile: nel primo caso una Firenze personificata, nel secondo caso la consorte superstite (Filiberta), che lascia poi la parola alla città di Roma dolente, anch'essa personificata. I testi così ordinati istituiscono insomma delle simmetrie di rilievo nell'architettura complessiva del libro, e quasi si specchiano l'uno nell'altro.

I due capitoli e la canzone sono poi meritevoli di attenzione, perché forniscono la più certa cronologia delle liriche a oggi disponibile: Giuliano de' Medici moriva nel 1516 (Vr 41) e il viaggio per Fossombrone risaliva, come è stato ipotizzato, al 1514 (Vr 43); la malattia di Lorenzo de' Medici allusa in Vr 20 lo colse invece nel 1519. L'allestimento della raccolta è allora di certo posteriore a quest'ultima data. Una vulgata piuttosto resistente ha per lungo tempo ascritto Vr 23 (*Meritamente hora punir mi veggio*) alla partenza per la Garfagnana nel 1522, ma non mi sembra vi siano poi molti appigli per una simile datazione (se ne veda il mio commento). Si deduce dunque che l'allestimento della raccolta di cui il Rossiano è unico testimone potrebbe risalire ai primi anni Venti.

Questi testi encomiastici, se inquadrati nella più ampia produzione letteraria di Ariosto, convivono accanto alla violenta polemica antimedicea delle *Satire*, dove il rapporto tra Ariosto e i Medici può dirsi motivo trasversale dell'intero libro.⁷² Nella *Satira* III, in un'antica redazione poi emendata – forse nei primi anni Venti – si ironizzava proprio su Lorenzo de' Medici duca d'Urbino («Quando le scarpe rotte, e il palandrano / senz'alcun pelo, e il ventre mal satollo / facean quel ch'or non è, Lorenzo umano», vv. 91-93 del perduto codice M), quello stesso «Laurin» che nella *Satira* IV, composta nel 1523, sarebbe stato così foscamente ritratto:

Laurin si fa de la sua patria capo,
et in privato il publico converte;
tre ne confina, a sei ne taglia il capo;
comincia volpe, indi con forze aperte
esce leon, poi c'ha 'l popul sedutto
con licenze, con doni e con offerte:

⁷² Cfr. VILLA 2008 e CAMPEGGIANI 2017, pp. 99-101.

l'iniqui alzando, e deprimendo in lutto
 li buoni, acquista il titolo di saggio,
 di furti, stupri, e d'omicidi brutto.
 Così dà onore a chi dovrebbe oltraggio,
 né sa da colpa a colpa scerner l'orbo
 giudizio, a cui non mostra il sol mai raggio;
 e stima il corbo cigno e cigno il corbo;
 se sentisse ch'io amassi, faria un viso
 come mordesce allora allora un sorbo.
 (vv. 94-108)⁷³

La satira VII, che «suggella la storia dei Medici» (BERRA 2019, p. 233), accoglie l'apologo della zucca, vero e proprio apice di un trattamento letterario della famiglia dapprima «scanzonato e giustificatorio» (*Satire* III), poi «impietoso» (*Satire* IV), ora innervato di toni violenti. D'altronde, la satira III era stata composta in un momento in cui, vivente il papa medico Leone X, Ariosto sperava ancora di procacciarsene i favori (anni 1517-1518); al contrario, la quarta e la settima, scritte dopo il 1523, si inserivano in un quadro storico – e personale – profondamente mutato: Leone X era morto nel 1521, e molti altri esponenti della «famiglia d'allegrezza piena», dopo fortunosi accadimenti che pure li avevano innalzati rapidamente, erano morti in un breve lasso di tempo (così pure Lorenzo e Giuliano), a riprova degli improvvisi rivolgimenti di fortuna. Non esistevano più ostacoli che impedissero ad Ariosto di scagliarsi contro i vari componenti della famiglia.

I due testi medicei del Rossiano (più Vr 24) sono stati di certo composti a ridosso dell'evento che intendono lamentare (la malattia) o piangere (la morte), quando i rapporti di Ariosto con la famiglia erano più distesi.⁷⁴ Tuttavia, l'allestimento del libro risale con ragionevole certezza agli anni Venti, in un momento in cui dissapori verso i Medici erano ormai dichiarati (come è noto, le *Satire* IV-VII, con l'eccezione della V, vennero composte dopo il 1523). Il mutato orizzonte non venne registrato dal progetto lirico, dove i pezzi medicei sopravvissero a epurazioni, che pure dovettero essersi manifestate, come sembra dar prova il caso dalla canzone Vr 6, scomparsa dai codici ferraresi. Anzi, proprio i ferraresi accolsero poi la canzone V (*Anima eletta, che nel mondo folle*), non presente nel Rossiano, dove Giuliano de' Medici consola la consorte, Filiberta di Savoia, della propria morte, affidando le proprie parole al fido Bibbiena.⁷⁵

Il quadro entro cui si inseriscono i tre testi del canzoniere Rossiano – si può dire, gli unici componimenti spiccatamente encomiastici della raccolta – non è dunque esente da criticità, e coinvolge una serie di coordinate letterarie, biografiche e relazionali che sarebbero state centrali nella stagione che si apriva all'indomani della rottura con il cardinale Ippolito (1517). La sopravvivenza di questi pezzi nella raccolta è dovuta senz'altro alle ragioni del codice

⁷³ Un recente commento del passo è offerto da MARINI 2019.

⁷⁴ Nel tentativo di accaparrarsi favori papali, Ariosto aveva fatto dono a Leone X di una sua commedia, il *Negromante* (*Lettere* 27, Ludovico Ariosto a Leone X, 16 gennaio 1520).

⁷⁵ CAMPEGGIANI 2017, pp. 128-139, ha di recente individuato nella canzone una vena ironica nei confronti di Leone X, che, se confermata, rientrerebbe in un gioco scaltrito dell'Ariosto, atto a disseminare punte della sua «tastiera polemica» antimedicca anche sul versante lirico.

lirico, lontano da quelle aperture a «potenziale aggressivo» del comparto satirico.⁷⁶ Va da sé infatti che i libri di rime accoglievano pezzi d'encomio più o meno spiccato (così da Petrarca in poi), senza che le contingenze storiche esercitassero un peso così significativo (si pensi alla resistenza di molti testi sannazariani, dedicati a un orizzonte socio-politico ormai scomparso). È anche possibile che la loro sopravvivenza nel tessuto della raccolta, a fronte dei ritratti poco lusinghieri che Ariosto andava intessendo nelle *Satire*, fosse dovuta a un interesse minore accordato al progetto delle rime, che dispensava il poeta dall'allineare la produzione ai sentori politici altrove declinati. Che Ariosto non fosse sempre attento ad aggiornare i riferimenti all'attualità nelle sue opere letterarie è evidenza ormai acquisita agli studi che si sono dedicati ai rimaneggiamenti del poema e al lavoro sulle *Satire* e sul teatro (cito ancora CAMPEGGIANI 2017, p. 119-138); tuttavia, mi sembra resti più persuasivo pensare che, da un certo momento in avanti, in seguito al progressivo deterioramento del rapporto con la famiglia dei Medici, possa sussistere una convivenza tutto sommato pacifica di diversi codici e registri, fondata sulla differenza d'orizzonte e di pubblico di questi testi.

La selezione dei pezzi lirici del Rossiano si situa in un momento storico in cui gli attori rievocati (tanto i Medici quanto lo stesso Ippolito d'Este) sono ormai scomparsi e sospinti in un terreno ostile di cui le *Satire* denunceranno le ombre; segnati dunque da occasioni biografiche – ricordo che Vr 20 risale al 1519, Vr 41 probabilmente al 1516 –, i componimenti lungo il codice della Vaticana raccontano un'altra storia rispetto alle vicine composizioni satiriche, che il commento a questa edizione avrà cura di mettere in risalto.

3.2 Il «numero abnorme» di capitoli ternari

Un ultimo nodo da sciogliere per comprendere la fisionomia del Rossiano riguarda i capitoli ternari della raccolta, che sono molti: un «numero abnorme» afferma la Cabani, forse per un implicito confronto con la pulizia metrica di Bembo, che all'atto di raccogliere le sue rime a stampa rifiutava quattro dei suoi cinque capitoli. La questione dei ternari è avvertita come preminente sia da Bozzetti che da Cabani, quest'ultima portata a riconoscere la provvisorietà della silloge rossiana proprio in virtù di un mancato assorbimento del metro nella raccolta. L'impressione di trovarsi davanti a un abbozzo le deriva dal fatto che i capitoli si coagulano in due punti specifici del canzoniere, con una prima sequenza da Vr 20 a Vr 31 (dodici testi) e una seconda sequenza da Vr 42 a Vr 46 (cinque testi): si tratta del 35,4% dei testi. Tuttavia, per cogliere l'esatta portata dell'assembramento, per capire cioè se il nostro sguardo di moderni oscurato da lenti petrarchesche ci conduca fuori strada, diviene necessario collocare il libro di rime nel suo contesto storico.

A Ferrara si componevano capitoli lirici con più solerzia che altrove: le sillogi di Niccolò da Correggio, Antonio Tebaldeo e Panfilo Sasso accolgono un discreto numero di ternari, al netto più di quelli di Ariosto, ma le loro raccolte sono molto più ampie. Per restare alle sole *Opere* di Tebaldeo (1498), i capitoli sono 25 (su un totale di 309 componimenti, dunque all'incirca l'8% dei testi totali; i restanti 284 sono sonetti), disposti in nuclei verso la fine del

⁷⁶ CAMPEGGIANI 2017, p. 125.

libro, con un solo pezzo vagante, ma comunque vicino ad altri ternari: rispettivamente *Rime* 269-290 (ventuno testi), 293 e 295-296.⁷⁷

La raccolta di Niccolò da Correggio è consegnata al manoscritto H (London, British Library, Harley 3406),⁷⁸ che l'estensore, il segretario del Correggio Antonio Valtellina, allestì negli ultimi anni di vita del poeta (termine *ante quem*: 1508). Il codice trasmette 404 testi, di cui 40 capitoli ternari – dunque quasi il 10% dei testi –, ordinati in due sequenze in conclusione di libro: *Rime* 348-376 (ventinove testi) e 394-404 (undici testi). Quanto a Panfilo Sasso, assumendo la *princeps* delle sue rime (*Sonetti e capituli* 1500), dei 450 componimenti complessivi si contano 44 capitoli ternari – dunque ancora quasi il 10% del totale. Come nel caso di Tebaldeo, lo spettro metrico è ridotto a due sole realizzazioni, visto che i restanti componimenti sono sonetti.⁷⁹ Nel frontespizio della stampa i ternari vengono poi suddivisi in «Capituli XXXVIII»⁸⁰ e «Egloge V», distinzione di genere che è bene evidenziare per comprendere quale fosse la percezione metrica e formale del tempo. I capitoli si trovano nella sezione finale della raccolta, segnalati da una specifica indicazione paratestuale che li separa dai sonetti («Incomincia gli Capituli del preclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso modenese», *Opera* 1501, c. 225v), e divisi a loro volta dalle cinque egloghe finali.⁸¹

I legami dei tre poeti qui citati con Ferrara sarebbero già di per sé sufficienti a indicarli quali naturale bacino lirico cui Ariosto poteva facilmente avere accesso; ma si aggiunga che tutti e tre vengono esplicitamente nominati dal poeta: Tebaldeo e Correggio tra i cantori di dame ferraresi nel palazzo ducale di Révere a *OF* XLII 78-96 (Tebaldeo a 83, 7; Correggio a 92, 3); Sasso nel catalogo finale degli 'amici' e protettori (XLVI 12, 4). Gli altri poeti che nel *Furioso* celebrano le donne ferraresi – Ercole Strozzi, Giangiacomo Calandra, Giacomo Bardellone, Pietro Bembo, Jacopo Sadoletto, Baldassar Castiglione, Giovanni Muzzarelli, Camillo Paleotti, Guido Silvestri, Celio Calcagnini, Marco Cavallo e Timoteo Bendedei⁸² – non sono assidui compositori di capitoli; anzi gli unici di cui ci restano rime sono (oltre a Bembo) Castiglione, Muzzarelli, Bendedei, ma nessuno di loro compone capitoli.⁸³

⁷⁷ La cosiddetta ultima silloge del Tebaldeo per Isabella d'Este, trasmessa dal codice Me^{4c} (Modena, Biblioteca Estense, ms. α. T.9.19 [= Ital. 836], cc. 115r-194r), allestita intorno al 1520, si compone di soli sonetti. Vi sono poi altri capitoli in alcune più brevi sillogi: il gruppo *Altre rime estravaganti* 478 484 495 512 in Me^{2f} (Modena, Biblioteca Estense, ms. α. G.4.5 [= Ital. 832]); 522, 565 in F^a (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. I 378, cc. 1, 17r-32v e 37-50v), in cui il capitolo 565 chiude la silloge e 522 è il terzo pezzo. Si segnalano poi altri capitoli sparsi (*Altre rime estravaganti* 673 678 685-688 700 703 705 708), per i quali rimando all'edizione di MARCHAND 1992.

⁷⁸ L'edizione a cura di Antonia Tissoni Benvenuti segnala che il manoscritto si trova al British Museum (TISSONI BENVENUTI 1969, p. 533), la cui biblioteca è confluita nell'attuale British Library.

⁷⁹ Nella sua estesa raccolta Correggio tenta anche la via della canzone (5 testi) e della sestina (un testo). Resta però evidente una predilezione per il sonetto, e in secondo luogo per il capitolo, anche nel suo caso.

⁸⁰ Ma si tratta di errore della stampa: due capitoli diversi vengono nominati 'cap. XXXVII'. I testi sono dunque trentanove.

⁸¹ Cito non dalla *princeps*, irreperibile online, ma dalla stampa del 1501, sua *descripta*.

⁸² Bendedei è il destinatario del *Carm.* LII (*Ad Timotheum Bendedeum*).

⁸³ La produzione lirica di Bendedei è sopravvissuta, autografa del Tebaldeo, in F (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. I 378, cc. 1, 54r-62v, 64r-65r): ridotta a 22 sonetti, della raccolta è stata più volte messa in dubbio la paternità (cfr. PEONIA 2017, p. 129). Ariosto doveva conoscere qualcosa in più degli scritti di Bendedei, se lo ricorda cantore di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro in *OF* XLII 92: ma nessuno dei 22 sonetti di F riguarda Beatrice. Di Muzzarelli resta un capitolo sciolto (*Deb, non scemerà mai tanti martiri*) nelle rime raccolte da HANÜSS PALAZZINI 1983; di Castiglione sopravvive un capitolo, ma di dubbia paternità.

Tra questi il caso più significativo è senza dubbio quello di Bembo, di cui ci restano cinque capitoli, solo uno dei quali accolto nella *princeps* del 1530 (*Rime* 38).⁸⁴ Nella lettera del 23 settembre 1529 a Vettor Soranzo (BEMBO, *Lettere* 1016), il poeta pregava che il capitolo *Io stava in guisa d'uom* (*Rime* 194) non venisse incluso nella stampa, perché «a me non piace»: tuttavia, prima delle ormai mature espressioni di gusto, esiste una storia sotterranea delle rime bembiane – sotterranea perché affidata ai manoscritti – che vale la pena di ripercorrere brevemente. In particolare, la raccolta affidata al ms. VM5 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 143 [6993]), apografo che venne allestito tra il 1510 e il 1511 a Urbino, ma che poi Bembo tenne con sé per molti anni successivi, trasmette 60 rime, e di queste 4 sono capitoli (gli attuali *Rime* 38, 191, 192 e 194).⁸⁵ A differenza delle raccolte evocate in precedenza, i capitoli sono qui disseminati tra metri vari e non vengono raccolti in sequenze coese; va tuttavia ricordato che si tratta di componimenti piuttosto brevi (il più lungo, oggi *Rime* 194, raggiunge i 46 versi), contrariamente ai ben più lunghi testi di Tebaldeo, Correggio e Sasso: l'elemento può aver influito su una maggiore armonizzazione dei testi con gli altri metri della raccolta. Ma sui numeri complessivi di VM5 e sul suo assetto ritornerò a breve.

Un altro compositore solerte di capitoli, citato da Ariosto in qualche luogo della sua produzione letteraria, è Niccolò Lelio Cosmico (1420-1502), che consegnò alle sue raccolte un buon numero di ternari, e che, stabilitosi a Ferrara dal 1490, conobbe di persona il giovane Ludovico. A lui Ariosto avrebbe dedicato un epitaffio (*Carm.* XVI, *Epitaphium Cosmici*) che ne ricordava le abilità poetiche anche sul versante faceto («tam comi et lepido tibi fuisse», v. 9); e ne avrebbe poi menzionato il soprannome *Cosmicus* in *Satire* VI, 61. Fatini attribuisce all'Ariosto pure un sonetto rinterzato (son. XXXIV), in cui con atteggiamento scanzonato Cosmico è accusato di sacrilegio e incesto («Da Cosmico imparasti d'esser giotto / di monache e non creder sopra il tetto, / l'abominoso incesto, e quel difetto / per cui fu arsa la città di Lotto», vv. 5-8): ma la paternità sembra piuttosto dubbia.⁸⁶ Di Cosmico ci resta una raccolta di rime consegnata al ms. Mc¹ (Biblioteca Nazionale Marciana, Ital. IX 152 [= 7057]), che si compone di 33 testi, di cui ben 13 capitoli (i restanti sono sonetti).⁸⁷ Siamo dinnanzi a proporzioni vicine, e addirittura superiori, a quelle del Rossiano (39,3% dei testi, di contro al 35,4% del codice ariostesco). Anche qui, poi, i capitoli si dispongono in nuclei nella parte centrale del codice (5-9, 12-15 e 18-21), mentre i sonetti sono deputati ad aprire e chiudere il libro di rime.⁸⁸ I ternari di Cosmico avevano poi conosciuto un'edizione indipendente di un certo successo (*Cancion* 1478, seguita da ristampe del 1481, 1485 e 1493), che propone in serie 18 capitoli di materia amorosa (editi in COSMICO 2003), alcuni dei quali sarebbero confluiti nei codici più tardi, tra cui Mc¹, che l'autore costruisce come libri di rime.

⁸⁴ La numerazione, qui e *infra*, è quella dell'edizione di Andrea Donnini, BEMBO, *Rime* (2008).

⁸⁵ Si badi tuttavia che la posizione ravvicinata dei capitoli suggerita dalla numerazione attuale è scelta dell'editore moderno.

⁸⁶ Si ricordino anche 23 sonetti in *Cosmicum* conservati tra le rime dubbie da Fatini. La paternità ariostesca è ipotizzata sulla scorta della testimonianza di Apostolo Zeno che afferma di aver visto un manoscritto dei sonetti con attribuzione al poeta (manoscritto al momento non noto): «sonetti sommamente satirici e sanguinosi» (ZENO, *Lettere* 1785, p. 68). Cfr. da ultima FINAZZI 2002-2003, p. 30.

⁸⁷ Il codice, studiato da BARTOLOMEO 1997, è un bel manufatto, riccamente ornato di miniature, allestito tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, e pensato come libretto-dono.

⁸⁸ Il codice è inedito: traggio i dati dall'incrocio della voce ACAV e dell'articolo di BARTOLOMEO 1997.

Per concludere questa panoramica, farò un rapido riferimento a tre rimatori non ferraresi,⁸⁹ due dei quali non menzionati direttamente nella produzione di Ariosto, ma che valgono a istituire un orizzonte comune in cui proiettare la raccolta del Rossiano. Il bolognese Filoteo Achillini (1466-1538) raccolse, probabilmente in prima persona, le proprie rime nel ms. FL (Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, ms. Acquisti e Doni 397):⁹⁰ il codice, un cartaceo cinquecentesco, tramette 90 testi, composti tra gli anni Ottanta del Quattrocento e l'inizio del nuovo secolo, dei quali più di un terzo sono capitoli (33 per l'esattezza, il 36,6%; gli altri metri sono sonetti, ballate, sestine e un ternario comprendente una barzelletta). Anche in questo caso si riscontra la messa in atto di un principio aggregatore per questi testi, con le sequenze: 34-36, 38-43, 47, 51-54, 57-60, 73, 76-79, 83-87, 89-90. In maniera opposta si comporta il canzoniere amoroso *A Lilia* di Filenio Gallo, anch'esso risalente all'ultima parte del Quattrocento, con orizzonti veneziani: le 129 rime della silloge accolgono metri vari (sonetti, barzellette, strambotti) e 5 ternari, che emergono solitari lungo il codice (11, 51, 66, 76, 127). Dalla disposizione dei capitoli, unico metro lungo del canzoniere, si può forse ravvisare un'architettura elegantemente studiata, con il 66 posto al centro, e a poca distanza da 51 e 76 (a una decina di testi dall'uno e dall'altro); avvia la sequenza di ternari agli inizi di raccolta il capitolo 11, chiude invece 127, a due pezzi dalla fine, entrambi separati dal nucleo centrale da un numero di testi compreso tra i quaranta e i cinquantuno.

Occorre infine considerare la raccolta di Jacopo Sannazaro, riguardo alla quale di recente GUASSARDO 2020c ha messo in guardia dalla facile idea che il modello dei *Sonetti et canzoni* abbia esercitato un qualche tipo di influenza sulle rime ariostesche. Come sappiamo, la raccolta venne pubblicata postuma nel 1530 con un ordinamento di cui è complesso definire il grado di sorveglianza esercitato da Sannazaro (si vedano BALDASSARI-COMELLI 2020, TOSCANO 2018 e 2019). I tre capitoli ternari che nella *princeps* chiudono la silloge ai numeri 99-101 sono scarsamente attestati nella tradizione manoscritta precedente la stampa: l'unico codice che li accoglie è RVF (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferraioli 287), una copia calligrafica e miniata, risalente al torno d'anni 1518-1527 e contenente 61 componimenti, ricondotta a una committenza fiorentina da TOSCANO 2019a. Anche in questo manoscritto i tre capitoli ternari sono riuniti e chiudono la raccolta.

Alla luce del quadro fin qui delineato, non sembra più così persuasivo parlare di «numero abnorme» di capitoli per la silloge del Rossiano, né d'altro canto derubricare la raccolta come provvisoria perché ha mancato di assorbire nel tessuto metrico le prove in terza rima. Si è visto, anzi, che la tendenza generale dei libri di rime del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento padano, e soprattutto ferrarese, è quella di un'emersione di nuclei coesi di capitoli lirici nel corpo delle raccolte.

Una simile direzione strutturale, che vede il capitolo evitare apparizioni isolate, risulta il retaggio di una fisionomia antica del libro antico di rime, suddiviso per metri. Mantengono un'articolazione metrica la raccolta di Panfilo Sasso (bipartita tra sonetti e capitoli), e quella fin qui non citata di Niccolò Liburnio (1470-1557);⁹¹ e non sembra poi superfluo ricordare

⁸⁹ Per altri rimatori ferraresi, che componevano qualche decennio prima di quelli qui ricordati, potrà giovare l'utile panoramica (metrica, e non soltanto) offerta in PANTANI 2002, pp. 388-394.

⁹⁰ Si veda la voce curata da COMBONI 2017.

⁹¹ Su cui cfr. SARTORI 2017.

che anche i manoscritti delle rime ariostesche F1 ed F2 scelgono una ferrea divisione omometrica, e che la stessa Coppina isola i capitoli nell'ultima sezione della raccolta. Tanto le raccolte liriche coeve quanto codici più antichi potevano offrirsi ad Ariosto come un modello, magari non definitivo ma di facile applicazione, per conservare le proprie rime. Il fatto che tutti i principali testimoni delle rime ariostesche, Rossiano escluso, attestino una tendenza al raggruppamento dei metri induce a pensare che Ariosto stesso, probabilmente nell'ultima parte della sua vita, avesse lasciato così le proprie rime, una volta superato l'assetto testimoniato dal codice vaticano.

Il capitolo ternario, escluso dal Canzoniere petrarchesco, costituiva un metro di recente acquisizione al comparto lirico, e la sua immissione nel tessuto delle raccolte avveniva secondo modalità ancora in parte fluide, sottoposte all'arbitrio di poeti e collettori. Iniziatore illustre di questa tradizione fu, come è noto, Giusto de' Conti, la cui *Bella mano* si concludeva con un polimetro e due capitoli, «che solo a uno sguardo di superficie possono proporsi come corrispondenti ai *Trionfi*, che in tanti codici seguivano il canzoniere petrarchesco» (PANTANI 2006, p. 88). In verità le tre prove liriche tentavano la via di altrettanti generi volgari, «affermatasi al di fuori del magistero petrarchesco» (*ibid.*): l'elegia, la disperata, l'egloga, e infine la visione dantesca (l'attuale 150, secondo l'ordinamento offerto sempre in PANTANI 2006, pp. 225-231, aggiunto alle rime in una seconda redazione). Sulla scorta del magistero contiano, dunque, i capitoli tendevano ad addensarsi in sequenze, nonché a collocarsi spesso in luoghi di confine, quale poteva essere la sezione conclusiva di una raccolta: e allora i ternari di Sannazaro acquistano significato, così come il solitario 'sogno' a Savorgnan di Bembo (*Rime* 205), posto in chiusura della piccola *suite* del codice PAN₃ (Parigi, BnF, Ital. 1543) allestito intorno al 1492, il cui ordinamento non è però d'autore.⁹²

Ariosto potrebbe dunque aver raccolto una tradizione che soprattutto a Ferrara manteneva una sua specifica vitalità. Tenendo sullo sfondo questi esempi, non sorprende allora notare nel Rossiano due nuclei di capitoli lirici (Vr 20-31 e 42-46), con alcuni pezzi orientati a specifici sottogeneri della tradizione lirica: su tutti Vr 23 (*Meritamente hora punir mi peggio*), una dipartita; Vr 28 (*Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*) e Vr 43 (*Del bel numero vostro havrete un manco*), due epistole in terza rima, la prima delle quali in persona di una donna sul modello delle *Heroides*; Vr 26 (*O più che 'l giorno a me lucida et chiara*), dalla vena spiccatamente elegiaca; Vr 44 (*Piaccia a cui piace, et chi lodar vuol lodì*) e 46 (*Chi pensa quanto il bel disio d'amore*) contraddistinti dai caratteri combinatori di altri capitoli quattrocenteschi (conservati anche dal rifiutato BEMBO, *Rime* 191). L'architettura del Rossiano mette in campo opzioni di genere e di struttura che si presentavano con naturale disponibilità ad Ariosto, sebbene poi a un certo punto dovette coglierlo un'insoddisfazione generale riguardo al *liber*, forse dovuta all'uscita a stampa di alcune prestigiose raccolte (Trissino nel 1529, Bembo e Sannazaro nel 1530, Bernardo Tasso nel 1531):⁹³ ma risulta difficile stabilire se la scelta di rinunciare a

⁹² Al contrario, lo stesso Bembo avrebbe poi distribuito i suoi quattro capitoli isolati lungo VM5, ma sembra opzione minoritaria (percorsa prima di lui da Filenio Gallo nella sua raccolta *A Lilia*), che verrà per altro dismessa con la *princeps* del 1530, dove sopravvive un solo componimento in terza rima (*Rime* 38), a sancire una stagione di più stretta osservanza metrica petrarchesca.

⁹³ La pubblicazione a stampa di questi libri di rime era stata preceduta da una nutrita circolazione manoscritta di manipoli di testi.

quell'assetto fosse dettata dalla percezione di una fragilità o di certe mancanze, o se piuttosto non fosse causata da un impegno più consistente su altri versanti della sua produzione letteraria. Se i ferraresi testimoniano, come sembra provato, un più avanzato stadio dei lavori, i capitoli continuano a essere centro dinamico e parte integrante della produzione: nessun testo in terza rima è stato escluso (non viene invece compresa una canzone, Vr 6, che ci testimonia un passaggio non del tutto inerte dei materiali). L'idea che il superamento del Rossiano sia legato alla presenza massiccia di capitoli resta dunque un'ipotesi accolta dagli studi recenti, ma di fatto insussistente al vaglio delle prove. I motivi possono essere altri, anche di natura biografica, se, come suggerisce il *Furioso*, Ariosto a un certo punto sembrava intenzionato a cantare Alessandra Benucci in forme e luoghi più scoperti.

Un ultimo aspetto, che emerge a latere del discorso sui capitoli, e che riguarda ancora l'architettura della raccolta rossiana, è la sua lunghezza complessiva. Per prima GUASSARDO 2021, pp. 15-16, faceva notare una certa affinità con la silloge di Bembo consegnata al ms. VM5, in termini di lunghezza (là erano 60 – ma per refuso la studiosa scrive 59 –, nel Rossiano 48) e in alcune scelte metriche e strutturali: due sole canzoni per entrambi i libri, una posta in esordio (6 in Bembo, Vr 6 in Ariosto) e l'altra verso la conclusione (51 in Bembo; Vr 41 in Ariosto).⁹⁴ Proprio alla luce dell'assetto scelto da Bembo, che colloca in penultima posizione un sonetto dedicato a Niccolò Frisio in occasione della sua presa dei voti (*Phrisio, che già da questa gente a quella, ora Rime* 82), Guassardo legge Vr 47 (*Non senza causa il giglio e l'amaranto*) come un pezzo composto in occasione di una monacazione: ipotesi, già avanzata dalla critica in precedenza, che ben si accorderebbe con la 'fine' del canzoniere, se non fosse che esistono validi elementi per sostenere un'altra lettura del pezzo. Mi sembra infatti preferibile individuare nella destinataria del sonetto una giovane in procinto di sposarsi (per la questione rimando al commento del sonetto).

Accanto al codice marciano di Bembo, anche la silloge sannazariana di RVF contava 61 pezzi, e così pure il codice M (Torino, Fondazione Marocco, senza segnatura) delle rime di Benet Gareth detto il Cariteo (le cui rime sarebbero passate a 65 con la *princeps* del 1506). Un numero più ampio di rime era invece consegnato alla *princeps* delle rime di Trissino nel 1529 (79), ma alcuni codici precedenti trasmettevano una prima silloge più contenuta, di 27 pezzi (MAZZOLENI 1987); e si ricordi anche il già citato e modesto canzoniere di Cosmico contenuto nel codice Mc¹ (33 pezzi). I 48 testi del libello ariostesco rientrano dunque in una media diffusa nei primi anni del Cinquecento, ma già percorsa nel Quattrocento,⁹⁵ che supera le dimensioni spropositate dei canzonieri di Tebaldeo, di Correggio e Sasso (per non parlare del canzoniere Costabili, che conta 506 testi, o quello di Alvise Priuli il Vecchio che ne accoglie 537): ma si tratta di anomalie per eccesso, di contro a una media che comunque si attestava sotto i cento pezzi. Si registra, poi, una tendenza opposta in base alla destinazione

⁹⁴ La confezione urbinata (1510-1511) e la dedica a Elisabetta Gonzaga attestano che forse il manoscritto VM5 fu approntato per farne dono alla dedicataria, o addirittura per l'approdo a stampa (DONNINI 2008, p. LV), ma le numerose correzioni dimostrano che divenne ben presto una copia di lavoro (su cui cfr. VELA 1988). Il dato prova che Bembo organizzò le sue liriche in un libro molto tardi (era ormai sulla quarantina), in seguito al suo soggiorno ferrarese, dove poté entrare in contatto con la lezione boiardesca: il numero di rime – 60 – ricalca da vicino una singola partizione del ben più corposo canzoniere di Boiardo.

⁹⁵ Sono 26 (su 96) i canzonieri censiti nell'ACAV ad avere meno di 50 testi; 47 se si considerano quelli con numero inferiore a 100 (dunque più della metà). Cfr. i dati a pp. XIV-XV dell'*Introduzione*.

delle raccolte: è più facile rintracciare nei canzonieri a stampa numeri più grandi rispetto ai loro corrispettivi manoscritti, ma non è notizia che desta tanto stupore, se si pensa che l'approdo in tipografia era solitamente preceduto da un percorso di progressivo accumulo più o meno ordinato di rime, di durata anche lunga (come provano i casi di Bembo, Trissino, o prima di Cariteo, la cui seconda stampa registra una vera e proprio esplosione, e Sannazaro). Al contrario, la destinazione manoscritta di una silloge si presta *naturaliter* a libretti-doni e *plaquette* di lusso, dando corso a una più accurata selezione dei materiali; oppure, favorisce l'approdo di piccoli manipoli di rime in codici miscellanei, dove giungono in seguito a recuperi più o meno sorvegliati. Il dato poteva dunque condizionare la quantità di testi delle sillogi così raccolte. Inserito in questo contesto, il Rossiano, in quanto manufatto di pregio pensato per un dono, è un prodotto pienamente comprensibile nelle sue caratteristiche interne e nel suo numero complessivo. Per altro, questa prima selezione di rime venne poi allargata, come attestano tanto i codici ferraresi (58 rime) quanto la *princeps* (62 rime),⁹⁶ a riconferma di uno specifico stadio 'intermedio', latore di una precisa fisionomia e legato non a caso a un manoscritto di pregio quale è il Rossiano.

3.3 Come leggere il Rossiano

Vorrei chiudere questa introduzione con un paragrafo di servizio, che renda conto di ciò che si troverà minutamente nella raccolta, e che insieme possa fornire una lettura complessiva del libro, tenendo sul tavolo non solo ciò che è stato detto in passato (da Bozzetti, e poi da Cabani), ma anche considerando il quadro mutato degli studi, con le nuove acquisizioni in materia di raccolte liriche cinquecentesche.⁹⁷ Qualcosa a tal proposito si è già detto nei precedenti paragrafi, ma qui verrà ripreso di modo da fornire al lettore un *vademecum* dei contenuti e della loro disposizione per leggere il libro di rime di Ariosto, soprattutto alla luce del fatto che questa edizione propone un inedito ordinamento delle rime, di cui si discuterà nella *Nota al testo*.

Il canzoniere si apre con un sonetto dedicato alla dura condizione dell'amante (*O messaggi del cor, sospiri ardenti*), sul cui valore proemiale si sono interrogati con esiti opposti vari studiosi, e si chiude con Vr 48 (*Come creder debbo io che tu in ciel oda*), ancora un sonetto, che mette in scena un contrito atto di fede e di umiltà, a lungo interpretato in chiave ironica e considerato a più riprese 'posticcio' (ma si veda il mio commento per la proposta di una nuova lettura, che considera come sincera la richiesta di salvezza rivolto a Dio). In mezzo a questi due estremi, si dipana la vicenda dell'io-amante, scandita in diversi momenti. All'inizio (Vr 2-6) l'eccezionalità di madonna rende l'io consapevole della propria inadeguatezza, e insieme audace nell'orientare a lei il suo pensiero: Vr 4 è il primo e unico madrigale della raccolta (ed

⁹⁶ Ma tre delle rime contenute nella *princeps* non sono ariostesche.

⁹⁷ Come è stato di recente ricordato da Franco Tomasi, infatti, nel Cinquecento il libro di rime non è «più riconducibile solamente al modello petrarchesco, sia pure nella forma in cui esso era percepito nel Cinquecento, più per isolati punti forti (l'esordio, la chiusura, i cicli tematici come il ritratto, il guanto, le *cantilenae oculatorum*)». Al contrario, molti sono i modelli che si offrono al poeta, classici o moderni, per la scelta di architetture compositive, temi, elementi metrico-stilistici. (TOMASI 2015, p. 14).

esibisce tessere dei due sonetti precedenti: la *contemplazione* delle bellezze e delle qualità morali; il *pensiero* che si innalza dietro al *desiderio*, esponendosi a pericoli); ad esso seguono una ballata (Vr 5, sulla volontà di esternare il proprio sentimento a madonna) e una canzone (Vr 6, ancora sospesa sulla ‘distanza’ qualitativa tra l’amante e la donna, quest’ultima considerata eccelsa). La successione madrigale+ballata+canzone interrompe e movimentata la compattezza metrica dell’avvio.⁹⁸ Dopo la canzone 6, Vr 7, di nuovo un sonetto, è un testo che riconferma lo stato di prigionia dell’io attraverso un’articolata metafora venatoria, mentre la ballata mezzana 8 dialoga con la precedente ballata 5 attorno al problema della rivelazione del sentimento all’amata (che ora è resa edotta di ciò che l’amante prova per lei, mentre in 5 non lo era ancora): una lettura trasversale per forme metriche può avere una sua operatività, specie nel caso – noto – delle ballate.

Con il sonetto 9, che loda le bellezze di madonna e introduce il grande tema della *fides* dell’io, si registra l’ingresso in una zona diversa, in cui la costanza a lungo dimostrata dall’amante rende meritoria la corrispondenza del sentimento. Il sonetto 9 e la ballata grande 10 sono legati da evidenti connessioni di equivalenza: la chiusa del primo testo («tutto è mirabil certo, non di meno / non starò ch’io non dica arditamente / che più mirabil molto è la mia fede», vv. 12-14) si riverbera nell’incipit del secondo («Se voi così mirasse alla mia fede / com’io miro a vostr’occhi e a vostre chiome, / exceder l’altre la vedreste», vv. 1-3), che si conclude con la rivendicazione di un premio, sia almeno «un dolce principio di mercede» elargito dall’amata (v. 14). Sarà questo il vettore sotterraneo dei pezzi successivi, in una progressiva apertura alla corrispondenza amorosa, annunciata ulteriormente nella conclusione di Vr 14 («Né lungi è hormai, se de’ venir, mercede; / ché, quando s’incomincia a scior la neve, / che appresso il fin sia il verno è chiara fede»), ma di cui già si paventa l’estinzione nel finale della ballata mezzana Vr 16 («D’humile e bassa sorte, / Madonna, il vostro [fuoco *scil.*] si potria ben dire, / se le minaccie l’han fatto fugire»). Accanto a questa spinta più spiccatamente ‘narrativa’ emerge a più riprese il tema dell’inadeguatezza del canto, strettamente allacciato alla dichiarazione di superiorità del latino sulla lingua volgare, e dei modelli classici: così la supremazia dichiarata in Vr 11, 4-6 («Quelli alti stili et quelli dolci modi / non basterian che già greche et latine / scole insegnaro») è operosamente messa in pratica in Vr 13 con l’assunzione del modello oraziano di *Carm.* I 7. Spezza la progressione un sonetto di natura encomiastica (Vr 12), a una Ginevra, di cui già si è detto a *Introduzione* 3.1. Dopo la ballata 16, come accade non infrequentemente dopo un metro diverso dal sonetto – così era successo anche dopo la canzone 6 –, è posto un sonetto dalla più spiccata vena narrativa (Vr 17), che interrompe un’insistita chiusura su temi più astratti; l’unico altro pezzo prima di Vr 17 a essere impostato su un *hic et nunc* è Vr 15, che rievoca il luogo dell’innamoramento, ma sempre con una prospettiva poco ancorata ai dettagli esterni o descrittivi. Di certo, il sonetto 17 prepara alle più distese narrazioni dei capitoli (Vr 20-31). Segue poi un dittico di sonetti (Vr 18 e 19) – che già BOZZETTI 1985 indicava come una delle «cerniere» fondamentali del canzoniere –, apice indubbio della lunga progressione percorsa dall’io e dalle sue speranze: se in Vr 18, testo elogiativo di una «cameretta» non più luogo di «lagrime notturne» (*Rvf* 234, 3) ma *locus deliciarum*, si annuncia l’ormai prossima mercé («ché

⁹⁸ Così dopotutto il lungo cominciamento del Canzoniere terminava con *Rvf* 10, la prima ballata.

tal mercé, cor mio, ti si prepara, / ch'appagarà quanto hai servito et servi», vv. 13-14); in Vr 19 questa arriva nella forma del carcere d'amore, dove l'io pur vive «benigne accoglienze», «complessi / licentiosi», «risi, vezzi, giuochi», fino ai «dolci baci dolcemente impressi» di chiara memoria catulliana.

La lunga sezione di capitoli (Vr 20-31) si apre con una solenne composizione per la malattia di Lorenzo de' Medici duca di Urbino, in cui a piangere è la città di Firenze personificata. Seguono altri due componimenti a voce femminile, un dittico coeso in cui l'amata lamenta l'invasione di indiscreti (21) e maldicenti (22). Ad avvicinare i tre capitoli 20-22 è probabilmente il locutore femminile. L'amante riprende poi parola in Vr 23, che con 24 istituisce un dittico di lontananza: nel primo capitolo, l'io è in viaggio durante una burrasca, e si dispera per essersi allontanato dall'amata; nel secondo (24), posto al centro della raccolta, è arrivato a Firenze, ma la lunga *laudatio urbis* della città lo non salva dalla nostalgia per l'amata, che viene lenita nemmeno dalla presenza dei Medici, guaritori di ogni «piaga». Un brusco salto diegetico conduce a Vr 25, capitolo del «gaudio» a stento trattenuto nell'interiorità, che preannuncia la notte d'amore di Vr 26, in cui gli amanti si riuniscono: *pointe* erotica del canzoniere, e insieme apice della corrispondenza amorosa, il capitolo costituisce il termine ultimo del lungo percorso avviato da Vr 10, nel momento in cui l'amante rivendicava per sé la «mercede» di madonna, prima inavvicinabile per un la sua eccezionalità.

Da Vr 27 comincia la svolta negativa, con una serie di ostacoli – emotivi e materiali – frapposti alla libera corrispondenza degli amanti: *O lieta spiaggia, o solitaria valle* chiama a testimoni gli elementi della natura presso cui l'io ha trovato rifugio per annunciare la nuova tristezza che lo invade, a causa della «dilazione» degli incontri con madonna. Lei viene accusata di crudeltà, con una serie di *topoi* sulla volubilità femminile che innerveranno i capitoli 29-31. In Vr 28 torna a prendere parola l'amata, che rivendica – di contro alle accuse poco lusinghiere che l'amato le rivolge in questa sezione della raccolta – la propria incrollabile fedeltà. Con i testi 29-31 le affermazioni di madonna sembrano però perdere di consistenza, perché l'io è vessato dal peso di un duro *servitium amoris* (Vr 29), impossibilitato a raggiungerla per i molti ostacoli che si frappongono nella notte luminosa (Vr 30) – un capitolo che dispone al contrario gli elementi affastellati in Vr 26, divenendone una sorta di controcanto in negativo –, e infine indotto a riconoscere l'estrema volubilità di lei, che è invitata a moderare affinché la rottura del *foedus amoris* non le generi qualche conseguenza negativa (Vr 31).

Nel segno di una disparità del sentimento si pongono i pezzi successivi, di nuovo sonetti (Vr 32-33 e 35), con due testi (34 e 36) che interrompono la compattezza del tema per introdurre un momento di contemplazione (degli occhi in Vr 34, ma madonna se ne dispiace; dell'aspetto fisico e dell'«ingegno» in Vr 35, con movenze stilistiche che riconduco a Vr 9). Ma la disillusione e l'amarezza dell'amante sono ormai inemendabili, e a poco serve una nuova ballata (Vr 37) in cui l'amata prega Amore di darle pace, perché colpita duramente dai suoi strali: il disinganno dei testi successivi (Vr 38-40) induce l'amante a cercare un rimedio nella lontananza (38), a dismettere la scrittura, non in grado di procurargli la «mercé» desiderata (39), a biasimare la Fortuna che gli impedisce di appressarsi a madonna (40).

La canzone Vr 41, in morte di Giuliano de' Medici duca di Nemours (ma cfr. cappello per i dubbi sul soggetto), apre solennemente alla chiusura. I rapporti scoperti con la canzone bembiana *Alma cortese* (*Rime* 102), la *gravitas* e il compianto precipitano i toni della raccolta e

dettano un colorito tragico che sarà proprio degli ultimi pezzi. Dopo quella morte illustre, infatti, è paventata quella dell'amata, vessata da una dura malattia (Vr 42), e poi quella dell'io (Vr 43), che si appresta a lasciare i suoi *mandata morituri* al «Signore» che accompagnava in viaggio, probabilmente Ippolito d'Este. Siamo intanto al secondo gruppo coeso di ternari (Vr 42-46), aperto dal metro lungo della canzone. I testi 44-46 formano un trittico molto geometrico nelle sue parti, con al centro Vr 45 che riprende il tema dei *remedia amoris* già percorso in Vr 38. Ai lati si dispongono 44 e 46, due capitoli speculari nella struttura e negli esiti – uno votato alla volontà di amare, l'altro intonato alla rinuncia dell'amore –, con un andamento sintattico iterativo.

Prima del ripiegamento spirituale di Vr 48, si colloca infine l'ultimo sonetto con destinatario, una «Vergine illustre», ampiamente lodata, e che si accinge a sposarsi.

Da questa rapida panoramica si ricava un'architettura con simmetrie, centri e periferie, relativamente calibrata nelle sue partizioni: nel 'cominciamento' l'inadeguatezza dell'amante si scontra con le sue aspirazioni elevate, essendo madonna irraggiungibile (Vr 1-6); a questo primo momento segue una progressiva apertura da parte dell'amata (Vr 9-19) fino alla gioiosa notte d'amore (Vr 26), centro narrativo e anche fisico della raccolta. Segue poi una parabola discendente avviata da Vr 27, in cui gli ostacoli e la volubilità della donna provocano la disillusione dell'amante (con punte quali Vr 31). Il ripiegamento luttuoso della fine è avviato da Vr 41, e seguito dalla malattia (Vr 42-43), e chiuso infine dalla preghiera a Dio di essere salvato (Vr 48). Sono distribuiti lungo la raccolta, e non organizzati in sezione come del resto poteva avvenire,⁹⁹ i testi con altri destinatari: Vr 13 a una Ginevra, Vr 20 con Firenze che piange la malattia di Lorenzo de' Medici e che avvia il primo blocco di ternari (contralto della voce femminile che piangerà la morte di Giuliano de' Medici a Vr 41, sempre in avvio dei ternari), e ancora Vr 47.

Si è visto poi che la consistenza metrica e che la lunghezza complessiva del libro, posti sullo sfondo della tradizione lirica coeva, non pongono particolari problemi di comprensione. Anzi, la restituzione della raccolta al suo tempo sembra annullare quelle anomalie percepite in prima battuta da chi si è cimentato nel suo studio, e che derivano da una postura moderna che tiene al centro il magistero petrarchesco (e bembiano in secondo luogo). Il caso dei capitoli è lampante in tal senso: tutti gli studiosi avvertono nella loro abbondanza un «nodo irrisolto» – per citare Bozzetti che per primo lo indicò –, mentre le raccolte coeve ad Ariosto mostrano un grado di disponibilità ad accogliere il metro ben maggiore di quanto ci si potesse aspettare (dall'alto di aspettative bembiane). Anche la lettura paradigmatica della silloge, che pur va tentata, andrà allora condotta con cautela, ricordando che le 'regole' di costituzione del libro di rime sono frutto di molti – e benemeriti – studi dell'ultimo Novecento e dei primi anni Duemila, e non l'esito diretto di una riflessione primo-cinquecentesca.

Si consideri infine il dato non trascurabile di un'ulteriore parzialità dello sguardo moderno. La nostra percezione è infatti inderogabilmente legata alla veste editoriale dei testi, che ci consegna di norma 'la' raccolta d'autore, stabile (o filologicamente stabilita), ma che non

⁹⁹ L'edizione Dorico delle *Rime* di Bembo (1548) riuniva una nutrita serie di sonetti (venti) con destinatario ai nn. 136-155. Si tratta di un prodotto successivo, ma di certo indica una strada di aggregazione testuale che doveva essere percepita nitidamente dai contemporanei.

riesce per sua natura a rendere conto della varietà materiale e d'assetto che le rime di uno stesso autore potevano conoscere nel corso degli anni. Agli inizi del Cinquecento, una tradizione manoscritta per noi irrimediabilmente sommersa consegnava ai lettori – e dunque agli stessi poeti – un numero non definibile ma di certo rilevante di prove liriche orchestrate in libri, che potevano tradursi in modelli vicini e percorribili, di natura diversa e più eterogenea di quelli a cui siamo abituati: agili raccolte in libretti di pregio, piccole *suite* di testi dati in dono ad amici e cultori di poesia, strutture mobili cristallizzate in singoli codici, e molto altro. Una lettura trasversale della tradizione, a oggi non ancora percorsa (essendo questa legata, come è noto, all'affondo autoriale e mai complessivo), potrà restituire un panorama assai più mosso e variegato di quanto fino a questo momento ipotizzato, e condurre a una percezione di libro di rime regolata da altri aspetti.

Contestualizzata nel suo tempo, la raccolta del Rossiano si anima di un preciso significato e assume una fisionomia lontana dall'articolazione strutturale del Canzoniere di Petrarca che è per noi il modello di confronto continuo e naturale (e che lo è anche per loro, ma con modalità e *focus* diversi). Solo assumendo uno sguardo 'interno' al secolo si potrà allora cogliere il disegno di una raccolta che si ricava un preciso spazio identitario. Le diverse tensioni strutturali – di metro, di occasione e di contenuto –, che emergono alla sua lettura, danno vita a un organismo complesso, qui corredato per la prima volta di un commento che intende offrire tanto gli elementi minimi quanto le campate più ampie, con la speranza che l'Ariosto lirico possa essere restituito progressivamente a sé stesso, e che il Rossiano venga riconosciuto come una raccolta dotata di una sua coerenza virtuosa, in linea con altri libri di rime dell'inizio del Cinquecento.

NOTA AL TESTO

1. Il manoscritto Rossiano

Il ritrovamento di un nuovo manoscritto delle rime di Ariosto (Vr), annunciato da Cesare Bozzetti nel 1985, segna un deciso spartiacque nella storia editoriale delle *Rime*. Dell'importanza del manufatto si è già detto nell'*Introduzione*, ed è dunque necessario procedere a una sua descrizione codicologica, premettendo fin d'ora che una meticolosa presentazione viene offerta in FINAZZI 2002-2003, purtroppo di difficile accesso. Molti materiali, nel frattempo sottoposti a verifica, verranno dunque riproposti in questa sede.

Vr (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 639)

Cart., mm. 144 × 104 (in ottavo), sec. XVI, di cc. VIII + 64 + VIII. Il ms. è adespoto e anepigrafo: sul dorso è presente l'unica indicazione del contenuto (in alto: RIME VARIE; più in basso: COD. CHAR. / SAEC. XVI). La legatura è una rossiana di tipo A, con ornato centrale a impressione e semplici filetti dorati. Le carte di guardia, più recenti, si dispongono come segue: un duerno misto più ternione di carta bianca all'inizio; un ternione di carta bianca più un duerno sempre misto alla fine. I duerni sono composti da un foglio di carta bianca spessa e da un foglio di cartoncino azzurro, questo incollato al contropiatto della legatura; i ternioni sono in semplice carta bianca. Le guardie sono filigranate in alto nell'angolo interno con uno stemma coronato con tre gigli (e una contromarca che reca le iniziali I.A.). Esse non sono numerate, mentre gli otto fascicoli che compongono il ms. presentano quattro numerazioni differenti, tutte sul *recto* delle carte: una antica in basso a destra, nello stesso inchiostro usato dal copista del codice per le iniziali dei versi (con tre serie alfabetiche, intervallate, tra la prima e la seconda e tra la seconda e la terza, da una nota tironiana: la prima è una serie alfabetica maiuscola da A a Z, comprese K, X, Y; la seconda è una serie alfabetica minuscola che comprende sempre le lettere sopraccitate; la terza è una serie alfabetica maiuscola corsiva, comprensiva di K, che arriva a c. 61r con la lettera N); una moderna, meccanica, stampigliata sotto la serie antica, in numeri arabi; una terza antica, probabilmente cinquecentesca, sempre in numeri arabi, in alto a sinistra (leggibile chiaramente da c. 25 a c. 61); una, infine, più moderna, a *lapis*, sempre in alto a sinistra, leggibile chiaramente alle cc. 43 e 63, semicancellata nelle prime 24 carte. Delle 64 cc. del ms. sono scritte le carte 1r-61v; le altre (62r-64v), lasciate bianche, hanno poi accolto alcuni disegni amatoriali e scarabocchi: a 63r si intravedono dei fiori, un tronco, un viso; a c. 63v una casa con un colonnato, a c. 64r un soldato, a c. 64v una donna con un ramo d'ulivo.

Il codice si compone di otto fascicoli quaterni: I (cc. 1-8), II (cc. 9-16); III (cc. 17-24); IV (cc. 25-32); V (cc. 33-40); VI (cc. 41-48); VII (cc. 49-56); VIII (cc. 57-64). Si segnalano due filigrane differenti: una brocca inscritta in un cerchio (sul tipo di Briquet 12845, datata Cesena, 1518) e una bilancia inscritta in un cerchio, sormontata da una stella a sei punte, simile a Briquet 2586

(1505),¹⁰⁰ nei soli fascicoli VI e VII. Il manoscritto è in discreto stato di conservazione, con macchie di umidità nella parte superiore dei fogli e qualche sporadico foro di tarli.

Il codice contiene 48 componimenti di Ludovico Ariosto. Le liriche sono trascritte da un'unica mano, che interviene talvolta a correggere sé stessa con l'inchiostro con cui trascrive le lettere maiuscole a inizio verso, più chiaro e rosato. La scrittura è un'umanistica corsiva, con un *ductus* posato e calligrafico. Le aste di *b*, *d*, *l*, *h* sono lunghe e hanno un occhiello posto sulla punta; sono generalmente dritte o in alternativa lievemente piegate a destra. Al contrario, l'asta della *t* tende solo in alto e spesso non supera le altre lettere; la lettera presenta poi un tratto orizzontale vergato a destra di quello verticale. La *f* e la *s* discendono sotto il rigo con un'asta dritta, così come la *p* e la *q* come la *g*, che ha una pancia inferiore vistosamente arrotondata ma mai chiusa. Le lettere *i*, *m*, *n* e *u* sono tutte facilmente riconoscibili; gli occhielli di *a* e *o* (ma anche di *b*, *d*, *g*, *p*, *q*) sono chiusi. Ricorre quasi sempre il puntino sulla *i*, mentre l'apostrofo è scarsamente adottato. Essendo un'umanistica corsiva, sono presenti dei legamenti, tendenzialmente bassi (tranne nel caso della *o*). Il copista impiega due inchiostri principali: uno marrone, lievemente slavato, per i componimenti; uno rosato per tutte le lettere iniziali di verso, scritte sempre in maiuscolo e probabilmente apposte dopo la scrittura dei versi. Ritengo più persuasivo pensare che le lettere maiuscole siano state vergate dopo la trascrizione e non prima, come invece suggerisce BOZZETTI 1985, p. 90, perché il copista adoperava lo stesso inchiostro delle maiuscole per aggiungere alcune correzioni ai componimenti già trascritti. Si aggiunga che, al momento di riportare le iniziali con altro inchiostro, egli cassa con l'inchiostro rosato alcune lettere incipitarie che in un primo tempo aveva trascritto erroneamente assieme al verso (ad es. c. 26^v).

Lungo il manoscritto sono visibili diversi interventi correttori, in scritture corsive dal *ductus* disordinato e frettoloso. È possibile individuare con una buona dose di certezza una mano *b*, a cui tuttavia si affiancano altre mani, difficili da circoscrivere per l'alto numero di interventi minimi e minuti: FINAZZI 2002-2003, p. 69, segnala tre insiemi di correzioni tra loro piuttosto uniformi, proponendo di ascrivere alla mano *b* solo un numero ristretto di casi, e per il momento risulta difficile aggiungere altro a questo quadro.¹⁰¹ Oltre ai ritocchi a testo si segnala poi una postilla trascritta in uno scudo disegnato a c. 13^r, in una sorta di capitale calligrafica, a correzione di un'errata impaginazione dei capitoli, inserita da un'altra mano ancora (*c*).¹⁰² A c. 61^v compare poi l'indicazione di una data (1585), apposta probabilmente dalla stessa mano (*d*) che ha numerato le carte in alto a sinistra (mi riferisco alla numerazione che si legge da c. 25 a c. 61).

Lo specchio scrittoriale è a piena pagina (mm 90x68): ogni carta comprende 14, massimo 15 righe tracciate ogni carta comprende 14, massimo 15 righe tracciate a lapis (restano visibili in alcune carte tracce di foratura per guidare l'operazione), così che un sonetto possa esservi impaginato correttamente. L'apparato decorativo comprende una pagina ornata (c. 1^r) e venti iniziali decorate a pennello lungo il manoscritto. Venendo alla miniatura della prima carta, si

¹⁰⁰ Anche FINAZZI 2002-2003, p. 66, indicava la vicinanza a Briquet 2586, riportando però per errore la data 1520-1521, quando in realtà quella filigrana è ricondotta da Briquet a un ambiente fiorentino di inizio secolo (1505); in alternativa a centri di produzione a Seyboldorf (Baviera) nel 1505; e Hermannstadt nel 1502-1506. Noto anche grandi affinità con Briquet 2486, di fattura viennese più tarda (1525).

¹⁰¹ FINAZZI 2002-2003, p. 69.

¹⁰² La mano segnala un errore nella trascrizione di un testo: «sono posti al suo | loco carte 23 | et sequita dreto | a gesto verso Et | fu la mia etc. | O benedetta lo qle | è posto a le sopra | dete carte cioè 14 | dove è il segno ro [...]». L'ignoto postillatore segnala che a Vr 26 sono stati interposti alcuni versi di Vr 30 (e che questi andranno ricondotti alla c. 23^v, dove il componimento effettivamente inizia). Sull'annosa questione dei capitoli trascritti scorrettamente si veda 1.4 Gli errori del copista punto 4.

può osservare che il capolettera d'oro della *O* dell'incipit (*O messaggi del cor, sospiri ardenti*) è inserito in un riquadro purpureo, da cui parte una barretta dello stesso colore che scende fino al margine inferiore. Nel margine opposto, quello esterno, è miniato un listello doppio a colori alternati blu e oro, da cui poi si diramano decorazioni di penna con fiorellini colorati e bottoncini d'oro, a metà pagina, e poi nei margini superiori e inferiori. Al centro di quest'ultimo è raffigurato un clipeo dorato con stemma eraso su campo d'azzurro (su cui cfr. 1.2).

Bibliografia. BOZZETTI 1985, pp. 88-90; FINAZZI 2002-2003, pp. 66-69; *Catalogo dei codici miniati* 2014 I.2, pp. 1050-1051.

Per avanzare un'ipotesi di datazione del codice diviene necessario rifarsi alla cronologia interna delle liriche ivi trasmesse, che consente di fissare almeno un termine *post quem* per l'allestimento della raccolta (il dato andrà poi incrociato con gli elementi di ordine materiale ricavati dalla descrizione). Il componimento con la data di composizione più avanzata risulta al momento risulta al momento Vr 20, che piange la grave malattia che colpì Lorenzo de' Medici duca d'Urbino nel febbraio del 1519 (e che lo avrebbe condotto a morte pochi mesi più tardi). Ancora FINAZZI 2002-2003, p. 69, riportava come termine *post quem* il 1522 in ragione della lettura vulgata di Vr 23, generalmente riferito alla partenza per la Garfagnana: ma, come ho dimostrato nel commento, non mi sembra un'ipotesi definitiva.

Ricondurre il progetto di un libro di rime attorno ai primissimi anni Venti risulta ipotesi piuttosto convincente, anche in virtù delle poche presenze parzialmente riconoscibili all'interno del libro: il cardinale Ippolito d'Este, dal cui servizio Ariosto prese le distanze nel 1517; Lorenzo de' Medici duca di Urbino (scomparso, come si diceva, nel 1519); Giuliano de' Medici duca di Nemours (deceduto nel marzo del 1516).¹⁰⁵ Un circuito culturale di cui Ariosto fu attore intraprendente ed energico, e che sarebbe del tutto tramontato con la morte di Leone X, al secolo Giovanni di Lorenzo de' Medici († 1521), rendendo intempestivo un progetto letterario che tenesse al centro queste figure. Gli elementi di ordine materiale del codice – il tipo di scrittura, le filigrane, la decorazione –, seppur non decisivi, orientano a una confezione grossomodo vicina ai tempi interni della raccolta, ma non consentono una delimitazione più specifica.

1.2 Un manufatto di pregio

Un approfondimento dell'apparato decorativo può far luce sul grado di finitezza del prodotto e sulla sua committenza: studiare un codice del genere consente infatti di aprire capitoli importanti sulla storia della ricezione dell'opera e sull'accoglienza che questa poteva avere tra i contemporanei. Accantonando per un momento l'unica miniatura del manoscritto – f. 1r –, è possibile avanzare qualche considerazione sulle iniziali miniate dei componimenti. Queste ultime si presentano come letterine «dorate racchiuse entro piccoli riquadri ripartiti in due settori di colori contrastanti e cosparsi di puntini d'oro e biacca» (*Catalogo dei codici miniati*

¹⁰⁵ Per comprendere la complessa esperienza letteraria dell'«ultimo Ariosto», sebbene non incentrato sulle rime volgari, ci soccorre ora l'imponente saggio di CAMPEGGIANI 2017.

2014, p. 1051). Proprio osservando la decorazione degli incipit, Bozzetti riteneva che il manoscritto non fosse terminato, secondo il principio per cui «le lettere iniziali di ogni rima avrebbero dovuto essere ognuna inquadrata in un fregio, eseguito però solo, e non sempre, nella prima parte del manoscritto, nell'ultima parte quasi totalmente assente» (p. 90). Lo studioso ha di certo avvertito una più nutrita presenza di iniziali miniate nella prima parte del codice, ma non pare aver osservato i metri a cui queste sono legate: a un esame approfondito del manoscritto appaiono, infatti, alcune ricorsività non casuali nelle decorazioni, le quali dimostrano non soltanto che il lavoro di decorazione venne terminato, ma che era stato predisposto per segnalare alcuni snodi importanti del testo. Si dirà innanzitutto che vengono ornate le iniziali dei metri lunghi: troviamo miniate, in ordine di apparizione nel codice, gli incipit di Vr 26, 27, 28, 29, 30, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 42, 43, 44, 45, 46,¹⁰⁴ che sono i capitoli ternari della raccolta (con l'eccezione non casuale di Vr 20, per il cui ruolo cfr. § 2.2); sono poi decorate le iniziali di Vr 41 (una canzone) e di Vr 1, 7 (ma il v. 5 e non il v. 1), 32, tre sonetti collocati in posizioni significative: sono rispettivamente il testo di apertura, il sonetto che segue la canzone Vr 6 e il primo sonetto che compare dopo il blocco coeso di capitoli 20-31. Restano fuori da questo computo due conclamati errori: la decorazione del v. 14 di Vr 6, che corrisponde all'avvio della seconda stanza di canzone, e quella del v. 46 di Vr 31. La menda occorsa alla canzone è facilmente spiegabile come una svista, perché di certo il miniatore intendeva ornare l'iniziale della canzone in quanto metro lungo, ma poiché questa seguiva una ballata, egli non ha rintracciato correttamente l'avvio. Anche l'errore del capitolo 31 può trovare semplice motivazione: il copista omette di copiare i vv. 42-43, producendo due versi rientrati uno di seguito all'altro (vv. 45-46, due inizi di terzina), come accade quando un capitolo finisce e l'altro comincia subito di seguito (ma cfr. § 1.4 punto 2). Ingannato dal rientro ravvicinato dei due versi, decora il secondo, interpretandolo come l'incipit di un nuovo componimento.

Si può concludere che la tendenza generale del copista, pur con qualche errore, sia quella di miniare le iniziali dei metri lunghi e quelle dei sonetti che avviano una nuova partizione metrica dopo una canzone o dei capitoli. Alla luce di questo quadro, non è più opportuno considerare l'apparato decorativo del codice non concluso, come sosteneva in prima istanza Bozzetti: il fatto in sé non è peregrino, perché proprio tale deduzione lo portava a dedurre che la confezione fosse stata interrotta e il manoscritto non consegnato. Se la destinazione del codice resta un problema insolubile, perché non possediamo notizie al riguardo, il manufatto a un'analisi attenta risulta finito nelle sue parti. Tutt'al più, si potrà ipotizzare una rapida svalutazione del codice qualora si considerino gli errori grossolani commessi dal copista all'atto di copia, questi sì certi, e non risanabili a tal punto da arrivare a compromettere la riuscita del lavoro (ma cfr. § 1.4 punto 4).

Appurata la finitezza del prodotto, la pregevole decorazione del manoscritto può instradare ancora a qualche riflessione sul luogo di confezione e sulla sua destinazione finale. Quanto al primo punto, già il *Catalogo dei codici miniati* della Vaticana (2014) riconduceva lo stile decorativo del codice alla miniatura emiliana rinascimentale di primo Cinquecento,

¹⁰⁴ La numerazione dei componenti, qui e in tutta la *Nota al testo*, è quella della mia edizione, laddove non diversamente specificato.

soprattutto ferrarese «per il carattere degli ornati marginali nella pagina d'*incipit*, con fitti *ramages* a penna disposti in fasci spiraliformi, disseminati di fiorellini multicolori e gocce d'oro» (p. 1051).¹⁰⁵ La miniatura ferrarese aveva conosciuto nel corso del Quattrocento una luminosa stagione legata in particolar modo alla *fabbrica* di Borso d'Este (1413-1471), che produsse una interessante messe di codici – tra cui spicca la nota *Bibbia* –, riuniti da un medesimo gusto stilistico altamente riconoscibile ancora nel primo Cinquecento.¹⁰⁶ La fiorente attività miniaturistica incontrò un rapido declino durante il ducato di Alfonso d'Este, tanto che il suo *Officio* può dirsi l'ultima creazione eccezionale di quel periodo.¹⁰⁷ All'altezza degli anni Venti, poi, la grande fortuna della stampa aveva rapidamente affossato l'industria miniaturistica e, di conseguenza, la confezione di manoscritti come quelli che venivano realizzati fino a pochi decenni prima. A un simile quadro storico è poi necessario aggiungere qualcosa circa gli oggetti decorati: si noterà infatti la consuetudine di miniare manoscritti che trasmettono le Sacre Scritture, libri d'ore, messali, graduali (la già citata *Bibbia* di Borso, il *Breviario* di Ercole, l'*Officio* di Alfonso sono gli esempi più noti e ricchi), ma anche classici latini e in misura minore opere umanistiche (è il caso del bell'esemplare miniato dell'*Eroticon* di Tito Vespasiano Strozzi oggi alla Biblioteca del Seminario di Padova).¹⁰⁸ Al contrario, in contesto ferrarese poche sono le opere volgari con analoghi impianti miniaturistici: merita di essere segnalato, tra le fatture estensi, il MS M 731 (New York, The Pierpont Morgan Library) che trasmette il *De modo di regere e di regnare* di Antonio Cornazzano recante il ritratto di Eleonora d'Aragona.¹⁰⁹

Di certo, le raccolte liriche costituivano una tipologia libraria diversa dai grandi progetti miniaturistici appena citati. Se si possono segnalare con maggior frequenza bei prodotti manoscritti nella seconda metà del Quattrocento, nella forma di doni a illustri lettori,¹¹⁰ libri di rime decorati diventano più rari sulle soglie del nuovo secolo e nei decenni successivi. I casi di cui abbiamo notizia si legano a iniziative autoriali o sono committenze di personaggi più o meno illustri che accordano prestigio all'autore e ai suoi testi. Si può segnalare il codice T (Torino, Fondazione «Antonio Maria e Mariella Marocco», privo di segnatura), che trasmette le rime di Cariteo in un bell'esemplare per Ferrandino, come attesta lo scudo a c.

¹⁰⁵ Per le considerazioni sulle decorazioni del codice mi sono avvalsa dell'*expertise* della prof.ssa Federica Toniolo dell'Università di Padova, che sentitamente ringrazio.

¹⁰⁶ Gli studi attorno alla miniatura estense possono giovare di recenti aggiornamenti: si vedano in particolare HERMANN 1994 e il catalogo *La miniatura a Ferrara* 1998. Più in generale risulta utile il rimando a *The painted page* 1994.

¹⁰⁷ L'*Officio di Alfonso I* (Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian, inv L.A. 149) è il noto libro d'ore del duca, allestito intorno al 1506-1507 e miniato da Matteo da Milano (cfr. HERMANN 1994, p. 199).

¹⁰⁸ Se ne veda la scheda a cura di Federica Toniolo in *La miniatura a Ferrara* 1998, pp. 231-232 (n. 43).

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, pp. 232-233 (n. 44).

¹¹⁰ Alcune raccolte liriche miniate si segnalano nella seconda metà del Quattrocento fuori da Ferrara: si possono ricordare qui il canzoniere di Angelo Galli contenuto nel bel manoscritto di fattura urbinata Urb. Lat. 699 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), allestito per Federico da Montefeltro, duca di Urbino; o ancora il canzoniere per Beatrice d'Este di Gaspare Ambrogio Visconti nel manoscritto su carta purpurea trasmesso dal manoscritto Trivulziano 2157 (Milano, Biblioteca Trivulziana). Sfogliando l'ACAV, e fermandosi alla sola lettera A, si segnalano i codici del canzoniere di Giovanni Aloisio (Wien, Österreich Nationalbibliothek, ms. cl. 3220) dell'Anonimo Costabili, miniatura nella prima carta (London, British Library, Additional 10319), dell'anonimo del «canzoniere per Zucarina» (London, British Library, ms. King's 322), dell'anonimo del codice di Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelferbitanus 277.4 Extravagantes) dell'anonimo milanese (codice privato M): tutti prodotti minati, decorati, e di ottima fattura.

1^v «inquartato con pali d’Aragona e le croci di Calabria» (MOROSI 2000, p. 178); o ancora il manoscritto RVF delle rime di Sannazaro (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferraioli 827), la cui committenza è stata ricondotta alla famiglia fiorentina dei Ginori da un recente studio di Tobia Toscano.¹¹¹ Il codice è stato allestito in un torno d’anni compreso tra il 1518 e il 1527, grossomodo nello stesso arco temporale del Rossiano: indizio della resistenza – da opporre all’ormai inarrestabile avanzata della stampa – di certi prodotti librari dalla materialità ricercata, pensati per una lettura privata e impreziositi dagli stemmi di famiglia. Inserito in tal contesto il Rossiano, il cui apparato è di certo sobrio ma non povero, si distingue allora quale libretto di pregio, e la volontà di ornare il manoscritto e la natura stessa della decorazione si pongono come indizi di un destinatario o committente di riguardo.

Che il codice avesse uno specifico destinatario (o un committente) lo prova lo scudo miniato a c. 1^r, che è stato abraso forando la carta (in seguito restaurata). Ciò che rimane visibile dello scudo sagomato, inserito in un clipeo dorato su fondo rosso, è il campo d’azzurro, nonché la linea del capo estroflessa in cinque vistose punte: alla luce di tali dettagli, si può ipotizzare che lo stemma originario fosse costituito da un’unica grande figura, o da poche figure abbastanza contigue fra loro disposte al centro.¹¹² Gli stemmi araldici con campo d’azzurro sono molti, ma un’estesa mappatura – condotta tanto localmente quanto a campione lungo la penisola – mostra che le caratteristiche intrinseche dello stemma (e in particolare il fatto che la/e figura/e fossero raccolte al centro) non lasciano spazio a un vasto campione di candidati. Si aggiunga che nel Nord Italia, poi, le bicromie tendono di norma al rosso e all’argento, perché molte terre sono legate all’Impero; più campi d’azzurro si trovano invece nel Regno di Napoli, per i legami passati con gli Angioini (ma va detto che è probabile che chi fosse abbastanza vicino ad Ariosto per poter richiedere o avere accesso alle rime si trovasse in centri da lui abitualmente frequentati: Ferrara o Firenze *in primis*). Indagando nelle reti amicali più vicine ad Ariosto – perché, anche supponendo un allestimento non autoriale, una simile raccolta riunita non poteva che essere un’emanazione altamente controllata, dato lo stretto riserbo che il poeta mantenne sempre sul progetto (cfr. *Introduzione* § 2) –, due sono le famiglie a possedere stemmi in campo d’azzurro: gli Este, naturalmente, e i Della Rovere. Tuttavia, a quell’epoca lo stemma roveresco – la rovere dorata su campo d’azzurro – era ormai inquartato, in seguito all’assunzione del Ducato di Urbino nel 1508, con le insegne feltresche.¹¹³ Proprio i molti elementi che componevano lo stemma dopo quella data inducono a escludere la famiglia da una possibile committenza. Non che lo stemma degli Este fosse meno complesso: per ragioni dinastiche il duca Alfonso d’Este aveva adottato l’inquartato che era stato di Borso, con i gigli di Francia, l’aquila bicipite imperiale e lo scudetto d’azzurro con l’aquila d’argento al centro; tuttavia, è provato che il potere estense venisse ancora raffigurato agli inizi del Cinquecento attraverso la sola aquila bianca in campo d’azzurro, stemma originario della famiglia (o in alternativa con il minoritario unicorno,

¹¹¹ Cfr. TOSCANO 2019a.

¹¹² Per le seguenti informazioni araldiche sono debitrice ai consigli e alla guida del dottor Maurizio Carlo Alberto Gorra dell’Académie Internationale d’Héraldique e del professor Luigi Borgia, cui vanno i miei ringraziamenti.

¹¹³ Le insegne araldiche delle più importanti famiglie della penisola possono essere consultate con profitto in una pagina della Biblioteca Estense Universitaria al seguente link: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/insegne.html>. Per la storia degli stemmi estensi valga anche il riferimento a SPAGGIARI-TRENTI 1985 e FERRARI 1989; per quelli rovereschi a GRETA 2003.

sempre in campo d'azzurro).¹¹⁴ Non sarà allora da escludere che un membro minore degli Este potesse fregiarsi dell' aquila su campo d'azzurro, o che il manoscritto fosse un dono generico alla famiglia. La materia araldica impone cautela, ma resta il fatto che tra le molte personalità nominate da Ariosto nel catalogo del *Furioso* (XLVI 1-19), i soli ad adottare stemmi su campo d'azzurro restano i due casati appena citati, entrambi vicini ad Ariosto.

Si aggiunga poi che, significativamente, l'unica traccia di una richiesta a noi pervenuta di avere in lettura le rime di Ariosto è depositata nella lettera che Marco Pio scrisse a Guidubaldo II Della Rovere il 10 ottobre 1532, ricordata nell'*Introduzione* («Li mando queste poche rime dil detto Areosto, le qualle contra sua voglia et con difficultate ho poste insieme; [...] né mai da lui ho potuto havere cosa alcuna, per questo dico poi con difficultate, perché da più persone mi è stato forza rachorle insieme»). Difficile identificare quell'invio con il Rossiano, perché Marco Pio ammette di aver raccolto in fretta le rime, e da «più persone» diverse, il che lascia supporre un manipolo di testi un po' raffazzonato, riunito in una *plaque* non organizzata in studiate architetture, come quelle che invece si colgono nel nostro manoscritto. Si aggiunga poi che lo stemma di Guidubaldo era inquartato con le insegne feltresche, elemento che fa escludere la committenza del Della Rovere. Ho voluto però ricordare la richiesta del duca di Urbino, perché dimostra che esistevano cultori di scritti ariosteschi – e nella fattispecie delle rime – al di fuori dei circuiti cittadini ferraresi, esponenti di illustri casati, che potevano desiderare le liriche e richiedere la realizzazione di un codice come il Rossiano.

Accanto alle due famiglie filoariostesche, il più noto e celebre fondo azzurro di uno stemma era all'epoca quello che accoglieva i gigli del re di Francia. L'osservazione in sé non è peregrina, perché Ariosto si dimostrò attento cultore dell'amicizia francese quando predispose una copia del *Furioso* del 1516 per Francesco I, in un momento storico in cui il re di Francia aveva da poco dimostrato la sua grande intelligenza politica sul territorio italiano.¹¹⁵ L'esemplare in questione, oggi conservato alla BnF (*Rés. Yd. 242*), è l'unico delle copie superstiti a poter «vantare un rapporto diretto con l'autore» (DORIGATTI 2006, p. XCV). Marco Dorigatti ha solo di recente ricostruito la genesi della miniatura che orna la c. 3r – di certo ferrarese, stando alla perizia di Federica Toniolo e Giordana Maria Canova –, riconducendola a una committenza ariostesca. La *D* iniziale del poema è riccamente ornata di bianchi girari, tipici della più antica officina miniaturistica ferrarese, mentre le foglie di acanto che circondano lo stemma posto al centro del margine inferiore rispondono a un gusto più moderno, che si rintraccia anche nella decorazione di un *Messale* di Ippolito d'Este.¹¹⁶ Ciò che più interessa qui è però lo stemma miniato al centro, su fondo d'azzurro

¹¹⁴ Bisogna qui operare un *distinguo*. Il duca Alfonso d'Este aveva adottato il celebre stemma di Borso, inquartato e così blasonato: «nel 1° e nel 4° d'oro all'aquila bicipite di nero a volo abbassato, membrata, rostrata e coronata del campo, linguata di rosso e unghiate di nero; nel 2° e nel 3° d'azzurro a tre gigli di Francia d'oro disposti 2 e 1, con bordura indentata d'oro e di rosso; su tutto, nel cuore, uno scudetto d'azzurro all'aquila d'argento a volo abbassato, membrata e rostrata d'oro, unghiate e linguata di rosso» (SPAGGIARI-TRENTI 1995, p. 50). Questo stemma e quello relativo al partito di Rovigo erano ad appannaggio ducale; l'inquartato di Niccolò III era invece ad appannaggio degli altri membri della famiglia. Accanto a questi, l'aquila bianca continuava a rappresentare anche da sola il potere estense, come attestano alcune miniature sulla *Bibbia* di Borso (si veda per esempio c. 2r: il manoscritto si trova interamente digitalizzato al seguente link, <https://edl.beniculturali.it/beu/850016178>).

¹¹⁵ Su cui cfr. almeno PELLEGRINI 2009 e KNECHT 2015.

¹¹⁶ Si veda la descrizione della miniatura a DORIGATTI 2006, p. XCVII.

con i gigli francesi, sormontato da una corona d'oro, gemmata al naturale, con cinque fioroni perlati visibili su punte, inframmezzati da quattro punte perlate: lo scudo è poi inserito in un clipeo dorato su fondo rosso.



Fig. 1 *Orlando furioso*, 1516 (BnF, Rés Yd. 242, c. 3r)



Fig. 2 *Rime* (Rossiano 639, c. 1r)

L'affiancamento dei due scudi non vuole indurre l'occhio a vedere nel secondo abraso ciò che nel primo invece è ben visibile, ossia i gigli di Francia. L'ipotesi è stata percorsa, specie osservando che la linea estroflessa dello scudo del Rossiano in cinque vistose punte (modalità di rappresentazione di uno scudo non così diffusa a quell'altezza cronologica) poteva celare i cinque fioroni perlati della corona di Francia, miniati in un primo tempo e poi coperti successivamente di blu per celare la prima destinazione del codice.¹¹⁷ Tuttavia, dopo aver provveduto a richiedere le riproduzioni multispettrali della pagina alla Biblioteca Apostolica Vaticana, è parso evidente che non vi siano state sovrapposizioni di colori nella parte superiore dello stemma: l'idea di un destinatario tanto illustre sarà allora da accantonare.

Si propongono però le due immagini allineate per aggiungere per avanzare ancora alcune considerazioni sull'apparato decorativo e sullo stemma del Rossiano. Una prima riflessione riguarda il destinatario del codice: se nel 1516 il poeta dispose l'invio di un *Furioso* per una personalità illustre come il re di Francia, fatto miniare parcamente, in modo elegante ma senza un impianto decorativo eccessivo, con la sola prima carta ornata e le successive iniziali di canto decorate, allora un prodotto come il Rossiano, calligrafico, allestito in un libretto di piccolo formato e decorato con sobrietà, può verosimilmente essere stato pensato come dono per una figura importante. Tornando dunque all'idea enunciata sopra, il destinatario di

¹¹⁷ Non sorprenderebbe più di tanto pensare che una prima confezione per Francesco I sia poi stata ripensata prima dell'invio e sostituita con un secondo destinatario, date la fragile alleanza estense con i francesi: nel 1526 Alfonso, infatti, non aderì alla lega di Cognac, alleandosi invece con Carlo V (sulla questione si veda la voce del *DBI* sull'estense curata da QUAZZA 1960). D'altronde nel *Furioso* permangono tracce dell'ammirazione che Ariosto doveva nutrire per il re di Francia, con qualche ottava «politicamente innocua» che sopravvive fino al 1532 (per cui cfr. CAMPEGGIANI 2017, pp. 162-164).

questo codice sembrerebbe essere persona di certo prestigio, non necessariamente legata ai circuiti ferraresi, se si pensa che anche Guidubaldo fece richiesta delle rime da Urbino, ma con buona probabilità sì (si vedrà tra poco un elemento a favore).

In secondo luogo, le indubbe consonanze cromatiche dei due stemmi, la semplicità del clipeo dorato, la forma generale degli scudi spingono a chiedersi se le indicazioni per la realizzazione del *Furioso* non fossero le stesse date per il primo, se insomma possa intravedersi un'iniziativa ariostesca anche nel caso del Rossiano, ricordando che nel 1516 Ariosto aveva già supervisionato una copia per il re di Francia. Si tratta di un'ipotesi onerosa, che tenderei a escludere, anche per i molti errori di copia del codice che il poeta avrebbe di certo notato se fosse stato realizzato in sua presenza; del resto, i dati materiali instradano a una più che probabile confezione ferrarese, ma non consentono altre deduzioni. Non sembrano indizi sufficienti per ricondurre il progetto a un controllo diretto di Ariosto, ma possono attestare che l'impresa nacque vicino a lui, e probabilmente, se non per sua diretta emanazione, fu realizzata con il suo consenso: la scarsa circolazione delle rime in grandi nuclei, così come la lettera di Marco Pio, testimoniano un'attenta sorveglianza del poeta sulla divulgazione delle proprie liriche, specie se in forma di libro.

La raccolta trasmessa dal Rossiano sembra insomma avere una destinazione eminentemente privata. Il quadro si arricchisce aggiungendo che non ci resta nessun dato relativo alla circolazione successiva del prodotto: poiché ad oggi non si possiedono notizie in merito a copie successive, si può ragionevolmente concludere che il manoscritto non conobbe diffusione. I motivi di tale silenzio risultano al momento insondabili. Se il codice è stato realizzato da Ariosto e se, come suggeriva Bozzetti, l'iniziativa naufragò in corso d'opera senza raggiungere il destinatario per cui era stata pensata, vien da chiedersi come mai nell'estesa divulgazione delle carte private seguita alla morte del poeta, che furono oggetto di un gran contendere nei decenni successivi tra il figlio Virginio e i fratelli di Ludovico, Gradasso e Alessandro, il manoscritto non uscì mai allo scoperto, se pure si presentava finito.¹¹⁸ L'allestimento del codice potrebbe essere con più probabilità ricondotto all'iniziativa del misterioso committente con lo stemma in campo d'azzurro, che ne avrebbe affidato la realizzazione a un copista di professione per poi custodirlo gelosamente, senza lasciare che venisse copiato ulteriormente. L'ipotesi che il codice fosse in mano del suo destinatario affascina per ragioni diverse. Innanzitutto, spiegherebbe perché all'atto di copia l'estensore abbia commesso errori nella trascrizione ordinata dei capitoli ternari (qui al § 1.4 punto 4): la sua attività non era direttamente supervisionata da Ariosto, che avrebbe dato il proprio consenso all'operazione, senza prendervi parte più attiva. In secondo luogo, sia la mancata emersione del codice nella divulgazione postuma degli scritti, sia la sua silenziosa e adespotata sopravvivenza inducono a pensare che il manufatto sia finito lontano dallo scrittoio del poeta. Dopo secoli, il manoscritto ricompare infatti nella collezione del bibliofilo romano Giovanni Francesco De Rossi (1796-1854),¹¹⁹ che raccolse più di 1200 manoscritti a partire

¹¹⁸ La notizia è già riportata da CATALANO 1931, I, p. 176; ma si veda anche l'ampia ricostruzione offerta da FRAGNITO 1992, che già insisteva sulla necessità di approfondire la gestione del patrimonio letterario lasciato da Ariosto.

¹¹⁹ Per il profilo del bibliofilo si veda la voce del *DBI*: FAGIOLI VERCELLONE 1991; quanto alla collezione libraria cfr. PIAZZONI 2008.

dal 1838, oggi conservati nel fondo Rossiano della Biblioteca Apostolica Vaticana. Che De Rossi non sapesse di essere in possesso di un manoscritto di rime dell'Ariosto è provato dalla legatura da lui commissionata, che reca il generico titolo di *Rime varie*: all'atto d'acquisto il venditore non doveva avere informazioni specifiche circa il contenuto del codice.

Data la numerazione del manoscritto (639 su 1195), è probabile che l'acquisto risalisse all'ultimo decennio di vita di De Rossi, perché non solo gli ingressi erano registrati in ordine di arrivo, ma le acquisizioni crescevano progressivamente nel corso degli anni.¹²⁰ È stato poi accertato che De Rossi comprasse unitariamente *stock* di libri: scorrendo il fondo, si trovano pertanto piccole serie di codici omogenei per materia o lingua.¹²¹ Alla luce di questa pratica, è bene indagare la posizione del *Ross.* 639: non sembra infatti che sia stato verificato in passato cosa si trovi sullo scaffale prima e dopo il manoscritto delle rime di Ariosto. I *Ross.* 628-637 sono tutti codici in lingua germanica, di vario argomento, soprattutto teologico-dottrinale; il *Ross.* 638 conserva un piccolo vocabolario autografo di Giovanni Andrea Barotti; il *Ross.* 640 trasmette invece la *Cantica* di Avicenna.¹²² Appena prima del *Ross.* 639, il *Vocabolario delle Frasi e Perifrasi raccolte da G.A.B.F.* (*scil.* Giovanni Andrea Barotti Ferrarese) si presenta come un libricino composto da fogli ricavati da una stampa precedente (impressa nel 1717, come è chiaramente visibile nella prima carta), in cui, con una grafia corriva, un giovane Barotti, all'epoca non ancora ventenne, raccoglie in ordine alfabetico uno zibaldone di termini e perifrasi di origine dotta, rifinando le carte con sporgenza progressiva per rendere più facile rintracciare la lettera d'interesse (alla stregua delle moderne rubriche telefoniche). A f. 1r prende avvio la *Parte prima del Vocabolario*, probabilmente trascritta tra il 1717, anno della stampa da cui è stato ricavato il supporto cartaceo, e il 1722; la *Parte seconda del Vocabolario delle Frasi e Perifrasi raccolte da G.A.B.F.* comincia a f. 41r e reca la data manoscritta 1722, a indicare un secondo momento di compilazione (a cui ne segue un terzo a f. 87r con i *Sinonimi*). Si tratta, senza ombra di dubbio, di uno strumento d'uso di natura privata, come prova innanzitutto il supporto improvvisato su cui è stato raccolto il vocabolario, ben lontano dalla ricercata materialità dei codici che interessavano in prima battuta De Rossi. Forse il bibliofilo ha acquistato il vocabolario in virtù dell'evidente natura autografa del documento, visto che il Barotti si era distinto nel corso del Settecento per le molte e note iniziative editoriali (che in taluni casi riguardavano lo stesso Ariosto). Resta per noi significativo che proprio Barotti possedeva due importanti manoscritti che trasmettono le rime di Ariosto, gli attuali F1 e F2, avuti in dono da Girolamo Baruffaldi (1675-1755): di questi diede notizia negli *opera omnia*

¹²⁰ Sulla complessa vicenda che interessò la biblioteca di De Rossi all'indomani della sua morte fino al definitivo passaggio alla Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1921, si dispone di una documentazione parziale, ora custodita negli ultimi numeri del fondo (*Ross.* 1196-1216, che raccolgono lettere, inventari, frammenti), mentre poco o nulla ci resta della composizione progressiva della biblioteca e della provenienza dei manoscritti.

¹²¹ Alcune testimonianze di questa pratica sono conservate nel *Ross.* 1196, raccolta della documentazione relativa alla biblioteca rossiana: *Documenta et epistulae diversae (1848-1920)*. Le primissime carte di questa collettanea risalgono a quando De Rossi era ancora vivo e documentano il fitto scambio con antiquari e collaboratori: nel 1851 riceve il catalogo di un tal Cav. Avellino; una lettera di non molto successiva attesta che acquistò due stampe da una libreria francese; ancora, compare un elenco di libri, senza data, con intestazione in tedesco – probabilmente il documento di una trattativa d'acquisto.

¹²² Nei numeri successivi del fondo non sono riscontrabili, con un mero spoglio del contenuto, elementi che potrebbero far pensare ad altri raggruppamenti: il *Ross.* 641 raccoglie *Sofisier au Recueil de B.S. & F.*; *Ross.* 642 *Ovidius, De arte amandi libri III*; il *Ross.* 643 è un *Defectibus in celebratione missae occurrentibus*; il *Ross.* 644 è un volume di *Vaticinia varia*.

ariosteschi da lui curati (per cui cfr. *Introduzione* 1). Il codice, insomma, si trova accanto a un documento autografo di uno dei più attenti cultori di cose ariostesche, nonché di un attivo intellettuale che si interessò sempre alla storia della letteratura ferrarese. La vicinanza del vocabolario al *Ross.* 639 non è allora forse da ridurre a mera casualità, ma potrebbe rimandare a una comune provenienza dei manufatti: sembra infatti poco plausibile che il *Ross.* 638 possa aver circolato a lungo dopo la morte di Barotti (avvenuta nel 1772), data la natura estremamente provvisoria del prodotto, che non doveva attrarre l'interesse di collezionisti o antiquari. È probabile, invece, che il vocabolario fosse rimasto vicino al suo luogo di allestimento, in quella Ferrara ariostesca che poteva ancora custodire, come si vedrà, anche un elegante libricino di rime di Ariosto che è ora il *Ross.* 639.

In conclusione, ci troviamo davanti a manoscritto di pregio, concluso nelle sue parti, allestito in area ferrarese (e dunque in ambienti vicinissimi all'Ariosto) e destinato a una personalità illustre – forse un Este – che probabilmente l'ha custodito senza darne notizia, rendendo così incerta la paternità delle rime nei secoli successivi.

1.3 L'impaginazione del codice

Scorrendo il Rossiano, si riscontrano differenti modalità di impaginazione dei testi, che possono grossomodo tripartirsi in alcune abitudini riconoscibili: nella prima parte del manoscritto (Vr 1-16) il copista, più attento, tende a far coincidere il sonetto con la pagina, e ricorre ad alcuni salti di righe anche tra sonetti, che presto non adotterà più; nella seconda parte del codice ancora interessata da sonetti e metri brevi (Vr 17-19, e poi 32-40 e 47-48) dismette la buona pratica di far cominciare il testo a pagina nuova, sostituendola con l'ingrandimento della lettera incipitaria dei sonetti per catturare l'occhio del lettore (ma solo da Vr 33 in poi); nella sezione dedicata ai capitoli (che comincia per lui con Vr 26[20]-31 e continua poi con Vr 42-46), l'impaginazione è più uniforme, con qualche indecisione relativa all'inserimento o meno dello stacco di riga tra un componimento e l'altro.

Lo specchio di pagina accoglie 14, massimo 15 righe, utili come premesso a comporre un intero sonetto. In virtù di questo spazio ideale, il copista inizia a trascrivere i primi sonetti collocandone uno per pagina, senza decorare le lettere incipitarie e senza trascriverle in carattere più grande: i sonetti Vr 1-3 (così come Vr 9-15) sono sì continui, ma è il formato stesso della pagina a conferire loro una fisionomia perfettamente riconoscibile. Tuttavia, il copista si trova presto a fare i conti con metri diversi dal sonetto, che impongono di ripensare la disposizione dei testi nello specchio scrittoria. La *mise en page* iniziale allora salta, producendo una successione di componimenti senza soluzione di continuità (Vr 17-19), con *incipit* che non corrispondono più alla prima riga di una pagina nuova, ma che sono inseriti all'interno senza particolari segnalazioni o stacchi (si veda *errori di impaginazione dei testi*: § 1.4 punto 1).

Anche i sonetti Vr 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 e Vr 47-48 non sono più impaginati a partire dalla prima riga, e procedono l'uno di seguito all'altro; ma in questo caso il copista, scaltrito dal lungo lavoro sul codice, riporta la maiuscola incipitaria (sebbene non decorata) in un carattere evidentemente più grande delle altre lettere di inizio verso. La scrittura

continua dei componimenti ha altresì prodotto quella che Finazzi ha definito un'«impaginazione irrazionale» degli ultimi due sonetti (p. 67): sia Vr 47 che Vr 48 cominciano, infatti, nell'ultimo rigo della carta precedente (ma si può segnalare l'analogo caso del capitolo Vr 22, che comincia nell'ultima riga di c. 28r, la cui iniziale è però decorata). Non concordo con l'idea per cui il «copista non si fosse accorto che formavano due testi a sé stanti» (*ibid.*), perché al momento di trascrivere le iniziali di verso con l'inchiostro rosato egli le copia in carattere molto più grande (cc. 60v e 61r): pur assente in prima battuta, la consapevolezza dell'errore sembra arrivare tra la trascrizione dei componimenti e quella delle iniziali, forse da un nuovo confronto con l'antigrafo.

La tendenza generale che si riscontra in questo manufatto sembra orientata a un oculato risparmio di spazio;¹²³ tuttavia, seppur come opzione minoritaria, il copista non disdegna talvolta di lasciare alcuni stacchi di righe tra i testi. Anche in questo caso, le modalità di inserimento cambiano nel corso del lavoro, con un avvio più ordinato a cui segue un disordine progressivo. Il copista lascia le seguenti righe bianche: tra Vr 4 e 5 (2 righe), tra 5 e 6 (1 riga), tra 6 e 7 (1 riga), tra 7 e 8 (1 riga), tra Vr 25 (vv. 22-46) e 26 (3 righe), 26 e 27 (1 riga), 27 e 28 (1 riga), tra 23 e 24 (2 righe), tra 30 (vv. 43-52) e 31 (1 riga), tra 43 e 44 (2 righe), tra 44 e 45 (1 riga). Se si volessero mettere in rapporto questi spazi con i metri dei componimenti, avremmo un simile prospetto: tra madrigale e ballata (Vr 4-5), tra ballata e canzone (Vr. 5-6), tra canzone e sonetto (Vr. 6-7), tra sonetto e sonetto (Vr 7-8), tra capitolo e capitolo (Vr 25-26; 26-27; 27-28; 23-24), tra capitolo e sonetto (Vr 31-32); tra capitolo e capitolo (Vr 43-44; 44-45). Gli stacchi si colgono insomma o tra un cambio di metro o tra capitoli. Resta al di fuori di questa regola generale il salto tra i sonetti 7 e 8, che si può spiegare ricordando che si tratta dei componimenti posti immediatamente dopo i primi metri 'diversi' (una serie formata da madrigale + ballata + canzone) e che dunque impongono un ripensamento nella *mise en page* (l'aggiunta appunto di uno stacco tra i testi) presto abbandonato. Il salto più ampio è quello di tre righe tra Vr 25 e Vr 26, il che non è privo di significato, ma instrada alle osservazioni che si avvanzeranno in questa sede al paragrafo 2: per il momento si potrà dire che nell'ordinamento del Rossiano Vr 26 è il primo intero capitolo ternario di una nutrita serie (ora ricomposta negli attuali Vr 20-31) che si presenta al lettore, e dunque merita un trattamento visivo singolare. In generale si aggiunga che nella prima lunga serie di dodici capitoli gli stacchi vanno scemando verso la fine, mentre ricorrono con più frequenza tra i primi testi.

1.4 Gli errori del copista

Come accennato nel paragrafo 1.2, a proposito delle lettere iniziali decorate, il copista di Vr è incorso in alcuni grossolani errori di copia, che qui verranno ripercorsi perché possono dare alcune importanti indicazioni per posizionare meglio il codice nella tradizione manoscritta delle rime ariostesche, nonché fornire informazioni sull'antigrafo perduto. Si è

¹²³ Le carte del codice erano in realtà sufficienti per un'impaginazione più distesa; il copista potrebbe essere stato mosso da un'abitudine di copia o da un'eccessiva prudenza.

già detto qualcosa circa gli errori commessi durante la decorazione di iniziali di componimento (almeno tre, più un'assenza significativa, quella dell'incipit Vr 20); si aggiungono di seguito le altre mende.

1. *Errori di impaginazione dei testi.* Una *mise en page* non omogenea dei testi nel Rossiano causa in talune circostanze il difficile (a volte impossibile) riconoscimento dell'inizio di un nuovo componimento. Anche in ragione del risparmio di spazio, il copista comincia a un certo punto a scrivere i componimenti in successione senza salti di riga tra l'uno e l'altro o segnalazioni di *incipit*. Sono trascritti in maniera continua: Vr 16, 17, 18, 19, 25 (vv. 22-46); i capitoli Vr 26 (vv. 1-15), 30 (vv. 1-42), 26 (vv. 16-64); Vr 30 (vv. 1-42), 20; Vr 25 (vv. 1-21), 30 (vv. 43-52). Per i capitoli si dirà nello specifico al punto 4 di questo elenco, perché tali errori sono connessi ad altre questioni; ricordo però che altri capitoli sono sì trascritti di seguito, ma che in questi casi l'iniziale miniata risolve la questione (Vr 28, 29, 30, 20, 21, 22, 23; Vr 24-25; e poi Vr 31, 32, che è già un sonetto; Vr 41, 42, 43, Vr 45, 46). Nel caso invece della sequenza 16-19, è la ballata 16 ad alterare la perfetta conformità alla pagina dei sonetti successivi, perché a causa sua diviene necessario far cominciare Vr 17 all'undicesima riga della carta. Gli incipit di questi tre testi (Vr 17-19) non sono segnalati (anche se si può intuire che la lettera incipitaria è lievemente più grande delle altre iniziali di verso), rendendo impossibile cogliere a un primo sguardo i confini dei componimenti. Correggerà poi l'errore un inchiostro più scuro, che aggiunge, in prossimità del primo verso testi, alcuni segni distintivi, lemnischi o semplici tratti obliqui. Difficile dire se l'inchiostro sia della cosiddetta mano *b*: sia il *cursus* sia l'inchiostro non sembrano però gli stessi del copista principale, mentre paiono avvicinarsi alla mano che invece produce una messe significativa di correzioni.
2. *errori di impaginazione delle strofe.* Di norma il copista, all'atto di trascrivere in inchiostro rosato gli incipit dei versi, tende a far sporgere verso sinistra la lettera iniziale di ciascuna stanza o strofe o terzina. Gli accade tuttavia di commettere alcuni errori – specie trascrivendo metri lunghi –, che riporto qui di seguito. A Vr 6 (una canzone), fa sporgere l'iniziale del v. 10 (riga 4 di c. 3v) che non coincide con l'avvio di una partizione strofica; omette invece di farlo per il v. 27, che corrisponde all'inizio della terza stanza (segnalato poi dal consueto lemnisco a inchiostro scuro: riga 7, c. 4r). A Vr 31 (un capitolo) rientra a sinistra due versi di seguito, i vv. 45-46 (righe 7-8 di c. 39r): l'errore è generato dall'omissione dei vv. 42-43. È probabilmente per questo motivo che viene decorata l'iniziale del v. 46 come se fosse l'avvio di un nuovo capitolo. La sporgenza ravvicinata di due versi induce in errore il copista, che crede di trovarsi col v. 45 alla consueta conclusione di capitolo con verso singolo sporgente. Sempre a Vr 31 dimentica, poi, di far fuoriuscire l'inizio di terzina del v. 71, ma subito se ne accorge, trascrivendo una piccola *s* sul margine sinistro e unendola con una linea alla maiuscola in inchiostro rosato (riga 6 di c. 40r). Ancora, a Vr 41 (l'altra canzone) non rientra nessuno degli *incipit* di stanza (cc. 45r-49v): FINAZZI 2002-2003, p. 67 ipotizza che, essendo le stanze della canzone di 15 versi, l'antigrafo potesse

essere di 15 righe per pagina, e che dunque lì non fosse segnalato l'inizio (come accadeva per i primi sonetti impaginati perfettamente nel Rossiano: si veda qui il punto 1).

3. *errori di trascrizione e ordine dei versi.* I più grossolani errori di copia consistono nell'inversione di alcuni versi (Vr 46, 32-33 e 41-42 a c. 60: mende segnalate in loco dall'apposizione di due lettere – *A* e *B* – che hanno il compito di riordinare i distici), nella caduta di altri versi (è il caso dei vv. 43-43 di Vr 31), o nell'omissione di una porzione di verso (Vr 24, 29: «or de vandali [...] or di goti» a c. 34^o).

4. *errori nella trascrizione dei capitoli.* Già BOZZETTI 1985, dando l'annuncio della riscoperta del codice, segnalava che il copista del Rossiano incorre in gravi errori di copia durante la trascrizione dei capitoli ternari accolti nella sequenza centrale della raccolta (Vr 20-31). Le mende sono tanto importanti da rendere plausibile l'ipotesi che il manufatto sia stato svalutato in fretta (su cui cfr. § 1.2), sebbene si debba ammettere che nemmeno l'attenta mano *b*, impegnata a correggere errori e sviste testuali, nulla segnali in merito alla più grave corruzione del manufatto. L'unico ad avvertire qualcosa, ma non tutto ciò che andrebbe notato, è l'ignoto postillatore di c. 13^r (mano *d*), che registra l'interpolazione di alcuni versi del cap. 30 in mezzo al capitolo 26. Per presentare al lettore tali mende, ricorrerò a una doppia numerazione dei testi: quella corrispondente all'ordinamento della presente edizione, in arabi (V), e quella proposta dalla precedente edizione di Bozzetti in numeri romani e tra parentesi quadre (B). La doppia numerazione facilita la consultazione della precedente edizione, ed è inoltre funzionale alla ricostruzione che si darà di seguito, perché l'ordinamento di Bozzetti è più fedele all'aspetto originario del manoscritto: egli infatti decide di ordinare i capitoli guardando al luogo in cui si ritrova l'iniziale decorata nel codice (ciò produce una maggiore aderenza con l'ordinamento materiale del Rossiano).

INCIPIT CAPITOLI	Vr V [B]
<i>Aventuroso carcere soave</i> [son.]	Vr 19
<i>*sì de nascer li affretta il fer disire</i> ¹²⁴	Vr 25 ^b [XXX ^b]
<i>O più che 'l giorno a me lucida et chiara</i>	Vr 26 ^a [XX ^a]
<i>O ne' miei danni più che 'l giorno chiara</i>	Vr 30^{a1} [XXIV^{a1}]
<i>* et faccia rider gli occhi e ne l'aspetto</i>	Vr 26 ^b [XX ^b]
<i>O lieta spiaggia, o solitaria valle</i>	Vr 27 [XXI]
<i>Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio</i>	Vr 28 [XXII]
<i>De sì calloso dosso et sì robusto</i>	Vr 29 [XXIII]
<i>O ne' miei danni più che 'l giorno chiara</i>	Vr 30^{a2} [XXIV^{a2}]
<i>Ne la stagion che 'l bel tempo rimena</i>	Vr 20 [XXV]
<i>De la mia negra penna in fregio d'oro</i>	Vr 21 [XXVI]

¹²⁴ Segnalo, qui e *infra*, con un asterisco porzioni di capitolo 'smembrate', che contrassegno con una *b* corsiva dopo il numero, per indicare che si tratta della seconda parte di un testo. Al contrario la lettera *a* indica che si tratta della prima parte.

<i>Era candido il corvo, et fatto nero</i>	Vr 22 [XXVII]
<i>Meritamente hora punir mi veggio</i>	Vr 23 [XXVIII]
<i>Gentil città, che con felici auguri</i>	Vr 24 [XXIX]
<i>Forza è ch'al fine scopra et che si veggia</i>	Vr 25a [XXXa]
<i>*Ma priego et parlo a chi non ode; e il giorno</i>	Vr 30b [XXIVb]
<i>Ben è dura et crudel, se non si piega</i>	Vr 31 [XXXI]

Vengo a illustrare meglio l'aspetto del codice in questi delicati passaggi: a cc. 11v e 12v il sonetto 19 è seguito senza soluzione di continuità dagli ultimi 25 versi del capitolo 25b [XXXb] (**sì de nascer li affretta il fer disire, 22-46*: l'incipit del capitolo è *Forza è ch'al fine scopra e che si veggia*); a cc. 13r-14v, Vr 26 [XX] (*O più che 'l giorno a me lucida et chiara*) viene interrotto, dopo i primi 15 versi, dai primi 42 versi del capitolo 30 [XXIVa₁] (*O ne' miei danni più che 'l giorno chiara, 1-42*); a cc. 23v-25r si trova una seconda trascrizione dei primi 42 versi di Vr 30 [XXIVa₂]; a cc. 36v-37v, al capitolo 24 [XXIX] (*Gentil città, che con felici auguri*) succedono i primi 21 versi del capitolo 25a [XXXa] (*Forza è ch'al fine scopra e che si veggia*), seguiti senza alcun tipo segnalazione dai 10 versi finali del capitolo 30b [XXIVb] (**ma priego e parlo a chi non ode; e il giorno, vv. 43-52*).

Riassumendo questo complesso prospetto di errori, i capitoli oggetto di spostamento e smembramento sono in verità due: il capitolo 30 [XXIV], l'unico di cui è data una doppia trascrizione (della sola prima parte: a₁ e a₂), e il capitolo 25 [XXX]. Specifico, inoltre, che il capitolo 26 [XX] è sì inframmezzato da ben 42 versi del capitolo 30, ma ciò non crea particolari problemi di collocazione.

Gli errori qui ripercorsi, in particolare quelli relativi al punto 4, impongono di riflettere con più attenzione sull'antigrafo perduto, perché il manoscritto Rossiano non consente allo stato attuale di stabilire un ordinamento dei suoi testi affidabile nella sua sezione centrale: elemento di per sé non irrilevante, dal momento che il codice trasmette l'unica seriazione dei testi ariosteschi non disposta per singoli metri, e resta l'unica testimonianza di un organismo complesso approntato presumibilmente dall'autore.

2. L'antigrafo perduto¹²⁵

Non è semplice stabilire la vicinanza dell'antigrafo del manoscritto Rossiano a materiali d'autore. Anticipando conclusioni che verranno poi tratte alla fine di questo paragrafo (e riprendendo quanto detto in § 1.2), tutte le informazioni in nostro possesso e le deduzioni che esse possono offrirci sembrano collocare la confezione del Rossiano in un ambiente vicino ad Ariosto. Claudio Vela ha alimentato tiepide speranze in questo senso, ritenendo addirittura che la mano *b* potesse essere ariostesca, ma la recente *expertise* condotta da Simone

¹²⁵ La ricostruzione e le deduzioni che si traggono in queste pagine sono già state anticipate, in forma più stringata, in un articolo apparso su «Filologia italiana» nel 2019: VOLTA 2019b.

Albonico su tutti gli autografi ariosteschi porta a escludere definitivamente tale scenario.¹²⁶ Anche ulteriori indagini sul codice da me effettuate, in raffronto con il manoscritto F apografo delle *Satire* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, Cl. I B, It. 2) e con i *Frammenti autografi*, confermano l'impressione che non si tratti di mano ariostesca.¹²⁷

Ricostruire l'antigrafo perduto è operazione anzitutto necessaria a fornire l'ordinamento dei testi della presente edizione. L'annosa questione viene affrontata anche dagli ultimi editori del codice, Bozzetti e Finazzi, che giungono a soluzioni ecdotiche tanto diverse da ripercuotersi sulle rispettive seriazioni testuali: i loro ordinamenti, infatti, divergono proprio sulla collocazione dei capitoli 25 [XXX] e 30 [XXVI]. Se Cesare Bozzetti assume per il suo ordinamento una *ratio* materiale – egli colloca il capitolo laddove riscontra sul Rossiano l'iniziale decorata –, Maria Finazzi intraprende una ricostruzione meccanica dell'antigrafo senza percorrerla fino alla fine e scegliendo poi un compromesso tra l'aspetto materiale del Rossiano e il resto della tradizione manoscritta. In un organismo complesso come questa raccolta, il luogo in cui porre i due testi 'compromessi' non rimane affare isolato, ma irradia di diverso significato tutta la sequenza centrale di ternari, e i componimenti precedenti (e successivi). Anche sul versante critico, dunque, l'intervento dell'editore sulla disposizione dei testi comporta importanti riletture: lo testimonia la recente monografia di GUASSARDO 2021, pp. 12-13, che si affida all'ordinamento Finazzi per avanzare alcune considerazioni sulle sequenze tematiche della raccolta.

Questa edizione si allontanerà in modo sensibile tanto dall'ordinamento Bozzetti quanto da quello Finazzi, in virtù dei risultati raggiunti nella ricostruzione dell'antigrafo. La nuova seriazione appare anche lontana dalla disposizione del materiale sul Rossiano, procurando una disposizione di fatto inedita nella tradizione editoriale delle rime (ma non estranea, come si vedrà, agli assetti di altri importanti testimoni manoscritti). I risultati di tale ordinamento troveranno poi adeguata sistemazione nel commento ai testi qui presentato, che metterà in risalto nuove importanti simmetrie e articolazioni tematiche. Nei paragrafi seguenti procederò a ricostruire l'aspetto del probabile antigrafo del Rossiano, attraverso lo studio degli errori occorsi all'atto di copia dei capitoli. In particolare, si daranno notizie relative allo specchio di pagina e alla fascicolazione d'antigrafo.

2.1 Lo specchio di pagina dell'antigrafo

La riscoperta del codice Rossiano si accompagna fin da subito a riflessioni inerenti al suo antigrafo. Già Bozzetti si esprime sullo specchio di pagina dell'antigrafo, «parenteticamente e brevemente», in margine cioè a riflessioni più cogenti, concludendo che:

¹²⁶ Ho potuto leggere in anteprima il capitolo degli *Autografi dei Letterati italiani* dedicato alle carte di Ludovico Ariosto e curato dal prof. Simone Albonico, che qui sentitamente ringrazio: cfr. ALBONICO 2021. Le osservazioni di Vela si leggono in VELA 2000.

¹²⁷ Gli interventi correttori sono poi tutti orientati a una miglioria del testo originario in luoghi in cui esso è evidentemente guasto (non mi sembra che si possa sostenere che questa mano introduca lezioni alternative o evolutive).

l'esemplare al quale attingeva il copista doveva contenere anch'esso [come Vr] quattordici versi per pagina e le sue carte contenenti i capitoli dovettero essere un po' rimescolate; infatti le contaminazioni, sempre all'interno dei testi, sembrano meccanicamente ricostruibili sulla base di quest'ipotesi.¹²⁸

Si parte dunque da un'idea di antigrafo molto vicina all'aspetto materiale del Rossiano: un libro presumibilmente di piccolo formato, pensato per la *mise en page* del sonetto come metro dominante (nei numeri assoluti della raccolta, ma non nello spazio effettivamente occupato, dove a emergere sono i capitoli ternari). Il primo editore aggiunge poi informazioni circa la fascicolazione dell'antigrafo, assumendo come indicazioni le tre serie alfabetiche apposte in calce al Rossiano, che considera come indizi parlanti della consistenza dei fascicoli originari.¹²⁹ Sulla scorta di queste indicazioni, sparse da Bozzetti in un articolo volto soprattutto a istituire i rapporti del codice con gli altri collettori di rime noti, Maria Finazzi procede a una prova meccanica – servendosi anche di utili tabelle (alle pp. 130-132) –, che arriva a smontare la proposta dello studioso. Non è possibile riproporre qui per intero la dimostrazione di Finazzi perché, essendo oltremodo puntuale da un punto di vista ricostruttivo, costituirebbe una deriva troppo esosa in un discorso che si appresta a farsi molto tecnico: accolgo, tuttavia, la sua smentita, riservandomi di analizzare solo alcuni punti specifici del ragionamento di Bozzetti, già di per sé bastevoli a provare la complessiva inconsistenza della sua ipotesi.

Partendo dal dato della *mise en page*, sembra impossibile da un punto di vista materiale sostenere l'ipotesi di un antigrafo di 14 righe per pagina, perché una simile impaginazione non riuscirebbe a spiegare in modo soddisfacente la doppia trascrizione di Vr 30a [XXIVa₁₋₂]. Se infatti l'antigrafo fosse stato effettivamente costituito da pagine di 14 versi ciascuna, i 42 versi del capitolo sarebbero stati trascritti su tre pagine, cioè su una carta e mezza: e viene da chiedersi come mai il copista, disattento su alcuni dettagli ma forse non così ingenuo, non abbia ricopiato anche l'ultima pagina, che si sarebbe trovata verosimilmente sul verso della seconda carta. Ma anche presumendo che il copista si sia accorto di aver trascritto per errore alcune carte e abbia deciso di fermarsi anzitempo (e dunque a pagina 3 di 4), è impossibile presumere che un simile sbaglio si sia ripetuto in due punti diversi del codice tra loro indipendenti, per poligenesi: ricordo, infatti, che la trascrizione dei primi 42 versi avviene due volte. Risulta sicuramente più economico pensare, sulla scorta di FINAZZI 2002-2003, p. 127, che l'antigrafo di Vr fosse composto da pagine di 21 righe ciascuna, assumendo come indizio proprio la doppia copia di Vr 30a [XXIVa], che si sarebbe così ritrovata su un'unica carta (21 righe sul recto e 21 sul verso).

Diversi sono i riscontri a sostegno di tale ipotesi. Innanzitutto è possibile individuare altri punti del manoscritto, ricorrenti in carte inficiate da corrottele, in cui il computo dei versi fornisce altre risposdenze positive intorno al numero 21 e ai suoi multipli. In particolare, alle cc. 36v-37v si trovano, isolati dal resto del capitolo, i primi 21 versi di Vr 25a [XXXa] (che corrisponderebbero a una pagina d'antigrafo); ma si può annettere ai riscontri anche il gruppo di cc. 11v-13r, dove vi sono i 25 versi finali del capitolo 25b [XXXb] e i primi 15 versi del

¹²⁸ BOZZETTI 1985, p. 91.

¹²⁹ Cfr. BOZZETTI 1985, pp. 109-110, ma si veda qui 2.2.

capitolo 26a [XXa]: 40 versi in totale, che facilmente salgono a 42 (cioè una carta d'antigrafo), se si ipotizza un salto di due righe tra la fine del capitolo 25b [XXXb] e l'inizio del capitolo 26 [XX] per segnalare l'avvio di un nuovo componimento.

Le corrispondenze interne costituiscono di per sé già un appiglio logico, ma l'ipotesi può essere rafforzata guardando a un elemento esterno alla tradizione delle rime, in grado di testimoniare un *habitus* codicologico adottato da Ariosto almeno in un'altra occasione. Il manoscritto Cl. I B, It. 2 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (F), noto apografo delle *Satire*,¹³⁰ ha infatti uno specchio di pagina di 21 righe, adatto a riportare esattamente sette terzine su ciascuna facciata: una *mise en page* pensata, sembrerebbe, per la disposizione su carta della terza rima. L'indubbia vicinanza di F ad Ariosto indica una più che probabile predisposizione autoriale del codice su cui far lavorare il copista: il dato ci dice dunque che una simile misura era familiare al poeta, il quale si mostra sempre attento all'impaginazione dei propri scritti, come dimostra lo specchio di pagina e in generale la dimensione delle carte su cui sono stati trascritti i *Frammenti autografi*. Esse sono di tutt'altra dimensione e fattura, adatte ad accogliere le ottave (gran parte dei *Frammenti* sono conservati nel noto ms. Cl. I A, It. 1, sempre dell'Ariostea di Ferrara, le cui carte hanno una dimensione di mm. 320 x 225 ca. e, raccolti in quinioni e ternioni, accolgono in media cinque ottave per facciata).¹³¹ Un antigrafo di 21 righe per pagina indicherebbe uno specifico orientamento per un'impaginazione ideata per i capitoli in terza rima, a discapito di impaginazioni più funzionali ad altre misure metriche (Vr predilige invece uno specchio di pagina adatto ai sonetti).¹³²

Al quadro si aggiunga che la datazione di F, stabilita con una certa misura attorno al 1525 da Cesare Segre,¹³³ ci riconduce al torno d'anni di allestimento della raccolta: si tratta insomma di prodotti assemblati tra l'inizio e la metà degli anni Venti. La vicinanza cronologica dei codici, anche di quello qui ricostruito in via ipotetica, è significativa e può far ipotizzare una *mise en page* condivisa del materiale poetico in terza rima (rime e satire) elaborato o rimesso a posto in quel periodo. Sembra affacciarsi l'ipotesi di un antigrafo in mano all'autore o di sua diretta disponibilità, che ulteriori e più solidi elementi contribuiranno a suggerire.

2.2 La fascicolazione dell'antigrafo

Se la rigatura è ricostruibile su base indiziaria grazie ad alcuni indicatori interni a Vr, ed è inoltre supportata da riscontri documentari con altre opere dell'autore, risulta più complesso, ma necessario, ricostruire la fascicolazione dell'antigrafo, dal momento che solo attraverso un prospetto anche ipotetico della successione originaria dei fascicoli sarà possibile

¹³⁰ Di recente rimesso al centro di nuovi studi preparatori per l'edizione critica delle *Satire*. ALBONICO 2017a, ALBONICO 2019a e ALBONICO 2019b.

¹³¹ I *Frammenti autografi* sono consultabili in riproduzione fototipica in *Frammenti autografi* 1904; è d'uopo poi il rimando all'edizione dei *Frammenti autografi* a cura di Debenedetti (1937).

¹³² I capitoli della raccolta sono diciassette su quarantotto componimenti totali (35,41%): ma se in totale i versi della raccolta sono 1656, quelli dei capitoli sono 1073 (il 64,79% del totale).

¹³³ Cfr. SEGRE 1966, pp. 168-72.

comprendere la natura degli incidenti occorsi durante l'allestimento di Vr. Stante l'allestimento dello stesso Rossiano in ambienti ferraresi, non è da escludere che l'antigrafo di Vr potesse avere una veste codicologica ancora approssimativa, se derivato da carte autoriali, o essere costituito da fascicoli non rilegati, com'era prassi nelle copie di lavoro o nelle copie in pulito in mano ai poeti. In passato la domanda relativa al modo in cui lavorasse Ariosto, posta nell'elzeviro continiano che poi ha fatto scuola,¹³⁴ ha trovato parziale risposta grazie ai diversi materiali sopravvissuti: il poeta era solito lavorare su copie in pulito delle proprie opere, spesso allestite da copisti, su cui poi apponeva correzioni e revisioni. In generale è comune la tendenza di autori tra Quattro e Cinquecento a «lavorare non su propri autografi, ma su copie fatte approntare da copisti. Il che fatalmente finiva non di rado con l'introdurre nella storia redazionale dei testi fenomeni propri della tradizione meccanica di un testo» in una sua fase più o meno avanzata (BOZZETTI 1980, p. XXVII).

Riflettendo sull'antigrafo, Bozzetti ricostruiva una fascicolazione a partire dalle tre seriazioni alfabetiche apposte in calce a Vr – che non corrispondono ai fascicoli effettivi del Rossiano –, ipotizzando che l'esemplare di copia fosse costituito da tre soli grandi fascicoli, di cui dunque le serie di lettere conservano una labile testimonianza. Come già anticipato, Maria Finazzi dimostra inequivocabilmente la debolezza della ricostruzione, dedicando poi un utile paragrafo del proprio lavoro a un'ipotesi alternativa, scegliendo cioè di accorpate tutti gli errori in un unico fascicolo difettoso, composto da quattro carte con 21 righe per pagina. La studiosa riporta a quest'unica manciata di carte i capitoli smembrati in Vr, e arriva a ricostruire il seguente fascicolo ideale di partenza (con una sequenza iniziale di testi: 30 [XXIV] - 25 [XXX] - 26 [XX]):

FASCICOLO RICOSTRUITO DA FINAZZI	
1r. Vr 30 [XXIV], <i>O nei miei danni più che 'l giorno chiara</i>	1-21 (21 righe)
1v. <i>ibid.</i>	22-42 (21 righe)
2r. <i>ibid.</i> (il resto della pagina è bianco)	43-52 (10 righe)
2v. Vr 25 [30] <i>Forza è ch'al fine sopra e che si veggia</i>	1-21 (21 righe)
3r. <i>ibid.</i>	22-42 (21 righe)
3v. <i>ibid.</i> (una o due righe bianche)	43-46
Vr 26 [XX], <i>O più che 'l giorno a me lucida e chiara</i>	1-15 (20-21 righe totali)
4r. <i>ibid.</i>	16-39? (24 righe)
4v. <i>ibid.</i>	40?-64 (25 righe) ¹³⁵

La ricostruzione impone però un numero non irrilevante di alterazioni – almeno tre –, per arrivare alla disposizione ricopiata in Vr. Riproduco graficamente l'incidente occorso all'ordine delle carte:

¹³⁴ CONTINI 1937.

¹³⁵ I versi disposti sull'ultima carta sono segnalati da un punto di domanda, perché risulta impossibile stabilire anche in via ipotetica l'esatta suddivisione sulle due pagine dei 49 versi; pertanto si restituisce una possibile divisione.

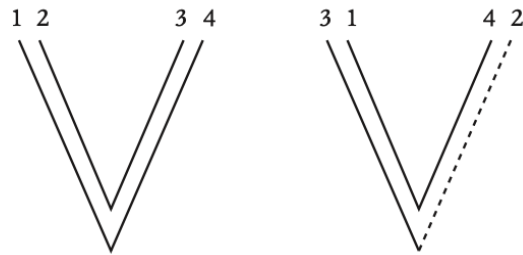


Fig. 3 Ipotesi Finazzi: incidente occorso all'antigrafo di Vr (a sinistra il fascicolo originale; a destra quello incidentato)

Dapprima il foglio interno sarebbe stato ripiegato al contrario, divenendo foglio esterno del fascicolo (con nuove cc. esterne 3-2); poi avrebbe accolto al suo interno il foglio inizialmente esterno, ancora nella sua successione originale (cc. 1-4); infine la carta finale del nuovo fascicolo (c. 2) si sarebbe staccata, divenendo carta sciolta, con successiva inversione di recto e verso. Così assemblato, il gruppo di carte sarebbe poi stato seguito dopo c. 4 dagli altri fascicoli contenenti i capitoli interni alla serie centrale, che avrebbero sospinto in avanti la carta 2 divenuta sciolta. Un'ipotesi macchinosa, sebbene restituisca un assetto testuale più persuasivo di quello prospetto da Bozzetti, complicata anche dal fatto che, secondo questa ricostruzione, la carta 2r vedrebbe occupate solo 10 righe a fronte delle 21 disponibili, segnando uno scarto rispetto alle norme antiche di copiatura: la carta era un materiale costoso e doveva essere impiegata con accortezza, soprattutto in un caso, come questo, dove non si registra uno stacco metrico o contenutistico significativo tra i capitoli 30 [XXIV] e 25 [XXX]. Infine, la ricostruzione di Finazzi non dà perfettamente conto della seconda trascrizione dei primi 42 versi del capitolo 30 [XXIVb] avvenuta nel Rossiano.¹³⁶

Pur offrendo una soluzione con una certa solidità materiale, Finazzi decide di non darvi seguito nell'edizione, facendo valere un'altra *ratio* per l'ordinamento testuale, derivata in parte da ragioni ecdotiche, in parte da ragioni di ordine letterario.¹³⁷ La commistione metodologica procura una seriazione diversa da quella di Bozzetti, ma in qualche modo irresoluta sull'esatta collocazione di Vr 30 [XXIV], *O ne' miei danni più ch'al giorno chiara*. L'ordinamento è il seguente (numerazione tratta dall'edizione Finazzi; a destra la mia):

- XX. *Forza è ch'al fine si scopra e che si veggia* (Vr 25)
 XXI. *O più che 'l giorno a me lucida et chiara* (Vr 26)
 XXII. *O ne' miei danni più ch'al giorno chiara* (Vr 30)

¹³⁶ FINAZZI 2002-2003, p. 134: «da c. 1 viene poi copiata due volte (o ne è presente una brutta copia che si rimescola con le altre)».

¹³⁷ L'avvicinamento di *O più che 'l giorno a me lucida et chiara* (Vr 26 [XX]) e di *O ne' miei danni più ch'al giorno chiara* (Vr 30 [XXIV]) si coglie anche nell'edizione moderna delle rime ariostesche procurata da Fatini; e più in generale è un dittico di testi riunito da una lunga tradizione storica. I motivi sono presto detti, dal momento che fin dagli incipit si coglie la specularità dei due capitoli, ricordata di recente da GUASSARDO 2019b. FINAZZI 2002-2003, p. 135, recuperava le vicine osservazioni di ZAMPESE 2000, p. 475, relative al ribaltamento di contenuti operato in Vr 30, che sanciva la necessità di una lettura continua dei due componimenti.

La numerazione è data per buona da GUASSARDO 2021, che la sceglie in luogo della precedente seriazione proposta da BOZZETTI 2000. Maria Finazzi poi tornerà a lavorare alla ricostruzione dell'antigrafo in uno studio preparatorio non ancora pubblicato, ma che ho potuto leggere in anteprima, in cui si riflette su un fascicolo di quattro carte, proponendo grossomodo gli accidenti qui riassunti.¹³⁸

Viene allora da chiedersi se non sia possibile rintracciare una *ratio* più economica, che consenta di non ipotizzare troppi movimenti accidentali d'antigrafo, e parimenti risolva la difficoltà prodotta dai dieci versi sciolti in una sola facciata. Assumendo l'impaginazione di 21 righe per pagina, si potrà allora variare l'ipotesi sulla consistenza dei fascicoli, per rintracciare una misura che possa ridurre i movimenti.

Ci soccorre in questo senso una fascicolazione a otto carte.¹³⁹ Distribuendo i testi lungo un antigrafo ideale così composto, si noterà che i quarantotto componimenti della silloge andranno a occupare cinque fascicoli, l'ultimo dei quali avrà forse una consistenza variabile (una carta in più) o sarà seguito da una carta sciolta: è consuetudine del tutto comune in manoscritti e stampe che i fascicoli iniziali o finali siano composti da un numero inferiore (o superiore) di carte, nel caso in cui il copista (o il tipografo) abbia calcolato con anticipo lo spazio da occupare con i testi. In questo caso rimarrebbero fuori dal computo esatto dei cinque fascicoli due sonetti, Vr 47 e 48, probabilmente disposti su una carta separata e sciolta.¹⁴⁰

Ogni pagina dell'antigrafo avrebbe quindi 21 righe (con qualche lieve oscillazione a 22/23), con il risultato che i capitoli verrebbero perfettamente impaginati con porzioni di sette terzine per pagina, mentre i sonetti sarebbero accorpati a gruppi di tre circa per carta (forse con una *mise en page* di 14+7; 7+14). Poiché la prima sezione di testi (Vr 1-19) non si compone di capitoli, ma di altri metri – sonetti per lo più, ma anche una canzone (6), un madrigale (4) e quattro ballate (5, 8, 10, 16) –, sarà poi opportuno immaginare la disposizione di tali componimenti sulla pagina con alcuni accorgimenti, postulando in certi casi un salto di qualche riga tra un testo e l'altro, soprattutto in occasione di un cambio di metro. Ipotizzando un salto medio di 1,7 righe tra un componimento e l'altro del primo gruppo (Vr 1-19) si arriva a comporre il primo fascicolo, per un totale di 336 righe disposte su otto carte (di cui 304 versi e 32 righe bianche, da disporre lungo le carte).

Continuando a reimpaginare sui nuovi fascicoli i componimenti così come sono materialmente disposti nel Rossiano, e passando dunque alla sezione incidentata, che inizia con Vr 25*b* [XXX*b*] (22-46) e termina con Vr 30*a*₂ [XXIV*a*₂], si arriva al seguente prospetto:

FASCICOLO 2 DELL'ANTIGRAFO

1 <i>r</i>	Vr 25 <i>b</i> [XXX <i>b</i>], <i>*si de nascer li affretta il fer disire</i>	22-42
1 <i>v</i>	Vr 25 <i>b</i> [XXX <i>b</i>]	43-46

¹³⁸ Ringrazio la studiosa per avermi concesso la lettura in anteprima.

¹³⁹ Non solo stesso Rossiano ha fascicoli di otto carte, ma tale misura godeva di storica fortuna (per cui vd. MANIACI 2002, pp. 69-94) Aggiungo di aver condotto prove analoghe con fascicoli di consistenza diversa (di quattro, di dieci e di dodici carte), ma nessuno ha fornito risultati altrettanto significativi.

¹⁴⁰ Probabilmente Vr 47 e 48, i sonetti conclusivi della silloge, sono stati aggiunti in seguito su una carta sciolta (ma per queste considerazioni si rimanda al paragrafo 3.1).

	Vr 26 [XX], <i>O più che 'l giorno a me lucida e chiara</i> ¹⁴¹	1-15
2r	Vr 26 [XX]	16-36
2v	Vr 26 [XX]	37-57
3r	Vr 26 [XX]	58-64
	Vr 27 [XXI], <i>O lieta piaggia, o solitaria valle</i>	1-12
3v	Vr 27 [XXI]	13-33
4r	Vr 27 [XXI]	34-54
4v	Vr 27 [XXI]	55-75
5r	Vr 27 [XXI]	76-96
5v	Vr 27 [XXI]	97-109
	Vr 28 [XXII], <i>Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio</i>	1-6
6r	Vr 28 [XXII]	7-27
6v	Vr 28 [XXII]	28-49
7r	Vr 29 [XXIII], <i>De sì calloso dosso e sì robusto</i>	1-21
7v	Vr 29 [XXIII]	22-43
8r	Vr 30a [XXIVa], <i>O ne' miei danni più che 'l giorno chiara</i>	1-21
8v	Vr 30a [XXIVa]	22-42

La ricostruzione accoglie implicitamente la collocazione proposta da Bozzetti di Vr 30a [XXIVa] di seguito al capitolo 29 [XXIII], anche e soprattutto per motivi di linearità: poiché la prima trascrizione dei vv. 1-42 del capitolo è di certo errata – e pertanto è stata eliminata dal fascicolo ricostruito –,¹⁴² il componimento andrà ricollocato in quella che al momento sembra la sua naturale posizione (dopo il capitolo 29), laddove cioè si ritrova non soltanto l'iniziale miniata nel Rossiano, ma soprattutto la porzione maggiore di testo (42 vv. su 52). Una simile *dispositio* potrebbe inoltre spiegare con relativa facilità la duplice trascrizione, semplicemente postulando che il foglio esterno del fascicolo si sia sfilato e sia stato poi ripiegato erroneamente in esordio di fascicolo, con successione cc. 1, 8, 2-7. Un copista non particolarmente vigile avrebbe così ricopiato una prima volta Vr 30a₁ [XXIVa₁], di seguito ai primi 15 versi del 26 [XX] (c. 1v); accortosi dell'errore, avrebbe poi dispiegato il foglio esterno in modo corretto, immettendovi il resto delle carte e copiando una seconda volta la porzione di componimento in quella che era la sua posizione originale (cioè alla fine del secondo fascicolo).

La plausibilità di un antigrafo di otto carte a 21 righe per pagina trova ulteriore conferma nel prosieguo della ricostruzione ipotetica, continuando a disporre in ordine i capitoli come appaiono nel Rossiano:

FASCICOLO 3 DELL'ANTIGRAFO

1r	Vr 20 [XXV], <i>Ne la stagion che 'l bel tempo rimena</i>	1-21
1v	Vr 20 [XXV]	22-42
2r	Vr 20 [XXV]	43-55
	Vr 21 [XXVI], <i>De la mia negra penna in fregio d'oro</i>	1-6

¹⁴¹ Segnalo che in VOLTA 2019b si è riportato per errore il titolo *Forza è ch'al fine scopra e che si veggia*.

¹⁴² Ipotizzo che sia errore commesso dal copista del Rossiano, non presente nel suo antigrafo.

2v	Vr 21 [XXVI]	7-27
3r	Vr 21 [XXVI]	28-46
3v	Vr 22 [XXVII], <i>Era candido il corvo, et fatto nero</i>	1-21
4r	Vr 22 [XXVII]	22-42
4v	Vr 22 [XXVII]	43-63
5r	Vr 23 [XXVIII], <i>Meritamente hora punir mi veggio</i>	1-21
5v	Vr 23 [XXVIII]	22-42
6r	Vr 23 [XXVIII]	43-63
6v	Vr 23 [XXVIII]	64-70
	Vr 24 [XXIX], <i>Gentil città, che con sì felici auguri</i>	1-12
7r	Vr 24 [XXIX]	13-33
7v	Vr 24 [XXIX]	34-54
8r	Vr 24 [XXIX]	55-76
8v	Vr 25a [XXXa] <i>Forza è ch'al fine scopra et che si veggia</i>	1-22

FASCICOLO 4 DELL'ANTIGRAFO

1r	Vr 30b [XXIVb], <i>*Ma priego e parlo a chi non ode; e il giorno</i>	43-52
	Vr 31 [XXXI], <i>Ben è dura et crudel, se non si piega</i>	1-9
1v	Vr 31 [XXXI]	10-30
2r	Vr 31 [XXXI]	31-51
2v	Vr 31 [XXXI]	52-72
3r	Vr 31 [XXXI]	73-85
	Vr 32, ¹⁴³ <i>Mal si compensa, abi lasso, un breve sguardo</i>	1-6
3v	Vr 32	7-14
	Vr 33, <i>Deb, voless'io quel che voler devrei!</i>	
4r	Vr 34, <i>Occhi miei belli, mentre ch'i' vi miro</i>	
	Vr 35, <i>Perché simil le siano et degli artigli</i>	1-6
4v	Vr 35	7-14
	Vr 36, <i>Quando prima i crin d'oro et la dolcezza</i>	
5r	Vr 37, <i>A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo</i>	1-14
	Vr 38, <i>Madonna io mi pensai che 'l stare absente</i>	1-6
5v	Vr 38	7-14
	Vr 39, <i>Se con speranza di mercé, perduti</i>	
6r	Vr 40, <i>Perché, Fortuna, quel che Amor mi ha dato</i>	43-63
	Vr 41, <i>Spirto gentil, che sei nel terzo giro</i>	1-6
6v	Vr 41	7-27
7r	Vr 41	28-48
7v	Vr 41	49-69
8r	Vr 41	70-90
8v	Vr 41	91-111

¹⁴³ Smetto di riportare la doppia numerazione di Bozzetti, perché da qui in poi tornano a coincidere.

Tale prospetto sembra poter migliorare la ricostruzione di Maria Finazzi nell'altro luogo che suscitava qualche perplessità, ossia nella delicata collocazione dei dieci versi finali del capitolo 30*b* [XXIV*b*], sospinti in una pagina lasciata vuota a metà: in questo nuovo modello non sarebbero più isolati sulla pagina, ma verrebbero seguiti dall'inizio del capitolo 31 (vv. 1-9). Inoltre, essi non si troverebbero più sul verso della carta che trasmetteva l'inizio del capitolo 25*a* [XXX*a*] (vv. 1-21): viene così a decadere la congettura di una sequenza testuale 30-25, mai attestata dalla tradizione manoscritta dei collettori di rime (si veda su questo il paragrafo 3.1).

La nuova disposizione aprirebbe poi una via del tutto inedita di ricognizione codicologica. Osservando da questa nuova prospettiva la successione (errata) 25*a*-30*b* tra i fascicoli 3 e 4, si nota che l'errore verrebbe naturalmente sanato se le rispettive porzioni di capitolo fossero completate dal fascicolo 2: l'inizio di questo, infatti, concluderebbe Vr 25 [XXX], mentre la sua fine avvierebbe il capitolo 30 [XXIV] (con 30*a*).¹⁴⁴

FASCICOLO 2	FASCICOLO 3	FASCICOLO 4
1r = Vr 25 22-42	1r = Vr 20 1-21	1r = Vr 30 43-52 + Vr
1v = Vr. 25 43-46 +	1v = Vr 20 22-42	31 1-10
Vr 26 1-15	2r = Vr 20 43-55 +	1v = Vr 31 11-31
2r = Vr 26 16-36	Vr 21 1-6	2r = Vr 31 32-53
2v = Vr 26 37-57	2v = Vr 21 7-27	2v = Vr 31 54-74
3r = Vr 26 58-64 +	3r = Vr 21 28-46	3r = Vr 31 75-85 +
Vr 27 1-12	3v = Vr 22 1-21	Vr 32 (1-8)
3v = Vr 27 13-33	4r = Vr 22 22-42	3v = Vr 32 + Vr 33
4r = Vr 27 34-54	4v = Vr 22 43-64	4r = Vr 34 + Vr 35
4v = Vr 27 55-75	5r = Vr 23 1-21	4v = Vr 35 + Vr 36
5r = Vr 27 76-96	5v = Vr 23 22-42	5r = Vr 37 + Vr. 38
5v = Vr 27 97-109 +	6r = Vr 23 43-63	5v = Vr 38 + Vr 39
Vr 28 1-6	6v = Vr 23 64-70	6r = Vr 40 + Vr 41
6r = Vr 28 7-27	7r = Vr 24 13-33	(1-6)
6v = Vr 28 28-48	7v = Vr 24 34-54	6v = Vr 41 7-27
7r = Vr 29 1-21	8r = Vr 24 54-76	7r = Vr 41 28-48
7v = Vr 29 22-43	8v = Vr 25 1-21	7v = Vr 41 49-69
8r = Vr 30 1-21		8r = Vr 41 70-90
8v = Vr 30 22-42		8v = Vr 41 91-111

La domanda a questo punto sorge inevitabile: e se il copista del Rossiano avesse incidentalmente dislocato il fascicolo soprannominato 2 dalla sua reale posizione?

Proprio il fascicolo 2, secondo la mia ipotesi, era stato oggetto di un primo incidente, con estrazione del foglio esterno e sua ripiegatura errata in principio (con la successione che qui ricordo cc. 1-8, 2-7): la menda avrebbe dato luogo alla doppia trascrizione di Vr 30*a* [XXIV*a*]. L'intrinseca fragilità del fascicolo 2, spostato dalla sua naturale posizione e manomesso nella successione delle sue carte, indicherebbe che probabilmente i fascicoli dell'antigrafo non avevano una legatura in grado di garantire l'esatta successione.

¹⁴⁴ Si guardi nelle tabelle precedenti i grassetti (riportati anche nella tabella riassuntiva).

L'onerosità di tale ipotesi ricostruttiva è solo apparente, soprattutto se la si accosta alla precedente ricostruzione di Finazzi, che presupponeva molti più movimenti d'antigrafo. In questo caso, invece, i movimenti si ridurrebbero a due: l'inversione di due fascicoli (3 e 2) e la caduta del foglio esterno del fascicolo 2, ripiegato scorrettamente in un primo tempo, ma poi ricollocato nella sua posizione originaria.

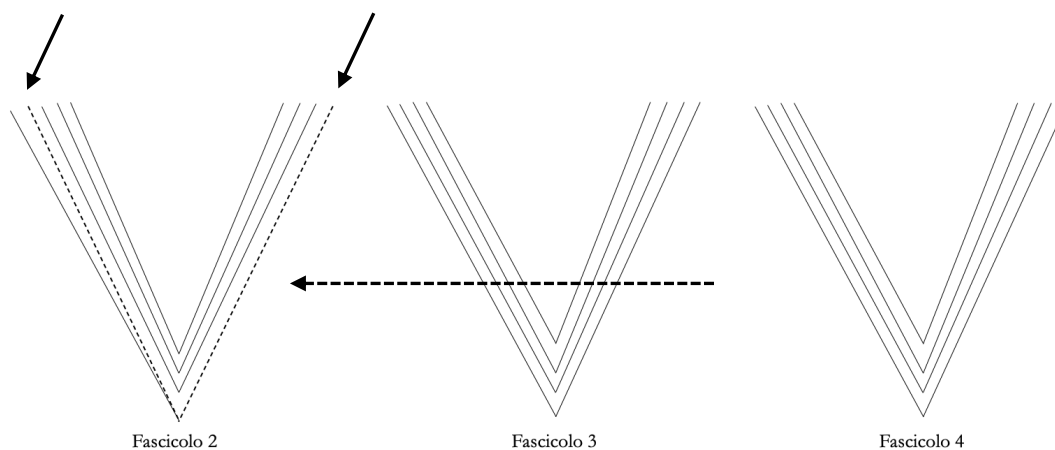


Fig. 4 Errori occorsi ai fascicoli d'antigrafo prima (o al momento) della copia di Vr.

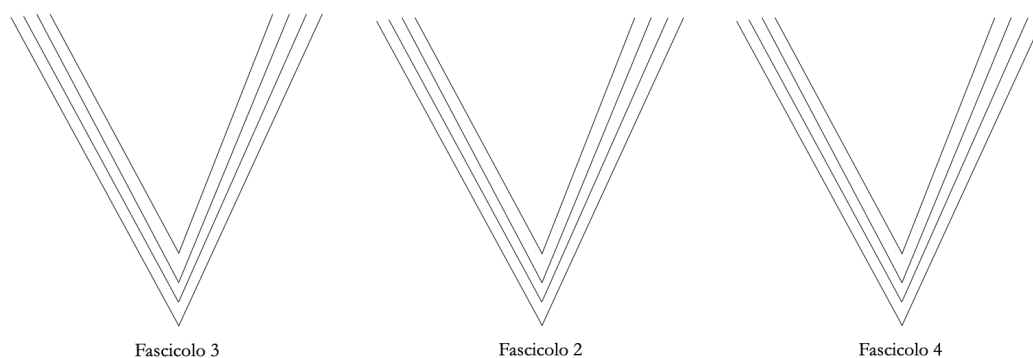


Fig. 5 Successione originale dei fascicoli d'antigrafo

La successione dei capitoli secondo tale ricostruzione (con disposizione dei **fascicoli 3, 2, 4**) diviene la seguente:

NUMERAZIONE DELLA PRESENTE EDIZIONE

- 20. *Ne la stagion che 'l bel tempo rimena* [XXV]
- 21. *De la mia negra penna in fregio d'oro* [XXVI]
- 22. *Era candido il corvo, et fatto nero* [XXVII]
- 23. *Meritamente hora punir mi veggio* [XXVIII]
- 24. *Gentil città, che con felici auguri* [XXIX]
- 25. *Forza è ch'al fine scopra et che si veggia* [XXX]
- 26. *O più che 'l giorno a me lucida et chiara* [XX]

27. *O lieta spiaggia, o solitaria valle* [XXI]
28. *Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio* [XXII]
29. *De sì calloso dosso et sì robusto* [XXIII]
30. *O nei miei danni più che 'l giorno chiara* [XXIV]
31. *Ben è dura et crudel, se non si piega* [XXXI]

La nuova sequenza altera profondamente l'ordine individuato da Bozzetti (di certo più fedele all'aspetto materiale di Vr), e si allontana anche dall'ipotesi ricostruttiva di Maria Finazzi, che prevedeva ancora una certa prossimità dei testi alla successione che ne dà il Rossiano. Tuttavia, oltre a comportare indubbi vantaggi sulla ricostruzione materiale, il nuovo assetto produce anche felici riscontri sul piano della tradizione testuale delle liriche di Ariosto. È dunque giunto il momento di illustrare i rapporti del Rossiano con i principali collettori delle rime.

3. I principali collettori delle rime

La *recensio* più aggiornata delle rime di Ariosto è stata condotta da Maria Finazzi nella sua tesi di dottorato (2002-2003), dove dà notizia di 96 manoscritti che trasmettono componimenti ariosteschi. Mi sono giovata del suo lavoro nel commento ai testi, dove riporto, in esordio di ogni cappello introduttivo, i manoscritti in cui il determinato componimento si può rintracciare: una tavola completa e aggiornata di tutti i codici si può trovare qui alle pp. 84-86.

In questa grande messe di codici è possibile isolare, oltre al Rossiano, tre manoscritti, più la *princeps*, che collezionano un importante gruppo di rime e che presentano evidenti legami stemmatici gli uni con gli altri. Per questo motivo, anche nel commento ai testi, si distinguono i *collettori* dai manoscritti della *tradizione extravagante*, i primi interessati da un'indubbia vicinanza ai materiali d'autore, i secondi caratterizzati da un'emersione piuttosto casuale di testi ariosteschi (quasi sempre in codici miscelanei). Poiché questa non è un'edizione critica di stampo lachmanniano, offrirò di seguito una rapida descrizione dei quattro testimoni principali che sarà funzionale a illuminare meglio lo *status* del Rossiano rispetto alla tradizione a lui vicina.

Si dirà innanzitutto che a partire dal Settecento, e segnatamente con Girolamo Baruffaldi¹⁴⁵ che ne fece dono a Giovanni Andrea Barotti (1701-1772), sono noti due importanti manoscritti ferraresi (qui F1 ed F2) – uno trascritto in bella copia e l'altro calligrafico, allestiti nel medio Cinquecento –, che derivano da un antigrafo comune denominato F a oggi perduto. I due manoscritti trasmettono ben 58 componimenti di Ariosto (di contro ai 48 del Rossiano), e propongono una suddivisione dei testi per metri, nella successione: canzoni, sonetti, madrigali (sotto il cui nome vengono compendiate anche

¹⁴⁵ Si pensa che Baruffaldi li abbia avuti direttamente dagli eredi della famiglia Ariosto, gravati da problemi economici: ma è ipotesi non sottoponibile a verifiche: cfr. FATINI 1910, pp. 19-24.

le ballate, cosa non insolita nel Cinquecento) e capitoli. Propongo di seguito una loro sintetica descrizione:

F1 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 64

Cart. composito, sec. XVI, mm. 200-9 x 148-50; cc. IV + 192 + IV. Le carte di guardia e la legatura sono frutto di un restauro degli anni Settanta; la legatura antica viene conservata separatamente (su di essa si legge ARIOSTO | CASSARIA | E LA | LENA | COMMED.). Manoscritto formato da tre unità codicologiche, era in possesso di Girolamo Baruffaldi e poi di Giovanni Andrea Barotti, come confermano la presenza di monogrammi del primo e i timbri ovali del secondo. La prima unità (5 cc. n.n. + cc. 1-68) contiene la *Cassaria* in rima, la seconda (cc. 69-126) la *Lena*; la terza (cc. 127-180 + 7 cc. bianche) le rime. Quest'ultima parte, di mm. 209 x 150, presenta una numerazione antica a penna, della stessa mano che trascrive le rime, che va da 1 (c. 130) a 53 (c. 180), ma salta i nn. 20 e 21. L'unità è formata da tre fascicoli: il primo si compone di 20 carte (3 carte n.n. + 1-17, secondo la numerazione antica); il secondo sempre di 20 cc. (18-41 antica numerazione, con salto di 20-21), in cui però la seconda e la terza carta (19-22 antica numerazione) formano un unico bifoglio inserito in un secondo momento; il terzo fascicolo è invece di 19 carte (42-53 antica numerazione + 7 carte n.n., ma è caduta l'ultima carta). La necessità di inserire due bifogli nel secondo fascicolo, uno dei quali poi estratto (le cc. 20-21), era stata dettata dal fatto che a c. 23^v il copista aveva già iniziato a trascrivere i madrigali senza aver terminato i sonetti: accorgendosi poi di aver esaurito lo spazio ma non i componimenti da ricopiare, emergeva la necessità di aggiungere un bifoglio. In tutti i fascicoli è possibile rilevare la filigrana di una cappelliera con contromarca SC (simile ad alcuni tipi di Briquet datati 1530-1541); le cc. 19-22 (unico bifoglio inserito dopo) hanno una cappelliera di diverso tipo. Il codice è scritto da una sola mano, una cancelleresca di pieno Cinquecento, con piccoli interventi correttori di diverse mani (si segnala però una mano *b*, che ricopia la c. 22). Lo specchio di pagina accoglie un numero di righe variabili, fino a 29. La terza unità codicologica contiene le rime di Ludovico Ariosto disposte per metri (Canzoni – Sonetti – Madrigali – Capitoli); in testa una *Tabula* alfabetica delle rime (cc. 1-2^r).

Bibliografia. FATINI 1910, pp. 19-24; FATINI 1924a, p. 332; FATINI 1924b, pp. 173, 179; IMBI 54, pp. 93-95; FINAZZI 2002-2003, pp. 73-76.

F2 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Cl. I 365

Cart., sec. XVI, mm. 213-4 x 153-55, cc. III + 70 + III. Al pari di F1, è appartenuto prima a Baruffaldi e poi al Barotti, come attestano il monogramma del primo a c. 1^r e il timbro ovale del secondo. La prima e l'ultima guardia sono state aggiunte nel restauro del codice (2002); le altre invece sono antiche. La numerazione da 1 a 70 è moderna. Il codice è formato da quattro fascicoli: il primo di 18 carte (cc. 1-18); il secondo di 20 (cc. 19-38); il terzo di 16 (cc. 39-54); il quarto di 16 (cc. 55-70), ma in origine erano 18, essendo cadute due carte sodali con cc. 55 e 56. In tutte le cc. del manoscritto lo specchio di pagina, rigato a secco, accoglie 18 righe (tranne 28^v, 29, 66^v, 67-70, che sono bianche). La filigrana è una sola, un agnello pasquale che regge uno stendardo, inscritto in un cerchio (simile a Briquet 50, datato Roma 1535; ma vi sono

varianti simili tra Roma e Napoli fino al 1564). La mano che ricopia il codice è una sola, calligrafica, e impiega una cancelleresca di pieno Cinquecento; le iniziali dei componimenti (e delle stanze di canzone) sono filigranate a penna, probabilmente prima di trascrivere i versi. Nella parte finale del manoscritto vi sono macchie di umidità nell'angolo superiore esterno delle carte. Contiene esclusivamente rime di Ludovico Ariosto suddivise per metri (Canzoni – Sonetti – Madrigali – Capitoli). Il taglio delle carte è dorato e cesellato.

Bibliografia. FATINI 1910, pp. 19-20 e 22; FATINI 1924a, p. 332; FATINI 1924b, pp. 173-179; FINAZZI 2002-2003, pp. 76-77.

Altrettanto nota agli studiosi e ai cultori di rime ariostesche è la *princeps* delle rime, uscita nel 1546 per le cure del cerretano Iacopo Coppa, che avviò un certo rigoglio tipografico attorno alla raccolta (vi seguirono infatti diverse edizioni delle rime, per cui cfr. *Introduzione* 1.I). L'edizione sembra derivare da materiali autografi fatti pervenire in tipografia dagli eredi – probabilmente da Virginio Ariosto –, ma le interpolazioni del Coppa e una mancata sorveglianza di queste carte procurano una stampa non affidabile: per le interpolazioni è d'uopo riferirsi a RABITTI 2000; quanto al secondo problema basti segnalare che la stampa attribuisce ad Ariosto la canzone trissiniana *Amor, da che 'l ti piace* (Rime XIII), e due madrigali di Niccolò Amanio, che probabilmente si trovavano trascritti di mano ariostesca tra le carte mandate in tipografia.¹⁴⁶

Cp LE RIME DI M. LO | DOVICO ARIOSTO NON | piu uiste, & nuouamente stampate a in = | stantia di Iacopo Modanese, cio è || SONETTI MADRIGALI | CANZONI STANZE | CAPITOLI || In Vinegia con Priuilegio del Sommo Pontefice | & del Eccelso Senato Veneto MDXLVI.

Precedono cc. 4 n.n.: c. [I] bianca; c. [IIr] frontespizio; c. [Iiv] bianca; c. [III] Lettera dedicatoria *Al clarissimo & Magnifico M. Lodovico Foscarini: Catherina Barbaro*. Le rime di Ariosto si trovano alle cc. 3r-55v. Non vi sono titoli correnti; la numerazione è in arabi apposta nel *recto* delle carte in alto a sinistra.

Colophon a c. 55v: Stampate in Vinegia ad istantia de Iacopo | Modanese. Nel anno del Signore | MXLVI.

Come dimostrato da Albero Casadei, i tipografi dell'edizione sono Giovanni Antonio e Pietro dei Nicolini da Sabbio. Si conservano ad oggi 21 esemplari; per la descrizione ho usato la copia di Blois, Bibliothèque municipale, I 259.

Bibliografia. CASADEI 1997; FINAZZI 2002-2003, pp. 122-123.

Poiché i due manoscritti ferraresi e la Coppina sono stati a lungo (e si può dire per gran parte del Novecento) gli unici testimoni della raccolta ariostesca, essi sono stati al centro delle indagini ecdotiche di Giuseppe Fatini, e poi dei tentativi di edizione approntati da Anna Carlini (con risultati in CARLINI 1958) e da Roberto Chittolina (la cui tesi è rimasta inedita, ma che dà alla luce un saggio su questioni di attribuzione: CHITTOLINA 1967). Se si può concludere con ragionevole certezza che i due codici ferraresi derivano da un antigrafo

¹⁴⁶ L'ipotesi è stata avanzata da FATINI 1910, pp. 27-28 e poi ripresa da BOZZETTI 1985, pp. 86-87.

comune, più complesso risulta stabilire i rapporti di questi con la Coppina, a causa delle alterazioni apportate dall'editore, ma anche per il testo stesso dei componimenti: poiché alcune lezioni risultano anteriori ai ferraresi, è probabile che il manoscritto predisposto per la stampa contaminasse redazioni diverse presenti sugli autografi.

A far nuova luce sulla tradizione testuale delle rime ariostesche contribuisce un altro manoscritto di recente scoperta (Mn), di cui Cesare Bozzetti aveva avuto notizia già sul finire degli anni Novanta, ma che non era riuscito a integrare in tempo nell'edizione che andava allestendo. Sarà pertanto Maria Finazzi a fornire una descrizione del codice e un suo primo inquadramento nella tradizione: anch'esso, come i ferraresi, divide le rime per metri (con successione: capitoli, sonetti, canzoni, più alcune ottave alla fine), ma trasmette 49 rime a fronte delle 58 poi tramandate dai ferraresi. Attestando un solo testo in più del Rossiano (canz. V, *Anima eletta, che nel mondo folle*), è probabile che il codice sia una «fotografia» di uno stadio intermedio delle rime compreso tra l'antigrafo di Vr e gli esiti raggiunti nei ferraresi.¹⁴⁷ Si tratta dunque di un manufatto significativo, datato entro la prima metà del XVI secolo (dalla filigrana e dalla scrittura), che accoglie le rime ariostesche e le affianca a quelle di Bembo.

Mn Mantova, Biblioteca comunale, ms. G II 14 (792)

Cart. composito, sec. XVI, mm. 218 x 150; cc. III + 133 + III. La legatura piena antica, in pelle scura con una decorazione formata da linee dorate e da un tondo centrale e quattro angolari realizzati con piccoli ferri aldini, è tipica della prima metà del XVI secolo; il taglio è dorato e cesellato, sul taglio del piede è presente il titolo trasversale VARIE POESIE. Il volume si compone di due parti: una manoscritta, di 80 carte, e una a stampa, di 53, che accoglie i fascicoli dell'edizione del 1530 delle *Rime* di Bembo, privata del frontespizio. Un'unica numerazione a penna blu percorre tutto il manoscritto, annettendo anche le carte di guardia (la parte manoscritta si trova alle cc. 4-83). La prima parte del codice si compone di dieci fascicoli di otto carte (I: cc. 4-11; II: cc. 12-19; III: cc. 20-27; IV: cc. 28, 35; V: cc. 36-43; VI: cc. 44-51; VII: cc. 52-59; VIII: cc. 60-67; IX: cc. 68-75; X: cc. 76-83). Qui compare una filigrana con due frecce che si incrociano sormontate da una stella a sei punte sul tipo Briquet 6291, 6298-6300 (databili alla metà del Cinquecento, con varianti attestata già nei primi anni Venti). La mano di questa parte è cinquecentesca e ricorre a una scrittura cancelleresca con *ductus* posato (simile a quella di F1). Si contano poi alcuni interventi correttori.

Il codice contiene 49 rime dell'Ariosto, più un frammento in ottave e un capitolo mutilo sempre di Ariosto, rime di altri autori (Francesco Maria Molza, Annibal Caro, Giulio Camillo, Berni e adespote), e la *princeps* delle rime del Bembo. Qualcuno ha voluto riunire le raccolte di Ariosto e Bembo, e nelle carte bianche avanzate ha aggiunto rime (venti) di altri autori. Finazzi individua tre momenti per la stesura delle rime di Ariosto (dapprima le 49 rime della silloge, alle cc. 4r-66r con 14-16 righe per pagina; poi le dieci ottave alle cc. 66v-68v, infine il pezzo di capitolo XXIV, a c. 69r, e le restanti rime, a cc. 70r-83v, con una grafia più minuta e margini più ampi). La raccolta ariostesca prevede dapprima i capitoli, poi i sonetti, in parte mischiati con ballate e madrigali (riuniti questi in una sezione piuttosto coesa), e infine le canzoni.

¹⁴⁷ FINAZZI 2002-2003, p. 175.

Bibliografia. VELA 2000, pp. 214-215; FINAZZI 2002-2003, pp. 70-72.

Nella tesi di Maria Finazzi veniva ricompreso tra i collettori anche il manoscritto Pc (Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, ms. Pallastrelli 230), un codice della seconda metà del Cinquecento che indagini successive della studiosa – rimaste purtroppo inedite – hanno sancito essere *descriptus* della *princeps* del 1546.¹⁴⁸ Il manoscritto viene pertanto reinserito qui nell’elenco dei codici extravaganti di rime ariostesche, senza destinargli più l’importanza che assumeva nella precedente edizione.

Rispetto a questo manipolo di testimoni appena descritto, il manoscritto Rossiano sembra collocarsi a monte, trasmettendo un assetto unico che verrà poi scomposto nei collettori successivi. Vr contiene infatti gli elementi fondativi di un canzoniere, di contro agli altri codici che mostrano una suddivisione per metri (fa eccezione la *princeps*, in cui però va ricordato il peso dell’intervento dell’editore), e che attestano, con qualche eccezione, una stabilità dei 48 testi di partenza. Per spiegare una simile tradizione testuale, è necessario postulare l’esistenza di un originale in movimento, in cui i componimenti, dapprima strutturati in un’architettura velatamente diegetica (di cui Vr è l’unico testimone), vengono poi smontati in una successione omometrica (testimoniata da Mn, F1 ed F2) forse in attesa di un nuovo assemblaggio, probabilmente a causa dell’insoddisfazione dei risultati raggiunti nella prima raccolta. Prova di questo passaggio è la seriazione delle rime contenute nei manoscritti Mn, F1 ed F2, che intreccia rapporti profondi con il Rossiano e, in particolare, produce felici coincidenze d’assetto con la ricostruzione dell’antigrafo perduto che qui si è offerta.

3.1 La seriazione dell’antigrafo di Vr e gli altri collettori

Riflettendo sull’antigrafo dei due ferraresi, Bozzetti aveva per primo segnalato che questo doveva derivare da uno smontaggio un po’ articolato di Vr. Per i sonetti e i madrigali, infatti, il principio ordinatore veniva rispettato: la loro successione corrisponde a quella del Rossiano, con alcune eccezioni (con raggruppamenti per metri: sonetti e poi madrigali). Per Mn sonetti, madrigali e ballate sono accorpati in un’unica sequenza, che comincia a c. 40r, ma anche qui la successione è vicina a quella del Rossiano.

MN	F1 (= F2)	VR
son. I <i>Non senza causa il giglio e l’amaranto</i>	Sonetto I	47
son. II <i>Come creder debb’io che tu in ciel oda</i>	Sonetto II	48
son. III <i>O messaggi del cor sospiri ardenti</i>	Sonetto 3°	1
son. IIII <i>Del mio pensier che così veggio audace</i>	Sonetto 4°	2
son. V <i>Quando muovo le luci a mirar voi</i>	Son. V	3
[VI] <i>Quando vostra beltà vostro valore</i>	[mad. I]	4 [madr.]
[VII] <i>O se questo è l’ardore</i>	[mad. II]	5 [ballata]
[VIII] <i>Amor io non potrei</i>	[mad. III]	8 [ballata]

¹⁴⁸ Anche in questo caso mi sono giovata di materiali inediti che mi sono stati messi a disposizione della studiosa.

[IX] <i>Per gran vento che spire</i>	[mad. IV]	16 [ballata]
[X] <i>La rete fu di queste fila d'oro</i>	Son. VI	7
[XI] <i>Madonna sete bella e bella tanto</i>	Son. VII	9
[XII] <i>Se voi così mirassi alla mia fede</i>	Son. VIII	10 [ballata]
[XIII] <i>Com'esser può che degnamente lodi</i>	Son. VIII	11
[XIV] <i>Un arbuscel ch'in solinghe rive</i>	Son. X	12
[XV] <i>Altri loderà il viso altri le chiome</i>	Son. XI	13
[XVI] <i>Quel capriol che con invidia e sdegno</i>	Son. XII	14
[XVII] <i>Non fu qui dove Amor tra riso e sdegno</i>	Son. XIII	15
[XVIII] <i>Chiuso era il sol da un tenebroso velo</i>	Son. XIII	17
[XXIX] <i>O sicuro secreto e fidel porto</i>	Son. XV	18
[XX] <i>Aventuroso carcere soave</i>	S. XVI	19
[XXI] <i>Mal si compensa abi lasso un breve sguardo</i>	Son. XVII	32
[XXII] <i>Deb se voless'io quel che voler devrei</i>	Son. XVIII	33
[XXIII] <i>Occhi miei belli mentre ch'io vi miro</i>	Son. XVIII	34
[XXIV] <i>Perché simil' le siano e degli artigli</i>	S. XX	35
[XXV] <i>Quando prima i crin d'oro e la dolcezza</i>	Son. XXI	36
[XXVI] <i>A che più strali Amor s'io mi ti rendo</i>	Son. XXII	37 [ballata]
[XXVII] <i>Madonna io mi pensai ch'el stare absente</i>	S. XXIII	38
[XXIX] <i>Se con speranza di mercé perduti</i>	Son. 24°	39
[XXX] <i>Perché Fortuna quel ch'Amor m'ha dato</i>	Son. XXV	40

Fatta eccezione per i primi due sonetti (Vr 47 e Vr 48), la seriazione di Mn (e poi di F) segue da vicino l'ordine di apparizione dei componimenti nel Rossiano. Sui primi due sonetti mi ero già soffermata in precedenza (§ 2.2), ipotizzando che la loro collocazione tra le carte autoriali potesse essere più mobile di altre: poiché costituiscono la conclusione della silloge, sembra altamente probabile che siano stati aggiunti su una carta sciolta, che può essersi mossa e aver facilmente raggiunto la prima posizione, quella cioè d'apertura delle rime. D'altronde i due sonetti non ostano con un avvio di sequenza: Vr 48 in particolare propone alcuni motivi relativi alla salvezza e alla fede di contro all'amore terreno, che erano già di *Ryf* 1 (se ne veda il commento). Per quanto riguarda Vr 10 e 37, che sono due ballate di quattordici versi ciascuna, non sorprende che venissero lette come sonetti da un copista non particolarmente addentro ai testi, e che dunque in F siano nella sezione dei sonetti. Infine, i madrigali e ballate 4, 5, 8, 16, riuniti ancora in Mn senza una specifica partizione, verranno sospinti in avanti in una sezione dedicata, ben separata dai sonetti, nei manoscritti ferraresi.

L'ipotesi di uno smontaggio di Vr orientato a una suddivisione per metri sembra dunque trovare riscontri positivi, ma fino ad oggi veniva messa a dura prova dall'ordinamento dei capitoli in Mn e in F (F1 e F2 coincidono). Bozzetti faticava infatti a far valere la stessa *ratio* per i ternari, a provare cioè che ci fosse stato uno smontaggio 'ordinato' dell'antigrafo del Rossiano. Prendendo a prestito la sua seriazione, si ricava la seguente tabella:

VR [ordinamento Bozzetti, fedele all'aspetto materiale del ms.]	MN	F1 (=F2)
Vr XX, <i>O più che 'l giorno a me lucida e chiara</i>	Cap. VII	Cap. VII
Vr XXI, <i>O lieta spiaggia, o solitaria valle</i>	Cap. VIII	Cap. VIII
Vr XXII, <i>Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio</i>	Cap. IX	Cap. IX
Vr XXIII, <i>De sì calloso dosso e sì robusto</i>	Cap. X	Cap. X
Vr XXIV, <i>O ne' miei danni più che 'l giorno chiara</i>	Cap. XI	Cap. XI
Vr XXV, <i>Ne la stagion che 'l bel tempo rimena</i>	Cap. I	Cap. I
Vr XXVI, <i>De la mia negra penna in fregio d'oro</i>	Cap. II	Cap. II
Vr XXVII, <i>Era candido il corvo e fatto nero</i>	Cap. III	Cap. III
Vr XXVIII, <i>Meritamente hora punir mi veggio</i>	Cap. [IV]	Cap. IIII
Vr XXIX, <i>Gentil città che con felici auguri</i>	Cap. V	Cap. V
Vr XXX, <i>Forza è ch'al fine scopra e che si veggia</i>	Cap. VI	Cap. VI
Vr XXXI, <i>Ben è dura e crudel se non si piega</i>	Cap. XII	Cap. XII
Vr XLII, <i>O qual tu sia nel ciel, a cui concesso</i>	Cap. XIV	Cap. XIV
Vr XLIII, <i>Del bel numero vostro avrete un manco</i>	Cap. XIII	Cap. XIII
Vr XLIV, <i>Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi</i>	Cap. XV	Cap. XV
Vr XLV, <i>O vero o falso che la fama suoni</i>	Cap. XVI	Cap. XVI
Vr XLVI, <i>Chi pensa quanto il bel disio d'amore</i>	Cap. XVII	Cap. XVI

Per motivare le sensibili differenze che intercorrono tra l'ordinamento del Rossiano e quello degli altri collettori, Bozzetti ricostruisce lo smontaggio un po' articolato che avrebbe effettuato il copista, incaricato di predisporre una nuova copia, forse in pulito, delle rime a uso dell'autore:

Avendo l'occhio a una disposizione analoga delle rime in analoghi fascicoli [i tre dell'antigrafo ipotizzati] si direbbe che un copista incaricato di estrarne i capitoli abbia cominciato a trascrivere i primi cinque del secondo fascicolo, poi, fatto accorto che aveva trascurato i sei precedenti nel primo fascicolo, li abbia recuperati, quindi abbia continuato col capitolo sesto del secondo fascicolo e, ingannato dal fatto che le rime che seguivano erano d'altro metro, sia passato direttamente a trascrivere il primo del terzo fascicolo, quando, di nuovo avvertito della dimenticanza, abbia ricuperato l'ultimo tralasciato del secondo fascicolo, e infine abbia copiato gli ultimi tre.¹⁴⁹

Oltre a fondarsi su una tripartizione dei fascicoli d'antigrafo che Maria Finazzi ha indicato come inesatta, la congettura è gravata da una certa macchinosità, e presuppone disattenzioni reiterate nel corso dell'atto di copia. Vi è inoltre un errore nella spiegazione del filologo: applicandola, e avendo davanti i tre fascicoli da lui ricostruiti, si otterrebbe una seriazione che comunque non corrisponde a quelle esistenti trasmesse dai ferraresi e da Mn e che non chiarisce appieno la corrispondenza tra fascicoli e successione di capitoli.¹⁵⁰

¹⁴⁹ BOZZETTI 1985, p. 110.

¹⁵⁰ Si avrebbe grossomodo la seriazione seguente: 20 [XXV], 21 [XXVI], 22 [XXVII], 23 [XXVIII], 24 [XXIX]; 25 [XXX], 26 [XX], 27 [XXI], 28 [XXII], 29 [XXIII] 30 [XXIV] e 31 [XXXI]. Ma se in questa ricostruzione

Se si assume invece la sequenza di capitoli qui ricostruita nei paragrafi precedenti (2.1 e 2.2), si scoprirà che questa coincide del tutto con la seriazione trasmessa da F, e quasi del tutto con quella di Mn (evidenzio in grassetto l'anticipazione del capitolo 30 in Mn):

Antigrafo di Vr*	F*	Mn
20. <i>Ne la stagion che 'l bel tempo rimena</i>	=	=
21. <i>De la mia negra penna in fregio d'oro</i>	=	=
22. <i>Era candido il corvo, et fatto nero</i>	=	=
23. <i>Meritamente hora punir mi veggio</i>	=	=
24. <i>Gentil città, che con felici auguri</i>	=	=
25. <i>Forza è ch'al fine scopra et che si veggia</i>	=	=
26. <i>O più che 'l giorno a me lucida et chiara</i>	=	=
27. <i>O lieta spiaggia, o solitaria valle</i>	=	<i>O ne' miei danni più ch'el giorno chiara</i>
28. <i>Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio</i>	=	<i>O lieta paggia o solitaria valle</i>
29. <i>De sì calloso dosso et sì robusto</i>	=	<i>Qual son qual sempre fui tal esser voglio</i>
30. <i>O nei miei danni più ch'el giorno chiara</i>	=	<i>De sì calloso dosso e sì robusto</i>
31. <i>Ben è dura et crudel, se non si piega</i>	=	=
42. <i>O qual tu sia nel ciel, a cui concesso</i>	invertito	invertito
43. <i>Del bel numero vostro avrete un manco</i>	invertito	invertito
44. <i>Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi</i>	=	=
45. <i>O vero o falso che la fama suoni</i>	=	=
46. <i>Chi pensa quanto 'l bel disio d'amore</i>	=	=

Alle ragioni meccaniche illustrate al paragrafo 2 si aggiunge una coerenza con la tradizione manoscritta che non si riscontra nelle ipotesi ricostruttive precedenti, e che chiarisce ulteriormente i rapporti tra collettori principali come dipendenti da un unico originale (seppur mobile), la cui esistenza è per altro confermata dalla presenza di alcuni errori comuni a tutti i collettori principali.¹⁵¹ Un'eccezione all'ordine proviene dal manoscritto Mn, dove il capitolo 30 si trova dopo il 26; ma si rammenti che proprio quel capitolo era stato trascritto due volte in Vr, e che secondo la ricostruzione d'antigrafo si trovava in una carta prima ripiegata scorrettamente e poi ricollocata: il fatto testimonierebbe con più forza la possibilità di un incidente occorso alle carte d'autore, forse deteriorate in quel punto o rese poco perspicue nella successione dei componenti da ripensamenti autoriali. Altro punto di rottura, questa volta condiviso anche dai due ferraresi, è costituito dall'inversione dei cap. 42 e 43 nei collettori successivi.

Il restauro di una seriazione vicina all'originale consente di seguire in modo più lineare l'articolazione del progetto ariostesco: la presente edizione proporrà dunque un ordinamento non fedele all'aspetto materiale del manoscritto Rossiano, ma più vicino all'antigrafo ricostruito, nell'ottica di ristabilire l'assetto più prossimo all'iniziativa autoriale.

Bozzetti riunisce il dittico 25 [XXX]-26 [XX], non si capisce perché nella ricostruzione d'antigrafo da lui proposta il capitolo in questione Vr 25 [XXX] starebbe a dieci numeri di distanza (al numero XXX). Anche nell'edizione da lui proposta, allora, i due capitoli dovrebbero essere appaiati.

¹⁵¹ FINAZZI 2002-2003, pp. 148-50 (paragrafo *Errori comuni a tutti i collettori*). Ma cfr. anche qui § 3.

4. La grafia e la lingua del codice Rossiano

Si intende dedicare questo spazio a una breve presentazione delle abitudini grafico-linguistiche manifestate nel Rossiano. Specifico che gli esempi vengono di norma tratti dalle prime 40 carte del codice (due terzi del totale), tranne per i casi di *titulus*, *abbreviazioni*, *punteggiatura* e *segmentazione del dettato* in cui lo spoglio è stato completo. I risultati qui riportati non mirano alla restituzione complessiva di tutti i singoli fenomeni, ma intendono soprattutto rendere conto di quelle che possono essere le tendenze generali.

Sulla lingua di Ariosto molto è stato detto nel corso del Novecento, a partire dall'edizione critica del *Furioso* a cura di Debenedetti-Segre (1960), che ha alimentato una fortunata tradizione di studi incentrata sulla fisionomia linguistica del poema, oggetto di grandi attenzioni fin dal Cinquecento in virtù dello sforzo linguistico messo in campo dal poeta lungo le tre edizioni.¹⁵² Anche in presenza di spogli su materiali d'autore – quali quelli condotti da STELLA 1976 sulle lettere autografe – si noterà un sistema linguistico mosso e non uniforme, in cui tuttavia possono essere isolati alcuni orientamenti generali, specie nel passaggio dalla prima all'ultima edizione del *Furioso*.

Un simile discorso applicato alle rime si fa oltremodo complesso in assenza di originali e in mancanza di una cronologia certa. Nel caso del Rossiano in particolare, convivono gli uni accanto agli altri fenomeni che si riscontrano nel primo *Furioso* e altri che si attestano solo all'ultima revisione: a questo si sovrappongono le abitudini grafiche del copista, spesso inscindibili dall'originaria volontà d'autore.

4.1 Segni e accidenti grafici

Titulus.¹⁵³ Il ricorso al *titulus* avviene in numerose circostanze e con funzioni differenti. Indica, come di consueto, l'abbreviazione della consonante nasale (*seza* a c. 1v, *conteplo* a c. 2v, *no* a c. 1r, 3r, 4r, 4v, 5r, *unquaco* a c. 8v, *amado* a c. 9r, u, *gra*, a c. 10r, *niphe* a c. 26r, *abi* a c. 29v, *l'huo* a c. 37v, *dorre* [*dorrem*] a c. 56r, *me* [*men*] a c. 58r, *lu* [*l'un*] a c. 61r, i [*in*] a c. 61r) o il suo raddoppiamento (*stomi* a c. 17v, *drama* a c. 23r, *vertuno* a c. 27r, *Atheone* a c. 28v). Deposta su consonante finale, di solito la -r, può altresì indicare l'abbreviazione di parola in presenza di sinalefe (*haver* a c. 3v, *pux* a c. 4r, *saper* a c. 8v, *sparix* a 10r, *abbraciax* a c. 13v e 24r, *fuggix* a c. 14r e 24v, *parlax* a c. 17r, *dolor* a c. 35v, *exortax* a c. 56v, *Signor* a c. 61v), con alcune eccezioni in casi non sinalefici (*far ch un* a c. 4r, *havex da te* a c. 6r, *d'accor l'altiera* a c. 20r, *parrebbon piani* a c. 32v, *fax che* a c. 37v, *partix presto* a c. 40v, *formin parole* a c. 49r, *esser presente* a c. 57r). In altri casi è abbreviazione per consonante diversa da nasale (*exore* a c. 31r, *distrato* a c. 15v, *ritrasi* a c. 25r, *spase* [*sparse*] a c. 50r, *hauto* a c. 52r, *sera* [*serra*] a c. 55r), o indica altre abbreviazioni varie (*vri*

¹⁵² Si possono qui ricordare gli studi di MIGLIORINI 1957, BIGI 1967, SEGRE 1966, STELLA 1976, BOCO 1997, 2001 e 2005. Per la completezza delle indagini linguistiche sul *Furioso*, nonostante sia ormai datato, è d'obbligo ricordare il lavoro di DIAZ 1900.

¹⁵³ Indico la lettera insignita di *titulus* riportandola in tondo.

> *vostrì* a c. 4r, 29v, *vro* > *vostrò* a c. 10r, 19v, 21v, 22r, 38v, 40v, *vra* > *vostra* a c. 39v, 61r, *qsto* > *questo* a c. 49r, *qsta* > *questa* a c. 49v, c. 54v, *ql* > *qual* a c. 60r).

La forma del *titulus* non è omogenea, ma si possono individuare diverse rese, tra cui una linea obliqua con estremità ricurve (la più frequente), una linea obliqua diritta e più breve della prima, una linea curva a ricciolo. Si danno poi alcuni casi in cui il *titulus* è superfluo: *piagga* (c. 16v, ma forse vuole indicare la *-i-* mancante), *a posteri, giorni, loccaso* (c. 49r, ma in quest'ultimo caso forse sostituisce l'apostrofo), *cboda* (c. 49v *ibid.*), *odiosa* (c. 51r), *Signor* (c. 51v), *mei* a c. 24v (ma appena dopo c'è un *titulus* su *dani*, e dunque forse il copista è stato tratto in inganno, aggiungendolo due volte; o, in alternativa potrebbe voler indicare *m(i)ei*). Sembrano imprecisioni anche *Charon* (61v), *bruma* (c. 26r), ma forse potevano essere scrizioni accettate. Di certo, invece, è un errore il *titulus* su *pria* (c. 17r): l'aggiunta della nasale determinerebbe ipermetria.

Accentazione e apostrofi. Anche il sistema di accenti lungo il manoscritto è piuttosto disomogeneo. Con un tratto simile al *titulus* – ma tendenzialmente obliquo e senza grazie – ricorrono diversi accenti su vocale finale di sostantivo ossitono e di verbo al passato remoto, futuro semplice o presente (*potrà* a c. 1v, *beltà* a c. 2v, *humiltà, pietà, Però* a c. 3v, *virtù* a c. 4v, *può, mercé* a c. 5r e 11r, *vivrò* a c. 6r, *starò* a c. 6v, *servitù* a c. 7r, *può* a c. 7v, *formò* a c. 8v, *beltà* a c. 9r, *udì* a 10v, *appagarà* a c. 11r, *sipò* a c. 15v [*si può*], *morrò* a c. 19r), ma non si tratta di prassi sistematica (ad es. *vuo* a c. 3r non ha l'accento). A volte, in casi di forma passibile di confusione (*le, che* e simili), è accentato il verbo essere alla terza persona (c. 6v, 9r, 14r, 25r, 50v, 57r, 58v). Di contro, non vengono mai accentati gli avverbi (*là*) e altri monosillabi (*sì, già, più*), così come le congiunzioni (*così, però*). Sembra accentato anche *dè* (per *dee*, verbo «dover») a c. 9r, ma potrebbe essere un segno indicante il troncamento. Con un tratto molto simile al *titulus* si danno alcuni sparuti apostrofi: *ch'al* (c. 31r), *rest'io* (c. 51v), *n'opprime* (c. 59r), *e'n luna e'n l'altra riva* (c. 48v); in altri casi il tratto d'apostrofo è più caratteristico (*d'haverlo*, c. 5r, *ch'ella, d'altro* a c. 6r, *dev'esser* a c. 7r, *Stav'io* a c. 10v...), ma questi restano una minoranza rispetto alla tendenza generale di non apostrofare. Si registra poi l'elisione sui pronomi personali davanti a vocale resa questa sempre con apostrofo o con un *titulus* sopra la *m* (*m'aspetto* a c. 3v, *m'habbia* a 6r, *m'allegro* a c. 11v, *m'andati* a c. 14v, *m'assalti* a c. 21r, *m'è* e *t'offerse* a c. 24r, *m'appresasi* a c. 32v, *m'annoì, M'arde* c. 51v). In un caso, probabilmente per errore, vi è elisione del pronome davanti a consonante (*m' vieti* a c. 24v).

Abbreviazioni. Non si registrano moltissime abbreviazioni nel Rossiano: piuttosto frequenti – ma tuttavia le forme estese sono la maggioranza – sono la contrazione del monosillabo *che* (nella forma di *ch* con asta alta tagliata), e, in misura minore, della preposizione *per* (con abbreviazione per taglio dell'asta inferiore, presente anche in forme suffissate, come ad esempio *pdono* [*perdonno*]) e della preposizione articolata *del* (con asta alta tagliata). La *d* o la *l* verso fine sostantivo può dar luogo a qualche sparuta contrazione: si segnalano *crudel* scorcio in *crudl* (con taglio dell'asta della *l*) e *credere* reso con *credre* (con taglio dell'asta della *d*). Anche il finale in *-que* viene talvolta abbreviato: così *dunque, dovunque* e *qualunque* (ma quest'ultimo si trova anche esteso, cfr. c. 17r).

Alcune delle abbreviazioni più ricorrenti, in cui si fa ricorso al *titulus* per realizzare la scrizione contratta, sono già state citate nel paragrafo *Titulus*: il pronome o aggettivo possessivo di seconda persona plurale (*vostro, vostri, vostra*), il pronome o aggettivo dimostrativo *questo/i/a*, con caduta del dittongo *-ue*, il monosillabo *non* quasi sempre contratto. Eccezionalmente si registra anche un caso di abbreviazione di *qual* in *ql* (c. 60r) e di *presto* in *pssto* (58v).

Interpunzione. I segni di punteggiatura lungo il codice non sono molti, né vengono distribuiti in maniera uniforme. Il segno più riconoscibile e più coerente nel suo impiego è il punto di domanda, che è presente in quasi tutti i casi in cui nel testo si dà un'interrogativa. Ha due rese diverse: nella forma più frequente, che compare più in là nel codice, il tratto è unico e forma un ricciolo piuttosto allungato orizzontale (simile in effetti a un *titulus*, ma più grande e disposto a lato del verso); nella seconda resa i tratti sono due, un punto fermo e un'asta incurvata che lo sormonta e sporge poi verso destra, ma senza arrivare a piegarsi in punta come accade per il simbolo moderno.

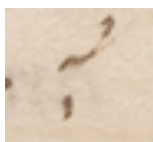


Fig. 7 Punto di domanda più raro.

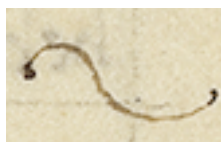


Fig. 6 Punto di domanda più frequente.

Altri segni diffusi, ma senza grande abbondanza, sono il punto e virgola, che svolge diversi funzioni, su tutte una pausa tonale che noi oggi renderemmo con una semplice virgola; la virgola, che ricorre spesso prima della congiunzione *et*, oppure a separare il sostantivo dal suo pronome relativo, a segnalare incisi (*Né lungi è ormai, se de' venir, mercede*, c. 9r), ma anche prima e dopo la congiunzione disgiuntiva *o* (uso attestato anche altrove nel Cinquecento); e infine il punto fermo, attestato con più frequenza a fine componimento o a fine strofa. Il primo componimento (a c. 1r) è fittamente tempestato di punti e virgola a fine verso, ma è abitudine subito dismessa dal copista.

Segmentazione del dettato. Facendo sporadico ricorso all'apostrofo, ne deriva che articoli, congiunzioni, preposizioni o pronomi elisi si trovano spesso in *scriptio continua* con il termine successivo (*sallenti, luno, laltro, chio, massale, sha, lalè, laria, sincenda* a c. 1, *dun, dimvidia*, a c. 3, *begliocchi* a c. 5v).¹⁵⁴ Si ritrovano scritte corrive anche laddove non si dà l'apostrofo, spesso in caso di proclitici, e in particolare dopo preposizione semplice, soprattutto la preposizione *a* (*aliquefarsi, amirar, difuore, ipensier, Mala*,¹⁵⁵ *pervenire* c. 5r, *aquella* a c. 18r, *aprinzipio* a c. 23r, *acamino* a c. 24r etc.). In altri casi, invece, il copista separa incongruamente termini che invece andrebbero scritti uniti. Questi ultimi sono davvero moltissimi, e possono essere considerati

¹⁵⁴ Ma è anche abitudine ariostesca, come conferma la consultazione dell'edizione fototipica dei *Frammenti autografi* (ARIOSTO 1904).

¹⁵⁵ Ma forse il copista ha frainteso l'antigrafo, leggendovi l'aggettivo *mala* (che precede *paura*) e non la serie congiunzione + articolo.

una delle principali tendenze scrittorie del copista, che probabilmente agisce per ipercorrettismo sulla scorta di forme slegate sentite come etimologiche o pseudo-etimologiche, come nel caso dell'aggettivo *ad verse* (c. 24v, ma si registrano anche gli aggettivi *in civile* a c. 14v, *in degnamente*, c. 30v e *in felice* a c. 48r, *in giusto* a c. 50v). Il copista arriva a disgiungere, per ipercorrettismo, *in segna* (c. 2r), *in sieme* (cc. 4r, 32v, 47r, 47v), *al bergo*, *al terno* (c. 11r) *in terrotte* (c. 13r), *in fami* (c. 19v), *al terno* (c. 20v), *in sidie* (c. 21v), *da vorio* (c. 22r), *in curvo* (c. 23r), *de siri* (c. 24v), *la sciando* (c. 26r), *sa lian* (c. 26v), *de vrebbe* (28r), *in terpretare* (28v), *in crebbe* (29r), *le stati* (c. 29v), *a canto* (c. 32v) *lo dar*, *in dustrì* (c. 35r), *al pine* (c. 36v), *in gan(n)are* (c. 38v), *in vidia* (c. 42r), *in colpo* (43r), *si curamente* (43v), *in cominciare* (c. 44r), *per duti* (c. 44r).¹⁵⁶ Si danno anche pochi casi meno perspicui come *ram mento* (c. 41v) e *sfo garsi* (c. 25v).

Di contro, risulta invece sistematica la grafia dei composti di *ora*, dove viene sempre mantenuta la *b* etimologica e la scrizione unita (*ognhora*, *adhora*, *talhora*, *allhora*, quest'ultima con la *-l* talvolta scempia). Solo gli avverbi che cominciano idealmente con una preposizione *a* sono congiunti (*appresso*, *apena*, *apunto*, *adentro*, *adietro*, *apieno*), ma vien da chiedersi se non debbano intendersi come separati all'atto pratico, dal momento che, come si è visto, il copista tende a scrivere in *scriptio continua* la preposizione *a* al termine che segue. Di norma, sono invece disgiunte forme avverbiali come *in somma*, *al meno*, *in tanto*, *in fin*, *al fìn*, *a pien*, *là su*, *qua giù*, *di su*, *in drieto* (che trascinano con sé alcuni ipercorrettismi, su tutti: *al cun* a c. 21r; *in di* a c. 38r). Così come gli avverbi, anche molte congiunzioni sono staccate: *già mai*, *per che* (in tre occorrenze: cc. 29r e 27v, 38v, 57v), *poi che*, *sì che* (a cc. 47v e 48r). Si registrano infine oscillazioni nella scrittura dell'aggettivo indefinito *altrettanto* con varie scrizioni, continue e non (*altre tante* a c. 3r, *altro tanto* a cc. 24v e 61r, ma *altrotanto* a c. 13v e *altretanto* a c. 49v, *altretante* a c. 60v).

Quanto alle preposizioni articolate, esse figurano sia legate, ma scempie (*dala*, *ala*, *dele*, *deli*, *dela*, *dale*, con eccezione *alla* a c. 61v), che separate (*ne la*, *de li*, *de le*, *de la*, *da la*, *de gli*, etc.).

Maiuscole. Tutte le iniziali dei versi sono maiuscole e rientrate a sinistra, nonché trascritte con un inchiostro rosato. All'interno del corpo testuale, invece, il sistema delle maiuscole non è così omogeneo, e anzi si danno alcune carte dove tendono a essere usate con più frequenza (con alcuni picchi, tra cui c. 8r: *Scille*, *Sirti*, *Phebo*, *Bacco*, *Poeta*, *Ginepro*, *Coroni*: quest'ultimo addirittura è un verbo, da *coronare*). Non risulta regolare l'impiego della maiuscola per nomi di persona, divinità, popoli e luoghi: accanto a *Ascreo* (e i citati nomi propri di c. 8r), *Endimion*, *Dryade*, *Tiresia*, *Atheon*, *Tuccia*, *Arno* si registrano *aurora*, *titone*, *dryade*, *atlante*, *ischia*, *tipheo*, *enchelade*, *cimerie*, *nesso*, *eurota*, *erimanto*, *diana*, *sabei*, *bacco*, *vertunno*, *pomona*, *alcino*, *toscana*, *tireno*, *vandali*, *goti*, *etruria*, *fiorenza*, *medici* (anzi sono in maggioranza le lettere iniziali non maiuscole). Poco diffuse le maiuscole di personificazione, con l'eccezione di *Amore/Amor*, la cui maiuscolazione è attestata almeno tredici volte nelle prime quaranta carte (ma in alcuni casi, sebbene indichi personificazione, l'iniziale resta minuscola: ad es. c. 20v). I sostantivi *donna* e *madonna* ricorrono in alcuni casi (4 nelle prime quaranta carte) con la maiuscola di rispetto.

Numerose, specie in alcune carte, sono le maiuscole ornamentali: *Alabastro* (c. 6v), *Cigno* (c. 7v) *Sepolcro*, *Animal* (c. 9r), *Sol*, *Tenebroso*, *Tuoni*, *Cielo* (c. 10v), *Sicuro*, *Secreto*, *Porto*, *Stelle*, *Cielo*,

¹⁵⁶ Al contrario tiene unita la forma *inpalese* a c. 39r. Evidentemente l'avvio con *in* gli creava problemi.

Scorto (c. 10v), *Mare, Sol, Carcere* (c. 11r), *Giudice, Matre* (c. 11v), *Ponte* (c. 12r), *Piacer* (c. 12v), *Amanti* (c. 13v), *Sonno* (c. 14v), *Penna* (c. 28r), *Premij* (c. 29r), *Auguri, Regno* (c. 33v), *Imperio* (c. 34r). Come si può vedere, la distribuzione di tali lettere non è uniforme, ma sembra rispecchiare abitudini del copista piuttosto ondivaghe. Di contro, non si registrano mai maiuscole dopo punteggiatura forte.

4.2 Osservazioni grafico-fonetiche

Grafie etimologiche o pseudo-etimologiche. L'impiego dell'aspirata è l'unico fenomeno costante e sistematico: essa viene sempre conservata in *hora* e nei suoi composti (come si è visto in precedenza per gli avverbi e congiunzioni *allhora, talhora, ognhora, anchora*); in posizione iniziale nelle forme del verbo avere; nell'avverbio *hormai/homai* e nella congiunzione *perhò*. Ricorre poi nei sostantivi e aggettivi *humiltà* (c. 3v), *horridi, hirti, honorata* (c. 8r), *honestade* (c. 8v e suo avverbio a c. 52r; ma si trova anche la forma senza aspirata a c. 35v), *humile* (cc. 10r, 35v), *humore* (c. 15r), *herbe* (17r, e nell'aggettivo *herbosa* c. 25v), *bomicidi/o* (cc. 30r e 38v), *buom* (cc. 37v e 40v), nel verbo *trahendo* (c. 25v). A una scrizione pseudoetimologica andranno ricondotti *authore* (c. 31r, forse sulla scorta del digramma grecizzante *-th-* che si rintraccia in contesti quali *ethiope, Ethnos* a c. 23r, *Atheone* a c. 28rv), e *humidi* (c. 35v). Il copista ricorre all'aspirata per rendere il nesso *sk-* in due sole occasioni (a cui dovrebbero essere aggiunte le grafie di *anchora* e *ancho*, ma in quel caso vale la ragione etimologica): *scharse* (c. 19r) e *scholpita* (c. 21r). Si dà poi un'occorrenza della scrizione pseudoetimologica *lachryme* (c. 33r, a cui si affianca però *lacrime* a c. 35v), grafia molto diffusa al tempo, sulla cui presenza dell'*-h* s'interrogava già Pietro Perleoni scrivendo a Francesco Filelfo nel 1437, il quale rispondeva che il latino non ha aspirazione, ma che l'uso è stato introdotto nella lettera *c* per rendere il suono più forte.¹⁵⁷

Le altre scrizioni etimologiche non conoscono regolare applicazione. Si danno casi di *-x-* intervocalica (*exemplo/exempio* a cc. 2v, 31, *influxo* a c. 4r, *exalto* a c. 15v), ma anche di doppia *-ss-* (*sassi* a c. 32v). Sempre etimologico risulta la conservazione del nesso *ex-* + consonante in taluni casi ad inizio parola (*extreme* a cc. 4r e 10r, *exceder* a c. 7r, *exclusi* a c. 12r, *extingua* a c. 12v, *expedita* a c. 29r, *expormi* a c. 30v), che si affianca però a scrizioni quali *estingue* (c. 10r), *escusa* (c. 60v). Piuttosto regolare risulta l'applicazione del nesso *-ti-* in posizione intervocalica (*letitia* a cc. 14r e 24v, *avaritia* a cc. 14r e 24r, *gratie* a cc. 16r e 39v, *mestitia* a c. 17r, *alteration* a c. 23v, *ostination* a c. 27v, *oblation* a c. 34r) che si alterna alla scrizione del digramma *-ci-* (*leticia* a c. 12v, *propicio* a c. 13r, *noticia* a c. 17r, *suplici* a c. 29v, *imondicia* a c. 35r, *giudicio* a c. 38r). Se il nesso è preceduto da *n-* si danno tanto scrizioni con *-nz-* (*conoscenza, diffidenza* a c. 4r, *arroganza* a c. 4v, *possanza* a c. 32r, *Fiorenza* a c. 36r, *baldanza* a cc. 37r e 39r, *speranza* a c. 38r), quanto con *-nti-* (*eloquentia* a c. 8r, *licentiosi* a c. 11v e *licentia* a cc. 14r e 25r, *providentia* a c. 27v, *penitentia* a cc. 33r e 35v).

Del tutto occasionale risulta la conservazione di alcuni digrammi etimologici (*-dv-*, *-ct-*, *-bs-*, *-pl-*), di cui si danno esempi talvolta unici: per *-dv-* l'aggettivo *adverse* (c. 14v e scritto in forma disgiunta a c. 24v, per cui cfr. il punto 5 di questo elenco); per *-ct-* il sostantivo *nectare*

¹⁵⁷ Si veda FILELFO, *Epist.* ed Meuccius, Firenze 1743, II 31 e SABBADINI 1885, p. 102.

(c. 15r); per il nesso *-bs-* gli aggettivi *obsceno* (c. 29r) e *absenti* (c. 31v); per *-pl-* il sostantivo *exemplo* (c. 2v); per *-pt-* l'aggettivo *captiva* (c. 49r; ma si veda anche *imprompti* a c. 35r, a cui poi è stata tolta la *-p* da un intervento correttivo).¹⁵⁸ Parco anche l'impiego di *-ns-* + consonante: *constretto* (c. 33r), *constringer* (c. 54r). Il ricorso al nesso etimologico *-ph-* risulta invece diffuso soprattutto nei nomi propri, che si mostrano sempre conservativi, qui e in altri casi (così *Dryade* e *Japeto* mostrano resistenze etimologiche che altrove si perdono): *Phenice* a c. 15r, *nimphe* a c. 20r, *tipheo* a c. 23r, *Phebo* a c. 26v, *Ascalapho* a c. 29r (con l'aggiunta di *elephante* a c. 22r).

Da ultimi segnalo che esiste un'aderenza fonetica alle forme latine per l'uscita in *-qu-* di *aqua* (c. 30r), che convive accanto ad *acque* (c. 9r); di *antiqu** (cc. 17r, 35r, 36r, 48r) accanto alla forma *antic**; vi è poi l'impiego etimologico della *y* in luogo di *i* in alcune occorrenze: *Dryade* a c. 16v, *lachryme* a c. 33r, *tyran* a c. 53r, *hynno* a c. 53v).

Per quanto riguarda la congiunzione *e*, essa è resa nel codice in quattro modi diversi: \neg , e° , *et*, *e*. In contesti di sinalefi di norma è prescelta dal copista la scrittura *e*.

Vocalismo. Come dimostrano gli spogli di BOCO 1997 al *Furioso*, è possibile evidenziare alcuni orientamenti generali per i vocalismi – specie per quanto riguarda dittonghi e monottonghi –, ma questi non arrivano mai a fare sistema, con oscillazioni che talvolta coinvolgono anche singole parti del poema in una stessa redazione. Estendere l'analisi alle rime riserva analoghe sorprese, con una complessità spesso irrisolvibile in tendenze generali. Lungo il Rossiano si registrano numerose oscillazioni tra grafie monottongate e dittongate di alcuni sostantivi e verbi: si possono segnalare *brieve* (c. 16r) e *brevi* (c. 39r);¹⁵⁹ *nieve* (c. 26r) e *neve* (c. 36v); per *o* *luoco* (cc. 12r e 20r) e *loco* (cc. 1v, 2r, 10r); *fuoco* (c. 40v, ma nella stessa carta a poche righe si dà la forma monottongata, 54v) e *foco* (cc. 1v, 2r, 10r, 30v, 40v, 54r, 57r); *buom* (cc. 37r e 40r) e *hom* (23r);¹⁶⁰ *muovo* (c. 2r) e *mover*, *mova*, *rimovendo* (cc. 21rv, 25v);¹⁶¹ *rote* (c. 20v) e *ruota* (c. 17r); *vol/vole* (cc. 18v, 39v) e *vuol/vuole* (cc. 42r, 55rv, 56v).¹⁶² Osservando nel dettaglio le singole vocali *e* e *o* se ne ricava quanto segue. Il monottongo *e* ricorre sempre in *leve* (cc. 7r, 9r, 23r), *tevide/a* (cc. 17r, 25v) e *manere/a* (cc. 2r, 4v, 21v); al contrario, dittonga costantemente in *prieghi/priega* (cc. 1r e 37v, che già prevale in OF A),¹⁶³ *lienti* (c. 1r), *tiene* (c. 4v), *convien/e* (cc. 4v, 37r), *liet** (cc. 8r, 17v, 26r, 20v, 25v), *sappiendo* (c. 6r, forma che si riscontra in OF BC di contro

¹⁵⁸ In generale i nessi *pt* e *ct* venivano già assimilati nell'Aldina curata da Bembo a inizio secolo. Cfr. MIGLIORINI 2001, p. 347.

¹⁵⁹ Nel passaggio da A a C nel poema si registra una progressiva tendenza al monottongo sulla scorta di Dante e Petrarca (cfr. BOCO 1995, p. 71).

¹⁶⁰ Stante lo spoglio di STELLA 1976, p. 52, *homo* non dittongato sarà forma predominante nelle lettere garfagnine, mentre prima e dopo è più oscillante e, anzi, verso gli anni Trenta tende al dittongo.

¹⁶¹ Annoto che BOCO 1997, p. 73 segnala che la tendenza nelle *Rime* è quella al dittongo, ma dai miei spogli sulle grafie del Rossiano risulta il contrario.

¹⁶² Se *vole* è costante nelle lettere prima del 1516, *vuole* diviene forma esclusiva a partire dal 1531-1532: in mezzo si dà oscillazione, come qui (STELLA 1976, p. 53).

¹⁶³ Il dittongamento dopo consonante *-r* è tratto che nel fiorentino argenteo tende a scomparire; tuttavia Ariosto sembra tendenzialmente adeguarsi sulla scorta della lezione bembiana (almeno è così nelle progressive correzioni del *Furioso*, in cui l'orientamento è piuttosto ad aggiungere che togliere, con moltissime eccezioni). Sul monottongamento nel fiorentino argenteo si veda CASTELLANI 1967-1970, p. 9. Nel Rossiano, se *priego* sembra seguire tale norma, al contrario *trovare* non dittonga (ma è oscillazione che si registra anche nel *Furioso*: cfr. BOCO 1997, pp. 53-54).

ad A), *niegan/niega* (cc. 12r, 19r, 20r),¹⁶⁴ *lieva* (cc. 24v, 30v, 37r, che già prevale in OF A e viene poi lenita in BC), *chioggio*, (c. 30v), *avien* (c. 40v). Una lieve tendenza al dittongamento in *-ie-* si coglie già in OF A rispetto alle lettere autografe precedenti (STELLA 1976, p. 49), orientamento che si fa più deciso con i suffissi in *-iero* (rispetto a *-ero*, che caratterizzava invece le lettere prima del 1516): anche nel Rossiano il suffisso compare dittongato, con l'eccezione già citata di *manera* (*pensier/i* a cc. 1rv, 2r, 5v, 17v; *altier** a cc. 4r, 10v, 18r, 20r, 24r, 33v, ma si segnala *altera* a c. 46r; *intiero* a c. 40v).

Il monottongo *o* è attestato in *cor/e/i* (cc. 1rv, 2rv, 3v 4v, 5rv, 9rv, 10r, 11r, 14r, 15r, 18rv, 21rv, 22r, 24v, 25v, 27r, 28v, 31r, 35v, 36r, 38rv, 40v, e non sorprende notare che il petrarchismo *core* è accolto in tutte e tre edizioni del *Furioso*), *trovo/a* (c. 2v, 17r), *capriol* (c. 9r), *vote* (c. 26r), mentre dittonga sempre in *duolmi/duol* (cc. 1v, 3r), *muovo* (c. 2r), *suol/e* (cc. 4r, 18v), *puote* (cc. 4v, 40r, con scelta monottongata solo in OF A in pochi casi, stante STELLA 1976, p. 54),¹⁶⁵ *giuoco/chi* (cc. 9r, 11v), *vuol/vuò* (cc. 3r, 12v, 27r), *suon/o* (cc. 13r e 35r), *nuota* (c. 16v), *nuovo/a* (cc. 21r, 21v, 25v), *fuore* (c. 31r), *puon* (c. 32v). A una conta delle occorrenze, statisticamente si può osservare una lieve inclinazione per il dittongamento di vocale tonica rispetto al monottongamento, in linea con un allontanamento dalla *koiné* padana che comincia a registrarsi con il primo *Furioso* e che poi diverrà tratto più omogeneo nelle edizioni successive.

Non molto di più si può dedurre dai diversi casi di apertura e chiusura di vocale in protonia. Sembra darsi, tuttavia, una tendenza alla chiusura protonica rispetto all'apertura, sebbene tali forme convivano spesso accanto a quelle consuete: così *disire* (c. 11v) e *desire/desir* (cc. 1rv, 2v, 4r, 14v, 25rv, 31r, 36r); *suave/suavissimo* (cc. 15v, 18v, 26r) e *soave* (cc. 7r, 11r, a cui tende anche OF C); *leggiadra* (c. 16v) e *leggiadre/leggiadria* (cc. 8v, 35r);¹⁶⁶ *nimico* (c. 16v) e *nemica* (c. 11v); *distin* (cc. 20v, 21r) e *destino* (cc. 17v, 23r); *refrenar* (c. 28r) e *rafrena* (c. 1r); *fidele* (c. 37v) e *fedele* (c. 20r); *dimandar* (c. 27r) e *domando* (c. 54v);¹⁶⁷ *meglior* (c. 21r) e *miglior* (c. 44r); *suspir/i* (cc. 33r, 35v) e *sospiri/o* (cc. 1r, 6r, 9r, 41v); *intrar* (c. 37r) e *entrar* (cc. 12r, 53r). Chiudono sempre la vocale in protonia *parturire* (c. 11v), *summeso* (c. 13r), *suspesa* (cc. 14r, 24v, 26v), *risposoro* (c. 17v), *superchia* (c. 22v), *ramuscel* (c. 25r), *sculpita* (c. 30r), *stimulosi* (c. 33r), *summerso* (c. 39r), *simplici* (c. 39r), *inimici* (c. 39v): come si può facilmente constatare, vi è un deciso orientamento alla chiusura in *u*. In misura minore ricorrono invece forme in cui la vocale protonica si apre (ma sono anche casi di attestazione unica, che dunque non possono fare sistema): *genevri* (c. 17r), *revelo* (c. 18r), *maraviglio* (c. 31v). Presenta invece sempre la vocale aperta in protonia il verbo *dovere* nelle sue varie coniugazioni (in ordine di apparizione): *devria*, *devesse*, *devriase*, *devrei*, *dever*, *devrebbe*, *devrian*, *devea*, *devesse*; è attestata in una sola occasione la voce *dover* (c. 50r), così come le due varianti *dovea* a c. 19v e *dever* a c. 23v. A proposito del verbo *dovere* è significativo annotare che nell'*Errata corrige* di OF B Ariosto scrive: «Ci sono ancho altri errori come [...] *devere* per *dovero*», che rivela il progressivo «fiorentinismo» dell'autore (TROVATO 1994, p. 131), evidentemente non applicato alle rime.

¹⁶⁴ Il verbo dittongato ricorre già nel Dante aldino. Cfr. STELLA 1976, 51.

¹⁶⁵ Ma BOCO 1997, p. 203, segnala invece che la correzione del dittongo di *potere* è una delle poche correzioni sistematiche applicate al *Furioso* lungo le successive edizioni.

¹⁶⁶ La tendenza correttoria per il *Furioso* da AB a C è orientata a *legg-*. Cfr. BOCO 1997, p. 180.

¹⁶⁷ Nel *Furioso* e nelle lettere le forme oscillano, con una tendenza a *domand-* verso C (ancora BOCO 1997, pp. 182-183).

Si ricordano, infine, tra i vocalismi che coinvolgono la tonica, le grafie di *misi* (c. 18v), *curti* (c. 19r), *sien* (cc. 11v e 30v), *dui* (c. 13r). Sporadico il ricorso a digramma *-ij* per plurale dei termini in *-io*: *gaudij* (c. 11v), *Premij* (c. 29v), *disij* (c. 43v), *oblij* (c. 56r), *rimedij* (c. 58v), a cui si affianca il digramma con doppia *-ii* (*solitarii* a c. 25v, *edificcii* a c. 34v, *regii* e *studii* a c. 35r).

Consonantismo. Con i fenomeni legati al vocalismo si è già vista la difformità delle scrizioni, che si riscontra anche in questo caso. Per quanto riguarda i fenomeni di scempiamento e geminazione, il copista mostra uno spiccato orientamento per i primi: sono più di cinquanta le scrizioni scempie nelle prime quaranta carte del codice, un numero che impone una selezione delle voci qui di seguito offerte. Conoscono solo scrizione scempia *rafrena/refrenar* (cc. 1r, 28r), *avampa* (c. 2r), *orizzonte* (c. 10r), *camin/o* (cc. 12r, 23r, 29v, 32v), *aventuroso/a* (cc. 11r e 12v), *scelerata* (cc. 13r e 23v), *duplicato* (c. 15v), *labra* (c. 16r), *suplic(i)o/i* (cc. 18v, 20v, 40r), *imobil* (c. 20v), *immagine* (c. 22r), *radoppiata* (c. 22v), *inante* (c. 22v), *sugello* (c. 21r), *antenna* (c. 22v), *intolerando* (c. 23v), *azzurro* (c. 25r), *providentia* (c. 27r), *Atheon/e* (c. 28r), *adentro* (c. 28v), *garuli* e *obrobrio* (c. 29v), *narar* (c. 34r), *tireno* (c. 34r), *paregiare* e *rugine* (c. 34v), *ricchezza/e* (cc. 35r, 36r), *avezzze* (c. 35v), *sovrabonda* (c. 36v), *vedesi* [vedessi] (c. 40r), *avien* (c. 40v). Presentano invece grafie oscillanti *mezzo-mezzzo* (c. 5v – cc. 7r, 25r, 48v), *aloro-allori* (c. 7v – c. 17r) *tropo-tropo* (cc. 19v, 23r – cc. 1r, 2v, 5r, 28r, 29r, 39r, 41v, 42v), *fugire-fuggire* (c. 10r – c. 33r), *dubio-dubbio* (c. 17v – c. 9v, 10v, 38r), *drito-dritto* (c. 23r – c. 28v), *danato-danno/i* (c. 29r – cc. 13r, 35r, 39v, 48r, 50v), *soferto-sofferto* (c. 29v – c. 50v), *ochi-occhi* (c. 35v – cc. 24r, 25r, 27v, 37rv, 41v, 42v etc.), *habian-habbia* (c. 36r – c. 50v), *deb'io-debbia* (c. 37v – cc. 7r, 15v, 30r). A c. 18r vi è anche un'occorrenza di *dona* (per *donna*), di contro alle 14 attestazioni della scrizione con geminata: è dunque presumibile che il copista abbia semplicemente scordato di apporre il *titulus* (e lo stesso discorso può farsi, più in piccolo, per *danato*).

La geminazione risulta molto più limitata del fenomeno di scempiamento, il che non sorprende dato il sostrato linguistico padano dell'autore (e probabilmente del copista). Anche in questo caso si registrano alcune oscillazioni tra la grafia geminata e quella consueta: *bacci-baci* (c. 19r – c. 11v), *difesso-difesa* (cc. 21r e 23r – cc. 4v e 26v), *radicce-radice* (c. 26v – 30r), *acerbba-acerbe* (c. 28v – c. 43v), *errorre-error/e* (cc. 31r e 38v – c. 40v, 58v, 61v), *donzelle-donzelle* (c. 35r – c. 48v), *Sollo-solo* (c. 40r – cc. 6r, 39r).¹⁶⁸ Al contrario, sono soltanto geminate le scrizioni *sappiendo* (c. 6r), *mercce* (c. 22r), *tacciuto* (c. 29r), *eggregi* (c. 34v), *arrida* (c. 38v), *ellevati* (c. 39r).

Presenta una resa oscillante la fricativa postalveolare sorda ɸ , che il copista a volte rende col digramma *-sc-* (*arbuscel* a c. 8r, *arbuscello* a c. 26r, *ramuscel* a c. 25r), talvolta con il digramma *-ci-* poi sempre corretto da un'altra mano in *-s-* o *-ss-* (*laciare*] *lasiare* e *laciasti*] *lassasti* a c. 16r), talvolta infine con *-s-* (*setro* a c. 21v, *arbusello* a c. 27r). In pochi casi il copista mostra una resa oscillatoria dell'affricata palatoalveolare sorda tʃ e sonora dʒ , con il digramma *-ci-* e *-gi-* anche davanti a *e*: *minaccie* (c. 10r), *guancie* (c. 39v), *pioggie* (c. 33r).

Scarsamente o nulla percorsa la sonorizzazione (*secreto* e suoi derivati, così come *secretari* a c. 18r, non presentano mai scrizioni con occlusive sonore), con la sola eccezione di *Ginebro* (c. 8r), che occorre anche con la *-v-*, *generri* (c. 17r)

¹⁶⁸ Le scrizioni *difesso*, *acerbba* e *errore* potrebbero essere errori dovuti un tentativo di ipercorrettismo malriuscito.

Errori di trascrizione. Degli errori di trascrizione del copista si darà conto compiutamente in apparato. Tuttavia, si potrà qui anticipare qualche fenomeno generale, tra cui, in particolare, una tendenza alla metatesi per il digramma *-ng-*. La metatesi occorsa al digramma *-ng-* avviene talvolta in sede rimica, rivelando dunque un'abitudine errata del copista, che accosta *tegna*, *vegna* ad *attenga* (c. 37v), e ancora trascrive *disgiugne* in luogo di *disgiunge* a c. 40r (si segnala anche un *begnino* a c. 19v). Anche per la lettera *r* si registrano alcune metatesi quali *drieto* (c. 1r, 20r), *tromento* (c. 41v), ma il primo caso è uso ariostesco anche in OF A. Si segnala poi una frequente confusione del digramma *-iu/-ui*, prodotta probabilmente dall'apposizione frettolosa del puntino della *-i*, che genera scrizioni quali *Tranquillosi* (c. 10r), *guisti* (c. 15r), *taccuito* (c. 29r), *chuidet* (c. 31r).

4.3 Osservazioni morfologiche e sintattiche

Verbi. Il verbo *essere* conosce numerose scrizioni in *fuss-* e *ser-*, rispettivamente al passato remoto e al futuro semplice o condizionale presente: *fusse* (cc. 2v, 8v, 25v, 29r poi sovrascritta da altra mano in *fosse*, 32v, 39v, 41r, 43r, 47r, 58v), *fussero* (c. 34v), *fusti* (c. 13r), *seranno* (c. 1v); *serebbe* (c. 13v), *serà* (cc. 19v, 33r, 39r, 53v), *serò* (cc. 20r, 23v, 52r). Tali grafie sono molto diffuse in tutte e tre le edizioni del *Furioso*, ma vengono progressivamente dismesse in favore di *foss-* e *sar-* in C (BOCO 1997, p. 101). In particolare, STELLA 1976, p. 60 segnala che in OF B si assiste «a un tentativo [...] per una instaurazione sistematica di *fusse*, forma petrarchesca, del fiorentino quattrocentesco e dell'*Arcadia* summontina». Anche nel Rossiano le forme convivono, ma con una spiccata tendenza per le grafie *fuss-*, come accade in B, e *ser-* (così ad esempio *ser-* ha nove attestazioni, di contro alle due di *sar-*, rispettivamente *saria* a c. 30r, *sarei* a c. 48v; *fuss-* ne ha dodici, di contro a *foss-* che ne ha solo due). La sistematicità delle correzioni di *fuss-* nella terza edizione del *Furioso* induce a considerare con particolare attenzione le scrizioni *fuss-* nel manoscritto, sebbene sia impossibile per il momento ricondurre la sopravvivenza di tali forme a una composizione precedente gli anni Venti, a una mancata revisione di Ariosto sul proprio esercizio lirico dopo i primi anni Venti, o ancora a grafie introdotte dal copista.

Per quanto concerne il verbo *avere*, si registrano alcune uscite particolari: in particolare, le forme sincopate dell'imperfetto *havate* (c. 38r)¹⁶⁹ e del participio passato *hauto* (c. 52r).

Si segnalano poi, per il passato remoto della terza persona plurale, alcune contrazioni in *-ro*: *foro* (cc. 5v, 29r, 50v), *ensegnaro* (c. 7v), *ritornaro* (c. 48r), *fero* (c. 28v); ancora, sempre al passato remoto, per la terza persona singolare dei verbi in *-ire* vi è invece una predilezione per la forma forte: *aperse* (14r e 24v), *scoperse* (10v), *offerse* (13v e 24r), *ricoverse* (c. 29r).

Annoto da ultimo qualche caso di resistenza di *-ar-* nel futuro dei verbi di prima classe (*appagarà* a c. 11r, *restaran* a c. 18r, *mutarò* a c. 20v, *acquistarà* a c. 21v), che a detta di SEGRE 1966, p. 35, è tratto spiccatamente emiliano, a fronte di *-er-* (conforme al toscano), che invece si riscontra in *resteran* (c. 18r), *struggerà* (c. 33r), *troverà* (c. 54r). A c. 7r si registra un caso *mirasse*

¹⁶⁹ La forma *avate* si rintraccia ancora in OF A (cfr. ad esempio XXVIII 32, 7), ma è poi evitata in C: cfr. DIAZ 1900, p. 50.

per *miraste* (per la cui spiegazione rimando alla nota del commento di Vr 10, 1); a c. 4v, sempre per un congiuntivo imperfetto, si ha la forma sincopata *fessi* (per *facessi*).

Seguono la legge di Tobler-Mussafia alcuni pronomi posti in enclisi specie quando il verbo è ad apertura di verso, tra cui *Tranquillossi* (c. 10v), *rimembriti* (cc. 13v e 24r), *stommi* (c. 17v), *siami* (c. 20v), *ricordisi* (c. 56r). In enclisi, ma non ad apertura di verso, vi sono *tiemme* in posizione rimica (c. 46v), e *devriase* (c. 7r), il cui pronome non dovrebbe trovarsi in enclisi.

Articoli. Nel Rossiano viene adottato un sistema di articoli dotato di una certa sistematicità: pertanto, mi soffermerò solo su alcuni casi singolari. Per l'articolo determinativo singolare maschile davanti a consonante si registra uno spiccato uso di *il* (e di *lo* apocopato davanti a vocale), che mi ha indotto a sciogliere lungo tutto il manoscritto la scrizione *chel* con *che 'l* e non con *ch'el*, sebbene vi sia anche qualche sporadica attestazione di *el*. La situazione si complica con gli articoli determinativi maschili plurali, dove si consegna al manoscritto una maggiore varietà. L'articolo più usato è senz'altro *li*, che ricorre sia davanti a consonante sia davanti a vocale in due terzi dei casi; *gli* figura solo davanti a vocale, talvolta apocopato, talvolta producendo sinalefe (spesso nel caso di *gli occhi*, di cui si contano molte attestazioni). Davanti a vocaboli che cominciano per *s* impura si risconterà invece l'articolo *i* (*i sguardi*, *i sdegni*), oltre che in un numero ristretto di altri casi davanti a consonante (*i lutti*, *i frutti*, *i rami*...). L'impiego di *i* davanti a *s* impura è attestato anche nelle prime edizioni del *Furioso*, anche se nell'ultima edizione Ariosto tende a sostituirlo con *gli* (BOCO 2001, p. 24), sulla scorta di alcune indicazioni contenute in BEMBO, *Prose* III, IX: «È il vero che quando la voce incomincia dalla *S*, dinanzi ad alcun'altra consonante posta o pure dinanzi la *V* che in vece di consonante vi stia, così né più né meno si scrive, come se ella da vocale incominciasse: *Gli sbanditi Gli sciocchi Gli scherani Gli sgannati Gli sventurati*».

Aggiungo da ultimo che l'articolo determinativo femminile plurale *le* viene spesso apocopato davanti a vocale (*l'hore*, *l'ale*).

Pronomi e aggettivi. Tra i pronomi personali diretti si osserva una lieve oscillazione tra *mi* e *me* e tra *si* e *se*, così come tra *il* e *lo* (talvolta apocopato). Quanto ai pronomi personali soggetto va segnalato il ricorso sporadico a *el* per *egli*. Il pronome relativo nei casi obliqui oscilla tra *cui* e *chi*, quest'ultimo, a norma bembiana, minoritario rispetto al primo (*Prose* III, XXV): non a caso DIAZ 1900, p. 43, osserva che in *OF C* vi è progressiva correzione di *chi* in *cui*. Si rintraccia in due occorrenze rimiche la scrizione *vui* per il pronome obliquo, diffusa anche nelle varie edizioni del *Furioso*.

Nel caso di Vr 13, poiché accolgo le correzioni apposte da un'altra mano sul codice, l'aggettivo possessivo *sua* sarà da intendersi alla latina come riferito al plurale (= "lor"), che è per altro norma attestata anche nel poema (cfr. ancora DIAZ 1900, p. 47).

5. Criteri di trascrizione e di edizione

Si presentano di seguito i criteri adottati per la trascrizione del manoscritto Rossiano. Si tratta di criteri grossomodo conservativi specie per quanto riguarda il rispetto di grafie

etimologiche, che si è scelto di conservare anche in virtù di un *habitus* autoriale variamente provato negli autografi. Virano all'uso moderno i seguenti criteri:

- regolarizzazione dei segni di interpunzione, degli accenti, degli apostrofi, delle minuscole e delle maiuscole (queste ultime, come si è visto in 4.1 Segni e accidenti grafici, fruite anche per scopi puramente ornamentali, e talvolta assenti per i nomi di persona e luogo). Si avrà cura di sciogliere i *tituli* e di non tener conto di alcuni segni errati, o che darebbero luogo a ipermetria.
- distinzione tra *u* e *v*; uniformazione di *y* e *j* in *i*, riduzione a *-ii* del digramma *-ij*;
- eliminazione di *b* dai grafemi *cho/gbo*, *cha/gba*, *chu/gbu* in caso di ricorso alla vocale per indurire il suono; regolarizzazione del suo impiego in funzione diacritica e negli interiettivi (*dbe*, *hai*, *ha*, *o* → *deb*, *abi*, *ab*, *ob*);
- normalizzazione delle grafie *cie*, *gie*, *scie*;
- regolarizzazione dei casi di raddoppiamento consonantico dopo altra consonante, delle occorrenze di *n* davanti a *p/b* (→ *mp/mb*), anche in fonosintassi, e delle scritzioni *-ngn-* per *-gn-*, *-lg-* per *-gl-*;
- riduzione di *-m* in *-n* in contesti di fine parola (*gram* → *gran*);
- normalizzazione di *-m-* (in luogo di *-n-*) prima di *-p-* e *-b-*.

Verranno di contro conservati:

- la *b* etimologica;
- i digrammi latineggianti *-dv-*, *-ct-*, *-bs-*, *-pl-*;
- i grafemi *ph* e il gruppo *-mpb-*;
- il nesso *ex-* davanti a consonante, e il grafema *-x-* in posizione intervocalica per ragioni etimologiche;
- l'alternanza *-c(i)-/-z(i)-* (es. *ocio* / *ozio*);
- la *j* semiconsonantica nei nomi propri (*Japeto*);
- tutti i raddoppiamenti e gli scempiamenti in contrasto con la norma moderna;
- l'oscillazione della congiunzione *et* con *e*, di solito impiegata in contesti in cui è necessaria la sinalefe. Nei casi in cui in presenza di sinalefe ci fosse *et* (o nota tironiana) si è ridotta a (o sciolta in) *e*.

Altre soluzioni grafiche adottate:

- ricorso al punto in alto nei casi di raddoppiamento fonosintattico;
- *e* articolo non presenta apostrofo, a differenza del pronome *e'*; *e* seguito da apostrofo libero (*e'*) indica 'e i', così come *tra'* vale 'tra i';
- vengono accorpate le preposizioni articolate qualora l'operazione non implichi alcun raddoppiamento consonantico (*a gli* → *agli*; *a i* → *ai*; *de i* → *dei*; *ne i* → *nei*; *ne gli* → *negli*), mentre nei casi costituiti da preposizione semplice seguita da articolo iniziante con *l-* si è mantenuta la forma staccata o si è prodotta (mai dunque *ala* ma *a la*, mai *deli* ma *de li*);
- nel raggruppare o separare determinate parole si è mirato alla loro funzione nella frase: *al fin(e)* avverbio / *al fine* 'alla fine'; *appena* avverbio generico / *a pena* 'a fatica'; *perché* causale / *per che* consecutivo; *poiché* causale / *(da) poi che* temporale;

- vengono tenuti sempre uniti: *adietro, adentro, ognhor, benché*; separati: *ad hora, ancor che, però che, se ben, sì che*.

Apparato

Nelle proposte di edizione di Bozzetti e Finazzi vengono sempre riportati in apparato anche i casi in cui l'editore moderno interviene sanando evidenti errori del manoscritto o intervenendo per congettura.¹⁷⁰ In questa sede si è preferito fornire a parte – separate dunque dai testi e dall'apparato vero e proprio – sia le lezioni erranee del codice, sia alcune scrizioni (probabilmente del copista) che non erano riducibili ai criteri di trascrizione e ammodernamento sopra elencati (si tratta, però, di una piccola minoranza di casi). In questo modo è possibile riflettere sui principali errori di copia, raggruppandoli in alcuni insiemi.

Sono dunque intervenuta a correggere

1. ipermetrie del verso:

◇ **Vr 20** 26 arbuscel] arbuscello ◇ **Vr 21** 14. vestir] vestire ◇ **Vr 22** 42. restar] restare 59. cor] core ◇ **Vr 24** 21. germogliar] germogliar>e< 37. poter] potere 65. miglior] migliore ◇ **Vr 25** 3. tacer] tacere ◇ **Vr 26** 48 temer] temere 51 ciel] cielo ◇ **Vr 27** 88 esser] essere ◇ **Vr 28** 4. imobil] immobile 24. far] fare ◇ **Vr 31** 25. eror] erorre ◇ **Vr 39** 9. tacer] tacere ◇ **Vr 41** 1. Spirto] spirito gentil] gentile 94. vedran] vederan 109. popul] populo 125. Piacesse] Piaccia ◇ **Vr 43** 15. disir] disiri ◇ **Vr 45** 49. breve il] breve ◇ **Vr 47** 10. e] *omesso* 11. sempre] sempr

2. rari casi di ipometrie:

◇ **Vr 22** 61. a tanto] tanto ◇ **Vr 27** 104. ad altrui] altrui ◇ **Vr 28** 47. temere] temer

3. frequenti metatesi:

◇ **Vr 21** 15. a tutti] attuti ◇ **Vr 23** 45. prati] parti 29. a tetto] atteto ◇ **Vr 24** 53. a gara] agra ◇ **Vr 27** 83. benigno] begnino ◇ **Vr 28** 6. percote] precote 22. tegno] tengo 41. scaglia] scalgia ◇ **Vr 31** 5. attegna] attenga 25. eror] erorre ◇ **Vr 39** 7. atender] atendre ◇ **Vr 40** 2. contender] contendre ◇ **Vr 41** 83. extreme] externe ◇ **Vr 43** 8. satisfar] sastifar 88. estrema] exterma ◇ **Vr 45** ◇ 57. grado] guardo¹⁷¹ ◇ **Vr 47** 13. volga] vogla ◇ **Vr 48** 14. grado] guardo

¹⁷⁰ Si veda BOZZETTI 2000, p. 282 e FINAZZI 2002-2003, pp. 190-191.

¹⁷¹ In due occorrenze, qui e a Vr 48, 14 il copista scrive «mal guardo» in luogo di «mal grado»: vien da pensare a una corruzione, forse sulla scorta di qualche espressione malaugurante (ma «mal guardo» non è attestato su *Bibit*, né sul GDLI, né in altri testi da me consultati).

4. inversioni di nessi vocalici (su tutti *iu/ui*):

◇ **Vr 17**:14. tranquillosi] tranquillosi ◇ **Vr 21** 11. chiuderne] chuiderne ◇ **Vr 22** 4. tacciuto] taccuito ◇ **Vr 23** 5. chiuder] chuidere ◇ **Vr 26** 1. più] pui 31 giusti] guisti ◇ **Vr 27** 99. asciutti] ascuitti ◇ **Vr 33** 10. giusta] quista ◇ **Vr 44** 31. ingiurie] ingurire¹⁷²

5. casi in cui sono saltate alcune lettere all'interno di parola (spesso in presenza di nasale, il che può indicare la mancata apposizione di un *titulus*; o ancora in casi di scempiamenti avvenuti per ipercorrettismo o in posizione rimica):

◇ **Vr 6** 13. vostra] vosta ◇ **Vr 21** 10. pensieri] pesieri 20. immodesti] l'immodest ◇ **Vr 22** 21. sanno] sano 36. innocente] innocete ◇ **Vr 23** 64. giorni] gorni ◇ **Vr 25** 20. ingrati] igrati ◇ **Vr 26** 59. invida] invidia ◇ **Vr 27** 1. piaggia] piagga 6. mormorio] momorio 28. stommi in dubio] stommi dubio¹⁷³ 31. dritto] drito 39. donna] dona 64. abbracciarse] abbracciase 81. troppo] tropo ◇ **Vr 29** 32. troppo] tropo ◇ **Vr 30b** 15. dona] donna ◇ **Vr 31** 41. rotta] rota 74. suplicio] suplico ◇ **Vr 33** 7. stretto] streto ◇ **Vr 39** 4. havuti] hvuti ◇ **Vr 41** 53. distinto] distino ◇ **Vr 41** 62. serra] sera 82. fatti] fati 107. figlie] figle 109. tutto] tuto ◇ **Vr 42** 17. sovente] sovete 50. fu la] fu a ◇ **Vr 43** 12. fatto] fato 35. ch'egli] cheli 50. affanni] affani 90. mie] mi ◇ **Vr 44** 3. trovarsi] trovasi ◇ **Vr 45** 12. piaghe] piage 41. terreno] terno **Vr 46** 24. biasma] bisma 32. faccia] faccia 35. gli è pur] gli pur¹⁷⁴ ◇ **Vr 47** 9. d'usanza] d'usaza ◇ **Vr 48** 14. ◇ di sopra] di spr

6. casi in cui alcune lettere o gruppi di lettere sono stati vergati erroneamente al posto di altri (è frequente il caso in cui la *-n-* o la *-r-* vengano scritte al posto della *-m-*, o ancora il nesso *-ni-* s'intercambi con *-m-*, dando luogo a evidenti errori):

◇ **Vr 6** 14. effetto] affetto ◇ **Vr 20** 22. Gracie] bracie 32. rigor] vigor¹⁷⁵ ◇ **Vr 21** 16. tacere] tecere importuni] inoportuni ◇ **Vr 22** 45. Tibro] libro ◇ **Vr 23** 10. iniqua] imqua ◇ **Vr 24** 69. Fiorenza] Fiorentza ◇ **Vr 25** 18. disgravato] disgranato 27. sotto] sotta 31. spene] speme ◇ **Vr 26** 43. sì] se ◇ **Vr 28** 37. cera] cen ◇ **Vr 32** 6. canto] tanto ◇ **Vr 33** 8. serei] sirei ◇ **Vr 36** 13. disuguali] disugnali ◇ **Vr 38** 13. interrotto] intorrotto ◇ **Vr 41** 39. in] un 111. posterì] postiri 121. l'altre] gl'altre ◇ **Vr 42** 44. sieno] siemo 45. supplico] supslico mani] mane 50. Cornelia] Comelia ◇ **Vr 43** 11. importuna] impertuna 54. mi appanni] in appanni 70. inanti] manti ◇ **Vr 45** 19. era] ora 25. ammorza] amncorza ◇ **Vr 46** 22. di fora] divora 25. contento] contenti ◇ **Vr 48** 5. snoda] suoda 8. il legno] al legno ◇ **Vr 47** 11. humor] Sum r¹⁷⁶

7. casi in cui sono state geminate scorrettamente delle consonanti, o dittongate vocali per ipercorrettismo, o ancora casi in cui sono state aggiunte lettere in più, del tutto superflue:

¹⁷² La lettera in più dava inoltre luogo a ipermetria.

¹⁷³ Il salto della preposizione dava luogo per altro a ipometria.

¹⁷⁴ Il verso risultava ipometro, oltre che privo di senso.

¹⁷⁵ Poteva sembrare variante adiafora.

¹⁷⁶ Rientrano in questa categoria anche le errate realizzazioni del suono *f* o *-ss-*: ◇ **Vr 20** 31. lassa] lascia 47. arbuscello] arbusello ◇ **Vr 42** 55. lasciasti] laciasti.

◊ **Vr 1** 8. lenti | lienti ◊ **Vr 21** 25. nere | negre¹⁷⁷ 36. acerba | accerba 42. ch'elle | Cch'elle ◊ **Vr 22** 64. pigli | piglii ◊ **Vr 24** 47 donzelle | donzzelle ◊ **Vr 25** uscire | usciare ◊ **Vr 26** 58. ohimè | ohioime ◊ **Vr 27** 33. lasciarvi | lasciarivi¹⁷⁸ 36. ohimè | ochime ◊ **Vr 29** 25. quell | quel ◊ **Vr 30a** 38. prohibita | prohoibita **Vr 30b** 19. aperse | apperse¹⁷⁹ 28. ristorar | ristaurar¹⁸⁰ 37. solo | sollo ◊ **Vr 36** 14. ingegno | inggegno ◊ **Vr 38** 10. ma | mai ◊ **Vr 40** 7. sul | suol ◊ **Vr 41** 117. trarà | thrarà ◊ **Vr 43** 34. assunto | assunto 58. nel | inel 65. lapide | lapiede 74. punto | punnto ◊ **Vr 46** 17. carco | carcco ◊ **Vr 48** 2. benigno | benignigno

8. casi di mancata concordanza:

◊ **Vr 11** 11. potria | potrian ◊ **Vr 42** 40. piazze | piazza 52. larghe | larghi ◊ **Vr 25** 2. ascoso | ascosa ◊ **Vr 29** 10. stivato | stivata ◊ **Vr 30b** 10. Rimembriti | Rimembrite¹⁸¹ ◊ **Vr 31** 30. altro | altre ◊ **Vr 38** 119. lingua | lingue ◊ **Vr 43** 92. le | la

9. casi di evidente banalizzazione, in presenza di una *lectio difficilior*:

◊ **Vr 20** 22. prepose | propose ◊ **Vr 33** 11. s'io fallo | sia sola¹⁸² ◊ **Vr 41** 10. atri | altri 77. latebrosi | latenebrosi

Restano fuori da questo elenco due emendamenti avanzati per congettura: **Vr 28** 13. desir | destin e **Vr 29** 32. piena | luna, per cui rimando alle note *ad locum*.

Per quanto riguarda l'apparato vero e proprio si offre al lettore, di seguito a ogni testo, una fascia in cui si darà conto degli interventi correttori (talvolta minimi e minuti, ma sempre comunque segnalati) apposti sul manoscritto Rossiano. Si è cercato di distinguere, laddove possibile, la mano del copista da altre mani intervenute sul testo, una sola delle quali più riconoscibile di altre, e pertanto denominata *mano b*. Si ricorre alle parentesi unciate rovesciate per le cassature; ad *agg.* per le aggiunte nel rigo; ad *ins.* per gli inserimenti in interlinea; a *su* per la scrizione su lettere già presenti; a *da* per indicare lezioni ricavate sempre da lezioni precedenti, ma con interventi più massicci.

Alcune lezioni congetturali o desunte dal resto della tradizione (in particolare dal manoscritto F1, eletto come manoscritto di riferimento tra i collettori per la sua importanza nella tradizione testuale delle rime) verranno discusse *ad locum*.

Preciso sin da ora che ho scelto di non fornire in apparato le varianti che potessero emergere dalla collazione con gli altri collettori e con i manoscritti della tradizione extravagante, perché tale lavoro, completo ed esauriente, ancorché non privo di difficoltà, viene già proposto nella tesi di FINAZZI 2002-2003, e, si può dire, ne costituisce la fisionomia

¹⁷⁷ Si corregge in quanto parola-rima in sequenza rimica in *-ere*.

¹⁷⁸ Dà inoltre luogo a ipermetria.

¹⁷⁹ In Vr 30a non c'è raddoppio.

¹⁸⁰ In questo caso in Vr 30a si trovava la lezione monodittoncata *ristorar*: si è scelto di mettere a testo questa, poiché il dittongo in una sede simile è meno diffuso nella produzione ariostesca.

¹⁸¹ Si mette a testo la lezione con uscita in *-i* di Vr 30a.

¹⁸² Potrebbe trattarsi di un'errata lettura.

più rilevante.¹⁸³ Sottoposto a verifica, si è confermato corretto nelle sue parti, sebbene una sua riproposizione integrale risulti qui insufficiente a restituire la complessa discussione preposta all'edizione, utile a leggere lo stesso apparato (e più in generale lo *stemma codicum* delle rime). Si possono però dare alcune coordinate generali che rendano più perspicua la natura della *varia lectio* offerta dalla tradizione manoscritta (e a stampa, relativamente alla *princeps*), consapevoli che i ricchi materiali della tesi di Maria Finazzi non sono purtroppo di facile accesso.

In prima battuta, andrà ricordato che l'apparato variantistico desumibile dalla collazione dei manoscritti accoglie un certo grado di mutevolezza, che varia da testo a testo: ve ne sono alcuni (Vr 3, 7, 8, 9, 16, 33, 39) su cui la tradizione è concorde e compatta, privi cioè di varianti di sorta (in certi casi, come 16, anche a causa di una circolazione più contenuta); di molti altri componenti si registrano invece varianti – poche –, di cui è difficile distinguere l'autorialità dell'intervento dall'interpolazione dei copisti (che producono banalizzazioni o diffrazioni in errore). Per citare qualche caso relativo a quest'ultima categoria:

Vr 34 2	Mn Cp
per dolcezza ineffabil ch'io ne sento	ineffabile ch'io sento

Vr 38, 7	Cp
meno una di sue doglie acerbe et prave	de le doglie

A fronte di un numero molto consistente di varianti in definitiva adiafore, emergono poi due tendenze variantistiche più nette qualora si considerino, da un lato, i codici della tradizione extravaganti – specie quelli latori di versioni precedenti la volontà di Ariosto di raccogliere le sue rime in un organismo complesso –, e, dall'altro, quei collettori (F1, F2, Mn, Cp) che testimoniano l'evoluzione del progetto (sempre aleatorio) del *liber*. A partire da queste due prospettive si possono isolare due «sistemi» variantistici distinti. I manoscritti 'minori' registrano talvolta uno stadio anteriore l'ingresso in una raccolta 'stabile' (che comporta a volte una rifunzionalizzazione del testo), e dunque trasmettono, in taluni casi, lezioni 'primitive' d'autore rispetto al Rossiano; all'opposto, i collettori possono recare le tracce di un lavoro di revisione ormai interno alla tradizione della forma-canzoniere (nei collettori), e dunque 'successivo' all'assetto del Rossiano (quelle che Finazzi definisce *Lezioni evolutive*).¹⁸⁴

Per fornire qualche dato più preciso, delle quarantotto liriche della raccolta Vr vi sono quattordici testi di cui è possibile rintracciare lezioni primitive:¹⁸⁵ in alcuni casi, come Vr 4 e 27, si può parlare anche senza troppa cautela di riscritture. Nel caso di Vr 27 per esempio, i mss A4, GC, L3, L4, N1, N9, N13, O2, R16, S1, S4, V4, Wr non soltanto sono portatori di

¹⁸³ Si veda pag. 190: «Queste prime due fasce in corpo minore possono essere seguite da una o più fasce in corpo testo, in cui ho incluso le varianti che potrebbero essere d'autore (omettendo perciò le varianti di tradizione). Caso per caso una dicitura in corsivo specifica se le varianti appartengono a una redazione extravagante del testo (*Lezioni primitive*), o sono successive allo stadio redazionale di Vr (*Varianti evolutive*); nel caso di varianti minori e/o di direzionalità non definibile con sicurezza, ho raccolto le lezioni sotto la voce generica di Varianti».

¹⁸⁴ Si veda FINAZZI 2002-2003, pp. 172-173.

¹⁸⁵ Rispettivamente Vr 2, 4, 12, 13, 15, 17, 20, 25, 26, 27, 29, 35, 42, 43 (sette sono capitoli).

una versione scorciata del capitolo (di sole 16 terzine, di contro alle 36 di Vr), ma soprattutto mostrano che il capitolo è stato successivamente oggetto di interventi di revisione estesissimi anche al suo nucleo originario. Riporto qualche esempio significativo estratto dall'apparato:¹⁸⁶

Vr 27 ◇ 5 nel bel pratel tra le fiorite sponde] Nel bel pratello fra fioretti et fronde α ◇ 22 Ma pria che del mio mal oltra ragioni] ma pria che di mia doglia oltre ragioni α **Wr** ◇ 24 vi devrei esser noto a i primi suoni] sempre noti vi furo i primi suoni α **O2** esser vi dovrian noti i primi suoni **N1 S4** devrei esservi noto de' miei suoni **Wr** ◇ 31 Io son quel che solea, dovunque o dritto] Son quel che già solea in arbor dritto α Son io quel che solea dovunque o dritto **N1** Son quell ch'allhor solea ovunque dritto **S4** ◇ 32 arbor vedeva, o tuffo alcun men duro] in marmo, sasso, tuffo [via men] duro α arbor vedea, o tufo alcun men duro **GC N1 S4** ◇ 33 de la mia dea lasciarvi il nome scritto] lasciarvi di mia donna il nome scritto α β **GC Wr** ◇ 34 io son quel che solea tanto sicuro] Son quel che già solea tanto sicuro α Son quel che solea dir tanto sicuro β ◇ 35 già vantarmi con voi che felice era] con voi vantarmi che già felice era α ch'alcun di me felice più non era **N1 O2** ch'alcun felice più di me non era **S4** ◇ 39 nome di donna ingrata a quella altiera] non poco biasmo alla mia donna altera α β **GC Wr** ◇ 43 Quel ch'a voi dico ad altri non direi] Quel che qui dico altrove non direi α β **GC Wr** ◇ 45-49 come già i boni, hor li accidenti rei. | Quella, ohimè, quella, quella, ohimè, da cui | con tant'alto principio di mercede | tra i più beati al ciel levato fui, | che di fervente amor, di pura fede] come già l'allegrezze anchor gli homei. | Quella che sì lodar m'odiste, a cui | tanto creder solea, m'ha rotto fede: | per lei sol arsi et alsi, ma non fui | solo come al servir alla mercede. α β **GC Wr**

Analogamente anche Vr 4 è un caso tra i più curiosi perché è trasmesso in una redazione primitiva dal ms U1; viene poi modificato per l'ingresso nella raccolta in Vr (e difatti presenta molti punti di contatto con i componimenti che si trovano prima e dopo); ma compare poi in una versione simile all'originale nei manoscritti ferraresi (F1 e F2), una volta decaduti i nessi con i testi di prossimità nel Rossiano:

U1
Quando bellezza, cortesia, valore
vostri con gl'occhi, e col pensier contemplo,
certo Madonna non vi trovo exemplo.
[Io] sento allhor mirabilmente Amore
levarsi a volo e, senza di me uscire,
portar veggio tant'alto il mio desire
che non l'[osa] seguire
la speme, ché le par che questa sia
per lei troppo erta et troppo lunga via.

Vr 4
Quando vostra beltà, vostro valore,
Donna, et con gl'occhi et col pensier contemplo,
mi volgo intorno et non vi trovo exemplo.
Sento ch'allhor mirabilmente Amore
mi leva a volo et me di me fa uscire,
et sì in alto poggiar dietro al desire
che non osa seguire
la speme, ché le par che quella sia
per lei troppo erta et troppo lunga via.

F1 F2
Quando bellezza, cortesia et valore
vostri o con gli occhi o col pensier contemplo,
Madonna, io cerco et non vi trovo essemplio.

¹⁸⁶ Segnalo che al ramo α appartengono A4 L3 L4 N9 N13 R16 S1 Vr; a β N1 O2 S4 (cfr. ivi, p. 237).

Io sento alhor mirabilmente Amore
levarsi a volo et, senza di me uscire,
seco trar così in alto il mio desire
che non l'osa seguire
la speme, ché le par che quella sia
per lei troppo erta et troppo lunga via.

Solo di nove testi (Vr 17, 18, 30, 25, 23, 24, 31, 32, 43) Finazzi si arrischia ad avanzare l'ipotesi di trovarsi in presenza di lezioni evolutive, di norma trasmesse dai codici ferraresi (in misura minore da Mn o dalla *princeps* Cp): nella maggior parte di questi casi, ciò che orienta a indicare la seniorità delle lezioni di altri collettori rispetto al Rossiano è l'individuazione di un fenomeno – linguistico o stilistico – che si manifesta solo nelle ultime revisioni del poema maggiore. O, ancora, la conducono a designare come lezioni evolutive varianti che presentino una migliore andatura di ritmo. Per chiarire meglio questa prassi correttoria, allego il caso di Vr 17:

Vr 17, 3-4

de l'orizonte, et murmurar le fronde
s'udiano, et tuoni andar scorrendo il cielo

F1 F2

de l'orizonte, et murmurar le fronde
et tuoni andar s'udian scorrendo il cielo

In generale, se le lezioni primitive sono più evidenti, anche in forza del supporto materiale cui si accompagnano (manoscritti cronologicamente alti o latori di materiali antichi), classificare una variante (d'autore) come successiva rispetto allo stadio del Rossiano richiede un grado di incertezza maggiore: insomma, distinguere le varianti d'autore da semplici accidenti di copia, in presenza di un sistema variantistico non così aperto, è operazione da condursi con molta cautela e che implica un certo livello di indecidibilità. Anche alla luce di queste difficoltà intrinseche, e in attesa di una verifica complessiva dei sondaggi condotti da Maria Finazzi, si è scelto consapevolmente di non proporre un apparato variantistico ai testi, che si può leggere, con risultati meritori, nella tesi di Finazzi. Eventuali e singoli elementi degni di nota saranno discussi nelle note.

Nota al commento

Nel corso dei secoli le rime di Ludovico Ariosto sono state scarsamente commentate, complice il ruolo marginale che spesso hanno assunto nella produzione dell'autore. Anche i commenti più recenti – quelli di Cesare Segre (1954), di Mario Santoro (1989) e di Stefano Bianchi (1992) –, seppur meritori, non restituiscono un quadro esaustivo: i primi due risultano imbrigliati in un progetto di edizione delle opere minori dell'Ariosto che impone stringatezza esegetica a fronte di una ricca offerta di scritti, disposti l'uno di seguito all'altro; il terzo è un commento pensato, per esigenze di collana, per un pubblico più ampio di lettori, il che comporta una decisa tendenza allo scioglimento dei passi complessi e una certa agilità di fondo nell'impianto. I cappelli di Bozzetti pubblicati da Claudio Vela, dedicati come qui

alla seriazione del Rossiano 639, arrivano fino a Vr XX (qui 26), fermandosi dunque a prima della metà dell'impresa.

Il presente lavoro offre un commento scientifico alle rime di Ariosto contenute nel Rossiano 639 muovendo dalle più recenti acquisizioni della critica in materia di commento ai testi letterari. Il modello principale è quello offerto dagli *Amorum libri tres* di Matteo Maria Boiardo commentati da Tiziano Zanato (2012), che per ragioni di cronologia dell'opera ben possono adeguarsi al caso ariostesco. Ogni testo sarà preceduto da un cappello introduttivo, in cui si dà conto in primo luogo della diffusione manoscritta del componimento, poi del suo significato nel macrotesto del Rossiano, della sua articolazione interna, dei temi, delle fonti e modelli. Segue al cappello un breve paragrafo contenente i fatti metrici. Nel caso dei capitoli ternari, dopo le notizie sul metro è stato poi aggiunto un breve prospetto sinottico del testo, con distribuzione della materia per sequenze di terzine, sulla scorta di quanto fa Giorgio Inglese per i singoli canti danteschi nella sua edizione della *Commedia* (2016). La lunghezza dei componimenti obbliga a restituire un breve sunto del contenuto che dia inoltre conto dell'articolazione complessiva del capitolo: spesso, infatti, tali componimenti propongono specifiche geometrie non immediatamente ravvisabili a una prima veloce.

Proprio nell'ottica di una valorizzazione dei capitoli ternari, la presente edizione propone per questi testi (e in generale per i testi lunghi, e dunque anche per le due canzoni: Vr 6 e 41) una doppia numerazione: a sinistra, come di consueto, quella versale; a destra una numerazione per terzine (o stanze). Soprattutto per i capitoli si terranno al centro le sequenze e le articolazioni di ciascun testo (sulla scorta delle riflessioni recenti di ALBONICO 2018).¹⁸⁷

Le note di commento seguono il testo e sono raggruppate per partizioni strofiche (quartine, terzine, stanze di canzone, mutazioni etc.). Si offrono qui una parafrasi dei passi oscuri, la storia di singoli motivi e della loro tradizione, aspetti linguistici di rilievo, i *loci paralleli* con altre opere ariostesche, le origini dei miti e le fonti dirette. Poiché nella maggior parte dei casi in cui allego luoghi del *Furioso* le tre edizioni risultano allineate nella lezione tramandata, si è deciso di citare, senza ulteriori indicazioni, dall'ultima edizione, pur consapevoli che la maggior parte delle rime vengono composte negli anni Dieci (dunque prima di A o tra A e B). Si è operata questa scelta per restituire al lettore un più rapido confronto con canti ed episodi noti secondo la numerazione ultima. Qualora invece si citi una lezione attestata da una sola edizione di contro alle altre (ma si tratta di una minoranza di casi), esplicito se si tratta di A B o C (va da sé che spesso A e B sono allineate).

Nei capitoli ternari le note sono raggruppate non per singola terzina, ma per piccoli gruppi (di solito 2 o 3) che si presentano tra loro coesi, spesso sintatticamente. Talvolta una sequenza può essere più lunga di 2 o 3 terzine, ma si è deciso in quel caso di spezzare la coesione interna per mantenere un'impaginazione il più possibile conforme tra testo e note. Prima di ogni gruppo di terzine commentato si dà conto del loro contenuto in grassetto (tranne che in Vr 44 e 46), così che il lettore possa seguire da vicino l'andamento argomentativo del testo e trovare più facilmente i punti di interesse.

¹⁸⁷ Sull'importanza dei capitoli ariosteschi si soffermava già TISSONI BENVENUTI 1976. Per una recente riflessione sulle geometrie dei capitoli di Ariosto mi permetto di rinviare a VOLTA 2020.

Si è deciso in generale di prediligere scelte generali che rendessero più perspicue le caratteristiche testuali dei capitoli, sia per ragioni interne alla raccolta (i ternari coprono la maggioranza dei versi), sia per ragioni storiche: non si hanno a oggi molte edizioni commentate di raccolte liriche cinquecentesche con un numero così alto di capitoli. I commenti più recenti a libri di rime – il canzoniere di Boiardo curato da Zanato, la raccolta di Bembo commentata da Andrea Donnini, quella di Della Casa a cura di Stefano Carrai – non offrono prospettive metodologiche mirate per trattare questo tipo di testi, perché tali raccolte sono sprovviste (quasi) del tutto del metro. Data la massiccia presenza di testi in terzine nella raccolta ariostesca, si vorrebbe supplire a questa carenza bibliografica, anche in vista di una più diffusa realizzazione di edizioni commentate di simili raccolte (i casi vicini di Niccolò da Correggio o Panfilo Sasso, le cui sillogi propongono una messe non indifferente di capitoli ternari imporranno ai loro editori scelte simili).

I MANOSCRITTI DELLE RIME DI ARIOSTO

La presente edizione assume e ripropone il censimento effettuato da FINAZZI 2002-2003, che integra la precedente *recensio* condotta da Giuseppe Fatini. Nel commento ai testi si offrirà, in testa al cappello introduttivo, una veloce panoramica sulla diffusione manoscritta conosciuta dai singoli componimenti, mentre in calce si troverà l'elenco completo dei testimoni. Si farà inoltre spesso riferimento ai «collettori delle rime» di contro alla cosiddetta «tradizione extravagante», etichetta che raccoglie i codici che trasmettono un manipolo più o meno esteso di rime ariostesche, ma che tuttavia non è strutturato secondo disposizioni autoriali in sequenze complesse.

I principali collettori delle rime

- Vr Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 639
- F1 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, Cl. I 64
- F2 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. Cl. I 365
- Mn Mantova, Biblioteca comunale, ms. G II 14 (792)
- Cp *princeps* delle rime, Coppa 1546

I manoscritti della tradizione extravagante

- A1 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. C 112 Inf.
- A2 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H 55 Inf. [fasc. 6: già H 66 inf]
- A4 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. A 8 Sup.
- B1 Parma, Biblioteca Palatina, Fascicolo legato alla stampa GG III 19
- B2 Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 557
- Bg Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Ms. MM 191 (Sigma IV 51)
- Bo1 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. A 2429
- Bo2 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. A 2646, fasc. II
- Bo3 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B 10
- Bs Brescia, Biblioteca Queriniana, Ms. A VI 23
- C1 Ravenna, Biblioteca Comunale Classense, Ms. 209
- C2 Ravenna, Biblioteca Comunale Classense, Ms. 287
- C3 Ravenna, Biblioteca Comunale Classense, Ms. 192
- D1 Lucca, Biblioteca Governativa, Ms. 1307
- D2 Lucca, Biblioteca Governativa, Ms. 1537
- E1 Modena, Biblioteca Estense, Ms. ital. 122 (Alfa R 9, 4)
- E2 Modena, Biblioteca Estense, Ms. ital. 224 (Alfa T 7,1)
- E3 Modena, Biblioteca Estense, Ms. lat. 228 (Alfa W 2, 11)
- E6 Modena, Biblioteca Estense, Campori 187 (Gamma F 6, 15)
- F3 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, Ms. I D

- F4 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. I 408
- F5 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. I 3, tomo VI
- F7 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. II 449
- F8 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, N. A. 5
- GC Los Angeles, The Getty Research Library, Ms. s. s. (#850626)
- H Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1166, n. 25
- I Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 8583
- J Foligno, Biblioteca Jacobilli del Seminario vescovile, Ms. B V 8 (280)
- K Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonic. ital. 36
- L1 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 41. 33 (n. LXXIV)
- L3 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ashb. 564
- L4 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Stroziano 170
- L5 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Conv. Soppr. 504
- M Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms. C 257
- N1 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II I 60 (Magl. VII 724)
- N2 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo nazionale II IV 233 (Magl. VII 344)
- N3 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 345
- N4 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 360
- N5 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 371
- N7 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720
- N8 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 873
- N9 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 904
- N10 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1041
- N12 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1079
- N13 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1403
- N14 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. N. A. 473
- O1 Napoli, Biblioteca Oratoriana, Ms. M XXVIII 1-34 (Cart. 17; Pil. X n. XXIX)
- O2 Napoli, Biblioteca Oratoriana, Ms. M XXVIII 1-8 (Cart. 189; Pil. X n. V)
- P1 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 256 (452 - 21, 2)
- P2 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 288 (1189 - E, B, 5, 1, 25)
- P3 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Capponi 138 (Palatino 432)
- Pc Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, Pallastrelli 230
- Pd1 Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, Ms. 91
- Pd2 Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, Ms. 163 (già B. 5)
- Pd3 Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, Ms. 375
- R2 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3945 (XLV 39)
- R5 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regin. lat. 1591
- R7 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Fondo V. E. 522
- R8 Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. D VI 38 (897)
- R9 Roma, ex Biblioteca Boncompagni, Ms. 100
- R11 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Gesuitico 19
- R12 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4070 (XLVI 12)
- R13 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferrajoli 122

- R14 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5153
- R15 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5182
- R16 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5187
- R17 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5225, I e II
- R18 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7547
- R19 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9948
- R20 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VI 231
- R21 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5383
- R22 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Autografi e documenti Patetta (cartella 21): Lud. Ariosto
- Ron Prato, Biblioteca Roncioniana, Ms. Q. V. 6 (n. 10)
- Ron2 Prato, Biblioteca Roncioniana, Ms. R. VI. 25 (n. 427)
- S1 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. I VI 41
- S2 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. I XI 49
- S3 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. H X 1
- S4 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. H X 28
- S5 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. H X 38
- T Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 115 (scaff. 81, palch. 3)
- To Torino, Biblioteca ex-reale, Varia 109
- U1 Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 1250 (828)
- Ud Udine, Biblioteca Comunale Joppi, Ms. Joppi 159
- V1 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. XI 66 (6730)
- V2 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. X 74
- V4 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. IX 203 (6757)
- V5 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. IX 492 (6297)
- Vb Isola Bella (Stresa), Archivio Borromeo, ABIB, Scienze, lettere ed arti - Letteratura. Poesia, [canz. Ariosto]
- Vi Bassano del Grappa, Biblioteca Comunale, Ms. 29 B 8
- Vr Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 639
- W Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 9952
- WI London, Library of the Wellcome Institute, Wellcome Western 461
- Wr Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, Ms. IV 18 / Akz. 1951, 289 (18, 9350)

RIME

(Fatini son. XXIV; Bozzetti I; Finazzi I)

Poco si può dire sulla datazione del sonetto che avvia la raccolta. Oltre che dai principali collettori, il testo è trasmesso da alcuni manoscritti extravaganti (significativi almeno GC, R5 e R16), e non sembra essere stato composto *ad hoc* per aprire il canzoniere, anzi: poiché GC raccoglie materiali antichi e diverse redazioni primitive di altri testi ariosteschi, è possibile ipotizzare che il testo abbia conosciuto una circolazione precoce, slegata dalla formazione della raccolta.

Si tratta di un sonetto dalla forte tramatura petrarchesca, già sottolineata da BOZZETTI 2000, p. 225. Il modello più scoperto, almeno per le quartine, è *Rvf* 161, che procura l'andamento iterativo e litanico delle quartine («O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fontil ...»): i primi otto versi di Vr 1 si avviano infatti con un «o» che è insieme invocazione e «vibrazione di dolore» (BETTARINI 2005, p. 764 su Petrarca, ma è etichetta che vale per Ariosto). Il *male* d'Amore ha già colpito l'io; le manifestazioni dolorose sono evidenti, e vengono inanellate in successione non casuale. Nella prima quartina si elencano le espressioni esterne della sofferenza amorosa: sospiri, lacrime, preghiere e lamenti (ulteriormente bipartibili in manifestazioni non sonore e sonore); la seconda quartina accoglie invece i moti interiori: la fissità del pensiero («sempre in un voler pensieri intenti», v. 5), il desiderio non regolato dalla ragione (v. 6), la speranza soggetta al governo di Amore, e dunque di per sé mutevole (vv. 7-8).

Il compendio dei «travagli» (v. 10) dell'amante costituisce un avvio di raccolta non canonico, *in medias res*, che non offre il consuntivo di un'esperienza trascorsa, ma uno spaccato su un *hic et nunc* doloroso (e irrisolvibile nel presente). Con la prima terzina, che accoglie la principale, l'io si interroga pateticamente se sarà possibile un'interruzione della sua sofferenza, o un lenimento, o se invece questa possa durare in eterno («serà che cessi o che s'allenti [...] o pur fia l'uno e l'altro insieme eterno?», vv. 9-11): solo nel futuro si giocano insomma le possibilità concesse all'amante.

La terzina conclusiva mette in parentesi la prospettiva futura («Che fia non so», v. 12) per individuare le cause dello stato attuale, interamente da attribuirsi all'amante, che riconosce in sé stesso uno scarso ravvedimento («poco consiglio») e un'eccessiva temerarietà («troppo ardire», v. 13). Così il sonetto si conclude su un momento di bilancio, che consente di inquadrare cause e sintomi di un amore *hereos*. L'avvio della strofe («ma ben chiaro discerno», v. 12), che secondo DILEMMI 2000, p. 484 dialoga con il sonetto conclusivo della silloge («che 'l ben dal mal poco discerno», Vr 48, v. 11), sembra poi avvicinarsi programmaticamente al petrarchesco «Ma ben veggio or sì» di *Rvf* 1 (v. 9). Proprio la tessera del sonetto proemiale dei *Fragmenta* e i rispecchiamenti rimici e strutturali con Vr 48 (di recenti messi in luce anche da GUASSARDO 2021, p. 151) possono essere preziosi indizi che spiegano l'elezione del testo a componimento d'avvio: il primo costituisce una ragione esterna, e di tradizione; il secondo una ragione interna, e strutturale.

In posizione rilevata di apertura, forse in omaggio al «suono dei sospiri» petrarchesco (*Rvf* 1, 2), compaiono poi i «sospiri ardenti» che arrivano dal cuore (v. 1), su cui DILEMMI 2000 ha allestito un'ampia casistica. Occorrerà qui ancora ricordare che il nesso tra cuore e sospiri ha radici lontane nella teoria medievale degli spiriti (su cui cfr. CIAVOLELLA 1976, TONELLI 2015): secondo la fisiologia della «passione» amorosa, il sospiro è il mezzo attraverso cui mitigare il congestionamento del cuore («bisogna intendere che questo sospiro nacque nel cuore, el quale contrasse a sé per mezzo dello alito l'aere per refrigerarsi» chiosa ancora L. DE' MEDICI, *Comento* XXV, a pochi decenni da Ariosto, a testimonianza della resistenza della teoria).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC. Vocalica la rima C.

O messaggi del cor, sospiri ardenti,
o lacrime che 'l giorno io celo appena,
o prieghi sparsi in non feconda arena,
4 o del mio ingiusto mal giusti lamenti,
o sempre in un voler pensieri intenti,
o desir che ragion mai non rafrena,
o speranze che Amor drieto si mena
8 quando a gran salti, et quando a passi lenti;
serà che cessi o che s'allenti mai
vostro lungo travaglio e il mio martire
o pur fia l'uno e l'altro insieme eterno?
12 Che fia non so; ma ben chiaro discerno
che mio poco consiglio et troppo ardire
soli posso incolpar ch'io viva in guai.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc GC Pd3 R5 R13 (solo vv. 1-9) R16

1. *messaggi del cor*: i sospiri come messaggeri che provengono dal cuore si ritrovano già in CAVALCANTI (*Rime* XL, 1: «Dante, un sospiro messenger del core»); più vicini quelli di L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CXII, 9-13: «Questo sospir porta al mio cor novelle / della pietà, che fuor del bianco petto / lo manda messenger del vostro cuore». Per la radice medievale del motivo si è già anticipato qualcosa nel cappello introduttivo. Sulla provenienza dei sospiri dal cuore si veda anche OF XXXV 40, 1-2 («Con un sospir quest'ultime parole / finì, con un sospir ch'uscì dal core»). *messaggi* col significato di 'messaggeri' si attesta in OF. XVIII 104, 4. ~ *sospiri ardenti*: è tessera petrarchesca (*Ryf* 318, 10) di grande fortuna quattrocentesca: GIUSTO, *BM* 59, 1; TEBALDEO, *Rime estravaganti* 444, 3; e L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CXIII, 1-2, con un distico i cui motivi riecheggiano nel sonetto ariostesco («Datemi pace omai, sospiri ardenti, / o pensier' sempre nel bel viso fissi»). **2.** *che 'l giorno*: 'di giorno', alla luce del sole. **3.** *prieghi sparsi*: Bozzetti v'intravede una memoria delle «rime sparse» di *Ryf* 1; forse gioca qui anche il ricordo dell'avvio di *Ryf* 161, modello stilistico delle quartine (v. 1, «O passi sparsi», a cui si avvicinerrebbe per altro la concretezza dell'immagine dell'arena' infeconda). ~ *in non feconda arena*: 'su un terreno sterile' (l'arena è *sterile e deserta* in OF XLI 24, 5). Immagine topica, rovesciata rispetto a *Ryf* 71, 102-105 («onde s'alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme: / io per me son quasi un terreno asciutto, / colto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto»), dove era l'io a essere terreno arido: qui implicitamente è l'amata. Il motivo della sabbia come terreno infecondo è classico (cfr. ad es. OVIDIO, *Her.* V 115: «Quid harenae semina mandas?») e poi medievale, e diviene ricorrente nella lirica quattrocentesca: oltre SFORZA, *Canzoniere* 250, 12 (ma cfr. 9-14: «A ti piangendo sempre mercé chiamo [...] / Ma io vegio ben che in secca harena e ramo / Il dolce fructo e le fresche viole / Cerco al mio pianto»), si legge, per esempio, in AQUILANO, *Strambotti* B (Barzellette), 8 33-34: «Chi fra harena el seme spande, / Non bisogna el fructo aspecti»; SANNAZARO, *Arcadia* VIIIe 10-12: «Nell'onde solca e nell'arene semina, / e 'l vago vento spera in rete accogliere / chi sue speranze

funda in cor di femina». Tra gli *Adagia* erasmiani c'è il lemma *Arenae mandas semina* (I 4, 52). **4.** *ingiusto... giusti*: la figura di ripetizione impreziosisce il verso.

5. *in un voler pensieri intenti*: fissità del pensiero amoroso; *un* da intendersi come 'uno solo, unico'. **6.** *raffrena*: 'tiene a freno', verbo diffuso in riferimento al contenimento del desiderio amoroso da parte della ragione (ad es. BEMBO, *Rime* 48, 5-6: «O fortunato chi raffrena in tanto / il suo desio, che riposato viva!», ma anche *Rvf* 141, 7: «che 'l fren de la ragion Amor non prezza»). **7.** *drieto si mena*: 'conduce, trascina con sé'; la grafia con metatesi *drieto* è diffusa nel manoscritto, e potrebbe essere ariostesca, visto che ricorre in OF AB, poi emendata in C. **8.** *gran salti [...] passi lienti*: fortunate espressioni petrarchesche (rispettivamente *Rvf* 148, 11, e *Rvf* 35, 2), qui a indicare le *fluctuationes* della speranza dell'io.

9. *serà*: 'sarà'; scrizione accolta ancora nel primo *Furioso*, poi emendata nel secondo in *sar*-. **10.** *lungo travaglio*: prolungata sofferenza provocata all'io dalle alterazioni fisiche causate da Amore (in Petrarca l'aggettivo *lungo* accompagna spesso stati negativi, e dunque non è un aggettivo neutro). **11.** *fia*: 'sarà'.

12. *Che fia non so*: la sospensione delle aspettative future era già petrarchesca (*Rvf* 150, 3: «Che fia di noi, non so, ma in quel ch'io scerna», con un verso dall'andamento sintattico prossimo a quello ariostesco), e significativamente avvia la terzina conclusiva di un sonetto di GIUSTO, *Rime estravaganti* XLVI 11 («Che fia di me non so: sassel colui»). ~ *discerno*: 'vedo chiaramente' (cfr. *Rvf* 70, 43). **13.** *poco consiglio [...] troppo ardire*: ancora una coppia di elementi che bipartisce il verso (così anche v. 9 e v. 10); l'espressione «troppo ardire» si ritrova anche in TEBALDEO, *Rime estravaganti* 347, 5, un componimento che fornisce la probabile rilettura amorosa del mito icario messa in scena qui a Vr 2. **14.** *soli posso incolpar ch'io viva in guai*: 'in una condizione di difficoltà e sofferenza'. Sulla topica colpa dell'io cfr. *Rvf* 23, 88 («non altrui incolpando che me stesso») e BOIARDO, *Am. Lib.* II 18, 9 («Ma chi altri ne incolpo io se non me stesso?»).

(Fatini son. VIII; Bozzetti II; Finazzi II)

Il sonetto è trasmesso, oltre che dai principali collettori, anche dal ms. V4, latore di una redazione primitiva, in cui sono assenti le più esplicite connessioni intertestuali che qui legano il sonetto ai pezzi vicini della raccolta. Come notava già FINAZZI 2002-2003, p. 206, nella redazione del Rossiano si leggono il termine *pensier* al v. 1 (in luogo di *sperar*) e il sintagma *timor freddo* al v. 2, che assumono una spiccata pregnanza tematica nella sequenza in cui il testo viene collocato (per il tema della paura 'fredda', si veda Vr 3, 3 e 12: «Ma la paura sua gelata insegna»; e Vr 5, 5; per il pensiero contemplativo Vr 4, 2: «... col pensier contemplo», ma si vedano anche i «pensieri intenti» di Vr 1). Il testo sembra dunque rifunzionalizzato, in un momento dopo la sua composizione, per l'inserimento nel libro di rime.

Sulla scorta di rilievi stilistici e alla luce della materia cortigiana, FEDI 1990, p. 290, attribuisce al componimento una datazione alta, mentre SANTORO 1989, p. 218 rileva la vicinanza di stile (e dunque una possibile prossimità di composizione) a Vr 6: ma anche alla luce di entrambe le considerazioni, risulta difficile pronunciarsi su una proposta di datazione. Qualcosa in più sulla cronologia dell'ultima versione si potrà però aggiungere alla luce di una variante trasmessa dal Rossiano: se nel ms. V4 al 2 si leggeva «Talthor pavento irreparabil male», nella redazione qui edita il verso è sostituito con «timor freddo come angue il cor m'assale», il cui sintagma iniziale, *timor freddo*, ricorre significativamente anche in OF B XVI 151, 1 (poi C XVIII 151, 1). In OF A in luogo di *timor c'era tremor freddo*, dalla più scoperta ascendenza classica (cfr. almeno *Aen.* II 120-121: «gelidusque... tremor»; ma *timor* e *tremor* si presentano già accoppiati per indicare la paura in *Idt.* 15, 2: «Et incidit in illos timor et tremor»). Alla luce della tessera comune al sonetto a OF B, si può ipotizzare che, nel torno d'anni compreso tra la prima e la seconda edizione del *Furioso* (1516-1521), Ariosto abbia rimesso mano anche al componimento, variando il secondo verso in linea con le revisioni che stava conducendo sul poema. Si tratta, per altro, proprio degli anni in cui si può datare l'ideazione di una raccolta organica di rime.

Il sonetto è tutto tramato da fitti richiami al mito di Icaro, su cui si è soffermato PRANDI 2004, rilevando una vicinanza tematica con due sonetti di Antonio Tebaldeo (*Rime* 347 e *Rifintate* 600), resa ancora più evidente dalle tangenze rimiche con il sonetto delle *Rifintate*, dove già ricorrono le parole-rima *ale-sale*, qui ai vv. 3-6 (ma le stesse parole-rima erano già impiegate in *Rif* 307, che Ludovico Castelvetro avrebbe poi accostato esplicitamente al mito di Icaro nel suo commento: cfr. CASTELVETRO 1582, II pp. 62-63: «Prende la traslatione del volo, et forse la similitudine d'Icaro»).

Nel testo ariostesco il pensiero dell'amante, novello Icaro che indossa ali di «lino et cera» (v. 3), è *temerario* e osa innalzarsi – *scandere in altum* – laddove rifugge il «celeste lume» (v. 9), ossia gli occhi di madonna, che nel sonetto precedente non era ancora stata evocata. A guidare l'elevazione del pensiero è il desiderio (v. 5), che non viene frenato dalla ragione (vv. 7-8), come accadeva già in Vr 1, 6 («o desir che ragion mai non rafrena»). Nella prima terzina, viene esplicitato il timore di cui si diceva già preda l'io in esordio di componimento (v. 2): che il pensiero alato possa giungere in un luogo in cui le sue ali prendano fuoco, come accadeva proprio nel mito icario. A quel punto, le lacrime non basterebbero a spegnere o lenire la fiamma del *desiderium* suscitata dall'avvicinamento al *lume*.

La chiusa iperbolica – non solo le lacrime non potranno spegnere il fuoco, ma nemmeno un *fiume* o il *mare* (vv. 13-14) – sembra aprire a una doppia filigrana mitica: oltre all'episodio di Icaro, che non aveva salva la vita nemmeno dopo essere caduto in mare, si può ricordare il mito di Fetonte, che precipitava nel fiume Po dopo aver perso il controllo del carro di Apollo (secondo *Met.* II 324).

L'accostamento già ovidiano dei due miti (*Tristia* III 4, 21-30) conobbe grande fortuna classica e poi rinascimentale (cfr. PIERINI 2012), venne ripreso anche da Dante (*Inf.* XVII 106-114), ed è citato anche nel dittico tebaldeano sopra ricordato, dove i nomi di Icaro e Fetonte sono espressamente evocati anche in relazione alla loro caduta, specie in *Rime* 347, che condivide con questo sonetto le parole-rima delle terzine *piume-fiume* («Di gran periglio son le grandi imprese! / De ciò Phetonte et Icaro fan fede: / questo, perché a imitar gli oeci se diede, / quello, perché del padre il carro ascese. / E a me del troppo ardir che 'l cor mio prese / non men doglioso fin nato si vede», vv. 1-6, e cfr. tutto il sonetto). Nel componimento ariostesco la conclusione disforica prelude a un rovesciamento degli esiti dei miti originari: laddove infatti Icaro e Fetonte, cadendo, spegnevano il fuoco di cui erano preda, il «fuoco» dell'io non può essere spento iperbolicamente da tutta l'acqua del mondo (v. 14), perché si tratta dell'ardimento amoroso.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD (schema più diffuso nel Rossiano). Assonanti le rime A e B; inclusive *assale : ale : sale : cale* (rima B).

Del mio pensier, che così veggio audace,
 timor freddo come angue il cor m'assale:
 di lino e cera egli s'ha fatto l'ale
 4 disposte a liquefarsi ad ogni face;
 et quelle, del desir fatto seguace,
 spiega per l'aria et temerario sale,
 et duolmi ch'a ragion poco ne cale,
 8 che devria ostarli, et sel comporta et tace.
 Per gran vaghezza d'un celeste lume
 temo non poggi sì ch'arrivi in loco
 dove s'incenda et torni senza piume.
 12 Seranno, ohimè, le mie lacrime poco
 per soccorrergli poi, quando né fiume
 né tutto il mare potrà smorzar quel foco.

7. duolmi] -o- *ins. dal copista sopra la -u-*

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc V4

1. *mio pensier... audace*: il pensiero, che in Vr 1, 5 era fisso («sempre in un voler»), viene qui connotato come ardito, perché è orientato e intende innalzarsi al luogo in cui si trova madonna, fuori dalla portata dell'amante. **2.** *timor freddo...il cor m'assale*: associato da BOZZETTI 2000, p. 226 al «timor d'infamia» di TP 87, il *timor freddo* indica e descrive una condizione di paura paralizzante che *assale il cuore*. L'aggettivo *freddo* fa riferimento all'alterazione fisiologica per cui il soggetto rimane pallido e smorto a causa del rifluire del sangue dalle estremità (analogo esito fisico in *Rvf* 20, 8: «ne l'operazion tutto s'agghiaccia»); evidente l'analogia con OF C XVIII 151, 1-2: «Un timor freddo tutto 'l sangue oppresse, / che gli Africani aveano intorno al core», memoria virgiliana di *Aen.* X 451-452 (per cui cfr. cappello; ma si ricordi anche *Aen.* III 29-30: «Mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque

coit formidine sanguis»). Ma il motivo è di grande fortuna, anche successiva: valga il richiamo a *Purg.* XXX 97: «lo gel che m'era intorno al cor ristretto». ~ *come angue*: l'anguie, cioè il serpente, *freddo* (i rettili sono animali a sangue freddo) è immagine di ascendenza classica (ancora VERG., *Ecl.* III 93 e VIII 71, dove l'*anguis* è sempre *frigidus*) che trascorre poi nella lirica quattrocentesca padana e napoletana (BOIARDO, *Am. Lib.* II 22, 16: «il frigido angue» e 51, 2; TEBALDEO, *Rime estravaganti* 372, 8; CARITEO, *Rime son.* XCV, 6-8: «Ma veggio Amor crudel, converso in angue, / Darmi tal morso al cor, che 'l caldo sangue / Fa trasformare in frigido veneno»; *Pascha* II, 24). **3. di lino e cera**: BOZZETTI 2000, p. 226 non individuava precedenti nella descrizione delle ali, e riteneva pertanto che il *lino* fosse «la polvere che se ne ricava in funzione di masticce». In realtà la composizione delle ali di Icaro in lino e cera è descritta, pare unicamente, in *Met.* VIII 193 («Tum lino medias et ceris adligat imas»), laddove il lino sarà quello dei fili di sostegno. ~ *egli*: il pensiero. **4. disposte a liquefarsi ad ogni face**: «inclinati a fondersi dinnanzi a ogni fiamma», *liquefarsi* è termine non petrarchesco.

5. quelle: le ali, complemento oggetto di *spiega*. ~ *del desir fatto seguace*: «reso seguace del desiderio»; *seguace* è predicativo del soggetto e indica letteralmente il seguire, l'inseguire qualcosa (il *desir* in questo caso). Sull'inseguimento del *desir* si veda il passo di BOIARDO, *Am. Lib.* I, 15, 3-4 («Chi darà piume al mio intelletto et ale / sì che volando segua el gran desio?»), che consuona in più punti con il sonetto ariostesco, a partire dalle parole-rime *ale-sale*, passando per il volo dell'intelletto permesso dalle ali (sulla scorta di *Ps* 54, 7: «Et dixi: "Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?»). **6. spiega**: «dispiega, distende». ~ *temerario*: termine che connota la *hybris* era già in *Rvf* 28, 91: «Pon' mente al temerario ardir di Serse» (per altro il «temerario ardir» del Serse petrarchesco si rintraccia già in *Obizzeide* 144 e poi *OF* XXXIII 111, 1). In questo caso l'aggettivo contiene un implicito giudizio negativo, di scarsa avvedutezza. BOZZETTI 2000 cita il luogo di *Arm. am.* II 83-84: «Cum puer, incautis nimium temerarius anni, / altius egit iter». **8. devria ostarli**: «dovrebbe contrastarlo» (*ostare* è verbo poco diffuso in lirica). ~ *sel comporta*: «sopporta».

9. Per gran vaghezza: «per desiderio profondo». ~ *celeste lume*: sintagma petrarchesco (*Rvf* 230, 1) e petrarchista che indica gli occhi di madonna; è poi significativo che le parole-rima A di *Rvf* 230 *piume-fiume-lume* ricorrono qui nelle terzine, comuni anche a TEBALDEO, *Rime estravaganti* 347 (cfr. cappello). **10. temo non poggì**: «temo che salga», abituale riproduzione della costruzione latina di *timeo ne* («temo che»); *poggiare* è verbo che indica una progressione verso l'alto (così anche in *Vr* 23, 30, canz. V, 58 e *OF* X 67, 2). **10-11. in loco dove s'incenda**: nel luogo in cui, per vicinanza al sole o al «lume celeste», le ali prendono fuoco: difficile stabilire la fonte del calore che incendia le ali. Se nel mito di Icaro era il sole, qui potrebbe essere verosimilmente il «celeste lume», lo sguardo di madonna. Così d'altronde era anche in *Rvf* 19, 14: «e so ben ch'ì vo dietro a quel che m'arde», un sonetto dedicato alla schiera di coloro che osano andare contro ciò che è retto. ~ *senza piume*: «spennato, senza più ali».

12-13. Seranno...poco: «poco goveranno», SEGRE 1954, p. 133. ~ *fiume*: il fiume spegneva il giovane Fetonte «infiammato» del mito, quando cadeva nel fiume Po colpito da un fulmine scagliato da Zeus, come viene ricordato in *Vr* 17 (la fortuna di Fetonte nella cultura ferrarese è ben ripercorsa da LOONEY 2006). Sul debole effetto delle lacrime sul fuoco d'amore, si veda anche *Rvf* 55, 11-12: «Qual foco non avrian già spento e morto / Ponde che gli occhi tristi versan sempre?». **14. tutto il mare**: richiamo alla conclusione del mito di Icaro, precipitato invece in mare (cfr. *Met.* VIII 230-235). ~ *smorzar*: verbo tecnico per indicare lo spegnimento di un fuoco (utilizzato da Ariosto in *OF* A VIII 70, 4; in lirica la prima attestazione importante si ritrova in GIUSTO, *BM* 113, 8: «d'un foco, che per verno mai non smorza»).

(Fatini son. XXII; Bozzetti III; Finazzi III)

Trasmesso dai principali collettori di rime e da due manoscritti calligrafici (GC e L3) di mano di Ludovico Arrighi (1475-1527), il sonetto, di cui è difficile ipotizzare una datazione, si rifà a *Rvf* 5, da cui riprende l'andamento sintattico e l'impronta strutturale dei primi due versi («Quando io movo i sospiri a chiamar voi, / e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore», vv. 1-2), ma anche la maggior parte delle parole-rima (BOZZETTI 2000, p. 227): rimangono invariate quelle delle quartine, con sostituzione di *core* a *onore* nella seconda (v. 5); sono invece mantenute solo *degn*-*chiami*-*insegna* nelle terzine. Come già rilevava CARRAI 2006, pp. 95-96, il sonetto smette di essere un'«esercitazione assai scolastica, sul *tópos* petrarchesco del contrasto tra *ghiaccio* e *fuoco*» (BIANCHI 1992, p. 234) nel momento in cui viene considerato in rapporto alla sua collocazione nel Rossiano: la dichiarata ripresa di un testo appartenente al prologo allargato del Canzoniere indica infatti l'alto tasso di significatività del sonetto posto in avvio di raccolta. Come *Rvf* 5 svelava il nome di madonna, dapprima solo allusa, così Vr 3 riporta gli effetti suscitati sull'io dalla contemplazione della donna amata, la cui presenza era accennata a Vr 2 («chiaro lume», v. 9) e qui finalmente esplicitata.

Il componimento si struttura a partire da un doppio momento contemplativo: il primo parte dagli occhi («Quando *muovo* le luci a *mirar* voi», v. 1), è rivolto all'aspetto esteriore di madonna (la «forma», v. 2), e produce un congestionamento fisico nel momento cui l'io incontra lo sguardo ardente e vivo di lei («io mi sento agghiacciar», v. 3); il secondo momento, temporalmente dislocato («poi», v. 5) e segnalato ancora da un verbo della vista contemplativa («affisso», a indicare fissità), ha origine dal pensiero, si rivolge invece alla qualità morali della donna (le «nobil manere», le «rare virtuti», il «gran valore», vv. 5-6), e genera nell'animo un incendio. Tale reazione è esplicitata solo nella prima terzina dove si dice che «l'anima avampa» di orgoglio (v. 9), perché pare che Amore la consideri degna di «tanta impresa» (vv. 10-11), ossia degna di avvicinarla (e forse rappresentarla letterariamente). La contemplazione fisica e morale produce dunque l'alternanza nello stesso luogo (cioè l'anima) di momenti disforici ed euforici («in un loco hor ghiaccio, hor foco regna», v. 11), tipica del dissidio amoroso.

Come nota FINAZZI 2002-2003, p. 209, tutt'altro che chiara risulta l'ambientazione del sonetto. La studiosa sostiene che la contemplazione sia interna al cuore dell'io, sulla scorta dell'insidiosa lettura del v. 2 (vd. nota) e della conseguente attribuzione del referente di *suoi* (v. 4): riferendolo di necessità a *forma* e interpretando *forma* come 'immagine del cuore', Finazzi ritiene che la contemplazione avesse per oggetto l'immagine incisa e non la donna in carne e ossa. Tuttavia, a complicare tale lettura contribuisce il movimento degli occhi dell'io v. 1: è raro infatti che gli occhi si muovano, compiano cioè un movimento fisico, per «mirar» un'immagine elaborata dalla facoltà immaginativa e impressa nel cuore. Si direbbe che Ariosto, nel tentativo di aderire in modo puntuale alla struttura petrarchesca, abbia alterato la linearità interpretativa del sonetto, dando luogo ad alcune ambiguità.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD (schema più diffuso nella raccolta). A è rima vocalica. Rime ricche *suoi* : *tuoi*; derivate (e ricche) *degn* : *disdegn*; inclusive *chiami* : *ami*.

Quando muovo le luci a mirar voi,
la forma che nel cor m'impresse Amore,

io mi sento agghiacciar dentro et di fuore
 4 al primo lampeggiar de' raggi suoi.
 Alle nobil manere affisso poi,
 alle rare virtuti, al gran valore,
 ragionarmi pian pian odo nel core:
 8 «Quanto hai ben collocato i pensier tuoi!».
 Di che l'anima avampa, poi che degna
 a tanta impresa par che Amor la chiami:
 così, in un loco, hor ghiaccio, hor foco regna.
 12 Ma la paura sua gelata insegna
 vi pon più spesso, et dice «Perché l'ami,
 che di sì basso amante si disdegna?».

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc GC L3

1. *Quando... voi:* calco di *Rvf* 5, 1 («Quando io movo i sospiri a chiamar voi»). ~ *le luci:* 'gli occhi'. **2.** *la forma che nel cor m'impresse Amore:* 'il corpo, cioè l'aspetto esteriore, che Amore mi impresse nel cuore', calco di *Rvf* 5, 2 («'l nome che nel cor mi scrisse Amore»). ~ *la forma:* apposizione di «voi» e termine polivalente, parafrasabile insieme come 'aspetto esteriore, corpo' o, sulla scorta di SEGRE 1954, p. 209, come 'immagine pittorica o scultorea dell'amata' impressa nel cuore (così per altro suggerisce la trattatistica d'amore medievale, ove la *forma impressa* si riferiva all'aspetto dell'oggetto amato così come incamerato nella memoria, cfr. A. DE VILLANOVA, *De amore heroico*, p. 47). Con analogia polivalenza il termine ricorre anche in *OF* XLV 32, 1-2 («Amor n'è causa, che nel cor m'ha impresso / la forma tua così leggiadra e bella»). ~ *impresse:* l'impressione nel cuore sarà da intendersi forse come intaglio scultoreo sulla scorta di Vr 28, 34-48 (poi *OF* XLIV 65-66). Tuttavia, non andrà dimenticato che in altri contesti il verbo fa riferimento all'impressione di stampa, tecnica che agli inizi del Cinquecento doveva suonare iconicamente familiare, tanto da dar luogo a metafore poetiche: cfr. TEBALDEO, *Rime estravaganti* 556, 5-6: «Come Amor dentro al pecto il bel disegno / m'impresse de costei». Che sia intaglio scultoreo o impressione, il verbo appartiene a un analogo campo semantico delle arti manifatturiere (quello già enunciato della *forma impressa*), di contro all'eco di *Rvf* 195, 13-14 («sani 'l colpo / ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse»), dove *impresse* è latinismo di età argentea e vale 'inferse', sulla scorta di *loci* di Columella e ambrosiani (*imprimere vulnus*). **3.** *mi sento agghiacciar dentro e di fuore:* congestionamento provocato dalla vista della donna, fisiologicamente simile a quanto accade all'io di *Rvf* 135, 57-60 («ma se l'oro / e i rai veggio apparir del vivo sole, / tutto dentro e di for sento cangiarme, / e ghiaccio farne, / così freddo torno») e di *Rvf* 119, 28-29 («onde mi nacque un ghiaccio / nel core, ed èvvi ancora»). Per la paura raggelante si veda Vr 2, 2. **4.** *lampeggiar:* 'sfavillio, emissione di luce', qui riferito agli occhi, ma generalmente riferito al riso sulla scorta di *Rvf* 292, 6; viene per la prima volta associato allo sguardo in GIUSTO, *BM* 150, 180, «né il lampeggiar della soperchia vista» (e ancora in CARITEO, *Rime* son. LV, 10): si tratta però di un'opzione minoritaria. ~ *raggi suoi:* 'i suoi occhi', con *suoi* coordinato con *forma*; *raggi* attiene ancora alla sfera semantica del *celestes lume* di Vr 2, 9.

5. *nobil manere:* 'modi eleganti', con le *rare virtuti* del v. successivo si ritrova appaiato in Vr 6, 48-50, sempre in riferimento alle qualità di madonna. ~ *affisso:* 'fissato lo sguardo', ma in questo caso vale piuttosto 'fissato il pensiero', poco diffuso (vi sono precedenti in *Rvf* 123, 8 e in *Rvf* 145, 11, «libero spirito, od a' suoi membri affisso», quest'ultimo indicato da Bozzetti come analogo all'impiego ariostesco, sebbene in Petrarca avesse il significato di 'legato', qui non del tutto pertinente: mi sembra

preferibile rispettare il contesto della contemplazione). **6.** *alle rare virtuti, al gran valore*: con *rare* s'intendono qualità morali («virtù») infrequenti, e dunque preziose («rare virtù, non d'umana gente» sono attributi laurani già in *Rvf* 213, 2); *valore* si riferisce alla *virtus* dell'anima: figurano come coppia anche in *OF* XLIV 58, 4 («il gran valor, l'alta virtù») in un passo riferito a Bradamante, associandosi, nella produzione ariostesca, alla grandezza d'animo femminile. **7.** *ragionarmi*: è verbo che qui indica l'atto del parlare (come in *Par* XVIII, 26-27: «conobbi la voglia / in lui di ragionarmi ancora alquanto»), sebbene in lirica generalmente abbia più spesso una connotazione tecnica, con riferimento alla disposizione mentale che prelude alla parola poetica (*Rvf* 74, 6: «e de' begli occhi, ond'io sempre ragiono»). **8.** *hai ben collocato*: 'hai ben riposto'. ~ *i pensier tuoi*: il pensiero non è più *audace* come in *Vr* 2, ma ben riposto.

9. *Di che*: 'di questo'. ~ *avampa*: 'arde'; contrariamente alla prima quartina dove l'io si sente agghiacciare, qui la contemplazione produce calore, perché suscita vergogna per la propria condizione mediocre. **9-10.** *poiché degna / atanta impresa*: tessera di *OF* XLIII 160, 2, è qui l'impresa della lode di madonna, sulla scorta della tradizione lirica precedente in cui assume sempre tale significato: cfr. GIUSTO, *Rime stravaganti* XII, 12-13 («Et perché indegno me sento, et non tardo / a tanta impresa»). Molto vicino ad Ariosto, per struttura e contenuto, è SFORZA, *Canzoniere* 2, 10: «E facta degna a tanta impresa l'alma». In generale, e valga anche per Giusto de' Conti, che si appresta a narrare una nuova vicenda amorosa in XII, il *topos* sembra ricorrere in contesti di avvio, spesso accompagnato da professione d'indegnità (si veda inoltre GIUSTO, *BM* 2 e BOIARDO, *Am. Lib.* I, 2, 7-8 «il cominciato stil non abandono / benché sia disequale a tanta impresa», dove ricorreva anche il verbo tecnico *ragionare* al v. 2). Anche nel modello più scoperto del sonetto, *Rvf* 5, «l'alta impresa» (v. 6) era quella della lode. ~ *degn*: è predicativo del soggetto di *chiami* (v. 10). **11.** *in un loco*: in 'uno stesso' luogo, l'animo. ~ *hor ghiaccio, hor fuoco*: segnala alternanza di momenti disforici ed euforici (cfr. cappello), e ricorre come espressione topica in CARITEO, *Rime* son. LXXIV, 2.

12. *Ma la paura*: l'avversativa in posizione rilevata connota disforicamente la chiusa del sonetto, dove la paura emerge con prepotenza. ~ *sua gelata insegna*: 'il suo freddo vessillo'; come in *Vr* 2 la paura è connotata come gelida (cfr. nota a *Vr* 2, 2). **13.** *vì*: nell'animo. ~ *l'ami*: 'ami lei'. **14.** *di sì basso amante si disdegna*: 'prova sdegno di un così misero amante'. Il *topos modestiae* viene già rilevato da CABANI 2016, p. 95, che cita a proposito un altro passio ariostesco, questa volta del *Furioso*, in cui la misteriosa donna scolpita in pietra nel canto XLII (concordemente riconosciuta dalla critica come Alessandra Benucci) era lodata da un «rozzo ingegno» (95, 4), quello del poeta, che risultava indegno di lei. ~ *si disdegna*: primo indizio di un atteggiamento che sarà assunto dall'amata nella prima parte del canzoniere (rimando soprattutto al dittico *Vr* 5-6). La donna «disdegnosa», a cui «non cale / de l'amorosa mente» (DANTE, *Rime* 35, 68-69), risulta topicamente difficile da raggiungere in quanto posta troppo in alto per via delle sue eccezionali qualità: si tratta di un motivo di lungo corso letterario, a partire dall'elaborazione dantesca (su cui cfr. anche *Purg.* VI, 62), fino alla ripresa petrarchesca, che resta minoritaria (*Rvf* 105, 9 «che 'n vista vada altera et disdegnosa»).

(Fatini mad. II; Bozzetti IV; Finazzi IV)

Le edizioni moderne, sulla scorta di FATINI 1924b, pubblicano la versione del testo trasmessa dai manoscritti ferraresi (F1, F2), che secondo FINAZZI, p. 210, riprende una redazione primitiva trädita dal ms. U1: Ariosto vi sarebbe tornato dopo il superamento del canzoniere rossiano, nel momento in cui si facevano più solleciti i legami con il madr. I *Se mai cortese fusti*, accolto nei ferraresi appena prima di Vr 4, e decadeva invece la cogente sequenzialità con Vr 3. La redazione di Vr non corrisponderebbe dunque all'ultima volontà d'autore, ma il testo ha una sua chiara fisionomia, nonché profondi legami con la sequenza di componimenti in cui è inserito. Il primo distico riassume infatti le quartine del sonetto precedente: la «beltà» di madonna (in Vr 3 la «forma», v. 2) viene contemplata attraverso gli «occhi» (in Vr 3 le «luci», v. 1), il suo «valore» (in Vr 3 più circostanziato, attraverso la menzione di «manere», «virtuti», e «valore») è reso oggetto di contemplazione dal «pensier» (v. 2). Se i verbi del sonetto precedente connotavano diversamente le due modalità contemplative («mirar» e «affisso»), qui il duplice momento è reso con un unico verbo («e con gl'occhi e col pensier contemplo», v. 2).

L'eccezionalità dell'amata innesca il *raptus* dell'io da parte di Amore, che separa prodigiosamente l'anima dal corpo («e me di me fa uscire», v. 5) percorrendo il paradosso già petrarchesco del «privilegio degli amanti», per cui l'anima può sopravvivere separata dalle membra (cfr. almeno *Rvf* 15, 9-14 e *Rvf* 17, 12-14). L'uscita da sé è del tutto asservita al conseguimento del desiderio, attraverso un'elevazione che riprende la salita del «pensier audace» di Vr 2, anche in quel caso programmaticamente orientato al «desir» (Vr 2, 5); ma qui la «speme» (v. 8) manca di ardimento e non si allinea alla parabola dell'anima, richiamando nuovamente la difficoltà del percorso verticale: la via «troppo erta e troppo lunga» (v. 14) pone delle insidie inconsiderate dal desiderio.

METRO. Madrigale di rime ABBACCcDD. D è rima vocalica; desinenziali le rime *uscire* : *sequire*.

Quando vostra beltà, vostro valore,
 donna, e con gl'occhi e col pensier contemplo,
 mi volgo intorno, e non vi trovo exemplo.
 4 Sento ch'allhor mirabilmente Amore
 mi leva a volo et me di me fa uscire,
 et sì in alto poggiar dietro al desire,
 che non osa sequire
 8 la speme, ché le par che quella sia
 per lei troppo erta et troppo lunga via.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc Bg GC U1

1. *vostra beltà, vostro valore*: gli oggetti della contemplazione. Il dittico riprende rispettivamente la prima quartina e la seconda quartina di Vr 3. **2.** *e con gl'occhi e col pensier*: corrispondono rispettivamente alla *beltà* e al *valore*; già accoppiati nella contemplazione in L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CLIII, 13-14 («alcun

cor che sempre miri / cogli occhi o col pensier somma bellezza?»). **3.** *volgo*: ‘giro’. ~ *exemplo*: ‘qualcosa di simile, un paragone’. **4.** *mirabilmente*: ‘per effetto di un prodigio’, è avverbio tecnico impiegato anche nel *Furioso* per designare l’esito di un incantesimo (es. *OF* VII 51, 1; XXXIV 73, 5); BOZZETTI 2000, p. 228, sottolinea anche una provenienza stilnovista (forse da CINO, *Rime* CXLI 7-8: «e move gli occhi sì mirabilmente»). **5.** *mi leva... uscire*. *hysteron proteron*: ‘fa uscire me da me stesso e mi innalza’. ~ *mi leva a volo*: indica il rapido elevarsi; l’innalzamento dell’io prodotto da Amore è motivo topico (già il petrarchesco «levommi a volo» di *Rvf* 234, 11 intratteneva rapporti con la tradizione salmistica di *Ps* 54, 7) e attraversa molta lirica amorosa, cfr. ad esempio BOIARDO, *Am. Lib.* I, 15: 3-4 « Chi darà piume al mio intelletto et ale / sì che volando segua el gran desio?»; per la repentinità dell’elevazione, si veda GIUSTO, *BM* 150, 1-2: «Et con l’ale amorse del pensiero / a volo alzar si può nostro intelletto». ~ *E me di me fa uscire*: sull’uscita dell’anima dal corpo, cfr. *Rvf* 17, 3: «l’anima esce dal cuore per seguire voi». Fisiologicamente è un rapimento *extra corpus*. **6.** *in alto poggiar*: ‘salire in alto’, richiama da vicino *Vr* 2, 10. ~ *dietro al desire*: ancora contiguità con *Vr* 2, 5, dove il pensiero si elevava per seguire il *desir*, ma soprattutto con *Vr* 6, 33-35. **7.** *che*: il desiderio, complemento oggetto di *osa seguire*. **8.** *la speme*: soggetto di *osa seguire*. ~ *le*: ‘a lei’, cioè alla «speme». ~ *fia*: ‘sarà’. **9.** *troppo erta e troppo lunga*: ‘troppo ripida e lunga’; *erto* riferito a *sentiero* si ritrova anche in *Rvf* 163, 8.

(Fatini mad. V; Finazzi V; Bozzetti V)

La ballata è trasmessa dai principali collettori e da un piccolo manipolo di manoscritti, alcuni dei quali settecenteschi (significativi forse solo GC e N5, quest'ultimo esemplato da Pier Francesco Giambullari probabilmente negli anni Quaranta del Cinquecento). Nessun codice risulta utile per attribuire una datazione precisa al componimento.

Così come la ballata *Ryf* 11 risultava il «primo testo rivolto alla donna dopo il prologo allargato» (SANTAGATA 1996, p. 52), anche Vr 5 si rivolge esplicitamente a madonna, prima solo allusa (Vr 4, 2). La ballata sembra dunque essere assunta come luogo metrico deputato a fare i conti con la rivelazione all'amata del sentimento amoroso: se in Petrarca l'esternazione (avocale) del «gran desio» (*Ryf* 11, 3) produceva il velamento di Laura, in Vr 5, 3 «il mal c'ho nel core» diviene impossibile da esprimere a voce alta per il timore ormai consapevole del rifiuto («d'un sdegno», v. 5). La dicibilità del sentimento si lega tradizionalmente a un atto di coraggio («l'ardire», v. 2) già a partire dalla lirica delle origini (così DANTE DA MAIANO XIL 1-3: «Sed io avesse tanto d'ardimento, / gentil mia donna, ched a voi contasse / li gran martiri ch'a lo meo cor sento»), per poi declinarsi ampiamente come motivo nei *Fragmenta* (cfr. note) e nella lirica petrarchista, anche vicina ad Ariosto, come provano il sonetto boiardo *Am. Lib.* II 14 a cui rimando per le consonanze tematiche con la ballata qui esposta (riportando solo la conclusione, v. 14: «voce non ho né ardir pur di guardarla»); o ancora TEBALDEO, *Rime* 8, che parte da premesse simili («Spesso perdo l'ardire e l'arroganza / e temo che il guardar mio te sia a sdegno», vv., 1-2).

Se per le ballate petrarchesche si è parlato di un «procedimento circolare» che interessa ripresa e volta (BIGI 1974), poi parzialmente corretto da CAPOVILLA 1978 che individuava genericamente una «strutturazione del dettato anulare» (p. 242) propria di molta produzione ballattistica, i termini della questione andranno applicati anche alla volta di Vr 5, che si riallaccia non solo rimicamente alla ripresa, con una *variatio* sottolineata dal correttivo «Pure» (v. 8): attraverso un ribattimento di «dire»-«dir» (v. 3, v. 8), questa volta mutato di segno (prima trattenuto, ora esplicitato), in chiusura si fa possibile una forma di *elocutio*, che è però lontana da quanto prospettato nella ripresa. L'io, infatti, non rivela la sua condizione di sofferenza, ma muove un'accusa precisa, sottolineando che madonna è responsabile del cuore del poeta («e s'el ne more, il fate voi morire», v. 10). Si tratta di un motivo topico già a partire dai *Ryf*: significativamente in un'altra ballata, la 63, ricorre il motivo del possesso delle chiavi del cuore dell'amante.

METRO. Ballata mezzana di rime $xY(x^7)Y$ $a(x^5)BaB$ $bY(x^5)Y$, con rime X (-ore) e Y (-ire) consonantiche. Lo schema si ritrova unicamente, per quanto ne so, in una ballata ciniana (*Rime* XXIV) e in un testo trecentesco anonimo compendiato in PAGNOTTA 1995, p. 96 (*Donna, poi ch'io mirai*); è tuttavia piuttosto tradizionale, con rispetto della *concatenatio* e coincidenza dell'ultima rima della ripresa con l'ultima della volta (Y); sono presenti tre rime al mezzo: una nella ripresa, a formare un settenario; una nella prima mutazione e una nella volta, queste ultime in quinari. Le parole-rima del v. 1 e v. 2 formano una rima paronomastica (*ardore* : *ardire*); ricche (inclusive) *ardire* : *dire*, e *resto* : *presto*.

Oh, se quanto è l'ardore,

- tanto, madonna, in me fusse l'ardire,
 forse il mal c'ho nel core osarei dire.
- 4 A voi devrei contarlo,
 ma per timore, ohimè, d'un sdegno resto,
 che faccia, s'io ne parlo,
 crescergli il duol sì che l'uccida presto.
- 8 Pure io vi vuo' dir questo:
 che da voi tutto nasce il suo martire
 et s'el ne more, il fate voi morire.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc Bg GC N5 P2 Vi

1-3. *Ob se quanto... osarei dire*: nella ripresa si dichiara l'impossibilità, dovuta a una mancanza di coraggio, di rivelare a madonna la sofferenza e la pena del cuore innamorato. COMBONI 2000, p. 304, segnalava la vicinanza a un passo di CORREGGIO, *Rime* 11, 9-11: «Deh, perché non mi dette tanto ardire / Natura o Amor, che senza alcun rispetto / io ti potessi ogni mio mal scoprire» (vicinanza anche rimica per *ardire*); a cui andrà accostato almeno *Rvf* 356, 1-4: «L'aura mia sacra al mio stanco riposo / spira sì spesso, ch'i' prendo ardimento / di dirle il mal ch'i' ho sentito e sento, / che, vivendo ella, non sarei stat'oso» (dove il coraggio di parlare si acquisisce dopo la morte dell'amata). ~ *ardore*: il sentimento amoroso (con *ardire* crea una rima imperfetta e paronomastica; così anche in BOIARDO, *Am Lib.* I 27, 41: 42: «Felice sguardo mio, che tanto ardito / fusti ne lo amirar quel vivo ardore»). ~ *fusse*: ampiamente utilizzato ancora nel *Furioso* del '16 e del '21 diventa poi desueto nel 1532: il dato è in linea con una composizione della ballata negli anni Dieci. ~ *ardire*: coraggio. ~ *il mal c'ho nel core*: la sofferenza e la pena di un cuore innamorato (cfr. cappello per la tangenza con i *martiri* di Dante da Maiano).

4. *A voi*: a madonna. ~ *contarlo*: 'raccontarlo'. **5.** *per timore, ohimè, d'un sdegno*: paura di un rifiuto irato e stizzito, che trattiene l'io dalla confessione; in *OF XXXVI* 15, 6, Bradamante è colta dal timore di uno sdegno («A questo annunzio, stimolato e punto / da l'amoroso stral, dentro infiammare, / e per l'ossa sen tutto in un punto / correre un giaccio che 'l timor vi sparse, / timor ch'un nuovo sdegno abbia consunto / quel grande amor che già per lui si l'arse»). ~ *resto*: 'mi arresto, mi fermo'. **6-7.** *che faccia...l'uccida presto*: 'che, se io ne parlo, faccia accrescere il dolore a tal punto che annienti in fretta il cuore'. Il pronome relativo si riferisce a *sdegno*; sull'aumento del dolore si veda la tessera petrarchesca di *Rvf* 236, 3 («ché 'l duol pur cresce»). **8.** *Pure*: 'eppure', congiunzione avversativa. ~ *vuo'*: 'voglio'. **9.** *tutto... martire*: la sofferenza amorosa è causata dall'amata. ~ *suo*: del cuore. **10.** *e s'el ne more / il fate voi morire*: la responsabilità di madonna sul destino del cuore del poeta è già petrarchesca, nella duplice via di salvezza o condanna alla sofferenza (*Rvf* 63, 11-12: «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano»).

(Fatini canz. II; Bozzetti VI; Finazzi VI)

Prima canzone del Rossiano, con schema metrico petrarchesco (da *Rvf* 126). Anche la canzone trissiniana XIII (*Amor, da che 'l ti piace*) condivide lo stesso schema: il dato non è del tutto privo d'interesse, perché il testo venne stampato assieme alle altre rime di Ariosto nella *princeps* del 1546 (Cp). Poiché i materiali giunti in tipografia provenivano con grande probabilità dallo scriptorio ariostesco, si è ipotizzato che *Amor, da che 'l ti piace* giacesse trascritta in forma autografa tra le carte di Ludovico (FATINI 1910, pp. 27-28; BOZZETTI 1985, pp. 86-87). Se così fosse, da un certo momento in poi Ariosto ebbe a disposizione la canzone del Trissino: non che la questione riguardi in modo diretto Vr 6, che non sembra condividere altro – all'infuori del metro – con la canzone trissiniana, composta attorno alla metà degli anni Dieci e giunta chissà quando sulla scrivania del poeta. Il dato ci resta, tutt'al più, come indizio di un interesse riservato ad *Amor, da che 'l ti piace*, che potrebbe nascere dalla predilezione condivisa per uno schema rimico che Ariosto stesso aveva tentato (o su cui si sarebbe cimentato): un'aria insomma di familiarità con le proprie prove liriche.

La canzone Vr 6 non è trasmessa dai codici ferraresi (F1 e F2), che invece accolgono *Non so s'io potrò ben chiudere in rima* (canz. I), testo che circostanzia l'innamoramento per Alessandra Benucci, di cui si conserva una redazione autografa (nel manoscritto Vb). Complice un diffuso giudizio storico per cui «ad alcuni non sembra piena di quello spirito e fantasia di cui abbondano le altre Canzoni dell'Ariosto» (BAROTTI 1741, p. 732), la maggior parte dei commentatori moderni ritiene che Vr 6 sia stata sostituita nei ferraresi proprio dalla canz. I, e quindi probabilmente esclusa dall'ultima selezione autoriale delle rime. In generale, data la scarsa circolazione manoscritta – è trasmessa solamente in forma extravagante da R5 –, la canzone potrebbe essere stata composta *ad hoc* per la raccolta del Rossiano: prova ne è il ruolo di consuntivo rispetto alle liriche precedenti, nonché la riformulazione di molti temi e motivi già declinati. Si richiama, infatti, il *topos* del «desire audace» (v. 35) a cui non tiene dietro la speranza (in Vr 2 era il pensiero ad «essere audace»; in Vr 4 già il *desire*); viene rimarcata l'eccezionalità di madonna, di contro all'inadeguatezza dell'amante, cui era dedicato Vr 3; infine, nelle ultime stanze si ritorna al timore per il rifiuto che era già motivo caro alla ballata qui al n. 5. Si tratta, insomma, di un componimento con vive consonanze contenutistiche con i pezzi che lo precedono, ma che al contempo propone una sotterranea e più mosca varietà sul piano metrico: nel giro di quattro testi si susseguono, infatti, un sonetto, un madrigale, una ballata, una canzone (che una ballata introduca la canzone è però espediente comune a molti altri libri di rime: così ad esempio BEMBO, *Rime* 91-92; 188-189; SANNAZARO, *SeC* XXIV-XXV; LXVIII- LXIX).

La canzone si apre sugli eccezionali «doni» di madonna: ogniqualevolta Pio li *mira* comincia a sospirare. Dei sospiri dell'amante si indagano le ragioni in tutta la prima stanza e nella fronte della seconda (st. 1 e 2): pare che la loro causa non debba rintracciarsi nell'invidia nei confronti dell'amata, negata insistentemente in due occasioni («Non che il veder... mi percuota la mente / d'invidia», vv. 5-8; «Non è d'invidia effetto / ch'a sospirar mi mena», vv. 14-15), bensì nella pietà verso sé stesso, per aver posto audacemente il proprio cuore in un oggetto tanto elevato (vv. 17-19). I sospiri sono dunque originati dalla percezione di una disparità, di una distanza incolmabile tra gli amanti – già allusa ai vv. 8-13 –, che riemerge nella sirma della seconda stanza e poi ancora nella terza (st. 2 e 3), dove si inquadra meglio l'insondabile altezza dell'amata, di cui lei stessa è consapevole. Proprio da qui nasce il sospetto che madonna si compiaccia della sua eccezionalità e che sia dunque *altera* («se l'esser concesso / di tanti il minor dono / far suol di chi il riceve / l'animo altier, che deve / di voi far dunque...?», vv. 20-24). Va da sé che bisogna allora guardarsi dalla sua apparente *cortesia* (v. 32),

che si realizza attraverso il benevolo – e tipico – abbassamento dello sguardo sull'amante. La canzone viene allora strutturandosi spazialmente su una distanza che è colmata da movimenti opposti: lo sguardo dell'amata ha una direzione contraria all'innalzamento del desiderio dell'amante (vv. 38-39: «la via tiene / molto più là che non se gli conviene»); i due moti si alternano lungo le prime tre stanze.

Con la quarta stanza il timore dell'amante – quella diffidenza generata dall'apparente «cortesia» di madonna – è il *fil rouge* che riporta al passato, fino al momento della sua resa. Già lì, quando ancora possedeva il proprio cuore, l'io si mostrava timoroso, e innalzava prudenziali difese agli assalti di madonna: ma la sua perdita è stata comunque ineluttabile, perché causata da un eccezionale avversario a cui nulla poteva il «debile vigor» (v. 46). Il cuore dell'io è ora con l'amata (stanza 5), motivo per il quale si rivolge a lei invocando un esercizio di pietà, nell'impossibilità di avanzare richieste di altro tipo. Il congedo riafferma infine la necessità di evitare lo «sdegno» (v. 68), già paventato a Vr 5, 5 («per timore, ohimè, d'un sdegno resto»).

L'impianto argomentativo della canzone, che ha generato alcuni giudizi poco lusinghieri su una certa opacità del dettato ariostesco, offre una studiata complessità, che mira a riprodurre «il movimento drammatico del pensiero *in itinere*» che PRALORAN 2007, p. 34, già addebitava alle «Canzoni degli occhi» petrarchesche. Il pensiero esemplato sulla carta nel momento stesso in cui è formulato si rivela costituzionalmente approssimativo e inconcluso, ma soprattutto necessita di una traduzione 'mimetica' di tale erranza interiore: per questo motivo, il discorso si avvale una progressione logico-sintattica fondata sul dispositivo della *correctio* (così nelle st. I e II «Non che il veder»; «Non è d'invidia... ma sol d'una pietà»; «però ch'ancor m'aspetto»), ma anche su altri procedimenti reiterativi e variantistici (il ribattimento del termine «invidia»; la ripetizione dell'eccezionalità dei «pregi») e su costrutti ipotetici («se la ragion si parte»; «se l'esser concesso»; «Non seria ragion... se n'è stato cagione»).

METRO. Canzone di cinque stanze di rime abC abC cdeeDff, con congedo di tre versi di schema Dff (sui rapporti dello schema con i *Fragmenta* e con le altre canzoni ariostesche, cfr. GUIDOLIN 2010, p. 103). Lo schema rimico è quello di *Rvf* 126, assai diffuso tra Quattro e Cinquecento – il REMCI, pp. 138-146 segnala ben 86 testi –, specie in componimenti a sfondo naturale, sulla scorta del modello petrarchesco. Rime ricche (inclusive) *ugualmente* : *mente*; ricche *tiene* : *conviene*, *ragione* : *cagione*; equivoche *parte* : *parte*; derivative *sdegno* : *degno*; con assonanza *-anza* ed *-enza*.

Quante fiate io miro

[1]

Testimoni: Vr Mn Cp Pc R5

[1] 1. *Quante fiate*: 'quante volte', tessera di *Rvf* 281, 1 (BOZZETTI, p. 234). ~ *miro*: 'ammiro' già in Vr 3, 1, a segnalare la fissità dello sguardo. 2-3. *li ricchi doni... sì largamente: doni* con il significato di 'qualità' ricorre spesso in unione a chi li elargisce, così *Rvf* 236, 12: «et più fanno i celesti et rari doni» (con l'aggettivo *celesti* che ne indica la provenienza divina). *Ad locum* BETTARINI 2005, p. 1079, rimanda a *Rvf* 213, 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina». 5-8. 'Non che il constatare che procedete davanti a tutte le altre donne mi renda preda d'invidia'. 6. *ite ugualmente*: in OF XXXIII 55, 3-4 («le divine / e le profane cose ire ugualmente») l'espressione ha il significato di 'andare insieme'. 7. *mi percuota la mente*: azione violenta da ascrivere a una sfera semantica bellica, come già in *Par.* XXXIII, 140-141: «la mia mente fu percossa / da un fulgore». 8. *d'invidia*: il sentimento potrebbe in questo caso essere originato dalla disparità tra l'amante e l'amata (così poi TASSO in *Dialogo*, p. 571: «come gli infermi portano invidia a' sani; così gli amanti della donna amata sono invidiosi; e sì come gli infermi di doglianze,

li ricchi doni et tanti
 che 'l ciel dispensa in voi sì largamente,
 altre tante io sospiro.
 5 Non che il veder che inanti
 a tutte l'altre donne ite ugualmente
 mi percuota la mente
 d'invidia, che a ferire
 in molto bassa parte,
 10 se la cagion si parte
 da un alto oggetto, mai non può venire;
 et da l'umiltà mia
 a vostra altezza è più che al ciel di via.
 Non è d'invidia effetto

[2]

così gli amanti sono sempre pieni di lamenti e di lacrime e di rimbrotti e dispettosi come gli infermi». Già in *Obizzeide*, 100-102 l'invidia scatenava il desiderio di superare le virtù altrui: «ma la gentil [Invidia], che fra nobil caterva / di donne e cavallier ecceder brama / le laudi e le virtù ch'un altro osserva». Non è tuttavia da escludere che il termine possa indicare anche un moto di gelosia, almeno sulla scorta dell'esposizione di VARCHI, *Lezione* al noto sonetto di Della Casa (*Rime* 8), in cui richiama il prologo di *OF XXXI* sulla gelosia, e dove ricorda altresì che «la gelosia è una spezie d'invidia» (citando l'etimologia latina che la vorrebbe una «emulazione o vero invidia di forma», p. 571); così in *Rvf* 238 l'elezione di Laura tra le «tante» (in Vr 6 ai vv. 5-6 l'amata è 'prima' tra le altre) conduce al bacio regale che «empié d'invidia» l'io petrarchesco (v. 14, «simile alla 'gelosia' del sonetto dei due amanti rivali», riferisce Bettarini *ad loc.*). **8-11:** *che a ferire... mai non può venire*: '(l'invidia) non può arrivare ad arrecare ferita in un luogo così umile, se l'origine del colpo parte da un alto oggetto'. Non si può accogliere la parafrasi di SEGRE 1954, p. 114: «Quando la ragione lascia la contemplazione di qualche nobile oggetto, non può volgersi immediatamente ad altro vile», dal momento che vi sono termini, come *ferire*, resi troppo liberamente, e il soggetto della protasi non può essere esteso alla relativa (che ha già un suo soggetto, ossia il pronome *che* del v. 8). ~ *in molto bassa parte*: fa riferimento alla posizione dell'io rispetto all'amata, sottolineando un'inadeguatezza ad ambire al suo amore già esplicitata altrove (Vr 3). ~ *la cagion si parte*: si elegge qui a testo la lezione del Rossiano *cagion*, in luogo di *ragion*, attestata in tutta la tradizione: *cagion* sarà da intendersi come 'l'origine' dell'invidia, il luogo da cui può originarsi e colpire. ~ *è più che al ciel di via*: 'è distanza maggiore che da terra al cielo'. Si tratta di un moto con vettore opposto rispetto a quello che dovrebbe compiere il dardo scagliato dall'invidia per colpire l'io: la prospettiva è in questo caso mutata di segno rispetto al resto della stanza.

[2] 14. *effetto*: conseguenza; il tema dell'invidia viene nuovamente posto, per essere negato. **15.** *ch'a sospirar mi mena*: inizia l'intertestualità, qui di stampo più sintattico, con *Rvf* 264, 3-4 («che mi conduce spesso / ad altro lacrimar»). **16.** *ma sol d'una pietà c'ho di me stesso*: scoperta questa volta l'intertestualità con *Rvf* 264, 2 («una pietà sì forte di me stesso»), rilevata anche da BOZZETTI, p. 234; la fortuna del verso non è soltanto ariostesca (cfr. CARITEO, *Endimione* 61, 8), e ha alle spalle una tradizione altrettanto illustre (CAVALCANTI, *Rime XVI*, *A me stesso di me pietate vene*; DANTE, *Rime* 19, *E' m'incresce di me sì duramente*). **17.** *però ch'ancor*: 'per il fatto che ancora'. **18.** *de la mia audacia*: compl. di causa (riferito a *pena*); l'audacia era già esecrata in Vr 2 (in quel caso riferita al pensiero). ~ *pena*: punizione. **19.** *de aver in voi... il mio cor messo*: 'di aver posto così da tempo in voi il mio cuore'. La separazione del cuore,

15 ch'a sospirar mi mena,
 ma sol d'una pietà c'ho di me stesso,
 però ch'ancor m'aspetto
 de la mia audacia pena
 de haver in voi sì inanzi il mio cor messo.

20 Ché, se l'esser concesso
 di tanti il minor dono
 far suol di chi il riceve
 l'animo altier, che deve
 di voi far dunque, in cui tanti ne sono,

25 che da l'Indo all'extreme
 Gade tan'altri non ha il mondo insieme?
 L'haver voi conoscenza [3]

che si accompagna all'amante, è topica nella lirica antica (cfr. almeno il «privilegio degli amanti» di *Rvf* 15); varie sono le declinazioni del motivo nei *Fragmenta* (*Rvf* 288, 3-4; 299, 12: «Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?»). **20-24.** *se l'esser concesso... in cui tanti ne sono*: 'se la concessione di una tra le qualità meno importanti rende l'animo di chi la riceve altero, che cosa deve fare il vostro animo di voi, in cui sono presenti così grandi qualità?'. ~ *Ché, se... il minor dono*: BOZZETTI, p. 234 rinvia a FILENIO GALLO, *A Lilia* 69, 4: «al qual ha tanto dono el ciel concesso». ~ *che deve / di voi far dunque*: la domanda retorica, fortemente contratta nei suoi elementi formali, implica che la donna sia predicata come iperbolicamente *altiera*, a causa dell'abbondanza di doni celesti a lei concessi. **25-26.** *da l'Indo all'extreme / Gade*: dall'Indo, mare che bagna l'estremo oriente, a Cadice. Coordinate geografiche con cui si indicano paradigmaticamente i confini orientali e occidentali del mondo: diffuse in numerosi contesti dell'*OF*, spesso a sfondo encomiastico (XLVI 5, 3-4: «non vede il sol di più bontà di questa / coppia da l'Indo all'estrema onda maura», ma anche III 17, 5-6; IV 61, 7-8; XLII 89, 3), e presenti anche nelle rime (in particolare canz. V, 140-141 e Vr 20, 6, Vr 28, 7: i primi due, non a caso, componimenti di encomio). Si tratta di un modulo ricorrente in contesti encomiastici fin dalla classicità. ~ *extreme Gade*: è al plurale, perché calco del latino *extremae Gades*. Compare così nella traduzione latina del *De situ orbis* di Dionigi Periegete, che ebbe grande diffusione cinquecentesca, e ferrarese (1510). Anche in *OF* XXXIII 98, 1 Gade si ritrova al plurale per calco latino (da *Gades*, al plurale per indicare originariamente due isole vicine, cfr. VERNERO 1913, pp. 25-26). La stanza II disegna un movimento dal basso (fronte) verso l'alto (sirma) a cui corrisponderà nella stanza successiva il movimento inverso.

[3] **27.** *conoscenza*: 'consapevolezza'. **29.** *che siate per mirar unqua sì basso*: 'del fatto che vogliate guardare così in basso qualche volta', dichiarativa retta da *mi dà gran diffidenza*. Il tragitto dello sguardo dell'amata verso il basso è luogo topico già in Petrarca: «ma voi non piace / mirar sì basso colla mente altera» (*Rvf* 21, 3-4; la prima quartina del sonetto sembra fornire altre tessere sparse alla canzone Ariostesca: dall'incipit «Mille fiate» – qui «Quante fiate al v. 1 – al motivo dell'offerta del cuore del v. 3, qui alla stanza 4). Sebbene l'abbassamento dello sguardo generalmente implichi la distanza e rigidità di una donna dantesca «disdegnosa» (*Rime* 26, 3), in questo caso è la moltitudine delle sue qualità a designare un eccesso di altezza (da cui deriva l'alterigia: significativo l'aggettivo *altier*, v. 23, implicitamente legato poi alla donna). **30.** *diffidenza*: termine mai attestato in lirica prima di Ariosto (*OF* XLVI 44, 5 e *Satire* V 288); figura tuttavia in TRISSINO, *Rime* 38, 5, di cui sono note le letture ariostesche anche prima della *princeps* del 1529. **32.** *cortesia*: la donna fa mostra di essere *cortese* (cioè prodiga, attributo di principi e regnanti) con l'amante. **33.** *non posso far ch'un passo*: 'non posso

di tanti pregi vostri,
 che siate per mirar unqua sì basso
 30 mi dà gran diffidenza;
 et benché mi si mostri
 di voi cortesia sempre, pur, ah! lasso,
 non posso far ch'un passo
 voglia andar la speranza
 35 dietro al desire audace.
 La misera si giace
 et odia, et maledice l'arroganza
 di lui, che la via tiene
 molto più là che non se gli conviene.
 40 Et questo ch'io temo hora [4]

permettere che di un solo passo'. **34-35.** *voglia andar... desire audace*: torna il ricorrente motivo ariostesco del contrasto tra *speranza* e *desire*: cfr. almeno Vr 4, 6-7. ~ *audace*: richiama l'audacia del v. 18, alla quale era già stata prescritta una punizione, nonché il *pensier audace* di Vr 2. **36.** *La misera*: la speranza. **37.** *e maledice l'arroganza*: *arroganza*, in assonanza con *diffidenza*, si ritrova in TEBALDEO, *Rime* 8, un sonetto che rivela molte tangenze con Vr 5 (cfr. vv. 1-2: «Spesso perdo l'ardire e l'arroganza / e temo che il guardar mio te sia a sdegno») La rima in *-anza* (*arroganza-speranza*), presente anche nel sonetto di Tebaldeo, ha origini stilnovistiche. **38.** *di lui*: del desire. ~ *la via*: il desiderio osa dunque trovare la via per raggiungere l'altezza della donna, che già era stata predicata come inaccessibile (v. 13 «più ch'al ciel di via»). **39.** *se gli conviene*: 'si conviene a lui' (nel senso latino di *convenit*, 'è opportuno' o 'lecito').

[4] 40. *E questo che io temo...ch'io non temessi*: CABANI 2016, p. 111 definisce il passaggio come un «raccordo discorsivo». Ma la sintassi sembra mimare lo 'scrivere pensando' di alcune canzoni petrarchesche, innestando l'osservazione di un fenomeno presente («questo ch'io temo ora») sulla constatazione della sua persistenza («non è ch'io non temessi»). ~ *questo che io temo*: difficile indicare con precisione il referente; in generale quanto detto finora: il timore per l'audacia del desiderio in rapporto all'eccezionalità dell'amata, da cui proviene il rischio di disdegno. **42.** *prima che si perdessi in tutto il core*: il *topos* della perdita del cuore riconduce al momento dell'innamoramento, inabissando la storia d'amore e introducendo una strofa di *recapitulatio* (la perdita del cuore si ritraccia nella lirica padana, es. TEBALDEO, *Rime stravaganti* 366, 3: «Mandarti solea il cor, ma presto il persi»). ~ *in tutto*: del tutto. **43.** *qual difesa*: la difesa del cuore da parte dell'io è tradizionalmente insufficiente («tarda» in *Rvf* 65, 9). **44.** *fessi*: facessi. **45.** *lasciarlo*: perdere il cuore, nel senso di 'abbandonarlo nelle mani dell'amata'. ~ *è testimonio Amore*: topica l'immagine di Amore testimone, in questo caso chiamato ad attestare la continuità e coerenza del timore, e lo sforzo dell'amante per non perdere il cuore (cfr. CORREGGIO, *Rime* 110, 3: «madonna, Amor per testimonio invoco»; L. DE' MEDICI, *Comento* VI 14: «nessuno è migliore testimonio che Amore, massime sendo suto presente»); il termine *testimonio*, con analogo significato di 'testimone', si ritrova anche al femminile in *OF* XII 51, 8 e *OF* XXXIX 13, 2. **46.** *debile vigore*: costruzione ossimorica, che riecheggia da vicino *Rvf* 2, 10: «non ebbe tanto vigor né spazio» (in un contesto in cui si parla analogamente del colpo d'Amore inferto al cuore). **47-50.** *non puote... sostener l'assalto*: forte iperbato che separa il servile dal suo infinito; l'assalto al cuore dell'io è in questo caso mosso dalle qualità eccezionali di madonna (altrove è Amore a muovere guerra: cfr. almeno *Rvf* 2, 9-11, con il «primiero assalto»; CINO, *Rime* LVII, 5). ~ *l'alto sembante... virtù et bellezze*:

non è ch'io non temessi
 prima che sì perdessi in tutto il core;
 et qual difesa allhora,
 et quanto lunga io fessi
 45 per non lasciarlo, è testimonio Amore.
 Ma il debile vigore
 non puote contra l'alto
 semiante, et le divine
 manere, et senza fine
 50 virtù et bellezze, sostener l'assalto:
 così il cor persi, et seco
 persi il sperar d'haverlo mai più meco.
 Non seria già ragione [5]
 che per venire a porse
 55 in vostre man dovesse esservi a sdegno,
 se n'è stato cagione
 vostra beltà, che corse
 con troppo sforzo incontra 'l mio disegno.
 Egli sa ben che degno
 60 parer non può che habbiate,
 dopo un lungo tormento,
 in parte a far contento;
 né questo cerca anchor, ma che pietate
 vi stringa al men di lui
 65 c'habbia a patir senza mercé per vui.

descritti one di madonna che riecheggia quella di Vr 3 (nella prima quartina la *forma*, ai vv. 5-6, le «nobil manere», le «rare virtuti», e il «gran valore»), di cui tornano qui in coppia le *manere* e le *virtuti*.
51. *così il cor persi*: cfr. nota 42. ~ *seco*: con lui. **52.** *meco*: con me.

[5] 53. *Non seria già ragione*: 'Già non sarebbe ragionevole'. **54-55:** *che per venire... dovesse esservi a sdegno*: 'che [il mio cuore] dovesse suscitavi un rifiuto per essersi donato nelle vostre mani'. Il *topos* della donna disdegnosa per un amante non alla sua altezza ricorreva già in Vr 3, 14; si veda inoltre qui la nota al v. 27. **56-57:** *se n'è stato... vostra beltà*: 'se la vostra bellezza ne è stata la causa'. ~ *corse*: 'si mosse'.
58. *con troppo sforzo incontra 'l mio disegno*: 'con eccessivo spiegamento di forze contro il mio proposito'.
59-62. *Egli sa ben... in parte a far contento*: 'egli sa bene che non può sembrare dignitoso che, dopo un lungo tormento, voi dobbiate appagarlo parzialmente'. ~ *Egli*: il cuore. ~ *degno parer non può*: il costruito verbo servile (*potere*) + verbo *parere* si trova anche in *Satire* VII, 30: «assai mi può parer ch'io veggio». **63.** *questo*: un appagamento del desiderio. **65.** *senza mercé*: 'senza ricompensa' (significato analogo in *Satire* I, 98). ~ *vui*: voi.

Canzon, concludi in somma alla mia Donna
ch'altro da lei non bramo
se non che a sdegno non le sia s'io l'amo.

[cong.]

30. mi dà] ma da *lezione base da corretta poi in dj con inchiostro più marrone, probabilmente correzione che si voleva apporre su ma* ◇ 42.
tutto il core] tutto'l core *un'altra mano agg. la i all'articolo e allunga la sbarra orizzontale della l*

[cong.] 66. *concludi in somma alla mia donna*. per CABANI 2016, p. 111 è «caduta colloquiale». 67-68.
altro da lei non bramo... non le sia s'io l'amo: 'non bramo altro da lei, se non il fatto che non le procuri
sdegno, se io la amo'.

(Fatini son. IX; Bozzetti VII; Finazzi VII)

Il sonetto ha goduto di discreta fortuna manoscritta: oltre che dai collettori, è trasmesso da altri undici codici (in un caso, GC, è trascritto due volte).

Dopo il primo metro lungo della raccolta torna un sonetto dalla solida materia petrarchesca, che non ha precluso una declinazione originale di alcuni *topoi*, e in particolare i motivi del *laccio*, del *nodo* e del *carcere*, che sono «più che un motivo erotico legato alla poesia d'amore, le immagini fondamentali per l'Ariosto, che concepisce l'umana esistenza come un continuo alternarsi di liberazioni e restrizioni» (GÜNTERT 1971, p. 39).

L'amante ripercorre il proprio ferimento e la propria cattura – con conseguente prigionia –, avvenuti per mano madonna: in un pezzo regolato da alcune studiate geometrie, egli è ritratto in qualità di preda e bersaglio. Doppio è infatti il tiro a lui giocato, secondo due diverse pratiche venatorie. Nel primo distico l'io è catturato, attraverso la tecnica dell'uccellazione, dai capelli dell'amata intrecciati a mo' di rete («La rete fu di queste fila d'oro», v. 1); nel secondo distico gli occhi di madonna sono l'arciere che scocca la freccia che lo colpisce (un'analogia bipartizione si coglieva già in *Ryf* 59, 4-7: «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore: / et da' begl'occhi mosse il freddo ghiaccio / che mi passò nel core»). L'impiego della metafora venatoria (e insieme bellica) per rievocare il momento dell'innamoramento gode di grande fortuna già classica e provenzale, con ulteriore declinazione petrarchesca (per cui si veda BARBERI SQUAROTTI 2000).

Altre figure di *dispositio* impreziosiscono la seconda quartina. I versi esterni risultano suddivisibili in due emistichi: il primo emistichio è incentrato sulla ferita procurata dall'arciere, il secondo sulla cattura nella rete del «pensier vago». Pur strutturati in modo simile, i due versi divergono nella prospettiva da cui è osservato il colpo, rispettivamente quella della vittima al v. 5 e quella del carnefice al v. 8 («Io son ferito... io», v. 5; «e chi ferimmi... chi», v. 8). L'asperità dell'assalto è invece ricordata ai versi centrali (vv. 6-7), il primo dedicato alla ferita («da piaga in mezzo 'l core aspra e mortale»), il secondo alla prigionia («prigion forte»). Sebbene l'io venga colpito e incarcerato dai tiri di madonna, proprio in conclusione di quartine, come mostra il correttivo «et pur» (v. 7), si scopre che tale stato di segregazione e sofferenza è accolto con diletto (in un'ossimorica condizione di *carcer soave* che prelude gli esiti più estremi di Vr 19).

Nelle terzine si insiste ulteriormente sulla nuova e paradossale condizione dell'io («danguendo godo», v. 12), con una serie di ossimori disseminati lungo i versi, che si stemperano poi nell'augurio finale che già chiudeva Vr 6: l'io invoca soltanto un «sospir» o un «altro affetto pio» dall'amata-carceriera (v. 14).

Per questo sonetto Ariosto può contare su una nutrita elaborazione padano-ferrarese dei principali nuclei tematici qui disseminati: già COMBONI 2001, p. 303 segnalava per la prima quartina un possibile antecedente nei *Rithimi* CXVIII 10-13 di Gaspare Visconti, ma più in generale il componimento intreccia rapporti con testi di Boiardo, Niccolò da Correggio e Tebaldeo (cfr. note). La lirica quattrocentesca attinge di frequente al petrarchesco ciclo dell'aura (*Ryf* 196-198) per comporre una serie di richiami allusivi alla chioma-rete dell'amata e alla cattura dell'io: si consideri, ad esempio, il caso di GIUSTO, *BM* 18, 1-8 («Ratto per la man de lei che in terra adoro, / Amor negli occhi vaghi io vidi un giorno / tesser la corda che al mio cor d'intorno / già nei primi anni avolse, sì ch'io moro. / Ordito era di perle e testo d'oro / il crudel laccio», vv. 1-6), da cui proviene anche la coppia di parole-rima ORO-adORO, giunta fino ad Ariosto (rima A).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC CDC (unico schema di tal fatta della raccolta). Inclusive la rima A (*oro : foro : loro : adoro*), B (*ale : strale : mortale : ale*), e C (*mio : desio : io*), che è anche rima vocalica.

La rete fu di queste fila d'oro
in che 'l mio pensier vago intricò l'ale,
et queste ciglia l'arco, i sguardi il strale,
4 il feritor questi begl'occhi foro.
Io son ferito, io son prigion per loro;
la piaga in mezo 'l core aspra et mortale,
la prigion forte: et pur in tanto male
8 et chi ferimmi et chi mi prese adoro.
Per la dolce cagion del languir mio
o del morir, se potrà tanto il duolo,
languendo godo, et di morir desio.
12 Pur ch'ella non sappiendo il piacer ch'io
del languir m'habbia, o del morir, d'un solo
sospir mi degni, o d'altro affetto pio.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc B2 F7 GC GCb [seconda trascrizione] MN5 Pd3 R8 R11 S3 To V5
1. *La rete fu di queste fila d'oro*: la rete intrecciata dai capelli dell'amata costituiva il motivo strutturante del ciclo dell'Aura (*Rvf* 196-198); ma a questo si potrà ancora aggiungere il richiamo alla funzione venatoria della rete in *Rvf* 181, 1-2 («Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese»), a testimonianza della sedimentazione del motivo nel macrotesto petrarchesco, che ne garantirà la fortuna quattrocentesca (per il caso di Giusto de' Conti, cfr. cappello). In particolare BOIARDO, *Am. Lib.* I, 12 è un testo cui Vr 7 sembra alludere in più punti, a partire dal motivo della dolce morte d'amore, ma soprattutto nell'incipit: «A la rete d'Amor, che è texta d'oro» (v. 1, con rime ORO-ADORO, come qui vv. 1 e 8). Ancora, parla di «aurata rete» TEBALDEO (*Rime estravanti* 358, 2). **2.** *pensier vago*: inteso come 'vagante, errante' (BIANCHI 1992, p. 226), è tessera petrarchesca (*Rvf* 62, 13). ~ *intricò l'ale*: continua la metafora dell'uccellazione, con rimando alla cattura nella rete invischiata (su cui BARBERI SQUAROTTI 2000, pp. 126-175); un'analogia declinazione ricorreva già in *Rvf* 139, 1-3: «Quanto più disiose l'ali spando / verso di voi, o dolce schiera amica, / tanto Fortuna con più visco intrica». **3.** *queste ciglia l'arco*: l'equiparazione delle sopracciglia (le *ciglia* sono 'sopracciglia' già in BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine* IX 14-15) con l'arco è piuttosto rara (si ritrova, per esempio, nel caso quattrocentesco del rimatore fiorentino MALECARNI III, 2: «e di duo vaghe ciglia ha fatto l'arco»). ~ *i sguardi il strale*: gli sguardi costituiscono la freccia all'arco del *feritor*. Dagli occhi vengono già scoccati dardi in SANNAZARO, *SeC* XCI, 10: «lo stral da' bei vostr'occhi». **4.** *il feritor*: bisognerà concordare con BOZZETTI 2000, p. 232, rilevando la rarità del termine, che figura in una non trascurabile occorrenza lirica (CORREGGIO, *Rime* 366, 71: «che el primo feritor sempre ricordassi»), e ancora in EQUICOLA, *Libro de natura de amore* I, 3: «Amore per l'arco si dimostra essere guerriero, per le saette mortal feritore». Si veda anche OF XXIII 85, 4: «che nuove al feritor più ch'al ferito». ~

begl'occhi: gli occhi come luogo da cui parte il colpo mortale sono già di *Rvf* 133, 5 («Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale»), sonetto importante per il sottotesto della metafora dell'arciere e del bersaglio.

5. *io son prigion*: 'io sono prigioniero'; il sintagma figura già in *Rvf* 121, 7, ma soprattutto cfr. anche, per contiguità con *Rvf* 133, «Tal m'ha in pregion» in *Rvf* 134, 5, nello stesso luogo metrico del sonetto di Ariosto. ~ *per loro*: 'a causa loro'. **6.** *la piaga... aspra e mortale*: in *Rvf* 241 era il «colpo» ad essere «aspro e mortab»; sulla scorta del modello petrarchesco costruiscono variazioni in SFORZA, *Rime* 351, 3: «Che fece al cor la piaga aspra e mortale»; e TEBALDEO, *Rime* 289, 166 ed *Rime estravaganti* 692, 3 («la piaga aspra et mortale»). **7.** *la prigion forte*: 'dura, rigorosa', chiosa FATINI 1934, pp. 141. ~ *e pur*: 'eppur', la forte avversativa introduce il ribaltamento di senso che conclude le quartine. **8.** *e chi ferimmi, e chi mi prese*: rispettivamente gli occhi e la chioma dorata (metonimia della donna). ~ *adoro*: in rima con *oro* si ritrova già in *BM* 18, 1-5 (cfr. cappello), e poi in *Am. Lib* I, 12, 1-5: in quest'ultimo caso il significato del verso, seppur riferito ad Amore e non all'amata, è contiguo («Così morendo il mio Signor adoro», v. 5).

9. *Per la dolce cagion*: compl. di causa di *godo*; *cagion* vale 'causa'. **9-10.** *del languir mio / o del morir*: la stessa clausola torna al v. 13, e rinvia alla condizione presente dell'io (*languir*), che potrebbe tramutarsi in morte («se potrà tanto il duolo»). **11.** *languendo godo*: su calco di *Rvf* 175, 7 («ardendo godo»), indica lo stato paradossale dell'amante di piacere nel dolore (per l'ossimoro qui delineato si veda l'ampia casistica allegata da GIGLIUCCI 2004a, *voluptas dolendi*). ~ *di morir desio*: anche nell'ipotesto costituito da *Am. Lib* I 12 la morte era prefigurata come uno degli esiti della cattura nella rete d'Amore: in quel caso era dolce (*Am. Lib* I 12, 4: «dolcemente moro», come in GIUSTO, *BM* 69, 5); qui invece desiderata.

12. *Pur ch'ella*: introduce una proposizione dal valore augurale, espressa dal congiuntivo («mi degni», v. 14), 'purché lei, sperando che lei...!'. ~ *non sappiendo*: 'ignorando'. **12-13.** *il piacer ch'io / abbia... del morir*: motivo della dolce morte. Richiama circolarmente la dichiarazione dei vv. 9-10, e introduce il motivo già petrarchesco della condizione felice dell'amante pur nelle avversità del sentimento (*Rvf* 229, 12-13: «Viva o mora o languisca, un più gentile / stato del mio non è sotto la luna»). **13-14.** *d'un solo / sospir*: se in *Vr* 6 si richiedeva all'amata un esercizio di pietà, qui il poeta si augura nuovamente che la donna sia clemente e che gli riservi un sospiro pietoso. ~ *affetto pio*: già in BOCCACCIO, *Filostrato* VII 54, 4.

(Fatini mad. III; Bozzetti VIII; Finazzi VIII)

La ballata ha una scarsa circolazione all'infuori dei collettori: ancora una volta, come Vr 6, ricorre nel ms. GC, sebbene in una forma piuttosto scorretta (FINAZZI 2002-2003, p. 213). L'articolazione della materia è in linea con la prima sezione del canzoniere (e in particolare con la ballata precedente, Vr 5): l'io chiede ad Amore di farsi latore della confessione del suo amore presso la donna, perché il suo dolore proviene dal celare il sentimento («fa' ch'ella sappia / quanto io sia / già presso a venir manco», vv. 4-6). La morte questa volta non sarà direttamente causata dallo sdegno di madonna (come accadeva in Vr 5, 10: «e s'el ne more, ~ il fate voi morire»), bensì dall'occultamento della pena interiore come per una sorta di soffocamento (v. 7): l'azione di Amore, invocato in esordio, diventa necessaria e salvifica. Già si era mostrato benevolo facendo sì che madonna potesse vedere il profondo sentimento dell'amante (vv. 1-3); ora l'amante gli avanza un'ulteriore richiesta, che potrà dunque recare «tanto sollevamento a' dolor miei» (v. 9) da garantirgli la sopravvivenza.

Già BOZZETTI 2000, p. 233 rilevava che alcune parole-rima figuravano in *Ryf* 324, l'unica ballata in morte del Canzoniere (*mercede, vede*); e così l'avvio, intonato all'appello di Amore (*Amor, quando fioria*).

METRO. Ballata mezzana monostrofica di rime xY(x⁷)Y a(y⁷)BaBbXX. Stando al censimento di PAGNOTTA 1995, p. 57 (107, 9-11), lo schema è scarsamente percorso tra Due e Trecento, e ricorre solo in tre ballate anonime (*Donna, tu prendi sdegno, Morrà la 'nvidia ardendo* e *O fanciulla giulia*); non molto distante dallo schema di Vr 5 (cambiano solo la chiusa della volta e la disposizione delle rime al mezzo), propone tuttavia un maggior grado di infrazione rispetto alla norma. Sebbene infatti la volta presenti regolare *concatenatio*, la sua rima di chiusura non richiama l'ultima rima della ripresa (Y), ma l'altra rima a disposizione (X): si tratta di un artificio non inedito, diffuso già in alcune ballate boiardesche (cfr. almeno *Am. Lib.* I 25), su cui ZANATO 2012, p. 175. Due rime al mezzo, in settenari, si ripercuotono dalla ripresa alla prima mutazione. Inclusive le rime *anco : manco*.

Amor, io non potrei
 haver da te se non ricca mercede
 poi che quanto amo lei Madonna vede.
 4 Deh, fa' ch'ella sappia anco
 quel che forse non crede: quanto io sia
 già presso a venir manco,
 se più nascosa l'è la pena mia.
 8 Ch'ella la sappia fia
 tanto sollevamento a' dolor miei
 ch'io ne vivrò, dove hor me ne morrei.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc GC V5 W

2. *ricca mercede*: 'grande benevolenza, lauto favore'; il termine figura anche in *Satire* I 97-98: «Non vuol che laude sua, da me composta, / per opra degna di mercé si pona». 3. *poi che...Madonna vede*: 'da quando Madonna vede quanto l'amo', proposizione temporale. ~ *vede*: in rima con *mercede* già in *Rvf* 324, e ancora in *Li occhi dolenti* 69-70 (DANTE, *Rime della VN* XXV).

4. *anco*: anche. 5. *quel che forse non crede*: si prepara l'annuncio del rischio di morte, con una tecnica di rinvio della notizia. Una simile sospensione dubitativa si legge in *Rvf* 203, 4 («ella non par che 'l creda»), sonetto da cui BOZZETTI 2000, p. 233 segnalava la ripresa della rima *-ei* (vv. 1, 9 e 10). 6. *venir manco*: celebre sintagma di *Rvf* 16, 4. 7. *se più nascosa l'è la pena mia*: dislocazione del referente a destra con posizione rilevata del possessivo: si tratta di una costruzione frasale tipicamente settentrionale, diffusa in più luoghi del *Furioso* (e non corretta in C), e ricorrente anche in *Am. Lib.* (ad es. III 9, 2: «che mostrar non la può la pena mia», dove *pena* in questo caso andrà letta 'penna'). 8. *Ch'ella la sappia*: la volta prende avvio con la riproposizione, variata, della prima mutazione («fa ch'ella sappia anco»). ~ *la*: la pena. ~ *fia*: 'sarà'. 9. *sollevamento*: 'sollievo'. Termine rarissimo, di cui non risultano attestazioni liriche precedenti; presente invece in *OF* VIII 60, 4: «portan sollevamento al lor martoro» con analogo impiego semantico (in B e C, assente in A). In prosa si trova in BOCCACCIO, *Decameron* VIII 7, 125: «e tanta acqua avrai da me a sollevamento del tuo caldo», ma come lenimento di un fastidio fisico.

(Fatini son. XXV; Bozzetti IX; Finazzi IX)

Solo i collettori, oltre a un tardo ms. settecentesco (BG), trasmettono il componimento, che «dispiega nelle sue trame erudite tutto il repertorio formale e materiale di una lunga consuetudine poetica» (FEDI 1990, p. 108). La *descriptio puellae* in forma enumerativa è *topos* di lungo corso nella lirica italiana (per cui cfr. POZZI 1974 e per Ariosto GUASSARDO 2020c), e non mancano antecedenti illustri, quali *Rvf* 200 (terzine), 292 (quartine) e 299 (da cui Ariosto riprende la rima B); tuttavia, il modello che pare formalmente più contiguo è GIUSTO, *Rime estravanti* XIV, 1-8, con la reiterazione del verbo *mirate* («*Mirate*, occhi miei vaghi, quel bel viso, / le maniere e i costumi di costei, / che averian forza a innamorar gli Dei, / et fargli abbandonare il paradiso. / *Mirate* quel soave et dolce riso / che in parte è gran cagion de' sospir miei, / *miratela* dal capo insino a' piei, / che ogni membro è più bello et m'è diviso»).

Tradizionale è dunque la progressione discendente degli elementi parcellizzati del corpo di madonna: dalla fronte e dagli occhi (v. 3) si passa alla bocca (v. 5), ai capelli (v. 7), al «collo e il seno» (v. 9), alle braccia e alla mano (v. 10), fino alle «bellezze nascoste» (BOZZETTI 2000, p. 234) alluse maliziosamente con la perifrasi «quanto se ne crede» (v. 11), chiaramente non petrarchesca. La descrizione dettagliata delle parti anatomiche di madonna richiama «alcuni ritratti 'lunghi' del *Furioso*, tra cui si può citare quello di Olimpia a *OF* XI, 67, che termina con «un'analogia omissione [...] e [parte] da un'analogia forma riassuntiva» (CABANI 2016, pp. 115-116): «Di quelle parti debbovi dir anche, / che pur celare ella amava invano? / Dirò insomma, ch'in lei dal capo al piede, / quant'esser può bella, tutta si vede» (*OF* XI 69, 5-8). Anche nel Rossiano la *descriptio puellae* ritorna in forma di elenco a *Vr* 26, 46-51.

Sulla terzina conclusiva molti si sono soffermati per rilevare il sagace ribaltamento ariostesco, velato quasi d'ironia: da ultima, CABANI 2016, p. 111, ha evidenziato l'analogia strutturale tra molti sonetti e l'ottava ariostesca. La stessa funzione retorico-argomentativa assunta dal distico finale di molte ottave è qui acquisita dalla seconda terzina del componimento, con un rovesciamento 'ironico' del dettato precedente: dopo aver lodato sopra ogni cosa la bellezza dell'amata, si conclude affermando che la fede dimostrata dell'amante è in verità di grado superiore («più mirabil molto», v. 14).

Come già ricordava BIANCHI 1992, p. 235, il sonetto è stato imitato da Joachim DU BELLAY, *Olive* VII, e da Pierre de RONSARD, *Amours* I, CLXXXIII, proprio in virtù della sua «temperata oratoria» e della sua struttura iterativa, adatta alla riproducibilità.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Sono rime suffissali *finalmente*: *arditamente*.

Madonna sète bella, et bella tanto
 ch'io non veggio di voi cosa più bella:
 miri la fronte o l'una et l'altra stella
 4 che mi scorgon la via col lume santo;
 miri la bocca a cui sola do vanto,
 che dolce ha il riso e dolce ha la favella,
 et l'aureo crine onde Amor fece quella

- 8 rete che mi fu tesa d'ogni canto;
 o di terso alabastro il collo e il seno
 o braccia o mano, et quanto finalmente
 di voi si mira, et quanto se ne crede.
- 12 Tutto è mirabil certo, non di meno
 non starò ch'io non dica arditamente
 che più mirabil molto è la mia fede.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Bg [Pc]

3. miri: 'che io miri', congiuntivo dal valore ottativo. ~ *l'una e l'altra stella*: gli occhi; la tessera proviene da *Ryf* 299, 3 («Ov'è 'l bel ciglio, e l'una e l'altra stella»), da cui Ariosto riprende anche la rima B (*bella, stella, favella, quella*). **4. mi scorgon la via col lume santo:** 'mi indicano la via con la luce santa'; per SEGRE 1954, 'mi guidano'. Il verso si presenta come un calco formale del petrarchesco *Ryf* 204, 4: «che scorgi al cor l'alte parole sante». ~ *lume santo*: indica lo sguardo dell'amata; è *iunctura* ampiamente diffusa: ricorre già a *Par.* IX 7 (ma lì era Carlo Martello); più vicino ad Ariosto per contesto, TEBALDEO, *Rime* 282, 38; *Rime estravaganti* 349, 5; ma soprattutto 369, 3: «in appressarmi al tuo bel lume santo».

5. a cui sola do vanto: 'che celebro in quanto unica'; *dare il vanto* con quest'accezione si riscontro in *TE* 99. **6. dolce ha il riso e dolce ha la favella:** l'oraziana dolcezza del ridere e del parlare («reddes dulce loqui, reddes ridere decorum», *Ep.* I 7, 27) gode di grande fortuna lirica, a partire dalla nota ripresa in *Ryf* 126, 58 («'l volto e le parole e 'l dolce riso»), fino agli esiti quattrocenteschi: CARITEO, *Rime* son. CVII, 8: «Il parlar dolce, il riso et la beltade»; GIUSTO, *Rime estravaganti* LII, 7: «Dal soave parlare et dolce riso». ~ *dolce favella* è tessera di *Ryf* 299, 6. **7. aureo crine:** è prelievo petrarchesco (*Ryf* 246, 1; *TM* I 114). ~ *onde*: da cui. ~ *Amor*: in questo caso è Amore che tende la rete all'amante, e non l'amata come in Vr 7. **8. rete...d'ogni canto:** la rete è motivo venatorio ricorrente in queste primi componimenti; significativa quella di Vr 7. ~ *d'ogni canto*: 'da ogni angolo' da leggersi con lo stesso significato di *Inf.* IX, 46.

9. o di terso alabastro: l'alabastro indica la consistenza delle membra, l'aspetto rassodato e statuario, così anche in un'altra canzone ariostesca, esclusa da Vr (canz. IV, 58: «le delicate alabastrine membra»). ~ *seno*: con *meno* (v. 12) si trova in rima in *Ryf* 236. **11. quanto se ne crede:** allusione reticente alle bellezze nascoste.

13. arditamente: 'senza esitazione'. L'avverbio non può non rinviare a *Ryf* 126, 67 («poresti arditamente / uscir del bosco»). **14. fede:** 'fedeltà'. La *fides* dell'amante, qui *mirabile* più delle bellezze di madonna, è tema ricorrente nelle rime ariostesche.

(Fatini madr. VI; Bozzetti X; Finazzi X)

Il componimento è trasmesso dai collettori e dal manoscritto GC, latore per altri testi di alcune redazioni primitive. Collazionando i codici, FINAZZI 2002-2003, p. 215 rileva che in Mn e Cp è presente una variante primitiva al v. 2 («a vostr'occhi e vostre chiome»), che in Vr è stata modificata con l'aggiunta della preposizione davanti a ogni termine («a vostre chiome»): *habitus* correttorio che Ariosto adottò anche per *OF C* (DIAZ 1900, pp. 107-108). Si potrebbe allora cautamente avanzare l'ipotesi che il testo contenuto Vr sia stato rivisto dopo il 1521.

Gli studiosi hanno da più parti ravvisato l'esplicito legame del v. 1 («Se voi così mirasse alla mia fede») con il v. 14 di Vr 9 («che più mirabil molto è la mia fede»): se FEDI 2003, p. 165 arrivava a definirlo «a kind of *coblas capfinidas*», ZAMPESE 2012, pp. 81-82 individuava con chiarezza una «connessione di equivalenza» tra i due testi, prendendo a prestito una tipologia di connettivo elaborata da SANTAGATA 1989 per i sonetti del Canzoniere. Come la terzina conclusiva di Vr 9, la ripresa della ballata si gioca ancora entro i confini di un confronto tra la fedeltà dell'amante e la bellezza dell'amata, entrambe connotate come eccezionali grazie al verbo *excedere* (vv. 3 e 4). Qui l'io si rivolge all'amata per rinnovare il paragone tra bellezza e fedeltà: se lei guardasse a lui come lui contempla lei, saprebbe della singolarità della sua *fides*.

La struttura comparativa retta dai *verba videndi* della ripresa («così mirasse... com'io miro», vv. 1-2) viene poi riproposta e amplificata nelle due mutazioni sempre attraverso l'alternanza del punto di vista *io-voi* («come io veggio ben», v. 5; «così vedreste», v. 8). L'osservazione reciproca degli amanti dovrebbe produrre conseguenze sul comportamento osservato nei confronti dell'altro: la bellezza di madonna rende meritevole di sopportazione («l'una è degna», v. 5) anche un lungo e difficile *servitium amoris* da parte dell'io (v. 6); di contro, la constatazione dell'eccezionale fedeltà dell'amante dovrebbe indurre l'amata ad assumere un atteggiamento più benevole e lenitivo del «giogo» (v. 10), nonché addirittura alimentare la speranza «d'esser premiata» (v. 12). Una simile posizione era già sostenuta in CORREGGIO, *Rime* 356, 1-3: «Se lunga servitù con molta fede / Merita grazia e merito alcuno, / O almen la pattuita sua mercede», che per altro condivide con il componimento ariostesco alcune tessere (le rime *fede-mercede*; il sintagma «lunga fedeltà»). Se osservate, le due singolari qualità degli amanti – la bellezza dell'una e la fedeltà dell'altro – arrivano così a equivalersi, creando l'opportunità di un sentimento reciproco (sperato e riposto per il momento nel campo della possibilità): la fedeltà dell'amante gli fa insomma guadagnare di diritto il premio nella sua interezza, ossia l'amore di madonna («a pieno / come devriase», vv. 12-13).

La volta rinvia al futuro l'acquisizione dell'agognato bene («se non ora», v. 13), riservando al presente la speranza di un «dolce principio di mercede» (v. 14), già anelato in Vr 6, 65. Si apre qui uno spiraglio al progressivo avvicinamento alla corrispondenza amorosa, che di qui a poco potrà esistere e sussistere.

METRO. Ballata grande di rime XYYX ABCBACCDdX. Lo schema ricalca da vicino *Rvf* 63 (*Volgendo gli occhi al mio novo colore*), eccezion fatta per il verso settenario, che nel modello petrarchesco è un endecasillabo; ma anche *Rvf* 14 (*Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*), dove però il terzo verso è, diverse da me qui, un settenario (ma si veda il censimento di PAGNOTTA 1995, pp. 144-145). Paronomastiche le rime *chiome : come*; inclusive *grave : soave : have*.

Se voi così mirasse alla mia fede
 com'io miro a vostr'occhi e a vostre chiome,
 exceder l'altre la vedreste, come
 4 vostra bellezza ogni bellezza excede.
 Et come io veggio ben che l'una è degna
 per cui né lunga servitù, né dura
 noiosa mai debbia parermi, o grave,
 8 così vedreste voi che vostra cura
 dev'esser che quest'alma si ritegna
 sotto più leve giogo et più soave
 et con maggior speranza che non have
 12 d'esser premiata; et se non ora a pieno
 come devriase, al meno
 con un dolce principio di mercede.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc GC

1. mirasse: 'guardaste'. Un analogo esito assimilato per la seconda persona plurale si riscontra anche al son. XXVI 12 («voi potesse»); altre forme sono compendiate in BOCO 2005, p. 87, che raccoglie le varianti fonomorfologiche del *Furioso*. ~ *fedè*: 'fedeltà'. Profondi i legami con la chiusa di Vr 8 (cfr. cappello). **2. miro a vostr'occhi e a vostre chiome:** si tratta di dittologia con cui Ariosto indica anche altrove, scorciando a soli due elementi, l'aspetto esteriore (*Satira V* 300: «begli occhi e belle chiome»), ma soprattutto OF XI 66, 7: «che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome», con analogia verbale). Conosce precedenti petrarcheschi (*Rvf* 198, 3: «là da' belli occhi, et de le chiome stesse»). Gli *occhi* e le *chiome* erano già lodati in Vr 9, 3 e 7: «l'una e l'altra stella» e «l'aureo crine»; non è un caso anche la ripresa del verbo *mirare*, che nel sonetto precedente reggeva strutturalmente la dorsale della lode. **3. exceder:** 'superare'. ~ *la*: la fedeltà. **4. vostra bellezza ogni bellezza excede:** motivo topico nella lirica quattrocentesca: ad es. GIUSTO, *Rime estravaganti* XXXIII 3: «e di bellezze ogni altra donna eccede», ma anche ALAMANNI, *Rime, Stanze in onore di Chiara Fermi* 25, 6: «una beltà che ogni beltà eccede». Il superamento di tutte le altre donne si ravvisava già in Vr 6, 5-6 e poi Vr 8, 1-2.

5. veggio ben: formula agnitiva molto diffusa sulla scorta del noto «ben veggio» di *Rvf* 1 (e di noti precedenti danteschi). ~ *l'una è degna*: la bellezza 'è meritevole'; *degn* rima con *ritegna* anche in OF XXVI 71, 2-4. **6-7. né lunga servitù ... debbia parermi, o grave:** 'né una schiavitù protratta, né una schiavitù dura dovranno mai sembrarmi fastidiose e pesanti'. ~ *lunga servitù, né grave*: riferimento al *sevitium amoris* (così in OF XXXI 1, 2-4: «Che viver più felice e più beato, / che ritrovarsi in servitù d'Amore?»). Il sintagma *lunga servitù* ricorre anche in cap. XXIII 3 e in OF XXVII 118, 1 (prima solo in TEBALDEO, *Rime estravanti* 686, 23). Il luogo presenta molte attinenze formali con AQUILANO, *Epistole di dubbia attribuzione* 2, 1-3 (cfr. cappello). La servitù d'amore è invece *dura* in TRISSINO, *Rime* 61, 6: «tener qualch'anno in servitù men dura» (che per altro rima con *cura*, come qui al v. 8). ~ *noiosa... o grave*: il dittico «noiosa e grave» si ritrova in *Rvf* 72, 27 e 331, 57 (BOZZETTI 2000, p. 235); TEBALDEO in *Rime* 21, 4-6 parla già di una «servitù noiosa e grave». **8. vostra cura:** 'vostra attenzione'. **9-10. che quest'alma... più soave:** 'che quest'anima venga trattenuta sotto un giogo più leggero e dolce'. ~ *più leve giogo e più*

soave: il giogo è quello della servitù amorosa. La *iunctura* «soave giogo» si trova in *OF* XLI 55, 4. Sul motivo evangelico del *suave iugum* la tradizione è troppo ampia per essere qui ripercorsa: basti il rinvio a GIGLIUCCI 2004a, pp. 138-141, per le declinazioni liriche rinascimentali (ma si veda già *Rvf* 29, 7; 197, 3). **13.** *come devriase*: ‘come si dovrebbe’. **14.** *dolce principio di mercede*: *dolce principio* è sintagma petrarchesco (*Rvf* 71, 22); *mercede* è termine che indica la benevolenza di madonna, ricorrente anche altrove in questa prima sezione del manoscritto (cfr. almeno *Vr* 8, 2; 6, 65).

(Fatini son. X; Bozzetti XI; Finazzi XI)

Il sonetto è tramandato da altri due manoscritti all'infuori dei collettori: significativo è L3, che trasmette un manipolo piuttosto consistente di rime ariostesche e che FINAZZI 2002-2003, p. 184 riconduce a una possibile autografia di Ludovico Arrighi (1475-1527): in questo caso si potrebbe ipotizzare un confezionamento del codice nell'ambiente romano dei primi decenni del secolo, in un momento in cui Ariosto era ancora in vita (a testimonianza di una circolazione di rime probabilmente sfuggite alla sua sorveglianza).

Nelle sue annotazioni TURCHI 1567 circostanziava l'occasione del sonetto, scrivendo: «Lodava molto le bellezze della sua donna. La onde ella un giorno gli disse (come sogliono usar le donne modeste) ch'egli troppo la lodava. A cui egli ha risposto con questo Sonetto», aneddoto non raccolto dai successivi commenti, e difficilmente riconducibile a una specifica occasione biografica. L'argomento è in verità altamente tradizionale, come prova ad esempio il sonetto bembiano *Rime* 76 (*Poi che 'l vostr'alto ingegno et quel celeste*), dove analogamente si affronta la difficoltà della lode per mezzo della poesia.

Anche nel sonetto ariostesco il proposito di lodare l'amata si scontra con l'indegnità della lingua dell'io, secondo una polarizzazione che già BOZZETTI 2000, p. 236 ascriveva entro i confini semantici dei due avverbi che incastonano la prima quartina: «degnamente» (v. 1) e «inettamente» (v. 4). Le «bellezze angeliche e divine» dell'amata (v. 2) non possono essere avvicinate pienamente dal canto poetico, giacché è sufficiente la lode del «biondo crine» (v. 3) a produrre l'inabilità alla parola tipica del lattante, secondo una metafora che ricorreva già in *Rvf* 125 (40-41: «Come fanciul ch'a pena / volge la lingua et snoda»), da cui Ariosto preleva l'espressione letteralmente (v. 4: «volga la lingua inettamente et snodi»).

L'inettitudine del cantore è ulteriormente aggravata dall'indegnità della lingua volgare, che non ha gli strumenti per esprimere la bellezza di madonna, e che non può nemmeno mutuarli dagli insegnamenti delle «greche e latine / scole» (vv. 6-7), essendo anche questi ultimi insufficienti: sul tema topico della lode s'innesta qui l'«umanistica riflessione sulla inadeguatezza del volgare», che non è petrarchesca, visto che di Laura si può *dire* «da divina incredibile bellezza» in *Rvf* 71, 62 (BOZZETTI 2000, p. 236), sintagma peraltro simile al v. 2. Insomma, per tentare la via della lode, il modello di codificazione linguistico-letteraria rappresentato dai *Fragmenta* non basta, almeno al cospetto dei canti latini e greci (che pur appaiono indegni): ed è a questi modelli che Ariosto si avvicina nella chiusa intonata a un *topos modestiae*, in cui l'io non si riconosce come poeta, ma vorrebbe esserlo, perché, se lo fosse, morirebbe come un cigno cantando le lodi della propria donna.

Nella terzina conclusiva Esiodo è dunque richiamato come *auctoritas* poetica da eguagliare ma di fatto ineguagliabile (attraverso una metonimia, già sottolineata da TURCHI 1567, p. 14: «piglia figuratamente il contenente per il contenuto»): l'io ha perso l'opportunità di essere poeta, perché egli non ha saputo mordere «d'oloro» (v. 12, così come fece Esiodo) che l'avrebbe elevato a degno cantore di madonna. Poiché non è *poeta* degno del canto, all'io non resta che tacere e morire (con richiamo al *topos* della morte d'amore); al contrario, in quanto poeta, avrebbe potuto morire cantando come fa il cigno.

L'equivalenza in chiusura tra il poeta e il cigno, già stata enunciata altrove in *OF* XXXV, 22-23 (cfr. note) e sostenuta anche da BEMBO, *Asolani* II, XXVIII 12-13 («Andrei cigno gentile / poggiando per lo ciel, canoro et bianco»), contiene in sé il rinvio a una credenza di lungo corso letterario (e

popolare): che il cigno cantasse in punto di morte, possedendo abilità predittive in merito al proprio imminente trapasso (iniziatore della credenza fu PLATONE in *Fedone* XXXV, stante almeno la lunga parabola ricostruita da SPILA 2009: per esempi più vicini ad Ariosto, cfr. note). La mitica, e qui irrealizzabile, morte del cigno-poeta nel pieno del suo canto di lode si contrappone alla più dimessa morte dell'io («che morrei Cigno, ove tacendo io moro», v. 14), la cui fine avviene in una condizione diametralmente opposta a quella del cigno: nel silenzio («tacendo»), senza poter opportunamente tessere le lodi e cantare «di queste, se non d'altro» (*sc.* le trecce, v. 13).

Il sonetto, come altri della raccolta, è fonte diretta per un testo di J. DU BELLAY: *Olive* VIII.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Rime derivate *snodi* : *nodi*, inclusive *oro* : *aloro* : *moro*.

Com'esser può che degnamente io lodi
vostre bellezze angeliche et divine,
se mi par che a dir sol del biondo crine
4 volga la lingua inettamente et snodi?
Quelli alti stili et quelli dolci modi
non basterian, che già greche et latine
scole insegnaro, a dire il mezzo e il fine
8 d'ogni lor loda agli aurei crespì nodi,
e 'l mirar quanto sian lucide e quanto
lunghe e ugual le ricche fila d'oro,
materia potria dar d'eterno canto.
12 Deh, morso havess'io, come Ascreo, l'aloro!
Di queste, se non d'altro, direi tanto
che morrei cigno, ove tacendo io moro.

7. mezzo] mezo la prima z. agg. quasi di certo dal copista

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 R17

1. *degnamente io lodi*: già BOZZETTI 2000, p. 236 segnalava che l'avverbio è assente in Petrarca, ma associato al verbo a cui si accompagna qui («lodi») compare in BOCCACCIO, *Rime* 125^b, 24: «ti loderem più degnamente». Diffuso ampiamente anche nel Dante della *VN* proprio in riferimento all'opportunità di dire di Beatrice (ad es. XXXI, 1: «vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei»), non sarà un caso che si ritrovi anche in contesto esordiale nella raccolta boiardesca: *Am. Lib.* I, 2, 13-14: «On quale inzegno scenderà dal cielo / che la descriva degnamente in carte?» (cfr. ZANATO 2012, p. 75). **2.** *vostre bellezze... divine*: il luogo petrarchesco di *Rvf* 71, 62, già sottolineato nel cappello, era *ad locum* commentato da BETTARINI 2005, p. 360 attraverso il rinvio alla «*Vera Pulchritudo* delle *res immortales*», utile anche qui a spiegare il dittico «angeliche e divine». Di *bellezze angeliche* parlava anche GIUSTO in *BM* 23, 13-14: «Caste bellezze angeliche, che sole / Il mondo han tutto pien di maraviglia». **3.** *sol*: 'solamente'. ~ *biondo crine*: tessera già presente in TEBALDEO, *Rime estravaganti* 567, 7, analogamente

in rima con *fine* e *divine* come qui. **4.** *volga la lingua inettamente e snodi*: 'la lingua si muova inabilmente e proferisca suoni inarticolati'; «snodi lingua» si trova anche in Vr 25, 44. Il luogo, come già ricordato nel cappello, è petrarchesco (Rvf 125, 40-41).

5-8. *Quelli alti stili... d'ogni lor loda*: 'quegli stili alti e quei modi dolci, che le schiere (di poeti) latine e greche già insegnarono, non saranno sufficienti a dire compiutamente la loro lode'. **5.** *alti stili*: anche in Rvf 312, 6 gli «stili alti et ornati» possedevano un valore programmatico riferito alla lode. ~ *dolci modi*: la *dulcedo* della lode ha valore anche qui programmatico. **6-7.** *che già... insegnaro*: il pronome relativo, separato da un robusto iperbato dal suo referente, fa riferimento agli «alti stili» e ai «dolci modi». *Scole* è termine dantesco (Inf. IV 94); «greche e latine» fanno riferimento alle tradizioni linguistiche e letterarie che Ariosto sentiva come illustri (anche in virtù della sua formazione classica, favorita dal *magister* Gregorio da Spoleto), anche più del volgare: non è un caso che lo stesso Petrarca in un autoelogio contenuto in Rvf 264, 68 («ma se 'l latino e 'l greco / parlan di me») alluda ai parlanti di greco e latino, e dunque delle lingue universali, per invocare un'universalità della propria fama, alla stregua di un classico. **7.** *il mezzo e il fine*: sono riferimenti a una metà e a un pieno, in questo caso della lode. Similmente in *Suppositi* II, II 45: «Il principio è assai buono, purché vi corrisponda il mezzo e il fine», e prima in Rvf 79, 1 («S'al principio risponde il mezzo e il fine»). **8.** *aurei crespi nodi*: espressione simile in OF XXXII, 17, 8: «aurei crespi crini».

9. *mirar*: 'guardare fissamente': è verbo che struttura l'azione contemplativa dell'io a Vr 9 (e poi di Vr 10, 2). **9-10.** *quanto sian... fila d'oro*: la serie aggettivale riferita ai capelli biondi («fila d'oro»), *lucide, lunghe, ugual, ricche* è topica (così *Am. Lib.* I 12, 9-10: «Non fia mai sciolto da le treze bionde, / crespe, lunghe, legiadre e peregrine»). ~ *fila d'oro: iunctura* che apre Vr 7 e si ritrova anche nell'incipit del son. XXIX, 1 (nonché in CORREGGIO, *Rime* 303, 6: «o tesser ghirlandette in fila d'oro»). **11.** *materia*: BOZZETTI 2000, p. 236 indicava in TC IV, 88 («materia di coturni, non di sciocchi») un analogo impiego del termine, per altro già tecnicizzato in senso poetico in DANTE, VN XVII 1 («a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata»); ancora si potrà aggiungere un luogo tebaldeano in cui analogamente si dichiara in chiasmo alta la materia – in virtù della bellezza di madonna – e indegno il cantore (TEBALDEO, *Rime stravaganti* 485, 9-10: «Scabro è il mio ingegno, chiara è tua beltade, / la materia è profonda, in me è poca arte»). ~ *d'eterno canto*: 'per un canto eterno'. Il sintagma pare non avere precedenti lirici volgari di rilievo (il «canto» è *amoroso* in Rvf 133, 12, *dilettevol e dolce* negli *Amorum Libri*), ma declina, naturalmente, il fortunato motivo dell'*aere perennius*.

12. *morso avess'io... l'alloro*: 'avessi dato un morso all'alloro, come Ascreo'. Ascreo è la patria di Esiodo, qui impiegata come metonimia per indicare il poeta, richiamato in modo analogo in *Satire* VI, 137-138: «e quel che da le morse fronde / par che poeta in Ascra divenisse». Al passo SEGRE 1987, p. 104 allegava il rinvio al sogno di Esiodo «da lui stesso descritto nella *Teog.* 22-34» (a cui aggiungeva per altro la citazione di questo sonetto). Il pasto delle foglie d'alloro si rintraccia anche in *Satire* IV 14-15 «la pianta / de le cui frondi io fui già così giotto», a cui MARINI 2019, p. 138 annette ulteriori luoghi classici e medievali, e in particolare altri «materiali bizantini che potrebbero essere giunti ad Ariosto per il tramite di Gregorio di Spoleto» (rimando al luogo delle *Satire* per i rinvii precisi). **13.** *queste*: delle «fila d'oro». **14.** *morrei Cigno, ove tacendo moro*: come già ricordato nel cappello, l'identificazione del poeta con il cigno è avanzata anche in OF XXXV, 22, 1-4; e 23, 1-2 («Ma come i cigni che cantando lieti / rendono salve le medaglie al tempio, / così gli uomini degni da' poeti / son tolti da l'oblio, più che morte empio», «Son, come i cigni, anco i poeti rari, / poeti che non sian del nome indegni»). Ancora, sul canto del cigno quale canto poetico si possono naturalmente richiamare gli «amorosi guai» di Rvf 23, 50-66, in cui, sulla scorta del mito metamorfico di Cygnus (*Met.* II 367-380), l'io è fisicamente

tramutato in cigno. Ma Ariosto qui aggiunge il tassello classico (cfr. cappello), e ovidiano (e *Tristia* V 1, 11-4; *Her.* VII 3-4), del legame tra canto del cigno e morte: già Sannazaro ricordava la credenza in *Arcadia* VIII 40: «suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli esequiali versi», ma ancor più fortemente il legame è richiamato da CARITEO, *Endimione* 1, 12-14 («Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde, / che quando il fato il chiama al giorno extremo, / alzando gli occhi al ciel cantando more»), Boiardo, *Am. Lib.* III 12, 53-62 (di cui cito solo il v. 65: «che per lei moro, e pur morendo canto») e TEBALDEO, *Rime stravaganti* 387, 5-7 («Chi crederia che, quando se ode a l'onde / di Meandro cantar sì dolcemente, / il cygno vicin fosse al fin dolente?»). I precedenti, ampi e diffusi – per cui cfr. ZANATO 2012, II, p. 644 e VUOLO 1962, pp. 209-211 – sono qui richiamati solo per sommi capi, e in particolare per la tangenza dei passi boiardeschi e cariteani con la chiusa ariostesca: i vari «morendo canto» e «cantando more» richiamano da vicino l'ultimo emistichio del sonetto di Ariosto, «ove tacendo io moro». Qui c'è però un ribaltamento degli esiti: la sua morte avviene in silenzio, perché non è in grado di essere poeta e dunque di cantare come i cigni.

(Fatini son. VII; Bozzetti XII; Finazzi XII)

Il sonetto gode di una discreta trasmissione manoscritta extravagante (nove testimoni, oltre ai collettori), che testimonia l'originaria natura encomiastica del testo, dedicato a una Ginevra non ancora identificata. Si tratta dell'unico sonetto del Rossiano che contiene un esplicito *senhal* (il ginepro) indicante una donna: che l'intera raccolta le sia dedicata è ipotesi avanzata, e non esclusa già da BOZZETTI 2000, p. 237, e ricordata ancora da GUASSARDO 2021, p. 13. Tuttavia, la collocazione piuttosto avanzata del componimento, non più nel 'cominciamento' della raccolta, dispensa dall'attribuire al testo il significato che ha, per esempio, il sonetto del nome di Laura (a *Rvf* 5), e di leggerlo alla luce del suo peso encomiastico.

Biografi e commentatori segnalano alcune possibili identità per la donna misteriosa, nessuna delle quali definitiva e certa: Ginevra Malatesta, moglie di Lodovico degli Obizzi (ricordata anche in *OF* XLVI 5 e 6, e dedicataria del *Libro primo degli Amori* di Bernardo Tasso); Ginevra Rangoni, sposata a Giangaleazzo da Correggio (e citata in *OF* XLVI 3), o ancora una tal Ginevra Lapi. Quest'ultima rimane sconosciuta, anche a fronte degli spogli genealogici fiorentini effettuati da CATALANO 1931, I, p. 394, che non hanno dato esiti positivi. Il primo a dar notizia della sua esistenza era stato Francesco Sansovino, autore di alcune annotazioni cinquecentesche alle rime ariostesche, che al sonetto del ginepro segnava: «dice che la sua donna avea nome Ginevra, ed alcuni dicono che fu Fiorentina, e de Lapi, ed era vedova» (SANSOVINO 1561, c. 4^v). Fiorentina e vedova, la Ginevra Lapi nominata da Sansovino e poi citata dai successivi biografi sembra in realtà un errore onomastico sotto cui andrà invece rintracciata Alessandra Benucci.

Un riepilogo della questione onomastica è offerto da FATINI 1924a, pp. 188-189, che discute l'attribuzione di questo sonetto ad Ariosto alla luce del fatto che la canzone *Quando 'l sol parte e l'ombra il mondo copre* (canz. III nell'edizione *Opere minori* 1857 del Polidori), anch'essa dedicata a una Ginevra, sia poi risultata non ariostesca: ma l'ipotesi di apocriefa del sonetto pur avanzata da POLIDORI 1857 I, p. 473, viene alla fine smentita da Fatini sulla scorta di rilevazioni stemmatiche che provano una poligenetica attribuzione ad Ariosto in numerose stampe e in alcuni manoscritti (ricordo tangenzialmente che all'epoca lo studioso non disponeva del Rossiano).

Nella prima quartina viene descritto un «arbuscel», cui fa subito eco il lauro petrarchesco (anche questo dopotutto era un «arboscel che 'n rime orno e celebro», *Rvf* 148, 8), sebbene la descrizione tassonomica fornita nei versi successivi smentisca che possa trattarsi dell'alloro: dell'arbusto viene indicato l'*habitat* (le «solinghe rive», v. 1), è descritto l'aspetto di fusto e foglie («rami orridi et hirti», v. 2), se ne riconosce la superiorità del profumo rispetto ad altri sempreverdi di lungo corso letterario («d'odor vince i pin, li abeti, e i mirti», v. 3, cfr. note), e infine se ne ricorda la sua perennità («et lieto et verde al caldo e al ghiaccio vive», v. 4).

Il disvelamento del *senhal* avviene poi nella seconda quartina, con la principale («il nome ha di colei», v. 5), in cui Ginevra è presentata in qualità di domina dei «travagliati spirti» dell'io (v. 6): è lei insomma a disporre liberamente e a regolare il benessere o la sofferenza dell'amante, che si dice pronto a un'assoluta fedeltà (un perfetto *servitium amoris*), cui nulla potranno le avversità della vita (metaforicamente rappresentate come Scilla e Sirti) o i rigori dell'inverno o l'afa estiva (v. 8).

Le terzine si incardinano poi attorno al problema del raggiungimento dell'«honorata meta» (v. 11), espressione con cui nel medio Cinquecento si indica generalmente la gloria poetica. Gli sforzi per perseguirla sono riassunti nella prima strofe (l'influsso celeste, le lunghe ore di lavoro, gli stimoli

d'amore), mentre la chiusa immette alla questione dell'incoronazione, che l'amante si augura possa avvenire con le foglie dell'albero caro, il ginepro. Lunga è la tradizione letteraria che Ariosto richiama qui, citando Febo e Apollo (v. 12), e facendo implicito riferimento alle loro piante predilette, con cui generalmente si coronano i poeti: l'alloro caro a Febo, accolto nella lirica volgare grazie a Petrarca (le cui frondi «et cesares coronarentur et poetae», *Coll. laur.* XI, 14-25, e cfr. anche *Rvf* 325, 22), l'edera cara a Bacco, con svariati casi nella poesia latina (VIRGILIO., *Ecl.* VII, 25; ORAZIO, *Carmina* I, 1, 29-30; PROPERZIO IV 1, 62, cfr. note). L'io desidera invece per sé una corona di ginepro, avendo a cuore l'arbusto sempreverde che è *senhal* di Ginevra.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Sono inclusive *hirti* : *mirti* : *spirti* : *Sirti* (rima B), ricche (inclusive) *rive* : *prescrive*.

Uno arbuscel, che 'n le solinghe rive
all'aria spiega i rami horridi et hirti,
et d'odor vince i pin, li abeti, e i mirti
4 et lieto et verde al caldo e al ghiaccio vive,
il nome ha di colei che mi prescrive
termine et legge a' travagliati spirti
da cui seguir non potrian Scille o Sirti
8 ritrarmi, o le brumali hore o l'estive.
Et se benigno influxo di pianeta,
lunghe vigilie, od amorosi sproni
son per condurmi ad honorata meta,
12 non voglio, et Phebo et Bacco mi perdoni,
che lor frondi mi mostrino poeta,
ma ch'un ginebro sia che mi coroni.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc B1 GC (solo vv. 1-3) J L3 N1 N10 R17 R18 U1

1. *Uno arbuscel*: 'un arbusto'; il termine è già petrarchesco (*Rvf* 148, 8), lì riferito all'alloro, qui al ginepro. ~ *solinghe*: 'solitarie', aggettivo di sapore arcadico, attestato in *Arcadia* X 22 e in CORREGGIO, *Rime* 350, 45 (capitolo pastorale), in entrambi i casi accompagnato a «selve». **2.** *all'aria spiega i rami*: 'dispiega nell'aria i rami'. BOZZETTI 2000, p. 237 richiama alla memoria l'incipit del terzo sonetto del «ciclo dell'aura» (*Rvf* 198, 1: «L'aura soave al sole spiega e vibra»), ma anche eventualmente LUCANO, *Phars.* I 139-140, «nudosque per aera ramos / effundens». ~ *orridi e irti*: coppia di aggettivi non lirica, anche per l'asprezza consonantica: in *OF C* VI 30, 6 si ritrova intatta, riferita non a caso alla pianta del mirto, un altro sempreverde («in corpo orrido et irto»). *Orridi* occorre anche in Vr 23, 48, «di orti / [...] orridi e strani», e nel son. XXXV, 2: «per questi aspri, selvaggi, orridi sassi», sempre riferito a descrizioni naturali (e così anche nella tradizione lirica padana con l'esempio di CORREGGIO, *Rime* 361, 28: «orridi deserti»). *Irti* invece sembra invece riferirsi sempre ai capelli (a partire dal modello offerto da *Rvf* 270, 62). **3.** *e d'odor vince*: era già prerogativa del lauro petrarchesco vincere i profumi più seducenti (*Rvf* 337, 1: «Quel, che d'odore e di color vince»): qui diventa caratteristica del ginepro, con sostituzione continua di tutti quei riferimenti all'alloro di cui era disseminato il Canzoniere. ~ *i pin, li abeti, e i mirti*: serie di sempreverde di lunga tradizione. Figura uguale in ALAMANNI, *Sonetti* I, XXXIV, 11, con un

elemento in più (il lauro) e invertita nel finale in *Am. Lib.* III 10, 11: «tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti». Per quest'ultimo esempio ZANATO 2012, p. 711 rimandava alla pastorale di ALBERTI (*Rime* X, 3) «e lauri, e mirti, e i pin', gli abeti e i faggi» (la stessa serie si riscontra poi in TEBALDEO, *Rime* 287, 68), ricordando altresì che una terna esemplare è quella di *Rvf* 10, 6: «un abete, un faggio, un pino». Un'altra enumerazione petrarchesca, significativa per il caso di Ariosto, è quella del sonetto dei fiumi, *Rvf* 148, 5: «abete, pin, faggio o ginebro» (148, 5), in cui compare anche il ginepro. Pino e faggio sono alberi poetici, come ricorda anche altrove Petrarca in una lettera a Boccaccio: «An forte quia nondum peneia fronde redimitus sis, poeta esse non potes? An si laurus nulla usqua esset... nec ad umbram pinus aut fagi texere carmen altisonum fas esset?» (*Fam.* XVIII 15, 2). Già in Dante vi era una serie di sempreverdi in *Rime* 40, 44: «in lauro, in pino o in abete». ~ *i pin*: sempre ombriferi in *Rvf* 129, 27 («Ove porge ombra un pino alto»). ~ *li abeti*: ricorrono in altre serie combinatorie di alberi nel canzoniere (*Rvf* 176, 8: «e sono abeti e faggi»). ~ *mirti*: sacri a Venere, dea dell'amore. **4. lieto e verde al caldo e al ghiaccio**: il dittico attesta che il ginepro è un sempreverde, e dunque vive in ogni condizione atmosferica («al caldo ed a la neve», *Rvf* 30, 30).

5. il nome ha di color: lungo iperbato che separa il soggetto (*arbuscel*) dal verbo. Qui si rivela che l'analogia tra il nome dell'arbusto e il nome della donna amata: Ginevra. **5-6. prescrive / termine e legge**: 'prescrive un limite e regole'; con analogo significato *termine* ricorre in *OF* XXX 44, 6: «termine prescritto». La prescrizione di una legge che lega l'amante a obblighi di servitù amorosa è motivo presente in CORREGGIO, *Rime* 358, 4: «Ma se legge amorosa non prescrive», e SANNAZARO, *SeC* 89, 67: «ché tal legge prescisse / natura a chi ad amor virtù sommise». ~ *travagliati spirti*: espressione che figura unicamente in *OF* VIII 79, 2. **7-8. da cui seguir... ore o l'estive**: 'dal seguire le quali [*sc.* termine e legge] non potranno trattenermi Sirti o Scilla, gli inverni o le estati'. ~ *Scilla o Sirti*: due luoghi mitici e insidiosi, che costituiscono un pericolo per i naviganti. Si trovano accoppiati, insieme a Cariddi, in ALAMANNI, *Rime*, Elegia IV, 21: «Schiva i perigli d'amorosa vita, / che di Scille e Cariddi e Sirti è piena». Anche classicamente la serie si trova spesso allineata, ad esempio: CATULLO, *Carm.* 64, 155-157: «Quod mare conceptum spumantibus expuit undis, / Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis, / Talia qui reddis pro dulci praemia uita?», o ancora VERG., *Aen.* VII 303-304 (su presunto calco catulliano). ~ *Scille*: rupe sulla costa calabra antistante il gorgo di Cariddi, notoriamente rischiosa per i naviganti (cfr. almeno *Aen.* III 420-421). ~ *Sirti*: insenature della costa libica caratterizzate da banchi di sabbia soggetti a spostamento continuo, che rendono l'approdo pericoloso per le navi. Sui pericoli delle *Sirti* ORAZIO, *Carm.* I 22, 5 («Syrtis aestuosas») e LUCANO IX 300-320; ma soprattutto, più vicino alla tradizione elegiaca PROPERZIO II 9, 33; III 19, 7; III 24, 16. Scarsamente citate nella letteratura volgare (le ricorda in latino PETRARCA, *Sen.* X 1, 10, ancora in serie con Scilla e Cariddi), sono richiamate in *OF* XXXVI, 61, 4 («fece che 'l legno ai liti inabitati / sopra le Sirti a salvamento scese») a indicare genericamente le coste libiche, e non per la loro pericolosità. ~ *brumali ore*: 'ore invernali'. L'aggettivo *brumali* è poco attestato prima di Ariosto; si ritrova però in *OF* V 10, 4: «il tempo ardente, or il brumal malvagio», nell'episodio dedicato a Ginevra, figlia del re di Scozia. BOZZETTI 2000, p. 237 riteneva che non fosse una coincidenza, che ricorresse anche qui in un contesto legato a una Ginevra.

9. benigno influxo di pianeta: l'*influxo* è l'influenza esercitata dagli astri sul destino. Nota è l'ottava in BOIARDO, *IO* II, 12, 1 dedicata al tema («Stela d'Amor che 'l terzo ciel governi, / E tu, quinto splendor sì rubicondo [...], Venga da' corpi vostri alti e superni / Gratia e vertute al mio cantar iocondo / Sì che l'influxo vostro ora mi vaglia / Poiché de Amore canto e di bataglia»), conosciuta da Ariosto; in lirica il motivo si riscontra in SANNAZARO, *Rime disperse* XXV, 43: «per grave influxo di maligna stella». Nel *Furioso* vi sono quattro occorrenze (ad es. *OF* IV, 35, 4: «il male influxo di sue

stelle fisse»). **10. lunghe vigilie:** sono le lunghe ore di lavoro notturne. L'espressione ricorre nella lirica tardo quattrocentesca, ad esempio in SASSO, *A Lilia* 127 100; L. DE' MEDICI, *Selve* I 9, 4. ~ *amorosi sproni*: 'gli stimoli d'amore', è *iunctura* minoritaria attestata solo in PETRARCA, *Rime attribuite* 151, 81; BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano* 132, 3. **11. honorata meta:** la gloria poetica (così anche ad esempio B. TASSO, *Amori* V 79, 2; V 55, 7).

12. et Phebo et Bacco mi perdoni: inciso in cui il verbo è concordato alla latina con l'ultimo elemento. Febo e Bacco figuravano in coppia anche in una lunga dissertazione di Marsilio Ficino dedicata al mantenimento di salute e gioventù dei letterari (*Della vita sana* 1568, II 20): sulla scorta di un passo tibulliano dedicato alla gioventù sempiterna delle due divinità (TIBULLO I 4, 37), a inizio Cinquecento Febo e Bacco erano ritenuti «sempre indivisi fratelli». **13. lor frondi:** le frondi di Febo e Bacco sono rispettivamente l'alloro (caro ad Apollo essendo la pianta in cui si è mutata Dafne, *Met.* I 452-567) e l'edera (cara a Bacco, ad es. OVIDIO, *Fasti* III, 769, ma i miti ad essa connessi sono vari). La corona d'edera è senz'altro opzione minoritaria per celebrare i poeti, almeno nella tradizione letteraria volgare, dopo la consacrazione del lauro operata da Petrarca. Tuttavia, anticamente, poteva contare su una fortuna maggiore: viene citata in VERG., *Ecl.* VII 25: «Pastores, hedera nascentem ornate poetam», in ORAZIO, *Carm.* I 1, 29-30: «Me doctarum ederae praemia frontium / Dis miscent seperis», e soprattutto in PROPERZIO IV 1, 62: «Mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua», dove gli incoronati con le foglie di edera erano i poeti elegiaci. La fortuna dell'elegia latina agli inizi del Cinquecento riporta in auge l'elemento, che viene citato da un altro compositore di elegie, in modo analogo ad Ariosto: ALAMANNI, *Favola di Atlante* 155-156: «Né pur ivi scorgeano Apollo e Bacco / Le care frondi sue». **14. ginepro:** disvelamento dell'«arbuscel» con cui si apriva la poesia: l'insolita corona di foglie di ginepro rimanda al nome dell'amata, Ginevra. Vi sono antecedenti in questo senso: anche nella raccolta *In divam Genevram Lutiam* di Bernardo Illicino, dedicata non a caso a una Ginevra, il poeta si corona con le foglie di questo arbusto. ~ *coroni*: 'incoronati'.

(Fatini son. XV; Bozzetti XIII; Finazzi XIII)

Il sonetto trasmesso da Vr presenta due significative correzioni sovrascritte da un'altra mano sulla lezione base del codice, quest'ultima in linea con tutti gli altri testimoni del sonetto (i collettori, più altri quattro manoscritti). Ai vv. 1 e 4 del Rossiano si leggono, sovrascritti sugli originali *loderà* e *darà*, *lodan* e *dan*. Sembra insomma che l'ignoto correttore del Rossiano operi una modifica di cui «è probabile che non vi fosse traccia nell'antigrafo» (FINAZZI 2002-2003, p. 218). Di certo, la sovrascrittura non è casuale, perché coinvolge da vicino due spie verbali che alludono al principale modello strutturale (e latamente contenutistico) del testo: l'oraziano *Carmina* I 7, da cui si «ricalca l'opposizione [...] fra chi sceglie di lodare luoghi famosi e la propria preferenza invece per luoghi e cose familiari» (CARRAI 2000, p. 381). Così, in questo sonetto l'io si oppone a coloro che abitualmente lodano la bellezza muliebre, preferendo un elogio delle virtù interiori dell'amata

La progressione argomentativa del carme di Orazio viene ripresa puntualmente da Ariosto e rimodulata nelle quartine: la prima inizia con «Altri lodan...» (v. 1) alla maniera oraziana («Laudabunt alii...», v.1); la seconda è avviata da «me non mortal fragil bellezza, come» (v. 5), costruzione che ricalca da vicino quella latina («Me nec tam patiens... quam domus...», v. 10), in cui spiccano il pronome personale in posizione rilevata (*me* contrapposto agli *Alii* in avvio), la svolta negativa impressa all'andamento sintattico («nec tam...», «non»), e infine l'introduzione del termine di paragone («quam domus», «come / un ingegno divino»). Il «loderà» attestato dalla lezione base di Vr e dagli altri codici condivideva con il modello oraziano il tempo verbale; di contro, la nuova lezione «lodan» riprende invece la persona (terza plurale): elemento che sottolinea con più forza il contrasto fra la moltitudine di poeti e l'unicità dell'io, che era già proprio del carme latino (il calco perfetto, «loderan», non sarebbe stata opzione percorribile, dando luogo a un verso ipermetro).

La prima quartina, dedicata a quegli «altri» poeti che sono soliti lodare le bellezze esteriori della donna, riprende da vicino *Rvf* 74, in cui l'io dichiarava di tessere le lodi del «viso», delle «chiome» e dei «begli occhi» di madonna (5-7: «e come a dir del viso e de le chiome / e de' begli occhi, ond'io sempre ragiono, / non è mancata omai la lingua e 'l suono»): non è un caso che le singole parti del corpo che là erano «dette» da Petrarca vengano qui richiamate da Ariosto, con la sola aggiunta dell'«avorio bianco». L'allontanamento dal modello di lode offerto da Petrarca è poi rivendicato nella seconda quartina al v. 5 («me non mortal fragil bellezza»), attraverso il calco del carme oraziano, che evidenzia una presa di posizione connotata in senso umanistico. Questo «passaggio da Petrarca a Orazio» (BOZZETTI 2000, p. 238) veniva formalmente dichiarato già in Vr 11, ove si riconosceva pur l'inadeguatezza delle «greche e latine / scole» (vv. 6-7), ma in una prospettiva di superiorità rispetto alla lingua volgare.

Con il passaggio dalla prima alla seconda quartina cambia dunque l'oggetto della lode, incentrata ora sulle qualità intellettuali, spirituali e morali dell'amata: ella possiede un «ingegno divino» (v. 6), con l'aggettivo volto a produrre distanza antitetica dalla «mortal» bellezza del verso precedente; un animo «libero e franco» (v. 7); e poi ancora grandi capacità elocutive («una chiara eloquentia» v. 9), e onestà e leggiadria (vv. 10-11, binomio già costitutivo del trittico *Rvf* 260-262). La materia della lode è enfatizzata da un corredo di aggettivi: positivo, e di marca quasi ultramondana, quello riferito alle grazie intellettive qui lodate («divino», «libero et franco», «chiara», «cortese», «non schiva»); negativo e legato alla finitudine, quello riferito al corpo («mortal fragil», «corporee»).

Torna in chiusura, declinato in chiave ancora oraziana, il problema dell'altezza della «materia» (v. 13) già affrontato in Vr 11, 11: anche qui l'oggetto di lode è degno di essere ricordato eternamente,

là attraverso un canto, qui attraverso una statua destinata a durare «più d'una etade» (v. 14), secondo il motivo dell'«aere perennius» (ancora ORAZIO, *Carm.* III 30, 1).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Sono rime ricche *honestade* : *bontade*.

Altri lodan il viso, altri le chiome
de la sua donna, altri l'avorio bianco
di che formò natura il petto e il fianco,
4 altri dan a begl'occhi eterno nome;
me non mortal fragil bellezza, come
un ingegno divino ha mosso unquanco,
un animo così libero et franco
8 come non senta le corporee some,
una chiara eloquentia che deriva
da un fonte di saper, una *honestade*
di cortese atto, et leggiadria non schiva.
12 Et se l'opra mia fusse alla *bontade*
de la materia ugual, ne farei viva
statua, che dureria più d'una etade.

1. lodan] -an *su* -erà *da una mano che non sembra il copista* ◇ 4. dan] -n *su* -rà *dalla stessa mano di cui sopra*

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp [Pc] Bg Bo1 L3 P2

1. *Altri lodan*: il già richiamato modello oraziano (*Carm.* I 7, 1) avvia il componimento. Forse Luigi DA PORTO (le cui rime sono pubblicate postume nel 1539; lui morì nel 1529) potrebbe aver avuto accesso a una copia del sonetto ariostesco con la lezione più diffusa *loderà* (*Rime* LXXI, 1-3: «Altri loderà il bel crin d'ambra pura... altri le perle»). Del sonetto TURCHI 1567, p. 19: «Dice che lodan gli altri amanti le caduche, e terrene bellezze delle loro donne». ~ *chiome*: rimava con *come* (v. 5) già in Vr 10, 2-3. *Viso* e *chiome*, insieme a «begli occhi», sono gli elementi lodati da Petrarca in *Rvf* 74, 5-7: «e come a dir del viso e de le chiome / e de' begli occhi, ond'io sempre ragiono, / non è mancata omai la lingua e 'l suono». **2.** *de la sua donna*: l'ignoto correttore (forse mano *b*) che ha modificato i verbi reggenti della quartina non ha sentito la necessità di completare l'intervento correttorio, lasciando *sua* in luogo di *lor*: ma è regola ammissibile che l'aggettivo *suo* possa avere un referente plurale. Come annota DIAZ 1900, p. 47: «L'A. adoperò il possessivo *suo*, tanto riferito al singolare, quanto al plurale, secondo l'uso latino». **2-3.** *avorio bianco... fianco*: in Petrarca l'avorio è richiamato per indicare il colore della mano (*Rvf* 181, 11: «era a la man ch'avorio e neve avanza», e 199, 10: «Candido leggiadretto e caro guanto, / che copria netto avorio»), o dei denti di Laura (*Rvf* 131, 10-11: «e scoprìr l'avorio»); in GIUSTO, *Rime stravaganti* XIV, 13 – sonetto che fornisce ad Ariosto il modello per Vr 9 –, l'avorio è metonimia per la pelle dell'amata («Qui si vede l'avorio e il cristallo»). Ancora Boiardo, dedicando un sonetto alle bianchezze di Antonia, cita l'avorio come colore dell'incarnato (*Am. Lib.* I 10, 10-11: «né avorio né alabastro può aguagliare / il tuo splendente e lucido colore»). In Ariosto, tuttavia l'avorio non sembra rappresentare solo un colore quanto piuttosto una materia: così il petto d'avorio

è quello di Alcina in *OF VII 14*, 1-3: «Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte; / il collo è tondo, il petto colmo e largo: / due pome acerbe, e pur d'avorio fatte». **4.** *begl'occhi*: sintagma già petrarchesco (*Rvf 74*, 6). ~ *eterno nome*: primo riferimento alla fama eternatrice della poesia, e anticipo della terzina finale.

5-6. *me non mortal... unquanto*: 'non mi ha mai mosso una bellezza mortale e fragile quanto piuttosto un ingegno divino'. ~ *mortal fragil bellezza*: BOZZETTI 2000, p. 238 segnala che una delle varianti primitive di *mortal fragil* era *corruttibil* «termine ignoto a Petrarca, corretto in questa seconda redazione del sonetto antepoendo a *bellezza* gli aggettivi cari a Petrarca [...], ossia sostituendo l'effetto alla causa»; «mortal bellezza» è sintagma in *Rvf 366*, 85. ~ *ingegno divino*: inizia qui l'elenco degli attributi intellettuali e morali dell'amata. L'ingegno era già attribuito laurano (*Rvf 240*, 9: «con quel cor, che di sí chiaro ingegno»), e si diffonde capillarmente come qualità dell'amata nella poesia quattrocentesca con GIUSTO, *BM 40*, 7 («Un singlar costume, un sacro ingegno»), in un sonetto che sintatticamente e tematicamente procede in modo analogo a *Rvf 213*; la tessera «sacro ingegno» è poi ripresa da SANNAZARO, *Sc XVI*, 10 («li divini costumi e 'l sacro ingegno»). Sono tutti testi che formalmente procedono per enumerazioni, quasi *plazer*, di qualità femminili: così è anche l'avvio del sonetto bembiano 76, 1-2: «Poi che 'l vostr'alto ingegno e quel celeste / ragionar e tacer pudico e saggio», componimento che presenta tangenze tematiche con altri punti del sonetto di Ariosto (datato intorno al 1530, e dunque più tardo). Del resto, anche altrove Ariosto riconosce l'ingegno come caratteristica femminile, attribuendolo non casualmente ad Alessandra Benucci scolpita «in alabastro» nel celebre passo di *OF XLII 94*, 4 («o più indizio d'ingegno o d'onestade»), ricordando inoltre un'altra qualità (l'onestà) elencata qui al v. 10. **7.** *un animo... franco*: la franchezza d'animo è attribuito generalmente riferito agli uomini in ambito cavalleresco o in contesti encomiastici: così è in *Cinque canti*, usato addirittura come categoria generale (*II 38*, 6: «ché la virtù di grande fa suprema, / quanto travaglia più, l'animo franco»), ma anche ad esempio in BEMBO, *Rime 140*, 6 (il «puro et franco animo vostro»), dedicato a Trifon Gabriele. Tuttavia, nel *Dialogo della istituzione delle donne 1545* di Ludovico Dolce, l'animo franco è quello di Dorothea (una delle protagoniste del dialogo), rimasta vedova e lodata per la fortezza (*III*, intr.: «devando a voi il vostro carissimo consorte, [*sc.* la morte] non ha potuto penetrar nella fortezza del vostro franco animo»). **8.** *come non... some*: 'come se non sentisse il peso del corpo'. Erano *terrene* le some in *OF XIII 64*, 5.

9-10. *una chiara eloquenzia... di saper*: il motivo dell'eloquenza che proviene, quasi fosse fiume, da una fonte di sapienza è proprio di tutta la poesia classica (ad esempio MACROBIO, *Saturnalia V I*, 10 o EVANZIO, *De comoedia I 5*) e della tradizione biblica (*Eccli XXIV*, 40), passato poi in *Inf.* I 79-80 («Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?») e soprattutto in *Rvf 258*, 3-4: «e parte d'un cor saggio sospirando / d'alta eloquentia sì soavi fiumi» (su cui cfr. il commento di BETTARINI 2005, p. 1152, che lo ricorda come un «elemento sottile della *laus sapientiae*, dedicata alla donna che spande luce»). Ricordo che nel sonetto già richiamato di Bembo si parlava di «celeste ragionar» (76, 1-2). **10-11.** *una onestade... non schiva*: 'una nobiltà di gesti e una grazia nei modi non sdegnosa'. Binomio, quello di onestà e leggiadria, che trovava ampia declinazione nel tritico *Rvf 260-262*. In particolare risultano accoppiati in riferimento a Laura in *Rvf 261*, 6: «come è giunta onestà con leggiadria». Il dittico figurava anche in un'iconica descrizione muliebre, quella contenuta nella novella di Filippo Balducci (*Decameron IV*, intr. 31: «e veder continuamente gli ornati costumi e la vaga bellezza e l'ornata leggiadria e oltre a ciò la vostra donnesca onestà»).

12-13. *E se l'opra... materia uguale*: 'E se la mia opera fosse di valore uguale alla bontà della materia'. Topico motivo dell'inadeguatezza dell'opera rispetto all'altezza della materia: si riscontra con tessere

simili in *TF* IIa, 76-77: «Non è l'ingegno né lo stile equale / a la materia, onde di mille taccio»; il termine «materia», pregno dello stesso significato, si trovava già in *Vr* 11, 11. Anche nel dittico di BEMBO, *Rime* 76-77 il motivo, accompagnato a quello dell'inadeguatezza della lingua (in *Vr* nel son. 11), trovava adeguata declinazione (76, 6-11: «ch'io non aggio / stile da colorir ben picciol raggio / de le virtuti al vostro animo preste, / [...] con quali rime assai potrò lodarvi?»; e 77, 5-8: «quai versi agguaglieran l'alta dolcezza...»). **13-14.** *ne farei viva... più d'una etade*. L'immagine metaforica della composizione poetica come innalzamento di una statua destinata a sopravvivere a lungo è naturalmente oraziana (*Carm.* III 30, 1: «Exegi monumentum aere perennius»); Ariosto la fa propria anche nel *Furioso*, quando riserva alle donne lodate dai poeti ferraresi altrettante sculture nel canto XLII, 93-95. Anche in Petrarca vi è il tentativo di dare lode eterna all'amata (*Rvf* 327, 12-14: «e se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata fra i nobili intelletti / fia del tuo nome qui memoria eterna»): il luogo petrarchesco pare di qualche rilievo nel nostro caso, per la struttura della terzina (così Ariosto: «Et se... ne farei»).

(Fatini son XVIII; Bozzetti XIV; Finazzi XIV)

Constatando che il sonetto è trasmesso unicamente dai principali collettori delle rime, BOZZETTI 2000, p. 240, osservava come la composizione non fosse occasionale, ma avesse una specifica funzione diegetica nella raccolta, preparando alla «*mercede* che il poeta riceverà per il suo amore». Si tratterebbe dunque di un componimento-cerniera, che immette in una nuova sezione di Vr, in cui lo «sdegno» manifestato dall'amata nei componimenti precedenti è ormai prossimo a mutare di segno.

La ridotta diffusione manoscritta non è l'unica singolarità del sonetto, che è caratterizzato da una sintassi che BOZZETTI 2000, p. 240 definisce «latineggiante», e che sicuramente mostra un'inedita complessità ipotattica nelle quartine, costruite su un unico lungo periodo in cui il soggetto («Quel capriolo», v. 1) e il predicato («è stato degno», v. 8) si trovano rispettivamente in esordio e in chiusura, sospesi da una serie di proposizioni dipendenti. L'andamento sintattico latineggiante accompagna un noto motivo classico, che ha goduto di scarsa fortuna nella lirica petrarchista: la morte dell'animale caro all'amata, capace di suscitare in lei un pianto copioso. È la sorte toccata al pappagallo dell'amata in OVIDIO, *Amores* II 6; o ancora al passero di Lesbia (CATULLO, *Carm.* III) e alla colomba del poeta Stella (MARZIALE, I 7), ricordati da BANDELLO, *Rime* XXXIV, 9-10 («La colomba di Stella, e di Catullo / il passer, tanto vince il papagallo»), sonetto in cui il pappagallo della donna, appena morto, è accostato ai volatili della latinità. La figura dell'animale domestico pertiene dunque a una tradizione apetrarchesca, e fa per la prima volta la sua comparsa in GIUSTO, *Rime stravaganti* XIX, dove il «vago augelletto» (tessera rifunzionalizzata di *Rvf* 353) è carezzato e nutrito con amore dall'amata sulla scorta di CATULLO, *Carm.* II. Il dialogo con la poesia latina sembra farsi più scoperto dopo la dichiarazione di inadeguatezza della lingua volgare avanzata in Vr 11 e dopo la conseguente affermazione di superiorità delle «greche e latine / scole» (vv. 6-7): anche in Vr 13, dopotutto, il calco di Orazio emergeva con nitidezza dalla struttura retorico-sintattica; in Vr 14 le consonanze con i classici si scoprono a livello di materia.

Ariosto varia l'animale caro alla donna: non più qualche specie avicola, bensì un «capriolo» (v. 1), che tra i cervidi è la specie dalla tradizione letteraria più esile. Per comprendere il suo valore simbolico si può richiamare la nota fuga di Angelica in *OF* I 34, in cui la comparazione con il capriolo femmina evidenzia lo *status* di preda innocente e braccata (cfr. LEDDA 2017, pp. 559-560); o ancora, la *cavriuola* domestica sognata da Gabriotto in *Decameron* IV 6, 14-16 (in part.: «Il qual fu che a me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai; e pareami che ella fosse più che la neve bianca e in breve spazio divenisse sì mia dimestica, che punto da me non si partiva»), il cui candore allude di certo alla «candida cerva» di *Rvf* 190. Sulla fortuna medievale e poi umanistica del simbolo rimando a BETTARINI 2005, pp. 875-876 e più diffusamente a PEZZÉ 2018 e DONÀ 2003. Il passo boccacciano conferma l'addomesticabilità del capriolo, e insieme accenna alla sua purezza: tessere preziose per comprendere il valore dell'animale in questo sonetto.

La sua morte, annunciata e pinta nella seconda quartina, avvia un parallelismo tra due condizioni sbilanciate (I terzina): quella del cervide, che si vede premiato nonostante la servitù «sì leve» (v. 11), e quella dell'amante, non ancora ricompensato da madonna, che si lascia tuttavia andare alla speranza, essendo invece il suo *servitium amoris* saldo («bene amando», v. 9). La «mercede» (v. 12) è ormai attesa dall'amante proprio perché la donna l'ha riservata al capriolo, dimostrando di saper elargire benevolenza: la chiusa, quasi un «suggello ingegnoso», ricalca il valore sapienziale di certi detti

popolari, secondo una modalità che BOZZETTI 2000, p. 240 riconduceva alla lirica cortigiana, ma che in realtà non è estranea agli stessi *Fragmenta* (per una casistica cfr. SPADA 2003). Nel distico finale si dice infatti che lo scioglimento della neve è preludio alla fine dell'inverno (vv. 13-14): analogamente, i segnali esterni indicano che madonna è forse pronta a concedere la propria «mercede», disegnando un percorso che sarà ripreso dai testi successivi della raccolta, in cui i segni di una nuova disposizione dell'amata si infittiscono fino alla corrispondenza amorosa di Vr 19.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Inclusive le rime *piacque* : *nacque* : *acque* : *giacque* (rima B); derivative *sdegno* : *degno*. Le rime C e D sono assonanti (*deve* e *vede* ai vv. 9-10 possono essere anagrammati).

Quel capriol, che con invidia et sdegno
 de mille amanti a colei tanto piacque
 che con somma beltà per haver nacque
 4 di tutti i gentil cori al mondo regno,
 turbar la fronte et trar, pietoso segno,
 dal petto li sospir, da gl'occhi l'acque
 alla mia Donna, poi che morto giacque,
 8 et d'onesto sepolcro è stato degno:
 che sperar, bene amando, hor non si deve,
 poi che animal senza ragion si vede
 tanto premiar di servitù sì leve?
 12 Né lungi è hormai, se de' venir, mercede,
 ché, quando s'incomincia a scior la neve,
 che appresso il fin sia il verno è chiara fede.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1-4. 'Quel capriolo, che piacque tanto – con invidia e indignazione di numerosi amanti – a colei che nacque con grandissima bellezza per esercitare un governo su tutti gli uomini di nobile sentire che vi sono al mondo'. **1.** *Quel capriol*: come ricordato nel cappello, il capriolo è tradizionalmente un animale preda delle battute di caccia (così in BOCCACCIO, *Caccia di Diana* III 2); per questo tragico destino viene sempre richiamato nel *Furioso* (per un elenco completo delle occorrenze cfr. PETRONE 2013-2014, p. 348), anche e soprattutto nel noto passo della fuga di Angelica del canto I (34, 1-6: «Qual pargoletta o damma o capriuola, / che tra le fronde del natio boschetto / alla madre veduta abbia la gola / stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto, / di selva in selva dal crudel s'invola, / e di paura triema e di sospetto»), con una similitudine ripresa da ORAZIO, *Carm.* I 33, 1-8, in cui Chloe è braccata come una cerbiatta. La vulnerabilità, che lo espone a un costante pericolo di morte, e insieme un'indole pura e mansueta fanno del capriolo un buon candidato per essere un animale caro a madonna: difficile da avvicinare, ma docile per chi sa conquistare la sua fiducia (così già per Gabriotto in *Decameron* IV 6, cfr. cappello). ~ *con invidia e sdegno*: invidia e sdegno sono due forti motori d'azione e pensiero nelle rime ariostesche, in particolare in Vr 6. In questo sonetto sono emozioni provate dagli amanti nei confronti del «capriuol», che solo gode della benevolenza della donna. **2.** *de mille amanti*: espressione iperbolica che indica i molti che amarono madonna; non a caso era forse

sospettato d'invidia anche l'io-amante in Vr 6 (str. I e II). **3.** *somma beltà*: è tessera in OF XXIII 32, 6; ricorre anche nel noto sonetto bembiano *Rime* 5, 12. **4.** *di tutti i gentil cori*: il cuore gentile di guinizelliana memoria è peculiarità di coloro che altrove Dante definiva «fedeli d'Amore» (VN III 9, a introduzione di *A ciascun alma presa e gentil core*). Nel caso ariostesco non è da escludere che sulla tessera stilnovista agisca un influsso semantico proveniente da CATULLO, *Carm.* III 2 («Et quantum est hominum venustiorum»), dove *venustiorum* indica coloro che sono inclini all'amore. L'amata è dunque designata come *domina* (signora) dei cuori gentili («per haver.... / regno»).

5-8. «[Quel capriolo...] dopo che cadde morto, è stato degno di incresparsi la fronte e di trarre fuori i sospiri dal petto e le lacrime dagli occhi alla mia donna, in segno di pietà; e di un decoroso sepolcro». **5.** *turbar la fronte*: il viso dell'amata è tipicamente sereno e disteso (così in *Rvf* 357, 14: «e non turbò la sua fronte serena»); dunque, la sua alterazione deve seguire un evento inatteso e sconvolgente, quale dev'essere la morte del capriolo: l'espressione ricorre simile anche in TEBALDEO, *Rime* 174, 9-10: «Come è la fronte tua turbata e trista, / che dianci era sì lieta?». ~ *pietoso segno*: un segno di benevolenza veniva richiesto ai signori italiani davanti alle lacrime del popolo in *Rvf* 128, 92 («segno alcun di pietate»): se lì l'espressione di contrizione era riservata ai signori, qui, non a caso, è ad appannaggio di colei che ha «regno» sui cuori gentili (v. 4). In contesto tematico analogo a questo sonetto, si veda BANDELLO, *Rime* XXIV, 10-11: «e piange un can perduto, / né di pietà ver' me mai mostrò segno». Il segno di pietà è, come qui, collegato strettamente agli occhi in GIUSTO, *BM* 17, 23: «Faran mai segno di pietà quegli occhi». **6.** *dal petto... l'acque*: l'unione di lacrime e sospiri è regolativa dell'*aequitas* in molte teorie fisiologiche medievali; il motivo gode naturalmente di grande corso lirico, spesso in riferimento al mal d'amore (per cui rimando unicamente a *Rvf* 17, 1-2: «Piovonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri»). Qui, tuttavia, il contesto è luttuoso e non amoroso. **8.** *d'onesto sepolcro*: l'espressione inusuale ricorre in *TF* IIa 48. ~ *è stato degno*: predicato che regge gli infiniti *turbar* e *trar* senza preposizione. Si tratta di un «costrutto raro» (SANTORO 1989, p. 226), che ricorre ad esempio in SAN FRANCESCO, *Cantico* 4: «nullo omo ene digno te mentovare».

9. *che sperar... deve*: «che ora non si deve sperare, amando bene...?». ~ *che*: congiunzione dal valore paraipotattico. ~ *bene amando*: indica l'amore secondo virtù, inseguito attraverso giusti mezzi (cfr. anche BEMBO, *Asolani* III, VI: «dirò pure come io potrò, et poscia che a questo fare mi chiamate hora, che io delle tre innocenti maniere di dilette che bene amando si sentono»); tipico al pari del *viver bene* del *morir bene*, è attestato in GIUSTO, *Rime stravaganti* XLI, 12-13: «Et perché amando bene alma ciascuna, / ben more il corpo». **10.** *animal senza ragion*: il capriolo è, come tutti gli animali, privo di ragione, secondo una lettura del mondo che risale fino ad ARISTOTELE (*De partibus animalium* II 9-10, 656a), trova ulteriori declinazioni nella tradizione latina (ad es. SENECA, *Ep. ad Lucilium* IX, 76), e viene infine ripresa abbondantemente nel Medioevo (mi limito a citare, per importanza, DANTE, *Conv.* III, VII e *passim*). **11.** *tanto premiar... leve*: i motivi del premio e del *servitium amoris* hanno radici stilnovistiche, e prima ancora provenzali; in questo caso tuttavia la *servitù* del capriolo è *leve*, contrariamente a quella dell'io («bene amando»). A testimonianza della fortuna del *topos* nella poesia ferrarese tardoquattrocentesca, ricordo solo la «lunga servitù» di CORREGGIO, *Rime* 356, 1-3, già segnalata per le tangenze con Vr 10 (cfr. cappello).

12-14. «Se deve arrivare, ormai non è lontana la benevolenza, giacché, quando incomincia a sciogliersi la neve, bisogna crede che l'inverno sia ormai giunto alla sua fine». Terzina dal valore gnomico-sentenzioso, analoga ad altre presenti nei *Rvf* (ad es. 86, 13-14: «ché non va per tempo / chi dopo lassa i suoi dì più sereni»). ~ *mercede*: è la benevolenza già invocata già in Vr 6, 65 e 10, 14.

(Finazzi son. XII; Bozzetti XV; Finazzi XV)

Momento e luogo dell'innamoramento sono richiamati alla memoria in un sonetto regolato da una geometrica distribuzione della materia tra quartine e terzine. La prima quartina è bipartita in due interrogative retoriche riguardanti il luogo in cui Amore tese «de belle reti al mio cor vago» (I distico) e l'identità dell'uomo che in quel posto offrì il *miglio di sé* (II distico): la risposta alla prima domanda occupa per intero la seconda quartina; la risposta, problematica, alla seconda questione si dispone invece nella prima terzina, a cui segue una riflessione (II terzina) che integra e risponde sillogisticamente al «dubbio» emerso al v. 11: se l'io sia effettivamente colui al quale Amore sottrasse il cuore.

A differenza dei sonetti precedenti, in cui emergevano memorie classiche, il sonetto è tramato da numerose tessere foniche, rimiche e tematiche prelevate dai *Fragmenta*: l'esplicito modello richiamato è quello di *Rvf* 175, da cui sono tratte le parole-rima A (*giuoco, poco, loco, foco*), i motivi dell'esca e del fuoco al centro della seconda quartina (vv. 7-8), e più in generale, «la commemorazione del primo giorno e del luogo dell'innamoramento, [...] una delle costanti del *Canzoniere*» (BETTARINI 2005, p. 813). Ma soprattutto, dal sonetto petrarchesco deriva il ritratto dell'amante con cui l'io deve qui misurarsi: un uomo per cui le normali leggi fisiche non valgono, giacché, oltre a vivere privo del proprio cuore (reminiscenza del noto «privilegio degli amanti» di *Rvf* 15), è preda di un incendio perpetuo anche quando si trova lontano dalla donna-sole («Quel sol, che solo agli occhi mei respande, / coi vaghi raggi ancor indi mi scalda / a vespro tal, qual era oggi per tempo; / e così di lontan m'alluma e 'ncende», *Rvf* 175, vv. 9-12).

Il soggetto lirico ariostesco prende le distanze dal paradosso enunciato nel sonetto petrarchesco: nel suo caso, infatti, non sa se gli sia stato sottratto il cuore, perché non manifesta i corretti sintomi del caso. A norma di paradosso amoroso, infatti, l'amante *arde* a distanza («quel che perse il core / arder lontan solea da questi rai», vv. 12-13); qui invece l'io trema *in presentia* (v. 14): BOZZETTI 2000, p. 240 sosteneva, pur con qualche dubbio, che la perifrasi dei vv. 12-13 dovesse indicare proprio Petrarca. A me pare ragionevolmente sicuro, date le tangenze col sonetto dei *Fragmenta*; tuttavia, smarcarsi da quella specifica condizione (paradossale) non significa per l'io abbracciarne un'altra apetrarchesca: egli gode infatti di un'altra prerogativa dell'amante del *Canzoniere*, anch'essa di natura ossimorica, enunciata in altri *fragmenta*. Infatti, pur essendo vicino ai «rai» dell'amata («lor presso», v. 14), l'io non ne trae calore, ma «agghiaccia e trema» (v. 14): stati fisiologici che tradizionalmente corrispondono alla paura e alla vergogna. Si tratta di una condizione non nuova all'amante, già ricordata a *Vr* 3, 3-4, dove si dice che «io mi sento agghiacciar dentro e di fuore / al primo lampeggiar de' raggi suoi», con analogo impiego semantico dei termini «agghiacciar» e «raggi».

La *princeps*, e di conseguenza *Pc*, che ne è *descriptus*, trasmettono una redazione del testo che FINAZZI 2002-2003, p. 220 considera precedente rispetto a quella di *Vr*, sulla scorta di una spia linguistica (v. 14, *gli* in luogo di *lor* della versione qui edita) che Ariosto si sarebbe apprestato poi a correggere in *OF C* (cfr. DIAZ 1900, pp. 40-41). Il testo del Rossiano dovrebbe dunque essere stato rivisto e corretto dopo il 1516, in linea con l'allestimento della raccolta.

METRO. Sonetto di rime ABAB ABAB CDE CED (a schema unico nella raccolta). Rime ricche (inclusive) *tese* : *cortese*. Risulta vocalica la rima E (-*ai*).

Non fu qui dove Amor tra riso et giuoco
 le belle reti al mio cor vago tese?
 Non sono io quello anchor che non di poco
 4 ma del meglio di me fui sì cortese?
 Qui certo fu, ch'ì' riconosco il loco,
 u' dolcemente l'hore erano spese;
 quindi l'esca fu tolta et quindi il foco
 8 che d'alto incendio un freddo petto accese.
 Ma ch'io sia quel che con lusinghe Amore
 fece, per darlo altrui, del suo cor scemo,
 s'io n'ho credenza, io n'ho più dubbio assai:
 12 ché mi sovien che quel che perse il core
 arder lontan solea da questi rai,
 et io, che son lor presso, agghiaccio et tremo.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc B2 GC V5

1. *Non fu qui*: l'avverbio di luogo fa pensare che l'io non sita semplicemente rammemorando il momento dell'innamoramento (come avveniva nel modello offerto da *Rvf* 175, cfr. cappello), ma che si trovi nel luogo esatto in cui questo è avvenuto. ~ *tra riso e giuoco*: il binomio, già petrarchesco (*Rvf* 270, 80), è arcaico provenzaleggiante, e gode di grande fortuna (cfr. ad esempio *Purg.* XXVIII, 96). Si riscontra anche nell'ariostesca canz. V, 74-76 («l'esserti priva / di dolci risi, e schiva / fatta di giochi»).
2. *le belle...tese*: il motivo della chioma-rete occorre già in Vr 7, 1-2: che sia tesa da Amore è derivazione petrarchesca (*Rvf* 181, 1-2: «Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese», dove ricorre *tese* in posizione rimica come qui). Ancora, non sarà privo di significato il rimando a *Rvf* 62, 7: «sí ch'avendo le reti indarno tese», sonetto che fornisce il calco sintattico del v. 6. ~ *cor vago*: 'cuore errante', analoga *iunctura* in Vr 7, dove era il *pensier vago* a esser preso al laccio. L'espressione ha lo stesso significato che assume in *Rvf* 242, 1 («Mira quel colle, o stanco mio cor vago»), dove in entrambi alimenta la metafora dell'erranza, interrotta qui dalla trappola tesa da Amore. In *OF* la *iunctura* ricorre una volta al canto IV 8, 7, sebbene in questo caso vada piuttosto inteso come 'cuore desideroso' («tanto ho il cor vago / di far battaglia»).
3-4. *Non son io... cortese?*: 'Non sono io, che fui così prodigo del meglio di me, e non di poco, quello ancora?'.
4. *meglio di me*: il servaggio dell'amante prevede che riservi il meglio all'amata (così anche CORREGGIO, *Rime* 372, 25: «Se ebbe el meglio di me, gli anni più cari»). ~ *cortese*: aggettivo che indica la prodigalità (altrove associato ai principi, ad es. *Rvf* 28, 82, o al divino).

5. *riconosco*: una variante di Cp, probabilmente primitiva, è *raffiguro*, forma letterariamente ricercata (ad es. DANTE, *Inf.* XXXI 35 e *Par.* III 63): ma come sottolinea FINAZZI 2002-2003, p. 218, entrambe le varianti sono presenti nel *Furioso*, ma quella a testo qui è più diffusa (si ritrova anche in Vr 35, 4).
6. *u' dolcemente... spese*: il costrutto avverbio di modo + participio passato (in posizione rimica) ricorreva già in *Rvf* 62, 2: «dopo le notti vaneggiando spese», ma in Ariosto l'avverbio acquista una marca positiva (che accostata al verso di Petrarca si rileva con maggior forza).
7. *l'esca fu tolta*: indica l'allontanamento della donna amata (che è *esca* e infamma e fa ardere l'amante); il termine petrarchesco *esca* (in *Rvf* 175, 5 era riferito all'io) designa il materiale infiammabile che nutre il fuoco. ~ *quindi il foco*:

togliendo la materia che incendia, si spegne il fuoco acceso nel petto dell'io (v. 8). **8.** *d'alto incendio...* *accese*: segnale per le tangenze lessicali, e a completamento del motivo dell'esca del verso precedente, il luogo di OF XXVII 39, 6-8: «et agli accesi fuochi esca aggiungendo, / et accendendone altri, fa salire / da molti cori un alto incendio d'ire». ~ *freddo petto*: è generalmente quello dell'amata «disdegnosa», o comunque di coloro che non possono ardere d'amore (così GIUSTO, *BM* 115, 10: «Onde arma il cor sì duro e il freddo petto», ma soprattutto *Aradia* VII 14: «Ma lei, o che per innata bontà non se ne avvedesse giamai, o che fusse di sì freddo petto che amore non potesse ricevere»). In questo caso, invece, il *freddo petto* è quello dell'io, che prima dell'innamoramento subitaneo e improvviso aveva un «freddo petto» (il sintagma ricorre anche in Vr 43, 71, lì riferito all'amata).

9-11. 'Ma che io sia quel che Amore, con lusinghe, privò del suo cuore darlo ad altri, se lo credo, io ne ho in realtà più dubbi'. **9.** *con lusinghe*: alle lusinghe d'Amore erano «inclinati» anche i collerici e i melanconici in FICINO, *El libro dell'amore* VI IX; per altro i temperamenti di collerici e melanconici sono tradizionalmente freddi (rispettivamente secco e umido); e poco sopra si è ricordato che l'io aveva un «freddo petto». **10-11.** *fece... cor scemo*: la separazione del cuore dall'io, che si accompagna all'amata, avviene per «privilegio degli amanti» (*Rvf* 15), e dunque al di fuori di una fisiologia consueta; tuttavia, l'io qui è in dubbio se questo sia accaduto anche a lui («io n'ho più dubbio assai»).

12. *mi sovien*: 'mi viene in mente'. ~ *quel che perse il core*: l'amante designato nel Canzoniere, e dunque più estesamente Petrarca (cfr. cappello). **13.** *arder solea... rai*: richiama il concetto esposto in *Rvf* 175, 12 («e così di lontan m'alluma e 'ncende»): l'io petrarchesco era preda di un continuo incendio in virtù dell'azione di memoria, che rendeva sempre presente l'amata. **14.** *ed io... tremo*: la condizione altrettanto dolorosa dell'io è opposta a quella petrarchesca, giacché egli non arde *in absentia*, ma «agghiaccia et trema» *in presentia*. In verità, tale stato non è estraneo all'io petrarchesco, che in altri *fragmenta* riporta un'analoga condizione (*Rvf* 224, 12: «d'arder da lunge e agghiacciar da presso»; *Rvf* 135, 54-60: «quando 'l bel lume adorno / ch'è 'l mio sol s'allontana... / ardo allor; ma se l'oro / e i rai veggio apparir del vivo sole, / tutto dentro et di for sento cangiarme, / et ghiaccio fanne, così freddo torno»), con un rovesciamento della legge amorosa per cui generalmente l'amante ardesolo in presenza del suo *foco* (enunciata dal dio d'Amore nel *Roman de la Rose* 2346). L'agghiacciarsi è di paura o vergogna. ~ *lor presso*: presso i *rai* dell'amata. Evidentemente, l'io non solo si trova nuovamente nel luogo dell'innamoramento, ma qui vi è anche l'amata: elemento che distanzia il sonetto da *Rvf* 175, dove l'amata era presente solo nella memoria.

(Fatini madr. IV; Bozzetti XVI; Finazzi XVI)

Anche questo testo, come Vr 15, è poi trasmesso dai soli collettori, e dunque ipoteticamente composto per il canzoniere: si tratta non a caso di una tessera importante, in cui viene dichiarata una prima, debole corrispondenza dell'amata, però subito svanita. Quando ancora si credeva che le rime fossero concordemente intonate all'amore per Alessandra Benucci, FATINI 1915, p. 311, vi leggeva «un raffreddamento dell'amore d'Alessandra, apparente o vero, provocato dalla malignità dei conoscenti e forse degli stessi parenti».

Nella ballata sembrerebbe dunque realizzato l'auspicio di Vr 14, in cui l'amante sentiva prossima la «mercede» dell'amata, dopo averne osservato il pianto per la morte del capriolo: questa è stata evidentemente concessa, perché qui viene già revocata in dubbio. L'amore di madonna è qualificato «d'umile e bassa sorte» (v. 8), e dunque non saldo, perché vacilla sotto quelle «minaccie» (v. 10), che Fatini leggeva come «malignità dei conoscenti». Sebbene qui non sia esplicitato, il tema catulliano dei maldicenti conosce grande fortuna nel Rossiano e strutturerà il dittico di capitoli Vr 21-22, dove a parlare è proprio un io femminile. Anche la volubilità dell'amata è altrove deplorata (specie nei capitoli Vr 27 e 31, e nel sonetto 32), elemento che testimonia la declinazione in questa ballata di alcuni temi portanti della parte centrale del libro.

La metafora della volta, sul destino del fuoco sottoposto all'azione del vento, non è estranea alla lirica padana, in particolare in CORREGGIO, *Rime* 23.

METRO. Ballata mezzana di rime xYY a(y⁷)Ba(a⁷)B bXX. Lo schema è lo stesso di Vr 5, cui rimando per la descrizione e per le occorrenze nella tradizione letteraria precedente. Qui vi sono due rime al mezzo in settima sede nelle mutazioni. Le parole-rima Y (*fuoco, poco, loco*) sono le stesse di A nel sonetto precedente: circostanza che BOZZETTI 2000, p. 240, riconduce a una forma di «legame intertestuale» con il sonetto precedente. Sono desinenziali le rime *dire : fugire*.

Per gran vento che spire
 non si estingue, anzi più cresce, un gran fuoco
 e spegne e fa sparir ogn'aura il poco.
 4 Quanto ha guerra maggiore
 intorno in ogni loco e in su le porte,
 tanto più un grande amore
 si ripara nel core et fa più forte.
 8 D'humile e bassa sorte,
 Madonna, il vostro si potria ben dire
 se le minacce l'ha fatto fugire.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1-3. 'Per quanto spiri un vento forte, un fuoco vigoroso non si estingue, anzi cresce di più, mentre ogni alito di vento spegne e fa sparire il fuoco piccolo'. L'allusione è al differente peso dei due amori:

quello dell'io è un «gran foco», che il vento forte alimenta senza spegnere; al contrario, l'amore della donna è «poco», e può essere spento da un lieve venticello («aura»). Ariosto fa riferimento alla legge fisica per cui il vento nutre arrecando ossigeno i grandi incendi, mentre spegne le piccole fiammelle sovrastandole. Il motivo del «gran fuoco» indomabile dall'«aura» si rintraccia anche in CORREGGIO, *Rime* 23, 12-14, dove il vento è quello dei sospiri: «ma l'aura de' sospir che or se rinforza, / scoprirà quel che ancor non era apparso, / che gran foco per vento non si smorza». ~ *gran fuoco*: la fiamma potente dell'amore dell'io era già petrarchesca (cfr. ad esempio *Rvf* 165, 13). ~ *il poco*: indica il piccolo fuoco, che corrisponde al flebile amore di madonna. La corrispondenza, infatti, è appena cominciata, e non può che essere lieve.

4-5. *Quanto ha guerra... in su le porte*: l'immagine è tratta da *Rvf* 274, 2-3: «Amor, Fortuna e Morte / mi fanno guerra intorno e 'n su le porte», sebbene in quel caso fosse Amore a muovere guerra all'io, mentre qui non è chiaro chi muova guerra (forse le «minaccie»). L'espressione «in su le porte» (che era già di *Inf.* VIII, 82) indica le porte di una cittadella assediata, e dunque metaforicamente gli accessi al corpo (gli occhi, le orecchie etc.): si tratta di un assedio all'animo. **7.** *si ripara nel core*: *ripararsi* è verbo tecnico che fa ancora riferimento alla metafora bellica. Che Amore avesse sede nel cuore (nobile) è un *topos* di lungo corso, a partire almeno da GUINIZZELLI, *Rime* canz. V (*Al cor gentil rimparia sempre amore*); qui non è personificato ma si fa generico riferimento a un «grande amore». **8.** *umile e bassa*: dittologia che figura in *OF A* IV, 49, 7. **9.** *il vostro*: l'amore di madonna. **10.** *minaccie*: BOZZETTI 2000, p. 240 sostiene sia lessico non petrarchesco, ma in realtà si ritrova in *Rvf* 357, 9: («Né minaccie temer debbo di morte»). Nella ballata ariostesca non è specificato chi avanzi le minacce, ma è stato ipotizzato da Fatini che siano dei maldicenti.

(Fatini son. XX; Bozzetti XVII; Finazzi XVII)

Il sonetto, tra i più noti di Ariosto, ha goduto di grande diffusione (undici manoscritti estravaganti, più i soliti collettori). Come rileva FINAZZI 2002-2003, pp. 221-222, alcuni codici sono poi latori di lezioni primitive: particolarmente significativa è quella dei vv. 3-4, «et si sentian le fronde / fremere e i tuoni», trasmessa da un buon numero di codici (C1 GC L3 P2 R5 R18 R19 S1 S2 V5, cfr. note). La nutrita circolazione estravagante e la presenza di lezioni primitive inducono a ritenere che il sonetto non sia stato composto *ad hoc* per il canzoniere, ma sia stato inserito nell'assetto che la raccolta andava assumendo.

Dell'unanime valore attribuitogli nel corso dei secoli si è fatto portavoce il letterato e librettista Paolo Antonio Rolli, curatore di un'edizione settecentesca delle *Rime*, che arrivava addirittura a sostenere che «non è mai stata scritta poesia più sublime di questo sonetto» (ROLLI 1716, p. 174). Al di là delle considerazioni iperboliche del Rolli, il sonetto è stato effettivamente letto con maggiore attenzione rispetto a quella generalmente rivolta alle fatiche liriche di Ariosto, complici la filigrana mitologica del testo (con il richiamo dei miti di Fetonte e Leandro), l'ambientazione iconica da più parti definita giorgionesca, e i suoi pregi stilistici. Già CABANI 2000, p. 406 si soffermava su quest'ultimo aspetto, rilevando la sapiente disposizione retorica degli elementi: l'«inversione epica» dell'avvio («Chiuso era il sol...»), le allitterazioni fitte («tenebroso», «extreme», «murmurar le frondi») e le similitudini, a cui andranno aggiunte le forti inarcature dei vv. 2-3, 3-4, 6-7, 9-10 (e 12-13) – indicate da BOZZETTI 2000, p. 241 –, a sottolineare una rispondenza retorico-argomentativa con la natura che si sta oscurando per un temporale imminente (vv. 1-8) e i due principali momenti di svolta del sonetto (vv. 9 e 12). Anche la distribuzione della materia è ben orchestrata tra quartine di marca negativa, e terzine di marca positiva; a segnare l'inversione, diegeticamente rappresentata dall'apparizione di madonna e le sue benefiche conseguenze, sono i marcatori temporali «quando» della prima terzina (v. 9) e «tutto a un tempo» (v. 12).

Si tratta del primo testo nel Rossiano in cui vengono tralasciati i consueti problemi su cui riflette Pio (i limiti della lode, la sua necessità, la dura condizione dell'amante), in favore di una pagina più narrativa e drammatizzata. Non è un caso dunque che i commentatori abbiano cercato di rintracciarne il luogo di ambientazione: per BIANCHI 1992, p. 232 la villa di Ercole e Tito Strozzi, che si trovava a Reccano; per SANTORO 1989, p. 227 la stessa villa era forse a Reccano, forse a Gurzone o a Occhiobello, tutte regioni a nord del Po, di poco sopra a Ferrara (con l'esclusione di Reccano, che si trova più a est). Di certo, le avvisaglie del temporale che percorrono il cielo sopra al fiume non hanno ragioni di esistere solamente entro i limiti conchiusi del dettaglio biografico, ma possono richiamare alla memoria il celebre quadro di Giorgione, *La tempesta*, dipinto per un committente veneto attorno al primo decennio del secolo, e quindi prossimo geograficamente e cronologicamente (su cui cfr. SETTIS 1978). Una specifica memoria iconografica può allora sovrapporsi all'episodio biografico.

L'introduzione di uno spazio esterno nel canzoniere era cominciata con Vr 15, dove veniva richiamato il «loco» per eccellenza, quello dell'innamoramento: ma assente qualsiasi connotato fisico, diveniva lì semplicemente luogo dell'anima e della memoria, «u' dolcemente l'ore erano spese» (v. 6). Con Vr 17 s'introducono invece coordinate geografiche specifiche, indicate con una dotta perifrasi che allude al Po tramite il ricordo della caduta di Fetonte nelle sue acque (per altro già accennata a Vr 2). Le geografie del canzoniere vanno dunque delineandosi appena prima dell'inizio del nucleo compatto dei capitoli (Vr 20-31), il cui metro lungo si presterà a una maggiore contestualizzazione geografica, aneddotica e narrativa.

Per la natura oscurata dal temporale i commentatori hanno segnalato un’ottava del *Furioso* particolarmente vicina alla prima quartina, presente nel poema fin dal 1516 (*OF A XVIII 142*), a cui andrà aggiunta anche la semiottava di *OF XXXII 100*, 1-4: «Come si vede in un momento oscura / nube salir d’umida valle al cielo, / che la faccia che prima era sì pura / cuopre del sol con tenebroso velo», dove ritorna la tessera del «tenebroso velo». Tali suggestioni paesaggistiche si nutrono di alcune memorie classiche, in particolare di Ovidio e Stazio.

Tutto il sonetto è poi stato generalmente accostato a BEMBO, *Rime* 117 (*Fiume, onde armato il mio buon vicin bebbe*), anche se è ormai appurato che è il sonetto bembiano ad aver contratto debiti con il testo di Ariosto, e non viceversa, come a lungo si è ipotizzato: da ultimo, DONNINI 2008, p. 288 ha infatti verificato che il sonetto di Bembo è di poco anteriore al 1530, anno in cui il testo ariostesco già circolava (e molto, dati i codici reperiti). Si riscontrano analogie nel fiume tempestoso (il Brenta, nel caso bembiano), nella presenza di madonna che infine rischiarà il cielo, nella filigrana mitica con cui viene allusa l’ambientazione; ma i moventi e gli esiti – quelli bembiani intonati a una solennità sconosciuta all’Ariosto – sono profondamente diversi. Mi sembra invece non sia mai stata segnalata prima la tangenza – di carattere rimico, lessicale e velatamente contenutistico – con CARTEO, *Rime* son. CXIII, sicuramente antecedente al sonetto ariostesco: qui il candore di Laura Sanseverino, da poco rimasta vedova di Inico d’Avalos, è in grado di penetrare l’«ombroso velo» del lutto, così come il sole è destinato sempre a rischiarare il cielo nonostante le «atre tempeste» («Vapor terreni obnubilare il cielo, / Et l’aria ponno empir d’atre tempeste, / Ma non faran che non si manifeste / Il dì, quando si leva il sole in Delo. / Marchese, il congiugal pudico zelo / Di negri panni, hirsuti hor ti riveste; / Ma il tuo candor mirando, anzi celeste, / Penetra ogni condenso, ombroso velo», vv. 1-8).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC. Inclusive le rime *sponde* : *fronde* : *onde* : *asconde* (B).

Chiuso era il sol da un tenebroso velo,
che si stendea fin all’extreme sponde
de l’orizzonte, et murmurar le fronde
4 s’udiano, et tuoni andar scorrendo il cielo.
Di pioggia in dubbio o tempestoso gelo,
stav’io per ire oltre le torbide onde
del fiume altier che ’l gran sepolcro asconde
8 del figlio audace del signor di Delo,
quando apparir su l’altra ripa il lume
dei bei vostr’occhi vidi, e udi’ parole
che Leandro potean farmi quel giorno.
12 Et tutto a un tempo i nuvoli d’intorno
si dileguaro, et si scoperse il sole,
tacquero i venti et tranquillossi il fiume.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc C1 GC L3 P2 R5 R15 R18 R19 S1 S2 V5

1. *Chiuso era... tenebroso velo*: il motivo del sole velato da nuvole ricorre in analoghe simili rappresentazioni temporalesche del *Furioso* (proprio con la tessera «tenebroso velo»): il già citato *OF XXXII 100*, 1-4 (cfr. cappello), e il più noto e da tutti richiamato *OF XVIII 142* («Stendon le nubi un

tenebroso velo / che né sole apparir lascia né stella. / Di sotto il mar, di sopra muggè il cielo, / il vento d'ogn'intorno, e la procella / che di pioggia oscurissima e di gelo / i naviganti miseri flagella: / e la notte più sempre si diffonde / sopra l'irate e formidabil onde». Entrambi gli episodi del poema hanno però uno sfondo marino, sulla scorta del modello classico (richiamato da BOZZETTI 2000, p. 241 e da altri commentatori) di STAZIO, *Teb.* V 364-363: «inde horror aquis, et raptus ab omni / sole dies miscet tenebras, quis protinus unda / concolor». Ma valga anche il richiamo a *Met.* XI 549-550: «et inducta piceis e nubibus umbra / Omne latet caelum, duplicataque noctis imago est». L'oscuramento del sole è anche notoriamente quello del passo evangelico di *Lc* 23 44, sebbene lì avvenisse per eclissi. In CARITEO, *Rime* son. CXIII il velo è invece «ombroso», ma analogamente ricorrono le parole-rima *cielo*, *Delo* e *velo* (cfr. cappello; ma è serie rimica diffusa, ad esempio anche nel sonetto di Alamanni citato al v. 8). **2-3.** *all'extreme sponde / de l'orizzonte*: le *sponde* come 'limite' dell'orizzonte compaiono anche in OF XXXI 22, 2-4: «et era il sol già sotto l'onde, / et era sparso il tenebroso rezzo / de l'orizzon fin all'estreme sponde». **3-4.** *murmurar le fronde / s'udiano*: la lezione tradita da Vr si avvicina a lezioni del *Furioso* introdotte nell'edizione del '32 (OF XLV 112, 1-4: «Come si senton, s'austro o borea spira, / per l'alte selve murmurar le fronde; / o come soglion, s'Eolo s'adira / contra Nettunno, al lito fremer l'onde»). Nel passo ricorre però anche il verbo *fremere*, che era lezione primitiva in luogo di *murmurar* in Vr 17 (cfr. cappello); del resto, entrambi i verbi compaiono anche in un componimento cronologicamente alto quale è l'*Obizzzeide*, 46-48 («non altrimenti il mar, se da l'estreme / parte di tramontana ode che 'l tuono / faccia il ciel rissonar, murmura e freme»). In generale, verbo auditivo + verbo onomatopeico è struttura ampiamente diffusa nel *Furioso*, secondo FINAZZI 2002-2003, p. 222, che riporta vari esempi. ~ *tuoni andar...cielo*: '[si udivano] i tuoni attraversare il cielo'. *andar scorrendo* riferito al cielo è espressione che ricorre anche in OF XXXIV 68, 6 («d'andar scorrendo per quei cieli intorno», anche in B). Il secondo distico allude solamente alla sfera dell'udito, mentre il primo era dedicato alla vista.

5. *Di pioggia... gelo*: 'In dubbio su pioggia o grandine'. Il *gelo* è la grandine anche in OF XXXII 100, 6 (si tratta della stessa ottava richiamata per il v. 1). **6.** *stav'io... onde*: 'stavo io per oltrepassare le onde tumultuose'. ~ *torbide onde*: sono quelle fangose dello Stige in *Inf.* IX, 64, qui del fiume Po (il sintagma ricorre altrove nelle rime di Ariosto: nel cap. XXIV 8; e nella canz. I 1 delle *Dubbie*). Preparandosi un temporale, le acque sono intorbidite. **7-8.** *del fiume altier... signor di Delo*: dotta perifrasi per indicare il fiume Po, nelle cui acque era caduto Fetonte, figlio di Apollo (su cui *Met.* II 1-400). Il mito di Fetonte è ricordato da Ariosto anche in OF III 34, 2-6 (con analoga perifrasi per indicare il Po: «... sul fiume / dove chiamò con lacrimoso plettro / Febo il figliuol ch'avea mal retto il lume, / quando fu pianto il fabuloso elettro, / e Cigno si vestì di bianche piume») e in *Satire* III, 109-11. ~ *figlio audace*: l'audacia riconosciuta a Fetonte è la stessa del «pensiero che così veggio audace» dell'io in Vr 2, 1, dove anche lì era alluso il mito di Fetonte (prima terzina). Per la fortuna del mito di Fetonte nella lirica tardoquattrocentesca (in particolare padana) si veda PRANDI 2004. ~ *del signor di Delo*: perifrasi, ampiamente diffusa nel Cinquecento (ad es. ALAMANNI, *Sonetti* II, XLVIII 7; ma son ben dieci le occorrenze solo nella sua raccolta), che allude ad Apollo: l'isola di Delo è nota per ospitare l'oracolo a lui dedicato.

9-10. *quando apparir... vidi*: 'quando vidi apparire sulla riva opposta la luce dei vostri occhi'. Per andamento sintattico e per contenuto si può richiamare l'apparizione di Laura in *Rvf* 127, 66-67: «Se 'l sol levarsi sguardo, / sento il lume apparir che m'innamora». ~ *udi*: 'udii'. **11.** *che Leandro... giorno*: 'che avrebbero potuto rendermi Leandro'. Leandro si gettò nell'Ellesponto per raggiungere l'amata Ero, che lo guidava con una fiaccola verso la meta: il mito è citato in *TC* III, 21 («Leandro in mare et Ero a la fenestra»); ma più diffusamente in OVIDIO, *Her.* XVIII e XIX; e VIRGILIO, *Georg.* III, 258-

263. Sulla scorta dei primi commentatori di Ariosto, credo vada segnalato con particolare riguardo il romanzo alessandrino di Museo Grammatico, *Ero e Leandro*: non a caso fu una delle prime opere stampate da Aldo Manuzio (1495-1497, in traduzione latina), e venne poi volgarizzata da B. TASSO in *Amori* III 68 (*Favola di Leonardo e d'Ero*), a testimonianza della fortuna del mito nel primo Cinquecento.

12. *tutto a un tempo*: all'improvviso. **12-13.** *i nuvoli d'intorno / si dileguaro*: *dileguarsi* è verbo tecnico riferito a fenomeni atmosferici anche in *Rvf* 316, 5: «che, come nebbia al vento si dilegua» (su cui Bettarini 2005, p. 1380, rilevava la memoria di *Sap.* II 3 «et sicut nebula dissolvetur»). **13-14.** *si scoperse il sole... fiume*: che l'amata abbia il dono prodigioso di alterare la natura (su cui cfr. RINALDI 2000, pp. 315-316), rendendola benevola e serena, è motivo topico e variamente declinato in lirica prima di Ariosto. Si veda almeno BOIARDO, *Am Lib.* I 6, 12-14: «Al suo dolce guardare, al dolce riso / l'erba vien verde e colorito il fiore / e il mar se aqueta e il ciel se raserena»; così anche *Rvf* 325, 76-86 (in particolare l'ultimo v. «e acquetar i venti e le tempeste»). ~ *tranquillossi*: 'si placò'; il verbo *tranquillare* si riferisce in certi contesti proprio al mare tempestoso che si placa (T. TASSO, *Rime* 1013, 51). In Ariosto il verbo presenta il pronome in enclisi.

(Fatini son. III; Bozzetti XVIII; Finazzi XVIII)

Così come Vr 14, 15 e 16, il testo è trasmesso unicamente dai collettori: sembrano addensarsi in questa sezione del manoscritto alcuni componimenti composti *ad hoc* per il canzoniere e insieme preparatori a una piena corrispondenza degli amanti, qui non solo sperata, come in Vr 14, ma annunciata come ormai prossima («ché tal mercé, cor mio, ti si prepara», v. 13, con la ripresa del termine *mercé*, in Vr 14, 12 *mercede*).

Il sonetto richiama esplicitamente il noto *Rvf* 234, bipartendone l'incipit («O cameretta che già fosti un porto») tra l'avvio delle quartine e l'avvio delle terzine (rispettivamente: «O sicuro, secreto e fidel porto», v. 1, e «O caro albergo, o cameretta cara», v. 9). Variamente classificata – finanche come «parodia» (CABANI 2016, p. 114) –, l'operazione ariostesca è mirata a risemantizzare la «cameretta» petrarchesca in direzione «scopertamente sensuale» (BIGI 1975, p. 50). Già in Petrarca la cameretta era a sua volta oggetto di una rifunzionalizzazione: se in un primo tempo assolveva alla funzione di porto e rifugio (stando a STROPPA 2011, p. 381, in filigrana si potrà leggere l'allusione a *Job* 7, 13: « Si dixerò: Consolabitur me lectulus meus, et assumet stratum meum querelam meam»), nell'*hinc et nunc* della scrittura del sonetto la cameretta è divenuto luogo di lacrime per causa di Amore. Così anche accadeva in DANTE, *VN* XIV, 9, dove si alludeva a una «camera delle lagrime» (nell'accezione di *Ps.* VI 7): all'amante tradizionalmente non viene concessa requie notturna. Ma Ariosto supera tale equazione. Con una progressione inversa rispetto al modello petrarchesco, la cameretta torna a essere «porto» (v. 1), prossimo a divenire ormai *locus deliciarum*. Analogamente è intesa in *OF* VII 22, dove Ruggiero viene sedotto da Alcina e poi tratto in una «cameretta» a consumare il loro amore (vv. 5-8: «Tra bella compagnia dietro e dinanzi / andò Ruggiero a ritrovar le piume / in una adorna e fresca cameretta, / per la miglior di tutte l'altre eletta»).

L'avvio del sonetto annuncia dunque l'uscita dal «gran pelago» (v. 2) per mezzo della guida di due «stelle», gli occhi di madonna, che a lungo si erano celate, costringendo l'amante a un'erranza (non a caso una «lunga e cieca via», v. 4) che ricalca da vicino l'ultima terzina di un altro emblematico testo dei *Fragmenta*, *Rvf* 189, 12-14 («Celansi i duo mei dolci usati segni; / morta fra l'onde è la ragion e l'arte, / tal ch'incomincio a desperar del porto»). All'io di Vr 18 spetta tuttavia un destino diverso: «Ora» (v. 5) l'io può ricordare con indulgenza gli affanni passati (le «gravissime procelle», v. 6), giacché sono state queste a garantire l'approdo in porto, grazie alla benignità di madonna che concede la propria «mercé».

La fortunata metafora della navigazione si esaurisce con le quartine; nelle terzine, in particolare nella prima, dopo la stabilita equazione tra porto e «cameretta» viene declinato un motivo tradizionalmente legato al tempo notturno trascorso nel luogo del piacere: l'inedita luminosità delle «tenebre», dovuta alla presenza rischiarante di madonna (motivo che si affastellerà presto nel Rossiano, a partire almeno da 26, 1-2, cfr. note).

Sintatticamente, il sonetto si struttura attraverso due lunghi vocativi sospesi (I quartina, I terzina): una progressione sintattica poco percorsa da Ariosto nei sonetti, ma ampiamente diffusa nei capitoli, qui intonata alla struttura di *Rvf* 234, in cui almeno la seconda quartina era costruita su un vocativo sospeso. Un rapido passaggio di referenti connota le terzine, dove i due verbi alla seconda persona singolare («servi», v. 10 e «Scorda», v. 12) si riferiscono a due soggetti diversi: il primo alla cameretta sopra evocata, il secondo al «cor mio», invocato al verso successivo.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Paronomastiche le rime *cara* : *chiara*. La rima D è equivoca ai vv. 10 e 14 (*servi* : *servi*).

O sicuro, secreto et fidel porto,
dove fuor di gran pelago due stelle,
le più chiare del Cielo et le più belle,
4 dopo una lunga et cieca via mi han scorto,
hora io perdono al vento e al mare il torto,
che m'hanno con gravissime procelle
fatto sin qui, poiché, se non per quelle,
8 io non potea fruir tanto conforto.
O caro albergo, o cameretta cara,
ch'in queste dolci tenebre mi servi
a goder d'ogni sol notte più chiara!
12 Scorda ora i torti e i sdegni acri et protervi,
che tal mercé, cor mio, ti si prepara
che appagarà quanto hai servito et servi.

14 che] -e inserita con inchiostro rosato (che sembra quello delle lettere incipitarie)

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp [Pc]

1. *O sicuro... porto*: il trittico di aggettivi riferito a «porto» non si rintraccia altrove; tuttavia, gli aggettivi *sicuro* e *fidel* (anche nella forma *fido*, con accezione 'tranquillo, sicuro', come in COLONNA S1 166, 14: «da perigliosi scogli al fido porto») ricorrono in alcune liriche della vicina tradizione padana (*sicuro* in CORREGGIO, *Rime* 403, 8; *fidel* in TEBALDEO, *Rime estravaganti* 531, 8: «che scorgea la mia nave a fidel porto», con rima *porto-conforto* come in Ariosto), mentre *secreto* non è mai attestato. L'aggettivo sarà da riferirsi all'implicita natura del porto, quella di camera: già nel modello, *Ryf* 234, questa era definita «il mio secreto» (v. 9) sulla scorta del *secretum cubilis* «del *Cantico dei cantici* nell'*Expositio super Cantica* di Guillaume de Saint-Thierry, 187» (STROPPA 2011, p. 380). **2.** *gran pelago*: il latinismo *pelago* non è molto diffuso nella lirica contemporanea (e ricorre come *hapax* in PETRARCA, *Tr. Fam.* Ia, 50). L'espressione «gran pelago» si trova in due sonetti di Vittoria Colonna (S1 111 e 144), e poi in un sonetto di Bembo a lei dedicato, *Rime* 144, 11; qui sta a indicare le difficoltà del sentimento (cfr. Vr 28, 6). ~ *due stelle*: gli occhi di madonna (i «dolci usati segni» petrarcheschi di *Ryf* 189, 12). **3.** *le più chiare... più belle*: gli attributi delle stelle sono topici: in particolare la chiarezza è ricorrente (ad es. in OF VIII 80, 5: «due chiare stelle»). **4.** *dopo una... mi han scorto*: [dove] mi hanno scortato dopo un percorso lungo ed errante'. Il v. presenta forti attinenze con OF XLVI 1, 4: «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto». Il paragone fra la stella guida dei naviganti e gli occhi della donna, che salveranno la nave dell'io dal naufragio, è di lungo corso lirico (e anzi già provenzale: cfr. ad es. SORDELLO II, 17-22). Proprio il contrario accade in *Ryf* 189, 12-14 (cfr. cappello), dove l'oscuramento delle stelle fa «disperar del porto»: Ariosto disegna qui una condizione felice che sembra dunque smarcarsi da quella in cui si trovava l'io petrarchesco, preda della tempesta. ~ *lunga e cieca via*: era quella condivisa con l'io

petrarchesco: *cieca* perché non si vedono i lumi di madonna, e dunque errante. È il contrario della «via corta e spedita» di *Rvf* 71, 43.

5. *al vento e al mare*: i responsabili della «procelle». **6-7.** *che m'hanno... fatto sin qui*: 'che con violentissime tempeste mi hanno portato fino a qui'. *Procelle* indica, fuor di metafora, gli affanni amorosi (così anche in *Rvf* 366, 69). **7-8.** *poi che... tanto conforto*: 'poiché, se non fosse stato per quelle, non potrei godere di un conforto così grande'. ~ *quelle*: le «procelle». ~ *fruir*: usato da Ariosto a Vr 21, 71; 40 11, e canz. V 35.

9. *O caro albergo... cara*: il chiasmo incastona i termini *albergo* e *cameretta* («caro albergo» è sintagma in GIUSTO, *BM* 115, 3, ma lì riferito alla dimensione paradisiaca visitata dalla mente). Il termine *cameretta* è marcatamente petrarchesco: dunque il prelievo è orientato a una precisa rifunzionalizzazione che va in direzione del luogo di delizie, come accade anche in *OF* VII 22. Bandello, la cui raccolta di rime guarda con attenzione a quelle di Ariosto, farà altrettanto in *Rime* CXXII (almeno 1-2: «O cameretta, che m'hai fatto degno / baciare la man che 'l cor legar mi suole», con il doppio vocativo). **10.** *in queste dolci tenebre*: viene qui introdotta la dimensione notturna nel canzoniere, che sarà protagonista di molti componimenti successivi (cfr. almeno Vr 26 e 30). L'affanno che impedisce tradizionalmente all'amante di riposare di notte (si veda almeno la nota sestina 22 dei *Fragmenta*) evolve in dolcezza, per mezzo di un sintagma mai attestato prima di Ariosto (*dolci tenebre*). ~ *mi servi*: 'mi preservi'. **11.** *a goder... più chiara*: 'a godere di una notte più fulgente di qualsiasi sole'. Si tratta di un motivo topico: la capacità di madonna di rischiarare la notte era già annunciata in *Rvf* 215, 13: «pò far chiara la notte, oscuro il giorno». Lì BETTARINI 2005, p. 1010 segnalava il precedente di GUINIZZELLI, *Rime* canz. I, 31-40 (in particolare 35-37 «da notte, s'aparisce, / come lo sol di giorno dà splendore, / così l'aere sclarisce»). Ma è in generale motivo classico: per la *candida nox* properziana si veda Vr 26, 1-3.

12. *Scorda ora... protervi*: i torti e gli sdegni sono definiti con il dittico «acri e protervi» ('amari e sfrontati'); *protervo* è aggettivo in rima in *Rvf* 319, 5, dove è attribuito del «mondo», e ricorre anche in *Satire* III, 204 e in *OF* B e poi C XXXII 19, 16 («voglia proterva»). Valga il rimando anche a TEBALDEO, *Rime estravanti* 612, 1-3: «Se mille ingiurie, mille expressi torti / mille odii, mille sdegni iniusti e rei / non mi pòn de le man trar a costei» per la coppia *torti-sdegni*. Sono quelli perpetrati da madonna ai danni dell'amante: per l'amata disdegnosa si vedano Vr 3, 12; 6, *passim*. ~ *Scorda*: il soggetto dell'imperativo è «cor mio», al v. successivo (cfr. cappello). **13.** *mercé*: era sperata a Vr 14, 12, qui preparata. **14.** *appagarà*: verbo non petrarchesco; ricorre con analogo significato BOCCACCIO, *Filostrato* II 119, 4. ~ *quanto hai servito e servi*: per il costrutto POLIDORI 1857, p. 293 citava «un quattrocentista, ma dei citati della Crusca dei nostri giorni», ossia GIOVANNI CAVALCANTI, che nelle *Istorie fiorentine*, scriveva: «Volesse Iddio che questi denari andassino in mano di chi almeno alcuna particella ne avesse servito o per lo futuro ne servisse!». Di servaggio amoroso si parlava già in Vr 14, 11 a proposito del «capriol», ma anche 10, 6.

(Fatini son. XIII; Bozzetti XIX; Finazzi XIX)

Anche questo sonetto è trasmesso dai soli collettori e conclude la sequenza aperta da Vr 14, in cui per la prima volta si accenna a una «mercé» da parte di madonna destinata ad arrivare, e qui finalmente concessa. Sembra che siano proprio i sonetti con risicata tradizione manoscritta a strutturare con più evidenza le tappe di tale sequenza (il già citato Vr 14, ma anche Vr 15 e poi 18): l'elemento testimonierebbe una composizione funzionale all'architettura macrotestuale di Vr.

Il testo, che ricorre nella maggior parte delle sezioni antologiche moderne dedicate ad Ariosto, è forse tra i più conosciuti e, non a caso, è stato oggetto di un recente studio monografico che ne riconosce la fortuna e ne evidenzia i pregi stilistici (RONCACCIA 2012). A lungo si è dibattuto sul significato da attribuire al carcere d'amore in cui è «distretto» l'io (v. 3): nel Cinquecento, i primi commenti gli accordavano una ragione biografica (ad es. TURCHI 1567, pp. 17-18: «Quando il Poeta fece questo Sonetto era stato rinchiuso dalla sua donna quasi che prigionio in una stanza, per fuggir qualche dubbioso accidente, (come sovente avviene agli innamorati) infino a tanto, che Amore prestasse a' loro desiderij commodità più tranquilla»); più di recente, BIANCHI 1992, p. 228 riprende le considerazioni di GÜNTERT 1971 per cui il sonetto «meriterebbe il titolo di poesia esistenziale», attribuendo al carcere un significato del tutto interiore. BOZZETTI 2000, p. 243, prende le distanze da entrambe le posizioni, affermando che il «tema [del sonetto] è semplicemente quello della contrapposizione all'amore, e alla poesia d'amore, petrarcheschi di un amore ispirato dai classici latini, gioioso, soddisfatto e carnale».

Dopo aver riconosciuto la parzialità delle interpretazioni passate, Bozzetti in strada alla comprensione di uno dei nuclei centrali del sonetto, ossia il dialogo con la classicità – che Ariosto riconosce come tradizione superiore in Vr 11 –: proprio su questo punto andrà ancora aggiunto qualche tassello, per ricomporre sotto un'unica tradizione l'esegesi storica e moderna. Innanzitutto, bisogna ricordare che il motivo ossimorico del «carcere soave» ha una tradizione rinascimentale autonoma e florida, che è insieme petrarchesca e apetrarchesca (per cui cfr. la voce *Amata prigionia* in GIGLIUCCI 2004a, pp. 144-155). Ma soprattutto, giova segnalare la fortuna italiana del *Carcer d'amore* di Diego de San Pedro, un'opera in prosa di sapore allegorico, volgarizzata da Lelio Manfredi (Venezia 1514, e poi altre edizioni): la dimensione cristiana che connota il lavoro di San Pedro – dedicato a ripercorre, per mezzo di una visione allegorica, le avventure di Liriano che, non corrisposto, assapora le sue sofferenze consumandosi fino alla morte – è certamente estranea all'Ariosto lirico, ma non è da escludere che certi motivi siano trascorsi nella lirica amorosa contemporanea. Di certo, l'idea del carcere che «attrista» gli amanti (vv. 5-6) è molto vicina all'allegorico carcere d'amore da cui non esce «questo cattivo ch'io conduco alla prigione d'amore, dove solo col morir se spera libertà» (SAN PEDRO 1537, c. 4r).

Come pochi altri testi ariosteschi, il sonetto è monopodale (sono 3 in tutto, di cui nessun altro nel Rossiano: son. XXX e XLI dell'ed. Fatini), anche se la sua struttura può essere assimilata a uno schema 4 + 10, con la prima quartina isolata attorno al vocativo sospeso «Aventuroso carcere soave» (v. 1). A partire dalla seconda quartina, invece, la sintassi è volutamente articolata a valicare il confine del metro per creare forti inarcature (vv. 5-6; 6-7; 9-10) e altrettanto forti – e corrispondenti – cesure interne (v. 6, 7, 9, 10, 11), con l'intento di evidenziare la natura ossimorica del «carcere soave», nonché la distanza dall'io degli «altri prigionio» (v. 5), per i quali il carcere è fonte di tristezza. L'equazione del carcere come luogo di supplizio, oltre che suggerita dal già citato *Carcer d'amore*, era per altro luogo tipico petrarchesco (per cui cfr. almeno *Rvf* 89): per questo motivo RONCACCIA 2012, p. 154

suggerisce che l'allusione ai «prigioni» potesse essere intesa «come riferimento non generico a Petrarca». Mi sembra tuttavia lettura molto orientata, e basti il rimando a BEMBO, *Rime* 123 (*Tanto è ch'assenzio et fele et rodo et suggo*), che condivide con Ariosto varie tessere lessicali, per ricordare la fortuna del tema del carcere come luogo di estrema sofferenza, in cui l'io è prigioniero (vv. 5-6: «Et se del carcer tuo pur talhor fuggo / per fuggir da la morte»).

Se nella seconda quartina convivono le condizioni antitetiche dell'io e degli altri prigionieri, le terzine sono invece incentrate sull'amante, e sui vantaggi a lui procurati dal carcere. Da più parti è stata rilevata la potente funzione intensiva e oppositiva del «ma» con cui si apre la prima terzina (v. 9, che riecheggia per altro l'avversativo del v. 3): la svolta argomentativa annuncia la piena corrispondenza del sentimento amoroso da parte di madonna. Con un *climax* se ne ripercorrono le tappe: dalle «benigne accoglienze» fino ai «dolci baci dolcemente impressi» dell'ultima terzina (v. 12), che si apre alla più limpida intertestualità del sonetto, quella catulliana dei *Carmina* V e VII (ma soprattutto V), ma anche quella properziana dell'ultimo verso (PROPERZIO II 15, 50).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Sono inclusive le rime *soave* : *have* : *chiave* : *grave* (A); ricche le rime *dispetto* : *aspetto*. Segnalo che *dispetto* : *distretto* formano una rima paronomastica.

Aventuroso carcere soave
dove né per furor, né per dispetto,
ma per amor et per pietà distretto
4 la bella et dolce mia nemica m'have,
li altri prigionii al volger de la chiave
s'attristano, io m'allegro, ché diletto
et non martir, vita et non morte aspetto,
8 né giudice sever, né legge grave,
ma benigne accoglienze, ma complessi
licentiosi, ma parole sciolte
da ogni fren, ma risi, vezzi, et giuochi;
12 ma dolci baci dolcemente impressi
ben mille et mille et mille et mille volte,
et se potran contarsi anco fien pochi.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1. *Aventuroso*: 'fortunato, felice'. In incipit in *Rnf* 108 (*Aventuroso più d'altro terreno*), dove sanciva la perenne memoria dell'«atto dolce» di madonna contro la tentazione della fuga dalla prigionia nel sonetto precedente (dunque il prelievo potrebbe non essere casuale, dato il tema della incarceramento di Vr 19). ~ *carcere soave*: l'ossimoro è compendiato da GIGLIUCCI 2004a, p. 146, nella categoria *Amata prigionia*, e ricorre inalterato anche in COLONNA, A1 45, 2 (per il suo significato metaforico cfr. cappello). Non andrà tuttavia sovrapposto al cristiano, e poi petrarchesco (cfr. ad esempio *Rnf* 306, 4), «carcere» dell'anima, con cui si alludeva generalmente al corpo nel Canzoniere. Si tratta invece della dolce prigionia d'Amore, che avviluppa l'amante (non a caso, in Vr 7, 1-2 si specificava la caduta in trappola: «La rete fu di queste fila d'oro / in che 'l mio pensier vago intricò l'ale», che determinava l'incarceramento: «io son prigion per loro», v. 5). **2.** *né per furor, né per dispetto*: gli atteggiamenti tipici

della donna *dispettosa* (così come descritta nella dura requisitoria contro le donne di BOIARDO, *Am. Lib.* II 35) vengono evocati per essere negati; *dispetto* si riferisce allo sdegno altezzoso con cui l'amata talvolta si rivolge all'amante; *furor* è ovviamente termine importante nel lessico petrarchesco. **3-4. ma per amor... m'have**: 'dove la bella dolce nemica mia mi ha imprigionato per causa di amore e pietà'. Che Amore *distinga* in un carcere è motivo topico: così BOCCACCIO, *Teseida* II 3, 7-8: «era Theseo da dolce amor distrecto, / in un giardin, pensando a suo dilecto»; TRISSINO, *Rime* 64, 1-3: «Ben mi credeva in tutto esser disciolto / da' tuoi legami, Amore, / che distretto m'havean sì lungamente». In questo caso la carceriera è l'amata stessa, invocata con un sintagma ossimorico, e petrarchesco, di grande fortuna («dolce mia nemica» in *Rvf* 23, 69; 73, 29; 179, 2; 202, 13; 254, 2), non a caso passato in molta lirica quattrocentesca (segnalo almeno BOIARDO, *Am. Lib.* I 36, 9; TEBALDEO, *Rime* 233, 3; e GIUSTO, *BM* 42, 2, nella variante «la mia dolce nemica»), e poi stravolto dal sonetto bembiano che affronta il tema del carcere (*Rime* 123, 13: «l'aspra mia nemica»). ~ *per pietà distretto*: JURI 2021, p. 436 richiama il luogo di ORAZIO, *Epist.* I 14, 6-9 («Me quamvis Lamiae pietas et cura moratur / fratrem maerentis rapto de fratre dolentis / insolabiliter, tamen istuc mens animusque / fert et amat spatii obstantia rumpere claustra»).

5. li altri prigioni: 'gli altri prigionieri'. Ariosto allude agli altri amanti, il cui sentimento non è ricambiato, ma che sono imprigionati dalle catene d'Amore (così in *Rvf* 89, 1-2: «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe / molt'anni a far di me quel ch'a lui parve»; che è poi la stessa «prigione antica» di *Rvf* 76, 2. Valga anche, per la cascata di antitesi, il riferimento a *Rvf* 134, 5: «Tal m'à in pregion, che non m'apre, né serra»). ~ *al volger de la chiave*: è il gesto che sancisce l'incarceramento: *volgere* ha genericamente significato neutro di *girare*, ma in questo caso sarà da intendersi come chiusura e non apertura. Il passaggio, nonché la serie di parole-rima in cui è inserita *chiave* (*soave, ave, chiave, grave*), è topico, e di lungo corso: BOZZETTI 2000, p. 243 segnalava l'analogia con le parole-rima di *Rvf* 105, 52-55, con cui Ariosto condivide il campo semantico della prigionia e il motivo della chiave, che in Petrarca era quella del «non volere, girata dentro la serratura del cuore» (BETTARINI 2005, p. 495). Il motivo delle chiavi che disserrano il cuore è già nel ritratto di Pier delle Vigne in *Inf.* XIII, 58-60 («Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e diserrando, sì soavi»: da notare le parole-rima *chiavi-soavi* e il verbo *volgere*). **6. s'atristano, io m'allegro**: inizia qui la serie di antitesi che contrappone l'io agli altri prigionieri. La tristezza è quella degli altri «prigioni», ossia degli altri amanti. ~ *diletto-aspetto*: parole-rima C di *Rvf* 348 (BOZZETTI 2000, p. 243); ma è sonetto in morte: la coppia rimica conosce tradizione autonoma (basti ricordare la famosa canzone di San Francesco menzionata nei *Fioretti*: «Tanto è quel bene ch'aspetto, / che ogni pena m'è diletto», *Le considerazioni* I). **7. e non martir... aspetto**: ai prigionieri spettano di consuetudine il «martir» e la morte; al contrario all'io il «diletto» e la vita. Si tratta del rovesciamento del *topos* lirico per eccellenza, quello degli effetti nefandi di Amore sull'amante. **8. giudice**: è, secondo BOZZETTI 2000, p. 244, «parola gittoniana».

9. ma: avversativa di valore intensivo e oppositivo, che annuncia lo scarto: replicata tre volte dopo cesura (vv. 9, 10, 11), poi di nuovo ad apertura di strofe (v. 12). ~ *benigne accoglienze*: il momento dell'incontro, topico, a cui corrispondono reciproche manifestazioni di saluto. La stessa tessera ricorre in *TM* II, 110: «or benigne accoglienze et ora sdegni» (e analoghe in *Rvf* 343, 9: «O che dolci accoglienze, e caste, e pie»; e soprattutto *Purg.* VII, 1: «Poscia che l'accoglienze oneste e liete»). **9-10. complessi / licenziosi**: 'abbracci licenziosi'. L'impiego del latinismo *complessi* (da *complexus* = 'abbraccio') con il significato di 'abbracci, amplessi' non si attesta prima di Ariosto (e anche dopo è scarsamente diffuso). Si veda però il luogo del *Furioso* XXIII 24, 5-8 («Or quivi i baci e il giunger mano a mano / di matre e di fratelli estimò ciancia / verso gli avuti con Ruggier complessi, / ch'avrà ne l'alma eternamente impressi»), dove per altro ricorre la rima *complessi-impressi* come qui. I complessi sono

iterati in Vr 26, 19. **10. parole sciolte:** la locuzione dantesca di *Inf.* XXVIII, 1, che là indicava la prosa, qui designa delle parole libere, non trattenute dal pudore. **11. risi, vezzi, e giuochi:** il *tricolon* ritorna, con amplificazione ritmica, pressoché invariato nell'ultimo *Furioso*, in un luogo non a caso deputato a descrivere una notte d'amore, che esibisce attinenze anche con Vr 26: *OF* XXV 69, 3-4: «non stette l'altra poi senza altrettanti / risi, feste, gioir, giochi soavi». I *multa iocosa* indicano propriamente gli atti d'amore in CATULLO, *Carm.* VIII, 6: «ibi illa multa tum iocosa fiebant».

12. dolci baci: i *baci* non sono mai petrarcheschi; citati ad esempio da BOCCACCIO, *Filostrato* VII 71, 1, ma anche da L. DE' MEDICI, *Selve* I 60, 3: «O parolette, o dolci amplessi, o baci!», verranno usati ancora da Ariosto in Vr 27, 67, e nel madr. XII di Fatini, una traduzione di PONTANO, *Hendecasyllabi seu Baiae* I, XV. **13. ben mille... e mille volte:** è traduzione quasi letterale della nota enumerazione di CATULLO, *Carm.* V, 7-9: «Da mi basia mille, deinde centum, / Dein mille altera, dein secunda centum». **14. e se potran contarsi... pochi:** anche qui ricorrono e si sovrappongono le memorie classiche di CATULLO, *Carm.* V, 10-14: «Dein, cum milia multa fecerimus, / Conturbabimus illa, ne sciamus / Aut ne quis malus inuidere possit, / Cum tantum sciat esse basiorum»; e soprattutto PROPERZIO II 15, 50: «Omnia si dederis oscula, pauca dabis». Valga anche il richiamo a CATULLO, *Carm.* VII, 1.

(Fatini cap. III; Bozzetti XXV; Finazzi; XXVI)

Oltre a essere trasmesso dai collettori, il capitolo ternario risulta copiato anche nei manoscritti P3 e C2: quest'ultimo, un codice cartaceo allestito dopo il 1521, tramanda una redazione primitiva del capitolo, composto con tutta probabilità attorno al primo soggiorno fiorentino del 1519 (fine febbraio – inizio marzo). L'occasione del componimento nasce dall'ambasceria affidata ad Ariosto da Alfonso d'Este duca di Ferrara, che voleva offrire i propri auguri a Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (1492-1519), gravemente ammalato. Il duca sarebbe morto di lì a pochi mesi, il 4 maggio, mentre Ariosto si trovava nuovamente a Firenze, questa volta incaricato di porgere al duca le condoglianze per la moglie, Madeleine de La Tour d'Auvergne, deceduta il 28 aprile per lo stesso male di Lorenzo (CATALANO 1931, I, p. 500-501; FERRONI 2008, p. 23). Difficile ipotizzare che il capitolo sia stato scritto durante la visita luttuosa, visto che in esso non vi è alcun cenno consolatorio, e anzi la conclusione è in forma di preghiera per un miglioramento delle condizioni del «lauro»; è invece ragionevole supporre che il testo sia stato composto in occasione della prima visita di omaggio, ostacolata per altro dall'aggravarsi delle condizioni di salute del duca. Disponiamo dunque eccezionalmente di preciso termine *post quem* per il capitolo.

La collocazione nella raccolta non è poi priva d'interesse. Nella nuova proposta di ordinamento (per cui cfr. *Nota al testo*) il testo avvia una serie imponente di undici capitoli (20-31): senz'altro, allora, l'autore non avrà demandato l'avvio di una sequenza metricamente circoscritta a un capitolo qualsiasi, giusta la sua funzione para-incipitaria. Nel caso di Vr 20 vari sono gli elementi che sembrano rispondere a quest'esigenza introduttiva: l'arrivo della primavera, con l'incipit che richiama l'avvio temporale della prima canzone dei *Fragmenta* (Rvf 23, *Nel dolce tempo de la prima etadè*); la natura encomiastica del testo, che canta lo splendore e la conseguente malattia di un lauro che è *senhal* di Lorenzo de' Medici; la partecipazione delle divinità all'idillio, che conferiscono solennità al *locus amoenus*. D'altro canto, lo stacco contenutistico con il sonetto precedente, che conclude una sequenza iniziata con Vr 14 e rivela la corrispondenza tra gli amanti, è consistente ma non peregrino, dal momento che simili strutture si rintracciano anche nella raccolta di Bembo: ALBONICO 2004, p. 166, segnala che lì «i testi di svolta sono preceduti da un gruppo di rime occasionali (quando più quando meno riconoscibili come tali)». Nel caso ariostesco bisognerebbe parlare di Vr 20 come di un capitolo posposto e non preposto alla svolta rappresentata da Vr 19; ma in ogni caso la sezione Vr 20-24, composta da testi con un tasso di occasionalità (e narratività) maggiore, si interpone tra il sonetto 19 e il dittico di capitoli 25-26, che rappresentano i testi cardine della piena corrispondenza amorosa tra gli amanti, in modo simile a certe sequenze bembiane rilevate da Albonico.

Risulta al momento difficile avanzare l'ipotesi di una rifunzionalizzazione del capitolo nel tessuto della raccolta: non ci sono gli estremi per pensare che la storia del lauro ripercorra metaforicamente la storia tra l'io e l'amata (anche perché, nonostante la revisione, l'io rimane femminile); inoltre, la carenza di elementi espliciti che consentano l'identificazione del destinatario non mi pare sufficiente a far dismettere la natura di testo encomiastico alla luce di nuovo significato assunto nel Rossiano. Si aggiunga poi che, continuando a considerare Firenze come locutore del capitolo, il testo contribuisce a strutturare una sequenza fiorentina in cui rientra poi a pieno titolo l'elogio della città di Vr 24.

Che il lauro piantato al v. 2 sia da identificarsi con Lorenzo de' Medici è ipotesi avanzata per la prima volta dal commento di TURCHI 1567, p. 56, che a sua volta sembra rifarsi a un'idea vulgata al suo tempo: «Sono alcuni, che giudicano che l'Ariosto introducendo Fiorenza a parlare piangesse la

grave infermità (della quale poscia morì) di Lorenzo de' Medici che fu Duca d'Urbino, et nipote di Leone Decimo». Da subito, dunque, l'individuazione pare certa, e mai revocata in dubbio, sebbene in altri contesti (successivi alla morte del duca) Ariosto mostri verso Lorenzo de' Medici una solida avversione. Nelle *Satire* viene sempre ricordato con biasimo: in *Satire* IV 94, è il Laurin che «si fa della sua patria capo, / et in privato il publico converte», (cfr. MARINI 2019, p. 147, che riporta l'interpretazione tradizionale, ma non trascurando l'ipotesi di SIMONETTA 2017 per cui Laurin sarebbe il cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII); è poi citato in *Satire* VII 95-96 e, sempre in termini poco lusinghieri, nella redazione M di *Satire* III, 91-93: «Quando le scarpe rotte, e il palandrano / senz'alcun pelo, e il ventre mal satollo / facean quel ch'or non è, Lorenzo umano» (per quest'ultima si veda CAMPEGGIANI 2018, pp. 92-95 e VILLA 2008, p. 258). È stato provato da più parti – da ultima ancora VILLA 2008, – che Ariosto mutò i propri orientamenti filomedicei dopo la morte di Leone X (1521), da cui non aveva potuto trarre i benefici sperati al momento della sua elezione, nonostante i rapporti amichevoli mantenuti durante tutto il suo pontificato. I rapporti con la famiglia medicea sono dunque tutt'altro che semplici e interessano un torno di anni 'caldo' anche sul fronte della produzione lirica. Al contrario di quanto avviene nelle satire, però, il capitolo si pone ancora nel solco dell'encomio del casato (e così sarà anche per Vr 24 e poi Vr 41, una consolatoria in morte di Giuliano, cugino di Lorenzo).

Come già ricordato, l'io lirico è femminile, e viene concordemente identificato con Firenze, essendo Lorenzo divenuto capitano della città nel 1515. Il componimento è bipartibile in due sezioni: la prima (terzine 1-10) segue da vicino la posa e la crescita del lauro in una «piaggia amena» che favorisce la prosperità e il benessere della pianta grazie a una primavera lunga, propiziata da divinità benigne; la seconda parte (terzine 11-18), avviata da un'esclamazione patetica, «Lassal!» (v. 31), si sviluppa entro i confini elegiaci di un *planctus* per la cattiva sorte toccata al lauro, sottoposto, dopo una primavera che sembrava sempiterna, ai rigori di un gelido e impreveduto inverno. Il repentino stravolgimento atmosferico, nonché la suddivisione in due tempi della vita del lauro – un primo tempo propizio a cui fa seguito un destino funesto –, ricalcano da vicino l'episodio della visione del lauro sradicato dal fulmine in *Rvf* 323, 25-37. In quest'ultimo caso la perdita dell'alloro era irrimediabile e incomprensibile (giacché leggenda vuole che i lauri non potessero essere colpiti da un fulmine); ma anche l'arrivo dell'inverno nel capitolo ariostesco contrasta con l'impressione di trovarsi in un giardino incantato (terzina 2), non toccato dall'avvicinarsi delle stagioni, e viene infatti accolto con doloroso stupore («onde uscì la boreal tempesta?...», vv. 31-33).

Il modello petrarchesco può aver fornito anche il precedente poetico per una dissertazione della corretta coltivazione del lauro (terzine 3-5): la posa, l'irrigazione, l'aratura della terra sono azioni che venivano già elencate in *Rvf* 228, 5-7 («Vomer di pena, con sospir del fianco, / e 'l piover giù dalli occhi un dolce umore / l'addornâr sí, ch'al ciel n'andò l'odore»). Oltre al caso più strettamente lirico, si può poi citare l'egloga *Laurea occidens* (*Buccolicum carmen* X), in cui Silvanus impara a prendersi cura dell'alloro (la fonte è stata richiamata da GUASSARDO 2020a; e più in generale, per l'attività trasversale di giardiniere può soccorrere il saggio di MANN 1992). Lo stesso Ariosto dimostra di possedere qualche blanda conoscenza botanica e agricola nei carmi latini (in particolare in LXVII, dedicato a un campo trasformato in orto, e LXVI, *De populo et vite*).

La cornice entro cui cresce il lauro, quella «piaggia amena» sempre fiorita e sempre soleggiata (v. 5), è poi popolata di divinità, che si riparano e si diletano all'ombra della pianta (ricordando alcuni dei carmi latini di Ariosto: ad es. *Carm.* VI, *Ad Pandulphum Areostum* e LXIV, 1-2, *In Olivam*). Nello specifico, il luogo pare assumere i caratteri del giardino incantato, cui Ariosto dedica accurate descrizioni anche nel *Furioso*: penso in particolare alla rocca di Logistilla, in *OF* X 55-68 (in part. 61-63), che la maga cura amorevolmente, facendo sì che la primavera sia sempre *ferma* e i fiori crescano rigogliosi e colorati. Sulla fortunata tradizione quattrocentesca del *locus amoenus* sarà superfluo

soffermarsi, se non per richiamare alla mente il giardino di Venere descritto nelle *Stanze* di Poliziano (I, 77-92), che CABRINI 2000 indica come modello scoperto per alcuni dei ricchi e sempiterni giardini del *Furioso*. Si ricorda qui l'antecedente, perché offre molti elementi enucleati da Ariosto nel capitolo, dai colori dei fiori («di bianco, d'azzurro, vermiglio e auro», v. 4) alla presenza di Venere accompagnata dalle Grazie e dagli Amori (qui terzine 7-8), che volano tra le fronde, financo alla dedica medica del componimento. Proprio le *Stanze* polizianesche si aprivano infatti con la lode di un «Laur», che altri non era che Lorenzo de' Medici detto il Magnifico, sotto la cui *ombra* la città di Firenze non doveva temere le tempeste (*Stanze* I 4, 1-6 : «E tu, ben nato Laur, sotto il cui velo / Fiorenza lieta in pace si riposa, / né teme i venti o minacciar del celo / o Giove irato in vista più crucciosa, / accogli all'ombra del tuo santo stelo / la voce umil, tremante e paurosa»). L'associazione del simbolo laurano a un esponente della casa medicea risultava non soltanto opzione encomiastica già sperimentata, ma declinata nella stessa cornice amena, popolata (come poi sarà in Ariosto) da divinità «in piacer... e in festa» (v. 30). Anche al di fuori dei confini della letteratura 'alta', va comunque ricordato che la persistenza dell'alloro come simbolo dei Medici è provata da monete e da tutta una tradizione di stampe popolari in lode della famiglia (cfr. GUASSARDO 2020a, p. 90 e ss.); resta che il precedente di Poliziano fornisce in sovrappiù soluzioni formali e tematiche.

Ancora qualcosa si potrà aggiungere sulla filigrana mitica che conferisce solennità al capitolo. Il corredo mitologico si ripartisce in due specifiche zone del testo (7-10 e 16-18), distribuite secondo una precisa geometria: se il primo nucleo, con gli esempi di Venere e Diana, conclude l'affresco primaverile di crescita e splendore del lauro, il secondo momento chiude non solo l'intero capitolo, ma soprattutto la sequenza intonata tragicamente alla malattia del lauro (avviata dalla terzina 11). A quest'ultima *suite* di terzine (16-18), in cui vengono richiamate le divinità agresti che sole potrebbero ravvivare il lauro (Febo-Apollo, Bacco, Vertunno e Pomona), è demandata la speranza dell'io di veder sopravvivere l'alloro al rigido inverno scoppiato con la «boreal tempesta» del v. 31. Proprio questo secondo quadro mitico sarebbe stato la fonte di ispirazione, secondo GUASSARDO 2020a, per una lunetta che il Pontormo affrescò nella villa medicea di Poggio a Caiano (Salone Leone X) attorno al 1521: proprio in quella villa si era recato Ariosto durante la prima visita del 1519, per rendere omaggio al duca di Urbino. Sembra dunque possibile individuare una precisa 'linea fiorentina' che emerge dal capitolo nella forma di modelli più o meno esplicitamente richiamati (come è il caso delle *Stanze* di Poliziano). Proprio il calibrato esercizio di encomio giocato da Ariosto nel testo può allora far comprendere i motivi profondi di una collocazione così centrale nell'economia della raccolta rossiana.

METRO. Capitolo ternario con rima incatenata ABA BCB... XYX Y. Rime ricche *rimena* : *amena*; ricche (inclusive) *scopriva* : *riva*, *vote* : *devote*, *suspesa* : *pesa*, *insegni* : *segnì*; inclusive *lauro* : *auro* : *mauro*, *onda* : *feconda* : *fronda*, *mio* : *io*; derivative *prepose* : *pose*; equivoche *dee* : *dee*.

1-6. Posa e crescita del lauro in primavera. 7-10. Dee che si dilettono nella sua ombra. 11-15. Arrivo dell'inverno e indebolimento del lauro. 16-18. Invocazione alle divinità agresti affinché lo salvino.

Ne la stagion che 'l bel tempo rimena [1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc C2 P3

[1-2] **Tempo e luogo del capitolo: primavera in un *locus amoenus* e posa del lauro. 1.** *Ne la stagion...* *rimena*: la perifrasi che indica la primavera fa riferimento alla ciclicità della natura (*rimena*), ed

di mia man posi un ramuscel di lauro
 3 a mezzo colle in una piaggia amena,
 che di bianco, d'azzurro, vermiglio e auro [2]
 fioriva sempre, e sempre il sol scopriva,
 6 o fusse a l'Indo o fusse al lito mauro.
 Quivi trahendo hor per herbosa riva, [3]

è mutuata dal ricordo di due *incipit* dei *Fragmenta*, rispettivamente *Rvf* 50, 1: «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina», e *Rvf* 310, 1: «Zephro torna, e 'l bel tempo rimena». Si tratta di echi petrarcheschi diffusi (ad es. BOIARDO, *PE* III 40: «Quella stagion che al bon tempo rimena»). **2. di mia man:** espressione ariostesca diffusa nel *Furioso* (così in XXI 7, 6). ~ *ramuscel*: nel Cinquecento è probabilmente sentito come termine dantesco, vulgato dall'aldina *Le terze rime di Dante* 1502 (*Inf.* XIII, 32 il «ramuscel di pruno» colto da Dante, che desta Pier della Vigne); oggi l'edizione Petrocchi pone a testo *ramicel*. ~ *lauro*: negli intenti encomiastici del capitolo è *senhal* per Lorenzo de' Medici (nella canz. V, 136 esclusa dal Rossiano, è *senhal* per Lorenzo il Magnifico). Collocato nel canzoniere, il *lauro* assume grande valore simbolico, rimandando insieme al tessuto petrarchesco e all'equazione lauro-poesia, già classica. **3. a mezzo... piaggia amena:** il luogo di coltivazione del lauro è ovviamente idillico (*amena*). Il verso ricalca strutturalmente un luogo di *OF* XVII 57, 8: «Tra verdi colli in una piaggia amena»: per la datazione del cappello, posta al 1519 e dunque successiva al *OF* A, cfr. cappello. **4. di bianco... e auro:** i colori dei fiori che sbocciano nella *piaggia* (bianco, azzurro, rosso e oro) sono tipici: la sequenza di quattro *cola* ricorre in due luoghi di POLIZIANO, *Stanze* I 55, 7-8, ma soprattutto I 77, 7-8 («ma l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi», e «l'erba di sue bellezze ha meraviglia: / bianca, cilestra, pallida e vermiglia», in cui però *pallida* sostituisce *auro*). Si tratta di stilemi con radici provenzali, quali «il prat son vert, blanc, e vermeil e blau» (AIMERIC DE PEGUILHAN 31, 3), e il più noto ARNAUT DANIEL XIII, 1: «Er vei vermeills, verts, blaus, blanc, gruocs». Nella lirica latina ariostesca si rintraccia un'analoga enumerazione floreale, in cui però i fiori vengono chiamati per nome e non accennati attraverso i colori (*Carm.* LIII 102: «liliaque, violaeque, rosaeque, brevesque hyacinthi»). **5. fioriva sempre... sol scopriva:** la perennità della primavera e dell'esposizione solare è uno dei caratteri precipui dei giardini incantati, come accade nel giardino di Dragontina (BOIARDO, *IO* I, VI 48, 5: «Nel qual sempre fioriva primavera»), ma anche in quello di Logistilla (*OF* X, 62-63). **6. o fusse a l'Indo... lito mauro:** perifrasi geografica per indicare gli estremi della parabola percorsa dal sole nell'arco di una giornata, rispettivamente l'alba (con il riferimento al mare Indo, posto all'estremo est del mondo) e il tramonto (che si verifica al *lito mauro*, cioè il Marocco, posto a ovest). Ricorre altrove nelle rime (cfr. almeno canz. V, 140-142), ma soprattutto nel *Furioso* (anche in *Cinque canti* I, XLVII, 7): per un elenco completo delle occorrenze nel poema e nel Rossiano, cfr. Vr 6, 25-26.

[3-5] Coltivazione e crescita del lauro. 7. Quivi traendo... riva: inizia qui una serie di azioni legate alla coltivazione del lauro (vv. 7-10, rispettivamente: l'innaffiatura, l'asportazione di terra, la concimazione). La parafrasi di questo verso ha suscitato non poche difficoltà ai commentatori moderni: SEGRE 1954, p. 171 rendeva *traendo* con 'vagando' (e su questa interpretazione si appoggia anche il GDLL, *ad loc.*, che riporta proprio i versi ariosteschi). Già BIANCHI 1992, p. 257 preferiva la parafrasi fornita da SANTORO 1989, pp. 268-269, che legava il v. 7 al successivo, identificando in «tepidà onda» il complemento oggetto di *traendo* e *rorando*, e così anch'io: «talvolta derivando attraverso una riva erbosa l'acqua tiepida, talvolta versandola...». **8. rorando:** 'versando', latinismo: indica un tipo di innaffiatura dolce, simile alla naturale rugiada che bagna e ristora le piante. ~ *tepidà onda*: innaffiare

hor rorando con man la tepida onda,
 9 hor rimovendo la gleba nativa,
 hor riponendo più lieta et feconda, [4]
 fei sì con studio et con assidua cura
 12 che 'l lauro hebbe radice e nuova fronda.
 Fu sì benigna a' miei desir natura [5]
 che la tenera verga crescer vidi
 15 e divenir solida pianta et dura.
 Dolci ricetti, solitarii e fidi, [6]
 mi fur queste ombre, ove sicuro puote

con acque tiepide è consuetudine per far crescere più velocemente la pianta (così PALLADIO VOLGARE 1528, V *Aprile*, III *Dell'Horti*, c. XLIVv: «El Ocimo in questo mese si semina. Nasce presto si dice / se subito puoi che l'haverai seminato / con l'acqua calda lo bagnil»). **9.** *gleba nativa*: la terra originaria. *Glebe* si attesta anche in *Satire* VI, 80. **10.** *or riponendo... feconda*: 'talvolta spargendo della terra più ricca e feconda', indica l'atto di spargere del terriccio. **11-12.** *fei sì con studio... nuova fronda*: 'feci sì, con grande impegno e cura assidua, che il lauro mettesse radice e nuove fronde'; le *nuove fronde* si mettono generalmente a primavera. *Studio* e *cura* formano un dittico ricorrente, quasi un'endiadi: proprio in *OF* X 63, 5 ricorrono in un dittico riferito a Logistilla e alla sua capacità di mantenere il suo giardino sempre verde. **13.** *sì benigna a' miei desir natura*: qui personificata, la natura è entità *artifex* e in questo caso benigna all'io, perché consente al lauro di crescere. **14.** *tenera verga*: una pianta ancora piccola, dal fusto non indurito dalla corteccia. La metafora della *tenera verga* viene usata da B. TASSO, *Amori* V, 2 e 9 in encomi per un infante destinato a grandi onori («Tenera verga di sì nobil pianta / come 'l sol veggia da l'Idaspe a Tile, / [...] cresca il tuo tronco a l'arbor suo simile»). Se il *senhal* del lauro andrà riferito a Lorenzo de' Medici, il contesto è molto simile.

[6] Ombra del lauro come rifugio dell'io. **16.** *Dolci ricetti, solitarii e fidi*: i *dolci ricetti* sono tessera petrarchesca (*Rvf* 281, 1: «Quante fiate, al mio dolce ricetto»), e indicano un ricovero caro (in *TC* I, 79, addirittura il paradiso). ~ *solitarii*: rimanda al topico e petrarchesco *amor solitudinis* (*Rvf* 35), dove l'io può rifugiarsi: così anche accade anche qui (v. 18). ~ *fidi*: ('fedeli') rafforza ancora l'elezione dei *ricetti* naturali quali unici degni di accogliere e ascoltare i lamenti dell'io. **17.** *fur*: furono. ~ *ombre*: l'ombra è quella creata dalle fronde del lauro, che offre un riparo prediletto all'io. Che l'ombra del lauro sia fonte di ristoro è motivo topico, e non a caso ricorre anche nella già citata canz. V, dove il Lauro indicava Lorenzo il Magnifico (139-142: «quel tósco in terra e in ciel amato Lauro / socer ti fu, le cui mediche fronde / spesso alle piaghe, donde / Italia morì poi, furon ristauro»). L'ombra ristoratrice (così anche in *Rvf* 327, 1-2: «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra / del dolce lauro») è una delle proprietà del lauro elencate in PETRARCA, *Coll. laur.* 11, 7: «Et preterea arbor hec umbrifera et quieti laborantium accomoda». **18.** *sfogarsi il cor*: il motivo dello sfogo del cuore è generalmente legato alla scrittura (da *Rvf* 293, 9-11: «Et certo ogni mio studio in quel tempo era / pur di sfogare il doloroso core / in qualche modo, non d'acquistar fama» al noto sonetto incipitario di COLONNA A1, 1: «Scrivo sol per sfogar l'interna doglia»); qui invece si lega agli *amorosi gridi*, inabissando il *planctus* dell'io in un contesto idillico e naturale, che contrae debiti con il lamento pastorale. In *Carm.* VI 3, Ariosto riconosceva al fratello Pandolfo la possibilità di comporre poesia – epica o elegiaca a sua scelta – all'ombra delle frondi di noccioli (1-3: «Ibis ad umbrosas corylos, Pandulphe, Copari, / murmure somnifero quas levis aura movet. / Me sine sub denso meditabere tegmine carmen»).

18 sfogarsi il cor con amorosi gridi.
 Vener lasciando l'alte sedie vote [7]
 del sacro Idalio, e lungi da li odori
 21 che fuman l'are di Sabei devote,
 sovente con le Gracie in lieti chori [8]
 vi danzò intorno; et per li rami intanto
 24 salian scherzando i pargoletti amori.

[7-8] **Venere e le grazie all'ombra del lauro.** Sotto l'ombra del lauro si svolge una scena mitica e campestre, che ricorda iconicamente la sezione centrale della *Primavera* di Botticelli: Venere è attorniata dalle tre Grazie, e sullo sfondo, tra i rami dell'alloro (là erano alberi d'arance), sbucano gli Amori alati. La scena condivide stilemi e personaggi anche con il giardino di Venere di POLIZIANO, *Stanze* I, 77-92 (cfr. cappello). **19-20.** *lasciando l'alte sedie vote / del sacro Idalio:* 'lasciando vuote gli alti scranni del sacro Idalio'. La *iunctura alta sedia* ricorre anche in *Satire* II, 206, (dove indica il seggio pontificio), in variazione dell'«alto seggio» dantesco (*Inf.* XXVII, 111). Valga anche il richiamo a *Satire* III, 15: «che fe' Saturno al suo ne l'alto seggio», dove l'*alto seggio* è quello di una divinità come in questo verso. ~ *sacro Idalio:* generalmente identificato con una regione montuosa o una città di Cipro dove sorgeva un tempio dedicato a Venere, il luogo è citato nell'*Eneide* proprio in relazione alla sua sacralità e ai suoi legami con la dea Venere (*Aen.* I 681: «super Idalium sacrata sede», da cui Ariosto sembra aver tratto l'espressione; ma anche *Aen.* X 51-52, in un elenco di luoghi cari a Venere); PROPERZIO II 13b, 54 parla invece di «Idalio vertice». Ariosto sembra riprendere tale tradizione letteraria, che poneva il tempio sulla cima di un monte (più che nella città di Cipro). **20-21** *e lungi da li odor / ... Sabei devote:* «è lontana dagli odori che profumano di Sabei e si levano dagli altari devoti?». Il distico riprende piuttosto esplicitamente un altro passo dell'*Eneide*, in cui si riporta l'uso invalso presso il tempio di Pafo, sempre a Cipro, di bruciare su «centumque arae» l'incenso sabeo (I, 415-417: «Ipsa Paphum sublimis abit sedesque reusit / Laeta suas, ubi templum illi centumque Sabaeo / Ture calent arae sertisque recentibus halant»). Il popolo arabo dei Sabei era noto per la produzione di incensi profumati destinati ai templi (VERG., *Georg.* I 57 e II 117; STRABONE, *De situ orbis* 1510, c. CXLr: «His proxima est felicissima Sabaeorum terra, quae maxima natio est. Apud hosthus et myrra et cinnamomum nascunt»); ma si aggiunga che Venere, in particolare, era allettata dai profumi (così BOCCACCIO, *Genealogie* III, XXII 17: «et Venus odoribus delectatur»). **22-23.** *sovente con le Gracie... / vi danzò intorno:* il corteggio delle Grazie attorno a Venere è elemento ricorrente nella classicità: l'arrivo della primavera festeggiato da Venere con le Grazie e le ninfe ricorre in ORAZIO, *Carm.* I 4, 5-6: «Jam Cytherea choros ducit Venus imminente luna, / Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / Alterno terram quatunt pede», e *Carm.* I 30, 5-6: «Fervidus tecum puer et solutis / Gratiae zonis properentque Nymphae». Per Boccaccio il servaggio a Venere è ormai segno distintivo delle Grazie: *De montibus* III 2 (*Acidalius*), «Gratias tres Iovis filias, que Veneri obsequentes sunt». ~ *lieti chori:* espressione che occorre in BOCCACCIO, *Rime* XL, 3. **23-24.** *e per li rami in tanto / ... i pargoletti Amori:* fratelli di Cupido e figli di Venere (è chiamata «madre delli Amori» in POLIZIANO, *Stanze* I 77, 2), gli Amori vengono rappresentati tra gli alberi, come da tradizione; così appaiono anche in OF VI 75, 1-3: «Per le cime dei pini e degli allori, / degli alti faggi e degl'irsuti abeti, / volan scherzando i pargoletti Amori», da cui viene il calco di questo verso. L'arrivo di Venere sotto gli alberi dove volteggiano gli Amori è già in POLIZIANO, *Stanze* I 92, 5-6: «la dea Ciprigna fra' suoi dolci nati / spesso sen viene».

	Spesso Diana con le nimphe accanto	[9]
	l'arbuscel suavissimo prepose	
27	a le selve de Eurota et d'Erimanto:	
	et queste e altre dee sotto l'ombrose	[10]
	frondi mentre in piacer stavano et in festa	
30	benedicon talhor chi 'l ramo pose.	
	Lassa! onde uscì la boreal tempesta?	[11]

[9-10] **Diana e altre dee sotto il lauro. 25.** *Spesso Diana... accanto*: così come le Grazie volteggiano attorno a Venere, le ninfe sono generalmente associate in corteggio a Diana (cfr. ARDISSINO, 2013); tale tradizione si radica nelle opere boccacciane, in particolare al *Ninfale fiesolano* 9, dove le donne smettono la vita familiare per seguire Diana e divenire ninfe, votandosi alla castità e alla solitudine dei luoghi ombrosi. Valga anche il richiamo a BOCCACCIO, *Genealogie* V, II: «He septem venere duces, exercitus alter Nynpharum incedunt, acies formosa Diana». **26.** *propose*: 'prepose, preferì'. **27** *a le selve... d'Erimanto*: Eurota ed Erimanto sono tradizionalmente luoghi cari a Diana. Per il primo – «mons est Laconie regionis» (BOCCACCIO, *De montibus* I 227) –, Ariosto poteva aver presente *Aen.* I 498-500: «Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / Exercet Diana choros, quam mille secutae / Hinc atque hinc glomerantur Oreades»; per l'Erimanto, che generalmente è ricordato per la cattura del cinghiale da parte di Ercole (BOCCACCIO, *De montibus* I 215: «mons in Arcadie finibus constitutus est, in quo Hercules aprum cuncta vastantem vivum cepit eumque Euristeo detulit regi»), l'associazione a Diana avviene già in OMERO, *Odisea* VI, 102-105: «Come sui monti va Artemide saettatrice, / sull'immenso Taigeto o per l'Erimanto», ma non è altrove molto attestata. **28.** *queste e altre dee*: incapsulatore anaforico usato ampiamente da Ariosto nei capitoli per concludere serie di elenchi o *exempla* (ad es. Vr 27, 17-18). ~ *amorose*: è lezione trasmessa unicamente da Vr; gli altri collettori leggono *ombrose*. Ho deciso di conservare l'aggettivo che dà luogo a una *iunctura* già dantesca (*Rime* 46, 134), e poi accolta anche da L. DE' MEDICI, *Canzoniere* XVI 17 («e più verde l'amorose fronde / rinascon ne' be' luoghi di Diana»). **29.** *in piacer... e in festa*: si vedano BOCCACCIO, *Filostrato* IV 128, 7-8; *Teseida* X 110, 1-3, dove il dittico *in piacere* e *in festa* è talvolta unito a *gioco*. **30.** *chi 'l ramo pose*: l'io lirico in questo caso (cfr. v. 2).

[11] **Rivolgimento improvviso della natura. 31.** *Lascia!*: L'esclamazione (al femminile che rimanda all'io lirico) segnala il cambio di rotta del capitolo, che da un lessico e temi idillici passa repentinamente a uno svolgimento tragico. ~ *onde uscì la boreal tempesta?*: 'da dove arrivò la gelida tempesta?'. *Uscir tempesta* è costruzione che ricorre anche in OF VIII 81, 3. ~ *boreal*: è aggettivo raro in lirico, che ricorre però in OF X 72, 7, «boreale orrida terra» con cui vengono indicate le terre del nord; nel capitolo indica piuttosto la bora che, in quanto vento settentrionale, particolarmente gelido e impetuoso, è in grado di arrecare danni all'alloro. **32.** *onde la bruma? onde il rigor e il gelo?*: sono gli effetti prodotti dalla tempesta: come in *Rvf* 185, 8, e poi in BEMBO, *Rime* 63, 1 («Se 'l foco mio questa nevosa bruma / non temprà»), la *bruma* è la brina invernale, pericolosa per le piante sempreverdi abituate a climi più miti; il *rigor* rimarca la durezza dell'inverno; il *gelo* è invece la grandine (così anche in OF XVIII, 142, 2-4: «la procella, / che di pioggia oscurissima e di gelo / i naviganti miseri flagella»). **33.** *nieve*: il dittongamento ha diverse occorrenze anche nel *Furioso*, e non viene emendato nemmeno in C. ~ *a' danni miei sì presta*: 'così pronta, disponibile ad arrecarmi danno'. È costruzione sintattica già petrarchesca (cfr. *Rvf* 253, 14: «Fortuna, ch'al mio mal sempre è sì presta»), che diametralmente ricalca, opponendosi negli esiti, il v. 13 («Fu sì benigna a' miei desir natura»).

onde la bruma? onde il rigor e il gelo?
 33 unde la nieve a' danni mei sì presta?
 Come gli ha tolto il suo favore il cielo, [12]
 langue il mio lauro, et de la bella spoglia
 36 nudo gli resta et senza honor il stelo.
 Verdeggia un ramo sol con poca foglia, [13]
 et fra tema et speranza sto suspesa
 39 se mi lo lasci il verno o mi lo toglia.
 Ma più che la speranza il timor pesa [14]
 che contra il giaccio rio, ch'anchor non cessa,
 42 il debol ramo havrà poca difesa.
 Deh, perché inanzi che sia in tutto oppressa [15]
 l'egra radice, non è chi m'insegni
 45 come esser possa al suo vigor rimessa?

[12-13] Patimenti del lauro. 34. *Come gli ha tolto... cielo:* 'Dacché il cielo gli ha tolto il suo favore': il *come* introduce una proposizione temporale. La coppia di parole-rima *stelo-cielo*, nonché lo sfondo tematico della pianta divelta che perde il favore del cielo, ricorrono nella metafora arborea della verginità di *OF I 43*, 1-4 («Ma non sì tosto dal materno stelo / rimossa viene e dal suo ceppo verde, / che quanto avea dagli uomini e dal cielo / favor, grazia e bellezza, tutto perde»). **35-36.** *e della bella spoglia / ... stelo:* 'lo stelo resta nudo delle belle foglie e senza onore'. ~ *bella spoglia:* indica l'insieme delle foglie (così in *Rvf 318* 1-3: «Al cader d'una pianta che si svelse, / come quella che ferro o vento sterpe, / spargendo a terra le sue spoglie eccelse»); *bella spoglia* è altrove in Petrarca (*Rvf 301*, 14) il corpo di Laura, ma il calco qui è solo linguistico. ~ *resta:* primo verbo al tempo presente. La narrazione dunque ha ripercorso gli accadimenti fino al presente in cui l'io sta lamentando la triste sorte dell'alloro. ~ *stelo:* il tronco. Il *senhal* del lauro riferito ai Medici era già usato da in POLIZIANO, *Stanze* I 4, 5, dove il «santo stelo» del «Laur, sotto il cui velo / Fiorenza lieta in pace e si riposa» è Lorenzo il Magnifico. Lo *stelo* destinato a morire è anche quello della zucca, sotto cui si cela proprio la famiglia dei Medici, in *Satire VII*, 82-87 (cfr. BERRA 2019, p. 247-248). **37.** *Verdeggia un ramo:* sono poche le foglie rimaste all'alloro, nonostante sia un sempreverde. (il verbo *verdeggiare* è generalmente riferimento alla rinascita primaverile, ad es. *Rvf 255*, 9-10). Alcuni commentatori interpretano il riferimento al ramo verdeggiante come un implicito rimando alla figlia di Lorenzo de' Medici, Caterina, unica erede. **38.** *fra tema e speranza:* *timor* e *spes* sono le principali *fluctuationes animi* dello stato amoroso (analoga la sospensione di *Rvf 254*, 4: «sì 'l cor fra tema e speranza mi puntella»): qui si riferiscono alla preoccupazione per il lauro. ~ *verno:* 'inverno'.

[14-15] Disperazione dell'io che vuole far sopravvivere il lauro. 40. *Ma più che la speranza... pesa:* a vincere la guerra interiore è infine il timore. **41.** *giaccio rio:* 'ghiaccio avverso'; *giaccio* è ampiamente attestato in *OF A* e *B* (14 occorrenze), e ancora con qualche occorrenza (4) in *C*: Ariosto aveva dunque provveduto a correggere la forma. ~ *ch'anchor non cessa:* l'inverno duro si sta protraendo. **42.** *debol ramo:* l'alloro. La domanda accorata della terzina prelude l'appello alle divinità generalmente deputate alla cura delle coltivazioni e delle piante. **43.** *innanzi che sia:* 'prima che sia'. **44.** *egra radice:* 'radice malata'. ~ *non è chi m'insegni:* 'non c'è qualcuno che mi insegni'. **45.** *come esser... rimessa?:* 'come possa essere rimessa alla sua forza vitale?'.

Phebo, rettor de li superni segni, [16]
 aiuta l'arbuscello onde corona
 48 più volte havesti nei tessali regni.
 Concedi Bacco, Vertunno et Pomona, [17]
 satiri, fauni, dryade et napee,
 51 che nuove frondi il lauro mio repona.
 Soccorran tutti i dei, tutte le dee, [18]
 che de li arbori han cura, il lauro mio,
 53 perhò che gli è fatal: se viver dee,
 vivo io, se dee morir, seco moro io.

[16-17] Invocazione alle divinità agresti affinché se ne prendano cura. 46. *Phebo, rettor... segni:* Febo, identificato con il sole, è 'governatore delle costellazioni', «dato che regola il corso del sole» (SEGRE 1954, p. 173). Non a caso ALAMANNI, *Il diluvio romano* 520, lo definisce «rettor dell'alta luce». Può dunque favorire l'arrivo della bella stagione. 47-48. *aiuta l'arbuscello... i tessali regni:* il riferimento al mito dafneo, con l'allusione all'alloro di cui si corona tradizionalmente Febo, riprende la versione vulgata da Ovidio (*Met.* 452-567), che è il primo a collocare la fuga di Dafne in Tessaglia, anche se altrove la versione più diffusa pone Dafne in Arcadia (Partenio la colloca in Laconia). «Ovidio si collega così alle origini dell'oracolo delfico, dato che esisteva un nesso fra il culto di Apollo a Delfi e il lauro della valle di Tempe in Tessaglia» (il commento a OVIDIO, *Met.*, p. 205). 49. *Concedi Bacco... Pomona:* il trittico di divinità agresti, preceduto da un verbo concordato alla latina col solo primo elemento, non mi pare figuri riunito altrove. In ALAMANNI, *Della coltivazione* III, 1 («Or ne vien la stagion, Bacco e Pomona»), vengono citati insieme Bacco e Pomona. Vertunno e Pomona sono i protagonisti dell'episodio di *Met.* XIV 623-697 e 765-769. Come già anticipato nel cappello, Vertunno e Pomona saranno i protagonisti di una lunetta dipinta da Pontormo nel 1521 (per cui cfr. GUASSARDO 2020a). ~ *Bacco:* dio del vino. ~ *Pomona:* «pomorum dea» (BOCCACCIO, *Genealogie* VIII, X 1), in *Met.* XIV 623-624 figura come protettrice degli orti («Rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas / Inter hamadryadas coluit sollertius hortos»). ~ *Vertunno:* innamorato di Pomona, è qui richiamato per i panni georgici assunti nel mito ovidiano (*frondator* e raccoglitore di mele: *Met.* XIV, 622-697 e 765-769): il suo continuo cambio di abiti è associato al mutare delle stagioni. Come divinità agreste e propizia alla maturazione dei frutti è poi richiamato in PROPERZIO IV 2, 10-20, sicuramente familiare ad Ariosto. 50. *satiri, fauni, dryade e napee:* l'elenco accorpa le principali divinità minori che erano solite seguire corteggi campestri. Figura molto simile (bipartito tra semidei e semidee) in BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta* V 30, 10: «A costui i Satiri, li Fauni, le Driade, le Naiade, le Ninfe»; e CORREGGIO, *Rime* 72, 7-8: «satiri e fauni, de le selve numi, / driade e ninfe in ordinati cori». Una più lunga enumerazione di divinità minori, tra cui si annoverano anche quelle citate da Ariosto, si legge in SANNAZARO, *Arcadia* X 99-103. ~ *satiri:* con le driadi vengono citati in ARIOSTO, *Carm.* LIV, 57: «et Satyros inter celebres, Dryadasque puellas». ~ *fauni:* i fauni nel bosco accompagnavano Pandolfo in *Carm.* VI, 5 («silvicolae... Fauni»). ~ *dryade:* ninfe degli alberi (citate come i Fauni in *Carm.* VI, 9, «Dryadum lasciva»). ~ *napee:* ninfe dei boschi e dei prati. 51. *repona:* 'rimetta'.

[18] 52. *Soccorran... le dee:* è calco di VERG., *Georg.* I 21 («dii que deae que omnes, studium quibus arva tueri»), frase dipinta sulla lunetta del Pontormo (su cui cfr. ancora GUASSARDO 2020a). 53. *però che gli è fatal:* 'perciocché gli è fatale'.

3. mezzo] *la prima -z- agg* ◇ 11. fei] F- su S- ◇ 16. ricetti] -c- su -s- ◇ 20. Idalio] I- *agg.* ◇ 22. Gracie] bracie *con -c- riscritta su -c- iniziale* ◇ 26. arbuscel] arbuscell>o< *con seconda -l agg.* ◇ 28 sotto 'l] sotto >l< *probabilmente eliminato per ipermetria leggendo il secondo et del verso enfonico* ◇ 36. stelo] s>o<telo ◇ 37. Verdeggia] V>v<erdeggia ◇ 38. tema] -e- su -a- ◇ 42. debil] -o- su -i- ◇ avrà] -v- *ins. dal copista* ◇ 43. tutto] *prima -t- agg.* ◇ oppressa] oppresso>s< *con -a su -o* ◇ 51. repona] -a su -e ◇ 53. perhò] P>p<erho

(Fatini cap. IV; Bozzetti XXVI; Finazzi XXVII)

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri due manoscritti: L3, un testimone particolarmente significativo perché trasmette un buon numero di liriche ariostesche, forse di mano di Ludovico Arrighi (1475-1527), e il tardo e settecentesco P3. Se del capitolo precedente si disponevano di molti dati per circoscrivere il momento di composizione (inizio 1519), per questo componimento come per il prossimo non si possiedono indicazioni di sorta.

Vr 21 compone, con il capitolo successivo, un dittico piuttosto coeso che introduce nella raccolta la voce dell'amata, e insieme immette alla presenza degli 'altri', intesi come coloro che si insinuano nel rapporto esclusivo tra i due. Se in questo capitolo sono rappresentati come indiscreti che esercitano una curiosità inopportuna nei confronti di madonna («molti mi sono a dimandar molesti», v. 2), in Vr 22 gli stessi curiosi diventano *malparliers*, ossia maldicenti, che diffondono voci false e tendenziose sul conto di madonna, che proclama dal canto suo la propria innocenza. Il dittico risulta di notevole interesse, perché delinea un consesso sociale profondamente radicato nel contesto urbano e di corte in cui viveva Ariosto. Da qui deriva l'esigenza – già di trazione provenzale e poi dantesca – del *celar* (NELLI 1963, pp. 188 e ss.), perché la presenza di altri attori sulla scena abitata dall'io e dall'amata comporta un desiderio di segretezza che serve a far fronte al fenomeno tutto cortese dell'indiscrezione. D'altro canto, tale esigenza è spesso avvertita anche in nome dello statuto clandestino della relazione. Una simile insidia alla propria vita privata era avvertita da Ariosto anche nella realtà, stando almeno all'aneddoto biografico riportato da CATALANO 1931, I, p. 388, secondo cui il poeta si era fatto intagliare sul coperchio del proprio calamaio un amorino che invocava discrezione, portandosi un dito alle labbra. Che sia un'invenzione dei biografi cinquecenteschi o che corrisponda al vero, l'aneddoto ben illustra un'elusività di Ariosto che lascia ancora oggi in ombra zone della sua biografia e dei suoi progetti letterari.

Da un punto di vista strettamente formale il componimento esibisce numerose figure di ripetizione, specie nella sua prima parte (terzine 1-7) in cui progressivamente viene a circostanziarsi meglio l'enunciato della prima terzina, nonché centro dell'intero capitolo: l'io ostenta una misteriosa penna nera attorniata da un fregio dorato – ricamata sulla veste, come si scoprirà poi (terzina 5) –, che suscita la curiosità di molti, ma il cui significato si vuole tenere celato. La «negra penna in fregio d'oro» del v. 1 ritorna in *variatio* ai vv. 13 e 46 (v. di chiusura); i «molti» che ne domandano il significato in modo molesto (v. 2) sono le «avide menti e curiose» a cui Dio chiude la via d'accesso al cuore (v. 12), e vengono biasimati nella terzina 7; la volontà di tenere nascosto il senso del ricamo è dichiarata al v. 3 («io nol vuo' dir loro»), e poi reiterata ulteriormente alle terzine 2 e 6. Ma altri e più sottili sono i richiami che puntellano la prima parte del capitolo, sia in forma lessicale che sintattica: tra questi la reiterazione del verbo volitivo «vuo'» (vv. 3, 4, v. 16), variato anche in «volse» riferito a Dio (v. 11), che rimarca la strenua volontà di segretezza dell'io.

L'io assaltato dai «molti» indiscreti è stato generalmente riconosciuto come femminile, in forza della voce che parla anche a Vr 22, senza ombra di dubbio l'amata (e che prenderà parola anche a Vr 28 e 37). Sebbene non vi sia un esplicito riferimento sintattico di genere come accade per Vr 20 e 22, vi è tuttavia un'allusione all'attività del ricamo, tipicamente femminile («ho in cento luochi nel vestire trapunta», v. 14), che potrebbe confermare l'ipotesi vulgata, senza tuttavia suffragarla. L'unico a scostarsi dalla comune identificazione è BARUFFALDI 1807, p. 156, che riconduce la voce all'amante («l'aureo biondeggiare della chioma spiccava tanto sul nero della veste, che Ludovico volle di tal contrapposto formarsi una sua propria Impresa, o vogliam dire, distintivo particolare, come era

costume de' Cavalieri nelle comparse alle Giostre o Tornaamenti»). Tuttavia, per la vicinanza con il capitolo successivo e per la tangenza con altri testi ariosteschi in cui a indossare abiti misteriosamente ricamati sono donne, si è preferito in questa sede abbracciare l'interpretazione corrente, e riconoscere nell'io che parla la voce dell'amata (per un approfondimento della voce femminile nei capitoli ariosteschi, cfr. il cappello a Vr 22).

Le vesti ricamate con misteriose «imprese», comuni nel *Furioso*, non sono nuove all'Ariosto lirico. Nella canz. I, assente nel Rossiano ma arrivata fino a noi eccezionalmente in forma autografa (ms. Vb), si parla di una veste nera indossata da Alessandra Benucci ricamata di frondi dal senso «ascoso», che l'io vorrebbe disvelare (104-108: «Deh! se lece il pensiero / vostro spiar, de l'implicate fronde / de le due viti, d'onde / il leggiadro vestir tutto era ombroso, / ditemi il senso ascoso»). Per rimanere alle rime comprese in Vr, il sonetto 47 è invece dedicato a una «Vergine illustre» che indossa un abito su cui sono stati trapunti gigli e amaranti, rispettivamente simboli di fede e d'amore. Sulla penna nera di questo capitolo, attornata di fregi dorati e trapunta sull'abito, sono state avanzate alcune deboli ipotesi di richiamo allo stemma ariostesco (un'aquila nera su campo d'oro): si è timidamente congetturato che l'amata potrebbe aver indossato i colori dello stemma del soggetto lirico per dichiarare la propria fedeltà e appartenenza; ma si tratta di blande supposizioni, non suffragate da una esplicita corrispondenza dei due emblemi.

Nel linguaggio segreto degli amanti ariosteschi la penna nera assume però un senso preciso, ed è un vessillo che rivela all'altro che l'io ha «d'anima lieta o di dolor compunta» (v. 18). Stando al luogo del canzoniere in cui si trova, pochi numeri dopo Vr 19 dove vi era una piena corrispondenza degli amanti e a una manciata di componimenti da Vr 26, in cui è celebrata la notte d'amore, non sarà peregrino leggerci un significato positivo.

La seconda parte del capitolo (terzine 8-15) sposta il *focus* dalla volontà di segretezza ai curiosi, a cui l'io si rivolge per metterli in guardia con una serie di *exempla* mitici in cui l'eccessivo desiderio di sapere viene punito duramente. Ariosto rilegge alcuni miti tradizionali, in particolare le metamorfosi di Tiresia e Atteone, puniti, stando alla tradizione callimachea in parte ripresa da Ovidio (cfr. note), per aver profanato con lo sguardo il corpo virginale di Atena e Diana durante i bagni. Nella tradizione classica, forte la declinazione ovidiana, la colpa di Atteone è derubricata da «scelus» a «error» (*Met.* III 141-142), perché casuale e inconsapevole (un «Fortunae crimen»), e così quella di Tiresia; Ariosto riconosce invece ai due personaggi un *disio* di «sapere» che li rende colpevoli al pari dei molti che indiscretamente cercano di conoscere il significato della penna nera. Anche il caso della cornice (terzina 9), che nella tradizione ovidiana era punita per esser stata delatrice (*Met.* II 551-595), è qui richiamato per l'eccessiva indiscrezione. Gli episodi valgono come insegnamento esemplare ai curiosi, cui l'io femminile si rivolge in tono gnomico-sentenzioso alla terzina 8: «Non so s'avete udito dir di alcuni...». Il monito, velato d'accusa, è ripreso nella conclusione (terzine 13-15), dove si ricorda ai curiosi che non devono chiedere notizie sul ricamo, anche se su di loro non ricadrà una punizione tanto grande quanto quella occorsa alle figure del mito.

METRO. Capitolo ternario con rima incatenata ABA BCB... XAX A. Le parole-rima A *d'oro-oro* (vv. 1 e 3) aprono e poi suggellano il componimento in modo speculare (*oro-d'oro*, vv. 44 e 46). Ai vv. 23 e 27 ricorre la rima identica *sapere* (solo il manoscritto L3 trasmette *vedere* al v. 27). Sono rime ricche *trapunta* : *compunta*; inclusive *anco* : *manco* : *fianco*, *esse* : *dolesse* : *stesse*. Formano una consonanza, sebbene appartengano a sequenze rimiche diverse *donne* : *danno* ai vv. 40-41

1-7. Una misteriosa penna nera, attornata di un fregio d'oro e ricamata sulla veste dell'io femminile, suscita la curiosità degli indiscreti, ma la volontà di mantenerne segreto il significato è più forte. 8-13. *Exempla* mitologici

di punizioni terribili a chi è stato troppo desideroso di sapere cose che non gli competono. 14-15: chiusa gnomica-sentenziosa sulla necessità del segreto.

	De la mia negra penna in fregio d'oro	[1]
	molti mi sono a dimandar molesti	
3	l'occulto senso, et io nol vuo' dir loro.	
	Vuo' che sempre nel cor chiuso mi resti,	[2]
	né per pregare o stimular d'altrui	
6	già mai mi potrò indur ch'io 'l manifesti.	

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 P3

[1-2] Una misteriosa penna nera attorniata da un fregio dorato desta la curiosità di molti. 1. *De la mia negra... d'oro*: non sono date chiavi al lettore per comprendere il significato della penna nera in fregio d'oro trapunta sull'abito dell'io. Definito da SANTORO 1989, p. 271 «un'impresa», il ricamo riprende i colori dello stemma ariostesco, un'aquila nera su campo d'oro, secondo quanto riportano RINALDI 2010, p. 78 e soprattutto CATALANO 1931, I, p. 16. Già SEGRE 1954, p. 173, cercava di interpretare il motivo sulla scorta del significato dei colori (per cui citava le stanze di Coronato Occolti [li per errore Accolti]: OCCOLTI, *Trattato de' colori* 1568, c. 4r: «Fermezza etterna il ner, l'Oro gran fede», I, 2). ~ *negra penna*: in *Met.* II 581 il processo di «nigrescere pennis» riguarda la cornice (da *cornix* = cornacchia), trasformata in uccello (qui alla terzina 9). Il nero è colore legato a «fermezza, gravità et perpetuità» (OCCOLTI, *Trattato de' colori* 1568, c. 8r) ma anche alla «matezza», ossia alla pazzia, stando a quanto dice lo stesso Occolti e poi PELLEGRINO MORATO, *Del significato de' colori* 1535, 16r-23v (§ *Il nero ha il suo voler pien di matezza*). ~ *fregio d'oro*: «la fede si deve assomigliare al fin'oro» (OCCOLTI, *Trattato de' colori* 1568, c. 8v), a cui aggiunge (c. 9r) che «qualunque persona vorrà mostrare alla sua innamorata la fede sua, che con tal metallo et colore molto leggiadramente et bene potrà essequire il desiderato effetto»; il significato del colore era già suggerito da PELLEGRINO MORATO, *Del significato de' colori* 1535, 35v-36r (§ *Chi ha fede et signoria d'oro si vesta*). Questa interpretazione del colore, che poteva presentarsi ad Ariosto come senso comune (l'umanista Pellegrino Morato fu per altro a Ferrara tra gli anni Dieci e Venti al servizio degli Este), potrebbe indurre a osservare nel fregio d'oro una dichiarazione di fede da parte dell'io femminile all'amante. **2.** *molti mi... molesti*: subito viene declinato il motivo degli indiscreti; quei *molti* non può che richiamare DANTE, *VN* IV, 1-2: «e molti pieni d'invidia già procacciavano di sapere di me quello ch'io volea del tutto celare ad altrui». I *molti* di cui si denuncia subito la molestia corrispondono dunque a coloro (*enveios, lauzengiers, malparliers*) che possono arrecare danni al rapporto tra gli amanti attraverso voci incontrollate (cfr. Vr 22): così in CATULLO *Carm.* 5 (il «quis malus» del v. 12). **3.** *occulto senso*: nella canz. I 108 l'io chiederà il «senso ascoso» dell'impresa sull'abito di madonna (ma valga il richiamo a tutto il passo della canzone). ~ *io nol vuo' dir loro*: la necessità del *celar* era già propria del *fin'amor* (cfr. NELLI 1963, pp. 189-190). **4.** *Vuo'*: in *capfinidad* col verso precedente (in forma di correttivo), inaugura una dorsale di verbi volitivi (ancora ai vv. 11 e 16). ~ *nel cor chiuso mi resti*: il cuore come scrigno di un segreto, anche per la sua posizione recondita, è già motivo petrarchesco: *Rvf* 125, 20: «Miri ciò che 'l cor chiude», e anche *TM* II 135: «il tuo cor chiuso a tutto il mondo apristi». Spesso a essere chiuso nel cuore era il «colpo» d'Amore (*Rvf* 296, 4), celato per timore di divenire *fabula vulgi* (così anche DANTE, *Rime* 20, 7-8: ««e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso, / omai si scuopre per soperchia pena»). **5.** *stimular*: 'assillare', raro, ricorre anche in *OF* XLIV 15, 7. ~ *altrui*: pronomi generico per 'altri'. **6.** *ch'io 'l manifesti*: 'che io lo espliciti'.

	Dio, come in l'altri magisteri sui,	[3]
	providentia hebbe asai quando il cor pose	
9	ne la più ascosa parte che era in nui,	
	ch'ivi i pensieri et le secrete cose	[4]
	volse riporre, e chiuderne la via	
12	a queste avidi menti et curiose.	
	Fregiata d'or la negra penna mia	[5]

[3-4] Dio ha posto il cuore in profondità affinché possa celare i segreti. 7. *in l'altri magisteri sui*: 'nelle altre sue mansioni'. 8. *providentia*: è la capacità di prevedere con anticipo i pericoli così da affrontarli adeguatamente (così è intesa in DANTE, *Conv.* IV, V 1: «la divina provvidenza, che del tutto l'angelico e lo umano accorgimento soperchia, occultamente a noi molte volte procede»). 9. *ne la più ascosa... era in nui*: la posizione del cuore in profondità nel corpo è motivo di lungo corso: dalla «sacretissima camera del cuore» di *VN* II 4 fino alla freccia d'Amore che colpisce «la giù» in *Rvf* 2, 7. ~ *nui*: sicilianismo diffuso anche nel *Furioso* (in *OF C* si contano ancora 16 occorrenze). 10. *secrete cose*: è tessera dantesca rifunzionalizzata (*Inf.* III 21), qui a indicare il senso *occulto* del ricamo esteriore. *Secrete* è anche aggettivo fortemente connotato in senso petrarchesco, con riferimento a quel «secretum conflictum curarum mearum» dell'animo petrarchesco. 11. *e chiuderne la via*: generalmente la via al cuore era aperta ad Amore dagli occhi (*Rvf* 3, 9-10: «et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco»); in questo caso l'accesso ai curiosi è precluso fisiologicamente grazie alla provvidenza divina che ha ben celato il cuore, custode di pensieri e segreti. 12. *avidie menti e curiose*: si torna a tratteggiare i *molti* del v. 2; anche a Petrarca era necessario frapporre uno schermo al «manifesto accoger de le genti» (*Rvf* 35, 6). Il dittico aggettivale in lirica non risulta altrove attestato.

[5-6] La penna nera con fregio d'oro è trapunta su una veste, di modo che sia palese, ma che il suo significato rimanga occulto. 13. *Fregiata d'or*: il motivo d'oro sulla veste non è inusuale nel *Furioso*, anche attraverso il ricorso del verbo *fregiare* (*OF* XXV 97, 4: «d'oro fregiata l'armatura»; XXXI 38, 4: «fregiata intorno avea d'aurata lista»; V 47, 1-2: «Et io con veste candida, e fregiata / per mezzo a liste d'oro e d'ogn'intorno»). Il verso riprende, variandolo, il v. 1, a segnare la riapertura dell'argomentazione dopo le terzine d'esordio. 14. *in cento luoghi*: espressione topica e iperbolica per indicare abbondanza, usata altrove da Ariosto (*OF* XXIII 103, 1-2: «Angelica e Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento luoghi vede»). ~ *trapunta*: 'ricamata', è verbo tecnico che ricorre anche in *OF* XLIII 155, 4, dove Fiordiligi sogna di ricamare una veste a Brandimarte. Ricorre in rima con *compunta* in *Rvf* 201, per cui cfr. sotto (v. 18): GESUALDO 1533, c. CXXLVII^v dice che *trapungere* è «usitato verbo de' sartori». 15. *acciò*: 'affinché'. ~ *palese*: richiama il *manifesti* di v. 6. Le terzine 5 e 6 si pongono dunque come simmetriche alle strofe 1 e 2, con effetto di nuovo cominciamento dopo la chiusura del proemio. 16. *vuò tacere*: come l'apertura della terzina 2, anche questa terzina si apre con un verbo volitivo, che rimarca la volontà di trattenere il segreto presso di sé. 16-17. *a qual effetto... / l'ho di portare*: 'per quale ragione ho stabilito di portarla?'. 18. *l'anima lieta... compunta*: due opposte condizioni dell'io, che non lascia trasparire quale sia quella effettivamente provata. *L'anima lieta* è attributo di Laura in *Rvf* 215, 4. ~ *di dolor compunta*: richiama il noto v. dantesco di *Inf.* I, 15: «che m'avea di paura il cor compunto», che troverà una mediazione petrarchesca in *Rvf* 201, 7: «ch'i' non sia d'ira et di dolor compunto». *Compunta* è latinismo e vocabolo scritturale («compuncti sunt corde», *Act. Ap.* 2, 37), e indica l'effetto di un sentimento doloroso. A partire da *OF C* l'espressione ricorre in LVI 63, 3 («da gran dolor compunto»).

ho in cento luochi nel vestir trapunta,
 15 acciò palese a tutti gli occhi sia;
 ma vuo' tacere a qual effetto assunta [6]
 l'ho di portare, e non vuo' dir se mostra
 18 l'anima lieta o di dolor compunta.
 Se voi direte ostination la nostra [7]
 io dirò che immodesti et importuni
 21 voi sete, et gran discortesia la vostra.
 Non so s'havete udito dir di alcuni [8]
 che de havere disiato di sapere
 24 li altrui secreti esser vorian digiuni.
 L'uccel c'ha bigio il petto et l'ale nere, [9]
 fu prima donna et diventò cornice
 27 per esser troppo vaga di sapere.
 Ciò ch'altri asconder vol, spiare non lice, [10]

[7] 19. *ostination*: è termine impiegato raramente in poesia (ma vi sono tre occorrenze nel *Furioso*): l'ostinazione è resa nel capitolo dalle molte affermazioni di segretezza avanzate dall'io nelle terzine precedenti (sottolineate dalla ricorsività dei verbi volitivi e di certe strutture sintattiche). 20. *immodesti e importuni*: 'presuntuosi e indiscreti'; in *OF XXVII* 121, 5 «importune» sono tra le altre cose le donne secondo Rodomonte, impegnato in un discorso misogino. 21. *gran discortesia*: violazione alle norme comuni della cortesia, che si riscontra talvolta nei personaggi negativi dei romanzi cavallereschi: così in BOIARDO, *IO* es. I, XII 66, 3, e II, XX 57, 5, ma anche nello stesso *Furioso*.

[8] **Introduzione agli *exempla***. 'Non so se avete sentito dire di alcuni che vorrebbero non aver desiderato di sapere i segreti altrui'. 23. *avere disiato di sapere*: è la colpa commessa dai *molti* citati nella prima terzina, quelle «avide menti e curiose» (v. 12), rifratta poi negli *exempla* mitologici richiamati nella seconda parte del capitolo. 24. *esser vorian digiuni*: costruzione verbale già dantesca, e molto diffusa (*Inf.* XXVIII 85-87: «Quel traditor [...] / vorrebbe di vedere esser digiuno»); ricorre anche in *OF XXXI* 25, 1: «Vorrebbe de l'impresa esser digiuno».

[9] **La cornice**. 25. *L'uccel c'ha... l'ale negre*: è la cornacchia, con il petto grigio (*bigio*) e le ali nere; le cornacchie sono comunemente descritte per i colori del petto e delle ali anche nei trattati cinquecenteschi: OLAO MAGNO, *Historia* 1565, p. 236v, II, *De li corvi marini*: «Questi uccelli sono negrissimi fuor che 'l petto e 'l ventre, dove sono di color bigio, et hanno una incomparabile avidità di devorare». 26. *fu prima... cornice*: riferimento al mito ovidiano di Coronis, trasformata in cornacchia da Minerva per aver commesso atto di delazione nei confronti delle figlie di Cecopre (*Met.* II 551-595). In Ovidio il racconto della sua metamorfosi è incasellato nella storia del corvo, di cui si cita la mutazione di colore in *Vr* 22 (vv. 1-3, cfr. *ad loc.*). 27. *vaga di sapere*: torna il problema del desiderio di conoscenza; *sapere* è in rima identica con *sapere* del v. 23, con ripresa della struttura dell'emistichio.

[10-11] **Tiresia e Atteone**. 'Non è lecito cercare di conoscere ciò che ciascuno vuol nascondere, e vi dovrebbe trattenere anche quello che si dice di Tiresia e Atteone'. 28. *spiar non lice*: l'atto dello *spiar* ricorreva anche nella canz. I, 105: «Deh! se lece il pensiero / vostro spiar», sempre in un contesto di disvelamento di un misterioso ricamo su un abito (cfr. cappello). 30. *Tiresia e Attheon*: i due miti (per

et vi devrebbe refrenar quello anco
 30 che di Tiresia et Atheon si dice:
 de qualli un fe' restar di luce manco [11]
 Pallade ultrice, et l'altro fe' Diana
 33 sfamar i cani suoi del proprio fianco.
 Se d'esser sopragionte a la fontana, [12]
 nude il bel corpo, così increbbe ad esse
 36 che vendetta ne fero acerba et strana,
 non fora altra ragion che mi dolesse [13]
 che voi molto più adentro che alle gonne
 39 veder cercasse come il cor mi stesse.
 Non son già dil valor di quelle donne, [14]
 né sì crudel che a voi facessi il danno
 42 ch'elle fero a Tiresia, e ad Atheonne;

Tiresia *Met.* III 316-338; per Atteone *Met.* III 138-252) sono evocati insieme in un inno callimacheo, *Inno per i lavacri di Pallade* (Atteone ai vv. 107-115), su cui cfr. BARCHIESI-ROSATI 2005, p. 146. ~ *si dice*: verbo che, come analoghi petrarcheschi (*ho letto*, etc.), indica un sapere condiviso fondato sulla conoscenza dei classici. **31-32.** *de qualli un fe'...* / *Pallade ultrice*: 'dei quali Pallade vendicatrice fece restare uno senza luce'. L'accecamiento di Tiresia perpetrato da Atena per averla vista bagnarsi a una fonte è narrato da PROPERZIO IV 9, 57-58 («magno Tiresias aspexit Pallada vates, / fortia dum posita Gorgone membra lavat»). Si tratta di una versione minoritaria del mito, rispetto a quella vulgata da Ovidio (*Met.* III 316-338) e ripresa anche da TEBALDEO, *Rime* 165, 10, che vede Giunone accecare Tiresia perché, in una disputa tra lei e Giove su chi provasse maggior piacere (se l'uomo o la donna), Tiresia, che era stato tanto uomo quanto donna, aveva dato ragione a Giove. ~ *Pallade ultrice*: epiteto di Diana; spesso nella classicità l'aggettivo *ultrix* era associato alle Erinni. Ricorre in *Cinque canti* I 44, 5, riferito a Invidia. **32-33.** *e l'altro fe' Diana / ... fianco*: la versione del mito di Atteone sbranato dai cani per aver visto Diana fare un bagno è ovidiana (*Met.* III 138-252). ~ *Diana*: la divinità ricorreva già in Vr 20 (terz. 9), in quell'occasione lieta e attorniata dalle ninfe all'ombra del lauro; qui la dea è invece adirata. ~ *fianco*: 'corpo'.

[12-14] Paragone tra le dee e l'io femminile sull'onta subita. 34-35. *Se d'esser... ad esse*: 'Se rincrebbe loro a tal punto di essere raggiunte alla polla, nude'. ~ *fontana*: 'fonte d'acqua, polla', così in OF XVIII 139, 1-4: «Da limpida fontana tutta quella / piaggia rigando va un ruscel fecondo». **36.** *fero fecero*. ~ *acerba e strana*: 'amara e fuori dal comune', dittologia aggettivale già petrarchesca (*Rvf* 25, 3: «mirando per gli effecti acerbi et strani»). **37-39.** 'non sarebbe fuor di ragione che mi dispiacesse che voi cercaste di vedere molto oltre le vesti come stia il mio cuore'. ~ *che voi molto più adentro che alle gonne / veder cercasse*: costruzione simile sintatticamente e contenutisticamente a OF XXI 34, 5-6: «cercando va più dentro ch'alla gonna / suoi vizii antiqui». La "gonna", probabilmente veste intima che si trova a contatto con la carne, era limite esterno del corpo da non superare anche in Petrarca (*Rvf* 23, 34: «non essermi passato oltra la gonna»: in questo caso il colpo sferrato da Amore non aveva punto la viva carne, ma si era fermato alla veste). **40.** *valor di quelle donne*: la grandezza delle dee Atena e Diana. **41.** *crudel*: le dee, oltre ad essere grandi, sono crudeli per l'eccessiva punizione inflitta a Tiresia e Atteone (la vendetta era stata poco sopra ritenuta *acerba e strana*).

[15]

dicovi ben che 'l dritto lor non fanno
 quilli che 'l studio et tutto il pensier loro
 45 sol per volere interpretar post'hanno
 questa mia negra penna in fregio d'oro.

2. dimandar] dimandar>e< ◇ 5. stimulare] stimular>e< ◇ 7. Dio] D>d<io ◇ 10. secrete] *seconda -e- ins.* ◇ 13. d'or] d'or>o< ◇ 14. luochi] lo chi *con cassatura del primo chi e aggiunto unito a luo* ◇ 20. immodesti] l'immodesti *con prima -m- su -ni- originale e tratto di unione con desti* ◇ 24. digiuni] d'ingani *espunto e digiuni inserito da altra mano nel margine destro* ◇ 28. vol] -o- *su -u-* ◇ 30. dice] -c- *su -s-* ◇ 38. gonne] -nne *da -me* ◇ 40. valor] valor>e<

[15] Conclusione sentenziosa. 43. *dicovi ben:* avvio sentenzioso e gnomico. ~ 'l dritto lor non fanno: 'non esercitano un loro diritto legittimo'. **44.** *studio:* propriamente l'applicazione.

46. *questa mia negra... fregio d'oro:* conclusione circolare che riprende il primo verso, sottolineata per altro dalle rime *loro-d'oro* (A), qui speculari rispetto all'avvio.

(Fatini cap. VI; Bozzetti XVII; Finazzi XXVIII)

Il capitolo è trasmesso dai collettori e dal tardo ms. P3. Con il capitolo precedente, *De la mia negra penna in fregio d'oro*, forma un dittico la cui coesione è data da sottili tangenze strutturali, oltre che di contenuto: per citare un unico esempio, Vr 21 si chiudeva con una serie di *exempla* mitici, che qui specularmente avviano il componimento. Se lì, poi, venivano rimproverati gli indiscreti per l'attenzione rivolta al misterioso ricamo sulla veste dell'io (femminile), in questo capitolo si biasimano invece gli «audaci» (v. 19) che diffondono falsità sul conto dell'amata. Ancora una volta, inoltre, è madonna che parla in prima persona per tutto il testo: una scelta che rende il componimento ascrivibile a uno specifico sottogenere testuale, quello dell'elegia femminile. Proprio a Ferrara si riscontrano alcuni precedenti significativi: alcune voci di donna – soprattutto del mito – prendono parola nei capitoli in terza rima di Correggio (*Rime* 348-351, 353-354, 358, 365, 373, 399) e Tebaldeo (*Rime* 274, 280, 283), per cui valga il rimando generale a LONGHI 1989 e VECCE 1993. La scelta del metro da parte di Ariosto non risulta allora casuale: esso si presenta come un contenitore formale sentito come naturale, laddove si ricordi che il modello per antonomasia di un locutore femminile, le *Heroides* ovidiane, si snodava lungo uno spazio narrativo consistente, che in volgare è assicurato proprio (e solo) dalla terza rima. Nell'economia della raccolta ariostesca la voce femminile risulta comprimaria a quella dell'amante per postura del locutore e per libertà d'eloquio, pur godendo di uno spazio indubbiamente minore per numero di componimenti a essa riservati (21, 22, 28, 37).

In Vr 22 l'io femminile parla in propria difesa, e più in generale in difesa di tutte le donne caluniate, ricorrendo a uno sviluppo retorico-argomentativo e ad affondi tematici che conoscono formulazioni equiparabili nel *Furioso*. Ariosto dedica alla *querelle des femmes* il prologo del canto XX e i canti XXVIII-XXIX (ma per tutta la questione, cfr. SHEMEK 1989), che non a caso saranno i canti più richiamati qui nelle note per via di alcune tessere condivise. Come l'amata di questo capitolo, così nel prologo del canto XXIX il narratore si spende in una difesa accorata delle «donne gentil» che nel canto precedente erano state oggetto del racconto misogino dell'oste (2: «Donne gentil, per quel ch'a biasmo vostro / parlò contra il dover, sì offeso sono, / che sin che col suo mal non gli dimostro / quanto abbia fatto error, non gli perdono. / Io farò sì con penna e con inchiostro, / ch'ognun vedrà che gli era utile e buono / aver taciuto, e mordersi anco poi / prima la lingua, che dir mal di voi»). Con il passo del *Furioso* ci troviamo nello stesso orizzonte polemico del capitolo 22: anche qui la voce femminile rimprovera le «malediche lingue» (v. 32) e chiede di essere sottoposta a qualunque genere di supplizio che dimostri la sua innocenza. Non è dato sapere quale sia la voce maligna che si è diffusa, ma la memoria del canto XXVIII del *Furioso*, in cui l'oste racconta a Rodomonte una novella esemplare sulla volubilità del desiderio femminile, può far ipotizzare un simile scenario misogino: d'altronde, gli esempi virginali di Tuccia e Claudia richiamati a paragone nel capitolo (terzina 15) riguardano proprio accuse di perdita della verginità.

Il capitolo è avviato da una sequenza di *exempla* mitici i cui protagonisti vengono puniti per eccesso del «dir», v. 13 (terzine 1-5): gli atti di delazione sono tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane (l'episodio del corvo e quello di Ascalafò), e seppur mossi da spirito di giustizia, vengono puniti aspramente dalle divinità. Proprio l'episodio del corvo (*Met.* II 534-632) accoglie al suo interno una 'storia nella storia', quella della cornacchia (II, 551-595), che viene citato come esempio d'indiscrezione proprio nel capitolo precedente (cfr. Vr 21, terzina 9): Ariosto doveva avere familiarità con quella particolare sezione del poema ovidiano, che nel dittico di capitoli emerge con nitidezza, contribuendo al senso di coesione dei due testi.

La prima metà del capitolo si sofferma dunque sul problema dell'eccesso del dire, affrontandolo da un punto di vista etico e soppesandone le conseguenze. Solo nella seconda parte del componimento (terz. 12-21) si circoscrive meglio un singolo caso, che è poi quello dell'amata, vittima come si diceva delle «malediche lingue» (v. 32). La terzina centrale del capitolo (11) introduce così la topica figura del *marparlier* (o *lauzengier*) che tanto giocava un ruolo nella lirica provenzale: lì, tuttavia, la maldicenza aveva la finalità specifica di screditare l'amante presso l'amata (o il vassallo presso il signore) in una prospettiva di competizione, anche letteraria, tra pari (MONSON 1994): ma non sembra questo il caso affrontato nel capitolo. Accanto a tale filiera testuale non può esser taciuta tutta una tradizione umanistica di carmi contro i maldicenti (da Sannazaro a Panormita, fino all'esercitazione volgare di Cariteo, *Contra li malevoli*), che arriva fino al modello più vicino ad Ariosto, uno dei carmi di Tito Vespasiano STROZZI (*Eroticon* II 15, *Ad amicum de obtrectatore*), il quale fornisce un antecedente ferrarese per l'immagine del corvo fatto nero in contesti delatori (cfr. note). Una dura requisitoria contro i maldicenti verrà condotta qualche decennio più tardi rispetto alle fatiche liriche ariostesche da Stefano GUAZZO ne *La civil conversazione* (1574), dove vengono classificate le varie categorie di maldicenti (I 25: «Intendo cattivi quei maldicenti i quali senza tema, senza vergogna e senza distinzione, hanno acconcia la lingua a scardassare e diminuire in tutti i loro ragionamenti, o pubblici o privati»). Seppur successiva, la requisitoria aiuta a circoscrivere l'orizzonte polemico in cui si muove l'Ariosto: tra le categorie elencate nel dialogo si potrà infatti riconoscere anche quella che perseguita l'amata in Vr 22. Si tratta dei «maldicenti falsarii, la cui malignità è tale che vi accusano d'aver detto o fatto cosa che non pensaste mai né di fare né di dire» (*ibid.*). L'amata infatti è resa oggetto di «falsi gridi» (terzina 12), che rendono necessario provare la sua innocenza. Da qui proviene il desiderio di essere sottoposta a sofferenze probanti la sua integrità.

L'invocazione di martiri – il *fuoco*, il *ferro*, il *tòsco* – è allora funzionale a raggiungere la dignità delle vergini romane Claudia e Tuccia (terzine 14-15), e insieme denota una *firmitas* dinnanzi al mondo che è già propria di Isabella nel canto XXIX del *Furioso*, la quale, con un tranello, ottiene la propria decapitazione per non venir meno alla propria castità (non a caso nell'ottava 2 dello stesso canto, riportata sopra, il narratore denigra coloro che dicono male delle donne, apprestandosi proprio a narrare la storia esemplare di Isabella). Gli *exempla* muliebri di Tuccia e Claudia si trovano appaiati in un solo luogo a me noto: in COCCIO, *Exemplorum libri* 1507 (II, V *De precum effectu*, p. XXI^r), uno zibaldone di storie esemplari pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1507 dall'umanista Marco Antonio Coccio. Difficile indicarlo quale modello diretto per Ariosto, ma resta l'impressione che simili strumenti debbano essere indagati più a fondo per comprendere la formazione dei poeti ed entrare nella loro 'officina'. Si aggiunga poi a margine che la vicenda di Claudia conosce una diffusione cinquecentesca tutta ferrarese, attestata dal dipinto di Benvenuto Tisi detto Garofalo, *Leggenda della vestale Claudia Quinta* (1535 ca. Ferrara).

La chiusura del capitolo (17-21) si può a sua volta suddividere in una struttura 3+2: dapprima l'amata riconosce che se mai fosse colpevole di una simile colpa, meriterebbe non solo ignominia, ma un martirio pari all'inferno (17-19); conclude poi condannando allo stesso supplizio il maldicente, qualora sia lui a dire falsità (20-21).

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime inclusive *hebbe* : *vorebbe* : *increbbe*, *vanno* : *banno* : *sanno*, *grave* : *have* : *lave*; ricche (inclusive) *casi* : *occasi*; ricche *fiume* : *piume*; derivative *posto* : *imposto*.

1-5. *Exempla* mitici di punizioni riservate ai delatori. 6-11. Le divinità, che in passato elargivano punizioni severe a chi commetteva delazione, ora sono silenti anche verso i maldicenti. 12-16. L'amata, avvicinandosi a *exempla*

muliebri della romanità, rivendica la propria innocenza. 17-21. L'aspra pena riservatale, qualora fosse colpevole, va invece inflitta a coloro che dicono falsità sul suo conto.

	Era candido il corvo, et fatto nero	[1]
	meritamente fu, perché troppo hebbe	
3	expedita la lingua a dire il vero.	
	Haver tacciuto Ascalapho vorebbe	[2]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp [Pc] P3

[1] Metamorfosi del corvo. 1. *Era candido... nero*: si ripercorre la metamorfosi del corvo, che da bianco fu mutato in nero in *Met.* II 534-541 per punizione. Il verso riecheggia T.V. STROZZI, *Eroticon* II 15, 15-16: «Albus erat quondam volucris Phoebia corvus / Nunc importunae praemia vocis habet», significativamente inserito in un carme in cui vengono biasimati i maldicenti. Nelle *Satire* si dà un luogo in cui analogamente Ariosto riflette in termini morali sul corvo nero, lì simbolo dei cortigiani adulatori, in contrasto con il biancore del cigno, che rimarca purezza (*Satire* IV, 106: «e stima il corbo cigno e il cigno corbo»); una simile considerazione era per altro già declinata in *TM* Ia, 10-11 («E sì candido cigno / non fu già mai che non sembiasse corvo»). **2.** *meritamente*: l'avverbio si trova in esordio del cap. successivo (Vr 23, *Meritamente or punir mi veggio*), usato anche in quel caso per indicare un giusto castigo. **2-3.** *troppo ebbe... il vero*: 'ebbe la lingua troppo sciolta nel dire il vero'. Nel *Furioso* si contano simili espressioni di franchezza (*OF* VI 28, 1-2: «Onde con mesta e flebil voce uscìo / espedita e chiarissima favella»; XVI 39, 1-2: «Poté con queste e con miglior ragioni, / con parlare espedito e chiara voce»). Che la colpa del corvo fosse da rintracciare nella franchezza della sua lingua era motivo già ovidiano (non a caso Ovidio parla di «lingua loquaci»): «Lingua fuit damno» (*Met.* II 540). ~ *a dire il vero*: si sottolinea subito la veridicità delle parole del corvo per metterla in implicito contrasto con le falsità dei maldicenti: il corvo aveva sorpreso Coronide a tradire Apollo ed era corso a riferirlo al suo signore incappando poi nella sua ira.

[2-3] Metamorfosi di Ascalafò. 4. *Ascalapho*: L'episodio di Ascalafò è narrato in *Met.* V 530-550 (e ricordato anche in BOCCACCIO, *Genealogie* III, XIII): anche in questo caso, come per il corvo, si tratta di un atto di delazione. Egli aveva visto Proserpina nutrirsi di alcune bacche di melagrano, a lei precluse per avere salva la possibilità di lasciare l'Ade. **5.** *el testimonio*: 'la testimonianza'. ~ *stigio fiume*: il fiume Stige era comunemente considerato l'ingresso dell'oltretomba (*Iliade* II 755); per Virgilio e Dante si tratta piuttosto di una palude. Per metonimia qui indica l'Ade, presso cui era trattenuta Proserpina nel racconto ovidiano (l'espressione *stigio fiume* ricorre in CORREGGIO, *Rime extravaganti* IV 217). **6.** *alla madre... increbbe*: nelle *Metamorfosi* la testimonianza di Ascalafò rattristò Cerere e Proserpina, rispettivamente madre e figlia, perché rese impossibile il loro ricongiungimento. Infatti, a Proserpina era stato vietato di mangiare alcunché in cambio dell'uscita dall'Ade, ma la giovane, veduta da Ascalafò, si era nutrita di una manciata di grani di melagrano. **7-8.** *di funeste e d'infelici piume / si ricoverse*: comincia il racconto della metamorfosi in uccello notturno, probabilmente un allocco. Le piume sono definite attraverso una dittologia sinonimica – *funeste* e *infelici* – che introduce il motivo, topico, dell'allocco come uccello del malaugurio. L'aggettivo *funesto* riferito ad Ascalafò-allocco figura in BOCCACCIO, *Genealogie* III, XIII 2 («bubo funesta est avis et sinistri semper augurii reputata»); già il passo ovidiano contiene poi l'allusione al valore sinistro dell'uccello (*Met.* V 549-550: «foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus, / ignavus bubo, dirum mortalibus omen»). ~ *augello obsceno*: 'uccello malauguroso', latinismi. L'espressione è calco virgiliano (*Aen.* III 262: «obscenaque volucres»); anche

el testimonio che sul stigio fiume
 6 alla matre e alla figlia udire increbbe:
 ché di funeste e d'infelici piume [3]
 si ricoverse e restò augello obsceno,
 9 danato sempre ad abborrire il lume.
 Porsi devrian tutte le lingue freno [4]
 et in li altrui fatti apprender da costoro
 12 di spiar poco et di parlarne meno.
 Questi per troppo dir puniti foro; [5]
 né riguardò, chi lor punì, che fosse
 15 d'ogni menzogna netto il detto loro.
 Se de li offesi dei sì l'ira mosse [6]

XII, 876), sebbene li rimandi sempre alle Furie (così anche in N. FRANCO, *Dialogi piacevoli* 1539, p. 49v). **9. danato sempre... il lume:** l'alocco come animale notturno, che non sopporta la luce; in una delle prime edizioni volgarizzate e commentate delle *Metamorfosi* si trova proprio la chiosa: «Alocco è lo maggiore ucello che va di notte (*Metamorphosi* 1533, c. 52v).

[4-5] Insegnamento degli exempla. 10. Porsi devrian... lingue freno: 'tutte le lingue dovrebbero porsi un freno': affermazione di valore quasi proverbiale sulla necessità di moderare ciò che si dice (così ad esempio TEBALDEO, *Rime estravanti* 491, 9-10: «Adonca fa che un'altra volta freno / ponghi a la lingua, o il tuo parlar misura»; 495, 10-11: «Io vorrei pur tacere e poner freno / a la lingua). *Tenere la lingua a freno* è espressione in uso ancora oggi: per il valore storico e proverbiale dell'affermazione si veda TOSI 1991, 25: «il silenzio come *virtus* è presente in un verso dei *Disticha Catonis* (1,3,1 *Virtutem primam esse puta compescere linguam*)», che conoscerà una lunga fortuna anche medievale. **10-11.** 'e (dovrebbero) apprendere da costoro a informarsi poco sui fatti altrui e a parlarne meno'. ~ *in li altrui fatti... spiar:* il desiderio di conoscere i fatti privati del prossimo sembra connaturato alla natura umana, stando almeno a *OF* II 36, 1-4: «Questo disir, ch'a tutti sta nel core, / de' fatti altrui sempre cercar novella, fece a quel cavallier del suo dolore / la cagion domandar da la donzella». Nel capitolo, tuttavia, il contesto lo rende atto riprovevole, già biasimato aspramente in Vr 21. Non è un caso che qui torni il verbo *spiar*, là al v. 28, specificamente connotato come l'atto dell'indiscreto. **12. di spiar poco... meno:** vengono qui riassunti i due atti biasimati nel dittico di capitoli: dapprima quello dell'indiscrezione (Vr 21), e poi quello della maldicenza (Vr 22). Sono due momenti che fanno parte dello stesso momento lesivo perpetrato nei confronti degli amanti. **13. Questi:** il corvo e Ascalafo. ~ *per troppo dir puniti foro:* 'furono puniti per un eccesso del dire'. **14-15.** 'ne a chi li punì importò che il loro detto fosse privo di menzogna'. Nella punizione comminata ai due protagonisti dei miti la verità non costituisce un attenuante. Se in Vr 21 le dee perpetravano una *vendetta*, definita *acerba e strana* (v. 36), qui l'azione divina rientra in un concetto di giustizia (vd. poi terzina 11).

[6-7] Apice patetico: se così duramente vengono puniti dalle divinità coloro che dicono il vero, i maldicenti meritano di peggio. 16-17. 'Se l'essere ciarlieri e loquaci del vero mosse l'ira degli dei offesi a tal punto'. **16. Se de li offesi... mosse:** il costrutto *movere* + compl.ogg. è tipico della lingua latina. Così, in analogo contesto semantico, Delia suscita l'ira delle divinità in OVIDIO, *Fasti* V 539: «Verba mouent iras non circumspecta deorum». **17. garuli e loquaci:** dittologia non attestata altrove. *Garrulo* indica un uomo pettegolo, che parla volentieri: in *OF* XXIX 8, 2, il «garrulo eremita» è

l'esser del vero garuli et loquaci
 18 che con eterna infamia ambi percosse,
 qual pena, quale obrobrio a quelli audaci [7]
 si converria, ch'altri biasmando vanno
 21 de colpe in che si sanno esser mendaci?
 O di noi più non curano, o non hanno [8]
 qua giù più forza, o de li nostri casi
 24 quei che regono il ciel più poco sanno,

l'eremita chiacchierone che non a caso venne ucciso da Rodomonte. *Loquace* era già il corvo nel racconto ovidiano (cfr. note ai vv. 2-3). **18. eterna infamia:** è significativo che l'espressione ricorra anche in *OF* XX 3, 5-6: «e perché, odiose lingue, il mal dir vostro / con vostra eterna infamia si sommerga», dove vengono biasimate le malelingue che oscurano la fama delle donne virtuose del sedicesimo secolo, per i quali viene invocato un marchio d'infamia eterno. ~ *ambi percosse:* 'colpi entrambi' (il corvo e Ascalafo); il soggetto di *percosse* è l'*ira*. **19. qual pena, quale obrobrio:** *obrobrio* vale 'umiliazione', in senso punitivo. Momento di svolta del capitolo da cui si inizia a parlare dei maldicenti che hanno importunato madonna, e della pena che spetta loro per il loro peccato aggravato di menzogne. **20-21.** 'che vanno rimproverando altri per colpe di cui conoscono la falsità'. Ariosto delinea qui il ritratto del maldicente *falsario* così come poi sarà stato definito da GUAZZO, *La civil conversazione* I 25 (cfr. cappello), che introduce bugie nelle voci diffuse. L'aggravante della falsità configura la colpa del maldicente in un quadro etico di giustizia divina che affonda le proprie radici anche nel precetto cristiano del «non dire falsa testimonianza».

[8-9] Il mancato intervento divino sui maldicenti fa dubitare perfino della loro esistenza. La terzina 8 svolge una serie di enunciati sulla natura degli dei dal sapore quasi epicureo. **22. O più di noi non curano:** la cura degli uomini non è prerogativa divina secondo la nota massima epicurea, ripresa ampiamente nella letteratura latina (TACITO, *Annales* VI 22: «ac multis insitam opinionem non initia nostri, non finem, non denique homines dis curae»; ma più diffusamente LUCREZIO, *De rerum natura* II 646 e ss.; CICERONE, *De natura deorum* I, 45; 51 e ss.; SENECA, *De benef.* IV 4, 1; LATTANZIO, *De ira Dei* XVII). Qui e infra il *più* ha valore di marcatore temporale, indicando un tempo – quello cantato da Ovidio nelle metamorfosi sopra ricordate – in cui le divinità invece si curavano degli uomini e amministravano la giustizia. **22-23. o non hanno / qua giù più forza:** ancora valga il richiamo alla filosofia epicurea per la perdita del potere delle divinità sul mondo, per cui SENECA, *De benef.* IV 19, 1: «Tu denique, Epicure, deum inermem facis, omnia illi tela, omnem detraxisti potentiam et, ne cui umquam metuendus esset, proiecisti illum extra metum». **24. o de li nostri casi / ... più poco sanno:** l'ipotesi proietta le divinità fuori dall'onniscienza che dovrebbe essergli propria. **25. che non... crederei quasi:** l'ultima ipotesi, dislocata all'inizio di una nuova terzina in posizione apicale, suggerisce l'irreversibile dubbio che le divinità infine non esistano, subito però cancellata dal *se non*. **26-27.** 'se non che io vedo comunque procedere per il cammino designato le estati e gli inverni, le albe e i tramonti'. L'azione degli dei si concretizza nel governo dei cieli, e dunque, delle stagioni e del percorso giornaliero del sole: non a caso in Vr 20, 46 Febo era designato come «rettor de li superni segni». **27. l'estati e i verni... occasi:** due coppie di sostantivi riguardanti le stagioni e i giorni si trovano ripetute nello stesso verso anche in ALAMANNI, *Della coltivazione* VI 400: «Quel che la notte, il dì, l'estate e 'l verno». ~ *orti e occasi:* 'albe e tramonti', dittologia latina, diffusa ad esempio in *Met.* I 354, ma anche nell'espressione topica *occasus ortusque*.

che non vi sieno anchor crederai quasi [9]
 se non ch'io veggio pur per camin certo
 27 l'estati e i verni andar, li orti et li occasi.
 Ma se vi son, come è da lor sofferto [10]
 che lode e oltraggi et che premii et suplici
 30 non sien secondo il bono e il tristo merto?
 Lor debito saria da le radici [11]
 le malediche lingue sveller tosto
 33 che di falsi rumor sono inventrici.
 Qual altro più a martir debbe esser posto [12]
 di quel che a donna habbia con falsi gridi

[10-11] Problema dell'amministrazione della giustizia divina. Sarà un motivo che tornerà altrove nei capitoli, cfr. Vr 31, 73-75, dove l'amministrazione della giustizia avviene secondo merito. **28.** *se vi som:* 'se le divinità esistono'. **29.** *premi e suplici:* qui, come in Vr 31, Ariosto invoca la necessità di una giustizia divina, amministrata secondo il merito o il demerito del singolo: «S'al merito e al demerito aspettarsi / l'uom deve il premio ed il supplicio uguale, / né al punir né al premiar son li dèi scarsi» (73-75). La coppia *premi e suplici* è anticipata da un'altra coppia, *lode e oltraggi*, che ha a che fare con la fama presso gli altri, e dunque con l'oggetto stesso del capitolo: l'amata, essendo innocente e casta, meriterebbe lodi e non oltraggi. **30.** *bono e tristo merto:* il merito e il demerito. **31.** *Lor debito saria:* 'il debito degli dei sarebbe'. **31-32.** *da le radici / le malediche... tosto:* 'svellere subito dalle radici le lingue maligne'. L'espressione figurata ricorre altrove in contesti invettivali delle commedie ariostesche: *Negromante* (I e II red.) I, IV: «Me ne sia Dio. Ma chi può le malediche / Lingue frenar, che a lor modo non parlino?», ma soprattutto *I suppositi* (in versi) V, VII: «Io ti voglio un dì svellere / Da le radici cotesta maledica / Lingua». **33.** *falsi rumor:* il problema della voce incontrollata (*rumor*) si avverte anche in OF XXXII 32, 5-8: «I molti segni di benivolenza / stati tra lor facean questi romori; / che tosto o buona o ria che la fama esce / fuor d'una bocca, in infinito cresce». In questo caso *falsi rumor* pare quasi calco del latino «*rumor iniquus*» (OVIDIO, *Fasti* IV, 307): l'episodio in cui si trova l'espressione verrà poi esplicitamente citato da Ariosto qui ai vv. 44-45.

[12-13] Si rivela che l'oggetto delle malelingue è una donna. 34-36. 'Chi altro deve essere sottoposto a una punizione dolorosa più di colui che abbia indotto il biasimo di una donna con falsi pettegolezzi, giacché lei è innocente?'. Comincia il biasimo delle malelingue che prendono di mira le donne innocenti. **35-36.** *a donna abbia con falsi gridi / biasmo... imposto:* la condanna morale (*biasmo*) inflitta ingiustamente alla donna è oggetto di rimprovero anche da parte del narratore in OF XXIX 2, 1-4: «Donne gentil, per quel ch'a biasmo vostro / parlò contra il dover, sì offeso sono, / che sin che col suo mal non gli dimostro / quanto abbia fatto error, non gli perdono». **37-39.** 'Macchiare l'onore, che sempre vidi stimare più della ricchezza e della vita tra le persone sapienti, è peggio di furti o omicidi'. ~ *peggio è che:* avvio di verso che si trova anche in *Satire* V, 49. **38.** *macchiar l'onor:* si delinea qui il motivo topico della colpa rappresentata come una macchia che intacca l'onore personale (cfr. terzine 17-19). L'onore muliebre è virtù prima per Ariosto; così anche, ad esempio, in TEBALDEO, *Rime stravaganti* 419, 1-4 («Quando talhor la passion mortale / a chiederti mercè mi move e desta, / rispondi: "La mia fama illesa e honesta / macchiar non vo' per dar fine al tuo male"»), dove torna la macchia riferita alla fama «illesa e onesta» dell'amata.

36 biasmo, di che essa sia innocente, imposto?
 Peggio è che furti, et peggio è che homicidi [13]
 macchiar l'honor, che de ricchezza et vita
 39 sempre stimar più tra li saggi vidi.
 Se per sentirsi monda, esser ardità [14]
 femina deve a far prova che in libro
 42 meglio che in marmo habbia a restar sculpita,
 né a Tuccia che portò l'aqua nel cribro, [15]
 né cedo a quella Claudia che 'l naviglio
 45 de la matre de' dei trasse pel Tibro.

[14-16] L'io, come gli *exempla* classici, vuole dimostrare la propria innocenza attraverso la sopportazione di martiri. 40. *monda*: 'pura': è attributo femminile anche nella satira ariostesca sul matrimonio, dove lo *speaker* descrive la donna migliore da prendere in moglie («sia polita e monda», *Satire* V, 186). 40-41. *esser ardità / femina deve*: 'una donna deve essere ardità'. 41-42. *in libro / meglio che in marmo*: il motivo dell'immortalità dell'opera poetica, più eterna del marmo, era già quello oraziano dell'*aere perennius* (*Carm.* III 30, 1), che conoscerà ampie e varie declinazioni anche nella lirica moderna (basti pensare al noto sonetto shakespeariano *Not marble nor the gilded monuments*). Nel nostro caso Ariosto si appresta a narrare due storie muliebri esemplari che hanno trovato la propria eternità sulla carta. 42. *sculpita*: il lessico scultoreo è qui riferito all'impressione su carta, così come a Vr 13, 13-14. 43. *Tuccia che portò l'aqua nel cribro*: la vicenda di Tuccia, giovane vestale accusata d'incesto – che per provare la propria innocenza usò un crivello per portare l'acqua del Tevere al tempio di Vesta –, è ripercorsa in PETRARCA, *TP* 148-151: «Fra l'altre la vestal vergine pia / che baldanzosamente corse al Tibro, / e, per purgarsi d'ogni fama ria, / portò del fiume al tempio acqua col cribro». Anticamente la vicenda è citata in diversi luoghi (AGOSTINO, *De civitate Dei* X, 16; PLINIO, *Nat. Hist.* XXVIII 12; VALERIO MASSIMO VIII 1, 5; LIVIO, *Per.* 20), ma, data anche la consonanza rimica (*cribro-Tibro*), è probabile che la fonte di Ariosto sia proprio il capitolo dei *Trionfi*. 44. *cedo*: 'sono meno di, cedo a': il verbo alla prima persona singolare regge sia il v. 43 che il v. 44. ~ *Claudia*: la vestale Claudia Quinta, la cui vicenda è raccontata in OVIDIO, *Fasti* IV 305-348. Gli *exempla* muliebri di Tuccia e Claudia si trovano appaiati negli *Exemplorum libri X di Marcus Antonius Sabellicus* (II, V, p. XXI_r), per cui cfr. cappello. 44-45. *'l naviglio / de la matre... Tibro*: 'che l'imbarcazione della madre degli dei tirò lungo il Tevere'. Claudia, accusata di non essere casta, dimostra la falsità delle dicerie compiendo un atto prodigioso, ossia disincagliando la grande nave che trasportava la statua della *Mater divum* e trasportandola lungo il Tevere. Il distico ariostesco riecheggia da vicino un passaggio del libro di Coccio: «Navem qua deorum mater vehebatur, Tiberino vado haerentem» (*Exemplorum libri* 1507, II, V, p. XXI_r; cfr. nota al v. 44). ~ *naviglio*: imbarcazione di grandi dimensioni; in *OF* numerose occorrenze del termine. ~ *la matre de dei*: Cibele. In OVIDIO, *Fasti* IV 321 è definita «genetrix fecunda deorum». 46. *Al ferro*: alla spada. ~ *al foco*: al rogo. Il supplizio del rogo era già di *Inf.* XXIX, 110: «rispuose l'un, – mi fé mettere al foco». ~ *al toscò*: SEGRE 1954, p. 179 parafrasa con 'veleno', perché a partire dal Medioevo la prova del veleno era supplizio diffuso (in *OF* *tòsco* indica un mostro velenoso; così in XLII 52, 6: «quel brutto, abominoso, orrido tòsco»). 47. *cheggio d'expormi... a torto*: la richiesta dell'amata di essere sottoposta a martiri per provare la propria innocenza è simile a quella avanzata da Claudia nei *Fasti* ovidiani. 48. *basso il ciglio*: atteggiamento di pudore e tristezza («basso ciglio» anche in Vr 24, 55).

Al ferro, al foco, al tosco, a ogni periglio [16]
 chieggi d'expormi per mostrar che a torto
 48 ho da portar per questo basso il ciglio.
 Se non indegnamente in viso porto [17]
 così importuna macchia che potermi
 51 con poca acqua lavar pur mi conforto,
 cresca sì che mi copra et poi si fermi [18]
 né mai più mi si lievi, et tutto il mondo
 54 in ignominia sempre habbia a vedermi;
 et seguiti il martir non pur secondo [19]
 che fora degno il fallo, ma il più grave
 57 c'habbia l'inferno al tenebroso fondo.
 Ma si se mente chi incolpata m'have, [20]

[17-19] Se fosse davvero colpevole, l'amata chiede di non sottrarsi alla macchia della colpa.

Si apre qui una terna di terzine in cui l'amata invoca su di sé il disonore qualora una colpa simile a quella imputatagli sia portata con leggerezza. Il discorso dell'amata, riassumibile in una struttura 3+2 (terzine 17-19; 20-21), amplia e adatta al metro lungo l'impianto argomentativo delle parole di Claudia in *Fasti* IV 321-324 («si tu damnas... Sed si crimen abest...»); così qui: «Se sul viso...», «Ma si se mente...», vv. 49-58). **49-51.** 'Se sul viso dignitosamente porto una macchia così inopportuna che mi conforto pure di lavare con poca acqua'. ~ *in viso porto / così importuna macchia*: la macchia morale, ossia il disonore, è intesa «materialmente» (SEGRE 1954, p. 179) come una macchia sul viso. La metafora ariostesca si riscontra anche altrove: in *OF* XXXVI 77, 5-8: «Questa è una macchia che mai non ti levi / dal viso» (l'affermazione è rivolta da Marfisa a Ruggiero per non aver ucciso Agramante); in *Cassaria* (in prosa) IV, VIII: «Guardimi Dio che io sia tenuto suo discepolo, e ch'io mi lassì imprimere sì brutta macchia»; ma soprattutto in *Cassaria* (in versi) IV, VIII 2352: «Tanta e sì brutta macchia in viso imprimere!». ~ *con poca acqua lavar*: continua la metafora della macchia prodotta dal disonore. Lo stesso campo semantico della pulizia era declinato in *Satire* IV, 55-56: «Con manco ranno il volgo, non che lave / maggior macchia di questa» (li riferito al concetto di gradualità della colpa). **52-53.** *cresca sì... / né mai più mi si lievi*: il soggetto rimane sempre l'*importuna macchia*, che l'io si augura che cresca e diventi evidente, qualora sia portata dignitosamente, così che tutti sappiano della colpa. **55-57.** 'e continui la sofferenza non a seconda della gravità della colpa, ma la più grave che tenga l'inferno nel suo profondo'. ~ *ch'abbia... tenebroso fondo*: la tessera «tenebroso fondo» è in *OF* XLV 20, 3. Come è noto, le forme di dannazione peggiore stanno nella parte più profonda dell'inferno (il verso presenta alcune tangenze lessicali con LANDINO, *Paradiso*, Prologo 10: «traesti del basso e tenebroso fondo dello inferno»).

[20-21] Se invece fosse innocente, allora la colpa deve ricadere sul maldicente.

Si conclude con questo dittico di terzine l'argomentazione dell'amata sviluppata a partire dalle terzine 17-19. **59.** *come è... così di fuore*: si rivendica la purezza del cuore, che è resa evidente all'esterno con l'assenza di macchie visibili. **60.** *ogni brutezza... mi si lave*: torna il motivo del v. 51. **61-62.** 'e tutta quella sofferenza che si converrebbe a una colpa così grave venga a cadere sull'empio'. **63.** *falsa accusa*: è espressione che si ritrova anche in CORREGGIO, *Rime* 399, 1, capitolo in cui è l'amata a parlare per difendersi dall'accusa di aver causato la morte dell'amante.

come è sincero il cor così di fuore,
 60 ogni brutezza presto mi si lave:
 et tutto quel martir che a tanto errore [21]
 si converria, veggia cader su l'empio
 63 che de la falsa accusa è stato autore,
 sì che ne pigli ogni bugiardo exempio.

1. nero] ne>g<ro ◊ 8. ricoverse] rico>n<verse ◊ obsceno] -sc- su -cc- ◊ 11. fatti] *la seconda -t aggiunta* ◊ 14. fosse] -o- su -u- e *la seconda -f- ripassata a penna* ◊ 16. mosse] -ss- su -s- ◊ 19. quelli] -e- su -i- ◊ 23. la forza] >la< forza ◊ 24. cielo] ciel>o< ◊ 27. andare] andar>e< ◊ 29. premii] -mii *da -nui* ◊ 35. quel] quel>o< ◊ 36. biasmo] B- su D- ◊ 41. far] far>e< ◊ 47. mostrar] mostrar>e< ◊ 48. portar] portar>e< ◊ 54. ignominia] -ominia *su lettere indecifrabili* ◊ 61. errore] ero>r<e *con titulus ins. sulla prima -r-*

64. *sì che... exempio*: la conclusione gnomica con la costruzione *pigliare + exempio* è diffusa (SAVIOZZO, *Rime* 59, 12: «E se tu pigli essemplio nel mio dire»; AQUILANO, *Strambotti* AB 375, 5; GALLO, *A Safira* 226, 1-2, con le parole rima *exempio* e *impio* come qui *empio-exempio*).

(Fatini cap. V; Bozzetti XXVIII; Finazzi)

Come il capitolo precedente, anche questo è trasmesso dai soli collettori e dal tardo manoscritto P3. Viene correntemente datato al 1522, in occasione del primo viaggio di Ariosto in Garfagnana per assumerne il governatorato, ma si tratta di un'esegesi divenuta vulgata con i commenti ottocenteschi (POLIDORI 1857, p. 218): i dettagli riportati nel capitolo non permettono in realtà di circoscrivere con esattezza il torno d'anni di composizione. SANTORO 1989, p. 273, a cui si rifà anche BIANCHI 1992, p. 259, non ritiene improbabile la tradizionale datazione del 1522, e la sposta al 1523 dopo la composizione della *Satira* IV, perché in quella si diceva che l'arrivo nelle terre difficili di Garfagnana aveva ridotto al silenzio la sua poesia («E questo in tanto tempo è il primo motto / ch'io fo alle dee che guardano la pianta / de le cui frondi io fui già così giotto», vv. 13-15).

Tolte le allusioni garfagnine ipotizzate dall'esegesi moderna, ciò che resta nel racconto è un viaggio su mandato (dando seguito all'«altrui prece», v. 4), che si snoda attraverso una natura selvaggia e scoscesa (vi sono «ruinosi balzi», v. 24, ma anche «e lochi e sassi e fiumi», v. 43) sotto un temporale burrascoso. L'unico sfondo naturale riconoscibile del capitolo sono gli Appennini, attraversati dall'Ariosto tanto per raggiungere la Garfagnana quanto per recarsi a Firenze o a Roma, dove pure venne mandato svariate volte. Nel macrotesto del Rossiano il capitolo precede una *laudatio urbis* della città di Firenze (Vr 24), il che impone di leggerlo quale viaggio diretto verso la città medicea, almeno entro la struttura diegetica della raccolta.

Se occasione biografica deve esserci, essa sarà da rintracciarsi in uno delle molte missioni diplomatiche intraprese da Ariosto su incarico degli Este. Proprio in esordio di capitolo, infatti, l'io deplora la propria partenza attribuendola a una volontà altrui a cui ha sottomesso la propria («Ben poco saggio fui che all'altrui prece / a cui devea et potei chiuder l'orecchi, / più ch'al mio desir proprio satisfecce», 4-6). Il tema non è estraneo, per certi aspetti, alle radici profonde (e biografiche) della *Satira* I, alla mancata partenza per l'Ungheria e alla conseguente rottura con il cardinale Ippolito. Il *servitium* al signore, e ciò che ne comporta, suona come una costrizione, che là viene risolta con una «difesa della poesia, del suo valore e delle sue prerogative» (RUSSO 2019, p. 37), mentre qui è accettata con rammarico (terzina 7), come accadrà anche poi a Vr 24 («e più al l'altrui che al mio desir mantenni», v. 66). A differenza dell'io delle *Satire*, che tenta «una mediazione più disillusa con la realtà di corte» (RUSSO 2019, p. 35) e ostenta in modo scoperto la frizione con il signore, l'amante del Rossiano allude sì ai suoi duri obblighi (qui, e poi a Vr 24 e 43), ma solo nei termini ultraletterari e topici del doppio servizio all'amata e al signore, che gli costa un dissidio interiore e doloroso.

Il componimento si inserisce un sottogenere di capitolo particolarmente in voga tra Quattro e Cinquecento, quello della dipartita (così TEBALDEO, *Rime* 282 e 283; CORREGGIO, *Rime* 256 e 260; SASSO, *Sonetti e capituli* 1500, cap. XVIII), che a sua volta intrattiene rapporti con una ricca tradizione latina a tema odeporico, dall'Orazio di certi *Sermones* all'Ovidio di *Am.* II 16 (e non sarà un caso che l'incipit del capitolo ariostesco sia un calco di un'elegia properziana di lontananza dall'amata). L'io lirico è dunque in viaggio per conto di qualcuno, ma deplora la propria partenza e legge nella tempesta cui è sottoposto durante il tragitto una giusta punizione per essersi separato dall'amata. Il tema del viaggio alpestre trova voce già nella grande canzone petrarchesca *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Rvf* 129), in cui memoria e pensiero di Laura accompagnano ininterrottamente i passi dell'io; ma l'amante del capitolo, che nella prima sezione (terzine 1-7) abbozza una simultaneità di pensiero-scrittura propria di un'altra nota canzone di lontananza (*Rvf* 37), non si nutre di un pensiero nostalgico che permette agli occhi della mente di vedere fisicamente l'amata, bensì è ripiegato su sé stesso e sul

«grave error» di cui si è reso colpevole (v. 2). Le prime terzine ruotano infatti attorno al problema della colpa (1-3) e del pentimento (5-6).

La simultaneità di cui si diceva è poi ben rilevata dal v. 22 («Mentre ch'io parlo, il turbido austro prende»), che avvia una seconda sequenza del capitolo (terzine 8-15) in cui l'io rende esplicita la meritata punizione per aver lasciato madonna. Si trova infatti sotto il giogo di una tempesta, senza che possa trovar riparo giacché «qui appresso non è casa e loggia» (v. 28): il temporale l'ha sorpreso lungo una via «alpestre e lunga» (v. 33), di per sé già difficoltosa. Non è questa la prima tempesta che si incontra nel Rossiano: già in Vr 17 i prodromi di un temporale impedivano all'io di attraversare a nuoto il fiume Po, ma le nuvole venivano poi diradate dall'apparizione dell'amata; ancora, in Vr 20, una «boreal tempesta» rischia di aggravare le condizioni del lauro (ma in quel caso si tratta di testo encomiastico). Si tratta insomma di uno dei pochi testi del canzoniere con una ambientazione esterna e naturale (e nella fattispecie sconvolta).

L'ultima *suite* di terzine (16-23) proietta l'io in un immaginoso – e vicino a compiersi – futuro senza madonna, condannandolo a grandi sofferenze sconosciute agli «altri» a cui si accompagna (v. 49), che invece possono trovare conforto riparandosi dalla tempesta o raggiungendo la meta del viaggio. Un simile confronto veniva istituito a Vr 19 (vv. 5-8), dove anche là l'io usciva dal solco del senso comune, gioendo della prigionia (amorosa), che invece angustiava gli «altri». All'io non resta che vivere una condizione straordinaria e paradossale, giacché l'uscita dalla tempesta e l'approdo a un luogo sicuro non sarà per lui motivo di conforto. Le ultime terzine svolgono una serie di paradossi che l'amante infelice sarà costretto a vivere quando raggiungerà la meta del viaggio: una tempesta interiore più dura di quella reale (terzina 19), il letto più duro di un sasso, l'insensato tragitto che il cuore giornalmente dovrà compiere per raggiungere l'amata secondo il noto e petrarchesco «privilegio degli amanti» (terzina 20), e infine, una percezione distorta del tempo che prolungherà infinitamente i momenti senza l'amata (terzina 22).

Molti commentatori hanno segnalato le analogie dell'incipit del capitolo con il primo verso del sonetto di Ugo FOSCOLO, *Odi e sonetti* 6 (*Meritamente, però ch'io potei*), analogie che si estendono a consonanze tematiche: nel testo foscoliano l'io lamenta la distanza dall'amata mentre se ne allontana attraverso un paesaggio montuoso (vv. 9-10: «Sperai che il tempo, e i duri casi, e queste / rupi ch'io varco anelando...»).

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime ricche (inclusive) *pecchi* : *specchi*, *venti* : *spaventì*, *orti* : *conforti* : *forti*, *spene* : *pene*; inclusive *ira* : *spira* : *martira*, *affanni* : *anni* : *vanni*, *tardo* : *sguardo* : *ardo*; paronomastiche *pioggia* : *poggia*.

1-7. Riflessioni e biasimo dell'io sulla scelta di intraprendere il viaggio che lo porta lontana dall'amata. 8-15. *Descriptio* dell'impetuosa tempesta cui è sottoposto l'io, che sopporterebbe se alla fine del viaggio ritrovasse madonna. 16-23. Paradossi amorosi che l'amante vive e che invece non toccano gli altri.

Meritamente hora punir mi veggio

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc P3

[1-3] Riconoscimento ed esplicitazione del «grave error» commesso contro madonna. 1. *Meritamente*: calco di PROPERZIO I 17 («E merito, quoniam potui fugisse puellam»), elegia di lontananza da Cinzia. Ma si veda anche TEBALDEO, *Rime* 282, 49-51: «e iustamente merto Amor

del grave error che dipartir mi fece
 3 da la mia donna, et degno son di peggio.
 Ben poco saggio fui che all'altrui prece [2]
 a cui devesse et potei chiuder l'orecchi,
 6 più ch'al mio desir proprio satisfecce.
 S'esser può mai che contra lei più pecchi, [3]
 tal pena sopra me subito cada
 9 che nel mio exempio ogni amator si specchi.
 Deh, che spero io, che per sì iniqua strada, [4]

infesto / che un don mi fe' non mai più conceduto / ch'io lassai per seguir Marte funesto» (suggerito da GUASSARDO 2021, p. 58). L'avverbio *meritamente* ricorre in posizione rilevata al v. 2 di Vr 22; data la sua rara attestazione nelle opere ariostesche (solo queste due occorrenze nelle liriche; due nell'ultimo *Furioso*), è possibile leggere la vicinanza tra i due come una scoperta «connessione di equivalenza» (SANTAGATA 1989). Anche in questo caso, come in Vr 22, si riferisce a un contesto di punizione legittima. ~ *punir mi veggio*: 'mi vedo punire'. Dai capitoli precedenti si propaga fin qui una riflessione sul concetto di colpa, amministrata e punita dall'alto. **2-3.** *a dipartir mi fece / da la mia donna*: 'mi indusse a separarmi dalla mia donna'. L'espressione trova eco sintattico e contenutistico in una delle grandi canzoni petrarchesche di lontananza *Rvf* 37, 5-7: «dopo l'empia dipartita / che dal dolce mio bene / feci». **4-6.** 'Fui assai poco saggio che diedi più seguito alla preghiera altrui, a cui dovevo e potei chiudere le orecchie, che al mio desiderio'. **4.** *altrui prece*: stando all'esegesi vulgata, il sintagma si riferirebbe all'invito del duca Alfonso d'Este ad assumere il governatorato della Garfagnana. In generale, è indubbio il riferimento all'ambiente di corte e alle richieste avanzate dai protettori di Ariosto. Già TEBALDEO, *Rime* 282, in un analogo contesto di lontananza, lamentava la necessità di obbedire ad «altrui», che pur producendogli ricchezze e guadagni era causa della separazione degli amanti (12-15: «ma a chi ad altrui si dà forza è obedire. / Partime, e fra me mille e mille volte / io maledissi la gloria e il guadagno, / che fan serve venir le gente sciolte»). **8.** *tal pena*: 'una pena così grande'. **9.** *che nel mio exempio... si specchi*: 'che ogni amante si rispecchi nel mio caso esemplare, evitandolo'. L'io, alla pari degli empi che muovono false accuse nel cap. precedente (22, 61-64), si erge a monito per i posteri: la sua è dunque un'esperienza esemplare, che traccia la via ai futuri amanti che rischiano di venire separati.

[4-7] Sequenza di pensieri dolorosi circa la propria condizione di erranza e di viaggio. 10-12. 'Deh, che cosa spero che possa esser degno di esser trovato attraverso una strada così difficoltosa e una tempesta di vento e acqua così impetuosa?'. Qualunque moto di speranza è subito affossato dalle avversità esterne. **11.** *procella*: nel *Furioso* è sempre una tempesta marittima; qui, come si vedrà è un temporale che sorprende l'io in montagna. **13-15.** 'Il pensare da chi mi assento fa comprendere poi che non è sofferenza, non è pericolo che più mi stanchi o spaventi'. Il secondo pensiero aggiunge ulteriore sofferenza, giacché la lontananza da madonna è ciò che di più doloroso e spaventoso ci sia. **13.** *aroge*: il termine proviene originariamente dal lessico giuridico-mercantile, ma trascorre già in poesia con Petrarca (*Rvf* 50, 53). Si ha un'occorrenza anche in *OF* XXVII 31, 7-8: «Aroge poi con loro, / con Ferrà più d'un famoso Moro», sempre con la stessa sfumatura semantica di aggiunta in sovrappiù, che eccede la misura. SEGRE 1954, p. 175, e con lui poi BIANCHI 1992, p. 260, ritiene che il verbo sia una seconda persona (e parafrasa con 'aggiungi'): tuttavia, una simile interpretazione non consentirebbe di dare senso compiuto alle subordinate dei vv. 14 e 15. Al contrario, l'uscita in *-e* per la terza personale singolare è diffusa. **16-18.** Il terzo moto dell'animo è il pentimento, accompagnato

sì rabbiosa procella d'acque et venti,
 12 possa esser degno ch'a trovar si vada?
 Arroge il pensar poi da chi mi absenti [5]
 che travaglio non è, non è periglio
 15 che più mi stanchi, o che più mi spaventi.
 Pentomi, et col pentir mi maraviglio [6]
 come io potessi uscir sì di me stesso
 18 ch'io m'appigliasse a questo mal consiglio.
 Tornar adietro hormai non m'è concesso, [7]
 né mirar se mi giova o se mi offende:
 21 licito fora più quel c'ho promesso.
 Mentre ch'io parlo, il turbido austro prende [8]

dalla meraviglia per aver assunto una decisione così sconsiderata. **17.** *come io potessi uscir sì di me stesso*: processo di estraniamento da sé e dalla propria volontà, analogo a quello provato da Cloridano quando si vede separato da Medoro in *OF XIX* 4, 6: «deh, come fui sì di me stesso fuore» (poco prima lo stesso Cloridano si era definito «negligente»; qui l'io lo è implicitamente nei confronti di madonna). **18.** *m'appigliasse a*: 'seguissi'. *Appigliare a* un partito era già di *OF XXVII* 104, 1: «s'appiglia al fin, come a miglior partito' (anche qui in riferimento a una decisione da prendere). ~ *questo mal consiglio*: in Ariosto il «mal consiglio» era altrove quello di Gano in *Cinque canti V* 4, 2; ma anche quelli di Melissa e Sobrino nel *Furioso* (XXXIX 3, 8; XLIII 47, 5): in generale si tratta di consigli fraudolenti, che arrecano danno all'io. **19-21.** 'Ormai non mi è più concesso tornare indietro, o osservare se mi è di giovamento o se mi angustia: solo mi sarebbe lecito ciò che ho promesso'. L'ultima terzina della sequenza chiude la riflessione con un veto su tali speculazioni, inutili data la necessità di rispettare la promessa fatta. **20.** *se mi giova o se mi offende*: i due verbi si trovano spesso in contrapposizione nella lirica cinquecentesca: in presenza dell'uno, l'altro viene negato (così anche in *OF VII* 42, 7-8; ma al contrario coesistono ossimoricamente in BEMBO, *Asolani XVI*, 14: «Et giova quello stesso che m'offende»).

[8-9] Descrizione della tempesta. Per la descrizione ZAMPESE 2000, p. 470, richiama il modello offerto da BEMBO, *Carm. XIV (Ad Lygidamum)*, 13-18: «At mihi longiquae gentesque urbesque petuntur, / Ut toto a domina separer orbe mea; / Et modo nimbosas mannis transmittimur alpes / Saxaque vix ipsis exuperanda feris; / Nec caeci nemorum tractus suspectaque lustra, / Nec tardant nostras flumina adaucta vias» (con forti radici properziani, secondo GUASSARDO 2021, p. 58). **22.** *Mentre ch'io parlo*: sottolinea la simultaneità di pensiero, scrittura e scorrere del tempo esterno. Tutto il verso è calco dell'ovidiano *dum loquor* (*Am.* III 6, 85: «Dum loquor, increvit latis spatiosior undis»; I 11, 15: «dum loquor hora fugit»; *Tristia* I 4, 23-24: «Dum loquor, et timeo pariter cupioque repelli, / increpuit quantis viribus unda latus!», fino al celebre «Dum loquimur fugerit invida aetas», ORAZIO, *Carm. I* 11, 7), per cui cfr. GUASSARDO 2021, p. 59 e FLORIANI 1988, p. 252: la fortuna del verso conoscerà mediazioni petrarchesche: *Rvf* 56, 3: «ora mentre che parlo il tempo fugge». ~ *turbido austro*: 'tempestoso austro'. Il sintagma, che ricorre anche in *OF XLIV* 20, 8, è calco dell'oraziano *Carm. III* 4, 4-5: «Auster... turbidus». L'austro è un vento che soffia da sud. **23.** *maggior possanza*: *possanza* è attributo generalmente riferito ai personaggi del *Furioso* più che alle cose inanimate; tuttavia in *OF XLI* 8, 2 è connotazione del vento, come qui («se diè al vento perfido in possanza»). In *Cinque canti II* 40, 2 *Maggior Possanza* è appellativo di Dio. ~ *crebbe il verno*: 'crebbe la burrasca', calco del latino

maggior possanza et cresce il verno, et sciolto
 24 da ruinosi balzi il liquor scende;
 di sotto il fango, e quinci e quindi il folto [9]
 bosco mi tarda, e in tanto l'aspra pioggia
 27 acuta più che stral mi fere il volto.
 So che qui appresso non è casa et loggia [10]
 che mi ricopra, et pria che a tetto giunga,
 30 per lungo trato il monte hor scende hor poggia.
 Né più affretar, per ch'io lo sferzi et punga, [11]
 posso il caval, che lo sgomenta l'ira

OVIDIO, *Met.* XI 490 («aspera crescit hiems»). *Verno* ha il significato di burrasca (e non di inverno) anche in *Rvf* 235, 11 («orribil notte e verno»), così come in *OF* XVIII 144, 5-6 («e volta ad or ad or contra la botte / del mar la proda e de l'orribil verno»). **23-24.** *e sciolto / ... scende:* 'e sciolta, l'acqua discende da rovinose pendici'. La tempesta provoca lo scioglimento dei ghiacciai che formano cascate e rendono il cammino più impervio. Sui *ruinosi balzi* che rendono la montagna scoscesa si veda anche la descrizione alpina di *OF* II 61, 5: «per balzi e ruinosi sassi». **25.** *e quinci e quindi:* 'da ogni parte'. **25-26.** *folto / bosco:* forte inarcatura, non particolarmente diffusa nei ternari ariosteschi. Insieme al fango, la via è resa difficoltosa dalla vegetazione fitta. ~ *mi tarda:* 'mi fa attardare, mi rallenta'. ~ *aspra pioggia:* il sintagma ricorrerà in BANDELLO, *Rime* CCXXVIII, 10, una sestina di lontananza, che ritrae l'io in viaggio sotto una tempesta rovinosa. **27.** *acuta... il volto:* 'più acuta di una freccia mi ferisce il volto'.

[10-11] Impossibilità di raggiungere un riparo, fatica del cavallo. 28. *So che... non è casa e loggia:* la serie rimica *pioggia-loggia-poggia* (da *Rvf* 10) getta le basi per alcune tramature petrarchesche della terzina. Il v. 28 riecheggia piuttosto da vicino il v. 5 del sonetto («qui non palazzi, non teatro o loggia»), sottolineando il contesto rurale privo di edifici urbani con un analogo andamento negativo del verso. *loggia / che mi ricopra:* la loggia indica un luogo d'incontro pubblico, ma coperto. **30.** *per lungo tratto... or scende or poggia:* 'per lungo tratto il monte ora sale ora scende'. Ancora vivo è il richiamo a *Rvf* 10, 8: «onde si scende poetando e poggia». Già la serie rimica di *Rvf* 10 poggiava su basi provenzali, delineando un motivo di lungo corso lirico (quello della parola poetica declinata in un contesto alpestre e tempestoso), e consentendo la ricostruzione di una filiera di testi esemplari (cfr. BETTARINI 2005, p. 47). **31.** *sferzi e punga:* verbi propri della gestione del cavallo, liricamente rifunzionalizzati in altre rime in contesto amoroso (in B. TASSO, *Amori* V 102, 9: «e benché la Ragion lo sferzi e punga»). **32-33.** *l'ira / del ciel:* tradizionalmente l'ira del cielo si rende visibile attraverso violente manifestazioni atmosferiche (così il fulmine in *Rvf* 24, 1-2: «Se l'onorata fronde che prescrive / l'ira del ciel, quando 'l gran Giove tona»; il maltempo in BOCCACCIO, *Rime* LXXXVI, 1-2: «Le nevi sono e le piogge cessate, / l'ira del ciel, le nebbie e le freddure»); non sorprende che anche in questo caso faccia riferimento alla burrasca in corso. ~ *e stanca la via alpestre e lunga:* indicazione che consente di circoscrivere spazialmente l'ambientazione del componimento, che sarà da rintracciarsi nell'arco appennino (cfr. cappello). Una simile espressione, formata da sostantivo + dittico aggettivale, è in *OF* VII 42, 3: «pensò di trarlo per via alpestre e dura». Valga anche il richiamo a TEBALDEO, *Rime stravaganti* 388, 7: «non curando alpestre via», e 282, 31: «Io me ne vo per boschi e alpestri sassi», per l'aggettivo *alpestre* in contesto lirico (e di lontananza); ma soprattutto alla canzone petrarchesca di lontananza *Rvf* 37, 104, dove i luoghi che separano l'amante dall'amata sono «alpestri e ferì».

33 del ciel, et stanca la via alpestre et lunga.
 Tutta questa acqua et ciò che intorno spira [12]
 vegna in me sol, che non può premer tanto
 36 ch'uguagli al duol che dentro mi martira:
 ché, se a madonna io m'appressasi quanto [13]
 me ne dilungo, et fusse speme al fine
 39 del rio camin poi respirarle a canto,
 et le man bianche più che fresche brine [14]
 baciarle, e insieme questi avidi lumi
 42 pascer de le bellezze alme e divine,

[12-15] Il pensiero torna all'amata e alla lontananza da lei. 34. *ciò che intorno spira*: il «turbido austro» del v. 22. 35. *vegna in me sol*: «cadano [l'acqua e il vento] su di me soltanto». Il verbo è coordinato alla latina con il secondo soggetto. ~ *premer*: «opprimere» 36. *duol che dentro mi martira*: il dolore causato dalla lontananza dall'amata. 37-38. *se a madonna... me ne dilungo*: «se a madonna mi avvicinassi quanto me ne allontano». Inizia qui un periodo che troverà la sua principale solo alla terzina 15 (vv. 43-44). Già D'ORTO 2001 segnalava la tangenza del passo con un luogo delle *Satire* (IV, 50-51: «se ben mi dolgo / da chi meco è sempre io mi dilungo»), rimarcata di recente anche MARINI 2019, p. 142. 38-39. *fusse speme al fine... a canto*: «se ci fosse speranza al termine del cammino accidentato respirarle accanto». La speranza di un futuro ricongiungimento è motivo topico dei componimenti di lontananza; così anche in *Rvf* 37, 12-14 («che sai s'a miglior tempo anco ritorni / ed a più lieti giorni, / o se 'l perduto ben mai si racquista? -. / Questa speranza mi sostenne un tempo: or vien mancando, e troppo in lei m'attempo»), e nella più nota *Rvf* 129, 22-26, dove l'illusione è alimentata dal *forse* («ch'io dico: – Forse ancor ti serve Amore / ad un tempo migliore»). ~ *rio camin*: il cammino è *aspro* anche in *Vr* 43, 4, in riferimento a un difficoltoso attraversamento dell'Appennino che vede l'io cadere ammalato. 40-41. *e le man bianche... brine / baciarle*: il *topos* della mano bianca, già petrarchesco (con analogo riferimento all'atto del bacio perpetrato dal fiume (*Rvf* 208, 12, «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca»), conosce poi la grande declinazione contiana, per cui cfr. BARTOLOMEO 1993; ancora la fulgida bianchezza della carnagione è attribuito femminile cantato diffusamente, per cui cfr. BOIARDO, *Am. lib.* I, 10. ~ *più che fresche brine*: metafora del candore già petrarchesca *Rvf* 220, 3-4: «le brine tenere et fresche», poi ripresa anche da POLIZIANO, *Stanze* I, 72 («tenera brina»). 41. *questi avidi lumi*: gli occhi dell'io. 42. *de le bellezze alme e divine*: le bellezze di madonna erano già *angeliche e divine* in *Vr*. 11, 2: «vostre bellezze angeliche e divine». 43-45. «il brutto tempo, il fango, i sassi, i giumi mi darebbero poca noia e mi sembrerebbero piani, privi di ostacoli, più molli dei prati, pendii e vette», principale. Tutta la sequenza di terzine intreccia rapporti con OVIDIO, *Am.* II 16, 19-19: «tum mihi, si premerem ventosas horridus Alpes, / dummodo cum domina, molle fuisset iter. / Cum domina Libycas ausim perrumpere Syrtes / et dare non aquis vela ferenda Notis. / Non quae virgineo portenta sub inguine latrant, / nec timeam vestros, curva Malea, sinus; / Non quae submersis ratibus saturata Charybdis / fundit et effusas ore receptat aquas» (GUASSARDO 2021, p. 60). 43. *il mal tempo e loti e sassi e fiumi*: enumerazione degli impedimenti al viaggio dell'io (*loti* sono i fanghi); e più in generale elementi naturali che si incontrano durante un cammino, restituendo l'impressione di viaggio (un'analogia enumerazione si riscontra in *Rvf* 142, 25: «*Selve*, sassi, campagne, *fiumi* et poggi»; e BANDELLO, *Rime* CXLVII, 3: «per *sassi*, selve, *fiumi*, colli e monti»). 45. *prati molli* è tessera di *OF* VI 20, 8. ~ *cacumi*: è termine letterario con occorrenze di prestigio in *Purg.* IV 26 e *Par.* XVII 113; XX 21, ma anche nello stesso *Furioso* (XXIX 35, 4).

	poco il mal tempo et loti et sassi et fiumi	[15]
	mi darian noia et mi parrebbon piani	
45	e più che prati molli erte et cacumi.	
	Ma quando avien che sì me ne allontani,	[16]
	l'amene Tempe et del re Alcino li orti,	
48	che puon se non parermi horridi et strani?	
	Li altri in le lor fatiche hanno conforti	[17]
	di riposarsi da poi, et questa spene	
51	li fa patir l'avversità più forti.	
	Non più tranquille già, né più serene	[18]
	hore attender posso io, m'al fin di queste	
54	pene et travagli, altri travagli et pene,	
	altre piogge al coperto, altre tempeste	[19]

[16] Rovesciamento del *locus amoenus*. 46. *Ma quando avien*: 'Ma quando accade', ormla retorica finalizzata a un cambio di argomentazione, diffusa in lirica (Rvf 122, 3; SFORZA, *Canzoniere* 202, 9). ~ *sì me ne allontani*: 'me ne [scil. da lei] allontani così'. 47. *l'amene Tempe e del re Alcino li orti*: due esempi di *locus amoenus* classici. In una prima versione di *Satire* IV trasmessa dal ms. F si leggeva: «Ma né d'Alcinoo gli orti, né di Ameto / le fresche ripe, senza il cor sereno, / mai potrian far che uscisse un verso lieto» (vv. 133-135), su cui cfr. MARINI 2019, p. 152. ~ *amene Tempe*: valli tessale di leggendario splendore, sono ricordate da BOCCACCIO, *De montibus* II 39 («Tempe nemus est Hemonie inter Ossam et Olympum, cuius per medium Peneius amnis a Pindo monte veniens discurrit») e ampiamente citate nella bucolica latina e nella poesia umanistica quattrocentesca. ~ *del re Alcino li orti*: giardini del re Alcino, contraddistinti da una primavera sempiterna, sono descritti in *Odissea*, VII, 112-132; diventano poi topici in VERG., *Georg.* II 87; OVIDIO, *Am.* I 10, 96. 48. *orridi e strani*: distorsione dei *loci amoeni*, che divengono *horridi* e distorti. Un simile dittico aggettivale ricorreva in Vr 12, 2 («orridi e irti»), riferito ai rami del ginepro. Più vicino sarà il luogo di TEBALDEO, *Rime* 289, 163: «Non val celarse in loco horrido e strano».

[17-19] Paragone tra l'io e gli altri. 49. *Li altri*: i compagni di viaggio, e più in generale chi non è sottoposto al giogo d'amore. Un simile confronto era creato a Vr 19, dove gli «altri prigionieri» (v. 5) si rattristavano a essere imprigionati, come vuole il senso comune. 50-51 *e questa spene / ... più forti*: 'e questa speranza [di godere del meritato riposo] li fa sopportare le avversità più dure'. 52. *Non più tranquille già, né più serene*: attributi di *ore* (v. 53); *serene* è attributo tradizionalmente attestato, a partire da Rvf 319, 3 (e così in BEMBO, *Rime* 59, 17). 54. *pene e travagli, altri travagli e pene*: verso a chiasmo. Il dittico sostantivale è attestato anche in OF XLIII 101, 4 (quando la fata Manto racconta ad Adonio la propria storia, e ciò a cui era sottoposta). Gli «altri» travagli e pene sono quelli amorosi. 55-56. *altre piogge al coperto*: sono i pianti, che si consumano nel giaciglio del riposo. ~ *altre tempeste / di sospiri e de lacryme*: motivo petrarchesco per antonomasia (Rvf 17, 1-2: «Piovonni amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri»; 189, 9: «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni»), il binomio sospiri-lacrime apriva il canzoniere (Vr 1, 1-2: «O messaggi del cor, sospiri ardenti, / o lacrime che 'l giorno io celo a pena»), e ricorreva poi anche a Vr 14, 5-6 in contesto luttuoso. 57. *più continue e più moleste*: le *fluctuationes* interiori, che si esteriorizzano con lacrime e sospiri, sono più durevoli e dolorose dei temporali esterne, perché causate da Amore (cfr. vv. 35-36).

di sospiri et de lacryme mi aspetto
 57 che mi sien più continue et più moleste.
 Duro serammi più che sasso il letto [20]
 e 'l cor trottar per tutta questa via
 60 mille volte ogni dì serà constretto.
 Languido il resto de la vita mia [21]
 si struggerà di stimulosi affanni,
 63 percosso ognhor di penitentia ria.
 Et mesi, l'hore e i giorni a parer anni [22]
 cominceranno et diverrà sì tardo
 66 che parrà il tempo aver tarpato i vanni:
 che già, aspettando di furar un sguardo [23]
 da la invitta beltà, da l'immortale
 69 valor, da' bei sembianti onde tutto ardo,

[20-23] Paradossi amorosi. 58. *Duro serammi... il letto:* il verso ricalca un noto verso petrarchesco («et duro campo di battaglia il letto», *Rvf* 226, 8); la metafora del letto più duro di un sasso, paradossale rispetto alla comodità che dovrebbe rappresentare, si rintraccia anche in *OF B* e poi *OF C XXIII* 122, 7 («e più duro ch'un sasso»). **59-60.** *e 'l cor trottar... / ... serà constretto:* 'e il cuore sarà costretto a trottare mille volte ogni giorno lungo tutta questa via'. La separazione del cuore, che ripercorre il tragitto che lo separa dall'amata per ricongiungersi, circoscrive una condizione paradossale che è propria dell'amante, stando al noto «privilegio degli amanti» formulato in *Rvf* 15, 12-14 (ma si veda per questo distico *Rvf* 17, 12-13: «Largata alfin co l'amorose chiavi / l'anima esce del cor per seguir voi»). ~ *trottar:* la lezione base di *Vr* legge un errato *torrtar*, corretto una prima volta a destra del rigo con *tornar*, e poi sopra con *trottar* (ma tutti prima di me leggono *frettar*). Restauro la lezione *trottar* più vicina alla *scriptio* originaria: la *lectio difficilior frettar* non sembra convincente dal punto di vista paleografico, né da quello testuale (essendo un verbo mai attestato in Ariosto). **61-62.** *Languido il resto... / ...stimulosi affanni:* il distico ricalca da vicino un passo di *OF A*, mantenuto ancora in *B*: *OF AB XVIII* 63, 1-3: «Vedermi consumar dei miglior anni / el più bel fior in sì vil opra e molle / tiemmi il cor sempre in stimulosi affanni». **63.** *percusso... penitentia ria:* 'afflito in ogni momento da un amaro pentimento'. La lontananza profonda l'io in un martirio continuo e di durata infinita.

[22-23] Paradosso temporale. 64. *a parer anni:* l'ultimo paradosso a cui è sottoposto io è l'estensione infinita della percezione di un tempo circoscritto. **65.** *aver tarpato i vanni:* 'aver tarpato le ali', l'infaciamento del tempo che pare scorrere più lentamente. **67.** *aspettando di furar un sguardo:* 'in attesa di strappare uno sguardo'. **68.** *invitta beltà:* 'bellezza incorruttibile'. Espressione non altrove attestata, ma l'aggettivo *invitto* col valore di 'incorruttibile' si accompagna a virtù (ad es. *Rvf* 313, 11, «invitta onestà»). TASSO, *Rime* 996, 5 («Oh pudica beltà, ch'invitta sei») riprenderà l'espressione, sebbene qui il riferimento sia più esplicitamente rivolto alla conservazione del candore virginale. ~ *immortale / valor:* 'virtù immortale'; l'aggettivazione continua a connotare l'amata come non sottoposta alla caducità della vita mortale (*invitta, immortale*). **69.** *bei sembianti:* tessera diffusa altrove nei capitoli artiesteschi (cap. XVIII, 14; XXIII 7-8, in un elenco di virtù di madonna, 46, 14). **70.** *vedea fuggir più che da corda strale:* la similitudine è di origine dantesca: «si dileguò come da corda cocca» (*Inf.* XVII, 136). Ma si vedano anche *Rvf* 355, 3: «o di veloci più che vento e strali», e 366, 89: «I di miei più correnti che saetta».

vedea fuggir più che da corda strale.

2. errore] eror>r< con aggiunta di titulus sulla prima -r- ◊ dipartir] >a< di partir con tratto che unisce di e partir ◊ fece] -e su -i ◊ 3. donna] dona con aggiunta di titulus con inchiostro diverso (il titulus precedente era molto piccolo e poco visibile) ◊ 4. prece] -e su -i ◊ 5. devea] -a agg. ◊ 6. satisfece] -e su -i ◊ 12. esser] esser>e< ◊ 15. che] C>c<he ◊ 18. consiglio] consglio con -g- su iniziale -i- (consilio) ◊ 19. concesso] riscrittura un po' disordinata a margine sinistro di co(n)cesso dopo qualche tentativo di correggere la parola che era a testo, poi cassata (forse consesso) ◊ 20. offende] -e su -o ◊ 25. folto] fo- su sa- ◊ 26. e] e>t< ◊ 29. giunga] da guinga ◊ 31. punga] da pu(n)gna ◊ 41. lumi] -umi su lettere indecifrabili ◊ 43. loti] -thi su lettere indecifrabili (forse -ci) ◊ 44. noia] -i- su -c- ◊ 47. Tempe] in interlinea segno di penna (forse una lettera r per ricondurre a parola conosciuta) ◊ 50. da poi et] da po >&< ◊ 51. patir] >a<patir ◊ 52. tranquille] -i- su -e- con agg. di -le finale ◊ 59. trottar] ins. dopo espunzione di torrtar; un'altra mano esegue un buffo con inchiostro più chiaro sotto l'espunzione, buffo che appone anche nel margine destro, sopra cui inserisce invece la lezione tornar ◊ 60. constretto] ultima -t- ins. dal copista ◊ 68. invitta] seconda -t ins. ◊ 70. vedea] vegia con -g- su -d- iniziale

(Fatini cap. XI; Bozzetti XXIX; Finazzi XXX)

Come i tre capitoli precedenti, è trasmesso dai collettori e dai manoscritti L3 e P3 (per la cui storia cfr. cappello di Vr 21). Il componimento precedente segnava la separazione dell'io dall'amata, ripercorrendone il duro viaggio attraverso una natura sconvolta dalla tempesta; qui, a norma di macrotesto, l'io è giunto a destinazione, ma le bellezze della città di Firenze non riescono a lenire la piaga d'amore.

Le indagini biografiche non hanno fatto luce sull'occasione specifica del componimento. FATINI 1915, p. 348 per primo circoscriveva le possibilità a due viaggi, quello del 1516 e quello del 1519: da quel momento l'opinione è stata riportata in modo inerziale dai commenti successivi (SEGRE 1954, BIANCHI 1992). Ma guardando ancora a CATALANO 1931, I, pp. 307-387 i viaggi fiorentini tra la restaurazione medicea (1512) e gli inizi degli anni Venti sono un numero ben maggiore; e basti aggiungere che i viaggi del 1519 furono almeno due, a febbraio e poi a maggio, in entrambi i casi ambascerie inviate da Alfonso d'Este per condolarsi della malattia e poi della morte di Lorenzo de' Medici (per approfondimenti si veda il cappello a Vr 20). Risulta quindi riduttivo parlare del «viaggio» del 1519, come farà poi BIANCHI 1992, p. 267; e d'altronde resta complesso indicare un'occasione specifica, sebbene la frequenza delle missioni attesti una familiarità del poeta con la città e con la cultura fiorentina, che ha di recente rilevato anche GUASSARDO 2020a.

Nel capitolo non viene chiarito quale sia il motivo del viaggio; di certo, vi è qualcuno meritevole di biasimo, che ha separato l'io da madonna e che l'ha indotto a partire («chi fu cagion ch'io venni / e chi a venir mi fu compagno e duce», vv. 62-63). Già nel capitolo precedente, l'io lirico partiva per soddisfare l'«altrui prece», secondo un *topos* che vede l'amante al servizio di un signore insensibile alla sua sofferenza amorosa. Ma su chi sia il mandante del viaggio a Firenze, la tradizione non è concorde: dapprima si è pensato ad Alfonso d'Este, ma FATINI 1915, p. 350 suggerisce anche il cugino Rinaldo Ariosto. In effetti, CATALANO 1931 I, p. 354 documenta un viaggio a Firenze tra la fine del 1512 e gli inizi del 1513 per riscuotere un credito presso il cugino; ma in tal caso verrebbe meno il motivo del duro servizio presso il signore alluso in Vr 23 (e nella prima satira). In forza del macrotesto si preferisce dunque optare per l'interpretazione tradizionale, e indicare genericamente il mandante con il signore (biograficamente, Alfonso o Ippolito).

A quattro numeri di distanza da Vr 20, in cui Firenze piangeva la malattia del suo lauro (Lorenzo de' Medici duca di Urbino), torna un componimento filomediceo, con al centro la città di Firenze, di cui vengono magnificate il sito, l'urbanistica e i costumi. La lunga campata descrittiva, che si estende per ben due terzi del capitolo (fino alla terzina 17), guarda al genere della *laudatio urbis*, che nel Quattrocento aveva conosciuto notevole espansione, soprattutto intorno alla città di Firenze. Effettivo spunto di svolta del genere, la *Laudatio florentine urbis* di Leonardo Bruni (1403-1404 ca.) era nota allo stesso Ariosto, che dà prova di conoscerne l'architettura e le sue parti iniziali proprio nel capitolo.

Dopo l'isolata prova di Bruni, si segnalano altresì le *Istorie di Firenze* (1409) di Gregorio Dati, il cui libro VIII si struttura come una *laudatio* della città (BERTOLINI 2009), e soprattutto il *De laudibus urbis Florentinae* (1464) di Antonio Cornazzano, un poemetto composto da quattro capitoli in volgare e destinato a celebrare l'alleanza tra Firenze e Milano. All'epoca di Ariosto la lode della città di Firenze rappresentava dunque un esercizio poetico codificato, che dal lavoro di Cornazzano in poi si accompagnava immancabilmente alle celebrazioni della casata medicea. La progressiva standardizzazione del genere, che sul modello medievale delle *laudes civitatum* allacciava la tradizione

panegiristica greca, fissava le modalità di descrizione (ma non il contenitore formale) e la scansione degli argomenti. Si partiva generalmente dal sito della città, e quasi a volo d'uccello si planava poi a trattarne la forma delle mura e l'urbanistica, passando infine a una celebrazione dei costumi e delle genti. Ariosto, in forma scorciata, fa sua questa scansione: dal pianoro su cui sorge Firenze (terzine 1-6), passa a lodare le ville disseminate fuori le mura (7-10), i templi (11), le dimore pubbliche e private comprese entro le mura (12), le ottime infrastrutture (13-14), i grandi natali e le occupazioni illustri dei fiorentini (15), la bellezza e l'onestà delle donne (16).

Il poeta non è nuovo a esercizi di *laudatio urbis*. Tra le sue liriche latine si annovera l'epitalamio per Lucrezia Borgia (*Carm.* LIII), composto in occasione delle nozze tra Lucrezia e Alfonso d'Este (1502). Nel carme, in cui viene celebrato l'ingresso di Lucrezia Borgia a Ferrara (2 gennaio), si alternano le voci di romani e ferraresi, i primi lamentando la partenza della nobildonna, i secondi celebrandone l'arrivo ed esaltando la città. Ai vv. 55-65 è messa in bocca al coro dei ferraresi una *laudatio urbis* di Ferrara, che vale la pena di riportare per intero: «finitimas inter tantum nunc eminent urbes, / quantum inter Bacchi colles pater Appenninus, / Eridanusve inter fluvios, quos accipit infra, / quosque supra e tota Hesperia Neptunus uterque. / Nunc, ubi piscoso pellebant gurgite lintrem, / aut ubi in aprico siccabant retia campo, / regia templa, domus, fora, compita, curia, turrets / Herculeique decent muri portaeque viaeque / vixque suo populo ampla, potenti et molibus aequis / et paribus studiis generi contendere Martis». ¹⁸⁸ A questa si aggiunga la scorciata *descriptio*, sempre di Ferrara, di *OF* XXXV 6. Le lodi condividono molti aspetti con la *descriptio* di Firenze offerta nel capitolo 24, a partire dai toni elogiativi, dalla scansione degli argomenti (ancora: il sito, gli edifici, le infrastrutture, i cittadini) e dagli espedienti stilistici quali l'accumulo e l'*enumeratio*, tesi a restituire la quantità e la varietà delle ricchezze architettoniche e delle grandezze morali che si celano entro le mura della città.

La vicinanza del capitolo al passo latino in strada a due considerazioni. La prima riguarda l'assoluta topicità della descrizione: pur cambiando la città, gli elementi lodati sono grossomodo gli stessi, tanto che, eliminando i pochi riferimenti topografici in esordio, non potremmo individuare la città cantata. La seconda considerazione, mutuata dalla prima, concerne ancora il genere letterario della *laudatio*, perché, a ben guardare, vengono elencate sì le parti generalmente oggetto di lode, ma di fatto non vengono descritte nello specifico: la città di Firenze resta a noi in forma di elenco. Questo dato s'interseca con un altro elemento importante della prima sezione (sempre terz. 1-17): la diffusa dichiarazione di insufficienza dello stile. L'«umile avena» (v. 51) del poeta rende di fatto inesprimibile la grandezza di Firenze (terzine 4, 5, 17), e la lista che ne esce allude, senza esplicitare, rispettando così il *topos* dell'indicibilità.

All'ultima sezione del capitolo (terzine 18-25) è poi affidata la sofferenza dell'io, che non può realmente godere delle bellezze della città perché lontano dalla sua «luce» (v. 59): così accadeva anche in OVIDIO, *Am.* II 16, in cui pur si descrivevano le bellezze di Sulmona, ma ci si abbandonava infine a un lamento per la lontananza dall'amata (cfr. GUASSARDO 2021, p. 54). Nemmeno le straordinarie doti guaritrici dei Medici, che pure hanno guarito ogni *piaga* della città, hanno potere sulla malattia dell'io. La terzina 24 gioca proprio sul senso etimologico del nome della famiglia, suggerendone la capacità di guarire i mali della città attraverso un'amministrazione oculata: «Gli tuoi Medici, anchor che sieno tali, / che t'abian salda ogni tua antiqua piaga» (vv. 70-72). I rimandi a Firenze e alla famiglia medicea (Vr 20 e 41), anche se circoscritti per numero, non possono che risaltare nel tessuto della

¹⁸⁸ Riporto la traduzione di SEGRE 1954: «ora di tanto emerge tra le città vicine, quanto tra le colline di Bacco il padre Appennino, o il Po tra i fiumi che i due mari accolgono al di qua e al di là di tutta Italia. Ora dove si scostava la zattera dal gorgo ricco di pesci, o dove s'asciugavano le reti sui campi aprichi, si alzano nobilmente templi regali, case, piazze, crocicchi, e la curia, le torri, le mura erculee, e le porte e le vie: appena ampie abbastanza al popolo, capace di gareggiare coi figli di Marte per simili palazzi e pari spirito».

raccolta povero di riferimenti cronotopici e a persone. Per una considerazione generale sulle presenze mediche della raccolta rinvio *Introduzione* 3.1.

L'unica in grado di lenire le sue sofferenze resta l'amata, la «bella maga» (v. 75) in grado di calmare la natura e il cuore dell'amante (su cui cfr. RINALDI 2000, pp. 315-318). La favolosa incantatrice trova precedenti classici nella Medea di Ovidio (*Met.* VII 192-209) e nella maga evocata da Didone in grado di guarire dall'amore (VERG., *Aen.* IV 478-493); tuttavia, e qui è l'elemento di interesse, quel riferimento alla capacità di placare il «re dei fiumi» (v. 74) stabilisce uno stretto rapporto intertestuale con Vr 17, dove l'amata, apparendo, riporta il sereno sul Po. Si rinsaldano così i legami tra testi anche distanti, evidenziando alcune architetture lunghe della raccolta.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono derivate le rime *sdegno* : *degno*, *porti* : *angiporti*; inclusive *sparsi* : *uguagliarsi* : *arsi*, *atti* : *ritratti* : *tratti*; ricche (inclusive) *lima* : *clima*, *lustrì* : *illustri*; paronomastiche *suono* : *sono*, *stola* : *sola*. Si registrano le rime consonantiche *-asso*, *-esso* (vv. 53-58). Ai vv. 32-34-36 si segnalano le rime imperfette *eggeregi* : *reggi* : *seggi*, che negli altri collettori (F1 F2 Cp L3) verrà corretta (*seggi* viene sostituito da *collegi*).

1-10. Descrizione del sito e dei dintorni di Firenze; insufficienza dello stile al compito di lode preposto. 11-17. *Laudatio* della città e dei suoi abitanti. 18-25. L'io non può godere delle bellezze di Firenze perché lontano da madonna.

Gentil città, che con felici auguri [1]
dal monte altier, che forse ben per sdegno
3 ti mira sì, qua giù ponesti i muri,
come dal meglio di Toscana hai regno, [2]
così del tutto havessi, ché 'l tuo merto
6 fora di questo et di più imperio degno.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 P3

[1-2] Allocuzione per prosopopea alla città di Firenze. 'Nobile città, che quaggiù ponesti le mura con gli auspici del monte maestoso – che forse ti guarda giustamente con sdegno –, al modo in cui eserciti il tuo potere sulla maggior parte della Toscana, potessi così esercitarlo su tutta la regione, visto che il tuo merito sarebbe degno di questo e altro dominio'. **1. Gentil città:** l'allocuzione alla città di Firenze avvia il componimento. Così accadeva, in un contesto meno solenne, anche in BOIARDO, *Am. Lib.* I 39, 1: «Gentil città, come è fatta soletta!», lì riferito a Reggio Emilia. **2. monte altier:** il riferimento è al monte di Fiesole, la cui fondazione è ritenuta precedente alla stessa città di Firenze, che costituirebbe una propaggine di quella prima illustre comunità. **3. i muri:** nel *Furioso* indicano generalmente la cinta muraria della città (così ad esempio XL 30, 1, ma sono molte le occorrenze). ~ *ben per sdegno:* la rivalità tra Firenze e Fiesole è nota ai tempi di Ariosto, e ripercorsa ancora da LANDINO, *Xandra* III 3, 18 e ss., in un carme dal grande elogio mediceo. **4. del meglio di Toscana:** negli anni Dieci Firenze non controllava l'intero territorio toscano, ma la maggior parte (*meglio* da intendersi in senso quantitativo); rimanevano fuori dalla sua giurisdizione Siena e Lucca (cfr. ZORZI-CONNELL 2002).

	Qual stil è sì facondo e sì disertò	[3]
	che de le laudi tue corressi tutto	
9	un così lungo campo et così aperto?	
	Del tuo Mugnon potrei, quando è più asciutto,	[4]
	meglio i sassi contar che dir a pieno	
12	quel che ad amar e riverir m'ha indutto;	
	più presto che narar quanto si' ameno	[5]

[3-6] **Inadeguatezza dello stile del poeta rispetto alla materia. 7-9.** 'Quale stile è così fecondo e così eloquente che possa percorrere tutto un campo così lungo e vasto?' 7. *Qual stil è sì facondo e sì disertò*: *disertò* è latinismo e vale 'eloquente'. Inizia qui una riflessione sullo stile consono a lodare la grandezza di Firenze, e il successivo *topos modestiae* dell'io. Per l'intero passaggio valga il riferimento a un capitolo dell'umanista fiorentino Alessandro BRACCESI (1445-1503), non a caso indirizzato *Al popolo fiorentino* (*Soneti e Canzone* 76, 19-21: «Popolo excelso, io so ben ch'io non merto / di te parlar, sendo illustre e prestante / e di stil degno più grave e disertò»). Oltre alla dittologia sinonimica riferita allo *stile* («grave e disertò», in Ariosto *facondo e disertò*), colpisce la sequenza di parole-rima *aperto-merto-disertò*, comune a Braccesi e ad Ariosto e a nessun altro a quell'altezza cronologica. 10. *tuo Mugnon*: il Mugnone è uno dei fiumi che scorre nella zona nord-est della città di Firenze. Viene citato da BOCCACCIO, che ne descrive anche la posizione, nella novella di Calandrino, Bruno e Buffalmacco (*Decameron* VIII, 3, §39-41), nel *Filoloco* (I, 33), e nel *Ninfale fiesolano*, in cui è ripercorsa la sua eziologia. 11. *potrei... meglio i sassi contare*: 'potrei contare più facilmente i sassi'. La principale reggerà anche la comparativa della terzina 5 (v. 13). Che i sassi del Mugnone fossero tanti veniva già suggerito nella novella boccacciana, dove Calandrino cerca tra le rive sassose del fiume la magica pietra elitropia. Riprendendo la memoria letteraria, Ariosto inserisce un'iperbole atta a suggerire l'impossibilità della lode. 12. *dir apieno / ... m'ha indutto*: 'dire pienamente quello che mi ha indotto ad amarla e onorarla'. Inizia a essere declinato il *topos* dell'indicibilità (sulla sua manifestazione sintattico-retorica, cfr. LEDDA 1999, pp. 449-450), e dell'impossibilità poetica di riferire le grandezze della città. Così accadeva per la lode dell'amata in Vr 11.

[5-6] **Sito della città di Firenze.** Il sito in cui sorge Firenze assume i contorni del *locus amoenus*: lo suggerisce la ricca aggettivazione delle due terzine (*ameno, fecondo, lieto, freschi, molli*). 13. *più presto che a narar*: '[potrei] più velocemente [contare i sassi...] che narrare', dipende dalla principale dei vv. 10-11. ~ 13-15. 'e quanto sia ameno e fecondo il pianoro che si estende tra verdi colli fino al mar Tirreno'; fa riferimento alla piana compresa tra Firenze e il mar Tirreno. ~ *verdi poggì*: è tessere anche bembiana (al singolare in *Rime* 122, 3). 16. *lieto Arno*: una simile aggettivazione del fiume si riscontra soltanto in L. DE' MEDICI, *Selve* I 33, 3 («Arno mio lieto»). La bellezza dell'Arno viene ricordata iconicamente in *Inf.* XXIII, 95 («sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa»), che fornirà la tessera linguistica a una *descriptio* orografica simile per certi aspetti a quella aerea di Ariosto: TRISSINO, *Rime* 11, 9-11: «Longo, nivoso, altissimo Appennino, / che fendi Italia, e tu bel fiume d'Arno, / che mormorando corri a lui vicino». ~ *lo riga e fende*: 'irriga e lo attraversa il pianoro', due verbi tipici della *descriptio* fluviale. Il primo, *rigare*, ricorre due volte nelle *Satire* (IV 122-123: «il fresco rio che corre / rigando l'erbe»; e VI, 51: «il mormorar d'un rio che righe il piano»): il v. della *Satira* VI vuole essere rappresentativo della poesia bucolica (PROCACCIOLI 2019, p. 215, per la lettura del passo); CONTINI, *Come lavorava* p. 283, vi vedeva «il verso descrittivo della poesia bembesca». Il secondo verbo, *fendere*, è riferito a fiumi in *OF* XXXVII 8, 7-8: «regge la terra / che 'l Menzo fende e d'alti stagni serra»; XLIII 149, 3: «Pel monte che 'l Metauro o il Gauno fende». Significativamente il verbo ricorre in una delle più importanti *laudes*

et fecondo il tuo pian che si distende
 15 tra verdi poggi in fin al mar Tireno,
 o come lieto Arno lo riga e fende, [6]
 et quinci et quindi quanti freschi et molli
 18 rivi tra via sotto sua scorta prende.
 A veder pien di tante ville i colli [7]
 par che 'l terren ve le germogli come
 21 vermene germogliar suole e rampolli.
 Se dentro un mur sotto il medesimo nome [8]

fiorentine quattrocentesche (per cui cfr. cappello), proprio in riferimento all'attraversamento dell'Arno del pianoro su cui è stata edificata Firenze: DATI, *Istorie di Firenze* VIII 3, 1-2 (p. 263): «E per lo mezzo della terra, o quasi, passa il fiume Arno». **17-18.** *quanti freschi e molli / rivi*: altro componente tipico del *locus amoenus*. La dittologia sinonimica ricorre analoga in *Rvf* 219, 4: «freschi rivi et snelli», ulteriormente mediata da SANNAZARO, *SeC* LXXV 49 («Al dolce suon de' rivi freschi e snelli»). La rima *molli-colli* (v. 19) ricorre significativamente in *OF* XVII 27, 7-8 («Uscimo al fin nel lito stanchi e molli, / tra freschi rivi, ombrosi e verdi colli»), dove compaiono i sintagmi *freschi rivi e verdi colli* (nel capitolo, al v. 15 era *verdi poggi*). Valga anche il richiamo a un altro passo che presenta la rima *molli-colli*, dedicato alla descrizione del sito del castello di Ateste (ai piedi dei colli Euganei): *XLI* 63, 1-3: «Fra l'Adice e la Brenta a piè de' colli / [...] con le sulfuree vene e rivi molli» (qui ritorna il sintagma *rivi molli*). **18.** *sotto sua scorta prende*: l'espressione figurata indica gli affluenti dell'Arno.

[7] La bellezza delle dimore fuori le mura. 19. *A veder pien... ville i colli*: la *descriptio*, dopo aver accennato al sito, si sposta sui dintorni della città, e in particolare sui colli che circondano Firenze, piene di dimore gentilizie (così BRUNI, *Laudatio* 14-15: «ita hec extra urbem edificia universos circum montes collesque et planitiem occupant, ut potius e celo delapsa quam manu hominum facta videantur. At quanta horum edificiorum magnificentia est, quantum decus, quantum ornatus!»). Per la rima *molli-colli* cfr. v. 17. **21.** *vermene... suole e rampolli*: «[il terreno] suole far germogliare virgulti e germogli». ~ *vermene*: ramoscello di recente formazione, sottile e flessibile. Il termine è dantesco (*Inf.* XIII, 100: «Surge [l'anima] in vermena e in pianta silvestra»). Ne fornisce una definizione BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia* XIII 64 (a *Inf.* XIII, 91-102): «cioè in una sottile verga, come tutte le piante fanno ne lor principii; [...] la vermena non pare ancora atta a trapiantare per la sua troppa sottigliezza». ~ *rampolli*: ancora termine dantesco: in *Par.* IV 130 ha il significato di 'ramo, germoglio' (che generalmente nasce da un tronco vecchio. Segnalo altre due occorrenze nelle opere ariostesche: son. XXXVI 9 («Quinci i rami gentil, quinci i rampolli») e, significativamente, *OF* A XXXV 7, 7: «di dui rampolli del ben nato lauro» (qui a indicare i figli di Lorenzo il Magnifico), in un contesto ancora filomediceo.

[8-10] Paragone con Roma. 22. *sotto il medesimo nome*: sotto un comune nome di città. **24.** *non ti serian... due Rome*: «non sarebbero sufficienti due Rome a pareggiarti». Il paragone iperbolico pone i dintorni di Firenze al di sopra degli splendori romani. **25-27.** «So bene che una sola [Roma] non ti può eguagliare, e forse malamente anche avrebbe potuto prima che i suoi edifici fossero arsi». Inizia qui un breve *excursus* storico sugli incendi di Roma perpetrati durante le invasioni barbariche. **28.** *freddo clima*: metonimia per indicare le terre del nord da cui provenivano i barbari; si riscontra anche in TEBALDEO, *Rime* 4, 5: «dal freddo clima un crudel vento è sorto». **29.** *or de' Vandali... or di Goti*: nel v. trascritto nel Rossiano era caduta una parte (*bor de' Eruli*), che restauro sulla base di F1. Il tritico

fusser raccolti i tuoi palazzi sparsi
 24 non ti serian da paregiare due Rome.
 Una so ben che mal ti può uguagliarsi [9]
 e mal forse anco havria possuto prima
 27 che li edificcii suoi le fussero arsi
 da quel furor che uscì dal freddo clima [10]
 hor de' Vandali, <hor de' Eruli,> hor di Goti
 30 a l'italica ruggine aspra lima.
 Dove son, se non qui, tanti devoti, [11]
 dentro et di fuor d'arte e d'ampiezza egregi
 33 tempi, et di ricche oblation non vuoti?
 Chi potrà a pien lodar li tetti regiù [12]

di popolazioni barbariche si trova riunito in un passaggio di PULCI, *Morgante* XXVIII 81, 1-3 («Così la bella Italia liberata, / che da' Goti e da' Vandali prima era / e dagli Unni e dagli Eruli occupata»), insieme agli Unni. **30.** *a l'italica... aspra lima*: l'immagine figurata della lima che gratta via la ruggine implica una considerazione di ordine morale in merito alla decadenza dei costumi italiani, considerazione che veniva enunciata anche nel prologo al canto XVII del *Furioso* (1-3), in cui si fa specifico riferimento alle invasioni barbariche quale punizione impartita da Dio per aver passato il segno di «remission» («e [Dio] diede Italia a tempi men remoti / in preda agli Unni, ai Longobardi, ai Goti»: 2, 7-8). Condividendo il lessico delle terzine 9-10, un simile concetto verrà ribadito in un passo di BOTERO, *De la ragion di stato* 1589, II, *De la temperanza*, a proposito di Roma: «onde fu poi facil cosa che da Alarico *re de' goti*, da Ataulfo e da Genserico *re de' Vandali*, da Odoacre *re degli Eruli* [...], fosse presa, saccheggiata, *arsa* e ridutta quasi in polvere et in cenere [...]. Di questa natura sono le grandezze umane, che nel colmo loro generano i vermi delle delitie e la *ruggine del lusso*, che le consuma a poco a poco e le rovina» (corsivi miei). Il trattato del gesuita Giovanni Botero venne dato alle stampe a Venezia nel 1589, ma è ben rappresentativo di un orientamento storiografico teleologico e morale che già Ariosto mostrava di abbracciare.

[11] Lode dei templi. 'Dove si trovano, se non qui, così tanti templi, dentro e fuori le mura, che ispirano devozione, singolari per arte e ampiezza, e non vuoti di ricchi donativi?'. Alla fedelissima città di Firenze dedica anche un capitoletto VILLANI, *Nuova cronica* II, XXIII (*Come la fede cristiana fu prima nella città di Firenze*). **33.** *oblation*: parlava di oblazioni in occasione della festa del santo patrono l'appena citato capitoletto di Villani («E ciò fatto, il detto loro tempio consecrato all'onore d'Iddio e del beato santo Giovanni Batista, e chiamarlo Duomo di Santo Giovanni; e ordinario che si celebrasse la festa il dì della sua nativitate con solenni oblazioni»).

[12] Gli edifici. **34.** *li tetti regiù*: metonimia per indicare le ricche dimore. Un'altra *descriptio* scorciata di Ferrara offre consonanze con il capitolo: si tratta di un passo del canto XXXV del *Furioso*, presente fin dall'edizione del 1516: OF AB XXXII 6, 5-8: «... la più adorna / di tutte le città d'Italia scorgo, / non pur di mura, vie, di tetti regi, / ma d'arte, studi e di costumi egregi». Oltre alla tessera *tetti regi*, che Ariosto già impiegava nel panegirico a Ferrara del carne latino (LIII, 62: «regia templa» cfr. cappello), ricorre nel passo del *Furioso* anche la rima *regi-egregi*. Difficile dire in che direzione vada il prelievo: tradizionalmente si è datato il capitolo tra il 1516 e il 1519, dunque dopo il primo *Furioso*, ma la ricostruzione che se n'è data nel cappello allenta l'arco temporale. **37.** *di tuoi privati*: Vr è l'unico

di tuoi privati, i portici et le corti
 36 di magistrati et le corti et li seggi?
 Non ha il verno potere ch'in te mai porti [13]
 di sua immondicia, sì ben questi monti
 39 t'han lastricata fin alli angiporti.
 Piazze, mercati, vie marmoree, ponti, [14]
 tale belle opre de' pittori industri,
 42 vive sculture, intagli, getti, impronti;

codice ad attestare *privati*; la tradizione compattamente trasmette *privati*, lezione che meglio si accorda al senso della terzina (*privati* intesi come i cittadini più eminenti, e dunque con le dimore più eccelse). Tuttavia vi è un precedente in BRUNI, *Laudatio* 11 relativo proprio alle belle dimore dei privati («Sed redeo ad privatorum domos, que ad delitias, ad amplitudinem, ad honestatem maximemque ad magnificentiam instructe, excogitate, edificate sunt»). 36. *di magistrati... e li seggi?*: i manoscritti ferraresi e la Coppina propongono una variante evolutiva del verso, che ha il merito di ristabilire la rima perfetta (-egi) e di eliminare la ripetizione ravvicinata di *corti* (*de' magistrati et publici collegi*).

[13-14] Le infrastrutture e le cose pubbliche. 37. *verno*: 'tempesta', con lo stesso significato di Vr 23, 23. 38. *immondicia*: 'fango' (GDLI, s.v. *immondizia*). 38-39. *sì ben questi monti / t'han lastricata... angiporti*: che le strade di Firenze fossero eccezionalmente lastrate e pavimentate è riportato già VILLANI, *Nuova cronica* VII, XXVI (*Incidenza, e diremo de' fatti di Firenze*), che racconta l'eccezionale impresa (1237) del podestà Rubaconte da Mandello: «E alla sua signoria si lastrarono tutte le vie di Firenze, che prima ce n'avea poche lastrate, se non in certi singolari luoghi, e mastre strade lastrate di mattoni; per lo quale acconcio e lavorio la cittade di Firenze divenne più netta, e più bella, e più sana». L'espressione *questi monti* fa riferimento ai luoghi d'estrazione delle pietre utilizzate per la pavimentazione. ~ *angiporti*: 'vicoli stretti', latinismo rarissimo, di cui il capitolo è una delle poche attestazioni. Si ritrova in CATULLO, *Carm.* 58, 4: «Nunc in quadrivis et angiportis»; e poi in SANNAZARO, *Epigr.* I, XL (*De Vetustino*), 26: «Per angiportus, viculosque, clivosque» (si segnalano anche diverse occorrenze in Leon Battista Alberti). 40. *Piazze... ponti*: enumerazione simile a quella del carne latino (LIII, 62-63: «regia templa, domus, fora, compita, curia, turres / Herculeique decent muri portaeque viaeque», cfr. cappello). Nel capitolo vengono qui elencate le opere pubbliche e altre infrastrutture come i ponti. 41. *belle opre*: è lessico tecnico dell'arte, usato non a caso in ben dieci occorrenze nelle *Vite* del Vasari. ~ *pittori industri*: è tessera di OF VII 11, 2. 42. *vive sculture... impronti*: elenco di varie tecniche di realizzazione artistica. ~ *intagli*: 'bassorilievi'. In letteratura le maggiori descrizioni di intagli ricorrono nella descrizione di *loci amoeni*, cfr. POLIZIANO, *Stanze* I 97, 2: «di gemme e di sì vivi intagli chiare» (con riferimento alle porte del palazzo di Venere); BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine* XXVI 25: «Io vidi nel mezzo di quello una fontana di bianchissimi marmi, per intagli e per divisi e per abondanza d'acque molto da commendare». ~ *getti*: 'opera fusa e colata' («Serie di operazioni mediante i quali si procede alla colata dentro apposite forme di metallo fuso per ricavare statue o bassorilievi», GDLI, s.v. *getto*). Il termine è attestato anche nell'ultimo *Furioso* in un v. di accumulo come questo: OF XLII 77, 5: «pitture e getti, e tant'altro lavoro» (nell'ottava dedicata alla *laudatio* del palazzo ferrarese presso cui Rinaldo è ospite). ~ *impronti*: statue ottenute da uno stampo (GDLI). Anche questo termine, come *getti* e *intagli*, è tecnico.

e 'l popul grande, et di tanti anni e lustri [15]
 l'antique et chiare stirpe, le ricchezze,
 45 l'arti, li studii et li costumi illustri;
 le leggiadre manere et le bellezze [16]
 de donne et de donzelle a cortesi atti
 48 senza alcun danno d'onestade avezze;
 et tanti altri ornamenti che ritratti [17]
 porto nel cor meglio è tacer che al suono
 51 di tanto humile avena se ne tratti.

[15-16] **Gli uomini e le donne fiorentini. 43-44.** *e di tanti anni e lustri / l'antique e chiare stirpe*: 'le nobili stirpe e antiche di tanti anni e lustri'. Gli aggettivi *antique* e *chiare* riferiti a stirpi vengono impiegati anche nel *Furioso*: *antiqua stirpe* in OF XXXI 33, 2; *Cinque canti* II, CVIII, 1; *chiara* OF XIII 59, 1 (che ripercorre le origini illustri di Isabella d'Este). **45.** *l'arti, li studii e li costumi illustri*: il v. è quasi un calco di OF XXXV 6, 8: «ma d'arti, studi, e di costumi egregi», con cui era descritta la popolazione di Ferrara. La tangenza del capitolo con l'ottava del poema è evidente, e già sottolineata al v. 34. (ma si veda anche OF A XXXIX 3, 7-8: «altri in altre arti e chiari studi industri / son per te oscuri che seriano illustri»). **46.** *leggiadre manere e le bellezze*: le «leggiadre / maniere e il vero angelico sembante» sono quelli di Angelica in OF I 53, 6-7, qui deputate e descrivere le donne fiorentine, attraverso gli attributi più rappresentativi della femminilità (già stilnovistica). **47.** *de donne e de donzelle*: ditico (e appellativo) ricorrente nella tradizione lirica: CINO, *Rime* LXXXIX, 1: «Gentili donne e donzelle amoroze»; *Rvf* 175, 8, da cui BEMBO, *Rime* 173, 1. **47-48.** *a cortesi atti / ... avezze*: 'avvezze a da atti gentili senza alcun danno all'onestà'. Alle bellezze e alle maniere si uniscono gli *atti*, che ricordano i danteschi atti dei beati nella Candida Rosa (*Par.* XXXI 51: «e atti ornati di tutte onestadi»). ~ *atti cortesi*: tessera bembiana (*Rime* 41, 10), a sua volta mutata da Petrarca (*Rvf* 229, 6). Gli atti 'gentili' non intaccano l'onore delle nobildonne, perché privi di malizia.

[17] **Conclusione dell'elenco di bellezze. 49.** *tanti altri ornamenti*: incapsulatore anaforico, con cui si chiude la lunga *laudatio* fiorentina. **49-50.** *ritratti / porto nel cor*: l'incameramento nel cuore di un'immagine avviene topicamente attraverso impressione, ritratto o scultura, e generalmente riguarda l'immagine dell'amata (ad es. BANDELLO, *Rime* XLIV, 9: «Se 'n mezzo 'l cor l'immagin vostra porto»). ~ *meglio è tacer*: espressione che ricorre altrove nelle rime di Ariosto (*Vr* 39, 9), dal valore topico. Si attesta in analoghe circostanze d'indicibilità in TEBALDEO, *Rime* 132, 9; AQUILANO, *Rime*, son. 51, 14 (spesso in contesti encomiastici, come quest'ultimo caso). **51.** *tanto umile avena*: l'avena (ossia lo strumento a fiato dei pastori) quale simbolo della poesia pastorale è memoria classica (VERG., *Ecl.* I 1-2 «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena»), che trascorre poi nella poesia umanistica e volgare di stampo pastorale (BOCCACCIO, *Bucolicum Carmen* VI 72: «qui meruit versus qua Stilbon flabat avena»; PONTANO, *Urania* III 651: «Agrestem hinc tenui musam meditatur avena»; BOIARDO, *PE* IV 24: «de usate voce a la amorosa avena»). SANNAZARO, *Elegie* I 2, 43-44: «Ut me non docta deploret pastor avena / Utque sub umbrosa contumuler platanos»). L'*Arcadia* sannazariana ne fissa la pertinenza bucolica: Xe, 119-121: «Sotto gli alti pini, ~ e i dritti abeti / si stavan mansueti [i greggi] ~ a prender festa / per la verde foresta ~ a suon d'avena». L'espressione *umile avena* sarà ripresa da VARCHI, *Rime* CLXIX, 9.

Ma che larghe ti sian d'ogni suo dono [18]
Fortuna a gara con natura, ah! lasso,
54 a me che val s'in te misero sono,
se sempre ho il viso mesto e il ciglio basso, [19]
se de lacrime ho gli ochi humidi spesso,
57 se mai senza suspir non muto il passo?
Da penitentia et da dolor oppresso [20]

[18-19] Si svela la condizione di sofferenza dell'io. 52-54. 'Ma, ah! povero, a me che cosa vale che Fortuna a gara con Natura ti siano così prodighe d'ogni lor dono?'. **53.** *Fortuna a gara con Natura*: i due elementi, personificati, fanno a gara per concedere la felice bellezza di Firenze. Anche nel *Furioso* si fa riferimento alla presenza necessaria di entrambi per la felicità dell'individuo: «ch'alma Natura e proprio studio dare, / o benigna Fortuna, ad uomo puote» (*OF* XXXV 5, 6-7). ~ *lasso*: con *basso* (v. 55) e *passo* (v. 57) forma un tritico di parole-rima di derivazione dantesca (*Inf.* I, 26-30, e 104-108), che sarai poi impiegato, con *variatio*, da Petrarca in uno dei primi testi di lontananza dei *Fragmenta*: *Rvf* 15 (*passo-lasso-lasso-abasso*), significativamente vicino alla terzina 19 del capitolo ariostesco. **54.** *a me che val s'in te*: la principale reggerà anche tutte le tre protasi della terzina successiva (19). La costruzione della terzina riecheggia sintatticamente e retoricamente SANNAZARO, *SeC* XXXIV, 12: «Ma, lasso, a me che val, se...?». **55.** *se sempre ho... il ciglio basso*: topici elementi di contrizione dell'amante sofferente. Ricorrono appaiati in *OF* XIV 19, 4: «con viso nubiloso e *ciglio basso*», e XIV 21, 2: «col *viso mesto* e con la testa china» (ma lì in un contesto non amoroso, dettato dalle circostanze che privano Brunello dell'appoggio di Agramante). Valga anche il rimando a CORREGGIO, *Rime extravaganti* XXIX, 7-8: «col capo chino e gli occhi umidi e bassi». ~ *viso mesto*: è tessera che si riscontra, oltre che nel *Furioso*, anche in CORREGGIO, *Rime* 399, 41-42 («ma l'inculto ornamento al viso mesto / fede farà de li intrinchi affanni»). ~ *ciglio basso*: atteggiamento che altrove indica pudore (cfr. *Vr* 22, 47: «basso il ciglio»); in analogo contesto di pentimento, richiama, anche dal punto di vista rimico, il rammarico di *Rvf* 15, 8: «e gli occhi in terra lagrimando abasso», o l'atteggiamento dimesso dell'anima di Belacqua (*Purg.* IV, 106-108: «E un di lor, che mi sembrava *lasso*, / sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse *basso*»). **56.** *se de lacrime... spesso*: al volto rattristato e al ciglio abbassato, in segno di pentimento, si aggiunge il dettaglio delle lacrime che inumidiscono gli occhi, tratto già distintivo dell'io di *Rvf* 15, che agiva come il peccatore lontano dal suo dio di memoria salmistica (*Ps* 37, 7). Gli «occhi umidi» [e «bassi»] godono di fiorentina tradizione lirica a partire da *TC* III, 112 («Da quel tempo ebbi gli occhi umidi e bassi»), in cui l'io ripercorre il repentino innamoramento per Laura, passando per *Rvf* 306, 7, per il già citato CORREGGIO, *Rime extravaganti* XXIX, 7-8, fino a FILENIO GALLO, *A Safira* 237, 5-6. Nel caso del capitolo di Ariosto la causa degli «occhi umidi» va rintracciata nella lontananza da madonna. **57.** *se mai senza... il passo?*: 'se non muto mai il passo senza sospiri?'. Un simile concetto veniva già enunciato in MALATESTI, *Rime* 36, 8: «né muto senza pianto un picciol passo»: ogni piccolo cambio di direzione è motivo di angoscia e sospiro, in quanto lontano dall'amata.

[20] L'odio verso se stesso è causato dalla lontananza da madonna. 'Mi trovo così oppresso da penitenza e dal dolore per essere lontano dalla mia luce, che talvolta odio me stesso'. **58.** *Da penitentia e da dolor oppresso*: il dittico che opprime l'io affliggeva anche Re Norandino in *OF* XVIII 94, 4 («di penitenza pieno e di dolore»). La *penitenza* accompagnava già l'io durante il viaggio (cfr. *Vr* 23, 63). Leggerà forse Ariosto il COPPETTA, *Rime* CXLI, 6-7: «di penitenza colmo e di dolore / umidi ho gli occhi sempre e 'l capo chino» (cfr. anche vv. 55-56), in un distico molto vicino al capitolo 24. **59.** *lontan da la mia luce*: cioè lontano dall'amata, motivo di grande fortuna lirica. Che la lontananza dalla

di vedermi lontan da la mia luce
 60 trovomi sì ch'odio talhor me stesso.
 L'ira, il furor, la rabbia mi conduce [21]
 a biastemar chi fu cagion ch'io venni,
 63 e chi a venir mi fu compagno et duce,
 et me, che senza me di me sostenni [22]
 lasciar, ohimè, la miglior parte, il core,
 66 et più all'altrui che al mio desir mantenni.
 Che de ricchezza, de beltà, d'honore [23]

luce-amata sia motivo di dolore, anche a fronte di un ambiente esterno lieto o gradevole, è affermato da L. DE' MEDICI *Canzoniere* XXXVII, 1-4: «Lasso! ogni loco lieto al cor m'adduce / mille amari sospir', duri pensieri, / perché non pare io possa o sappi o sperì / viver lieto lontan dalla mia luce» (ma cfr. CARITEO, *Metamorfosi* IV, 28: «Lontan da la mia luce anch'io mi doglio», con espressione che sarà poi ariostesca). **60.** *ch'odio talhor me stesso*: il tipico odio che l'amante rivolge a se stesso ha origini petrarchesche (nel sonetto dei «contrari», *Rvf* 134, 11: «et ò in odio me stesso, et amo altrui»); e godrà di discreta fortuna anche in BOIARDO, *Am. Lib.* II 9, 12: «Odio me stesso e il mio cantare», ma soprattutto II 15, 12-14: «Quai doli a le mie pene fieno equali? / ché io son in festa, e tengo il viso basso, / e porto odio a me stesso ne' miei' mali».

[21-22] Biasimo per il mandante del viaggio, per i compagni e per se stesso. 61. *L'ira, il furor, la rabbia*: il trittico ricorre in PULCI, *Morgante* XI, 817-818 («Mai non si vide un colpo come quello, / tanto fu l'ira, la rabbia e 'l furore»), ma soprattutto in alcuni luoghi del *Furioso* relativi alla pazzia di Orlando. E dunque OF A XXI 129, 6-7: «l'accese sì, che non rimase dramma / di lui ch'ira non fusse, odio e furore»; 134, 1: «In ira, in odio, in rabbia, in furor venne» (ma anche XVII 7, 5-6: «Ira l'invita et natural furore / mover l'artiglio e 'nsanguinar le labbia»). La ricorsività dei termini nell'episodio della pazzia di Orlando (il futuro canto XXIII) induce a guardare con attenzione al trittico di sostantivi del capitolo, e a collocare la postura dell'io nel solco dell'amante fuor di ragione (giacché ora lontano dalla sua amata). **62.** *a biastemar... ch'io venni*: 'a maledire chi fu la causa che mi indusse a partire'. Il mandante del viaggio andrà identificato con il signore dell'Ariosto, forse Alfonso d'Este o Ippolito (per una riflessione sul punto, cfr. cappello). Il motivo del servizio duro presso un signore ingrato veniva già enucleato in Vr 23, terz. 2. **63.** *e chi... compagno e duce*: allusione ai compagni di viaggio. **64-66.** '[a maledir] me, che, ohimé, sopportai di lasciare la miglior parte di me, il cuore, senza di me, e mi attenni più al desiderio altrui che al mio'. Secondo il «privilegio degli amanti» di *Rvf* 15, l'io lontano dall'amata vive miracolosamente dimidiato del proprio cuore, che si accompagna a madonna (il motivo godrà di grande fortuna nel Quattrocento, cfr. BOIARDO, *Am. Lib.* III 39, 5-6: «Partir conventi e qui lasciare il core, / lasciare il core e partir te convene!»). **65.** *la migliore parte*: il cuore. **66.** *e più all'altrui che al mio desir*: il v. dialoga fittamente con l'incipit del capitolo precedente, Vr 23, 4-6: «all'altrui prece [...] / più ch'al mio desir proprio satisfece», strutturando una connessione di equivalenza.

[23-24] La bellezza di Firenze e i Medici curatori non possono lenire la sofferenza dell'io. 67-69. 'Come aiuta, Firenze, questo il mio dolore, che superi in ricchezza, bellezza e onore tutte le città d'Etruria?'. Il primato fiorentino in molteplici campi non lenisce la pena dell'io, così come tradizionalmente le bellezze esterne (della primavera e della natura) non possono guarire la sofferenza interiore dell'amante. **70.** *Gli tuoi Medici*: gioco di parole sul significato etimologico del nome della

sopra ogn'altra città de Etruria sali,
 69 che fa questo, Fiorenza, al mio dolore?
 Gli tuoi Medici, anchor che sieno tali, [24]
 che t'habian salda ogni tua antiqua piaga,
 72 non han perhò rimedio alli mei mali.
 Oltra a quei monti, a ripa l'onda vaga [25]
 del re de' fiumi, in bianca e pura stola
 75 cantando ferma il sol la bella maga
 che con sua vista può sanarmi sola.

famiglia. RIDOLFI 1949 censisce un gran numero di stampe popolari in lode dei Medici dopo il loro rientro in città (1512), in cui il motivo era percorso. **71.** *che t'abian salda... antiqua piaga*: 'che t'abbiano guarito ogni antica ferita'. *Saldare la piaga* è *inunctura* petrarchesca (*Rvf* 75, 2: «ch' e' medesmi porian saldar la piaga»; 213, 21-22: «prima che medicine, antiche o nove / saldin le piaghe»); nel testo di Ariosto la *piaga* di Firenze è quella della repubblica che aveva estromesso i Medici dal potere. ~ *antiqua piaga*: liricamente indica generalmente la ferita inferta all'amante da Amore (GIUSTO, *BM* 54, 12; 46, 6; L. DE' MEDICI, *Canzoniere* LI, 8), qui ha valore politico. **72.** *non han... alli mei mali*: i *remedia amoris* sono generalmente poco efficaci: tra questi si annovera anche la credenza che le maghe potessero guarire l'*aegritudo amoris* attraverso pozioni o incantesimi.

[25] L'unico rimedio alla piaga d'amore è detenuto dall'amata. 'Oltre a quei monti, sulla riva prospiciente le belle acque del re dei fiumi, la bella maga, che solo con la sua vista può sanarmi, ferma il sole'. **73.** *a ripa l'onda vaga*: espressione simile a *Vr* 43, 5. **74.** *re de' fiumi*: il Po, chiamato così da Ariosto anche in *OF* XXXV 6, 1-2; XL 31, 1; XLIII 56, 3; e in canz. I 77 (da VERG., *Georg.* I 482, «fluviorum rex»). ~ *in bianca e pura stola*: 'in bianca e pura veste'; le *bianche stole* (*Par.* XXX 129) sono dantescaemente le anime gloriose; ma in Ariosto il termine *stola* riveste sempre il significato più letterale di veste lunga (così anche in *OF* XIII 43, 6: «di rose adorna e di purpurea stola»). **75.** *cantando ferma il sol la bella maga*: 'la bella maga arresta il sole cantando'. L'amata viene rappresentata come una maga capace di prodigi: sebbene non venisse ancora chiamata con un simile appellativo, madonna si era mostrata capace di rasserenare il tempo atmosferico e il fiume Po anche in *Vr* 19, 12-14 solo con la sua apparizione. Il *Furioso* stesso è del resto ricco di incantatrici (per cui cfr. RINALDI 2000), per cui non sorprende che le rime risentano di tale rappresentazione del magico: in *OF* XXV 62, 1-2 la donzella-ninfa, salvata da Ricciardetto, mostra di avere poteri analoghi a quelli dell'amata («et ho possanza far cose stupende, / e sforzar gli elementi e la natura»); e così vengono descritti i poteri di Melissa in *OF* XLIII 21, 1-4: «Ella sapea d'incanti e di malie / quel che saper ne possa alcuna maga: / rendea la notte chiara, oscuro il die, / fermava il sol, facea la terra vaga». In particolare, Melissa e madonna condividono il potere di *fermare il sol*. Per la figura della maga capace di guarire il mal d'amore, RINALDI 2000, pp. 317-318, richiama due esempi classici: rispettivamente quello di Medea in *Met.* VII 192-209, e quello dell'incantatrice ricordata da Didone a *Aen.* IV 478-493. Tale rimedio all'*aegritudo amoris* ha perciò ascendenza classica, ma conosce anche declinazioni più vicine a quella ariostesca: è il caso della maga evocata all'inizio di *Arcadia* IX 9-12, presso cui vuole recarsi Clonico: anch'essa, come le maghe del *Furioso*, sapeva controllare cieli e fiumi. **76.** *che con sua vista può sanarmi sola*: che l'amata possa risanare l'io è *topos* anche lirico: CORREGGIO, *Rime* 302, 9-10: «Scio che sapeti el mal dove procede / e il rimedio a sanarmi sola avete».

2. monte] -e *su* -o ◊ altier] altier>o< ◊ 4. meglio] -g- *ins.* ◊ 10. tuo] *da* tutto ◊ potrei] -o- *ins.* ◊ 12. amar] amar>ti<
 ◊ 13. narar] narar>e< ◊ 14. fecondo] -e- *su* -i- ◊ 17. molli] *da* moli ◊ 21. vermene] V>v<ermene ◊ 22. mur] mur>o<
 ◊ 29. hor de' Eruli] *manca* ◊ 30. aspra] asp>e<ra ◊ 32. fuor] fuor>a< ◊ 35. corti] -i *su* -e ◊ 36. et li seggi] *agg. da altra*
mano ◊ 40. marmoree] marmore>e< ◊ 41. pittori] *la prima* -t- è *ins. dal copista* ◊ 41. impronti] improm>p<ti ◊ 48. alcun
] -l- *ins. ad acun*>o< ◊ 50. tacer] tacer>e< ◊ 57. suspir] suspir>i< ◊ 58. et da dolor] *da agg.* ◊ 60. che odio] cho dio
prima -o *cassata e poi agg. vicino a dio* ◊ 64. sostenni] -ni *su lettere indecifrabili* ◊ 66. atenni] -ni *su lettere indecifrabili* ◊ 68.
 Etruria] *prima* -r- *ins.* ◊ 70. gli] >L.<li ◊ Medici] -c-*su* -r- ◊ 76. sola] *da* solda

(Fatini cap. VII; Bozzetti XXX; Finazzi XX)

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri quattro codici: oltre ai già noti L3 e P3, che contengono un buon numero di capitoli ariosteschi, si segnalano i manoscritti P2 e F4, quest'ultimo latore di alcune lezioni primitive che verranno riportate anche dalla *princeps* Cp (FINAZZI 2002-2003, p. 227). Il manoscritto F4, probabilmente allestito vivente l'Ariosto, trasmette tre capitoli (oltre al 25, anche 26 e 28) tutti in redazione primitiva rispetto al Rossiano.

Chiuso il dittico 23-24, che sviluppa una delle poche pagine narrative del canzoniere, si torna a un capitolo che si avvia attorno ad alcuni nuclei forti della tradizione lirica tre-quattrocentesca, non a caso più breve dei due precedenti, perché conchiuso entro i confini fisici ed emotivi dell'amante. Resta implicito il rientro dell'io a Ferrara, con il conseguente ricongiungimento all'amata, che sarà probabilmente origine del «gaudio» incontenibile di cui è preda il soggetto lirico in questo testo.

L'io si ritrova a riflettere sulla possibilità di contenere le esternazioni fisiche della gioia, sforzo che si rende necessario per proteggersi dall'invidia altrui (terzina 2). Viene qui ripreso uno dei motivi strutturanti del capitolo 21, in cui l'amata difendeva il proprio stato d'animo dagli indiscreti, nascondendolo in un fregio sull'abito. Ora tocca all'io lirico celare e «tacere» (v. 3), ma l'impresa si rivela da subito impossibile per la natura stessa del «gaudio». Due sono le similitudini naturali preposte a connotarne la forza travolgente e l'impazienza: nella prima (terzine 3-6), l'«allegrezza» è paragonata a un fiume in piena, che non può essere costretto negli argini; nella seconda (terzine 7-10), i «gaudi» sono accostati ai piccoli della vipera che, stando a Plinio (*Nat. Hist.* X 82, 170), divorano dall'interno la madre per vedere la luce.

La gioia incontenibile che si manifesta fisicamente è motivo già boccacciano, delineato nella ballata conclusiva all'VIII giornata del *Decameron* (*Tanto è, Amore, il bene*, 5-10: «L'abondante allegrezza ch'è nel core, / dell'alta gioia e cara / nella qual m'hai recato, / non potendo capervi esce di fore, / e nella faccia chiara / mostra 'l mio lieto stato»), e poi ripreso da Boiardo nel testo in cui si rende manifesto la ragione dell'«allegrezza» del poeta (*Am. Lib.* I 53, 1-3: «La smisurata et incredibil voglia / che dentro fu renchiusa nel mio core, / non potendo capervi, esce de fore»). Già nella ballata decameroniana l'«allegrezza» deriva dagli abbracci e dai baci, e così in Boiardo allude all'amplesso; analogamente si può supporre che nel capitolo ariostesco sia dovuta a un rapporto carnale: e lo confermerebbe la prossimità di Vr 26, in cui verrà finalmente celebrata la notte d'amore.

Le difese da opporre al gaudio affinché non esca sono opportunamente schierate dall'io (terzina 10), che riesce a chiudere la facile via d'accesso che è la bocca («io li [i gaudi] esclusi / da quel che per la bocca, da chi viene / dal petto, par che per più trita s'usi», vv. 27-30). Tuttavia, il controllo non è esercitabile ovunque, ed è per questo che la battaglia contro le gioie interiori viene infine perduta, perché esse trovano altre, topiche vie d'uscita negli occhi e nella «fronte», cioè nel viso (terzine 11-13). Che l'interiorità dell'amante si dispieghi sul viso, rivelandone i sentimenti più reconditi, è *topos* petrarchesco, e di lungo corso lirico (cfr. note), sebbene nella maggior parte dei casi l'amante si rammarichi che a leggervi la verità del sentimento sia madonna. È ancora la ballata boccacciana ad allinearsi più da vicino al capitolo ariostesco, laddove il comune nemico a cui celare la gioia non è l'amata, bensì il coro di invidiosi («mel convien celare; / ché, s'el fosse sentito, / torneria in tormento», *Decameron* VIII, conclusione, vv. 16-18). La rivelazione del gaudio è dunque «perigliosa» (v. 4), perché gli invidiosi possono esercitare una cattiva influenza sulla felicità dell'io. Tuttavia, la gioia viene lo

stesso annunciata («Sappil chi 'l vuol saper...», v. 40), senza che ne vengano circostanziati i motivi, perché non è possibile trattenerla (terzine 14-15).

Guardando all'economia del macrotesto, Vr 25 affastella ulteriori elementi che ruotano intorno al problema della segretezza (Vr 21), e insieme prelude a un'ulteriore corrispondenza tra gli amanti in Vr 26 (ma già enunciata in Vr 19). Si può dire che il momento di gioiosa corrispondenza occupi la sezione centrale del Rossiano, appena dopo il *turning point* costituito dal capitolo della *laudatio urbis florentinae*, che con solennità chiude la prima metà del canzoniere.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y.

1-9. Inevitabilità della fuoriuscita della gioia interiore, forte come un fiume in piena e irruenta come i cuccioli di vipera al momento del parto. 10-15. Uscita della gioia attraverso gli occhi e la fronte, nonostante le difese preposte dall'io.

Forza è ch'al fine scopra e che si veggia

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 F4 P2 P3

[1-2] Inevitabilità dell'esternazione del «gaudio» e problema degli invidiosi. 1. *Forza è ch'al fine scopra e che si veggia*: le precedenti edizioni delle rime di Ariosto mettono a testo la lezione dei manoscritti ferraresi (F1 e F2) «Forza è ch'al fin si scopra e che si veggia», che BOZZETTI 1985, p. 102 riconosceva, assieme alla lezione di Cp («Forza è al fin che si scopra...»), come una probabile risoluzione all'ipometria del verso causata dalla caduta di *-e* da *al fine* (come per altro riportava Mn, cfr. FINAZZI 2002-2003, p. 227). Anche nel Rossiano il verso è ipometro, e legge: «Forza è ch'al fin scopra et che si veggia»; solo una mano successiva corregge l'ipometria aggiungendo una *-e*. Si accoglie qui a testo la correzione apportata su Vr (come fanno Bozzetti e Finazzi), avvertendo però che la lezione comporta problemi prosodici e interpretativi di non secondaria importanza, non percepiti da BOZZETTI 1985, p. 102, che parlava invece di «lezione assai più persuasiva [...], poiché il senso è chiarissimo». In primo luogo, essa impone una lettura (poco frequente) con *ictus* di sesta e *ictus* secondario di quarta molto ravvicinato; in secondo luogo, modifica il senso profondo del capitolo, rendendo l'io lirico attivo nel processo di scoperta della gioia: 'è inevitabile che infine io riveli e che si veda'. Non più dunque un soggetto totalmente passivo ('è inevitabile che alla fine si mostri e che si veda'), ma in parte protagonista nell'esternazione della gioia, quando questa diventa impossibile da trattenere (*al fine*). Aggiungo, inoltre, che in analoghe occorrenze nel *Furioso* l'avverbio *infine/alfine* è sempre tronco, come accade nel verso trasmesso dai ferraresi e edito nelle edizioni moderne (OF XXX 12, 1: «Forza è ch'al fin nell'acqua il cavallo entre»; XXX 45, 8: «e forza è infin che la battaglia segua»). La costruzione sintattica *Forza è che*, oltre che nei due luoghi citati del *Furioso* (e in altri), ricorre nelle *Satire* (III, 261: «forza è che la bugia tosto si spenga»). Infine, non è da dimenticare il peso esercitato da alcuni versi di Tebaldeo, vicini per forma e per contenuto (il motivo dell'esternazione fisica di uno stato d'animo) a quanto enunciato nella prima terzina (*Rime* 279, 121-123: «Ma mal s'asconde chi ha commesso errore, / forza è che se discopra a gli acti e al volto: / raro d'accordo son la fronte e il core», con tangenze anche a *Rime estravaganti* 714, 13 «e chi si asconde al fin convien si scopra»). **2.** *il gaudio mio... pena ascosa*: 'la mia gioia nascosta finora con grande fatica'. Il mascheramento della gioia si pone al crocevia di due fortunati *topoi* della tradizione cortese e petrarchesca: da un lato la necessità di occultare il sentimento amoroso al consesso sociale (che in

il gaudio mio dianzi a gran pena ascoso,
 3 anchor ch'io sappia che tacer si deggia,
 et quanto dirlo altrui sia periglioso, [2]
 per che sempre chi ascolta è più proclive
 6 ad invidiar che ad esserne gioioso.
 Ma come poi che alle calde aure estive [3]

VN V 1-3 avveniva tramite la donna schermo); dall'altro l'impossibilità del ridurre a silenzio i «be' pensieri» (*Rvf* 11, 5), che petrarchescamente si traduceva nel ricorso a uno schermo spaziale, essendo impossibile quello fisico (*Rvf* 35, 5-8: «Altro schermo non trovo che mi scampi / dal manifesto accorger de le genti, / perché negli atti d'alegrezza spenti / di fuor si legge com'io dentro avampi»). La tracimazione visibile del sentimento è motivo che conosce poi fortuna quattrocentesca, grazie a mediazioni contiane e boiardesche che arrivano probabilmente fino ad Ariosto (GIUSTO, *BM* 35, 1-6 «Mentre io potei portar celato il foco / che già sì longamente mi arse il petto, / strinsi la fiamma, benché a mio dispetto, / che, chiusa, mi ha infiammato a poco a poco. / Ma poiché, pur crescendo, non è loco / nel cor che basti al dispiatato affetto»; e *Am. Lib.* I 33, 11-14: «ma il poter più tener mie fiamme ascose / mi è tolto in tutto e il ricoprir mia noglia, / che un tempo occultamente il cor mi rose, / mentre potei celar, come io dispose»). **3.** *anchor ch'io sappia... si deggia*: 'sebbene io sappia che si deve tacere'. L'io è ben consapevole che la gioia, così come il sentimento amoroso, va taciuto: si tratta di una prassi invalsa alla società cortese, codificata fin nella trattatistica medievale (CAPPELLANO, *De amore* I 456: «Aliae igitur dominae nil mihi possunt ex debito postulare, nisi ut vestrae completaionis intuitu mea sibi debeam beneplacita largiri obsequia et obsequorum originem cauto reticere silentio»), di cui esistono molti volgarizzamenti, uno dei quali riconducibile a BOCCACCIO, *Libro d'Amore* I 456: «l'altre donne neente mi posson per debito dimandare, se non perché vostra grazia io le debbia servire e sempre celare con silenzio lo nascimento dal quale lo servizio procede»). ~ *tacer si deggia*: massima dal valore quasi proverbiale, stante la grande diffusione nella tradizione lirica: generalmente il silenzio sul sentimento va mantenuto con l'amata (TEBALDEO, *Rime* 132, 9-11: «Deh, che dico io? Meglio è tacere assai / ché se 'l nemico intende il mio secreto, / non semaran, ma cresceran miei guai»), qui per proteggersi dall'invidia. **4.** *quanto dirlo... sia periglioso*: il consesso sociale è tradizionalmente fonte di rischio per la felicità degli amanti; così accade anche nella ballata decameroniana, dove ritorna l'invocazione alla segretezza («e s'io sapessi, mel convien celare; / ché, s'el fosse sentito, / torneria in tormento»), vv. 16-18, cfr. cappello). Lì si parla di *tormento*, qui di pericolo, in quanto l'ascoltatore maligno si comporta come iettatore per la coppia felice (secondo quanto afferma già PLINIO, *Nat. hist.* XIX 50, *contra invidentium effascinationes*). **5.** *proclive*: 'incline'. **6.** *ad invidiar che ad esserne gioioso*: si specifica il motivo del pericolo corso dagli amanti, l'invidia (così già in CATULLO, *Carm.* 5, 12: «aut ne quis malus inuidere possit»): Cicerone offre un'etimologia del termine in *Tusc.* III 20: «verbum dictum est a nimis intuendo fortunam alterius».

[3-6] Similitudine della gioia quale fiume in piena. **7.** *aure estive*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 212, 2; 279, 2), qui funzionale a restituire un'indicazione precisa della stagione. **8.** *si risciolveno e giacci... alpine*: il dittico sostantivale, nonché il motivo del caldo che scioglie le acque e fa ingrossare i fiumi, richiama un distico di *Rvf* 66, 14-15 («'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio, / di che vanno superbi in vista i fiumi»), in un contesto metaforico (e semantico) prossimo a quello ariostesco, giacché il fiume ingrossato è immagine per un cuore «prossimo al disgelo e alla liquefazione» (STROPPIA 2011, p. 130). **10-12.** 'e uno, disprezzando ogni confine, rompe irruente gli argini e inonda i campi, i pascoli e le città vicine'. La terzina si avvicina notevolmente a un passo del *Furioso* riferito alle piene

si risciolveno e giacci et neve alpine,
 9 crescono i fiumi a par de le sue rive,
 et alcun, disprezzando ogni confine, [4]
 rompe superbo li argeni et inonda
 12 le biade e i paschi et le città vicine,
 così, quando soverchia et sovrabonda [5]
 a quanto cape et può patir il petto,
 15 convien che l'allegrezza se difonda
 et faccia rider gli occhi et ne l'aspetto [6]
 ir con baldanza et d'ogni nebbia mostri
 18 l'aer del viso disgravato et netto.
 Come si fan con lor mordaci rostri [7]

improvvisi e irruenti del Po: XL 31, 1-4: «Con quel furor che 'l re de' fiumi altiero, / quando rompe talvolta argini e sponde, / e che nei campi Ocnei s'apre il santiero, / e i grassi solchi e le biade feconde». Ma si veda anche OF XXVI 111, 1-5: «Come il villan, se fuor per l'alte sponde / trapela il fiume e cerca nuova strada, / frettoloso a vietar che non affonde / i verdi paschi e la sperata biada, / chiude una via et un'altra, e si confonde», dove ritornano la similitudine del fiume in piena, il dittico sostantivale *paschi e biade*. **13-14.** *così, quando soverchia...* / ... *può patir il petto*: 'così, quando [la gioia] oltrepassa ed eccede la capienza e quanto può sopportare il petto'. La tracimazione della gioia, altrove del sentimento, è motivo topico: così già la ballata decameroniana (vv. 4-9) e *Am. Lib.* I 53, 1-4 (sulle quali cfr. cappello), dove ricorre il verbo tecnico *capere* proprio in merito alla capienza del cuore. **15.** *convien che*: 'è necessario che', significato di necessità, secondo consuetudine anche petrarchesca (ad es. *Rvf* 67, 4). ~ *allegrezza*: nei precedenti richiamati nel cappello introduttivo – la ballata decameroniana nella conclusione all'VIII giornata e *Am. lib.* I 53 – il termine rinvia sempre allo stato d'animo conseguente all'incontro fisico con l'amata e all'amplesso. **16-18.** 'e faccia ridere gli occhi e incedere con sicurezza nell'aspetto e mostri l'aria del viso alleggerita e ripulita di ogni nebbia'. Le tre spie corporee – lo sguardo, l'incedere, il viso – denunciano i 'segni d'amore' anche in TEBALDEO, *Rime* 175, 5-8: «Ma se ben guardi ai modi, ai gesti e al volto / ove la summa dei pensier' mei siede, / vedrai, senza ch'io parli, quel che vede / ciascun: come amo, anci son fatto stolto». ~ *l'aer del viso disgravato e netto*: la petrarchesca «aria del viso» (*Rvf* 122, 13: «quel'aria dolce del bel viso adorno») riflette esteriormente l'interiorità, «come avrà poi nel linguaggio figurativo vasariano e poi longhiano» (BETTARINI 2005, p. 569). SEGRE 1954, p. 180 richiama il luogo di *Purg.* I 95-98 («li lavi 'l viso, / sì ch'ogne sudidume quindi stinghe; / ché non si converria, l'occhio sorpreso / d'alcuna nebbia»), in cui Catone esorta Virgilio a lavare il viso di Dante per presentarsi degnamente alla porta del Purgatorio.

[7-10] Seconda similitudine della gioia quale piccoli di vipera. 19-21. 'Come gli ingrati figli si procurano con le loro bocche affamate una porta per uscire dagli uteri viperini'. ~ *rostri*: è termine scarsamente attestato in poesia (ma con lo stesso significato di 'bocca' occorre in OF XXXIII 84, 3). ~ *materni... chiostrì*: con il significato di 'utero' si veda anche *Rvf* 366, 78, «virginal chiostro». ~ *viperini*: 'relativo alle vipere', aggettivo che ricorre anche in OF XIV 124, 5 e XLIII 103, 4. **22.** *fer disire*: in contesti lirici, generalmente riferito alla possanza del desiderio dell'amante (così in GIUSTO, *BM* 151, 1: «Tanto è possente il fiero mio disio»), qui alla strenua voglia dei piccoli di vipera di nascere. **23-24.** *che non attendon...* / ... *l'altro parturire*: che i piccoli di vipera nascessero dilaniando dall'interno la madre, per fame di luce, è una credenza diffusa, e divulgata da PLINIO, *Nat. Hist.* X 170: «Tertio die intra

l'ingrati figli porta per uscire
 21 de li materni viperini chiostrì,
 (sì de nascer li affretta il fer disire, [8]
 che non attendon che la matre grave)
 24 possa l'un dopo l'altro parturire),
 così li gaudii miei ch'in le più cave [9]
 parte posi di me, per tener chiusi,
 27 niegan più star sotto custodia et chiave;
 tentano altro camin, poi ch'io li esclusi [10]
 da quel che per la bocca, da chi viene
 30 dal petto, par che per più trita s'usi.
 Di passar quindi homai tolta ogni spene, [11]

uterum catulos excludit, dein singulis diebus singulos parit, xx fere numero. Itaque ceteri tarditatis impatientes perumpunt latera occisa parente». ERODOTO III 109 e PSEUDO-ARISTOTELE, *De mirabilibus auscultationibus* 165, considerano l'uccisione della femmina da parte dei piccoli come una sorta di vendetta perché dopo l'accoppiamento si pensava che il maschio venisse divorato. Si fa riferimento al parto doloroso della vipera in PULCI, *Morgante* XIV 83, 2: «la vipera scoppiar nel partorire». **25-26.** *ch'in le più cave / parte posi di me*: le *parti cave* sono le cavità anatomiche del cuore (ALAMANNI, *Avarchide* XV 75, 5-6: «E '1 chiaro Persevallo avea ferito / dentro al cavo del cor, proprio a traverso»): l'aggettivo ha una valenza doppia di *profonde* e *vuote*, e quindi da riempire. **27.** *sotto custodia e chiave*: i *gaudii* vengono trattenuti interiormente, come in prigione. **28.** *tentano altro camin*: '[i gaudii] tentano un'altra strada'. **29-30.** *da quel che per la bocca... / ... più trita s'usi*: 'rispetto a quello [cammino] che, attraverso la bocca, sembra che sia il più risaputo a chi proviene dal petto'. Sulla facile via rappresentata dalla bocca come uscita dal corpo, cfr. DANTE, *Rime* 50, 28-30: «L'angoscia, che non cape dentro, spira / fuor de la bocca sì ch'ella s'intende, / e anche a li occhi lor merito rende». La bocca come valvola di sfogo per la congestione interna era già passaggio dei sospiri provenienti dal cuore: cfr. ad esempio Vr 1, 1: «O messaggi del cuor, sospiri ardenti».

[11-13] Passaggio delle gioie dagli occhi e dal viso. 31. *Di passar... tolta ogni spene*: 'eliminata quindi ormai ogni speranza di passare'. **32.** *per gli occhi e per la fronte*: i *gaudii* trovano una doppia via per palesarsi. Tradizionalmente *occhi* e *bocca* sono sotto la giurisdizione dell'io e costituiscono canali privilegiati per lo sfogo del cuore. Così accade in Rvf 344, 14: «per la lingua e per li occhi sfogo e verso», ma anche in BOCCACCIO, *Rime* 36* [ed. Branca], 81-84: «Così, perch'io la mia pena nasconda / e l'affanno incredibile e 'l martiro / che per la bocca e per gli occhi sfavilla». In Ariosto, invece, gli occhi, insieme alla *fronte*, da intendersi genericamente con il viso, sono le vie non direttamente controllate dall'amante, e dunque sfruttate dalle gioie per manifestarsi. ~ *fronte*: il viso come luogo di esternazione dello stato dell'amata è *topos* di lungo corso. Nei *Fragmenta* si delinea l'immagine del volto come pagina su cui scrivere (cfr. almeno Rvf 76, 11: «'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto»; Rvf 222, 12: «Ma spesso nella fronte il cor si legge»), motivo che sarà poi ripresa da CORREGGIO (*Rime* 111, 12: «e Amor, che in fronte col suo stral mi scrive»), e, con *variatio*, da GIUSTO (*BM* 128, 3-4: «Che pur dinanzi non mi veggia quella / per chi scolpito Amor nel fronte porto»). Meno connotate metaforicamente, come è il caso ariostesco, risultano i luoghi della già citata ballata decameroniana («nella faccia chiara / mostra 'l mio lieto stato», vv. 8-9), di Tebaldeo (*Rime estravaganti* 687, 69: «né cura il mio dolor che in fronte mostro?»). **34.** *guardar... o guado o ponte*: si riassumono qui i luoghi

se ne vengon per gli occhi et per la fronte,
 33 dove raro o non mai guardia si tiene:
 guardar si suole o strada o guado o ponte, [12]
 luoco facile a intrar, non dove sia
 36 fiume profondo o inaccessibil monte.
 Poi che vietar non posso a lor tal via, [13]
 che non faccian peggior effetto al meno
 39 porrò ogni sforzo et ogni industria mia.
 Sappil chi 'l vuol saper ch'io son sì pieno, [14]
 sì colmo di leticia et di contento
 42 che non lo cape a una gran parte il seno.
 Ma la cagion del gran piacer ch'io sento [15]
 non vuo' che soni voce o snodi lingua
 45 et faccia Dio, se mai di ciò mi pento,
 che l'una svelta sia, l'altra s'extingua.

generalmente presidiati perché vulnerabili (nella lunga metafora del viso come luogo da difendere, la bocca era il luogo più a rischio per la fuoriuscita del gaudio). **36.** *fiume profondo o inaccessibil monte*: sono, di contro al v. 34, luoghi di difficile accessibilità, che generalmente non richiedono difese (la *fronte*, a differenza della bocca, non è direttamente collegata al cuore). **39.** *porrò ogni sforzo e ogni industria mia*: ancora a difesa si muove l'io, affinché i *gaudi*, uscendo, non rendano le cose peggiori.

[14-15] L'io rivela la sua gioia, ma non le ragioni. Le due terzine che chiudono il capitolo riprendono, anche sintatticamente, Vr 21 (cfr. cappello). **40.** *Sappil chi 'l vuol saper*: si tratta degli indiscreti, che chiedono ragione e conto della gioia dell'io lirico. Ne viene fornito un ritratto poco lusinghiero in Vr 21 (terzina 7). **41.** *sì colmo di letizia e di contento*: così nella ballata decameroniana, rivolta ad Amore (conclusione VIII giornata, 1-2: «Tanto è, Amore, il bene / ch'io per te sento, e l'allegrezza e 'l gioco»). Sulla necessità di dir soltanto che si è gioiosi, ma non il motivo, cfr. già CORREGGIO, *Rime extravaganti* XXII 28: «ma tu di sol che a ciò io son contento» (per cui sotto, ai vv. 43-44). **42.** *che non lo cape a una gran parte il seno*: 'che non lo contiene in gran parte il petto'. Nuovo riferimento alla tracimazione, con l'uso del tecnicismo *capere*: così già nei due modelli richiamati (*Tanto è, Amore, il bene*, 5-8: «L'abondante allegrezza ch'è nel core, / dell'alta gioia e cara / nella qual m'hai recato, / non potendo capervi esce di fore»; *Am. Lib.* I 53, 1-3: «La smisurata et incredibil voglia / che dentro fu renchiusa nel mio core, / non potendo capervi, esce de fore»). **43-44.** 'Ma non voglio che la ragione del grande piacere che io sento faccia risuonare la voce o snodi la lingua'. Sulla necessità di tenere a freno la lingua per non rivelare la felicità dell'io si soffermava già CORREGGIO, *Rime extravaganti* XXII 25-27: «Affermo, se già dissi, esser felice, / ma discoprir il mio secreto intento, / tu scia ben, lingua mia, che ciò non lice». **44.** *non vuo'*: in analogo contesto di ritrosia a esternare uno stato d'animo, l'asserzione ricorreva già a Vr 21, 17. Valga ancora il riferimento, segnalato da COMBONI 2000, p. 304 a CORREGGIO, *Rime extravaganti* XXII, 4-6: «D'esser felice al mondo ognor me exalto, / ma palesar non vo' però la mia impresa, / temendo de cader ad un sol salto». ~ *snodi lingua*: 'sciolga la lingua'. Il bambino che comincia a parlare *snoda* la lingua già in *Rvf* 125, 40-41: «Come fanciul ch'a pena / volge la lingua e snoda». Cfr. anche Vr 11, 4. **46.** *che l'una svelta sia, l'altra s'extingua*: 'che l'una (la voce) sia veloce, e l'altra (la lingua) si estingua'.

1. al fine] -e *agg.* ◇ 2. dianzi] -a- *inserita in interlinea dal copista* ◇ 5. proclive] -cl- *su* -d- ◇ 8. risolveno] -o *su* -e. ◇ 9. par] par>e< ◇ 11. rompe] -m- *da* -n- ◇ inonda] -a *su lettere indecifrabili* ◇ 19. mordaci] -r- *ins.* ◇ 23. la matre] la *ins. dal copista* ◇ 28. camin] camin>o< ◇ 37. vietar] vi *su m con barra sulla prima curva della m*

(Fatini cap. VIII; Bozzetti XX; Finazzi XXI)

È questo il più noto e celebre componimento in terzine di Ariosto, la cui fortuna è testimoniata da una notevole circolazione manoscritta (ventinove codici, più i collettori), a cui si aggiungono alcune stampe cerretane antecedenti la *princeps* del 1546 (ARIOSTO 1537, ARIOSTO 1545, ARIOSTO s.a.¹ e ARIOSTO s.a.²). Un manipolo consistente di manoscritti (sedici, di cui sei databili entro il 1533) attesta una redazione primitiva del testo, in cui vengono lodate le chiome nere dell'amata (vv. 46-51, ma cfr. note per l'interpretazione diversa di GUASSARDO 2020b), poi corrette nei più topici «aurei crespi crini» dell'attuale v. 46 (FINAZZI 2002-2003, p. 229-230). Nel manoscritto R19 Finazzi segnala anche una traduzione latina esemplata sulla versione primitiva, di cui già BAROTTI 1766, pp. 107-108 era a conoscenza e che attribuiva alla mano di Celio Calcagnini. Ancora, FATINI 1934, p. 154 ricorda che nel codice Barb. lat. 3887 (c. 54b) della Biblioteca Apostolica Vaticana vi è un adattamento anonimo del componimento volto a cantare «de lodi del Natale di Gesù», mentre il codice Asbhurn. 1073 (cc. 99-100) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze contiene un ampliamento del capitolo. Oltre alle riscritture, il capitolo divenne oggetto di una prassi imitativa piuttosto diffusa: è il caso dei sonetti di Gaspara Stampa, *Rime CIV (O notte, a me più chiara e più beata)* e di Pietro Barignano, *Rime* [137] (*Lieta e beata notte*), citati da MALINVERNI 2000, p. 500.

Nessun'altra lirica dell'Ariosto raggiunge una simile diffusione (Vr 27 è trasmesso da tredici codici, ed è uno dei capitoli più fortunati) o conosce un così felice e unanime giudizio critico. Non che i due elementi possano procedere disgiunti, anzi va da sé che si rispecchino l'uno nell'altro. Tanta applicazione da parte degli studi novecenteschi (si comincia con SALZA 1907, pp. 403-411, passando per FATINI 1934, pp. 151-154, GRABHER 1947, pp. 70-77, per arrivare al già citato MALINVERNI 2000, punto d'arrivo e *recapitulatio* di una riflessione lunga un secolo) ha dunque radici lontane, e viene a sancire l'attualità del capitolo, provata per altro dalla sua pubblicazione in sedi editoriali pensate per una maggiore divulgazione (antologie, manuali di storia della letteratura: cfr. ANSELMINI 2004). Il capitolo è poi uno dei pochi testi ariosteschi a beneficiare di un commento integrale più corposo di quelli cui si fa qui generalmente riferimento (Fatini, Bozzetti, Santoro, Bianchi): si tratta del commento alla redazione contenuta nel ms. N1 allestito da BOGANI 1992, pp. 186-191.

Siffatto allineamento delle letture novecentesche sembra porsi non tanto come inerziale adesione a una vulgata esegetica preesistente, ma piuttosto come slancio consentaneo attorno a un testo che adatta un tema classico, e poi umanistico, ai mezzi retorico-espressivi della lirica volgare, e insieme coniuga una «segreta intenzione» dell'autore (MALINVERNI 2000, p. 500). Da subito, infatti, i commentatori hanno ravvisato l'altissimo tasso di topicità del capitolo: «Non si può desiderare né più artificiosa, né più leggiadra descrizione d'una Notte che sia stata propizia ad un amante che questa», scriveva TURCHI 1567, p. 70, alludendo, con l'aggettivo *artificiosa*, a un consapevole dispiego di fonti latine. Al SALZA 1907, pp. 403-411 pure non sfugge l'elevata classicità del testo, tanto che proprio lo scoperto dialogo con l'elegia latina sospinge lo studioso a proporre una datazione alta, compresa tra il 1495 e il 1513 (vicina insomma ai «primi studi classici dell'Ariosto» e prima dell'amore per Alessandra Benucci). La datazione alta è implicitamente confermata da un fattore di ordine materiale: la prematura circolazione manoscritta, unita alla sopravvivenza di una redazione primitiva, confermano infatti la matrice occasionale del componimento, da non ricondursi al progetto di raccolta che diede vita a molte delle rime del Rossiano; di conseguenza, risulta condivisibile l'ipotesi del Salza almeno per quanto riguarda la composizione originaria (e attorno al 1513 la riporta anche

SEGRE 1954, p. 181). In disaccordo è invece BOZZETTI 2000, p. 246, che con accortezza contesta la decisione di porre il termine *ante quem* al 1513, perché «è malfida l'identificazione della storia della poesia ariostesca con la storia degli amori del poeta». Andrà dunque ripensato non tanto il torno d'anni – plausibile almeno stando alle testimonianze manoscritte –, ma il motivo biografico che soggiace alla proposta di datazione: con Bozzetti ritengo ormai tramontata la possibilità di rintracciare puntelli biografici a partire dalle vicende amorose del poeta (storia con la Benucci compresa).

Se nella complessiva produzione lirica dell'Ariosto il capitolo gode di grande fortuna, nel Rossiano pure ricopre un ruolo di non secondaria importanza, come sembra confermare la sua posizione, appena al di là del centro strutturale della raccolta. Seguendo il macrotesto, la sequenza 14-19, che comprende un buon numero di componimenti composti *ad hoc* per la raccolta, segna le tappe di una progressiva corrispondenza dell'amata, dopo che ella aveva manifestato a lungo riserbo e sdegno alle dichiarazioni dell'io (Vr 5-8). Il dittico di sonetti 18-19 celebra infine la corrispondenza amorosa, e non a caso anticipa tessere e motivi richiamati proprio a Vr 26, il quale, per l'ampio sviluppo retorico e la collocazione, può ben dirsi l'apice sensuale e insieme diegetico del canzoniere. Da questo momento in poi comincerà infatti la parabola discendente del rapporto d'amore: l'amata diviene scostante, ingrata (Vr 27 e 31), e l'io lirico assume nuovamente le vesti dell'innamorato costretto a un duro e inappagante servizio amoroso (ad es. Vr 29). Una segnalazione a parte merita Vr 30, che nell'edizione moderna, e non solo, viene affiancato a Vr 26 in virtù delle numerose tangenze strutturali e di *incipit* («O ne' miei danni più che 'l giorno chiara / crudel, maligna, scelerata notte», vv. 1-2), e viene da molti indicato come l'esplicito controcanto del capitolo della notte felice (cfr. da ultima GUASSARDO 2019b). Per il rapporto di Vr 30 con il presente testo se ne veda il cappello introduttivo.

La filiera dei commenti storici è compatta a indicare il modello più scoperto di Vr 26: l'elegia II 15 di Propertio (in particolare i vv. 1-12: «O me felicem! o nox mihi candida! et o tu / Lectule deliciis facte beate meis! / Quam multa apposita narramus uerba lucerna, / Quantaque sublato lumine rixa fuit! / Nam modo nudatis mecum est luctata papillis, / Interdum tunica duxit operta moram. / Illa meos somno lapsos patefecit ocellos / Ore suo et dixit: "Sicine, lente, iaces?" / Quam uario amplexu mutamus bracchia! quantum / Oscula sunt labris nostra morata tuis! / Non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu: / Si nescis, oculi sunt in amore duces»). Dall'elegia latina Ariosto riprende l'espedito retorico del *makarismós*, nonché lo sviluppo coerente del motivo iniziale: non a caso i versi più vicini al dettato ariostesco sono proprio i primi, con la *iunctura* della *candida nox*, che tanta fortuna ha conosciuto nella tradizione lirica di età moderna (ma MALINVERNI 2000, pp. 502-503 segnala anche casi trobadorici e medievali).

Il puntuale lavoro di SALZA 1907 affastella poi altri possibili modelli umanistici della dolce notte d'amore: dal più esteso passo PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, pp. 148-150, riportato anche da MALINVERNI 2000, p. 504; ad alcune elegie di PONTANO (*Eridanus* I 5 e 13, 11-12), T.V. STROZZI, *Eroticon* (I 6, *Amica potitus gloriatur*), ed E. STROZZI (*Carmina*, c. 74r, *Amica tandem potitus, exultat*), che declinano variamente il tema. Che siano o meno modelli consapevolmente richiamati dall'elegia ariostesca (MALINVERNI 2000, p. 505 è più cauto del Salza; e già SEGRE 1954, p. 181 li riteneva «meno probabili»), non mi sembra questione dirimente laddove si ricordi la pervasività del tema sul fronte latino e volgare del secondo Quattrocento (su quest'ultimo si veda ancora Malinverni, e le note al capitolo): di certo Ariosto aveva familiarità con queste letture, e il componimento propone un ricco intarsio di motivi ormai sentiti come topici. Ciò che forse preme di più rammentare è che questo non è il solo esercizio poetico del ferrarese destinato a cantare un incontro erotico. Ariosto aveva già raccontato di amplessi in *Carmina* XVII (*De Megilla*, 40-48: «O solatia suavia!...»), un carne ascritto ai primissimi anni del Cinquecento (SEGRE 1954, p. 45), ma soprattutto dedica diverse ottave erotiche

alla notte d'amore di Ruggiero e Alcina (VII, 23-29), passo che condivide con Vr 26 numerose tangenze (cfr. ancora note).

Nel capitolo la lode della notte d'amore si frange in una serie di apostrofi rivolte ai singoli elementi che l'hanno resa possibile (terz. 1-11): la notte luminosa, le stelle che illuminano scarsamente la via e conferiscono segretezza all'incontro, il sonno calato sugli altri, la porta silenziosa (1-4); la mente sull'orlo del sogno, la mano dell'amata che guida l'io, gli abbracci stretti (5-7); la bocca, il fiato profumato (8-9); il letto smosso dall'impeto del rapporto sessuale (10-11). Così quadripartita, la sequenza consente di identificare le tappe progressive di avvicinamento all'amplesso, e ricostruire dunque una geografia e una cronologia degli eventi: dapprima all'esterno, l'io attraversa le vie scarsamente illuminate ma deserte grazie all'opera pia del sonno; poi, superata la soglia, si ritrova a percorrere assieme all'amata la distanza che li separa dall'alcova; infine, l'incontro delle bocche e i loro profumi preludono al rapporto consumato nel letto, che riceve, non a caso, una doppia apostrofe, in quanto apice dell'enumerazione, centro strutturale del canto (terz. 11) e luogo fisico del massimo piacere. La scansione cronologica si avvale di un supporto retorico, dal momento che le apostrofi risultano fra loro unite nella modalità d'esecuzione a gruppi di quattro, tre, due, due, tramite la presenza o assenza del vocativo 'o': in questo modo la quadripartizione risulta piuttosto evidente anche a un primo sguardo al testo. La terzina 12, *recapitulatio* della lunga enumerazione («Voi tutti», v. 34), contiene infine al v. 35 la prima principale del capitolo («avrò in memoria eterna... e sempre vi exalto») e dichiara la lode.

Alla lunga enumerazione elogiativa si aggiunge un ultimo, prezioso tassello: quello della lucerna (terz. 13-18), che immette a godere della vista dell'amata, perché «né veramente si può dire perfetto / uno amoroso gaudio a lume spento» (vv. 41-42). Già nell'intertesto properziano la lucerna era oggetto del contendere degli amanti, dal momento che il rapporto avveniva al buio (v. 4: «Quantaque sublato lumine rixa fuit»), con grande scorno dell'amante, che avrebbe poi rivolto a Cinzia una sorta di ingiunzione (velatamente didascalica) volta a difendere il ruolo della vista nell'eccitazione sessuale (vv. 10-24; v. 23: «oculos satiemus amore»). Lo sguardo si fa allora il *medium* primo del desiderio (d'altronde, tradizionalmente, «amor est passio quaedam innata procedens ex visione»: CAPPELLANO, *De amore* I 1), e la lucerna che lo consente è fatta oggetto di elogio. La sua importanza è iconicamente ricordata da una fortunata rubrica apposta al componimento nei mss. N2 ed N3 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che recita *Capitolo della lucerna*, appellativo con cui talvolta viene ancora ricordato il testo. Così il *satiemus oculos* properziano viene sdoppiato da Ariosto in due verbi: «pascere la vista» (v. 44), più aderente all'originale, e «mirare» (46, 47, 49), che insieme strutturano una *descriptio mulieris*, di andamento ancora iterativo e questa volta anche anaforico (terz. 15-17). Le bellezze di madonna, esposte secondo il modulo del «canone lungo» (GUASSARDO 2020b, pp. 556-557), molto deve a OVIDIO, *Am.* I 5, 19-22 («Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos! / Forma papillarum quam fuit apta premi! / Quam castigato planus sub pectore uenter! / Quantum et quale latus! quam iuvenale femur!»). Si tratta di una tipologia descrittiva sperimentata anche nel *Furioso*, e soprattutto per il ritratto di Olimpia di OF XI 67 («Le bellezze d'Olimpia eran di quelle / che son più rare: e non la fronte sola, / gli occhi e le guancie e le chiome avea belle, / la bocca, il naso, gli omeri e la gola...») e di Alcina (OF VII 11-15).

La chiusa del capitolo (terz. 19-21) si pone nuovamente sotto il segno della classicità, con il lamento per la brevità della notte e il conseguente arrivo delle prime luci del giorno, suscitate dall'*invida* Ariosto che ha fretta di separarsi da Titone *antico* (v. 59). Gli attributi di Aurora e Titone sono suggeriti rispettivamente da OVIDIO (*Am.* I 13, 31) e DANTE (*Purg.* IX 1), e collocano il capitolo al di fuori dell'influenza petrarchesca anche dal punto di vista linguistico: ricchi e frequenti infatti sono i latinismi, segnalati da BOZZETTI 2000, p. 247 (che ricorda anche alcuni *hapax* ariosteschi), a segnalare la frequenza di preziosi intarsi classici, quasi traduzioni letterali di *iuncturae* latine.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime paronomastiche *chiara* : *cara*, *oppresso* : *appresso* (quest'ultima anche *ricca*), *inserta* : *incerta*, *gusti* : *giusti*, *sparse* : *scarse*; ricche (inclusive) *humore* : *more*; inclusive *assalto* : *alto* : *exalto*; ricche *perfetto* : *effetto*; derivativa *nimico* : *amico*. Ai vv. 56-58-60 c'è eccezionalmente un tritico di rime identiche (*tempo* : *tempo* : *tempo*).

1-12. Apostrofe ed elogio degli elementi che hanno favorito la notte d'amore. 13-18. Lode della lucerna che consente di vedere le bellezze dell'amata. 19-21. Lamento rivolto ad Aurora, che pone fine alla notte di delizie.

O più che 'l giorno a me lucida et chiara,

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc (mancano i vv. 19-54)A1 B2 Bo2 D1 E2 E6 F4 I K L1 L3 N1 N2 N3 N7 N12 N14 O2 P3 R2 R5 R7 R16 R19 S2 S5 Ud Vi Wr

[1] Apostrofe alla notte luminosa. Vengono qui uniti due motivi – quello della notte luminosa (v. 1) e quello della notte felice (v. 2) – che già nella fonte properziana erano accostati, sebbene lì non fossero riferiti allo stesso soggetto (II 15, 1: «O me felicem! o nox mihi candida!»: il primo aggettivo si riferisce all'io, il secondo alla *nox*). Ma va da sé che l'aggettivo *candida* contiene anche una sfumatura positiva e di letizia, e potrebbe essere tradotta con 'radiosa': non a caso i *candidi soles* di CATULLO, *Carm.* 8, 3 indicavano le giornate liete con Lesbia. **1.** *O più che 'l giorno... chiara*: il *topos* della *candida nox* di properziana memoria conosce ampie modulazioni nella lirica latina e volgare quattrocentesca, ottimamente riassunte da MALINVERNI 2000. Data la rilevata posizione incipitaria nel capitolo, giova forse ricordare qualche incipit precedente l'Ariosto, in cui ricorrono, oltre al *topos*, anche l'apostrofe e il vocativo: VISCONTI, *Canzonieri* LVI, 1-2 («O nocte candidissima e lucente / più che alcun puro e ben sereno giorno»), con traduzione letterale dell'aggettivo *candida* (ma si veda anche LVII); SASSO, *Sonetti* 162, 1- 2 («O notte a me felice, o notte lieta, / notte piena di lume e di splendore», con inversione dei due motivi rispetto ad Ariosto). Ancora, in un analogo avvio liquido (e con forte *enjambement*) si può segnalare L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CVII, 1-2 («O veramente felice e bēata / notte»), sebbene qui venga rimodulato soltanto il motivo della notte felice (in Ariosto al v. 2). Significative sono anche le tangenze con la poesia umanistica: T.V. STROZZI, *Eroticon* I 6, 3-4: «Clara sub obscuris latitabant nubibus astra, / condiderat vultus candida Luna suos». Se la *innectura candida nox* (qui *chiara*) pertiene alla classicità latina, il motivo della luminosità notturna che vince il giorno trova modelli petrarcheschi (*Rvf* 215, 13: «pò far chiara la notte, oscuro il giorno»), e prima ancora salmistiche («nox sicut dies illuminabitur» *Ps* CXXXVIII, 11-12). Vicino ad Ariosto si può citare il caso di CARITEO, *Endimione* 41, 13-14: «Candida, luminosa e lieta notte, / che vincer pò sì facilmente il Sole». Cfr. anche Vr 18, 9-11 per un anticipo del motivo qui più diffusamente declinato. ~ *lucida e chiara*: traducono il *candida* properziano, sdoppiandosi in un'endiadi; *lucida* infatti vale 'luminosa' (così anche in BOIARDO, *Am. Lib.* II 56, 10). **2.** *dolce, gioconda, avventurosa notte*: il tritico di aggettivi immette al motivo della notte felice (*felice* e *beata* era già quella di L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CVII, 1-2, citata al v. 1). Anche in questo caso vi sono antecedenti properziani, specie per l'aggettivo *gioconda*: PROPERZIO I 10, 1-3 («O iucunda quies, primo cum testis amoris / Affueram vestris conscius in lacrimis! / O noctem meminisse mihi iucunda voluptas»). ~ *dolce*: la notte era *dolce* per gli amanti in BOCCACCIO, *Filostrato* III 33, 1-2 («O dolce notte, e molto disiata, / chente fostù alli due lieti amanti!»). ~ *avventurosa*: 'fortunata'. L'aggettivo apriva Vr 19 («Aventuroso carcere soave», v. 1): il capitolo condivide con il sonetto molti stilemi, perché in entrambi i testi il sentimento amoroso è corrisposto.

- dolce, gioconda, avventurosa notte,
 3 quanto men ti sperai, tanto più cara!
 Stelle a furti d'amore soccorrere dotte, [2]
 che minuisti il lume, né per vui
 6 mi fur l'amiche tenebre interrotte!
 Sonno propicio, che lasciando dui [3]
 vigili amanti soli, così oppresso
 9 havevi ogn'altro che invisibil fui!
 Benigna porta, che con sì sumnesso [4]
 et con sì basso suon mi fusti aperta
 12 ch'a pena ti sentì chi t'era appresso!
 O mente anchor di non sognar incerta, [5]

[2-4] Apostrofi alle stelle, al sonno, alla porta. 4. *Stelle a furti... dotte*: 'Stelle abili a favorire furti d'amore'. ~ *furti d'amore*: 'amoreggiamenti segreti' (GDLI, s.v. *furto*), latinismo (da *furtum*). In volgare, l'espressione è attestata in BOCCACCIO, *Filoloco* V 22 («Questo gli recitò Venere [...], e disegnolli il luogo degli amorosi furti»), e *Elegia di Madonna Fiammetta* VI 12; nella tradizione elegiaca latina *furta*, con tale significato ('incontri d'amore furtivi'), è ampiamente adoperato, sia in TIBULLO I 2, 36 («celari vult sua furta Venus»), che in PROPERZIO I 8, 84 («Et Venere ignota furta novare mea»). **5. *minuisti il lume*:** 'diminuiste la luce'. L'uscita in -ISTI per la seconda persona plurale (da -ISTIS latino) è fenomeno diffuso nel toscano antico. Le stelle favoriscono gli amanti, divenendo meno luminose. ~ *vui*: meridionalismo tipico della lirica delle origini. **6. *mi fur... interrotte*:** '[né] l'oscurità amica mi fu interrotta'. Le tenebre sono necessarie affinché l'io lirico possa raggiungere, non visto, il luogo dell'incontro con l'amata; ciò non osta con l'invocazione alla *lucida* e *chiara* notte della prima terzina, giacché quest'ultima sarà da intendersi in senso figurato rispetto all'ottenimento del desiderato guiderdone. **7. *Sonno propicio*:** l'apostrofe si pone entro il quadro topico del sonno quale complice di inganni e stratagemmi: non a caso, la prima invocazione al sonno della letteratura occidentale (*Iliade* XIV 233-237) rientrava proprio in tale orizzonte (CARRAI 1990, pp. 12-13); tuttavia vien da dire che questo particolare *ad somnum* sia lievemente atipico rispetto ai molti che popolano la lirica coeva, perché generalmente il sonno veniva invocato per sé, per avere requie dalle pene diurne o per godere di sogni piacevoli. **7-9.** 'che, lasciando vigili solamente due amanti, avevi così oppresso ogni altro che fui invisibile'. Il sonno favorisce l'amante, celandolo agli occhi indiscreti: così accade, per esempio, anche in OVIDIO, *Am.* I 9, 25 («Nempe maritorum somnis utuntur amantes»). **10. *Benigna porta*:** la porta è definita *benigna* ('favorevole'), perché ruota sui cardini silenziosamente, permettendo il passaggio inosservato dell'amante. **12. *ch'apena... t'era appresso*:** 'che appena ti udì chi ti era vicino'.

[5-7] Apostrofi alla mente, alla mano dell'amata che guida l'amante, ai passi, alla camera, agli abbracci. Questa nuova serie di vocativi è introdotta dall'«o»: siamo ormai in un interno, la casa dell'amata, e attraverso un movimento spaziale gli amanti si spostano finalmente nell'alcova, in cui può avere inizio il rapporto. **13. *O mente... sognar incerta*:** 'O mente ancora incerta di non sognare', attestazione di incredulità dell'amante dinnanzi alla realizzazione del proprio desiderio. **15. *e fu la mia... bocca inserta*:** SEGRE 1954, p. 182 allega un verso di E. STROZZI, *Carmina* II 2, *Amica tandem potitus exultat*, 23 (c. 74v): «implicitis iteravimus oscula linguis», ma valga il richiamo a tutto il torno di vv. 21-23, dove l'io lirico si avvicina alla porta, dà il segnale convenuto, e questa si apre, permettendo

quando abbracciar da la mia dea mi vidi
 15 et fu la mia con la sua bocca inserta!
 O benedetta man ch'indi mi guidi, [6]
 o cheti passi che m'andati inanti,
 18 o camera che poi così m'affidi!
 O complessi iterati, che con tanti [7]
 nodi cingeste i fianchi, il petto, il collo
 21 che non ne fan più l'edere o li acanti!

agli amanti di stringersi in un abbraccio e di scambiarsi baci intensi («Signa dedi, patuere fores, admittor et ambas / Iniiicio collo corde micante manus...»). **16. benedecta man:** è la mano dell'amata. L'attributo *benedetta* non è spesso accostato alla mano amata, sebbene questa, grazie alle molte declinazioni contiane, possa contare su una rosa ampia di aggettivi che la connotano. Vi è una «man benedecta» in GALLI, *Canzoniere* 40, 4, ma lì riferita a Giovanni il Battista; qui il contesto è chiaramente più prosaico, e prelude al momento erotico. **17. cheti passi:** 'passi silenziosi'. La casa era *cheta* anche in *OF VII* 26, 4-6, quando Alcina lascia la propria stanza per raggiungere Ruggiero («ormai ch'in casa era ogni cosa cheta, / de la camera sua sola uscì fora»). Simili incontri notturni, non necessariamente di natura sensuale, sono favoriti dal sonno altrui, dai segnali convenuti sull'apertura delle porte, dal muoversi silenziosamente: tutti elementi altamente topici (cfr. ad esempio BOCCACCIO, *Filocolo* II 44, in cui l'uscita dal palazzo di Florio verso l'ostiere di Ascalione è resa sicura dal suo «cheto passo»). La *iunctura* «cheti passi» ricorre anche in *OF XXXI* 51, 4, ma in contesto militare. ~ *m'andati inanti:* 'mi precedete'. Sono i passi dell'amata a precedere l'io verso l'alcova. **18. che poi così m'affidi:** 'che poi in questo modo mi accogli'. *Affidare* ha il significato antico e letterario di 'dar affidamento, assicurare' (GDLI, s.v. *affidare*). **19. complessi iterati:** il latinismo *complexi* (da *complexus*) ricorre già in *Vr* 19, 9, e pare impiegato da Ariosto soltanto (cfr. nota *ad loc.*), anche nel poema, dove è attestata proprio l'espressione «complessi iterati» in *OF XXXI* 32, 6, ma in questo caso è riservata all'accoglienza di Guidon Selvaggio da parte di Rinaldo e dei suoi (si registra anche la variante: «Poi che furo a iterar l'abbracciamento» di *OF XI* 63, 3, quando Orlando incontra Oberto re d'Ibernia). Il termine compare dunque sempre in contesti amicali nel poema, mentre nelle rime il termine si vela di erotismo. Gli abbracci ripetuti preludono e annunciano l'amplesso. **19-20.** 'che cingeste i fianchi, il collo, il petto con così tanti nodi che non ne fanno di più l'edera o gli acanti'. L'abbraccio inserrato dei due amanti è paragonato al viluppo che creano due piante: l'edera attorno al suo sostegno e gli acanti attorno alle architetture tradizionali (colonne e travi). Qui Ariosto unisce due immagini che nel poema erano sdoppiate, rispettivamente in *OF VII* 29, 1-3 («Non così strettamente edera preme / pianta ove intorno abbarbicata s'abbia, / come si stringon li dui amanti insieme») e in *OF XXV* 69, 5-8 («Non con più nodi i flessuosi acanti / le colonne circondano e le travi, / di quelli con che noi legammo stretti / e colli e fianchi e braccia e gambe e petti»), che condivide con il capitolo ariostesco l'enumerazione delle parti del corpo. Il primo paragone, quello dell'edera, gode di una fortunata tradizione, dantesca (*Inf.* XXV, 58-59: «Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì», su memoria di *Met.* IV 365), ma soprattutto oraziana (*Ep.* XV 5-6: «artius atque hedera procerâ adstringitur ilex, / lentis adhaerens brachiiis»), in cui in un analogo notturno gli amanti si incontrano per consumare un amplesso). Le fonti, già richiamate da SEGRE 1954, p. 182 e da BIGI 2012, p. 257, possono altresì annoverare, specie per il passo del canto VII del *Furioso*, BOIARDO, *IO I*, XIX 61.

Bocca, ove ambrosia libo, né satollo [8]
 mai me ritorno; o dolce lingua, o humore
 24 per cui l'arso mio cor bagno et rimmollo!
 Fiato, che spiri assai più grato odore [9]
 che non porta da l'Indi o da' Sabei
 27 phenice al rogo in che s'incende et more!
 O letto, testimon de' piacer miei, [10]

[8-9] Apostrofe al fiato e alla bocca. 22. *bocca... satollo*: il motivo del nettare scambiato con i baci è pontaniano (*Erid.* I 13, 11-12: «e labris mihi ros, ex ore recentior aura / spirat, Stella, tuo, stillat et ipse liquor»).. ~ *ambrosia libo*: 'assaporo dolcemente l'ambrosia'; l'ambrosia è bevanda squisita e nutrimento degli dei. Il verbo *libo* indica il lento assaporamento di un liquido (GDLI, s.v. *libare*, ma cfr. anche *Ryf* 193, 8: «doppia dolcezza in un volto delibo»), e talvolta anche la sua aspirazione voluttuosa; così l'ambrosia indica in alcune occasioni un profumo soave (come accade nell'attestazione del termine in *OF* XLVI 85, 7-8: «a man piene e spargean d'eterei fiori, / di dolce ambrosia e di celesti odori»). Qui però si parla del liquido salivare, come è implicitamente confermato poco dopo dal riferimento all'*umore* (v. 23). **23-24.** *o umore / per cui l'arso... rimmollo*: il *topos* dell'arsura del cuore è già petrarchesco (*Ryf* 320, 9-10: «sperando alfin, da le soavi piante / et da' belli occhi suoi, che 'l cor m'ann' arso»). In Ariosto non è dato sapere se l'arsura sia dovuta all'effetto dei lumi di madonna, come nel caso petrarchesco, o all'effetto dei sospiri dell'io, come in un caso contiano (*BM* 130, 11) – ma va ricordato che i sospiri sono *ardenti* anche in *Vr* 1, 1 –. Tuttavia, sul motivo dell'arsura del cuore s'innesta quello del sollievo dato dall'*umore*. ~ *rimmollo*: vale 'inumidire', ma anche 'intenerire, impregnando d'acqua' (GDLI, s.v. *rimmollare*): è termine desueto in poesia (si attesta solamente, al riflessivo, in PULCI, *Morgante* XX 51, 4). **25.** *Fiato*: con l'apostrofe al fiato si passa a un ambito metaforico non più legato all'acqua, ma all'aria. **25-27.** 'Fiato, che diffondi un profumo più dolce di quello che da Indi o da Sabei non porta la fenice al rogo in cui si incendia e muore'. Tradizionalmente l'araba fenice, dopo una lunga vita, si costruiva un nido in cui disperdeva spezie e profumi d'oriente, per poi incendiarsi e morire (dettagliato è il resoconto offerto in OVIDIO, *Met.* XV 392-401, ma cfr. anche PLINIO, *Nat. Hist.* X 2, 4-5); cronologicamente più prossimi ad Ariosto rievocano il mito PONTANO, *Eridanus* I 11 (*De phoenice ave et de amante*), e SANNAZARO, *Arcadia* IX ecl. 136-137 (cfr. BOGANI 1992, p. 189). Sul mito della fenice, cfr. in particolare VAN DEN BROEK 1972, ma anche CERBO 2010 per la sua diffusione nella letteratura di prima età moderna. Come ricorda ancora BOGANI 1992, p. 188, i baci profumati sono anche quelli scambiati da Ruggiero e Alcina in *OF* VII 29, 4-6 («cogliendo de lo spirto in su le labbia, / suave fior, qual non produce seme / indo o sabeo ne l'odorata sabbia»), dove per altro ricorre anche la provenienza orientale dei profumi: *indo o sabeo*. Per la risaputa produzione di profumi da parte del popolo dei Sabei, cfr. le note a *Vr* 20, 20-21.

[10-11] Doppia apostrofe al letto, apice dell'enumeratio. 28. *O letto, testimon... miei*: il letto risultava testimone anche in L. DE' MEDICI, *Canzoniere* XLII 9-10 («O letto, delle mie lacrime antiche / ver testimonio»), ma in quel contesto delle lacrime; qui, cambiato di segno, dei *piacer*. Ma la fonte più diretta è probabilmente ancora PROPERZIO II 15, 1-2 («et o tu / Lectule deliciis facte beate meis!»), con quei *deliciis meis* che corrispondono ai «piacer' miei». Ma si veda anche CATULLO, *Carm.* 41, 111 per la diffusione del motivo. **29-30.** 'ragione per cui io posso godere di una dolcezza tale che non invidio agli dei il loro nettare'. Il v. 30 sembra riprendere un verso petrarchesco: *Ryf* 193, 2 («ch'ambrosia e nettar non invidio a Giove»), che ha per altro lo stesso valore consecutivo. Il sonetto in questione, che ripercorre un momento di contemplazione in grado di pascere l'io, contiene alcuni

letto, cagion ch'una dolcezza io gusti
 30 che non invidio il lor nectare a i dei;
 o letto, donator de' premi giusti, [11]
 letto, che spesso in l'amoroso assalto
 33 mosso, distratto et agitato fusti!
 Voi tutti, ad un ad un, ch'ebbi de l'alto [12]
 piacer ministri havrò in memoria eterna
 36 et quanto è il mio poter sempre vi exalto.
 Né più debb'io tacer di te, lucerna, [13]

hapax petrarcheschi come *ambrosia* (v. 2) e *delibo* (v. 8, in Ariosto *libo*), che Ariosto dissemina tra le terz. 8 e 10, e che sono altresì scarsamente diffusi nella lirica quattro-cinquecentesca. La metafora petrarchesca (vv. 1-2) variata da Ariosto gode di riprese più fedeli, come è il caso di DA PORTO, *Rime XLVIII*, 3-4: «Senza invidiare il lor nettare ai dèi / Pasco d'un cibo a null'altro secondo». **31. donator de' premi giusti**: da mero testimone dei piaceri dell'io (terz. 10) il letto diviene colui che dona i premi «giusti» nella terz. 11. La solennità del verso è suggerita dall'impiego di lessico dal forte contenuto moraleggiante. L'apposizione *donator* è generalmente appellativo Dio: così ancora veniva censita nell'utile volume di Francesco ALUNNO, *La fabrica del mondo 1548* (c. 51r), che raccoglie le voci delle Tre Corone. Ancora, l'espressione *premi giusti* assume generalmente un'accezione morale, alludendo alla ricompensa paradisiaca per una vita proba (e valga allora il rimando al verso dantesco, *Inf.* XIX 12: «e quanto giusto tua virtù compartel», in cui Dio amministra i premi secondo giustizia). La *iunctura* si attesta in contesti lirici di natura encomiastica e laudativa: cfr. soprattutto TASSO (*Rime* 923, 5; 1006, 7; 1012, 99-100). Nel capitolo il compenso dell'io è invece di natura sessuale, ma l'espressione, ancora allusiva del suo contesto originario, rimanda a una sovrapposizione dei piani: l'amplesso corrisponde alla beatitudine, anzi è esso stesso beatitudine. **32. amoroso assalto**: il coito è alluso attraverso l'impiego di lessico militare. È un *amoroso assalto* anche il rapporto di Ricciardetto e Fiordispina in *OF* XXV 68, 2. Va notato che il v. 32 chiude esattamente la prima metà del capitolo, e non a caso contiene l'apice sessuale. **33. distratto**: 'tirato, mosso violentemente' (GDLI, s.v. *distrarre*), più che 'spostato', come suggerisce SEGRE 1954, p. 182 (significato che, se assunto, altererebbe il *climax ascendentis* dei tre *cola*).

[12] Recapitulatio della lunga enumerazione. 34. Voi tutti: tutti gli elementi evocati nelle terzine precedenti. **34-35. de l'alto / piacer ministri**: coloro che amministrano, e favoriscono, il grandissimo piacere. I *ministri* d'Amor (*Rvf* 69, 12) vengono parafrasati da BETTARINI 2005, p. 340 con 'segretari'; con 'emissari' da STROPPA 2011, p. 135. Il caso ariostesco produce un lieve slittamento semantico nel senso di 'elargitori' (GDLI, s.v. *ministro*). ~ *avrò in memoria eterna*: il primo atto dell'io è la rammemorazione. **36. e quanto è... sempre vi exalto**: BIANCHI 1992, p. 264 allega il luogo parallelo di canz. I, 7-8: «tenterò nondimeno / farne il poter...». Il secondo atto dell'io è l'esaltazione dei *ministri*.

[13-14] Lode della lucerna. Contrariamente al modello properziano, dove l'amplesso avveniva a lume spento con grande scorno dell'amate (vv. 2-3: «Quam multa apposita narramus verba lucerna, / Quantaque sublato lumine rixa fuit!», ma cfr. anche vv. 5-24), l'io di Vr 26 riesce a consumare il rapporto alla luce di una lucerna, che viene dunque fatta oggetto di lode. **37. lucerna**: il motivo della lucerna, oltre alle note sparse qui di seguito e sopra, percorre il V libro dell'*Antologia palatina*, notoriamente dedicato all'amore (segnalo qui i nn. 4, 5, 8, 150, 166, 191, 197, 279) **38-39**. 'che, vegliando con noi, vuoi che con gli occhi veda tutto il bene che io sento con gli altri sensi'. Sulla liceità della vista dell'amata consentita dalla lucerna spendeva parole già SANNAZARO, *Elegie* I 1, 35-36: «Et

che con noi vigilando il ben ch'io sento
 39 vòl che con gli occhi anchor tutto discerna:
 per te fu duplicato il mio contento, [14]
 né veramente si pò dire perfetto
 42 uno amoroso gaudio a lume spento.
 Quanto più giova in sì suave effetto [15]

liceat posita mirari membra lucerna; / Noctis et insolitas nectere blanditias», con la ricorrenza del verbo *mirari* che sarà poi anche ariostesco (vv. 46-47). **40.** *il mio contento*: 'la mia felicità'; *contento* è termine che ricorre altrove nel torno di capitoli in cui si inserisce Vr 26, e si riferisce alla soddisfazione sessuale: Vr 25, 41; Vr 27, 57 (lì col significato specifico di 'soddisfazione del desiderio'); Vr 30, 48. **41-42.** *né veramente...* / ... *a lume spento*: l'amplesso si può godere pienamente solo a luce accesa. La stessa sentenziosità si avvertiva già nel modello properziano, quando l'amante cercava di convincere madonna a scoprirsi: «Non iuvat in caeco Venerem corrumpere motu: / Si nescis, oculi sunt in amore duces» (II 15, 11-12).

[15-16] Descriptio puellae resa possibile dalla luce della lucerna. 43. *in sì suave effetto*: 'in una così dolce sensazione'; *effetto* vale 'sensazione': per renderlo più perspicuo, BOGANI 1992, p. 190 allega un passo petrarchesco, *Rvf* 73, 61-63: «I' non poria già mai / imaginar, non che narrar, gli effetti / che nel mio cor gli occhi soavi fanno». **44.** *pascer la vista*: 'appagare la vista': è espressione metaforica diffusa nella lirica tardoquattrocentesca (CARITEO, *Endimione* 10, 9-10: «pascer la vista / ne la mia Luna»; CORREGGIO, *Rime* 355, 50 «questo in vui stava, e il pascermi la vista»). ~ *de gli occhi divini*: gli occhi di madonna. L'attributo *divini* è talvolta associato agli occhi dell'amata nella lirica petrarchesca (GALLI, *Canzoniere* 152, 3-4; TRISSINO, *Rime* 38, 10); ma soprattutto i «begli occhi divini» sono quelli di Bradamante in *OF* XXXIII 17, 7 (ottave in cui ricorre anche il riferimento alla sposa di Titone, Aurora, qui ai v. 59). **45.** *or de... l'eburneo petto*: la descrizione procede convenzionalmente dall'alto al basso. Secondo tradizione, la pelle del collo e del petto è latte e bianca e ha una consistenza marmorea (*eburneo* = 'd'avorio'). Così appare quella di Alcina in *OF* VII 14, 1-3 («Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte; / il collo è tondo, il petto colmo e largo: / due pome acerbe, e pur d'avorio fatte»), e quella di Olimpia in XI 68, 1-3 («Vinceano di candor le nievi intatte / et eran più ch'avorio a toccar molli: / le poppe ritondette parean latte»). Nella tradizione lirica precedente l'aggettivo *eburneo* viene riferito spesso alle mani (*Rvf* 234, 7; TEBALDEO, *Rime stravaganti* 425, 12; CARITEO, *Endimione* 68, 5), o in alternativa al collo e agli omeri (GALLO, *A Caterina Cornaro* 3, 112: «gli omeri e 'l collo più eburnei assai»). **46.** *mirar*: il verbo *mirar*, iterato a inizio verso a vv. 47 e 49, strutturava già una dorsale anaforica in Vr 9, 3-11, sonetto di *descriptio puellae* straordinariamente vicino al capitolo (cfr. note *ad loc.* per l'anafora di origine contiana). ~ *le ciglia e l'aurei crespi crini*: accomunati nel verso in quanto elementi piliferi. Gli «aurei crespi crini» chiudevano già un'ottava a *OF* XXXII 17, 8, rimando peraltro, come qui, con gli «occhi divini» (vv. 7-8: «e fece oltraggio a' begli occhi divini, / al bianco petto, all'aurei crespi crini»). Pare evidente vi sia stato un riuso dei rimanti e dell'emistichio, sebbene sia complesso indicare in quale direzione sia avvenuto. Come già ricordato nel cappello, la redazione primitiva del capitolo leggeva: «et le ciglia mirar d'ebano e i crini». Se FINAZZI 2002-2003, p. 230 riteneva che il v. stesse a indicare una donna dalle chiome scure, di recente GUASSARDO 2020, p. 558, n. 14 è ritornata sulla questione, proponendo di riferire il colore *ebano* alle sole ciglia sulla scorta di un passo di EQUICOLA, *Libro de natura de amore* I, 2: «[poeti] fanno tranquillo de oro li crini, di hebeno le ciglia». L'esplicitazione del biondo dei capelli avviene dunque in un secondo momento, e c'è da pensare, cronologicamente dopo il primo *Furioso*: è probabile, dunque, che Ariosto riprenda

pascer la vista hor degli occhi divini,
 45 hor de la fronte, hor de l'eburneo petto,
 mirar le ciglia et l'aurei crespi crini, [16]
 mirar le rose in su le labra sparse,
 48 porvi la bocca e non temer de' spini;
 mirar le membra a cui non può uguagliarse [17]
 altro candore, e giudicar mirando
 51 che le gratie del ciel non vi fur scarse;
 et quando a un senso satisfar, et quando [18]
 all'altro, sì che ne fruiscan tutti,
 54 et pur un sol non ne lasiare in bando.
 Deh, perché son d'amor sì rari i frutti? [19]

l'espressione «aurei crespi crini» dal poema. La topica delle chiome bionde e mosse (*crespi*) aveva di recente conosciuto un punto di svolta grazie alla nota mediazione bembiana (*Rime* 5, 1: «Crin d'oro terso et d'ambra tersa et pura») a Petrarca (*Rvf*, 292 5: «le cresse chiome d'or puro lucente», e *Rvf*, 160 14: «oro terso et crespo»). **47.** *mirar le rose... sparse*: le parti del corpo designate attraverso la sineddoche della rosa sono generalmente guance e labbra, ed in questo caso le labbra. Si tratta di un *topos* meno fisso di quanto si possa credere (cfr. POZZI 1974, pp. 72-73); ma esso ricorre anche nel poema: *OF* XXX 37, 7 («da le vermiglie labra più che rose»). Il *topos* è ampiamente attestato anche in Petrarca (*Rvf* 131, 9: «e le rose vermiglie infra la neve»). Cfr. anche *Vr* 36, 2-3. **48.** *e non temer de' spini*: continua la metafora delle rose-labbra, prive di spine in quanta madonna ricambia il sentimento.

[17-18] Continua la *descriptio puellae*. **49-50.** *mirar le membra... uguagliarse / altro candore*: la pelle degli arti spicca ancora per candore, così come era stato per il petto. ~ *giudicar mirando*: il verbo *mirare* torna *in variatio*, e non più ad apertura di verso. **51.** *che le gratie... fur scarse*: i doni concessi da Dio (così *Rvf* 213, 1: «Grazie ch'a pochi il ciel largo destina»). Il termine *grazie* riassume l'enumerazione precedente, e insieme allude, scorciando, a ciò che non si può dire: così accadeva anche nel catalogo di bellezze di Olimpia a *OF* XI 69, 5-8 («Di quelle, parti debbovi dir anche / che pur celare ella bramava invano? / Dirò insomma ch'in lei dal capo al piede, / quant'esser può beltà tutta si vede»); o ancora nella descrizione d'Alcina a *OF* VII 14, 6-8 («Non potria l'altre parti veder Argo: / ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde»): entrambe si chiudevano con una *recapitulatio* che indugiava sulle parti nascoste. Non casualmente nell'episodio di Alcina si parla di «angelici sembianti nati in cielo» (15, 7), che sottolineano la provenienza celeste della bellezza intensa come dono (e così anche qui). **52.** *a un senso satisfar*: 'soddisfare uno dei cinque sensi'. **53.** *sì che ne fruiscan tutti*: si afferma nuovamente la necessità di godere di un amplesso attraverso tutti i sensi. **54.** *lasiare in bando*: 'mettere da parte'.

[19-21] Invettiva ad Aurora. **55.** *Deb*: repentino cambio di registro, evidenziato dall'interiezione posta ad apertura di verso, reiterata anche al v. 56. La terzina 19 è scandita da tre domande retoriche, ed ognuna occupa un verso intero: a orientarne il senso profondo sono gli attributi, intensificati dal *sì* (*sì rari, sì brevi, sì lunghi e senza fine*), che forniscono indicazioni di tipo temporale, relative alla frequenza e alla durata. ~ *d'amor sì rari i frutti*: la prima domanda riguarda la rarità dei *frutti d'amore*: sui frutti d'amore ragionava già BEMBO, *Asolani* II, XXXII, elencandone una serie «diversissima e senza fine». Nel caso di Ariosto pare evidente che si riferisca agli amplessi. Si veda anche il luogo catulliano

Deh, perché del gioir sì breve il tempo?
 57 Perché sì lunghi e senza fine i lutti?
 Perché lassasti, ohimè, così per tempo, [20]
 invida Aurora, il tuo Titone antico,
 60 et del partir m'accelerasti il tempo?
 Ti potessi io, come ti son nimico, [21]
 nocer così! Se 'l tuo vecchio t'annoia,
 63 ché non ti cerchi un più giovane amico?
 Et vivi et lascia altrui vivere in gioia!

21. edere] -e- su -i- ◇ 28. O] su L- letto] l cassata e poi riscritta da mano più disordinata piacer] -e- su -i- ◇ 39. discerna]
 dicerno con ins. della c da parte del copista e a su o da parte di altra mano più disordinata ◇ 49. a cui non può] non ins. dal copista ◇
 53. altro sì] altro >et< sì ◇ 54 lasiare] -s- su -c- di mano più disordinata ◇ 58. lassasti] -ss- su -ci- di mano disordinata. ◇ 60.
 partir] partir>e< ◇ 63. Che] C>c<he

Carm. 68, 136: «*rara furta verecundae erae*». **56.** *del gioir sì breve il tempo*: viene qui declinato il motivo della *brevis hora* dell'estasi, proiettata nella fuga del tempo (cfr. *Rvf* 191, 9: «il suo fuggir sì ratto», riferito all'«*hora beatrice*», v. 7). **57.** *sì lunghi e senza fine i lutti*: perpetui e continui sono invece i *lutti*, in una chiusa di terzina disforica e senza possibilità di consolazione. **58-59.** *Perché lassasti... per tempo, / invida... Titone antico*: per l'immagine di Aurora che lascia il letto del vecchio Titone, annunciando l'alba, cfr. VERG., *Aen.* IV 584-85: «*Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile*», citato anche da SANTORO 1989, p. 282. SALZA 1907, 406 segnalava una fonte per il passo, il cui peso è stato in parte poi rimodulato da MALINVERNI 2000, p. 504: PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, p. 150 («*Cur tu tam repente Tithoni tui cubile relinquis, Aurora?*»). ~ *per tempo*: anzitempo. ~ *invida Aurora*: l'attributo è di derivazione ovidiana: *Am.* I 13, 31, un'elegia non a caso dedicata al motivo di Aurora nemica dell'amore, e invidiosa degli amanti, giacché il suo amante, Titone, è invece costretto a invecchiare accanto a lei sempre giovane. Classico è dunque l'invito dell'amante a ritardare il giorno, per poter prolungare ulteriormente la notte d'amore. ~ *Titone antico*: evidente la ripresa dantesca dal celebre incipit di *Purg.* IX, 1-3 («*La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente, / fuor de le braccia del suo dolce amico*»). L'aggettivo antico varrà 'vecchio', in quanto Titone è condannato a invecchiare senza mai morire. **60.** *e del partir... il tempo?*: e mi accelerasti il momento della partenza? **62-63.** *Se tuo vecchio t'annoia / ché... giovane amico*: secondo il mito narrato da Virgilio e da Ovidio, Aurora, innamorata di Titone, lo rapì e ne fece suo sposo, chiedendo a Giove la sua immortalità, ma non la sua eterna giovinezza.

64. *E vivi e lascia vivere*: esortazione finale di sapore sentenzioso.

(Fatini cap. XII; Bozzetti XXI; Finazzi XXIII)

Insieme a Vr 26 è il testo ariostesco che conosce maggiore diffusione manoscritta (tredici codici, più i collettori). I manoscritti della tradizione extravagante trasmettono tuttavia una forma scorciata del capitolo, composta da 16 terzine e pubblicata nelle edizioni moderne di seguito a quella lunga (Fatini, cap. XII *bis*). È fondato ritenere che la giunta di 60 versi sia stata composta per meglio adattare il componimento al canzoniere (FINAZZI 2002-2003, p. 237): in questo modo si spiega la riscrittura della terzina di chiusura, in cui si rivelava il tradimento dell'amata, forse elemento troppo estemporaneo all'economia della raccolta («Quella che si lodar m'odiste, a cui / tanto creder soleva, m'ha rotto fede», cap. XII *bis*, vv. 46-47). Che la giunta abbia un occhio di riguardo al macrotesto è provato poi dai fitti rimandi intertestuali con il componimento precedente, Vr 26 (soprattutto *terz.* 22-23), qui ribaltati di segno, perché l'amata non si concede più all'io da tempo.

Con Vr 27 Ariosto si cimenta in una disperata a sfondo pastorale. La topicità del tema ha fatto sì che il componimento sia erroneamente attribuito a Sannazaro in alcuni manoscritti, soprattutto di area veneta (GC, N9, S4, V4 e volendo R16, che dopo una prima attribuzione ad Ariosto, corregge il nome in Sannazaro), e stampe: addirittura l'edizione delle rime di Sannazaro procurata da Zoppino nel 1531 riporta il componimento ariostesco in sesta posizione nella terza parte «nuovamente aggiunta dal suo proprio originale cavata» (c. 49r). L'edizione non gode di grande prestigio, dal momento che anche per le rime della raccolta canonica offre lezioni che la *princeps* del 1530 aveva superato; tuttavia, la «terza parte» delle rime da lui aggiunta avrà molta fortuna: viene riproposta in molte edizioni cinquecentesche (anche da Giunta nel 1533) e sarà ripresa ancora in tutte quelle settecentesche. Forse è per questo motivo che contestualmente il capitolo viene espunto nella ristampa delle rime ariostesche di Iacopo Coppa (1547), e da lì in quasi tutte le edizioni a stampa cinque-seicentesche delle rime di Ariosto. Non sorprende che la materia bucolica abbia portato ad attribuire il testo all'autore dell'*Aradia*, specie ricordando con FATINI 1934, p. 167, l'alto tasso di convenzionalità del testo, che contribuisce a renderne più debole la paternità.

Lo scenario pastorale e campestre fa da sfondo ai lamenti dell'io, che si rifugia in luoghi appartati per dare sfogo alle proprie pene d'amore, perché l'amata, dopo aver corrisposto il poeta per qualche tempo (Vr 26), si sottrae alle sue profferte e gli si nega. Lo stacco temporale tra Vr 26 e 27 è netto, dal momento che la «dilazion» (v. 55) degli incontri amorosi si sta protraendo da mesi, laddove nel capitolo precedente veniva giusto lodata la notte d'amore. Difficile individuare precise geografie temporali nel Rossiano, ma Ariosto non è nuovo a simili salti diegetici, come è provato dall'accostamento di Vr 24 e 25, in cui a un testo di lontananza segue un capitolo sulla necessità di contenere il *gaudio* interiore, senza che si dia notizia del ritorno dell'amante.

L'incontro tra bucolica ed elegia ha precedenti properziani di un certo rilievo, che qui sembrano fare da sfondo al capitolo di Ariosto. In particolare PROPERZIO I 18 offre lo spazio fisico in cui si muove l'io, quei *deserta loca* in cui «licet occultos proferre impune dolores» (vv. 1 e 3); e ancora, gli interlocutori dell'amante, ossia quegli oggetti inanimati chiamati a testimonio della confessione («vos eritis testes», v. 19); il fortunato motivo dell'*inscriptio corticis* che grande ruolo gioca anche nel *Furioso* («scribitur et vestris Cynthia corticibus!», v. 22); e infine, l'intelaiatura narrativa, giocata su un passato gioioso di corrispondenza, e un presente in cui l'io è caduto in disgrazia ed è oggetto di sdegno da parte dell'amata («qui modo felices inter numerabar amantis, / nunc in amore tuo cognor habere notam», vv. 7-8). Si tratta di motivi che, come si vedrà tra poco, hanno goduto di ampia fortuna anche

nella tradizione lirica più prossima ad Ariosto, ma l'assoluta topicità di tali elementi non fa venir meno l'impressione che il modello properziano abbia fornito le principali coordinate di contenuto e struttura del capitolo.

L'articolazione del componimento risulta piuttosto marcata, e per questo facilmente seguibile nei suoi snodi fondamentali. L'avvio (terz. 1-7) si struttura attorno a un modulo iterativo, variamente realizzato lungo le terzine 1-6, in cui vengono chiamati ad ascoltare la «mestizia nuova» del poeta coloro che prima aveva potuto osservarne il «gaudio» (v. 20): i luoghi inanimati («piaggia», valle, monte, fiume, terz. 1-2), le mitiche creature dei boschi (driadi, ninfe, fauni, divinità; 3-4), e infine, le pietre e i vegetali (sassi, strade, erbe fiori e vari alberi; 5-6). Già in Properzio venivano chiamati in ascolto gli alberi (vv. 19-20: «si quos habet arbor amores / fagus et Arcadio pinus amica deo»), ma per la fitta enumerazione del capitolo occorre pensare piuttosto a una più diffusa mediazione petrarchesca. La confessione agli elementi naturali, già adombrata nel grande affresco di vita solitaria che è *Rvf* 35 (con quei «deserti campi», memoria dei *deserti loca* properziani, qui allusi in esordio con l'aggettivo «solitaria», v. 1), trova infatti ulteriore declinazione in *fragmenta* più vicini al dettato ariostesco, in particolare nella seconda «canzone degli occhi», *Rvf* 71, 37-39 («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o *testimon* de la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar mortel»), ma anche, con diversa origine del lamento – non più causato dalle pene d'amore, ma dalla morte di Laura –, in *Rvf* 288, e poi ancora in 301 e 303, 5-12 («fior', frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / *valli* chiuse, alti colli e *piagge* apriche, / porto de l'amorose mie fatiche, / de le fortune mie tante, e sí gravi; / o vaghi abitator de' verdi boschi, / o *ninfe*, e voi che 'l fresco erboso fondo / del liquido cristallo alberga e pasce: / i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi»), sonetto che proprio nel Cinquecento desta ammirazione per la prodigiosa enumerazione del v. 5 (STROPPA 2011, p. 303; il v. è citato anche BEMBO, *Prose* II, XXVII).

Siffatte enumerazioni dei *testes* naturali innervano poi una tradizione lirica più vicina all'Ariosto, che offre ulteriori tessere e soluzioni metrico-stilistiche (come ad esempio il metro lungo). Si parta dal fortunato capitolo ternario di GIUSTO, *BM* 142 *Odite, monti alpestri* (le cui prime 6 terzine, come qui, si appellano ai monti, ai fiumi, alle fontane etc.), ma non si tralascino in ambito napoletano le canzoni di Sannazaro (*SeC* XXXIV, *Udrete, selve, i dolorosi accenti*, con calco evidente dell'incipit contiano) e di Cariteo (*Endimione* 10, *Tra questi boschi agresti*). In ambito ferrarese conosce declinazioni vicine alle soluzioni che poi saranno ariostesche BOIARDO, *Am. Lib.* II 47 («Ombrosa selva, che il mio dolo ascolti, [...] splendido sol, che per li eterni giri / hai nel mio lamentar più giorni volti, / fiere selvage e vagi ocei, [...] / rivo corrente, che a doler me tiri / tra le ripe deserte e i lochi incolti; / o *testimoni* eterni de mia vita, / odeti la mia pena», vv. 1-10), ma più in generale la parentesi bucolica di *Am. Lib.*, II 39-47; e ancora, il capitolo *Or che la terra di bei fiori è piena* (TEBALDEO, *Rime dubbie* 65, soprattutto vv. 19-33), che VECCHI GALLI 2000 ha persuasivamente ricondotto alla penna di Tebaldeo, dopo che a lungo è stato attribuito ad Ariosto (e ancora figura tra le sue rime, l'attuale cap. XXVI). Resta ancora da citare il capitolo, poi espunto dalla raccolta definitiva, di BEMBO, *Rime* 192 (*Fiume, che del mio pianto habondi et cresci*), su cui DIONISOTTI 1966, p. 675 scriveva: «rappresenta una concessione alla moda, nella lirica di fine Quattro e primo Cinquecento, della disperata a sfondo pastorale», moda confermata dal diffuso campionario di esempi qui richiamato, e che insieme riconferma l'impressione di «convenzionalità» del capitolo ariostesco già avvertita da FATINI 1934, p. 167.

Il componimento prosegue con una seconda sequenza (terz. 7-15) dedicata alla presentazione dell'io lirico (vv. 22-23: «Ma pria che del mio mal oltra ragioni / dirò ch'io sia»), giacché le «pene amorose» lo hanno reso irriconoscibile, alterandone l'aspetto fisico. Poiché gli interlocutori sono quegli elementi naturali che in passato ne avevano ascoltato la gioia, il ritratto che dà di sé stesso è quello – ormai non più attuale – dell'amante felice, con una torsione nostalgica a un tempo ormai

trascorso e concluso (con il ribattuto «io son quel che solea», vv. 31 e 34). La terzina 11, incastonata al centro della sequenza 7-15, descrive l'amante attraverso una sua azione consueta, quella dell'incisione del nome di madonna su tutte le superfici che l'avessero concesso (un «arbor dritto», un «tuffo alcun men duro», vv. 31 e 32). Il motivo dell'*inscriptio corticis*, che abbiamo ricordato essere già properziano, conosce grande dispiegamento nell'*Arcadia* sannazariana, con ben diciassette occorrenze (divenendo la «cifra stessa del libro»: DANZI 2018, p. 208 e DANZI 2017) – il che, ancora una volta, spiega forse l'attribuzione del capitolo a Sannazaro accennata in esordio. Ma il *topos*, sfruttato anche nel *Furioso*, fa sì che il capitolo e il poema condividano numerose tangenze tematico-linguistiche. In particolare, la terzina 11 condivide molti esiti ritmico-sintattici e tessere lessicali con un'ottava del poema, OF XIX 36: «Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto / vedesse ombrare o fonte o rivo puro, / v'avea spillo o coltel subito fitto; / così, se v'era alcun sasso men duro: / et era fuori in mille luoghi scritto / e così in casa in altritanti il muro, / Angelica e Medoro, in varii modi / legati insieme di diversi nodi» (corsivi miei). Le consonanze tra i due testi non permettono di comprendere in quale direzione muovano i prelievi: se cioè Ariosto avesse sul tavolo il capitolo – almeno nella sua prima redazione scorciata – al momento della composizione del poema (ricordiamo che le ottave citate erano già in A); o se invece il capitolo sia stato scritto avendo in mente determinati passi bucolici del *Furioso*. Colpisce constatare che i due capitoli in cui si segnalano più attinenze col poema siano il dittico Vr 27-28; di 28 sappiamo tuttavia che esso anticipa il poema, giacché la sequenza di ottave ricalcata sui ternari figurerà solo nell'ultima edizione (OF XLIV, 61-66, corrispondente alla lettera di Bradamante a Ruggiero).

Dalla terzina 16 comincia la giunta concepita per collocare il capitolo nel tessuto velatamente diegetico della raccolta. Non sorprende allora trovare nella sequenza 16-25 elementi di raccordo con il componimento precedente, e in particolare alle terz. 22-24, dove vengono riepilogati i piaceri diffusamente elencati in Vr 26, e qui negati (le «amoroze lotte», i «furti d'amor», la «dolce notte», i «bacci», finanche le sue «belle luci», gli occhi). L'io chiarisce ai suoi muti interlocutori la ragione della sua «mestizia»: da mesi a questa parte madonna si dimostra improvvisamente fredda e distaccata nei suoi confronti («or non m'ama, né prezza, e odia forse», v. 52), non si concede più e assume atteggiamenti disdegnosi, che le erano propri prima della corrispondenza del sentimento (cfr. ad es. Vr 6). Vien da sé che nella sequenza conclusiva del capitolo, dai toni accesi (terz. 26-35), l'io si rivolga direttamente all'amata, passando repentinamente alla seconda persona singola («O di voi ricco, donna, o di voi privo / esser non può che più di me non v'ami»), mettendola in guardia da siffatti comportamenti e dichiarandola infine «perfida» (v. 102). La conclusione volge dunque al problema della donna ingrata, accennato anche nel *Furioso* con l'episodio di Lidia, condannata all'inferno per aver respinto il proprio amante (OF XXXIV 11, 4-6: «al fumo eternamente condannata, / per esser stata al fido amante mio, / mentre io vissi, spiacevole et ingrata»). Per altro, il nome Lidia, forse acquisito al poema sulla scorta della Lyde oraziana (*Carm.* III, 11), «fanciulla acerba e scontrosa» (BIGI 2012, p. 1114), è nome attribuito anche a uno sdegnoso personaggio femminile di alcuni carmi latini del nostro (*Carm.* XXIII, *De Lydia* e VII, 16 «Lydia dura»). Per TORRACA 1920, p. 286, costei in realtà non sarebbe altri che la dedicataria di Vr 27: «E, suppongo, per la Lidia reggiana, mostratasi d'un tratto sdegnosa e restia, compose il poeta, in altra lingua e in altro stile, la decimaquinta elegia italiana» (l'attuale Vr 27 era l'elegia decimaquinta secondo l'edizione POLIDORI 1857). Torraca tenta la difficile impresa di fornire pezze d'appoggio biografiche alle liriche latine dell'Ariosto, ma tale – forse ingenua – tensione al biografismo non deve impedire di riconoscere la finezza interpretativa dello studioso, che propone un accostamento di testi che in effetti illuminano la prova volgare dell'Ariosto. Messi in fila, i carmi XXII e VII designano infatti una donna scostante, incline a nuovi amori, e poco disposta a contraccambiare ancora l'io dopo un tempo felice: e così appare madonna in Vr 27, prima dell'accorata difesa a lei concessa in Vr 28.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono inclusive le rime *sponde* : *nasconde* : *onde*, *era* : *fera* : *altiera*, *fora* : *albora* : *bora*; ricche *contenti* : *attenti*, *placarse* : *scarse*; paronomastiche le rime *difendi* : *discendi*. È siciliana la rima *voi* : *cui* : *fui*.

1-7. Gli elementi naturali e le creature dei boschi vengono chiamate a testimonio della nuova tristezza dell'io lirico. 8-15. Presentazione dell'io lirico. 16-25. Viene svelato il motivo del turbamento dell'amante: la donna gli si sottrae. 26-36. Rivolgendosi alla donna, l'io lirico la definisce ingrata, ma trattiene il segreto nei luoghi solitari per preservarne l'onore.

O lieta piaggia, o solitaria valle,

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc A4 GC L3 L4 N1 N9 N13 O2 R16 S1 S4 V4 Wr

[1-2] Invocazione ai luoghi inanimati. 1. *lieta piaggia*: la «piaggia», ossia il declivio, era *amena* in Rv 20, 3. Per la *iunctura* dello sfondo bucolico si veda SANNAZARO, *Arcadia* VIIe 33: «ch'io vo' cercar le apriche e liete piagge». ~ *solitaria valle*: l'aggettivo designa subito il luogo come deserto, in osservanza al *topos* properziano della ricerca della solitudine al di fuori del consesso umano (i *deserta loca* ricordati nel cappello), che sarà poi il tema portata di Rvf 35, dove non a caso l'incipit rievoca l'aggettivo ariostesco («Solo et pensoso...»). Il dittico *piaggia* e *valle* veniva richiamato come «fedele testimone dell'*amor solitudinis*» (BETTARINI 2005, p. 626) a Rvf 129, 4-5: «Se 'n solitaria piaggia rivo o fonte, / se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle» (*ombrosa* torna in Ariosto al v. 3). **2-3.** *o culto monticel... le sue ombrose spalle*: il distico è chiaramente accostabile a OF II 34, 5-6: «un culto monticel dal manco lato / la difende il calor del mezzo giorno», con ripresa della stessa costruzione latina *mi difendi / l'ardente sol* (= «la difende il calor»), col significato di 'mi difendi dal sole ardente'. Risulta impossibile indicare la direzione del prelievo a causa degli scarsi dati in nostro possesso per la datazione del capitolo (cfr. cappello). ~ *culto monticel*: letteralmente 'rilievo coltivato', ma qui andrà inteso come «alberato, verdeggiante» (così BIGI 2012, p. 134, per il luogo del *Furioso*), perché i luoghi appena descritti sono topicamente «solitari», non frequentati o ammaestrati dall'uomo. ~ *ardente sol*: è tessera petrarchesca (Rvf 24, 10). **4.** *o fresco e chiaro rivo*: SEGRE 1954, p. 191 allega i luoghi di Rvf 126, 1 («Chiare, fresche e dolci acque»), e OF I 35 (e in particolare credo si riferisse al v. 5: «Duo chiari rivi»). Per l'aggettivo *fresco*, unito a *lucidi*, si veda anche Rvf 219, 4: «lucidi, freschi rivi e snelli». **5.** *bel pratel tra le fiorite sponde*: anche in questo caso vi è un luogo del poema particolarmente vicino al passo: OF XXIII 100, 5-8: «Giunse ad un rivo che pareva cristallo, / ne le cui sponde un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto» (in cui, per altro, vi è l'accostamento del prato al fiumiciattolo come qui). Che il vezzeggiativo *pratello*, non troncato in cap. XII *bis*, immetta a contesti ameni e sia spesso connesso alla fioritura è provato da molti luoghi topici (ad es. POLIZIANO, *Stanze* I 78, 8: «'l bel pratello infiora»; BOIARDO, *IO* I, XXIV 42, 3: «E nel bel prato de fioretti pieno»; II, XIX 1, 2: «Intro un bel prato adorno de fiore»; DE JENNARO, *Rime* XIV, 17: «'n un bel prato di fioretti involto»); va inoltre ricordato che *bel prato* è fortunata tessera dantesca di *Rime* 41, 28. **6.** *e... rendi*: «e rendi dolce ascoltare il mormorio». I fiumi fanno, scorrendo, un *dolce mormorio* anche altrove, ad es. BOCCACCIO, *Filoloco* III 28; e soprattutto in OF A XXXVIII 57, 6. In una prima redazione della «Canzone delle visioni» la tessera *dolce mormorio* figurava al v. 14, poi modificato in Rvf 323, 38-39 «e acque fresche e dolci / spargea, soavemente mormorando». Per tutta la terzina si veda anche OF I 55, 1-4: «Duo chiari rivi, mormorando intorno, / sempre l'erbe vi fan tenere e nuove; / e rendea ad ascoltar dolce concerto, / rotto tra picciol sassi, il correr lento».

o culto monticel che mi difendi
 3 l'ardente sol con le sue ombrose spalle;
 o fresco et chiaro rivo che discendi [2]
 nel bel pratel tra le fiorite sponde
 6 e dolce ad ascoltar mormorio rendi;
 o se dryade alcuna si nasconde [3]
 tra queste piante, o s'invisibil nuota
 9 liggiadra nimpha ne le gelide onde;
 o s'alcun fauno qui s'aventa et arruota, [4]
 o contemplando stassi alta beltade
 12 d'alcuna diva a mortali occhi ignota;
 o nudi sassi, o malagevol strade, [5]

[3-4] Invocazione alle creature mitiche. Una simile enumerazione di abitanti dei boschi si ritrova nell'altro capitolo a sfondo pastorale, Vr 20 (terz. 7-10, ma soprattutto 17). **7.** *dryade*: sono le ninfe degli alberi (cfr. Vr 20, 70). **8-9.** *o s'invisibil nuota / liggiadra nimpha*: tradizionalmente le ninfe sono creature legate all'acqua in virtù della loro discendenza (cfr. anche *Rvf* 159, 5: «Qual ninfa in fonti»); ne spiega i motivi GESUALDO 1533, c. CCXIIIr: «Sono le Nymphæ figlie de l'Oceano e Tethyde nel numero di tre millia. [...] Ma specialmente Nymphæ si dicono le Naiade: perché li antichi Grechi Nympha chiamarono la fontana, ovvero l'acqua, che da Latini cangiatone sol una lettera si disse Lumpha, onde dottamente il Poeta disse *Qual Nympha in fonti*». Nel caso ariostesco, dunque, *ninfa* smette di essere iperonimo per indicare le creature dell'acqua, allineandosi come iponimo accanto alle driadi. Il sintagma *liggiadra nimpha* è attestato in L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CV 12. ~ *gelide onde*: è tessera contiana (*BM* 109, 10). **10.** *fauno*: cfr. Vr 25, 50. ~ *s'aventa e arruota*: 'corre veloce e vaga'. Si segnalano, per *arruotare*, occorrenze simili in *Cinque canti* III, LIV, 1: «Come si arruota e non ritruova loco / né in ciel né in tena un'agitata polve», e *OFB* e poi C XLIII 89, 6: «et che l'afflitta mente aggiri e arruoti». La mano correttoria che spesso interviene nel Rossiano cassa l'inizio della parola (*ar-*), ma ho deciso di non tenere in considerazione la cassatura in virtù dell'impiego del verbo nella produzione ariostesca. **11-12.** 'o (se qualche fauno) sta ammirando la bellezza divina di qualche dea, ignota a occhi mortali'. Agli occhi mortali – *oculus carnis* – non è concesso di vedere impunemente le divinità (basti ricordare il caso emblematico di Atteone).

[5-6] Invocazione a sassi, strade, vegetali. **13.** *nudi sassi*: a un *nudo sasso* era legata Angelica in *OF* X 92, 8 (e X 93, 1 in ripresa). La memoria è di un passo di Ovidio dedicato al mito di Perseo e Angelica (*Met.* IV 672-673), dove ricorre il nesso *duras... cautes* (in Ariosto l'aggettivo è variato in *nudi*, da intendersi con 'spogli'). **14.** *o tenere erbe*: la tessera ricorre anche nel poema in contesti ameni: *OF* XI 10, 4: «le tenere erbe ai freschi rivi intorno»; prova della sua natura eclogistica è la sua occorrenza in *Arcadia* IX 7. **14-15.** *o ben nutriti fiori / da tepide aure*: emerge ancora la consonanza con un altro luogo ameno del *Furioso*, questa volta l'isola di Alcina in cui è appena atterrato Ruggiero in groppa all'ippogrifo (*OF* VI 22, 1-2: «Tra le purpuree rose e i bianchi gigli, / che tiepida aura freschi ognora serba»). L'aria tiepida consente ai fiori di crescere rigogliosi e sani. **16.** *faggi, pini, genevri, olive, allori*: cfr. Vr 12, 3 per una simile enumerazione arborea. Elenchi di piante si riscontrano nella sestina pastorale di ALBERTI (*Rime* X, 3) «e lauri, e mirti, e i pin', gli abeti e i faggi», dove la progressione avviene al contrario rispetto ad Ariosto, che enumera in ordine decrescente (dall'albero più alto, il faggio, fino

o tenere erbe, o ben nutriti fiori
 15 da tepide aure et liquide rugiade,
 faggi, pini, genevri, olive, allori, [6]
 virgulti, sterpi o s'altro qui si trova
 18 c'habbia noticia de' mie' antiqui amori,
 parlar, anzi doler, con voi mi giova: [7]
 che, come al vecchio gaudio, testimoni
 21 mi siate anchora alla mestitia nova.
 Ma pria che del mio mal oltre ragioni [8]

all'alloro, che ha forma cespugliosa). Ancora, si può richiamare il sonetto dei fiumi, *Rvf* 148, 5: «non edra, abete, pin, faggio o ginebro». Come si può vedere dagli esempi riportati, si tratta di alberi connotati letterariamente; le *olive*, in particolare, hanno tradizione eclogistica. Significativo il ricorso in *Arcadia* Xe 96-97: «o valli, o fiumi, o fonti, o verdi rive, / palme, lauri et olive, edere e mirti», in una lunga sequenza di vocativi che sembra ricalcare l'avvio del componimento ariostesco. **17. virgulti, sterpi**: strascico dell'enumerazione del verso precedente: qui ci si riduce a richiamare arbusti (spinosi e bassi), con iperonimi, senza far più riferimento alle tipologie (*virgulto* vale anche 'arbusto con rami fitti e sottili' stante il GDLI). ~ *s'altro qui si trova*: incapsulatore anaforico che chiude la lunga apostrofe iterativa iniziata al v. 1. **18. antiqui amori**: è un sintagma assai significativo per Ariosto, tanto che apre il poema nell'edizione del 1516 e del 1521: *OF AB I 1, 1-2*: «di donne e cavallier li antiqui amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto». Ha forse radici boccacciane (BOCCACCIO, *Rime* XVIII, 11; *Comedia delle ninfe fiorentine* I 4; *Filologo* I 2; V 95; *Elegia di Madonna Fiammetta* V 5, 14).

[7] Terzina di consuntivo. 19. parlar... mi giova: solo al v. 19 si rintraccia la proposizione principale, da cui dipendono tutti i vocativi enumerati in precedenza (richiamati in *con voi*). Il correttivo *anzi doler* immette al motivo dello sfogo agli elementi naturali. **20-21. che, come al vecchio gaudio... mestizia nuova**: per la contrapposizione tra passato gioioso e presente si veda ancora il modello offerto PROPERZIO I 18, 7-8: «Qui modo felices inter numerabar amantis, / *Nunc* in amore tuo cogor habere notam». Gli aggettivi *vecchio-nuova*, posti specularmente rispetto ai sostantivi a cui si riferiscono, polarizzano le due condizioni dell'amante. ~ *testimoni*: è la parola-chiave della prima sequenza del capitolo, che cristallizza gli elementi naturali e le creature richiamate nel tipico ruolo di *testes* (così già PROPERZIO I 18, 19). Il sostantivo latino trapasserà poi in una fortunata tradizione lirica, richiamata nel cappello introduttivo, facente capo a Petrarca (*Rvf* 71, 38) e ulteriormente diffusa nella tradizione pastorale (si veda anche il vicino caso di BOIARDO, *Am. Lib.* II 47, 9: «o testimoni eterni de mia vita»). Si veda il cappello per una più ampia ricognizione di testi attorno al motivo dei testimoni naturali.

[8-10] Presentazione dell'io lirico. 22. Ma pria che... oltre ragioni: la forte avversativa in posizione incipitaria introduce una parentesi dedicata alla presentazione dell'io che si esaurirà solo alla terza 15, secondo modalità di organizzazione della materia che erano già proprie delle *Satire*, e che vengono sapientemente ricostruite per *Satire* I da ALBONICO 2000. **22. dirò ch'io sia**: è memoria dantesca, legata all'atto di presentazione dei dannati (di *Inf.* XXXII 101: «né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti»: sono le parole di Bocca degli Alberti, traditore di Montaperti). **22-23. quantunque de mie' accenti / ... ai primi suoni**: 'sebbene dovrei esservi noto ai primi suoni delle mie sillabe'. Il *suono* degli *accenti* si udiva già nel Canzoniere, quando l'io *muove* i sospiri a chiamare il nome di Laura: *Rvf* 5, 3-4: «laudando s'incomincia udir di fore / il suon de' primi dolci accenti suoi». **25. pensier lieti e contenti**: la dittologia sinonimica *lieti e contenti* è diffusa, ed è petrarchesca (*TE* 58, li riferita agli angeli). **26. li cavi sassi alle parole attenti**: le

dirò ch'io sia, quantunque de' mie' accenti

24 vi devrei esser noto ai primi suoni:
 ch'io solea i mei pensier lieti et contenti [9]
 narrarvi, et mi risposoro più volte

27 li cavi sassi alle parole attenti.
 Ma stommi in dubio che l'acerbe et molte [10]
 pene amorose sì m'habbiano afflitto

30 che le prime sembianze mi sien tolte.
 Io son quel che solea, dovunque o dritto [11]

grotte, in cui è possibile udire l'eco in virtù dei grandi spazi vuoti in cui il suono può propagarsi. In una scena analoga del poema, gli ascoltatori dei lamenti di Orlando impazzito sono proprio i *cavi sassi* (OF XXIV 4, 5-6: «e risonar facea / i cavi sassi e l'alte selve»). Altri sono poi i luoghi del *Furioso* in cui si restituisce l'effetto d'eco prodotto dalle grotte cave: ad es. OF XXVII 117, 1-4: «Di cocenti sospir l'aria accendea / dovunque andava il Saracin dolente: Ecco, per la pietà che gli n'avea, / da' cavi sassi rispondea sovente» (in cui la ninfa Eco è esplicitamente citata), e OFA XXI 88, 5-6: «quando ode il suon, che da le ombrose strade / e cavi sassi ribombando scocca». **28-30**. 'Ma sto in dubbio che le molte e acerbe pene d'amore mi abbiano così afflitto che il mio aspetto originario mi sia tolto'. ~ *l'acerbe e molte / pene amorose*: il lessico, la descrizione delle pene e la necessità di sfogarle appartenevano già alla canzone di CARTEO, *Endimione* 10, 40-44: «Però quest'aspre pene / Con rime acerbe et dure, / Conformi assai con questo horribil foco, / Disfogar mi convene / Tra queste selve oscure». Per le pene amorose *acerbe* si veda CORREGGIO, *Rime* 316, 5: «Da l'amorose mie sì acerbe pene», ma soprattutto *Rnf* 315, 8 («mie pene acerbe»). ~ *le prime sembianze mi sien tolte*: nel prologo sulla gelosia del canto XXXI del *Furioso* si riporta un caso – analogo – in cui l'amante è privato del suo aspetto originario: OF XXXI 6, 4-6: «piaga che l'uom sì crudelmente opprime, / che la ragion gli offusca e l'intelletto, / e lo tra' fuor de le sembianze prime!». Al v. del *Furioso* BIGI 2012, p. 1001 annota che «l'espressione (a torto intesa da alcuni commentatori come una allusione al mutamento dell'aspetto fisico) è una variazione della più frequente “trarre fuor di se stesso” e simili»; ma in forza del luogo del capitolo, non accluso al commento del poema, mi sembra sia più logico interpretare in modo più letterale, e dunque intendere una distorsione dell'aspetto fisico: in Vr 27, infatti, è proprio quest'alterazione dei connotati che impedisce agli elementi naturali di riconoscere l'amante.

[11-12] Ritratto dell'io lirico quale amante felice. 31. *Io son quel che solea*: emistichio d'apertura ribattuto poi all'inizio della terzina successiva (v. 34); comune l'impronta dell'*incipit* nella lirica ferrarese, ma lì sempre al negativo (così TEBALDEO, *Rime* 61, 2: «io non son più quel ch'io solea»; e soprattutto, in posizione rilevata, BOIARDO, *Am. Lib.* I 48, 1: «Io non sciò se io son più quel ch'io solea»). Il motivo era già petrarchesco: *Rnf* 118, 13, «provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio» (e più in linea con le forme negative ferraresi 252, 13, «vivo ch'i' non son più quel che già fui»); e dantesco: *Par.* XII 123, «l' mi son quel ch'i' soglio». **31-33.** *dovunque o dritto... nome scritto*: la terzina condivide tessere, parole-rima e motivi con l'ottava del *Furioso* in cui Angelica incide il proprio nome unito a quello di Medoro sui tronchi e sulle rocce: XIX 36 («Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto / vedesse ombrare o fonte o rivo puro, / v'avea spillo o coltel subito fitto; / così, se v'era alcun sasso men duro: / et era fuori in mille luoghi scritto, / e così in casa in altritanti il muro, / Angelica e Medoro, in varii modi / legati insieme di diversi nodi»). Sul motivo dell'*inscriptio corticis*, già properziano (I 18, 22), si veda il cappello introduttivo. **35.** *che felice era*: l'*inscriptio corticis* si configura così come una delle azioni degli amanti felici: così anche Angelica, innamorata e ricambiata da Medoro, incide gli

arbor vedeva, o tuffo alcun men duro
 33 de la mia dea lasciarvi il nome scritto;
 io son quel che solea tanto sicuro [12]
 già vantarmi con voi che felice era,
 36 ignaro, ohimé, del mio destin futuro.
 S'io porto chiusa la mia doglia fera [13]

alberi. 36. *ignaro... destin futuro*: l'ultimo verso della terzina riporta al presente tormentato. Un amante felice che ignorava il proprio destino di sventura è la Didone virgiliana («fati nescia Dido» in *Aen.* I 299; ma si veda anche X 501, sulla generica sorte umana di ignoranza). Così *nescius fati* è anche Donato Albanzani in PETRARCA, *Sen.* X 4, 99, che non poteva sapere di perdere anzitempo il figlio.

[13-15] L'io deve sfogare il proprio cuore per sopravvivere; ma lo fa solo dinnanzi alla natura.

37-38. *S'io porto... doglia fera / morir mi sento*: che la *doglia fera* ('feroce') fosse impossibile da racchiudere nell'interiorità è motivo tipico, legato alla fisiologia del sentimento amoroso e strettamente collegato allo sfogo del cuore; analogamente il *gaudio* di Vr 25 era inarginabile, e trovava via d'uscita dal cuore. Sugli effetti devastanti della *doglia fera*, cfr. BOCCACCIO, *Filostrato* IV 104, 5-6: «or s'aprirà, s'aprir si dee mai core / per fiera doglia, il mio». ~ *acquisto*: 'procuro'. **39.** *nome di dona ingrata a quella altiera*: 'a quell'altera nome di donna ingrata'. Il rischio di bollare l'amata come *donna ingrata* è sentito come vivo dall'amante, che decide di rifugiarsi nella natura per poter confessare liberamente le proprie pene e comunque difendere l'onore dell'amata (rivendicato come primario in Vr 22). L'ingratitude è attributo muliebre ignoto a Petrarca, ma diffuso nella lirica quattrocentesca a partire da Giusto. Dell'amata contiana PANTANI 2006, p. 104 annotava «una disumanità che ha rari precedenti nella lirica prestilnovistica e nel Dante "petroso", e che il Conti per primo acquisisce alla tradizione lirica più nobile, svincolandola dal ristretto circuito cui l'Alighieri stesso l'aveva destinata». E molte saranno le occorrenze poi in BOIARDO, *Am. Lib.* II 10, 1-4, Tebaldeo e Niccolò da Correggio (cfr. v. 101), a segnalare una ricorsività del motivo che ad Ariosto doveva ormai apparire tipico. Non a caso, la donna ritratta nelle terzine successive risulterà *ingrata*. **40.** *revelo il mio cor tristo*: la rivelazione della *tristizia* del cuore è condizione necessaria alla sopravvivenza dell'amante. Motivo analogo allo sfogo del cuore (su cui cfr. ad es. CARITEO, *Endimione* 1, 10-11: «pur canto per sfogar il duol ch'io premo / ne la più occolta parte dil mio core»). Il *cor tristo* è memoria dantesca, da *Inf.* XXXII 39-40: «da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo / tra lor testimonianza si procaccia» (da cui forse derivano anche le parole-rima *visto-tristo*). Anche nel caso dantesco il *cor tristo* si manifesta (lì per mezzo degli occhi); non è da escludere tuttavia una mediazione petrarchesca per l'espressione: cfr. *Rvf* 148, 5-6: «non edra, abete, pin, faggio o genebro / poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange», sonetto in cui tornano altresì le enumerazioni di elementi naturali chiamati a pacificare l'interiorità sconvolta dell'io. **41.** *ma sol a voi*: viene ulteriormente rimarcata l'esclusività dell'uditorio naturale che, nel caso ariostesco, è di necessità ristretto per salvaguardare l'onore dell'amata, e non, come nel caso petrarchesco, per evitare che l'amante diventi *fabula vulgi* (cfr. *Rvf* 35). **42.** *sempre mai*: 'sempre'; la particella *mai* è rafforzativa. ~ *fdi secretari ho visto*: *secretari* nel senso di 'confidenti': nell'ariostesco son. XXXVII, 9, il *secretario antico* era infatti un confidente di lungo corso (Pandolfo Ariosto). *Ad loc.* BIANCHI 1992, segnalava il precedente di *Rvf* 168, 1-2: «Amor mi manda quel dolce pensiero / che segretario antico è fra noi due». Nel caso di Vr 27, molto più pertinente risulta il rimando a SANNAZARO, *SeC* XLI, 1-6: «Or son pur solo e non è chi mi ascolti, / altro che' sassi e queste querce amiche, / et io, se di me stesso oso fidarme. / O secretari di mie pene antiche, / a cui son noti i miei pensieri occolti, / potrò fra voi sicuro or lamentarme?». In questo sonetto ricorrono molti dei motivi comuni al capitolo, ed inoltre

morir mi sento, e s'io ne parlo, acquisto
 39 nome di donna ingrata a quella altiera.
 Per non morir revelo il mio cor tristo, [14]
 ma sol a voi, ch'in gli altri casi miei
 42 sempre mai fidi secretari ho visto.
 Quel ch'a voi dico ad altri non direi: [15]
 io credo ben che restaran con voi
 45 come già i boni, hor li accidenti rei.
 Quella, ohimé, quella, quella, ohimé, da cui [16]

i *secretari* sono proprio i *sassi* e le *querce*, muti elementi della natura deputati a confidenti. Quanto all'aggettivo *fidi* si può richiamare un passaggio della canzone di Cariteo richiamata nel cappello introduttivo, *Endimione* 10, 7-8: «Sol che costante fede / Si trove in questi sassi». **44.** *voi*: rima siciliana (con *cui*: *fui*). **45.** *come già i boni... rei*: in OF C verrà aggiunto un verso ricalcato su questo: XLIV 62, 7: «che per nuovi accidenti, o buoni o rei».

[16-18] Madonna non ricambia più l'io lirico. **46.** *Quella, ohimé, quella, quella, ohimé*: il lamento *ohimé* rende conto del brusco passaggio di sezione, immettendo finalmente ai motivi della *mestizia nova* (v. 21). **47.** *tant'alto principio di mercede*: la *mercede* (variante poco attestata nel Cinquecento ma presente) che tanto era richiesta in esordio di raccolta (cfr. almeno Vr 6) era finalmente stata ottenuta (a partire da Vr 19), ma solo un *principio* (un inizio). **48.** *tra i più beati al ciel levato fui*: l'immagine e il lessico sono petrarcheschi (*Rvf* 10, 9: «levan di terra al ciel»; ma lì riferito agli alberi, le «forme vere» della natura), ma conoscono anche mediazione boiadesca (*Am. Lib.* I 17, 1: «on sono al ciel levato?»), elevazione offerta dalla vista dell'amata). Nel caso ariostesco è la *mercede* a innalzare l'amante a conquiste paradisiache. **49-51.** «la quale mi diede la speranza di un amore ardente, di una fiducia pura, di un legame strettissimo da non sciogliersi se non in caso di morte». **49.** *fervente amor*: è tessera che ricorre con grandissima frequenza nelle opere boccacciane, sia in prosa che in versi (di cui riporto un saggio): *Decameron* IX 5, 67; *Proemio* 5: «il mio amore, oltre a ogn'altro fervente»; *Ninfale fiesolano* 387, 3; *Filostrato* IV 67, 2; *Teseida* IV 59, 2; *Amorosa visione* XXIV 47-48. ~ *pura fede*: *iunctura* latina («pura... fide»: OVIDIO, *Am.* 1, 3, 6), che trascorre poi nel volgare: in *Rvf* 347, 7 («vedi 'l mio amore, e quella pura fede») ricorre la dittologia *amore e fede*, su cui SANTAGATA 1996, p. 1324, annota: «l'accostamento di “amore” e di “pura fede” rappresenta l'esito estremo della formula tradizionale “di pura fede e d'amoroso core” (Dante da Maiano, *Per lunga sofferenza* 5)». **50.** *strettissimo nodo*: il legame tra gli amanti; *stretto nodo* è quello che lega Bradamante a Ruggiero in matrimonio in OF XLVI 20, 3-4; mentre figura al grado superlativo in BEMBO, *Asolani* I, XXVII 25 («strettissimo nodo»). Quasi virtuosistica risulta la riflessione attorno al «nodo» matrimoniale di COLONNA, A1 10, 1-4: «Chi può troncar quel laccio che m'avinse? / Se Ragion porse il stame Amor l'avolse; / né Sdegno il rallentò, né Morte il sciolse; / la Fede l'annodò, Tempo lo strinse» (ma qui Morte non può sciogliere il nodo, a differenza di Ariosto). **52.** *or non m'ama... odia forse*: il *climax ascendentis* trascorre dalla mancata corrispondenza (*non m'ama*) fino all'odio velato (da cui il *forse*) di madonna, declinando rapidamente insieme alle speranze dell'io. Due elementi della sequenza figuravano già in OF A V 37, 1: «Finge ella teco, e non t'ama, né prezza», verso restaurato poi in C su un calco meno aderente al verso del capitolo: «Finge ella teco, né t'ama né prezza». Nel *Furioso* Polinesso sta parlando di Ginevra, che vuol farsi «al suo amator nemica»: ma il verso del poema, con i *tricola* riposizionati non costruisce un *climax*. **53-54.** *e sdegno e duol credo che 'l cor le pungano*: «credo che disdegno e dolore le pungano il cuore». Il verbo è concordato alla latina, ma i soggetti sono due (*sdegno* e *duol*): lo *sdegno* era già ostentato da madonna in Vr 6, prima

con tant'alto principio di mercede
 48 tra i più beati al ciel levato fui,
 che di fervente amor, di pura fede, [17]
 di strettissimo nodo da non sciorse
 51 se non per morte, già speme mi diede;
 hor non m'ama, né prezza, et odia forse, [18]
 et sdegno et duol credo che 'l cor le punga
 54 che ad essermi cortese unqua si torse.
 Una dilation già mi era lunga [19]
 d'una notte intermessa, et or, ahi lasso,
 57 il mio contento a misi si prolunga.
 Né se scusa ella che non mi apra il passo [20]

che concedesse la sua mercede. A norma di tradizione, l'atto di pungere il cuore (generalmente quello dell'amante) è perpetrato da Amore o dall'amata per mezzo di uno strale o una freccia (così in *Ryf* 241, 8: «et quinci et quindi il cor punge et assale»; BOIARDO, *Am. lib.* II 26, 3: «il stral che il cor mi punge in tanta pena»); qui, invece, sono lo *sdegno* e il *dolore* a pungere l'amata, spegnendo il suo sentimento. **54.** *che ad essermi... si torse*: 'perché una volta si volse a essermi cortese'. Credo che in questo caso *unqua* abbia valore affermativo e non di negazione (cfr. GDLI *ad loc.*); così anche SEGRE 1954, p. 193. ~ *cortese* è termine che indica la gentilezza e la disposizione dell'amata all'io. In Vr 24 le donne fiorentine erano *cortesi*, ma qui il sostantivo pare più connotato verso una disponibilità alla corrispondenza del sentimento (da cui il pentimento).

[19] Vengono forniti dettagli temporali sulla storia. Si registra qui una delle scarse indicazioni cronologiche (e diegetiche) della raccolta. Rispetto al componimento precedente, veniamo infatti a conoscenza che è trascorso un lasso di tempo di una certa ampiezza, *mesi*, dal momento in cui l'io ha potuto consumare l'ultimo rapporto sessuale con l'amata. In Vr 26 veniva giusto celebrata la notte d'amore, mentre qui repentinamente si passa a un momento in cui la corrispondenza degli amanti non è più salda, ma incrinata. **55.** *dilazion*: 'differimento'; è termine raramente attestato in poesia, ma ricorre in OF XXX 44, 4. **56.** *intermessa*: 'mancata', latinismo che ricorre in *Cinque canti* II 111, 6 (ma con significato di 'realizzato'); e in OF XXV 1, 7 (C XXV: «s'intermesse»). ~ *ahi lasso*: riprende la lamentazione degli *obimé* (v. 46). **57.** *il mio contento a misi si prolunga*: *contento* qui varrà 'soddisfazione del desiderio'. ~ *misi*: forma metafonetica per 'mesi'.

[20-21] La donna si nega ed è insensibile quanto un serpente sordo. **58.** *non mi apra il passo*: l'allusione erotica è piuttosto esplicita (*aprire il passo* su GDLI vale 'penetrare un luogo'), e conferma che l'astinenza è ormai protratta da tempo. In OF l'espressione assume invece valore tecnico, rientrando nel gergo militare relativo agli assalti (OF XIV 117, 3-4: «Ma tutti gli altri guardano, se aprire / veggiano passo ove sia poca cura»). **59.** *perché non possa, ma perché non vole*: 'non perché non possa, ma perché non vuole'. Ancora una volta è ribadita la volontà di madonna a creare una distanza. **61-63.** 'anzi a un serpente crudele, che è solito tapparsi le orecchie per non venire ammansito dalla dolcezza di un canto'. Viene qui rievocata un'antica credenza, di ascendenza classica (ad es. ISIDORO, *Etym.* XII, IV 12) e salmistica (*Ps* LVII 5-6), secondo cui i serpenti, per non cadere nel tranello degli incantatori, appoggiano la testa a terra per turarsi un'orecchia, mentre con la coda turano l'altra. La facile inclinazione dell'aspide a lasciarsi incantare trapassa come motivo nella lirica volgare in

perché non possa, ma perché non vole:
 60 et qui si ferma et io suplico a un sasso,
 anzi a una crudel aspide che suole [21]
 atturarsi l'orecchie, acciò placarse
 63 non possa per dolcezza di parole.
 Non pur al suavissimo abbracciarse [22]

PETRARCA, *Rvf* 239, 29: «e li aspidi incantar sanno in lor note»; ma cfr. anche *OF* XX 37, 3-4: «e di parlar sì dolce e sì facondo, / ch'un aspe volentier l'avria ascoltato». A questo motivo si accompagna naturalmente quello dell'aspide sordo, che trova analogia declinazione petrarchesca: *Rvf* 210, 7-8: «che sol trovo Pietà sorda com'aspe, / misero, onde sperava esser felice» (e si veda anche CORREGGIO, *Rime* 404, 42, «aspidi sordi»; e BOIARDO, *IO* II XVII 52, 2-3: «Perché 'l superbo più non l'ascoltava / Ch'aspido il verso dell'incantamento»). La fortunata immagine riecheggia anche nel poema: *OF* XXXII 19, 7-8: «da me s'asconde, come aspide suole, / che, per star empio, il canto udir non vuole». Già BIGI 2012, p. 1045 riconosce l'impiego scritturale dell'immagine a indicare «la perversità dei peccatori», trapassata poi nei bestiali e «usata frequentemente a esprimere la spietatezza amorosa». Proprio in questi termini è declinata da Ariosto nel capitolo per descrivere l'amata. ~ *aspide*: latinismo, di lungo corso anche volgare (cfr. *Rvf* 239, 29). ~ *atturarsi*: le fonti scritturali e classiche usano proprio il verbo *obturare* (*Ps* LVII 5: «obturantis aures suas»; ISIDORO, *Etym.* XII, IV 12: «unam aurem in terram premit, alteram cauda obturat»).

[22-25] **Plazer delle effusioni negate al poeta. 65.** *amorse lotte*: l'espressione, che indica i consessi carnali, è impiegata da Ariosto anche altrove: *Cassaria* in versi I, V 32: «Che ne le lotte amorse si pigliano». Nel capitolo precedente il rapporto sessuale era indicato con un'altra immagine che afferrisce all'immaginario bellico (*Vr* 26, 32: «l'amoroso assalto»). ~ *dolci furti*: tessera di *Vr* 26, 4 («furti d'amor»). **66.** *le dolce... son scarse*: può aver contribuito all'andamento ritmico e lessicale del v. la memoria di *TC* II, 41-42: «ma poche notti / fur a tanti desir sì brevi e scarse». ~ *dolce notte*: per metaplasmo con uscita in *-e* anche al plurale; in senso erotico erano *dolci notti* anche quelle di Alatiel (*Decameron* II 7, 30) con uno dei suoi amanti, Pericone da Visalga. L'espressione ricorre anche in *Filostrato* III 33, 1-2: «O dolce notte, e molto disiata, / chente fostù alli due lieti amanti!», ancora a uno sfondo erotico. L'aggettivo *dolce* connotava il notturno di *Vr* 26, 2 proprio in avvio, e così pure i desiderati incontri di Dulippo con Polinesta in *I suppositi* in versi I, III 11-14: «Per veder Polinesta di continuo, / E per aver con essolei gran commodo / Di ragionare, e di spesso trovarmela / Le dolci notte in braccio». **67.** *bacci*: anche questi venivano teneramente descritti a *Vr* 26, 47-48. **67-68.** *a quai risurti / miei vital... morte*: 'grazie ai quali i miei spiriti vitali sono spesso risorti dalla morte'. La morte *fura* ('ruba, sottrae') gli spiriti vitali in *OF* XXIV 82, 6: il potere dei baci si configura quale straordinario e risanatorio. **69.** *secchi e curtì*: 'secchi e brevi'. Per *curti* BIANCHI 1992, p. 270, richiama *Rvf* 207, 49: «quinci et quindi alimenti al viver curto», che può valere per la posizione rilevata e per le parole-rima *curto-furto* (qui *curti* : *furti*). Le parole-rima *curto* : *furto* : *risurto* ritornano anche a *Vr* 31, 35-37-39. **70.** *Le belle luci*: gli occhi di madonna (*luci* come occhi anche a *Vr* 3, 1). **71-72.** 'fanno in modo che io possa fruire meno di loro, dopo che si sono accorte di piacermi di più'. Viene qui ripreso e declinato uno dei motivi strutturanti del Canzoniere, quello del *velamen* calato a *Rvf* 11, 8-10, nel momento in cui Laura si è fatta *accorta* del sentimento dell'io («ma poi ch'Amor di me vi fece accorta, / fuor i biondi capelli allor velati, / e l'amoroso sguardo in sé raccolto»). Come nell'archetipo petrarchesco anche qui c'è un nuovo presente, «segnato da un cambiamento (*poi che...*)» (STROPPA 2011, p. 22). Senza che cada un velo, madonna fa in modo di distogliere lo sguardo (così il v. 10 di Petrarca). **73-75.** 'così

de l'amorose lotte, e a i dolci furti
 66 le dolce notte a ritornare son scarse,
 ma quelli bacci anchora, a quai risurti [23]
 miei vital spirti son spesso da morte,
 69 mi niega, o mi dà a forza, secchi et curti.
 Le belle luci, ohimé, questo è il piu forte, [24]
 si studian che di lor men fruir possa,
 72 poi che si son di più piacermi accorte:
 così quando una et quando una altra scossa [25]
 dà per sveller la speme di cui vivo,
 75 per cui morirò se fia da me rimossa.
 O di voi ricco, donna, o di voi privo [26]
 esser non può che più di me non v'ami
 78 e me, per voi sprezzar, non habbia a schivo,
 sì che pel danno mio ch'io mi richiami [27]
 di voi, non vi crediate: più me spiace
 81 che questo troppo il vostro nome infami.
 Ogni lingua di voi serà mordace, [28]

dà a volte uno, a volte un altro colpo per eradicare la speranza di cui vivo, a causa della quale morirò, se sarà da me rimossa'. ~ *sveller la speme*: il verbo tecnico del lessico agricolo è qui adeguato metaforicamente a trasmettere innaturale violenza dell'azione (così anche a *Rvf* 17, 14: «et con molto pensiero indi si svelle»).

[26-27] L'amante si rivolge direttamente a madonna. Dalla terzina 26 cambia repentinamente l'interlocutore dell'io, che fino a questo momento aveva rivolto il proprio lamento ai muti *testimoni* naturali evocati alle terzine 1-7. Da qui l'amante rivolge aspre parole a madonna, anche se tale sfogo andrà piuttosto inteso come un dialogo *in absentia*, giacché la chiusa (terz. 36) riconferma che l'io si trova ancora in mezzo alla natura, e l'amata non è lì presente. Il ragionamento di queste ultime terzine si complica: decadute le querele legate al lamento elegiaco, rimane una progressione retorico-argomentativa più serrata, che include antinomie, inversioni, apodosi, paralogimi. Si darà perciò maggior spazio alla parafrasi. **76-78.** 'Donna, sia che io sia privo di voi, sia che io vi abbia al mio fianco, non può essere che io non vi ami più di quanto ami me stesso e non detesti me per disprezzare voi'. **79-81.** 'sicché non crediate che io mi lamenti di voi a causa del mio danno: mi spiace di più che questo infami troppo il vostro nome'. Il rischio dell'infamia del nome dell'amata viene avvertito (ma desiderato) anche da Orlando nel canto della pazzia, *OF* XXIII 114, 1-4: «Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come / possa esser che non sia la cosa vera: / che voglia alcun così infamare il nome / de la sua donna e crede e brama e spera». Madonna deve difendersi dalle maldicenze che rischiano di macchiarle l'onore, in una dinamica, simile a quella qui minacciata, che già caratterizzava Vr 22.

[28-29] L'amante adombra a madonna i rischi sociali del suo comportamento. 82. *Ogni lingua di voi serà mordace*: 'ogni lingua parlerà male di voi'; la lingua è *mordace* anche in *TEBALDEO*, *Rime* 281, 55; 196, 2 («lingua empia e mordace»): l'aggettivo indica la propensione al pettegolezzo e alla maldicenza (GDLI). **83-84.** 'se si venga a sapere che il vostro amore fugace abbia rotto o sciolto un così bel legame'. Il legame amoroso paragonato a un *giogo* (altrove un *nodo*) è immagine che GÜNTERT

se s'odi mai ch'un sì benigno giogo
 84 rotto habbia o sciolto il vostro amor fugace.
 O non legarlo, o non scior fin al rogo [29]
 dovea ché in ogni caso, ma più in questo,
 87 mal dopo il fatto il consigliarse ha luogo.
 El pentir vostro esser dovea più presto, [30]
 et se ben d'ogni tempo non potea
 90 se non molto parermi acre et molesto,
 et voi non potevate se non rea [31]
 esser de ingratitudine, se tanta
 93 servitù senza premio si perdea,
 pur io non sentirei la doglia quanta [32]
 la sento per memoria di quei frutti
 96 ch'or mi niega d'accor l'altiera pianta.
 L'esserne privo causa maggior lutti, [33]

1971 ritiene, insieme al *carcere*, strutturale della raccolta lirica ariostesca, in particolar modo dei sonetti e delle ballate. ~ *il vostro amor fugace*: l'amata che viene a connotarsi quale donna scostante (sulla donna scostante si veda poi Vr 31). Da tale accusa muoverà la rivendicazione di fedeltà messa in bocca a madonna nel capitolo successivo, Vr 28. **85-87**. 'Doveva o non legarlo [= il giogo], o non scioglierlo fino al rogo, giacché in ogni caso, ma più in questo, è inopportuno prender consiglio dopo il fatto accaduto'. La chiusa gnomico-moraleggiante della terzina disegna il biasimo dell'amante.

[30-32] Il pentimento dell'amata non può ledere il dolore dell'io. Data la complessità delle tre terzine, legate fra loro, riporto la parafrasi completa. **85-96**. 'E il vostro pentimento doveva essere più rapido e, sebbene in qualsiasi momento non potesse sembrarmi se non amaro e doloroso, e voi non poteste [apparirmi] se non colpevole d'ingratitudine, se una così grande servitù si fosse perduta senza una ricompensa, io pure non sentirei il dolore quanto lo sento ora, per via del ricordo di quei frutti che l'altera pianta mi impedisce di cogliere'. Se madonna si fosse pentita per tempo e non avesse concesso la sua mercé, il dolore provato dall'amante sarebbe comunque stato inferiore a quello che prova ora che ha potuto godere dei frutti di un amore subito negato. Le richieste di pentimento all'amata non sono nuove a una lirica (apetrarchesca) in cui la donna può macchiarsi della colpa dell'ingratitudine. Così, analogamente al caso ariostesco, accade in CORREGGIO, *Rime* 58, 1-6: «Non per aver da vui più grazia io stento, / ch'io ve abbia fino a qui per forza tolta, / ma io el fo sol per veder se qualche volta / dir ve potessi un mio iusto lamento, / e a vui udir rispondere: — Io mi pento / di mia durezza e ingratitudin molta. —», dove all'amata è mossa l'accusa di essere dura e ingrata. **95. quei frutti**: richiamano quei «d'amor sì rari i frutti» di Vr 26, 55, qui a indicare i doni concessi dall'amata – le sue grazie, il suo corpo –. Viene qui riproposta la rima *frutti : lutti* (già a Vr 26, 55-57). **96. accor**: è forma antica e letteraria di *cogliere*. Si attesta anche in *Satire* VI 80-81, in analogo impiego metaforico («e cominciar, versando aratri e glebe, / del sudor lor più giusti frutti accòrre»).

[33-35] Ultime querele dell'amante. 97-99. 'L'esserne privo, dopo che li [= i frutti] ho assaggiati, mi causa dolori più grandi di quanti non ci si aspetterebbe, se avessi avuto sempre i denti asciutti'. ~ *maggior lutti*: si veda cap. XXIV 13: «Del mio servir è 'l premio doglia e lutto». ~ *che non fora*: proposizione comparativa. **101. d'ingrata e di crudele**: il ribattimento del v. 100, che prelude all'apice

poi ch'io n'ho fatto il saggio, che non fora,
 99 s'havuti ognhor n'avesse i denti asciutti.
 D'ingrata et di crudel dar nota alhora [34]
 io vi potea, d'ingrata et di crudele,
 102 ma di più, dar di perfida posso hora.
 Hor queste sieno l'ultime querele [35]
 ch'io ne faccia ad altrui; non men secreto
 105 vi serò ch'io vi sia stato fedele.
 Voi, colli et rivi et nimphe et ciò ch'a drieto [36]
 ho nominato, per Dio, quanto io dico
 108 qui con voi resti, così sempre lieto
 stato vi serbi ogni elemento amico.

2. monticelo] monticel>o< ◇ 3. spalle] *ins. da altra mano nel margine destro dopo cassatura di valle* ◇ 5. pratel] pratel>o< ◇
 7. dryade] -y- su -x- ◇ 10. et ruota] et >ar<ruota ◇ 16. allori] -ori su *prob. -bri di altra mano* ◇ 19. anzi] -z- su -c- di *altra*
mano ◇ giova] -i- *ins. dal copista* ◇ 20. vecchio] -i- *ins. dal* ◇ 22. ragioni] -i su -e da *altra mano* ◇ 24. noto] -o su -i
precedentemente agg. da altra mano per errore ◇ 27. attenti] *ins. da altra mano nel margine destro dopo cassatura di attendeti e un primo*
tentativo di correggere a testo la parola con sbarra verticale sulla d ◇ 28. molte] -e su -i ◇ 29. afflitto] -tto su -o ◇ 31. dovunque]
 -u- *ins. a donq* ◇ 32. tuffo] *prima -f agg.* ◇ alcun] alcun>o< ◇ 51 già] *ins. da altra mano nel margine destro con segno di richiamo*
prima di mai espunto ◇ 67. quelli] -e- su -i- ◇ quai] -ai su *lettere indecifrabili* ◇ 76. donna] dona con *titulus agg. da altro inchiostro*
su -n- ◇ 78. sprezzar] s- *agg.* ◇ 84. fugace] -u- *forse su -o-* ◇ 87. fatto] *prima -t agg.* ◇ luogo] -o- *ins.* ◇ 88. pentir]

della terzina – l'accusa di perfidia (v. 102) –, insiste sul tema della donna ingrata, che Ariosto affronta anche nel *Furioso* con l'episodio di Lidia (cfr. cappello introduttivo). Come ricordato al v. 39, la donna ingrata viene acquisita alla lirica dall'esperienza quattrocentesca; e così GIUSTO, *BM* 45, 9-12 «e questa altera, / crudele, ingrata, falsa donna [...] / rivolti ha i soi pensier tutti in altrui», ma anche TEBALDEO, *Stanze* 588: «Tygre, leone, rigida panthera, / perversa, iniqua, desdegnosa e dura, / ingrata, disleale e crudel fiera, / nemica de pietade e di natura. / D'ogni altra donna più superba e altiera, / ché tanto te confidi in toa figura? / Abita i boschi e lassa la citade, / se vòl come orsi usar la crudeltade!», che costruisce una sorta di *enueg* attorno all'amata. ~ *dar nota*: 'dar fama'. **102. perfida**: è l'apice del *climax* e della terzina. *Perfida* sostantivato appartiene già alla tradizione classica (PROPERZIO I 11, 16; pseudo-TIBULLO III 6, 56 «perfida, sed, quamuis perfida, cara tamen»; OVIDIO, *Am.* III 3, 10 «mentita est perfida saepe mihi»), ma è declinato poi in frequenti moduli allocutori nella poesia quattrocentesca: GIUSTO, *BM* 82, 1: «A che mi fuggi, o perfida, tutte ore»; BOIARDO, *Am. Lib.* II 33, 6 «questa perfida, falsa e traditrice»; TEBALDEO, *Rime* 108, 1-2 «Apena mossi da la patria il piede, / perfida, che da me movesti il core». Valga anche il richiamo a T.V. STROZZI, *Eroticon* IV 25, 3-5 «Ipse ego, nec fallor, coram tua crimina vidi / et me (quod nollem), perfida, teste rea es. / Vidi ego...». **103. querele**: 'lamenti' (così anche in molti luoghi del *Furioso*, ad es. *OF* XII 80, 3). **105. io vi sia stato fedele**: l'amante ribadisce la propria fedeltà all'amata, anche e soprattutto per averle preservato l'onore, confidandosi con gli elementi naturali dei propri guai.

[36] Ultima preghiera agli elementi naturali. Nella chiusa del capitolo, che ha un sapore quasi di congedo di canzone, l'io lirico torna a rivolgersi agli elementi naturali richiamati in apertura, chiedendo di mantenere il segreto. **106.** *Voi, colli... e ciò ch'a drieto / ho nominato: recapitulatio* della lunga sequenza di terzine 1-7. **108-109.** *così sempre lieto / stato... elemento amico*: 'così ogni elemento amico vi conservi sempre lieto stato'. Augurio conclusivo, quasi in forma di saluto.

pentire *con -e cancellata con rasura* ◇ 89. ben] -n *da -m* ◇ 92. esser] E>e<sser ◇ 97. esserne] e- *da o-* ◇ 100. nota]
no>t<ta ◇ 104. secreto] *la seconda -e- ins.*

(Fatini cap. XIII; Bozzetti XXII; Finazzi XXIV)

Capitolo trasmesso dai collettori, e dal codice P3. FINAZZI 2002-2003, pp. 239-240 censisce tra i testimoni anche una redazione contenuta nel ms. Mnb (vv. 1-19 e 22), ma il testo non andrebbe annoverato tra le copie di Vr 28, perché si tratta di un' autonoma rielaborazione in terzine del lamento di Bradamante di OF XLIV 61-66. Il capitolo e l'episodio di Bradamante, aggiunto nell'edizione del '32, sono tra loro strettamente collegati: Ariosto adatta in ottave Vr 28, trovandogli collocazione nel poema. Le parole accorate che Bradamante rivolge a Ruggiero in forma di lettera nel canto XLIV sono la rielaborazione di un capitolo composto probabilmente *ad hoc* per la raccolta, come risposta alle accuse di indifferenza mosse dall'amante a madonna.

Il curioso caso di riscrittura ha suscitato un certo interesse critico: da ultime, PICH 2008 e CABANI 2016, pp. 122-127 hanno analizzato le modalità di reimpiego di materiali e le soluzioni formali adottate nel passaggio dalla terzina all'ottava, servendosi dell'episodio per notare l'evoluzione 'elegiaca' del personaggio di Bradamante (cfr. anche FERRETTI 2008). Anche i rispettivi commenti al poema (BIGI 2012, pp. 1424-1426) e al capitolo (BIANCHI 1992, pp. 272-273) allegano sempre la stesura di partenza o d'arrivo. Gli esiti formali raggiunti nel *Furioso*, nonché la facile estrapolabilità dovuta alla natura epistolare (e quindi conchiusa) del passo, gli hanno garantito una ricca e fortunata circolazione autonoma, a stampa e in musica (BALSANO 1981, pp. 74-76), nonché un'elezione a modello per una serie di testi composti oltralpe in cui l'io non è più femminile: Joachim DU BELLAY, *L'Olive* XXXV, XXXIX e XXIX, Pierre DE RONSARD, *Les Amours (1552-1553)* CXLI, *Chanson (Ma dame, je n'eusse pensé)* e altri (cfr. CIORANESCU 1963).

Sulla scorta dell'episodio del *Furioso*, il capitolo viene talvolta trattato come un'epistola (SEGRE 1954, p. 196 parla di «risposta al precedente»), sebbene manchino gli elementi che connotano tale registro: l'esplicitazione di un destinatario, l'oggetto della lettera o l'atto di scrittura, il congedo con i saluti o la promessa dell'invio. Va da sé che l'epistola in versi era il luogo privilegiato per dar spazio a un io lirico femminile (sulla scorta del modello delle *Heroïdes*), e dunque andava in ogni caso costituendosi come naturale modello di confronto (cfr. VECCE 1993), visto che a parlare è madonna.

Non è questa la prima occasione in cui l'amata prende parola: era già accaduto nel dittico Vr 21-22, sempre in circostanze in cui è costretta a parlare per difendere il proprio onore o per rimarcare la propria fedeltà. Sembra insomma che la voce femminile sorga nel canzoniere ariostesco non per «abboccamenti colloquiali» o per offrire conforto, come è il caso delle parole di Laura nel Canzoniere (cfr. TONELLI 1994, p. 296 e ss.), ma per ritagliarsi una specifica postura, fondata sulla difesa di onestà e *fides*. Si tratta di un ruolo insieme sociale e privato, non subalterno a quello dell'*agens*, se non per spazio sulla pagina.

La fede dell'amata è rivendicata nel capitolo attraverso una serie di metafore topiche. Nella prima sequenza (terz. 1-5) il suo «cor costante» (v. 15) viene descritto come uno scoglio inamovibile (un «immobil cote», v. 4), qualunque sia il rovescio atmosferico cui è sottoposto. La metafora è di origine classica, ma trova nel Quattrocento diffuse mediazioni in Boiardo, Poliziano, ma soprattutto in TEBALDEO, *Rime* 28, sonetto che può dirsi la fonte più prossima per questa prima sequenza di terzine (1-4, 9-11: «*Io son quel che io fui sempre et esser voglio, / e se altra donna pensa de pigliarme, / indarno ordisce rete e prende l'arme, / ché il mio cor saldo sta come in mar scoglio; / [...] E quanto il ciel e mia perversa sorte / più fien disposti a rompermi ogni trama, / tanto più fia il mio amor costante e forte*»). La costanza incrollabile della fede è poi ribadita attraverso il ricorso a due *adynata*, strumento retorico

poco frequentato dall'Ariosto lirico, ma anch'esso, nella declinazione datagli nel testo (il fiume a ritroso), di assoluta topicità (su cui cfr. ARGURIO 2019).

Dalla terzina 6 (fino alla 11) l'amata passa a rivendicare la saldezza della sua *fides* con una nuova metafora. Questa volta si rappresenta non più come uno scoglio, ma come un vassallo che consegna al suo sovrano un «regno che non necessita di essere difeso» (PICH 2008, p. 260), perché è la stessa amata a provvedere alla sua protezione (terz. 8). La difesa della rocca non può essere vinta da allettamenti terreni («Oro... settro, grandezza», vv. 28-30), essendo questa intimamente alimentata dall'insuperabilità del «valor» e della «bellezza» dell'amato (v. 33). L'immagine metaforica della roccaforte aveva trovato ampio dispiegamento nel giovanile cap. XX (*Quel fervente disio, quel vero ardore*), in cui l'amante rappresentava il proprio «dominio», anzi la sua «rocca di fé» (v. 40), come una cittadella militarmente protetta dagli assalti nemici. Sul cap. XX ha speso qualche considerazione GALLINARO 1999, pp. 210-213, in un più ampio affresco critico dedicato alla rocca del cuore e più in generale ai 'castelli dell'anima': *topoi* di lungo corso nella letteratura italiana e nella mistica, che affondano le proprie radici nella classicità pagana e cristiana.

La conclusione del capitolo (terz. 12-16) si muove all'insegna di un ulteriore trapasso metaforico, già alluso dall'*adynaton* dei vv. 11-12 («e s'aprirà il diamante / con legno, o piombo, e non con altra lima») e in parte suggerito dall'inespugnabilità della rocca-cuore. L'amato è scolpito nel cuore di madonna e da lì risulta irremovibile, perché il cuore ha una durezza adamantina che impedisce che l'immagine possa venire scalfita. Il motivo dell'incisione nel cuore, di origini siciliane, si coniuga con il *topos* della durezza del diamante già nei *Fragmenta* (*Rvf* 108, 5-6: «prima poria per tempo venir meno / un'immagine salda di diamante»; *Rvf* 155, 9-12: «Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi scolpío, e que' detti soavi / mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core»). In un caso, poi, ad avere il cuore inscalfibile è anche madonna (*Rvf* 171, 9-10: «Nulla posso levar io per mi' ngegno / del bel diamante, ond'ell'ha il cor sí duro»). Vi sono ulteriori mediazioni quattrocentesche, in particolari contiane (*BM* 48, 1-6: «Madonna, del mio petto il bel sembante, / ove a tuo nome già il dipinse Amore, / fia spento, quando al cor l'usato ardore, / a gli occhi mancheran lacrime tante. / Scolpita viva viva in un diamante / ti serbo d'ogni tempo in mezo 'l core»). Come si vede negli esempi riportati, il *topos* è di norma legato allo stato dolente dell'amante, e anzi, nell'unico caso in cui è associato a una donna (*Rvf* 171), assume una connotazione negativa legata all'immagine della donna *dura*. Nel capitolo ariostesco, dunque, emerge uno scenario in cui l'amata assume una serie di temi e motivi già petrarcheschi per declinarli nel fortunato solco della ricezione in volgare delle *Heroides* ovidiane (cfr. LONGHI 1989), in cui la fedeltà rimane tema caro alle eroine affrante.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Rime ricche (inclusive) *cote* : *percote*; derivative *sprovista* : *vista*, *disfaccia* : *faccia*.

1-5. La fede di madonna è costante. 6-11. La fede di madonna è salda. 12-16. L'immagine dell'amato scolpita nel suo cuore è irremovibile.

Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio, [1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc (mancano i vv. 1-36) Mnb (vv. 1-18 e 22) P3

[1] **Stabilità dell'io femminile. 1.** *Qual son... tal esser voglio*: *topos* della stabilità dell'io nel presente, nel passato e nel futuro. Già in Petrarca (*Rvf* 118, 13: «io son pur quel ch'?' mi soglio», e 145, 13: «sarò

alto o basso fortuna che mi rote,
 3 o siami Amor benigno, o mi usi orgoglio.
 Io son di vera fede immobil cote,

[2]

qual fui, vivrò com'io son visso»), riaffiora poi nel Quattrocento, spesso anche in contesti incipitari: GIUSTO, *BM*, 112, 1 («Tal son ne' miei pensier, qual'io già fui»), BOIARDO, *Am. lib.* I 57, 1 («Io sono e sarò sempre quel ch'io fui»), ma soprattutto TEBALDEO, *Rime* 28, 1: «Io son quel che io fui sempre et esser voglio», che fornisce non solo l'intelaiatura del verso, ma anche motivi ed esiti formali delle prime terzine. Si veda ZANATO 2012, p. 339 e BASILE 1992 II 2, p. 48 per occorrenze anche classiche e provenzali. Il motivo sembra configurarsi come il ribaltamento del *topos* classico del «non sum qualis fueram» (ORAZIO, *Carm.* IV 1, 3, ma cfr. anche *Met.* XV 215-216). **2. alto o basso... rote:** la fortuna intesa come una ruota è immagine tradizionale, e si rintraccia anche nell'apologo di *Satire* III, 229-231 (ma si veda l'*Apologo* a pp. 260-261 in BERRA 2019) e in vari luoghi del *Furioso* (X 14, 5; XIX 1, 2; XXXIII 42, 6; XXXIV 74 2; XL 65, 6-8; ma soprattutto XLV 1, 1-4: «Quanto più su l'instabil ruota vedi / di Fortuna ire in alto il miser uomo, / tanto più tosto hai da vederli i piedi / ove ora ha il capo, e far cadendo il tomo», un avvio aggiunto in C e intonato all'«imprevedibile mutevolezza di Fortuna», BIGI 2012, p. 1437). Cfr. anche Vr 47, 13. **3. siami:** 'mi sia', segue la legge di Tobler-Mussafia. ~ *Amor benigno... orgoglio:* Amore personificato può riservare all'io femminile indulgenza o può trasformarsi in un avversario; il verso rispecchia lo spettro di condizioni che al v. 2 amministrato dalla fortuna.

[2-3] La fede di madonna è come uno scoglio. **4. Io son... immobil cote:** 'io sono uno scoglio inamovibile di vera fedeltà'. Il termine *cote* indica generalmente un sasso appuntito (GDLI, s.v. *cote*) – così anche nell'altra occorrenza della produzione di Ariosto (*OF* XVIII 6, 4); qui rappresenta invece lo scoglio che resiste alle perturbazioni: nella trasposizione in ottave Ariosto modificherà il termine nel più comune *scoglio* (*OF* XLIV, 61, 5; ma cfr. anche per tutti il motivo *OF* C XXIV 106, 6-7: «ma non più Mandricardo si ritira, / che scoglio far soglia da l'onde», e C XLV 73, 3: «né più all'irato mar lo scoglio duro»). Il motivo, di ascendenza classica (*Aen.* VII 586; X 693), aveva conosciuto particolare fortuna nel Quattrocento (POLIZIANO, *Stanze* II 37, 1-3: «O felice colui che lei non cura / e che a' suoi gravi assalti non si arrende, / ma come scoglio che incontro al mar dura»; BOIARDO, *IO* I, XXVII 6, 3: «E, stretto come un scoglio a l'onde saldo»), e soprattutto in TEBALDEO, *Rime* 28, 4: «ché il mio cor saldo sta come in mar scoglio» (per l'importanza del sonetto cfr. cappello). In lirica l'immagine dello scoglio saldo è ad appannaggio dell'amante, che rivendica la propria fedeltà; qualora invece sia l'amata ad essere associata a uno scoglio, la metafora assume generalmente un significato negativo, utile a connotarne la durezza impietosa (*Rvf* 125, 20-21: «Questo prov'io fra l'onde / d'amaro pianto, che quel bello scoglio / ha col suo duro orgoglio / condotta dove affondar mia vita»): Ariosto invece declina al femminile un motivo eminentemente maschile. E lo fa nuovamente in *OF* C XLV 101, 1-2: «Basti che nel servar fede al mio amante, / d'ogni scoglio più salda mi ritrovi», sempre attraverso parole pronunciate da Bradamante. ~ *vera fede:* nel capitolo precedente l'amante lamenta che la donna gli aveva promesso «pura fede» (Vr 21, 49); qui l'amata sembra confermare la sua disponibilità. **5-6. che l'vento indarno... / ... sempre percote:** 'che inutilmente la tempesta e le onde alterne del mare d'amore sempre percuotono'. ~ *pelago d'amor:* è il mare in cui già naviga l'io in Vr 18 (e per antonomasia l'io petrarchesco di *Rvf* 189, 2): qui vi scopriamo immersa anche l'amata. Noto è il «mar de l'amor torto» (*Par.* XXVI 62) in cui Dante rischiò di smarrirsi, ma da cui venne tratto in salvo all'inizio del poema (cfr. anche *Inf.* I 22-27): per la resistenza dell'immagine cfr. anche TEBALDEO, *Rime stravaganti* 330, 1-2 («Quando de l'ampio mar che Amor governa / quete vedrò l'onde gonfiate e prave?»). Si sente

che 'l vento indarno, indarno il flusso alterno
 6 del pelago d'amor sempre percote:
 né già mai per bonaccia, né per verno, [3]
 di là dove il distin mi fermò prima,
 9 luoco mutai, né mutarò in eterno.
 Vedrò prima salir verso la cima [4]

immersa in un «mar d'amore» anche Bradamante in *OF* XLII 26, 4: la Bradamante elegiaca degli ultimi canti del poema sembra condividere molte caratteristiche dell'amata della raccolta. ~ *pervote*: concordato alla latina con *verno* e *flusso*. **7.** *né già mai... per verno*: 'né mai a causa del bel tempo, né nella bufera': nuovamente si assommano tutte le condizioni possibili che mettono a dura prova la fermezza dell'io femminile: con *bonaccia* sarà da intendersi il bel tempo più che l'assenza di vento sul mare, sulla scorta di *Purg.* XIII, 123 (ma cfr. anche GDLI, s.v. *bonaccia*); con *verno* la tempesta (così anche in *OF* XVIII 144, 4; e cfr. qui *Vr* 23, 23). **8.** *di là*: da quell'amore. ~ *il distin mi fermò prima*: è il destino, inteso come disegno preordinato a fermare l'amata in un punto, ossia facendola innamorare dell'*agens*. **9.** *luoco mutai... in eterno*: introdotta dal *né* al v. 7, la principale ricompone i tempi enunciati in esordio con un altro poliptoto temporale («Qual son, qual fui, tal esser voglio», v. 1): la dualità passato-futuro (futuro che si estende indefinitamente: *in eterno*) comprende in sé anche il presente, in una riaffermazione di costanza da parte di madonna.

[4-5] *Adynata* che rimarcano la costanza del cuore di madonna. La persistenza dell'immagine nel cuore dell'amante viene resa attraverso il ricorso ad *adynata* anche in *VERG.*, *Ecl.* I 59-63: «Ante leves ergo pascentur in aequore cervi / et freta destituent nudos in litore piscis, / ante pererratis amborum finibus exul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore voltus». **10-11.** *Vedrò prima... / de l'alpe i fiumi*: primo *adynaton* della terzina: il fiume che risale verso la sua cima è immagine di grande fortuna sia classica (SEGRE 1954, p. 197 riporta il caso di *PROPERZIO* II 15, 31-35: «primus... / flumina... ad caput incipient revocare liquores / [...] quam possim nostros alio transferre dolores») che biblica (*Ps.* 113, 3: «Mare vidit et fugit, Jordanis conversus est retrorsum»), che trascorrerà poi in *DANTE* (*Par.* XXII 94-96 e *Rime* 41, 31-34: «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi, come suol far bella donna / di me»): per considerazioni sul *topos*, cfr. ARGURIO 2019. L'*adynaton* del fiume a ritroso ricorre anche nell'episodio di *OF* XXXIII in cui Bradamante sogna che Ruggiero le professa fede imperitura: 60, 5-6: «Tu vedrai prima all'erta andare i fiumi, / ch'ad altri mai, ch'a te, volga il pensiero». ~ *alpe*: 'montagna', non sarà da intendersi qualche nome proprio. **11-12.** *e s'aprirà il diamante / ... con altra lima*: secondo *adynaton* della terzina, riferito alla durezza del diamante, che, come risaputo, è difficilmente scalfibile, e non può assolutamente essere inciso con materiali 'morbidi' quali il legno o il piombo. Si veda ad esempio *Rvf* 108, 5-7: «prima poria per tempo venir meno / un'immagine salda di diamante / che l'atto dolce non mi stia davante...». Si tratta di un *adynaton* più ricercato che prelude all'impossibilità di «romper il cor costante» dell'amata (v. 15), espressa di lì a poco. **13-14.** *che possa... piante / se non per gire a voi*: la terzina 5 ospita la risoluzione degli *adynata*, dunque: '[prima] che il mio desiderio avanzi, se non per tendere a voi?'. ~ *desir*: si accoglie qui la correzione congetturale proposta da BOZZETTI 1985, p. 104, laddove tutti i manoscritti concordemente leggono *distin/destin*, lezione «insostenibile». In effetti *desir* è facilmente corruttibile in *distin/destin*, specie ricordando che il termine era ricorso poco sopra (v. 8). **14-15.** *che possa ingrato / sdegno... costante*: '[prima] che un ingrato sdegno d'amore possa rompermi il cuore costante'. ~ *sdegno d'amor*: un *amoroso sdegno* (*OF* C XXIX 1, 4) contribuiva, nel prologo sulla volubilità dell'uomo, a rendere la mente degli uomini «inferma e

de l'alpe i fiumi e s'aprirà il diamante
 12 con legno, o piombo, e non con altra lima,
 che possa il mio desir mover le piante [5]
 se non per gire a voi, che possa ingrato
 15 sdegno d'amor rompermi il cor costante.
 A voi di me tutto il dominio ho dato: [6]
 so ben che da la mia non fu mai fede
 18 miglior giurata in alcun nuovo stato.
 Et forse havete più ch'altri non crede, [7]
 quando né al mondo il più sicuro regno
 21 di questo re, né imperator possiede.
 Quel ch'io v'ho dato ancho difesso tegno: [8]

instabil»; qui, al contrario, anche un atteggiamento disdegnoso non può piegare la fede dell'amata. ~ *rompermi*: riecheggiando i versi sul diamante, il cuore risulta al momento inscalfibile (cfr. anche *terz.* 12-16). ~ *cor costante*: aveva un «cor fido e costante» l'amata di L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CXXXIV 4; e cfr. ancora L. DE' MEDICI, *Rime in forma di ballata* XX, 3-4: «Intenda bene ogni amorosa donna / e ogni altro, che ha il cor costante e caldo». Si veda anche la vicinanza con il già citato sonetto di TEBALDEO, *Rime* 28, 11: «tanto più fia il mio amor costante e forte».

[6-7] Dichiarazione di vassallaggio da parte dell'amata. 16. *di me tutto il dominio*: 'tutto il governo su me stessa'. Si entra qui in una sfera semantica che allude ai rapporti di potere tra il vassallo e il suo signore. **17.** *so ben*: *innetura* diffusa nelle rime di Ariosto (Vr 24, 25; Vr 36, 12; Vr 43, 25), così come nei *Fragmenta* (ad es. Rvf 19, 14). **17-18.** *che de la... / ... nuovo stato*: 'che non ci fu mai miglior fedeltà della mia, giurata in qualche nuovo stato nascente'. Il sintagma *nuovo stato* ricorre una volta nel *Furioso*, a XX 14, 3-4: «e per assicurarsi il nuovo stato, d'uomini e d'arme adunazion faceano», con lo stesso significato che assume nel capitolo. **19.** *ch'altri non crede*: *altri* ha valore impersonale, 'che non si crede'. **20.** *né*: va unito a *re* (parallelismo con *né imperator*). **20-21.** *il più sicuro regno / di questo*: madonna si autorappresenta come un regno inespugnabile, più sicuro di tutti quelli esistenti.

[8-9] Il regno donato all'amato è protetto da madonna. Dalla donazione fatta da madonna, che instaura un rapporto di vassallaggio con l'*agens*, si passa all'autorappresentazione del *dominio* come una rocca (per la ricorrenza del motivo cfr. GALLINARO 1999), che va difesa dagli attacchi esterni, di qualunque natura essi siano: la serie delle metafore che segue è infatti ripresa «dall'assedio delle fortezze» (SEGRE 1954, p. 197). La rocca inespugnabile di madonna trapasserà poi figurativamente nelle *terzine* 12-16 nell'immagine del cuore inscalfibile. **22.** *Quel ch'io... difesso tegno*: 'Quello che vi ho dato lo tengo anche difeso'. Apertura di *terzina* che ricalca quella della *terzina* 6 (v. 16): il «quel ch'io v'ho dato» rinvia a «di me tutto il dominio» (v. 16). **23-24.** *per questo... persona / né de riparo... disegno*: 'per questo motivo voi non dovete industriarvi ad assoldare qualcuno, né a preparare una difesa'. ~ *ad assoldar persona*: riferimento all'assunzione di soldati mercenari a difesa del dominio. Il verbo *assoldare* ricorre pochissimo in poesia, ma conta un'altra occorrenza nel poema (oltre a quella della trasposizione in *ottave*): OF C XXXIII 36, 5-6: «mostra il perfido Svizzero che prende / colui ch'a sua difesa l'ha assoldato», con riferimento ai mercenari svizzeri assoldati da Ludovico il Moro, che rifiutarono di combattere contro i compatrioti e consegnarono il Moro ai francesi. ~ *fare disegno*: col significato di 'stabilire' anche in OF XXIII 26, 1. **25-26.** *o che m'assalti o che mi pona / insidie*: due tra le

per questo voi né ad assoldar persona,
 24 né de riparo havete a fare disegno.
 Nessuno, o che m'assalti o che mi pona [9]
 insidie, mai mi troverà sprovista,
 27 o mai d'havermi vinta havrà corona.
 Oro non già, che i vili animi acquista, [10]
 mi acquistarà, né setro, né grandezza
 30 ch'al sciocco vulgo abbagliar suol la vista;
 né cosa che mova animo a vaghezza [11]
 in me potrà mai più far quella prova
 33 che ci fè il valor vostro, et la bellezza.
 Sì ogni vostra maniera se ritrova [12]

principali mosse belliche: da un lato l'assalto alla rocca, dall'altro la messa in atto di stratagemmi o agguati (*insidie*). Madonna è pronta a difendersi da ogni possibile manovra. **26.** *mai mi troverà sprovista*: l'espressione *trovare* + *sprovist** si rintraccia anche in *OF* XL 18, 8 («né trovarò sprovisti i Saracini»): assume qui un significato tecnico, indicando un luogo sguarnito di soldati o difese (così *OF* XV 6, 1-5: «Intanto il re Agramante mosso avea / impetuoso assalto ad una porta; / che... / [...] / ... sprovista forse esser credea», e cfr. anche GDLI, s.v. *sprovisto*). **27.** *o mai... avrà corona*: 'o mai potrà vantarsi d'avermi vinta'. Un'espressione con significato analogo si riscontra in BOIARDO, *IO* I, II 24, 4 («de felice portarà corona»).

[10-11] Oltre a essere salda, madonna è incorruttibile. Tutti i beni mondani – ricchezza, potere e grandezza – vengono dispregiati dall'amata e considerati doni solo dal *volgo*; niente insomma potrà smuovere la sua fermezza, dopo aver esperito l'insuperabilità delle virtù dell'amato. **29-31.** 'Mi comprenderà non già l'oro, che compra gli animi vili, né lo scettro, né la grandezza che è solita abbagliare la vista del popolo stolto'. Se qui si dice che il popolo abbozza alla grandezza, nel *Furioso*, poco prima della lettera che Bradamante fa recapitare a Ruggiero, si trovano alcune considerazioni sentenziose sul *volgo*: *OF* XLIV 51, 1-4: «questo volgo (per dir quel ch'io vo' dire) / ch'altro non riverisce che ricchezza, / né vede cosa al mondo, che più ammire, / e senza, nulla cura e nulla apprezza». **29.** *setro*: forma antica di *scettro*. **30.** *sciocco vulgo*: il sintagma ricorre in alcuni luoghi del *Furioso* (VII 1, 5 e 2, 2; XXIII 52, 5), ed è attestato già nei *Fragmenta* (*Rof* 51, 11: «vulgo avaro e sciocco»), e poi in SANNAZARO, *Se* CLXIX, 17 (canzone solenne dedicata agli *incliti spirti* che si contrappongono al *volgo sciocco*), e in TEBALDEO, *Rime* 181, 9. ~ *abbagliar suol la vista*: ad abbagliare è generalmente qualcosa di molto luminoso: qui metaforicamente la *grandezza* (in BEMBO, *Rime* 13, 12-13 è l'amata). **31-32.** 'né cosa che smuova il desiderio potrà mai più suscitare quell'effetto'. ~ *mova animo*: costruito latino (*movere* + *animus*). **34.** *valor vostro, e la bellezza*: le eccezionali doti dell'amato; la lode dell'amato passa già a inizio Cinquecento attraverso elementi topici: nel caso di COLONNA A1 62 (in particolare, vv. 11-12: «anzi la virtù vera e la beltade / in lui rifulser sì») la bellezza esteriore è appaiata a una grande qualità interiore, come qui.

[12-13] L'immagine dell'amato scolpita nel cuore non è sostituibile. **34.** *Sì*: 'così'. ~ *ogni vostra maniera*: 'ogni vostro comportamento'. **35.** *scolpita nel mio cor*: il *topos* dell'immagine nel cuore proviene dai Siciliani e trova grande fortuna in Petrarca, che aggiunge l'idea della scultura per restituire un atto di forte compenetrazione (*Rof* 155, 9-12, cfr. cappello). **35-36.** *ch'indi rimossa / essere... nuova*: 'che da

scolpita nel mio cor ch'indi rimossa
 36 esser non può per altra forma nuova.
 Di cera egli non è che se ne possa [13]
 formar quando uno e quando altro sugello,
 39 né cede ad ogni minima percossa.
 Amor lo sa che a l'intagliar di quello [14]

qui non può essere rimossa in favore di un'altra nuova immagine'. Nel corrispondente luogo del *Furioso*, BIGI 2012, p. 1425-26, richiamava un luogo petrarchesco: *Rvf* 50, 63-68 («Misero me, che volli / quando primier sí fiso / gli tenni nel bel viso / per iscolpirlo imaginando in parte / onde mai né per forza né per arte / mosso sarò»), dove tornano i motivi della scultura nel cuore e della sua impossibile eliminazione. ~ *forma nuova*: la bella immagine di un nuovo innamorato (*forma* è termine che ricorre con lo stesso significato anche in Vr 3, 2). **37-38**. 'Il cuore non è di cera, sul quale si possa stampare talvolta un sigillo, talvolta un altro'. La cera, in quanto materiale malleabile, si presta ad essere impressa dai sigilli. Ariosto ribalta qui un motivo noto e diffuso: quello secondo cui la cera, una volta impressa col sigillo, non muta più (si veda soprattutto *Purg.* XXXIII 79-81: «E io: "Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello»; ma anche X 45). Il paragone dantesco verrà trasposto in lirica da L. DE' MEDICI, *Canzoniere* LXXII, 46-47: «Perché restò dentro al mio petto sculto, / come in cera sigillo», che paragona esplicitamente il cuore alla cera, dove il sigillo riesce a imprimersi perennemente. Lievemente traslato di senso, il cuore risulta invece morbido come cera in GALLI 220, 11: «vedi che 'l cor de cera ognor me stampa», e soprattutto TEBALDEO *Rime* 285, 82-84 «Io, che in quella età molle e inexperto era, / ricevevi de madonna al cor l'imgo, / ché facile è improntar tenera cera» (ma anche COLONNA A1 18, 5-6: «Com'a saldo sigillo molle cera / fu 'l core a l'opre chiare»). La malleabilità del cuore di cera era motivo già ciniano (*Rime* 145, 3-4: «e ncontenente lo suo cor, ched era / come di cera— si fece diamante», riferito alla donna improvvisamente dura). Ariosto si riallaccia dunque a un motivo fortunato, per variarne alcuni esiti. **39**. *né cede... percossa*: la chiusa di terzina comincia a introdurre il tema del cuore inscalfibile, che non cede a nessun colpo.

[14-16] L'immagine scolpita è inscalfibile, perché il cuore è di materiale duro. 40-42. 'Amore sa che non produsse una scheggia a modellare il cuore nella vostra immagine, se non con cento colpi di martello'. Inizia a farsi più solito il motivo del cuore-diamante, adombrato diffusamente nel capitolo, prima con l'*adynaton* per cui il diamante può essere scalfito da lime morbide (vv. 11-12), poi con il riferimento alla rocca del cuore inespugnabile (vv. 21-24). I commentatori precedenti, sulla scorta di FATINI 1915, p. 340, sostengono che la terzina 14 suggerisca implicitamente che l'amata impiegò lungo tempo a ricambiare il sentimento dell'amante: Amore fece fatica a intagliare l'immagine. **40**. *intagliar*: verbo tecnico dell'arte scultorea; Amore è l'artefice dell'intaglio nel cuore dell'immagine dell'amato già in TEBALDEO, *Rime stravaganti* 364, 1-2: «A che intagliasti, Amor, dentro al mio petto / l'imgin di costei candida e pura?». **41**. *idol vostro*: immagine, simulacro, con riferimento forse fattuale agli idoli pagani (così in *Rvf* 30, 27: «l'idolo mio, scolpito in vivo lauro», e GIUSTO, *BM* 13, 17: «Come idolo scolpito in terra adoro»). ~ *scaglia*: col significato di residuo espunto dalla finitura di un'opera anche in *OF* III 4, 1-2: «Levando intanto queste prime rudi / scaglie n'andrò con lo scarpello inetto». **42**. *cento colpi*: immagine iperbolica (così anche in *OF* XXIV 60, 7). **43-45**. 'Una volta scolpita una figura, non c'è arte che possa mutare l'immagine scolpita nell'avorio, nel marmo o in altro che si intaglia difficilmente'. Una simile immagine iperbolica, relativa alla durezza maggiore dell'io rispetto ai più duri materiali naturali, era già adombrata in TEBALDEO, *Rime* 287, 91-93: «Non

ne l'idol vostro non ne levò scaglia,
 42 se non con cento colpi di martello.
 D'avorio et marmo et d'altro che s'intaglia [15]
 difficilmente, fatta una figura,
 45 arte non è che tramutar più vaglia.
 È 'l mio cor di materia anco più dura: [16]
 può temer chi l'uccida o lo disfaccia
 48 ma non può già temer che si' scultura
 d'Amor ch'in altra imagine lo faccia.

10. salir] salir>e< ◊ 14. distin] distin>o< ◊ 16. A voi] v- agg. con l'incbiostro di A ◊ 21. imperator] i- agg. m- su in- ◊ 24.
 Né] Ne>s< ◊ 31. mova] mov>e<a ◊ 35. scolpita] -t- ins. dal copista ◊ rimossa] seconda -s inserita ◊ 46. materia] -i- ins.

scio qual marmo che a sì grave e tante / percosse hormai non si spezasse in tutto, / o qual saldo metallo o qual diamante». **46.** È... *più dura*: la durezza del cuore può essere implicitamente paragonata al diamante, il materiale naturale più duro che esista. **47.** *lo disfaccia*: che il cuore dell'innamorato possa *disfarsi* ('distruggersi') per opera di Amore o dell'amata è motivo stilnovista: CAVALCANTI, *Rime* XIII, 9 («Questa virtù d'amor che m'ha disfatto»); CINO, *Rime* XXXIV, 3 («che mi ha con gli occhi suoi lo cor disfatto»). **48-49.** 'ma non può già temere che vi sia opera d'Amore capace di trasformarlo in un'altra immagine'. Nuovamente viene ribadita l'impossibilità di scalfire il cuore.

(Fatini cap. XIV; Bozzetti XXIII; Finazzi XXV)

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri due manoscritti: il settecentesco P3 e F4, un codice che conserva altri due capitoli (25 e 26), tutti in una redazione primitiva (cfr. cappello Vr 25). L'ipotesi dell'antiorità del testo di F4 è stata avanzata da BOZZETTI 1985, p. 108, e ulteriormente comprovata da FINAZZI 2002-2003, p. 242; la stessa redazione figura anche nella *princeps* Cp (e nel manoscritto Pc).

FATINI 1934, p. 170 suggerisce per primo, ma in forma ancora dubitativa, che il capitolo nasca come «illustrazione poetica» a un motto di Ippolito d'Este, ben illustrato dalle parole di GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari e amoroze* del 1555: «E oltra quel falcone portò ancora per impresa amorosa un camelo inginocchiato, carico d'una gran soma, con un motto che diceva: *Non suefro mas de lo que puedo*, volendo dire alla dama sua: non mi date più gravezza di tormenti di quel che posso sopportare, essendo la natura del camelo che spontaneamente s'inchina a terra per lassarsi caricare e quando si sente addosso peso a bastanza, col levarsi significa non poterne sopportare più» (pp. 124-125). Sarà Bozzetti a riprendere l'ipotesi e a darne seguito in un suo corso universitario, arrivando a ipotizzare che il componimento sia stato composto in nome di Ippolito d'Este, di certo prima della rottura del 1517 (cfr. ancora FINAZZI 2002-2003, p. 242).

L'ipotesi di Bozzetti, che Finazzi riporta e accoglie, è molto persuasiva sotto vari punti di vista. Innanzitutto, permette di comprendere perché nella redazione primitiva l'ultimo emistichio del capitolo sia in spagnolo («e amás no abbaso», v. 43): lo sforzo poetico ariostesco si sarebbe mosso per aderire il più fedelmente possibile alla spagnolizzazione del motto (che BACCHELLI 1958, p. 230, riconduce all'arrivo di Lucrezia Borgia a Ferrara; e cfr. anche BARUFFALDI 1807, p. 126). Inoltre, l'origine occasionale del capitolo consente di avanzare qualche ipotesi sui motivi della sua interpretazione controversa nel corso dei secoli: se nel Cinquecento TURCHI 1567, p. 81 scrive genericamente che «[il poeta] Si lamenta, e duole d'esser carico di un peso insopportabile», nell'Ottocento s'impone il commento di POLIDORI 1857, p. 253 (n. 3), secondo cui il testo denuncia il peso del servizio presso il cardinale Ippolito (sulla scorta della riflessione amara condotta nelle *Satire*). L'interpretazione è ancora riportata da SEGRE 1954, p. 198, ma SANTORO 1989, p. 298 (e con lui BIANCHI 1992, p. 274) si allontana dall'esegesi vulgata per ricondurre il componimento nei binari più consoni del duro e inappagato servizio amoroso: e qui può rimanervi, laddove se ne ricordi la collocazione nel Rossiano, appena prima di Vr 30, in cui si biasima la notte maligna, e poco dopo Vr 27, in cui l'io lamentava la rinnovata crudeltà di madonna. La difficoltà interpretativa che il testo ha generato ha però una sua ragion d'essere, se con Bozzetti pensiamo che Vr 29 avesse un'origine occasionale, e che fosse scritto *in persona di* Ippolito d'Este: si trattava, dunque, in origine di un esercizio lirico in cui il poeta s'impegnava a declinare in versi il motto del signore. Ciò spiegherebbe il ricorso a un lessico spesso tecnico, e assai poco petrarchesco, nonché l'abbondanza di «paragoni (9 su 43 versi)» – ma similitudini non sono –, che annoia FATINI 1937, p. 169, da leggersi forse come un più scoperto *divertissement* combinatorio, tipico di certi giochi di corte (per cui si veda qui Vr 44 e 46). L'ipotesi di una successiva rifunzionalizzazione del testo mi sembra dunque la più persuasiva.

Lo scorciato capitolo è retto al suo interno da una struttura ben definita. Nella prima sequenza (terz. 1-6) viene elencata una serie di casi esemplari di resistenza e di solidità, di cui vengono da subito enunciati i limiti: così il dromedario e l'elefante, seppur robusti, non possono sopportare una soma «raddoppiata» (terz. 1-2); una nave capace di attraversare il mare da ovest a est («da Gade a i liti eoï»,

v. 7) affonda, se viene caricata oltre il carico prescritto (terz. 3-4); un edificio elevato crolla se il «pondo» che deve sostenere (v. 15) diviene eccessivo (terz. 5); un arco, fosse anche quello di Ercole («quel ch'uccise Nesso», v. 17), non può essere infinitamente tirato senza che si spezzi (terz. 6). La sequela esemplare è distribuita nel metro non casualmente, ma procede dapprima per coppie (terz. 1-2; 3-4), a cui seguono due terzine isolate (5 e 6); e si apre sugli esotici dromedari ed elefanti, ossia con il riferimento più esplicito all'impresa di Ippolito d'Este (e nella prima redazione circolarmente si chiudeva sull'impresa con l'emistichio finale in spagnolo). La colata di *exempla* è retta al suo interno da una dorsale di negazioni, strettamente legate al verbo delle principali («non ha», «Non va», «Non è», «Non val»), che propongono un modello retorico diffuso a fine Quattrocento per enunciare l'eccezionalità del caso dell'io, che non ha eguali: si veda ad esempio l'avvio del capitolo attribuito a TEBALDEO, *Rime dubbie* 57 («Non fu si trista al dipartir di Enea / Dido...»).

Dopo il lungo prelude, alle terzine centrali (7-10), compare l'io, vessato dalla sua soma, significativamente più pesante di quelle sopportate dai titani Atlante, Tifeo e Encelado (terz. 7). È proprio la natura della soma ad aver diviso i commentatori tra chi la intende come servizio inappagato presso il cardinale e chi invece ritiene sia il giogo amoroso. Ma attraverso l'inabissamento temporale del «peso» veniamo a conoscenza della sua originaria soavità («che a principio si m'era suave», v. 24). Il motivo medievale del *pondus leve*, o dell'evangelico *suave iugum*, ha conosciuto così ampia declinazione lirica a partire a Petrarca (per cui cfr. GIGLIUCCI, 2004, pp. 138-140), da sospingerci allora a considerare come amoroso il peso caricato sulle spalle dell'io. Nelle terzine 9 e 10, la soma s'aggrava nel corso del tempo, divenendo progressivamente più pesante, e facendo curvare l'*agens*, senza che tuttavia venga a sentirsi «afflitto et stanco», v. 28 (in accordo alla sentenza ovidiana «Leve fit quod bene fertur onus»: *Am.* I 2, 10).

Ma il rischio di non resistere oltre è ormai prossimo («ma se de più sol una dramma leve / giunta mi sia, verrei subito a manco», vv. 30-31), e sotto questo auspicio infausto si apre l'ultima sequenza del capitolo (terz. 11-14), in cui specularmente vengono ripresi alcuni esempi citati in apertura, questa volta enunciati non in termini assoluti, ma adattati per essere metafore dell'io: «La nave son» (v. 31); «Son quello oltra il dever sempre teso arco» (v. 34). Il paragone con la nave che affonda per il peso eccessivo era già dantesco (*Rime* 43, 18-21: «Cotanto del mio mal par che si prezzi / quanto legno di mar che non lieva onda; / e 'l peso che m'affonda / è tal che nol potrebbe adequar rima»), e a detta di DE ROBERTIS 2005, p. 8 «obsoleto», tanto lunga risulta la sua tradizione. A fronte dell'ormai prossimo naufragio, della rottura imminente, la chiusa propone l'ineluttabile fine. Tuttavia, nonostante questo, l'amante vuole parlare, testimoniando il suo impegno: pur senza salvarlo, la parola si fa dunque garante dello sforzo a lungo sostenuto.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono inclusive le rime *habbia* : *sabbia* : *gabbia*, *grave* : *have* : *suave*, *anco* : *stanco* : *manco*, *carco* : *arco* : *parco*; derivative *leve* : *rileve*. Sono rime identiche *fine* : *fine* ai vv. 16-18.

1-6. Serie di *exempla* di solidità, di cui vengono enunciati i limiti. 7-10. L'io è vessato da una soma pesantissima, ma non per questo è disposto a cedere, se questa non aumenterà ulteriormente. 11-14. L'io è ormai sul punto di cedere, anche se ha sopportato più di quanto non potesse.

De sì calloso dosso et sì robusto

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc F4 P3

[1-2] Pur essendo animali coriacei, dromedari ed elefanti non possono sopportare un peso doppio. 1-3. L'Indo profumato o l'Etiopie riarso dal sole non possiedono un dromedario o un elefante con un dorso così indurito e robusto'. **1. calloso:** l'aggettivo è riferito non casualmente alla pelle dell'elefante già in PULCI, *Morgante* XIV 73, 1-2 («Il liofante pareva molto grande, / calloso e nero e dinanzi d'un pezzo») e BOLIARDO, *IO* II, XXVIII 33, 6-8 («Tanto la pele avia calosa e grossa / E sì nerbosa e forte di natura / Che tien il colpo comm'una armatura»). **2. né dromedario, né elephante:** nel *Furioso* vengono citati insieme cammelli ed elefanti (*OF* XXXIII, 110; XXXVIII, 28; nel primo caso come membri di un esercito di terra). Val la pena di ricordare che la coppia del *Furioso* è appaiata anche in PETRARCA, *De rem.* I 60 (*De elephantibus et camelis*). ~ *dromedario:* il termine *dromedario* non ha molte attestazioni nella tradizione letteraria preariostesca: si segnalano però alcune ricorrenze nel *Morgante* di Pulci, dove appare sempre appaiato al cammello (*Morgante* XIV 77, 6: «quivi era il dromedario e la camella»; XXV 127, 3: «e tolon chi cammei, chi dromedario»). Che i due animali vengano associati, o che sulla loro classificazione vi siano sovrapposizioni, è provato già dalla descrizione offerta da PLINIO, *Nat. hist.* VIII 26, 67-68, che distingue tra i cammelli della Battria, a due gobbe, e quelli dell'Arabia, a una gobba sul dorso (quindi un dromedario) e una sotto il petto («Camelos inter armenta pascit oriens, quarum duo genera, Bactriae et Arabiae»). Tuttavia, nonostante l'oscillazione nomenclatoria, le due specie sono da sempre riconosciute come bestie da soma molto resistenti (per cui cfr. il passo BEMBO, *Asolani* citato alla nota del v. 4). In esordio di capitolo, dunque, Ariosto sembra riprendere una delle imprese prescelte da Ippolito d'Este, che raffigura un cammello – ma nell'impresa ha una sola gobba (dunque sarebbe un dromedario) – piegato in attesa di essere caricato solo con un peso che è in grado di sopportare (cfr. cappello). ~ *elephante:* anche l'elefante si ritrova nei poemi precedenti al *Furioso*, nelle occorrenze già citate al v. 1. Come il dromedario, l'elefante è noto per la sua forza e resistenza (cfr. quello che sostiene PETRARCA in *De rem.* I 60: «Una est pene ratio utrorunque, nisi quod elephas turribus, camelus sarcinis ferendis idoneus eoque utilior aptiorque»). **3. l'odorato Indo:** indica l'est del mondo. L'Indo è ricordato per la produzione di spezie e profumi anche in *OF* VII 27, 5-6 («suave fior, qual non produce seme / indo o sabeo ne l'odorata sabbia»); e cfr. canz. V 140-141: «che fece all'Indo e al Mauro / sentir l'odor de' suoi rami soavi». ~ *l'Ethiope adusto:* l'attributo significa propriamente 'riarso, bruciato dal sole'. L'espressione ricorre in punta di verso anche in una lunga perifrasi del *Furioso* con cui si indica tutto il mondo conosciuto: XXXVIII 12, 2-4: «– Eccelso, invitto e glorioso Augusto, / che dal mar Indo alla Tirinzia foce, / che dal bianco Scita all'Etiopie adusto». Sulla geografia di Ariosto cfr. SERRA 1974 e FURLAN 2011. **4-6.** 'che possa stare in piedi, nonché avviarsi, se gli viene raddoppiata la soma, dopo che ha già sulla groppa quella che può sopportare, né può sopportarne oltre'. **4. mutar le piante:** simile, e nella stessa posizione di «muover le piante» (Vr 28, 13). La metonimia *piante* in luogo di *piedi* ricorre anche in *Inf.* XXII, 122: «Fermò le piante a terra, ed in un punto / saltò». **5. se raddoppiata gli è la soma:** già Petrarca ricordava i cammelli in qualità di animali da soma (cfr. nota al v. 2). Ancora, in un passo degli *Asolani* particolarmente prossimo al contenuto delle prime due terzine di Vr 29, Bembo paragona i cammelli all'uomo costretto a destreggiarsi tra le fatiche dell'esistenza, e in più descrive la tendenza di questi a cadere quando vengono caricati il doppio: II, XI 34-41, «Perciò [c]he se ben si considera, questa vita, che noi viviamo, di fatiche innumerabili è piena, alle quali tutte portare né·ll'un sesso né·ll'altro assai sarebbe per sé bastante, ma sotto esso mancherebbe; non altrimenti che facciano là oltre l'Allessandria tale volta e cameli, di lontani paesi le nostre mercatantye portanti per le stanchevoli arene, quando avviene per alcun caso che sopra il scrigno dell'uno le some di due pongono e loro padroni, che, non potendo essi durare, cadono et rimangono a mezzo camino».

non ha né dromedario, né elephante
 3 l'odorato Indo o l'Ethiope adusto
 che possa star, non che mutar le piante, [2]
 se radoppiata gli è la soma, poi
 6 che l'ha qual può patir, né può più inante.
 Non va legno da Gade a i liti eoi [3]
 che di quanto portar possa non habbia
 9 prescritti a punto li termini suoi:
 se, stivato di merce, anco di sabbia [4]
 più si rigrava et più, si caccia al fondo,
 12 tal che né antena non appar, né gabbia.
 Non è edificio, né cosa altra al mondo [5]

[3-4] Una nave solida, se troppo caricata, affonda. 7-9. 'Una nave, di cui non si siano indicati con precisione i limiti di quanto possa trasportare, non procede da Cadice ai lidi orientali'. **7.** *legno*: metonimia per *nave*. ~ *da Gade a i liti eoi*: da ovest a est. Su Gade, l'attuale Cadice, si veda la nota a Vr 6, 26. L'espressione *liti eoi*, con cui si intende le sponde da cui sorge Eos, l'aurora, ricorre a OF I 7, 3: «Quella che dagli esperii ai liti eoi». La tessera si trova a fine verso tanto nel capitolo quanto nel poema, ma soprattutto è incastonata in una sequenza rimica condivisa da entrambi i passi (*poi-eoi-suoi*). Si parla invece di popoli eoi in *Cinque canti* III 6: «Poi la mostrò il demonio a Macon rio, / a perdition degli Afri e degli Eoi»; di venti «eoi» in OF XV 36, 5. **10.** *se stivato di merce*: lessico tecnico della navigazione: cfr. ad es. BOCCACCIO, *Decameron* I, *Introduzione* 42: «e in quelle stivati, come si mettono le mercatantie nelle navi a suolo a suolo, con poca terra si ricoprieno infino a tanto che della fossa al sommo si pervenia.» Il termine *stivata* nel senso di 'piena' riferito a una cassa ricorre anche in *Cassaria* (in versi) II, III 914. ~ *anco di sabbia*: 'ancora di sabbia'. **11.** *si rigrava*: 'si riempie': si tratta di un *hapax* nella produzione ariostesca, e in generale ha scarse attestazioni (sul GDLI, per *rigravare*, compare una sola occorrenza di Massimo Bontempelli). ~ *si caccia al fondo*: 'affonda'. L'espressione, che assume nel lessico ariostesco un valore tecnico, è attestata anche nel poema riferita a navi: OF XIX 52, 7-8 («con timor del nocchier ch'al fin del mondo / non lo trasporti, o rompa, o cacci al fondo») XXXIX 81, 4 («che molti legni ne cacciaro al fondo»). Va notato che le tre parole-rima di Vr 29 *fondo-mondo-pondo* ricorrono nei due passi del poema (in OF XIX *mondo*, in XXXIX *pondo*). **12.** *antena*: l'asta di legno a cui è fermata la vela; è latinismo da *antenna* (*Met.* XI 482-483). Secondo FIRPO 1963-1964, p. 55, il termine indicherebbe per sineddoche tutta la velatura. Esso ricorre anche in *Cinque canti* I 104, 7; e in OF XVII 94, 1; XXII 84, 5; XLI 10, 8; ma pur essendo termine tecnico della navigazione, è anche petrarchesco, dunque letterario (*Rvf* 177, 7). ~ *gabbia*: altro termine della navigazione, indica la coffa, ossia la piattaforma posta in cima all'albero della nave su cui potevano salire i marinai di vedetta. Si veda, per l'inabissamento della nave fino alla *gabbia*, il suo punto più elevato, OF II 28, 7-8: «sollevò il mar intorno, e con tal rabbia, / che gli mandò a bagnar sino alla gabbia» (su cui cfr. Boiardo, *IO* III, III 57, 5-6: «e l'onda dié tal tuffolo, / che saltar fece l'acqua in su la gabbia»).

[5-6] Un edificio troppo appesantito crolla; un arco troppo teso si spezza. 14-15. *che non ruine / quando... il pondo*: 'che non crolli quando il peso supera le sue forze'. **16-18.** 'Non serve corno o acciaio lavorato finemente a un arco, fosse anche quello che uccise Nesso, che non si rompa a tirare senza fine'. **16.** *corno né acciai*: materiali con cui vengono costruiti gli archi. Si veda il luogo parallelo di OF C

fatta per sostentar che non ruine
 15 quando superchia le sue forze il pondo.
 Non val corno, né acciai di tempre fine [6]
 a l'arco, e sia anchor quel ch'uccise Nesso,
 18 che non si rompa a tirar senza fine.
 Ahi, lasso, non è Atlante sì difesso [7]

XXIV 103, 1-3: «Ma come ben composto e valido arco / di fino acciaio in buona somma greve, / quanto si china più, quanto è più carco» (qui l'arco di acciaio è un arco di balestra). ~ *di tempre fine*: la tempra è un trattamento termico riservato ai metalli per indurirli e prolungarne la resistenza (GDLL, s.v. *tempra*). **17. quel ch'uccise Nesso**: l'arco che uccise Nesso, impugnato da Ercole, secondo la leggenda narrata in OVIDIO, *Met.* IX 101-258. Il mito, che vede Ercole uccidere Nesso per aver cercato di insidiare la sposa Deianira, è richiamato da DANTE, *Inf.* XII, 67-69: «Poi mi tentò, e disse: “Quelli è Nesso, / che morì per la bella Deianira, / e fé di sé la vendetta elli stesso»; ancora, ne parla diffusamente Boccaccio in persona di Deianira in *Amorosa visione* XXVI.

[7-8] L'io sopporta un peso maggiore di quello dei titani. 19-20. *non è Atlante sì difesso / dal ciel*: il riferimento è al mito del titano Atlante, che dal volto di Medusa è pietrificato in una montagna così alta da reggere il cielo: cfr. OVIDIO, *Met.* IV 621-662 e LUCANO IX 654-655. Modernamente viene citato da TEBALDEO, *Rime stravaganti* 713, 14: «tal che non teme il vecchio Atlante il pondo», proprio in relazione al peso che deve sostenere, e in *Rime* 279, 100-102: «e nel più bel de la battaglia cruda / mova l'humero Atlante e cader lassi / il grave peso per cui spesso suda». ~ *difesso*: 'defesso', affaticato, piegato. Per il motivo della fatica di Atlante cfr. STAZIO, *Teb.* I 98-99 («arduus Atlans / horruit et dubia caelum cervice remisit» e VIII 315-316 («astrigerum... domos Atlanta supernas / ferre laborantem»), e ancora *Rvf* 51, 13 («quel vecchio stanco»). **20. Ischia a Tifeo non è sì grave**: viene richiamato un altro titano costretto a sottostare a un enorme peso, Tifeo, schiacciato sotto l'isola di Ischia secondo una tradizione facente capo a VERG., *Aen.* IX 715-16 «alta tremit durumque cubile / Inarime Iovis mperiis imposta Typhoeo», e poi LUCANO V 100-1; cfr. anche PETRARCA (*SN* XVIII 32; *TP* 112-14; *Itinerarium* 29). Per l'altra versione tramandata da Ovidio, e accolta da Dante, cfr. VOLTA 2018, p. 28. Tifeo viene citato sotto l'isola di Ischia in *OF* XXXIII 24, 5-6: «fuor che lo scoglio ch'a Tifeo si stende / su le braccia, sul petto e sulla pancia». **21. non sotto... oppresso**: l'ultimo titano nominato, Encelado, colpito dal fulmine di Giove, è invece costretto sotto l'Etna in Sicilia, stando a VERG., *Aen.* III 578-580: «Fama est Enceladi semustum fulmine corpus / urgueri mole hac ingentemque insuper Aetnam / impositam ruptis flammam exspirare caminis»; ma cfr. anche CLAUDIANO, *De raptu Pros.* I 154-155: «Aetna Giganteos numquam taciturna triumphos / Enceladi bustum». Il titano è citato in *OF* XII C 1, 3. Tifeo ed Encelado sono nominati insieme come figli di Titano in BOCCACCIO, *Genealogie* IV, I, e cfr. anche IV, XXV (*De Encelado Tytanis V filio*). **22. gran peso**: sulla natura del *peso* deposto sulle spalle dell'io si sono divisi i commentatori, tra chi l'ha considerato un giogo amoroso, e chi invece lo ha ritenuto il duro servizio di corte presso Ippolito d'Este (cfr. cappello). *Gran peso* era in BOIARDO, *Am. Lib.* III 56, 8, ma anche in CONTI, *BM* 84, 2, sempre in contesti amorosi. **23. mia stella o mio destino**: il dittico va a formare quasi un'endiadi (*stella* da intendersi come 'destino individuale'). **24. che a principio sì m'era suave**: inizialmente il *gran peso* risultava piacevole all'io. L'ossimoro del *suave iugum* è compendiato in GIGLIUCCI 2004a, pp. 138-140, dove ricorrono i versi ariosteschi. Il motivo, che intesseva la matrice cristiana (Mt., 11 30) e la declinazione medievale del *pondus leve* (cfr. Alano di Lilla, *De plactu Naturae*, rassegna di paradossi amorosi), è utilizzato in chiave amorosa più volte da Petrarca (*Rvf*, 205 2: «dolce peso»; *Rvf*, 209 4: «caro peso»; e

dal ciel, Ischia a Tipheo non è sì grave,
 21 non sotto Ethnos Enchelad'è sì oppresso,
 come mi preme il gran peso che m'have [8]
 dato a portar mia stella o mio destino,
 24 et che a principio sì m'era suave.
 Ma poi ch'io fui con quel drito a camino, [9]
 l'accrebbe ad ogni passo et accresce anco,
 27 tal ch'io ne vo non pur incurvo et chino;
 non pur io me ne sento afflitto e stanco, [10]
 ma se de più sol una dramma leve
 30 giunta mi sia, verrei subito a manco.
 La nave son che, assai più che non deve [11]

cfr. L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CLXV, 92: «quanto è suave questo peso»). Segnalo anche il caso di BEMBO, *Rime* 38, 17: «peso molle et leve».

[9-10] Il peso progressivamente piega l'io e rischia di spezzarlo. 25. *Ma poi... camino*: 'Ma dopo che io fui indirizzato al cammino con quel peso'. La complessità del verso ha dato luogo a varie interpretazioni: SEGRE 1954, p. 199 parafrasa con «dopo che mi misi in cammino guidato da lui», attribuendo a *con quel* una funzione d'agente e allacciando il pronome dimostrativo al *destino* (v. 23); dopo di lui, SANTORO 1989, 299, e BIANCHI 1992, p. 274, considerano *con quel* come complemento di unione e parafrasano: «con quel peso», senza tuttavia fornire riscontri sul resto della frase, che desta non poche difficoltà. Alla luce di due luoghi paralleli del *Furioso*, ritengo che Segre sia colui che si è avvicinato di più al senso vero della frase: sia *OF* XVI 41, 1 («Drizzati che gli ha tutti al lor camino») che *XLI* 8, 3-4 («da principio la gonfiata tela / drizzò a camino») mostrano il costrutto *drizzare* + *a camino*, che sottende un valore orientativo (*indirizzare*, *guidare*, cfr. anche GDLI, s.v. *drizzare*): nel caso di *Vr* 29 indica la consapevolezza dell'io in merito al proprio cammino tracciato, orientato. Va tuttavia emendata la parafrasi di Segre nel punto in cui rende con un complemento d'agente *con quel*, funzione mai attestata altrove in Ariosto e in generale nel Rinascimento (cfr. ROHLFS 1969, § 802). **26.** *l'accrebbe*: il soggetto sottinteso sarà il *destino* del v. 3. ~ *anco*: ancora. **27.** *non pur incurvo e chino*: 'non solo ricurvo e chino'. A causa del peso l'io è costretto a procedere piegato. **28.** *non pur... afflitto e stanco*: 'non soltanto io me ne sento afflitto e stanco'. Il dittico aggettivale ricorre due volte in *OFI* 68, 4 (in punta di verso) e *XXIII* 132, 1, ed anche in TEBALDEO, *Rime dubbie* 57, 23, un capitolo che condivide la struttura d'avvio con *Vr* 29 (cfr. cappello). **29.** *una dramma leve*: un ottavo di un'oncia (a tal proposito BIANCHI 1992, p. 274 cita ISIDORO, *Etym.*, XVI, II 13: «Dragma octava pars unciae est»). Significativo il precedente dantesco: *Purg.* XXI, 99: «sanz' essa non fermai peso di dramma». Annoto anche il luogo del *Furioso*: *XXIII* 129, 6-7 («d'accese sì, ch'in lui non restò dramma / che non fosse odio, rabbia, ira, furore»), costruito sulla scorta di *Rnf* 125, 12-13 («e non lascia in me dramma / che non sia foco o fiamma»). **30.** *giunta*: 'aggiunta'. ~ *verrei subito a manco*: 'verrei subito a morire'. Il costrutto *venire a/al manco* indica il morire in GDLI (s.v. *manco*).

[11] L'io è una nave che affonda. Viene ripresa l'immagine della nave oltre modo carica delle terzine 3-4. **31.** *La nave son*: metafora dell'io. **32.** *piena*: il Rossiano *ad locum* legge *luna*, ma qui emendo in *piena* (lezione di tutti gli altri collettori). L'errore può essere dovuto a una suggestione del copista sulla lezione base (*luna piena?*). **32-33.** *sen va per tropo carco / nel fondo*: la metafora dell'io quale nave in

piena et grave, sen va per troppo carco
 33 nel fondo onde mai più non se rileve.
 Son quello oltra il dever sempre teso arco [12]
 che per rompermi sto, non per ferire,
 36 <se di tirar l'arcier non è più parco>.
 Meta è al dolore quanto si può patire, [13]
 tal che ogni poca alteration che faccia
 39 lo muta in spasmo et ne fa l'hom morire.
 Stolto serò quando io perisca et taccia [14]
 sotto il gran peso intollerando et vasto,
 42 sì che dirò prima che oppresso giaccia,
 c'ho fatto oltra il poter e a più non basto.

17 anchor | anchor>a< ◇ 21 Non sotto Ethnos Enchelad'è | Non >è< sotto Ehtnos Enchelade *con aggiunta di apostrofo tra d ed e* ◇ 22. che | *ins.* ◇ 30. verrei | -i *agg.* ◇ 34. sempre | -e *su -o* ◇ 6. *verso caduto, segnalato ad locum da apposizione di una crocetta nel margine sinistro* ◇ 37. patire | pa>rt<tire ◇ 38. alteration | alteration>e< ◇ 39. morire | -e *aggiunta* ◇ 40. quando | -a- *ins. dal copista*

procinto di affondare è di lungo corso lirico, e ricorre significativamente come similitudine in DANTE, *Rime* 43, 18-21: «Cotanto del mio mal par che si prezzi / quanto legno di mar che non lieva onda / e 'l peso che m'affonda / è tal che non potrebbe adequar rima». GIUNTA 2018, p. 429 individua un uso della metafora anche in contesti non lirici, allegando il caso delle postille petrarchesche al Par. lat. 2923 (su cui cfr. STROPPA 2020).

[12] L'io è un arco sempre teso. 35. *che per... ferire*: 'che sto per rompermi, non per ferire'. **36. *se di tirar... parco*:** 'se l'arciere non si trattiene dal tirare'. Il verso 36 manca del tutto nel Rossiano, e la lacuna viene segnalata *ad locum* da una X apposta sul margine sinistro della pagina. Si restaura a testo la lezione tramandata da F1 (comune a tutti i collettori). Le parole-rima *carco-arco-parco* ricorrono anche a OF XLII 75, 2-4-6. Per tutta la metafora GUASSARDO 2021, p. 47 allega anche il passo di *Purg.* XXXI 16-19: «Come balestro frange, quando scocca / da troppa tesa la sua corda e l'arco, / [...] sì scoppia' io sottesso grave carco».

[13-14] La morte è prossima, ma prima è necessario parlare. 37. *Meta... patire*: 'Quanto si può sopportare è il limite del dolore'. **38. *ogni poca alteration*:** 'ogni piccolo cambiamento'. Cfr. *Satire* I, 28-30: «ogni alterazione, ancor che leve, / ch'avesse il mal ch'io sento, o ne morei, / o il Valentino e il Postumo errar deve». ~ *faccia*: il soggetto, sempre sottinteso, è ancora il *destino*. **39. *lo muta... l'om morire*:** 'lo trasforma in spasimo e provoca la morte dell'uomo'. I due momenti – lo spasmo, inteso come una convulsione intollerabile, a cui fa seguito la morte – sono consecutivi anche in OF XXXII 19, 3: «Il crudel sa che per lui spasmo e moro». **40. *perisca e taccia*:** la stoltezza dell'io deriva dal silenzio. **41. *intolerando e vasto*:** il *gran peso* del v. 22 acquista due nuovi aggettivi, tra cui *intolerando* attestato anche nel poema: OF XXIV 32, 8. **42. *sì che... giaccia*:** 'sicché dirò prima che cada oppresso'. **43. *c'ho fatto... basto*:** 'che ho fatto oltre il mio potere e non riesco di più'.

(Fatini cap. IX; Bozzetti XXIV; Finazzi XXII)

Oltre che dai collettori, il capitolo è trasmesso da un manipolo di manoscritti (D1 F8 P3 R5 R19), che ne sancisce la discreta fortuna. Nel Rossiano i primi 42 versi del capitolo (su 52) vengono copiati in due diversi luoghi, dando luogo alla sua collocazione peregrina in BOZZETTI 2000 e FINAZZI 2002-2003 (cfr. per tutta la questione *Nota al testo* 1.4 punto 4). Nelle edizioni precedenti la scoperta del Rossiano (FATINI 1924, il cui testo è ripreso da SEGRE 1954, SANTORO 1989 e poi da BIANCHI 1992), Vr 30 veniva riunito a Vr 26 (*O più che 'l giorno a me lucida e cara*), in virtù della stretta connessione tematica, stilistica e incipitaria dei due testi: pare ormai dato acquisito che Vr 30 sia stato composto in risposta al primo, creando un testo speculare per esiti a partire da una comune struttura formale (si confrontino le terzine d'avvio: Vr 26, 1-3, «O più che 'l giorno a me lucida e cara, / dolce, gioconda, avventurosa notte, / quanto men ti sperai, tanto più cara!»; Vr 30, 1-3: « O ne' miei danni più ch'al giorno chiara, / crudel, maligna e scelerata notte, / ch'io sperai dolce e or trovo sì amara! »). Sulla natura coesa del dittico ha riflettuto di recente GUASSARDO 2019b, p. 237, riconducendo l'esercizio entro il solco della lirica padana, dove siffatte prove di bravura non erano infrequenti (allega un tritico di Serafino Aquilano, in cui figura un capitolo *Invectio in lunam*, di cui avremo modo di riparlare). Tuttavia, è indubitabile che nel Rossiano il dittico sia separato (se non si considera l'errata intromissione dei primi 42 versi entro Vr 26, di certo frutto di un errore), e così pure negli altri più importanti collettori (F1, F2 e Mn). La scelta di allontanare i due testi può essere stata dettata dalla volontà di smarcarsi da aggregazioni testuali più smaccatamente cortigiane, piegando il componimento ai fini velatamente diegetici della raccolta assemblata nel Rossiano. Nella posizione in cui si trova ora, infatti, il capitolo è perfettamente compendiato in una sequenza intonata a una dilazione dei rapporti amorosi cominciata con Vr 27, e proseguita poi con l'immane soma del servizio amoroso destinata all'io in Vr 29.

Vr 30 si carica di toni invettivali, e la notte non è più lodata, ma rimproverata perché troppo «chiara» (v. 1), rendendo impossibile l'incontro tra gli amanti. Se le prime due terzine sono dedicate al biasimo della notte, le terzine 3-8 spostano il *focus* sulla Luna personificata, anch'essa foriera di una luce troppo intensa (v. 7) per favorire gli incontri notturni sperati dall'io. Il motivo antilunare, che ha discreta circolazione nel Cinquecento e viene declinato in un capitolo di AQUILANO, *Rime*, cap. 4 (*Invida luna, instabile e proterva*) che Ariosto sembra conoscere (cfr. GIGLIUCCI 2001, pp. 21-22), si accompagna qui a una ripresa del mito di Endimione in una versione minoritaria e poco conosciuta. L'amante si appella alla Luna, ricordandole che anche lei era stata innamorata del pastore Endimione e che i loro incontri erano senz'altro favoriti dalle tenebre (per il mito e la sua declinazione cinquecentesca cfr. GANDOLFO 1978, ACUCELLA 2014). Egli è tuttavia colto da un dubbio: che cioè la divinità non fosse realmente innamorata del mortale, ma che venisse solamente lusingata dagli splendidi doni di lui. Secondo una tradizione minore del mito, infatti, la Luna avrebbe ceduto alle lusinghe di Endimione perché sedotta dal dono di una pecora candida («da mercé d'un vello / che di candida lana egli t'offerse», vv. 16-17).

Tale versione sembra arrivare ad Ariosto dalla lettura del commento di Servio alle *Georgiche* virgiliane, che tra Quattro e Cinquecento era senza ombra di dubbio notissimo (lo provano le centouno edizioni impresse nei due secoli, e compendiate da ISTC ed Edit16). Infatti, commentando il passo di VERG., *Georg.* III 391-393, in cui si dice che Pan offre a Luna un dono di lana nivea («Munere sic niveo lanae, si credere dignum est, / Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit / In

nemora alta vocans; nec tu aspernata vocantem»), Servio annotava che Virgilio sarebbe incorso in un errore: «*Munere sic niveo lanae. Mutat fabulam. Nam non Pan, sed Endymion amasse dicitur Lunam: qui spretus pavit pecora candidissima, et sic eam in suo illexit amplexus: cuius rei mysticae, volunt quondam secretam esse rationem*». (SERVIUS DANIELINUS 1600, p. 126). Non è dato sapere a quale tradizione faccia riferimento Servio, ma resta una versione senz'altro residuale, citata in poche righe da BOCCACCIO, *Genealogie* IV, XVI 4 («Insuper et eam dilectam aiunt ab Endimione pastore, quem dicunt primo ab ea repulsum, demum postquam aliquandiu albos suos pavisset greges, in suam gratiam susceptum»), e in una breve elegia latina di SANNAZARO, *Elegie* I, 18 (*De Endymione, et luna*), che contrae debiti profondi con il testo virgiliano: «At postquam niveae conspexit munera lanae; / Posthabuit notas Endymionis oves: / Qui simul ac tristes somno inclinaret ocellos; / Mors haec, mors, inquit, non mihi somnus erit» (vv. 3-6). Sembra comunque plausibile pensare che Ariosto avesse tra le mani il commento di Servio, dove si rende più esplicita la storia alternativa dell'innamoramento della Luna di Endimione (quella più diffusa vuole che la Luna si innamori del pastore per la sua grandissima bellezza). Se tuttavia in Servio sono assenti connotazioni morali dell'episodio, tutta ariostesca è una lettura del mito alla luce del peccato d'avarizia, vizio che nel *Furioso* connota principalmente le donne e la loro propensione ad innamorarsi. Le due novelle narrate nel canto XLIII si pongono entro tale cornice morale: nella prima, in particolare, la moglie del cavaliere del nappo cede alle lusinghe di doni favolosi, dimostrandosi vulnerabile alle profferte (su cui cfr. la lettura di FERRONI 2018). Così si suggerisce sia accaduto anche alla Luna di questo capitolo, colta da una «brutta avarizia» (v. 20). La chiusa della sequenza antilunare (terz. 7-8) concede comunque una sospensione del giudizio sulle sue intenzioni reali («Ma se fu amor che 'l freddo cor t'aperse», v. 19), ammettendo una possibile origine autentica dell'amore per Endimione, più in linea con la versione del mito tradizionale (che aveva conosciuto di recente ampia riformulazione nell'*Endimione* di Cariteo, stampato dapprima nel 1506 e poi nel 1509 in un'edizione accresciuta).

Il componimento si riavvia alla terzina 9, non a caso centro strutturale del capitolo, che svolge un importante ruolo diegetico, e spicca nel tessuto retorico-sintattico, perché sembra riproporre l'avvio in vocativo del v. 1 (sebbene qui l'*Ob* sia da considerarsi interiezione esclamativa: «Oh che letitia m'è per te contesa!»). L'alternanza di interiezioni e vocativi in apertura di terzina puntella la sequenza di terzine che parte dalla 9 e si estende fino alla 15 (vv. 28: «Oh qual di ristaurar», 34: «O incivile e barbaro costume», 40: «O dolce sonno», e poi 51-52). Quanto alla funzione diegetica, la sezione ricapitola la cronologia dell'amore per madonna, racchiudendo in un sol distico l'arco lungo della narrazione compresa fra Vr 1 e 19: «Non è assai che madonna mesi e anni / l'ha fra speme e timor fin qui suspesa?» (vv. 26-27).

Deprecata è ancora la Luna nel trittico di terzine 9-11, perché troppo luminosa (riprendendo quanto già si diceva alle terzine 3-4), a cui segue un ulteriore momento di biasimo verso il popolo che di notte si trova «per via» (v. 35), perché impedisce all'io di muoversi liberamente (terz. 13): si fa allora necessaria l'invocazione al sonno, affinché cali sugli astanti, pronti altrimenti a seguire coi loro molti occhi le azioni dell'amante. Un *ad somnum* veniva già modulato in Vr 26 (terz. 3), più in forma di lode che di invocazione («Sonno propicio», v. 7), perché in quel caso lasciava «vigili» solo i due amanti (per il motivo è d'obbligo rimandare a CARRAI 1990). In questo capitolo, l'invocazione al sonno si discosta dalle principali funzioni lenitive o consolatorie individuate dallo studioso nella lirica tra Quattro e Cinquecento, inserendosi nel solco delle notti d'inganni che invece ricorrono nel poema.

La conclusione (terz. 15-17) mostra la disillusione dell'io («Ma priego e parlo a chi non ode», v. 23), accresciuta dall'arrivo del giorno foriero di luce e di ulteriori impedimenti. Compare qui l'accenno più petrarchesco di tutto il capitolo, quel «Che deb'io far?» (v. 49), calco dal *triste principium* di *Rvf* 368, che immette alla drammaticità dell'esperienza sospesa, dell'illusione infranta.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono inclusive le rime *fama* : *ama* : *richiama*, *anni* : *danni* : *vanni*; ricche *pareti* : *secreti*; ricche (inclusive) *intorno* : *torno*.

1-8. Biasimo della notte luminosa e della Luna, che impediscono il raggiungimento della dimora dell'amata. 9-14. Oltre alla luna, vengono deprecate le abitudini del popolo, sempre sveglia 15-17. Impossibilità di incontrare l'amata e disillusione dell'io.

O ne' miei danni più che 'l giorno chiara, [1]
crudel, maligna et scelerata notte,
3 ch'io sperai dolce et hor trovo sì amara!
Sperai ch'uscir da le cimerie grotte [2]
tenebrosa devessi, et veggio c'hai
6 quante lampade ha il ciel teco condotte.
Tu, che di sì gran luce altiera vai, [3]

Testimoni: Vr (vv. 1-42: *Vra* e *Vrb*) Mn F1 F2 Cp Pc D1 F8 P3 R5 R19

[1-2] Biasimo della notte luminosa. 1. *O ne' miei... chiara*: avvio speculare a Vr 26, 1: «O più che 'l giorno a me lucida e chiara», con ricorsività del vocativo, dell'aggettivo *chiara* in punta di verso e del comparativo *più che 'l giorno*, dislocato più avanti ad assumere l'accento di ottava e non di quarta. Per la fortuna del motivo della *candida nox* si veda la nota a Vr 26, 1 (ed anche il paragrafo *luce-buio* in GIGLIUCCI 2004a, pp. 251-254); qui tuttavia il *topos* è rovesciato di segno, giacché la notte chiara procura *danni*. **2.** *crudel... notte*: continua il dialogo antifrastico con Vr 26, che al v. 2 propone un tritico aggettivale riferito alla *notte* («dolce, gioconda, avventurosa»), qui ripreso antitetivamente: «crudel, maligna e scelerata», dove sembra che ogni aggettivo sia l'opposto del corrispettivo di Vr 26. Ancora, entrambe le serie aggettivali danno luogo un *climax* formale, dal momento che sono disposti in un crescendo sillabico, rispettivamente un bisillabo, un trisillabo e un quadrisillabo (*avventurosa* è di fatto un pentasillabo, ma alla lettura del verso la -a iniziale si accorpa in sinalefe con la sillaba precedente, e dunque metricamente non è avvertita). **3.** *ch'io sperai... amara*: dopo la *candida nox* viene qui declinato un altro ossimoro di lungo corso lirico, esemplato nella categoria *dolce-amaro* da GIGLIUCCI 2004a, pp. 97-107. Ancora il verso si costruisce specularmente rispetto a Vr 26, 3: là la speranza era dimidiata, ma verrà ricompensata; qui al contrario la speranza era alimentata, ma verrà disillusa. **4-6.** 'Sperai che dovessi uscire tenebrosa dalle grotte cimmeriche, ma vedo che hai quanti astri ha mosso il cielo con te'. **4.** *cimerie grotte*: luogo favoloso sulle sponde dell'attuale mar d'Azov, dove OVIDIO, *Met.* IX 592-615 colloca la casa del Sonno (e in particolare 592-593: «Est prope Cimmerios longo spelunca recessu, / Mons cauus, ignaui domus et penetralia Somni»); qui indica per antonomasia la casa della Notte, come in *OF C XLV* 102, 4-8: «Ma poi che dentro alle cimerie grotte / con l'ombre sue Notturmo fu rimesso, / il ciel, ch'eternamente avea voluto / farla di Ruggier moglie, le diè aiuto» (su cui cfr. Bigi 2012, p. 1464). Non sorprende che la casa della Notte sia miticamente posta da Ariosto ad est, dal momento che l'oscurità inizia a calare proprio da quella direzione. **5.** *tenebrosa*: la notte è tenebrosa nel senso di buia anche in *OF XVIII* 161, 7. **6.** *lampade*: gli astri luminosi del cielo, infissi sulla parete celeste (così GDLI, s.v. *lampada*).

[3-5] Apostrofe alla Luna e rievocazione del mito di Endimione. 7. *Tu*: la Luna, non la notte come ci si aspetterebbe. ~ *che... altiera vai*: 'che incedi fiera di così gran luce'. Da più parti (GIGLIUCCI

quando al tuo pastorel nuda scendesti,
 9 Luna, io non so s'havevi tanti rai:
 rimembriti il piacer ch'alhora havesti [4]
 d'abbracciar il tuo amante, et altro tanto
 12 conosci che mi turbi et mi molesti!
 Ah, non fu perhò il tuo, non fu già quanto [5]

2001, p. 22; GUASSARDO 2019b, pp. 237-238) si segnala la vicinanza del verso con AQUILANO, *Rime*, cap. 4, 22: «Ingrata al sol, per cui vai tanto altera», un capitolo dedicato proprio alla luna. Tuttavia, la ripresa sembra esaurirsi in un mero calco formale. **8.** *quando... scendesti*: viene qui rievocata la vicenda di Luna-Semele che, innamorata di Endimione, scende di notte a trovarlo. Il mito viene anche citato a OF XVIII 185, 1-4: «La Luna a quel pregar la nube aperse / [...], / bella come fu allor ch'ella s'offerse, / e nuda in braccio a Endimion si diede». Segnalo che i mss. ferraresi si discostano dalla lezione di Vr per tramandare una variante evolutiva (FINAZZI 2002-2003, p. 232) che si avvicina ulteriormente al luogo del *Furioso* qui richiamato: «quando in braccio al pastor nuda scendesti». Per la nudità di Luna, cfr. PROPERZIO II 15, 15-16. **9.** *Luna... rai*: i raggi luminosi della luna sono ricordati anche da CARITEO, *Rime* sest. IV, 15: «i rai la bella luna», la cui raccolta presta particolare attenzione al motivo lunare e al mito di Endimione. **10.** *rimembriti*: 'ricordati' per la legge di Tobler-Mussafia il pronome va in enclisi ad inizio verso (o periodo). **11.** *altro tanto*: 'similmente'; è forma avverbiale scissa diffusa nel *Furioso* del 1516 e poi emendata nelle edizioni successive: nelle rime si trova in entrambe le scrizioni. **12.** *conosci... molesti*: 'sai che cosa mi turba e mi dà fastidio'.

[5-8] Variante del mito di Endimione, che pone la Luna sotto una cattiva luce. **13.** *non fu*: il soggetto sottinteso è *piacer* (v. 10). Il piacere provato dalla Luna nell'amplesso con Endimione non è paragonabile a quello dell'amante. **14-15.** *se non è falso quello / di che... vanto*: 'nel caso in cui non sia falso quello di cui Endimione si vanta'. Viene introdotta qui una variante del mito di Endimione (per la versione tradizionale cfr. ACUCCELLA 2014, pp. 2-3, che propone una rassegna delle occorrenze), che introduce il motivo del vanto di Endimione, carattere non consona al personaggio. **16-18.** 'che non l'amore, ma il dono di un vello che egli ti offerse di candida lana lo fece sembrare ai tuoi occhi così bello'. Si dà spazio a una versione minoritaria del mito di Endimione, secondo cui Luna venne sedotta dal dono di una pecora candida, e dunque si concedette al pastore in seguito al regalo: a tale storia si rifà Servio nel commento a VERG., *Georg.* III 391-393, imputando a Virgilio un errore nella trasmissione della *fabula* (per il luogo e la discussione del passo, cfr. cappello). Le rettifica di Servio, tuttavia, non contiene la sfumatura morale che è qui introdotta da Ariosto. **19.** *freddo cor*: il cuore freddo è quello dell'amata in GIUSTO, *BM* 137, 5; tuttavia, il motivo della freddezza lunare gode di una certa circolazione entro un quadro misoselenico (cfr. GIGLIUCCI 2001): si veda ad es. AQUILANO, *Rime*, cap. 4, 10 («Frigida sei, però d'Amor nimica»). ~ *aperse*: rima con *offerse* anche nel passo citato di OF XVIII 185. **20.** *brutta avaritia*: l'avarizia (l'«ingorda / fame d'aver», OF XLIII 1, 1-2) è deplorata nel prologo di OF XLIII (su cui cfr. FERRONI 2018), dove per altro vengono raccontate due novelle in cui l'avarizia è strettamente correlata all'infedeltà femminile. In Vr 30 è la Luna a venire accusata di avarizia, perché sembra aver ceduto ai doni di Endimione, così come nel poema accadeva alla moglie del cavaliere del nappo. Nel mito evocato da Ariosto emerge un contenuto morale estraneo alla proposta tradizionale. ~ *come è fama*: Ariosto sembra promuovere la versione oggettivamente minoritaria del mito di Endimione a principale. **21.** *lieva le luci... adverse*: 'togli le luci avverse ai miei desideri'. **22-23.** *scoprir non ama / suoi dolci furti*: i furti sono gli incontri amorosi furtivi, che devono rimanere segreti (così anche a Vr 26, 4 e Vr 27, 65-66: cfr. la nota al primo luogo). Come scopritrice

serebbe il mio, se non è falso quello
 15 di che il tuo Endimion si dona vanto:
 ché non amor ma la mercé d'un vello, [6]
 che di candida lana egli t'offerse,
 18 lo fe' parere agli occhi tuoi sì bello.
 Ma se fu amor che 'l freddo cor t'aperse [7]
 et non brutta avaritia, come è fama,
 21 lieva le luci a' miei desiri adverse:
 chi ha provato amor scoprir non ama [8]
 suoi dolci furti, ché non d'altra offesa
 24 più che di questa amante se richiama.
 Oh che letitia m'è per te contesa! [9]
 Non è assai che Madonna mesi et anni
 27 l'ha fra speme et timor fin qui suspesa?
 Oh qual di ristorar tutti i mei danni, [10]
 oh quanta occasione hora mi vieti
 30 che per fuggir ha già spiegati i vanni!
 Ma scopri pur finestre, usci et pareti: [11]

degli amorosi *furta* di Venere e degli agguati di Marta viene indicata la Luna in AQUILANO, *Rime* cap. 4, 25-27 («Spesso con Marte ancor te sdegni et urti, / scoprendo ognor gli agguati in ogni lato / de Vener bella e i soi amorosi furti»): il compito era tradizionalmente riservato al sole (cfr. GIGLIUCCI 2001, p. 21). **23-24.** *ché non d'altra offesa / più... richiama*: 'giacché l'innamorato non si lamenta di altra offesa più di questa'. ~ *si richiama*: col significato di 'dolarsi', ma anche 'muovere un rimprovero', è diffuso in lirica: cfr. ad es. CORREGGIO, *Rime* 176, 12-13 («A torto par che d'altri si richiami / chi tace il suo bisogno per vergogna»).

[9-11] Biasimo della luna. 25. *che letizia*: 'quale letizia'. La *letizia* era soffocata nel cuore dell'amante per evitare maldicenze in Vr 25, 41. Inserito nel tessuto diegetico del Rossiano, qui come là sembra alludere a una soddisfazione sessuale. ~ *contesa*: 'ostacolata'. **26.** *mesi e anni*: è il tempo del servizio d'amore inappagato, che comincia fuori dal canzoniere (Vr 1 avvia il tempo della narrazione a innamoramento già avvenuto e già lungamente patito), e idealmente ha un termine in Vr 19 prima e Vr 26 dopo, per poi ripartire con Vr 27, dove nuovamente l'io non può più raggiungere il suo «contento», perché madonna gli si nega. **27.** *l'ha fra... suspesa?*: il pronome personale oggetto tronco (*l'ha*) si riferisce alla *letizia* del v. 25. Nel verso viene declinato un altro ossimoro compendiato da GIGLIUCCI 2004a, pp. 241-246 nella categoria *Timore e speranza*. Cfr. anche Vr 25, 38: «e fra tema e speranza sto suspesa» (e note *ad locum*). **28.** *qual di ristaurar*: 'quale occasione di ricompensare'. **29.** *o quanta... vieti*: si veda il lamento di AQUILANO, *Rime*, cap. 4, 2: «ah quanto ogne mortal di te si duole». **30.** *vanni*: 'ali'. In rima con *anni* ricorre anche in Vr 22, 64-66: «E mesi l'ore e i gorni a parer anni / comincieranno e diverrà sì tardo / che parta il tempo aver tarpato i vanni». **32.** *il tuo bastardo lume*: calco del latino *lumine notho*, già avvertito dai commentatori ottocenteschi (POLIDORI 1857, p. 226), di cui si hanno occorrenze in LUCREZIO, *De rerum natura* V 575: «Lunaque sive notho fertur loca lumine lustrans»; CATULLO, XXXIV 15: «Tu poteris Trivia, et notho es / Dicta lumine Luna». **33.** *che possa... secreti*: 'che qualcuno possa scoprire i nostri segreti'.

non havrà forza il tuo bastardo lume,
 33 che possa altrui scoprir nostri secreti!
 O incivile et barbaro costume, [12]
 ire a questa hora il populo per via
 36 ch'è da ritrarsi alle quïete piume!
 Questa licentia solo esser devria [13]
 a li amanti concessa et prohibita
 39 a qualunque d'Amor servo non sia.
 O dolce sonno, i miei desiri aita! [14]
 Questi lincei, questi argi, c'ho d'intorno
 42 a chiuder gli occhi, et a possar invita.
 Ma priego et parlo a chi non ode, e il giorno [15]

[12-14] Per contrastare l'abitudine del popolo a uscire di notte si invoca il sonno. 34. *O incivile e barbaro costume*: dopo aver deprecato la Luna per l'eccessiva luminosità che spande per le strade, l'io biasima il popolo, redarguendolo per le abitudini incivili, e addirittura barbare (tra cui quella di rimanere vegli a lungo e frequentare nottetempo le strade). 35. *per via*: moto per luogo alla latina. 36. *quïete piume*: metonimia per letto, diffusa in poesia a partire da DANTE, *Purg.* VI, 150 («che non può trovare posa in su le piume»): nel capitolo le piume sono *quïete*, mentre nel poema esse risultano *noïose* a Orlando (*OF VIII* 71, 8) e Bradamante (*OF XXXII* 13, 1), *vedove* per Olimpia abbandonata da Bireno (*OF X* 21, 7). 39. *d'Amor servo*: l'io si qualifica quale servo d'Amore, un vassallo d'amore secondo la terminologia feudale: l'espressione è diffusa: cfr. *Rvf* 207, 97, BOCCACCIO, *Rime* 7** [ed. Branca], 8, ma anche in L. DE' MEDICI, *Canzoniere* XXII, 17-21-30 e XVIII 16. I servi d'Amore dovrebbero godere di privilegi speciali. 40. *O dolce sonno*: l'*ad somnum* è finalizzato a consentire l'incontro degli amanti unici vigili. 41. *questi lincei, questi argi*: fin dal commento di TURCHI 1568, vengono allegati due luoghi delle *Metamorfosi* ovidiane: VIII, 304 per Linceo, uno degli Argonauti dotato di vista acuta; e I 622 e ss. per Argo, custode di Io, che aveva occhi in tutto il corpo. Proverbiale risulta la vista di Linceo, e viene allusa anche in *Satire* II 89: «occhi lincei», per cui SEGRE 1987, p. 80, rimanda a ORAZIO, *Sat.*, I, II 90-91. Qui indicano persone dalla vista molto acuta che potrebbero sorprendere l'io mentre fa visita all'amata. 42. *a chiuder... invita*: 'invita a chiudere gli occhi e a riposare'.

[15-17] Impossibilità dell'incontro e disillusione dell'io. 43. *Ma priego e parlo a chi non ode*: l'ultima sequenza del capitolo prende avvio con un'avversativa che immette a un clima di disillusione, che segue l'infruttuoso appello al sonno. Un analogo senso di fallimento si avvertiva in CARITEO, *Rime* son. CXXXIV, 10: «Combatto, et piango et chiamo chi non ode», un sonetto in cui l'io si scaglia contro chi ha allontanato la Luna amata da Napoli, rendendo la città tenebrosa (qui al contrario è l'eccessiva luminosità a rovinare i piani dell'io). Gli elementi invocati, qui come nel sonetto cariteano, rimangono insensibili alle richieste dell'io. 43-44. *e il giorno / s'appressa intanto*: forte *enjambement* per annunciare l'arrivo del giorno, e dunque la vicina fine dell'illusione, nonché del componimento. 45. *or mi lievo... or torno*: balletto dell'io che tenta l'avvicinamento alla casa dell'amata. 46. *Tutto... capo basso*: è necessario che l'amante rimanga celato per non dare adito a dicerie o maldicenze (come sembra accadere all'amata in Vr 21 e 22): si avvolge in un mantello e procede a capo chino. 49. *Che deb'io far, che posso io*: calco del noto di *Rvf* 268, 1: «Che debb'io far? che mi consigli Amore?». Si veda anche *OF C X* 27, 7-8: «Che debbo far? che poss'io far qui sola? / chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?» (dove Olimpia lamenta l'abbandono di Bireno) e *Satire* I, 142-144: «che debbio far io qui?

s'appressa intanto, et senza frutto, ah! lasso,
 45 hor mi lievo, hor m'accosto, hor fuggio, hor torno.
 Tutto nel manto ascoso a capo basso [16]
 vo per intrar; poi veggio apresso o sento
 48 chi può vedermi et m'allontano et passo.
 Che deb'io far, che posso io far tra cento [17]
 occhi fra tanti usci et finestre aperte?
 51 Oh aspettato invano almo contento!
 Oh disegni fallaci, oh speme incerte!

a 13. quanto] qanto *con q su iniziale t* ◇ 30. vanni] panni *con p su iniziale v* ◇ 37. solo] sol>l<o ◇ 41 c'ho] ch'ho *la prima h è aggiunta tra la c e la h*

b 1. danni] *ins. da altra mano* ◇ 2. maligna] maliga ◇ 8. pastorel] pastorel>o< ◇ 10. allora] -h- *ins.* ◇ 11. amante] -e *su -o* ◇ 12. conosci] *seconda -o- ins.* ◇ 13. quanto] qanto *con q- su t-* ◇ 14. falso] fal>s<so ◇ 15. Endimione] E- *maiuscola su -e* ◇ 16. vello] *seconda -l agg.* ◇ 18. lo] L>l<o ◇ parere] -e *su -o* ◇ 19. apperse] *prima -e- su -a-* ◇ 20. avaritia] *avaritia>s<* ◇ fama] fama>s< ◇ 21. le luci] la luce *con -e su -a e -i su -e* ◇ 28. ristorare] *ristaurare con -u- ins. da altro inchiostro* ◇ 29. quanta] *quinta con -a- ins. dal copista* ◇ 30. panni] p- *su -v-* ◇ 38. prohibita] *proh>o<ibita* ◇ 42. invita] -i- *ins.* ◇ 47. per] -r *su -n* ◇ 51. vano] -a- *ins.*

poi ch'io non vaglio», per cui RUSSO 2019, p. 54 segnala anche il passo di *OF A I 41, 3* (che sarà anche in *OF BC*): si tratta di luoghi in cui l'io, giunto a un'*impasse* di qualche tipo, s'interroga drammaticamente circa le proprie possibilità (ma cfr. anche casi analoghi in *OF XXVIII 45, 1, XLIV 55, 7*). **51.** *O aspettato... contento*: il contento era ottenuto in *Vr 25, 41*; *SEGRE 1954, p. 185* richiama per il verso *Rvf 28, 1*: «O aspettata in ciel beata e bella», di cui sarà da ricordare un certo comune andamento formale.

52. *O disegni... incerte!*: *BIANCHI 1992, p. 265*, richiama *Rvf 290, 5*: «O speranza, o desir sempre fallace». Ma cfr. anche *L. DE' MEDICI, Canzoniere LIX, 1-2*: «Quanto sia vana ogni speranza nostra, / quanto fallace ciaschedun disegno», dove ricorrono le *speranze* e i *disegni*, intesi come 'progetti', (oltretutto *fallaci*).

(Fatini cap. XV; Bozzetti XXXI; Finazzi XXXI)

Non abbiamo contezza di una diffusione manoscritta cinquecentesca all'infuori dei collettori, il che fa supporre che il capitolo sia stato composto *ad hoc* per la raccolta. Lo proverebbe anche il tema del capitolo, ancora la fedeltà amorosa, che l'amata rivendicava in Vr 28 rispondendo alle accuse mosse in Vr 27. Vr 31 si fa consuntivo di un'esperienza dispiegata lungo tutto l'arco lungo dei capitoli (Vr 20-30), e cominciata sotto gli auspici di una corrispondenza tra gli amanti (Vr 19-26) presto venuta meno (a Vr 27). La voce di madonna, che professa una fedeltà incorruttibile, sembra perdere di consistenza e acquistare addirittura il sapore dell'inganno, se letta alla luce di questo capitolo, dove è assodato che la promessa degli amanti è stata infranta.

Per i concetti di fedeltà, di *foedus amoris* e di rottura del patto tra gli amanti è d'obbligo il rinvio all'elegia classica, all'esperienza di Catullo, ma soprattutto di Propertio, dove il *foedus* è convenzionalmente infranto dall'amata, che dimostra una *duritia* spesso irrisolvibile (cfr. DIMUNDO 1985 e FEDELI 1986). Ariosto attinge a temi e motivi di carattere elegiaco, ed esordisce con un preambolo di natura sentenziosa sulle promesse fatte dalle donne. L'apertura del capitolo (terz. 1-5) rassomiglia a molti prologhi del *Furioso*: introduce un problema di ordine generale – in questo caso la fedeltà femminile e le conseguenze della sua rottura – per osservarlo sotto una lente morale, anticipando il problema specifico che si trova ad affrontare l'amante nel capitolo. Proprio come la Cinzia properziana, che è *dura* come Atalanta che non cede a Milanione (PROPERTIO I 1, 10), le donne possono essere «dure e crudel» già nel momento in cui nulla concedono al *servitium amoris* dell'amante, ma lo divengono ancor di più laddove infrangono o scordino la promessa fatta (terz. 2).

Si tratta di un testo che fin dai suoi esordi non è esente di qualche complessità, poco o nulla narrativo, ma con un alto tasso di dispiegamento di pensiero logico e sillogistico sulla pagina, intervallato da una certa quantità di osservazioni sentenziose (vv. 11-12: «se ben non va col fallo / la pena alhor alhor vendicatrice»; vv. 14-15: «e ogni cor, che qui par sì coperto, / trasparente è là su pur che cristallo», per restare al solo prologo), che lavorano a comporre un sapere condiviso dall'amante e dai lettori da contrapporre alle malvagità femminili.

Dalla terzina 6 (sequenza: terz. 6-16) si entra nel vivo della materia e del problema che affligge l'io. Come si poteva già presagire dalla lettura dell'esordio, l'amata è venuta meno alla promessa, ma il soggetto lirico ignora quale sia la causa: il ragionamento contempla due ipotesi, una delle quali è enunciata al v. 19 («Se promettendo...»), mentre l'altra riavvia il discorso al v. 28 con un'avversativa in posizione rilevata («Ma se diversa era la mente vostra»). Nel primo caso, si ipotizza che madonna abbia semplicemente cambiato idea (terz. 7-9), un'ipotesi che dà luogo a una recrudescenza sulla volubilità femminile (già enunciata alla terz. 3), motivo percorso dall'elegia classica (per una veloce panoramica cfr. TOSI 1991, 1803, *Varium et mutabile semper / femina*). L'amata è insomma tutto il contrario dello «stabil scoglio» (v. 24) in cui l'io pensava di aver riposto le proprie speranze: viene ripresa qui quella stessa immagine con cui, evidentemente a torto, l'amata si autorappresentava in Vr 28, 4 («io son di vera fede immobil cote»). La volubilità può esserle causa di infamia (terz. 9), un rischio da cui l'amante voleva proteggerla in Vr 27, 39, e che in Vr 22 viene stigmatizzato come il peggiore dei mali. Come si può vedere, assistiamo a un recupero insistito di temi e motivi sparsi nella lunga sequenza dei capitoli ternari che ci prova la funziona riassuntiva di Vr 31.

La seconda ipotesi (terz. 10-16) costituisce un ulteriore aggravante della condotta di madonna: l'io arriva a presumere che fin dal principio lei abbia commesso spergiuro. Giurando il falso, sarebbe

arrivata a commettere quello che sembra un «tradimento» (v. 32). Comincia qui una breve digressione dedicata a enunciare un sistema di colpe squisitamente dantesco, giacché lo spergiuro dell'amata viene a delinearci quale tradimento nei confronti di chi si fida: colpa peggiore del furto e dell'omicidio («più si perdona a l'omicidio e al furto / ch'al pergiurarsi e a l'ingannare chi crede», vv. 35-36), che nell'*Inferno* dantesco è punita non casualmente nel cerchio più interno (*Inf.* XI 52-66, cfr. note). Chiude la lunga sequenza di terzine un'ulteriore sentenza, che si snoda alle terzine 15-16 (appena oltre la metà strutturale del canto, dunque in posizione rilevata), e che si apre perentoriamente con l'affermazione: «La fede mai esser non dee corrotta» (v. 43, il passo ha scoperte consonanze con *OF XXI 2*). Il motivo dell'incorruttibilità della *fides* tra gli amanti è declinato in senso cortese, giacché vi è distinzione tra la «vil plebe» e gli «spirti ellevati» (vv. 46 e 47), presso cui le semplici promesse assumono la solennità di un contratto.

Dalla terzina 17 comincia un'invettiva contro le «donne incaute» (v. 49), che rischiano di vedere scomparire la loro bellezza se si comportano scorrettamente. L'idea di una connessione fra bellezza e rettitudine è ancora classica ed elegiaca: la sacralità del *foedus* veniva assicurata dagli dei chiamati in qualità di garanti, e pertanto una sua rottura poteva essere foriera di conseguenze nefaste per la donna proprio intaccandone la bellezza. Una simile punizione era adombrata già in OVIDIO, *Am.* III 3, dove l'io arriva a dubitare dell'esistenza degli dei, perché la donna è venuta meno al *foedus* ma la sua bellezza non ne è stata alterata («Esse deos, i, crede: fidem iurata fefellit / et facies illi quae fuit ante manet»); ancora più scopertamente, in PROPERZIO II 28, 5-9 Cinzia si ammala per castigo divino in seguito a una promessa infranta. L'invettiva ariostesca riprende dunque una topica classica, annettendo poi materiali e tessere petrarchesche sul tema della bellezza femminile destinata a sfiorire.

Solo in chiusura l'io torna a rivolgersi direttamente all'amata (terz. 24-28), supplicandola di emendare l'errore commesso, affinché non riceva la punizione che le spetterebbe per esser venuta meno alla fedeltà. Classicamente, il *foedus* può essere rinsaldato laddove uno dei due amanti ritorni sui propri passi: anche qui l'amata può dunque ricostruire la fiducia attraverso un suo gesto.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono paronomastiche le rime *piega* : *priega*, *fronte* : *fonte*; ricche (inclusive) *attegna* : *tegna*, *dice* : *radice*, *bocca* : *trabocca*, *rotta* : *corrotta* : *grotta* (*rotta* : *corrotta* si può considerare derivativa), *giunge* : *unge* : *disgiunge* (dove *giunge* e *disgiunge* sono derivative); ricche (suffissali) *giuramento* : *sacramento*; inclusive *onde* : *redonde* : *fronde*, *fora* : *hora* : *anchora*, *loda* : *oda* : *froda*. Ricorre al v. 4 una rima composta *che le* (con *fidele* e *crudelè*).

1-5. Prologo morale sulla necessità da parte della donna di mantenere la promessa. 6-16. Si avanzano due ipotesi sul motivo per cui l'amata sia venuta meno alla promessa d'amore. 17-23. Invettiva alle donne incaute che commettono spergiuro. 24-28. Supplica all'amata affinché rinsaldi il legame.

Ben è dura et crudel, se non si piega

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc (mancano i vv. 1-37) P3

[1-3] **La promessa infranta rende la donna crudele.** 1. *Ben è*: 'è certo'. ~ *dura e crudel*: il dittico aggettivale, riferito a una generica donna che non si piega alle preghiere dell'amante, guarda all'elegia classica. L'aggettivo *dura* rimanda alla *duritia*, carattere che pertiene sì a certa lirica volgare (cfr. il cuore *duro* di Laura in *Rvf* 171, 10 o l'alma *rigida* e *dura* dell'amata in GIUSTO, *BM* 60, 13), ma soprattutto all'elegia latina: fin dagli esordi dell'opera, la Cinzia properziana è connotata per la sua durezza, e

donna a prometter quanto un suo fidele,
 3 che lungamente l'ha servita, priega;
 ma se promette largamente et che le [2]
 promesse poi si scordi o non attegna,
 6 molto è più dura et molto è più crudele:
 né fermo un sì né fermo un non mai tegna, [3]
 pur come ogni parola che l'huom dice
 9 all'orecchie de' dei sempre non vegna.
 Et non sa anchor di quanto mal radice [4]

viene paragonata alla «*durae Iasidos*» (PROPERZIO I 1, 10). Il secondo attributo, *crudele*, ancora di marca latina (cfr. PROPERZIO I 8, 16), enfatizza la colpevolezza della donna (sulla donna *crudele* nella lirica volgare si veda inoltre la nota a Vr 27, 101): ma classicamente i due aggettivi configurano lo stesso grado di colpa, che ha a che fare con l'insensibilità dell'amata. **2-3.** *quanto un suo fidele, / che... priega*: il servizio amoroso, quando è lungo, merita di essere ricompensato: tale principio veniva enucleato già a Vr 27, 91-93 («voi non potevate se non rea / esser de ingratitudine, se tanta / servitù senza premio si perde»), per cui cfr. le note *ad locum* (ma ancor prima nei primi pezzi del Rossiano: cfr. Vr 10). ~ *fidele*: l'amate è contraddistinto dalla *fides*, ossia dalla fedeltà: comincia a essere delineato il tema centrale del capitolo. **4.** *che le*: rima franta. **5.** *promesse... attega*: la rottura del *foedus amoris* costituisce grave colpa (così anche nella classicità, cfr. cappello introduttivo). **6.** *molto è... crudele*: il fallo peggiore che una donna possa commettere nei confronti del suo servitore consiste nell'infrangere una promessa. Questo la rende più *dura* e *crudele* rispetto al non concedersi. **7.** *né fermo... mai tenga*: 'non tenga fermo né un sì né un no'. Riferimento a una topica (e classica) volubilità femminile, per cui cfr. *Aen.* IV 569-570: «varium semper et mutabile femina», ma anche, e più compiutamente, PROPERZIO II 9, 31-36 («Sed uobis facile est uerba et componere fraudes: / Hoc unum didicit femina semper opus. / Non sic incertae mutantur flamine Syrtis, / Nec folia hiberno tam tremefacta Noto, / Quam cito feminea non constat foedus in ira, / Siue ea causa gravis, sive ea causa levis»). **8-9.** 'come se le parole degli uomini non giungessero tutte alle orecchie degli dei' (SEGRE 1954, p. 200). Il *pur come* con valore di comparativo ipotetico si attesta anche nel *Furioso* (cfr. ad es. I 16, 4). L'affermazione implica un problema di ordine superiore, relativo all'impunità di una promessa infranta da una donna: un simile problema si poneva già OVIDIO in *Am.* III 3 (ma si veda anche *Ars. Am.* I 637-640), giungendo alla conclusione che la donna spergiura non è punita dagli dei al pari degli uomini perché gli stessi dei si innamorano delle belle donne, e dunque hanno un debole per loro. Qui Ariosto suggerisce un'altra possibile soluzione: che non tutte le parole vengano realmente ascoltate dagli dei. Nell'elegia classica gli dei erano garanti del *foedus amoris* (cfr. DIMUNDO 1995, p. 326-327).

[4-5] L'atteggiamento della donna verrà punito. 10-11. 'E non sa ancora che questo gli sia origine di tanto male'. ~ *questo*: l'incapacità di mantenere la parola data, riassunta alle terzine 2-3. **11-12.** *se ben non va col fallo / la pena... vendicatrice*: 'sebbene la pena che intende vendicare i torti non segue immediatamente il fallo', conclusione di terzina sentenziosa, che riecheggia alcune massime classiche secondo cui la pena comminata da Dio è lenta ma ineludibile (cfr. TOSI 1991, 1980-1982, in particolare: *Sunt di immortales lenti quidem, sed certi vindices generis humani*). Sul motivo si veda *Par.* XXII, 16-18: «La spada di qua su non taglia in fretta, / né tardo, ma' ch'al parer di colui, / che disiendo o temendo l'aspetta», ma soprattutto TASSO, *Gerusalemme liberata* XIX 38, 3-4: «O giustizia del Ciel, quanto men presta / tanto più grave sovra il popol rio!». **13.** *ma lo segue... poco intervallo*: 'ma la pena lo segue con un piccolo intervallo'. Ariosto corregge la sentenza antica relativa alla vendetta lenta,

questo gli sia, se ben non va col fallo
 12 la pena alhor alhor vendicatrice;
 ma lo segue ella con poco intervallo [5]
 et ogni cor, che qui par sì coperto,
 15 trasparente è là su più che cristallo.
 Promesso in dubbio non mi fu, ma certo [6]

distinguendo i due momenti legati al fallo e alla sua punizione, ma avvicinandoli temporalmente. **14-15.** Chiusura di terzina dal sapore nuovamente sentenzioso: il cuore, che risulta celato agli occhi terreni, è trasparente agli occhi di Dio. Si tratta di una massima già biblica (*1Sam* 16, 7: «et dixit Dominus ad Samuhel ne respicias vultum eius neque altitudinem staturae eius quoniam abieci eum nec iuxta intuitum hominis iudico homo enim videt ea quae parent Dominus autem intuetur cor»), diffusa anche nel Corano (4, 63). ~ *là su*: in Cielo, dove risiede Dio.

[6-8] La promessa è stata stretta, ma forse madonna ha cambiato idea. Il discorso si snoda attraverso due ipotesi (terz. 6-9 e 10-12): la prima, di seguito esplicitata, declina la possibilità che madonna abbia in seguito ripensato la promessa, cosa che ne confermerebbe una volubilità tutta femminile. La seconda ipotesi è invece proposta nelle terzine successive e configura una delle «colpe» più gravi che possano essere commesse: il tradimento di chi si fida. **16.** *Promesso in dubbio non mi fu*: il *foedus amoris* venne stretto con certezza. **18.** *mi si dovea per merto*: il principio veniva già enunciato da CORREGGIO, *Rime* 356, 1-3 («Se lunga servitù con molta fede / Merita grazia e merito alcuno, / O almen la pattuita sua mercede»): la *fides* dimostrata dall'amante merita un premio (cfr. anche Vr 10). **19-20.** *Se promettendo... fermi / d'attendere*: «Se promettendo pensavate di mantenere i pensieri fermi». ~ *pensier fermi*: generalmente sono *fermi* i pensieri dell'amante: così Titiro in TEBALDEO, *Rime* 287, 160-162: «Prima mover potrai ciascuna pietra / che volger mei pensier' fermi e constanti». ~ *d'attendere*: val la pena di ricordare che, se in OF C XLII 97, 3-4 («senza più differir, gli ricordava / che gli attenesse quanto avea promesso») figura la forma moderna *attendere*, in AB XXXVIII 94, 1-4: «senza piu differir, gli racordava, / che li attendesse quanto havea promesso» compare ancora la forma *attendere*, come nel Rossiano (in F già *attendere*). FINAZZI 2002-2003, p. 261 ipotizza che Ariosto abbia poi corretto la forma per allontanarsi dalla memoria dantesca di *Inf.* XXVII 110 («lunga promessa con l'attendere corto»). La correzione è effettuata anche in *Satire* III 187 (cfr. SEGRE 1984, pp. 150-151). A fronte della pervasività della correzione, effettuata sistematicamente nel poema, nelle rime e nelle *Satire* non ritengo sia semplice volontà di discostarsi da Dante, quanto una specifica scelta linguistica. ~ *indi li mutaste*: la prima ipotesi è che madonna abbia cambiato idea dopo aver stretto il *foedus amoris*. **21.** *perpetuamente*: avverbio lungo che ospita gli accenti di IV e VI (ma l'endecasillabo è a maiore). Ricorre altrove in Ariosto, in un caso in cui a divenire continua ed eterna è l'afflizione: *Cinque canti* II, LXXXVII 7-8: «et è sì inferior nel gran conflitto, / che ne riman perpetuamente afflito». ~ *da dolermi*: comincia la spirale del verbo *dolere*, a sottolineare la disperazione dell'io per la promessa infranta: due in punta di verso (vv. 21-22), uno in esordio (v. 25). Se il primo introduce il dolore per i pensieri *mutati*, il secondo (v. 2) allude al biasimo verso sé stesso per la fiducia malriposta. Il terzo, infine, avvia una nuova terzina (9) e introduce il dolore per il marchio di infamia che ne può ricavare madonna. **22.** *giudicio rio*: il giudizio errato, per la fiducia malriposta. L'espressione ricorre anche in OF XLIII 156, 5 (ma lì con significato di 'interpretazione funesta', cfr. BIGI 2012, p. 1394). **24.** *stabil scoglio*: figura, quella dello scoglio immoto, che si contrappone ai flutti delle onde evocati al v. precedente. L'immagine viene già richiamata, in variante («immobil cote»), a Vr 28, 4, alle cui note si rimanda per una panoramica del motivo. Nel capitolo 28 era l'amata a prender parola e a rivendicare

diceste darmi quel che, oltra l'havermi
 18 promesso voi, mi si devea per merto.
 Se promettendo havate pensier fermi [7]
 d'attendere, indi li mutaste, io voglio
 21 et ho perpetuamente da dolermi.
 Del mio giudicio rio prima mi doglio [8]
 che le speranze mie sparsi ne l'onde
 24 credendomi fondarle in stabil scoglio.
 Dogliomi anchor che questo eror redonde [9]
 in troppa infamia a voi, perché vi mostra
 27 volubil più che al vento arrida fronde.
 Ma se diversa era la mente vostra [10]

una sua *fides* incorrotta: qui l'amante ribalta l'immagine, destituendo di fondamento le parole di madonna.

[9] Seconda ragione della doglia dell'io. 25. *Dogliomi ancora*: ulteriore motivo di doglia è il rischio di infamare l'amata (già adombrato in Vr 27, 79-81: «sì che pel danno mio ch'io mi richiami / di voi, non vi crediate: più me spiace / che questo tropo il vostro nome infami», e là risolto attraverso lo sfogo agli elementi naturali). ~ *redonde*: 'si risolve, si ripercuote'. Forma antica di *ridondare* (cfr. GDLI, s.v. *ridondare*). **26.** *in troppa infamia*: il rischio era avvertito già in Vr 27, 81, ed era motivo di dolore per l'amante. **27.** *volubil... arrida fronde*: il paragone della volubilità femminile con le foglie trasportate dal vento è impiegato per descrivere Gabrina in OF XXI 15, 1-4: «Ma costei, più volubile che foglia / quando l'autunno è più priva d'umore, / che 'l freddo vento gli arbori ne spoglia, / e le soffia dinanzi al suo furore». La similitudine è classica: OVIDIO, *Her.* V 109-110: «Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci / mobilibus ventis arida facta volant» (ma cfr. anche il luogo di PROPERZIO II 9, 31-36, citato al v. 7); trascorre poi nella letteratura volgare in BOCCACCIO, *Filocolo* III 20: «Tu, mobile giovane, ti se' piegata come fanno le fronti al vento, quando l'autunno l'ha d'umore private» (in lirica cfr. CORREGGIO, *Rime* 80, 9-13: «Non altramente a l'aura se rivolve / sul giovene arborsel tenera fronde, / né inanti al vento vola arida polve / como costei a me si mostra e asconde, / che in un punto mi lega e puoi mi solve»). Per il paragone, ma anche per l'immagine dello scoglio evocata al v. 24, cfr. OF C XLV 101, in cui Bradamante chiama su di sé l'accusa di volubilità piuttosto che rinunciare alla sua fedeltà per Ruggiero: «Basti che nel servar fede al mio amante, / d'ogni scoglio più salda mi ritrovi. / [...] / Che nel resto mi dichino incostante, / non curo, pur che l'incostanzia giovi: / pur ch'io non sia di costui t'orre stretta, / volubil più che foglia anco sia detta».

[10-12] La promessa stretta falsamente è un inganno. Come anticipato alle terz. 6-8, la seconda ipotesi sulla rottura della *fides* riguarda la possibilità di spergiuo da parte di madonna, atto riprovevole e peggiore del furto e dell'omicidio. **30.** *secrete chiostra*: 'camere profonde e inaccessibili', quelle del cuore (cfr. la «sacretissima camera del cuore» di *Vn* II 4): *chiostra* è latinismo (plurale di *claustrum*). **31.** *tocca*: 'sfiora'. Il termine ricorre con questo significato in OF VII 29, 7: «Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca»; XXVII 43, 8: «tocca di sproni». **32.** *tradimento*: viene adombrato uno dei peccati peggiori, punito dantescaemente nel basso inferno per la sua gravità (cfr. qui vv. 35-36). ~ *di par*: 'parimenti'. **33.** *per questo*: per il tradimento ~ *per quel*: per l'inganno. ~ *morta trabocca*: della fede *morta* in senso cristiano si dà una definizione in *Cinque canti* IV, LXXXII 5-8: «Ma perché fede quasi morta è detta /

da le promesse et altro era in la bocca
 30 altro del cor ne le secrete chiostra,
 questo fu inganno et più dirò che tocca [11]
 di tradimento, ma di par la fede
 33 et per questo et per quel morta trabocca.
 A queste colpe ogn'altra colpa cede: [12]
 più si perdona a l'homicidio e al furto
 36 ch'al pergiurarsi e a l'ingannare chi crede.
 Né mi duol sì che 'l vostro attender curto [13]

quella che sta senza fare opre a bada, / procacciamo con buon'opre che sia / più grata a Dio la tua fede e la mia» (per il sintagma cfr. anche TEBALDEO, *Rime* 688, 160: «O fede morta, o ascosa clemenza»), sul modello di *Iac* II 26 («fide sine operibus mortua est»), per cui cfr. GRITTI 2018, p. 366. Nel caso del capitolo si fa allusione alla *fides* tra gli amanti. **34.** *A queste colpe... cede*: inizia qui una terzina che dispiega un sistema morale di classificazione dei peccati: il più grave risulta il tradimento nei confronti di chi si fida, che già in Dante era punito nel IX cerchio dell'inferno, quello più vicino a Lucifero. **35.** *più... al furto*: 'più facilmente si perdona il furto e l'omicidio', costruzione col dativo modellata sul latino *parcere* (= 'perdonare'). Anche nel caso di *Vr* 22, 37-39 *furti* e *omicidi* erano assunti come termine di paragone iperbolico («Peggio è che furti, e peggio è che omicidi / macchiar l'onor, che de ricchezza e vita / sempre stimar più tra li saggi vidi»). **36.** *al pergiurarsi*: 'spergiurare', voce dotta da *perjurare*, e *hapax* in Ariosto. Si segnala il luogo di OVIDIO, *Am.* I 8, 85-86: «Nec, si quem falles, tu periurare timeto: / Commodat in lusus numina surda Venus» (dove analogamente si parla di spergiuro in rapporto al *foedus amoris*). ~ *a l'ingannare chi crede*: l'inganno nei confronti di chi si fida risulta essere il più grave, anche secondo la topografia dantesca che pone i traditori nel cerchio più basso. La colpa è descritta e stigmatizzata *Inf.* XI 52-66: «La frode, ond' ogni coscienza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa. / [...] / Per l'altro modo quell'amor s'oblia / che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto, / di che la fede spezial si cria; / onde nel cerchio minore, ov' è 'l punto / de l'universo in su che Dite siede, / qualunque trade in eterno è consunto» (la distinzione tra fraudolenti e traditori era già dell'VIII libro dell'*Etica nicomachea* ed è ripresa a *Conv.* III, XI 7).

[13-14] Sul volto di madonna non compaiono segni di pentimento. «Non mi dispiace che la vostra breve corrispondenza mi abbia gettato in un profondo tormento, da cui non sono più risorto, quanto [mi dispiace di] vedere che in voi non compaia né rossore per la vergogna, né segno di pentimento per la fede infranta». **37.** *Né mi duol*: ancora il verbo *dolere*, già richiamato ai vv. 21, 22 e 25. Qui riavvia l'argomentazione. ~ *sì*: introduce una comparativa di uguaglianza che sarà poi esplicitata alla terzina 14 (*come...*, v. 40). ~ *attender curto*: su *attendere*, modernamente *attenere*, si veda la nota al v. 5. Qui si riferisce a un mantenimento breve (*curto*) della promessa (è tessera di *Inf.* XXVII, 110, «lunga promessa con l'attender corto»). **38.** *m'abbia... martire*: per l'immagine si veda anche il luogo (successivo) di B. TASSO, *Inni et ode* 25, 48-50: «tal che di lui se non v'incresce, / sommergerà nel fondo / del suo martir che non ha pari al mondo». **40.** *arrossire*: i rossori ariosteschi sono spesso ad appannaggio femminile e vengono sempre scatenati dalla vergogna. Si vedano *Satire* V, 258: «Se pur tal volta errasse, l'ammonisci / senza ira, con amore; e sia assai pena / che la facci arrossir senza por lisci»; ma anche *OF* XXVIII 83, 5-8: «E molto più n'ha ad arrossir le gote, / quando bestemmia, ladroneccio, dolo, / usura et omicidio, e se v'è peggio, / raro, se non dagli uomini, far veggio». **41.** *fede rotta*: la *fides* infranta. L'espressione ricorre in *OF* I 19, 7, ma soprattutto XXXVIII 23, 6, in cui

m'abbia summerso al fondo del martire,
 39 al fondo onde non son mai più risurto,
 come che per vergogna né arrossire, [14]
 né segno alcuno per la fede rotta
 42 <di pentimento in voi veggio apparire.
 La fede mai esser non dee corrotta,> [15]
 o data a un solo o data che odan cento
 45 data in palese o data in una grotta.
 Per la vil plebe è fatto il giuramento, [16]
 ma tra li spirti più ellevati sono
 48 le semplici promesse un sacramento.
 Voi, donne incaute, alle quali era bono [17]

Bradamante si lamenta con Marfisa per una supposta crudeltà di Ruggiero, che sarebbe venuto meno alla loro promessa («Poi Marfisa ritornò a dolerse / del suo fratel che le ha la fede rotta»): anche lì *rotta* in punta di verso rima con *grossa* (v. 2), qui al v. 45.

[15-16] Riflessioni sul valore delle promesse. 42-45. ‘La fede non deve mai essere tradita, che sia data dinnanzi a una sola persona o che sia data mentre ascoltano in cento, che sia data alla luce del sole o in una grotta’. La *fede* va intesa in senso latino (*fides*) ed è regolata da una serie di tacite regole. Da ultima CABANI 2016, p. 120 (ma è acquisizione critica di lungo corso) ha notato la stretta vicinanza del passo con un’ottava del *Furioso*: XXI 2 («La fede unqua non debbe esser corrotta, / o data a un solo, o data insieme a mille; / e così in una selva, in una grotta, / lontan da le cittadi e da le ville, / come dinanzi a tribunali, in frotta / di testimon, di scritti e di postille, / senza giurare o segno altro più espresso, / basti una volta che s’abbia promesso»). Il passo è tratto dal prologo che prelude alla vicenda di Gabrina, personaggio (ancora femminile) dalla scoperta connotazione negativa. **46-48.** La terzina amplia il concetto espresso nel distico conclusivo dell’ottava appena citata (vv. 7-8). Una simile regola morale era già enucleata in BOIARDO, *IO I XXVIII* 28, 5-8: «... egli è chiaro e palese / che tra gentile e generosa gente / solo a parole se observa la fede; / senza giurare l’uno all’altro crede» (le parole sono messe in bocca ad Angelica e rivolte ad Orlando). La declinazione cortese del principio fa sì che alle anime gentili e nobili non sia necessario ricorrere al *giuramento*, inteso come atto formale e solenne dal valore promissorio. Che i giuramenti degli innamorati fossero inattendibili è consapevolezza ariostesca espressa altrove (*OF X* 5, 4-8: «L’amante, per aver quel che desia, / senza guardar che Dio tutto ode e vede, / avviluppa promesse e giuramenti, / che tutti spargon poi per l’aria i venti»); ma qui l’accezione leggera del *Furioso* (che affonda le radici nel noto principio per cui «quidquid iurarunt ventus et unda rapit», PROPERZIO II 28, 8) non è contemplata. **47. vil plebe:** sintagma che ricorre anche in *OF XX* 91, 6. **48. le semplici... un sacramento:** in rima ricca con *giuramento*. Il sacramento è inteso qui quale dichiarazione solenne di assunzione di un impegno («In senso concreto: l’impegno assunto con il giuramento»: GDLI, s.v. *sacramento*, 9). Allo stesso modo è inteso in *I suppositi* II, III 67-69: «Voglio che tu mi giuri per sacramento che mai tu non parlerai». Cfr. anche *OF XXIII* 78, 1 («Ho sacramento di non cinger spada»).

[17-18] Appello alle donne incaute. Inizia una nuova sequenza del capitolo dedicata alla fugacità della bellezza femminile, che spinge l’io a mettere in guardia le donne. **49. donne incaute:** l’apostrofe alle *donne incaute* valica il diretto interlocutore, l’amata, per estendersi a tutte le giovani che non badano

esser belle nel cor come nel volto,
 51 l'un di natura et l'altro proprio dono,
 troppa baldanza et troppo arbitrio tolto [18]
 v'avete e di poter tutte le cose
 54 forse vi par perché potete molto.
 Se da le guancie poi cadon le rose, [19]
 fuggon le gratie, se riman la fronte
 57 crespa, et le luci oscure et lacrimose,
 se l'auree chiome et con tal studio conte [20]
 mutan color, se si fan brevi et rare,
 60 di vostri danni è vostra colpa fonte.
 De la vostra beltà, che così spare, [21]

alla prudenza e alle promesse. **50.** *esser... nel volto*: la bellezza interiore è equiparata a quella esteriore. **52-54.** '[voi] avete preso troppa baldanza e troppa licenza e forse vi pare di poter fare tutte le cose, visto che potete molto'. **52-53.** *troppa baldanza... tolto / v'avete*: il verbo polisemico *togliere* ha qui il significato di *prendere* (ma cfr. anche GDLI, s.v. *togliere*, 74, 77), come accade in altri luoghi del *Furioso*: II 9, 5-6 («Non convien (dice il Vento) ch'io comporti / tanta licenza che v'avete tolta»); IX 55, 1-2; XLIII 137, 1-4; XLIX 73, 8.

[19-21] Fugacità della bellezza femminile. Il motivo della bellezza femminile destinata a sfiorire è petrarchesco (cfr. in particolare *Rvf* 12, 3-7, dove si ritrova una *descriptio mulieris* simile a quella qui declinata: «ch'ì veggia per virtù degli ultimi anni, / donna, de' be' vostr'occhi il lume spento, / e i cape' d'oro fin farsi d'argento, / e lassar le ghirlande e i verdi panni, / e 'l viso scolorir»), ma anche classico: in OVIDIO, *Am.* III 3, come qui, il tema si lega all'infrazione del *foedus amoris* (cfr. cappello). **55.** *Se da... le rose*: l'immagine indica la perdita del colore delle gote, associato alla vecchiaia. Le rose sono spesso alluse per descrivere il colore dell'incarnato delle guance (cfr. POZZI, 1974, pp. 72-73); in *Vr* 26, 47, erano metafora per le labbra. **56-57.** *se riman la fronte / crespa*: la fronte rugosa (*crespa*) è propria dei vecchi, come accade nella trasformazione di Alcina, che a sua volta risente di quella di Aletto in *Aen.* VII 417, in *OF* VII 51, 8: «e fe' crespa la fronte e l'altra pelle» (ma si veda anche *OF* IV 27, 7: il «viso crespo» di Atlante). In A l'espressione *fronte crespa* ancora non c'era («rugò la fronte e s'increspò la pelle»). Segnalo il forte *enjambement* che separa l'attributo dal suo sostantivo. **57.** *le luci oscure et lacrimose*: gli occhi, che con la vecchiaia si fanno opachi e lucidi. **58.** *l'auree chiome*: le topiche chiome dorate (l'espressione anche per i capelli di Angelica, cfr. XII 33, 4). ~ *con tal studio conte*: 'ornate con tanto impegno' (cfr. GDLI, s.v. *conto*^A). **59.** *mutan colore*: le chiome d'oro con la vecchiaia ingrigiscono (*Rvf* 12, 5: «e i cape' d'oro fin farsi d'argento»). ~ *brevi e rare*: 'corte e rade'. **60.** *di vostri... fonte*: 'la fonte dei vostri danni è la vostra colpa'. L'invecchiamento precoce è provocato dal comportamento di madonna, che tradisce il *foedus amoris*, stretto secondo la tradizione classica dinnanzi alle divinità che ne fanno da garanti. In OVIDIO, *Am.* III 3, il poeta lamenta che nonostante gli spergiuri madonna non invecchi precocemente per volere degli dei. Ma conviene riportare anche il passo di Properzio sulla malattia che ha colto Cinzia per non aver mantenuto un giuramento proferito davanti agli dei (II 28, 5-9: «sed non tam ardoris culpa est neque crimina caeli, / Quam totiens sanctos non habuisse deos. / Hoc perdit miseras, hoc perdidit ante puellas: / Quidquid iurarunt, uentus et unda rapit»). **61.** *che così spare*: 'che così dispare'. **62-63.** 'forse la natura non sarebbe così prodiga se voi foste più restie a concedere la fedeltà'.

forse natura prodiga non fora
 63 se voi di vostra fe' fusse più avare.
 Ma donna in nessun luoco, a nessuna hora, [22]
 d'ordire inganno altrui mai s'hebbe loda
 66 sia a chi si vuol, né agl'inimici anchora.
 E chi serà che con più biasmo s'oda [23]
 notar di quel ch'agli congiunti suoi
 69 o di sangue o d'amor cerchi usar froda?
 Tanto più a chi si fida! Hor chi di noi [24]
 eran più d'amor giunti et chi fidarsi
 72 puote mai più ch'io mi facea di voi?
 S'al merito e al demerito aspettarsi [25]

[22-24] Il tradimento di chi si fida resta la colpa peggiore. 65-66. 'mai [donna] ricevette lode per ordire un inganno, sia a chi si desidera, ma nemmeno ai nemici'. **67-69.** 'E chi ci sarà che si senta accusare con più biasimo di colui che cerchi di perpetrare una frode ai suoi congiunti di sangue o di amore?'. Si veda il già richiamato luogo dantesco *Inf.*, XI, 52-54 («La frode, ond'ogne coscienza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa»), che delimita la colpa più grave punita all'inferno. **67. notar:** con il significato di *accusare* è impiegato da Ariosto anche in *OF C XXVII* 110, 1-2 («Or Rodomonte che notar si vede / dinanzi a quei signor di doppio scorno»). **68-69 congiunti suoi / o di sangue o d'amor:** allusione ai consanguinei o agli amanti uniti da un patto d'amore. **71. d'amor giunti:** allusione al *foedus amoris* (l'espressione è attestata in *OF XLVI* 17, 2). **71-72. e chi fidarsi / puote... di voi?:** 'e chi può mai fidarsi di più di me che facevo di voi?'. L'amante crede ciecamente alla *fides* di madonna.

[25-27] In un sistema di punizione delle colpe la donna deve redimersi velocemente. Ho modificato la punteggiatura messa a testo da FATINI 1924 e poi accettata da tutti gli editori successivi, secondo cui tra la terzina 25 e la 26 viene posto un punto fermo. Correggo in una virgola, traferendo la principale al v. 76 e mettendo tra parentesi il v. 75 (che assume valore d'inciso), per conferire coerenza argomentativa a tutto discorso, di cui fornisco una parafrasi: 'Se è vero che al merito e al demerito l'uomo deve aspettarsi un premio e una punizione corrispondente (e gli dei non mancano di premiare e punire), quanto temo io che vi si procuri qualche danno...!'. **73-74.** in un sistema di giustizia divina premi e punizioni sono distribuiti secondo un principio meritocratico. **75. né... scarsì:** in *Vr* 22, 28-30, l'esistenza degli dei veniva revocata in dubbio, per la fallibilità del principio meritocratico; qui l'universo morale è ricomposto e gli dei amministrano correttamente la giustizia: alla luce di questo, l'io deve temere per le sorti dell'amata che ha tradito la promessa. **76. come... male:** apodosi del periodo ipotetico, che dà luogo a un'esclamativa. **79-80. o macchiar l'unge / o vedesi un crin mosso:** piccoli elementi che ledono madonna: un'unghia macchiata o un capello mosso (piccoli accadimenti, già però insostenibili per l'io, se a procurarli è lui). **77. 'l pentir prima e 'l satisfar:** i passi che madonna deve compiere per redimersi: già classicamente il *foedus amoris* poteva essere riallacciato. ~ *giunge.* verbo concordato alla latina. **81. sollo... disgiunge.** SEGRE 1954, p. 202 segnala il luogo di *Purg.* VIII, 15 («che fece me a me uscir di mentes»); evocherei piuttosto la vicinanza con il verso bembiano *Rime* 116, 3: «et dolcemente me da me divide», riferito all'effetto del sole-amata sull'io (ma anche BEMBO, *Rime* 37, 26: «sí novamente me da me disciolse»); e più in generale la memoria petrarchesca di *Rvf* 292, 3: «che m'avean sí da me stesso diviso», in contesto estatico. Nel caso ariostesco indica il venir meno dell'io.

l'huom deve il premio et il suplicio uguale,
 75 (né al punir, né al premiar son li dei scarsi),
 come temo io che ve ne vegna male, [26]
 se 'l pentir prima e 'l satisfar non giunge
 78 a cassar questo error più che mortale!
 S'a voi per mia cagione o macchiar l'unge [27]
 o vedési un crin mosso, ohimè, che doglia!
 81 Sollo il pensarvi me da me disgiunge.
 Voi de periglio et me di pena toglia [28]
 un pentir presto, un satisfarmi intiero;
 84 che sia il debito vostro, et quel ch'io voglia,
 ch'a sapere habbia altri che voi non chero.

17. darmi] -mi *su lettere indecifrabili* ◇ 22. doglio] do>l<glio ◇ 42-43. *mancano* ◇ 44. odan] o- *su lettera indecifrabile, forse a*
 ◇ 49. bono] -o- *da -u-* ◇ 51. di natura] di>na<natura ◇ proprio] -o- *inserita in interlinea* ◇ 58. conte] -t- *riscritta* ◇ 71.
 giunti] giua(n)ti *con titulus ins. sulla -a-* ◇ 76. vegna] >o< vegna ◇ 81. disgiunge] -nge *da -gne* ◇ 82. de] -e *riscritta*

[28] Conclusione esortativa. 83. *un pentir... intiero*: soggetti della proposizione, già richiamati al v. 77 (concordano con il verbo *toglia*).

85. *ch'a sapere... non chero*: 'non chiedo che altri oltre a voi debbano saperlo'. Di nuovo, la promessa per avere validità non deve necessariamente avere testimoni: il *foedus amoris* è realizzato con gli dei a testimonio.

(Fatini son. II; Bozzetti XXXII; Finazzi XXXII)

Il sonetto è trasmesso dai collettori e da altri quattro manoscritti (Bo1, L3, N5, To). Il codice To, un miscelaneo della prima metà del Cinquecento, propone una versione del testo in cui le terzine appaiono riscritte (ma pare operazione non autoriale, stando a FINAZZI 2002-2003, p. 260), e riconduce inoltre il sonetto alla penna di Tommaso Baldinotti (1451-1511).

Nel Rossiano Vr 32 è il primo componimento breve dopo la lunga sequenza di capitoli (Vr 20-31), e viene ad assumere un ruolo ponte nei temi che di qui a poco saranno nuovamente declinati. Da Vr 27 in poi il comportamento di madonna volge alla discontinuità, imponendo all'amante un duro servizio amoroso (Vr 29) e attese inappagate (Vr 30), a arrivando a sfiorare la rottura del *foedus amoris* (Vr 31). In questo sonetto l'io torna a considerare le dinamiche del rapporto amoroso, per concludere che l'incostanza di madonna è dovuta a una corrispondenza disuguale: Amore ha colpito i due amanti con diversa potenza («non fu pare il dardo», v. 5), dimostrando in tal modo tutta la sua inesperienza.

La disposizione degli elementi lungo il sonetto risulta contraddistinta da alcune simmetrie ricercate. La prima quartina è regolata da un andamento binario, che ricalca formalmente la discrepanza del sentimento provato dai due contendenti. Essi, infatti, non si amano allo stesso modo: al «breve sguardo» di madonna corrisponde l'«aspra passion» che «dura tanto» dell'io (v. 2); all'«interrotto gaudio» procurato da lei risponde il «fermo pianto» di lui (c. 3); al «partir presto» di madonna segue il «ritornarvi tardo» dell'io (v. 4). Si noti poi la studiata orchestrazione interna delle coppie sostantivo + aggettivo, da cui si ricava il seguente schema: **assa** (vv. 1-2), **asas** (v. 3), **sasa** (v. 4); ancora, si può aggiungere che le coppie aggettivali procedono per contrari (*breve-tanto; interrotto-fermo; presto-tardi*), così come fanno sostantivi cui si riferiscono (*sguardo-passion; gaudio-pianto; partir-ritornarvi*). Tale andamento produce un voluto cortocircuito logico, perché (in un rapporto ideale) gli aggettivi andrebbero riferiti al sostantivo cui in verità si oppongono: *interrotto* a «pianto»; *fermo* a «gaudio» etc. L'effetto che ne deriva aiuta a comprendere quell'iniziale lamento («ahi lasso», v.1), perché l'io si ritrova in una condizione che non è quella del felice e bilanciato rapporto d'amore.

Le cause di tale squilibrio tra amata e io vengono spiegate nella seconda quartina e nella prima terzina, e sono da attribuirsi interamente alla fallacia di Amore, topicamente ritratto come un dio. Le armi al suo servizio – l'arco (v. 5), la fiaccola (v. 6), il laccio (v. 9) – si rivelano inefficaci a colpire, bruciare, a catturare l'amata, mentre al contrario l'io ne è fatto presto preda. Tornano poi a impreziosire il sonetto altre figure di *dispositio*: il chiasmo evidente dei vv. 7-8 (*a me-voi; voi-io*), e quello più velato dei vv. 9-10 (*voi-meco; me-voi*) costruito al contrario del precedente; il parallelismo dei vv. 5-6 («non fu pare il dardo»; «né il fuoco par»). Il tutto contribuisce a procurare l'estremo ordine della seconda quartina, che procede a versi alternati (uso dell'arco; uso del fuoco; effetto dell'arco; effetto del fuoco).

Chiude il sonetto una terzina che, come suggerisce CABANI 2016, p. 111, funziona come il distico di chiusura di un'ottava: luogo dello scarto, del consuntivo, del suggello ingegnoso. L'inefficacia delle armi di Amore su madonna induce l'io a concludere che la sua *descriptio* tradizionale – giovane e cieco – sia veritiera («ben mostrò ch'era fanciulo e cieco», v. 14), giacché dimostra l'avventatezza tipica della fanciullezza, e l'illogicità di chi colpisce al buio (su Amore cieco e sulle sue implicazioni morali dalla classicità al Rinascimento si veda la bella ricognizione di PANOFKY 1975).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE ECD. La rima A è inclusiva (*sguardo : tardo : dardo : ardo*) e assonante con B (*-ardo, -anto*)

Mal si compensa, ahi lasso, un breve sguardo
all'aspra passion che dura tanto,
un interrotto gaudio a un fermo pianto,
4 un partir presto a un ritornarvi tardo.
Et questo avien ché non fu pare il dardo,
né il fuoco par ch'Amor n'accese a canto:
a me il cor fisse, voi non toccò il manto,
8 voi non sentite il foco et io tutto ardo.
Pensai che ad ambi avesse teso Amore,
e voi dovesse a un laccio coglier meco,
ma me sol prese e lasciò andar voi sciolta.
12 Già non vid'egli molto a quella volta,
che, s'avea voi, la preda era maggiore:
e ben mostrò ch'era fanciulo et cieco.

1. ahi] a>c<hi ◊ 13. che] C>c<he

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc Bo1 L3 N5 To

1. *Mal si compensa*: la sentenziosità dell'avvio in terza persona («si compensa», v. 1) è subito corretta dall'interiezione, «ahi lasso», che ci informa che il quadro che segue riguarda da vicino l'amante. ~ *breve sguardo*: l'aggettivo si contrappone a *tanto* del v. 2: lo sguardo dell'amata è breve in quanto rapido e disattento. **2.** *aspra passion*: è *iunctura* che si riscontra anche nel *Furioso* (XXX 3, 4; C XXXII 88, 6): risulta particolarmente significativo che nel canto XXX il narratore si dica preda dell'«aspra passion» per la «nimica mia» (v. 6), e che tale stato lo abbia indotto a proferire parole dure contro le donne nei canti precedenti (XXVIII e XXIX). Il passo del *Furioso* suona come conferma dell'autorappresentazione che il poeta dà di sé nelle rime e nel poema attraverso lo stesso lessico. **3.** *gaudio*: nel Rossiano il termine *gaudio* è sempre riferito alla gioia amorosa dell'attesa e dell'appagamento. Qui risulta *interrotto*, come altrove nel Rossiano a partire da Vr 27, momento in cui la corrispondenza non sembra più piena (Vr 27, 55: «Una dilazion già m'era lunga / d'una notte intermessa, ed or, ahi lasso! / il mio contento a mesi si prolunga»). L'interruzione va imputata a madonna, come tutti gli elementi disposti a sinistra nella quartina. ~ *fermo pianto*: un pianto (dell'io) durevole, perché legato al suo inamovibile servizio amoroso. **4.** *un partir... tardo*: la mancata corresponsione delle due azioni degli amanti, che vettorialmente si contrappongono (l'amata per forza centrifuga esce dal cerchio degli amanti, l'amante vi entra), fa sì che essi si perdano, manchino l'occasione.

5. *non fu pare il dardo*: topica l'immagine di Amore arciera, che con il *dardo* (la 'freccia') fa innamorare. In questo caso tuttavia il *dardo* non fu uguale per l'io e l'amata: viene variato il motivo ovidiano (*Met.* I 467 e ss.) e poi petrarchesco dell'«aureo» e «impiombato strale», per cui uno faceva innamorare e

l'altro disinnamorare (*Rvf* 206, 10-11: «Amor l'aurate sue quadrella / spenda in me tutte, e l'impionbate in lei»). Nel caso di Ariosto le due frecce scagliate da Amore all'io e a madonna fanno innamorare, ma perforano in modo diverso, producendo una situazione di disuguaglianza. **6.** *né il fuoco... canto*: la seconda arma di Amore, la fiaccola, è iconograficamente meno diffusa dell'arco, ma ben attestata fin dalla latinità: OVIDIO, *Am.* I 15, 27: «donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma». **7-8.** Disposizione chiastica degli emistichi: quelli esterni dedicati agli effetti di Amore sull'io (1 e 4), quelli interni agli effetti di Amore su madonna (2 e 3). Una simile disposizione, meno netta nelle partizioni, coinvolge anche i vv. 10-11. **7.** *fisse*: 'trafisse' (da *figgere*). ~ *voi non toccò il manto*: la freccia di Amore non arriva a toccare la sopravveste (*manto*) di madonna (nel poema *manto* ha quasi sempre questo significato: «XIV 130, 4-5: «et a questo et a quello affrappa il manto, / come sien l'arme di tenero peltro»). Si veda anche il luogo parallelo di *OF XXXVIII* 4, 3-4: «io parlo d'uno amante a cui non lieve / colpo d'Amor passò più là del manto». **8.** *ardo*: verbo che descrive topicamente la condizione di ardore dell'amante.

9. *ad ambi*: 'ad entrambi'. ~ *avesse teso Amore*: il laccio. Amore, ora identificato con il cacciatore, ricorre alla tecnica venatoria del laccio, usata per l'uccellazione (sulla metafora della caccia di Amore si veda BARBERI SQUAROTTI 2000, pp. 119 e ss.): altre tecniche venatorie a *Vr* 7. **10.** *e voi dovesse... meco*: 'e vi dovesse prendere a uno stesso laccio con me'. **11.** *lasciò andar voi sciolta*: memoria di *TC III* 145: «Così preso mi trovo ed ella è sciolta» (con la stessa rima *sciolta-volta*, qui al v. 12); ma cfr. anche *Rvf* 6, 3: «et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta».

12. *non vid'egli molto*: inizia ad avanzarsi l'ipotesi che Amore non veda, giacché ha agito in modo dissennato e illogico, colpendo la preda «minore», ossia l'io. **14.** *ch'era fanciulo e cieco*: la rappresentazione di Amore come un giovane (il *puer alatus*) è topica e affonda le proprie radici nella latinità (ORAZIO, *Carm.* III 12, 4: «puer ales»; *Ars. am.* I 10: «sed puer est»; ma soprattutto la nota *descriptio* di Cupido a opera di PROPERZIO II 12, 1-12; e si veda poi PETRARCA, *Epyst.* I 8, 47-49: «taciteque faces et conscius ardor, / unde iacit flammis et tinctas igne sagittas / ille puer nostroque levis circumvolat orto?»). Altrettanto diffusa risulta la credenza che Amore fosse cieco («caecus amor», «caeca cupido»), per cui rimando interamente a PANOFSKY 1975 (e in particolare, p. 136, per i riferimenti classici). Si veda anche il passo di *Rvf* 151, 9-11: «Cieco non già, ma faretrato il veggo; / nudo, se non quanto vergogna il vela; / garzon con ali: non pinto, ma vivo», una delle più fortunate rappresentazioni di Amore, che tuttavia accoglie una tradizione medievale che rifiuta la cecità del dio.

(Fatini son. XVI; Bozzetti XXXIII; Finazzi XXXIII)

Il sonetto è trasmesso dai soli collettori, e mostra uniformità con altri pezzi brevi della raccolta. In particolare, riprende il rapporto tra *speranza* e *desiderio* che avvia il Rossiano (cfr. in particolare Vr 2 e 4), dove già ricorreva, come qui, il motivo del volo e dell'innalzamento del desiderio in luoghi inaccessibili alla speranza (qui ai vv. 3-4). Ci troviamo in un altro punto del canzoniere, ma la parabola che va disegnando il macrotesto sembra precipitare rapidamente verso la situazione di partenza – e petrarchesca –, in cui l'io era preda di un irrisolvibile dissidio amoroso, con l'amata che gli si sottraeva. Il sonetto inizia così con una serie di esclamative patetiche, modulate dall'interiezione «deh» (vv. 1, 2, 3), che disegnano un orizzonte ideale – ma al momento irrealizzabile – in cui le aspirazioni dell'io corrispondono alla realtà esterna («voless'io quel che voler devrei!», «serviss'io quant'è il servire accetto!», vv. 1-2). Se così fosse, ossia se l'io riuscisse a desiderare ciò che gli si può realmente corrispondere, non avrebbe motivi per cui *languire* (v. 5), e per cui permanere in quello stato doloroso. Accanto a una decisa ripresa di motivi che si affastellano agli esordi della raccolta, inizia ad affacciarsi l'idea secondo cui l'amante dovrebbe rinunciare a quel sentimento («So quel ch'io posso e so quel che far degio», v. 9): basti quest'aurorale consapevolezza a spiegare la collocazione del sonetto in questo luogo, lontano dagli esordi in cui ci si chiedeva se tale «martire» sarebbe stato eterno (Vr 1, 9-11). Ricordo, inoltre, che la preparazione alla rinuncia (dichiarata sul finire di Vr 46), e dunque alla chiusa della raccolta, comincia proprio con questa nuova sezione di liriche.

Tutto il sonetto sembra porsi sotto il nume tutelare del lungo «cominciamento» del Canzoniere: dal motivo del colpo mortale, sferrato da Amore mentre l'io non prestava attenzione (*Rvf* 2-3, qui ai vv. 5-6), alla topica del desiderio rappresentato come un cavallo senza freno, che innerva l'ultima terzina (*Rvf* 6). Sul motivo del cavallo si sofferma LONGHI 2000, p. 515, sostenendo che «Nelle *Rime* ariostesche, il Cavallo rappresenta, per metafora, le forze interiori difficili da dominare» (alludendo anche a un'altra canzone ariostesca, canz. I 29-44, dove inizialmente l'io riesce a dominare il desiderio, ma poi questo torna al «natural suo primo istinto»). Longhi non accenna al fatto che si tratta di una metafora di lungo corso, petrarchesca (con *Rvf* 6), e ancor più antica, che affonda le proprie radici nella filosofia platonica, e che Ariosto qui adegua alle sue rime, appaiandola al motivo altrettanto fortunato della dicotomia tra desiderio ingovernato e speranza realistica.

Ancora, si noti, come nel sonetto precedente, la struttura realizzata attorno alla sua *pointe* finale, di natura sentenziosa (come suggerisce quel «Ben», v. 12, posto a inizio verso).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE ECD. Le rime A (-ei) e D (-io) sono vocaliche.

Deh, voless'io quel che voler devrei!
 Deh, serviss'io quant'è il servire accetto!
 Deh, Madonna, l'andar fussi interdetto
 4 dove non vola speme ai disir miei!
 Io son ben certo che non languirei
 di quel colpo mortal ch'in mezo 'l petto,
 non mi guardando, Amor, mi diede et stretto

- 8 da le catene sue già non serei.
 So quel ch'io posso e so quel che far degio;
 ma più che giusta elettione, il mio
 fiero destino ho da imputar s'io fallo.
- 12 Ben vi vuo' ricordar ch'ogni cavallo
 non corre sempre per spronar, et vegio,
 per punger troppo, alcun farsi restio.

6. quel | quell>o< ◇ 11. fiero | f- *agg. dopo la cassatura di L-* ◇ da | -a da -o ◇ 12. cavallo | *seconda -l- agg.*

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp [Pc]

1. *voless'io quel che voler devrei*: 'se io volessi quel che dovrei volere'. Subito viene enunciato lo scarto tra ciò che l'io vuole e desidera e ciò che in realtà dovrebbe volere e desiderare. Sono racchiusi in questo divario le cause del suo languire (v. 5). **2.** *servire*: è il verbo tecnico del *servitium amoris*. **3-4.** 'Deh, Madonna, se fosse vietato ai miei desideri di andare dove la speranza non può'. Torna uno dei motivi che struttura i primi pezzi del Rossiano, quello relativo alla discrepanza tra *speranza* e *disio*: per il luogo di Vr 33, si veda in particolare Vr 4, 6-9: «al desire, / che non osa seguire / la speme, ché le par che quella fia / per lei troppo erta e troppo lunga via», dove ricorre la speranza che cerca di tener dietro al desiderio, il quale sempre si innalza con più ardimento.

5-8. 'Io sono ben sicuro che non soffrirei per quel colpo mortale che Amore mi inferse in mezzo al cuore, mentre non me ne guardavo, e non sarei già stretto dalle sue catene'. **5.** *non languirei*: consueto stato tormentato dell'amante, dovuto alle aspettative mancate. **6.** *colpo mortal ch'in mezzo 'l petto*: è la percossa improvvisa perpetrata da Amore al cuore dell'io. Si tratta della diffusa situazione che genera l'innamoramento. L'espressione *colpo mortal* viene da Petrarca (che a sua volta la muta da DANTE, *Rime* 43, 9-10): si veda soprattutto *Rvf* 2, 7: «quando 'l colpo mortal là giù discese». **7.** *non mi guardando*: 'mentre non me ne guardavo'. Ancora un motivo antico (classico e trobadorico), quello dell'io sprovvisto di difese e di Amore che agisce senza preavviso, declinato nel 'cominciamento' del Canzoniere: *Rvf* 3, 3-6 «quand'i' fui preso, e non me ne guardai, / che i be' vostr'occhi, donna, mi legaro. / Tempo non mi pareo da far riparo / contra ' colpi d'Amor». Tale circostanza archetipica troverà spazio anche nella canzone ariostesca *Non so s'io potrò ben chiudere in rima* (Fatini, canz. I), rimasta fuori dal Rossiano, ma pervenutaci in forma autografa: «Quando men mi guardai, / quei pargoletti, che ne l'auree cresse / chioe attendean, qual vespe / a chi le attizza, al cor mi s'aventâro, / e nei capelli vostri lo legârò» (vv. 128-32, BIANCHI 1992, p. 230; SANTORO 1989, p. 224). **8.** *da le catene sue*: motivo di Amore carceriere. Ancora lessico canonico petrarchesco: «son le catene ove con molti affanni / legato son» (*Rvf* 266, 10-11); «riman legato con maggior catena» (*Rvf* 8, 14). Per il motivo della prigionia d'amore si veda soprattutto Vr 19.

9. *So quel ch'io posso... degio*: l'io sembra consapevole circa le proprie possibilità e le azioni migliori da intraprendere. Sembra qui palesarsi per la prima una prima coscienza della rinuncia al sentimento, adombrata poi con più insistenza più avanti nella raccolta (Vr 46). **10-11.** 'ma più che una scelta razionale devo incolpare il mio destino feroce, se io fallisco'. Per la predestinazione che vince sulle scelte individuale si veda *Rvf* 247, 12-14: «Amor la spinge et tira, / non per election, ma per destino» (ma cfr. anche *Par.* XV 39-42: «io non lo 'ntesi, sì parlò profondo; / né per elezion mi si nascose, /

ma per necessità»). Nel sonetto ariostesco, l'amante non può sottrarsi al servizio amoroso per predestinazione. **11.** *fiero destino*: è tessera che ricorre anche nel poema: *OF* IV 30, 5-6: «Disio d'onore e suo fiero destino / l'han tratto in Francia dietro al re Agramante», spiega Atlante presentando Ruggiero, anch'egli impossibilitato a sottrarsi a una predestinazione (nonostante gli sforzi di Atlante per impedire l'inverarsi della profezia). La stessa espressione anche a *OF* XXXIX 78, 1.

12-13. *ogni cavallo / non corre sempre per spronar*: 'non tutti i cavalli corrono sempre per gli (a causa degli) sproni'. SANTORO 1989, p. 225 e BIANCHI 1992, p. 230 interpretano *per spronar* come una concessiva («per quanto lo si sproni / benché lo si sproni»); preferisco invece il valore causale suggerito già da SEGRE 1954, p. 137. L'immagine del *disio* del poeta, ingovernabile perché soverchiante, struttura già *Rvf* 6, e a sua volta affonda le sue radici nell'antichità (ma si veda anche DANTE, *Conv.* IV, XXVI 6-7). Nel caso di Ariosto, il riferimento agli *sproni* sembra suggerire l'impossibilità di dare una direzione precisa al cavallo, che già corre. **13-14.** *e vegio, / per... restio*: 'e vedo qualcuno di questi divenire indomabile per essere stato eccessivamente spronato'. SEGRE 1954, p. 137, allega *Rvf* 48, 12-14: «così 'l desio, che seco non s'accorda, / ne lo sfrenato obietto vien perdendo, / e per troppo spronar la fuga è tarda»; ma mi sembra significativo richiamare il già citato *Rvf* 6, 7-8: «né mi vale spronarlo, o dargli volta, / ch'Amor per sua natura il fa restio». Il luogo citato da Segre può creare un fraintendimento, perché lì il desiderio, nell'atto di «perseguire sfrenatamente il suo oggetto» (BETTARINI 2005, p. 247) e dunque ricevendo tanti sproni, cala e diminuisce; qui al contrario Ariosto vuole dire suggerire che stimoli eccessivi in una direzione (l'uscita dall'amore) possa causare l'ingovernabilità del cavallo, e dunque un desiderio sproporzionato.

(Fatini son. XVII; Bozzetti XXXIV; Finazzi XXXIV)

Il componimento si trova nei collettori e in altri due manoscritti: Bo e L3, quest'ultimo latore di un manipolo significativo di rime ariostesche.

Gli occhi di madonna sono oggetto di contemplazione da parte dell'amante, che ne ricava l'improvvisa quiescenza di ogni «martiro» (v. 4); ma non appena il contatto s'interrompe, il «tormento» (v. 6) si ripresenta con una tale forza che annulla perfino la memoria di qualsiasi piacere. Da qui proviene il desiderio di prolungare la vista o ripeterla («di vedervi già sì vago», v. 9), perché l'amante non possiede strumenti per sopperire alla mancanza – distruttiva – dell'immagine di lei: l'immagine *fissa* nel cuore non riesce infatti ad arrecare altrettanti benefici. Il desiderio dell'io si scontra, tuttavia, con la ritrosia di madonna, il cui «guardar» è per lei fonte di fastidio e molestia («m'attrista», v. 12). L'amante arriva a concluderne che si tratti d'invidia per il suo eccezionale sentimento d'amore, e non ne comprende la riluttanza, visto che il di lui sguardo non le fa perdere nulla («nulla a voi perde», v. 14), ma risulta invece di grande appagamento per l'io.

L'incipit del sonetto ammicca a un luogo petrarchesco (*Rvf* 14, *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*) in cui sono particolarmente sensibili gli effetti che la contemplazione di Laura o il suo impedimento generano sull'io (in particolare *Rvf* 14, 17, 18). Già SEGRE 1954, p. 138 segnalava la vicinanza delle quartine del sonetto ariostesco con *Rvf* 17, 1-12, in cui il «mirarvi intento e fiso» (v. 8) arrestava il fuoco delle passioni e l'interruzione del contatto visivo aveva il potere di *agghiacciare*. Se tuttavia nella fonte petrarchesca la vicinanza all'amata suscitava anche effetti negativi (prima terzina), in Ariosto la dinamica è più lineare: *mirare* l'oggetto d'amore dona immediatamente pace (e l'istantaneità dell'effetto è suggerita dalla similitudine con il falcone, per la cui fortuna cfr. note); interrompere la contemplazione causa immediatamente la produzione di sospiri e lo sprofondamento nella sofferenza.

Le terzine si allontanano dalle presenze petrarchesche, introducendo due motivi più singolari: l'idea che la memoria non funzioni quanto la vista, perché l'immagine trattenuta nel cuore non arreca giovamento quanto la contemplazione diretta (I terzina); e un'accusa di invidia nei confronti dell'amata (II terzina). Per il primo motivo, la terzina sviluppa il principio per cui l'immagine nel cuore dell'amante sia stata «introiettata per mezzo degli occhi, e a quel punto, grazie alle proprie facoltà memoriale e fantastica, [...] pur in assenza della forma fisica esterna a sé» sia possibile fruirne e goderne, sulla scorta dell'idea, qui non espressa ma sottintesa, che il cuore sia sede della memoria (BORSA 2016, p. 78). Ma nel sonetto ariostesco il *phantasmata* memoriale non allietta e non eguaglia la visione diretta, e pertanto l'io non può che cercare ancora di fissare lo sguardo, anche se l'amata si *attrista*.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Sono ricche le rime *tromento* : *rammento*.

Occhi miei belli, mentre ch'i' vi miro,
per dolcezza ineffabil ch'io ne sento,
vola come falcon c'ha seco il vento
4 la memoria da me d'ogni martiro;
e tosto che da voi le luci giro,

amaricato resto in tal tromento,
 che s'hebbi mai piacer non lo rammento:
 8 ne va il ricordo col primier sospiro.
 Non sarei di vedervi già sì vago,
 s'io sentisse giovar, come la vista,
 l'haver di voi nel cor sempre l'imago.
 12 Invidia è ben se 'l guardar mio vi attrista,
 et tanto più che quello ond'io m'appago,
 nulla a voi perde, et a me tanto acquista.

8. *il copista aveva cominciato a scrivere il v. successivo (probabilmente a causa dell'avvio simile), poi eraso (-on sarei) ◇ 10. giovar] -o- ins.*
 ◇ 11. l'imago] lungo segnalato come errore con una crocetta sul margine sinistro ◇ 12. guardar] g- da q-

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc B2 L3

1. Occhi miei belli: tutto il verso iniziale ricalca l'incipit di *Rvf* 14, «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro» (SEGRE 1954, p. 138 e i successivi commentatori), dove lì erano gli occhi dell'io a girarsi, mentre qui si fa riferimento agli occhi dell'amata, *mirati* (contemplati) dall'io. **2. dolcezza ineffabil:** è *iunctura* petrarchesca di un sonetto in cui si descrivono, come qui, gli effetti dello sguardo appuntato sul volto dell'amata (*Rvf* 116, 1-2: «Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei»); analoga *dulcedo* è quella trasmessa da Beatrice «che dà per gli occhi una dolcezza al core / che 'ntender no la pò chi no la prova» (VN XXVI, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, 10-11). L'espressione è attestata in un'altra canzone ariostesca rimasta fuori dal Rossiano (canz. I 144-145: «Mi dolgo ben che de' soavi ceppi / l'inefabil dolcezza»), non riferito alla contemplazione di madonna ma alla prigionia: proprio nella stanza di questa canzone poco dopo viene esteso un paragone tra l'io e il falcone, animale qui richiamato al v. 3. **3. come... vento:** 'come un falcone che ha il vento a favore'. Similitudini aventi come termine di paragone il falcone (ricordato come *audace* in *OF* XX 103, 5) sono diffuse nel poema, a indicare la rapidità dell'assalto e della sua calata a terra (*OF* II 38, 4-5; 50, 3-4; XXV 12, 1-6; XLIII 63, 1-4; ma precedenti petrarcheschi già in *TT* 32-33: «più veloce assai / che falcon d'alto a sua preda volando»), la ferocia con cui mangia le prede (XXIX 56, 1-4), la capacità di volo, minore solo dell'ippogrifo (XXXIII 96, 1-4), la sua grande velocità (XIX 52, 5-6: «che porta il legno più velocemente, / che pelegrin falcon mai facesse ala»): è quest'ultima qualità che viene rievocata nella similitudine di Vr 34. In circostanze analoghe lo richiama CORREGGIO, *Rime* (Appendice) 2, 151-153 («Qual falcon pelegrin a spiegando vola / l'ale, che quasi ala cellesta zona / giongie per aver preda o ch'ella invola»). Valga ancora il richiamo a canz. I 148-154 («La libertate apprezza / fin che perduta ancor non l'ha, il falcone; preso che sia, depone / del gir errando sì l'antiqua voglia...»), dove viene istituito un parallelismo tra la condizione dell'amante incatenato e il falcone: entrambi ugualmente paghi di accettare la signoria su di sé. Anche qui si ricordano le «veloci / ale» dell'uccello (vv. 153-154), e la sua attitudine al volo libero (sul falcone quale simbolo di magnanimità nei bestiami e nella lirica si veda MALINVERNI 1999). **3-4. vola... la memoria da me d'ogni martiro:** 'vola via da me il ricordo di ogni sofferenza'. Il potere rasserenante della contemplazione dell'amata è già petrarchesco: *Rvf* 17, 5-8 («Vero è che 'l dolce mansüeto riso / pur acqueta gli ardenti miei desiri, / e mi sottrage al foco de' martiri, / mentr'io son a mirarvi intento e fiso»).

5. *e tosto... giro*: 'e appena volto gli occhi da voi'. Il problema di distogliere lo sguardo dall'amata è già petrarchesco, spesso foriero di sofferenza o paura (in *Ref* 17, 9: «ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi»). ~ *le luci*: per consuetudine, gli occhi. **6.** *amaricato*: 'angosciato'; è termine pochissimo diffuso, attestato una volta in Iacopone da Todi; conosce tuttavia cinque occorrenze nella raccolta lirica di CORREGGIO (*Rime* 157, 1: «Lieto in un puncto, amaricato e tristo»). **7.** *non lo rammento*: smettere di contemplare gli occhi dell'amata cancella qualsiasi *piacer* mai provato. **8.** *ne va*: 'se ne va'. ~ *primier sospiro*: quello dettato dalle pene d'amore, per liberare il cuore dalla compressione.

9-11. BALDACCIO 1999, p. 197, un po' liberamente, spiega: «se il fatto di tenervi scolpita in cuore fosse a me di tanto giovamento che uguagliasse il bene di vedervi». **11.** *nel cor sempre l'imgo*: l'immagine trattenuta nel cuore dell'amante è *topos* lirico di grande fortuna: nella stessa raccolta del Rossiano si riscontra il motivo dell'impressione del cuore della *forma* dell'amata (Vr 3) e del cuore scolpito con l'immagine dell'amato (Vr 28, 40-49): si tratta di un motivo che entra in lirica con i siciliani, per la cui fortuna medievale si veda BORSA 2016 (e cfr. cappello).

12. *Invidia... attrista*: l'io insinua che l'amata nutra un sentimento d'invidia nei suoi confronti, giacché sembra infastidirla il fatto che il poeta la guardi e senta quella «dolcezza ineffabil». **13-14.** 'e tanto più che quello per cui mi appago nulla vi fa perdere, mentre a me molto fa guadagnare'.

(Fatini son. IV; Bozzetti XXXV; Finazzi XXXV)

Il sonetto è trasmesso dai collettori e da altri tre manoscritti (P2, R18, U1), l'ultimo dei quali propone due trascrizioni (una parziale). Girolamo Ruscelli attribuisce il testo a Bernardo Accolti, l'Unico Aretino (1458-1535) in un suo trattato delle imprese che censisce, tra le altre, l'immagine dell'aquila che espone i propri nati alla luce diretta del sole, qui ai vv. 1-4 (*Le imprese illustri* 1566, pp. 395-398).

Che il testo si leghi a una rappresentazione emblematica è argomento avanzato anche da uno dei suoi primi commentatori, TURCHI 1567, pp. 3-4, che individua uno sfondo occasionale: «Veggendo che la donna sia era in tutte le parti conforme, fuor che in una sola, s'ellesse per impresa un'Aquila ch'avea assissati i suoi figli al raggio del sole. Perché non sapendo essa donna ciò che volesse significare quella Impresa gliene richiese il senso. A cui esso rispose con questo Sonetto». Il lungo e iconico *exemplum* dell'aquila (vv. 1-6) è cruciale nell'economia del sonetto, non soltanto perché si snoda per l'arco lungo delle quartine e dunque occupa visivamente lo spazio più significativo, ma soprattutto perché fornisce un codice di comportamento da adottare con l'amata: come il volatile respinge quei figli che, pur somigliandole, non riescano a sopportare come lei la luce diretta del sole, così il «saggio amante» può dire sua l'amata solo se ella è in tutto conforme a lui; in caso contrario è meglio rinunciare del tutto alla relazione.

La messa alla prova dell'amata si inserisce in un orizzonte decisamente apetrarchesco, muovendosi verso la tradizione classica ed elegiaca. Non è un caso che SANTORO 1989, p. 215 indichi punti di contatto con un carme latino dell'Ariosto, il *Carm.* VII indirizzato a Pietro Bembo, in cui Lidia, la donna amata nei *Carmina*, si è dimostrata infedele e il poeta non tollera che vi siano altri ammessi a godere dell'amore di lei: è dunque preferibile rinunciare del tutto al suo amore che non averne l'esclusività («Parte carere omni malo, quam admittere quemquam / in partem», vv. 16-17). A questo principio si allinea il finale epigrammatico del sonetto («che o nulla o voi convien tutta esser mia», v. 14), suggerendo la possibilità che i motivi di una simile pretesa – la conformità totale di *desir*, *voler*, *voglie* – siano da ricercarsi in un comportamento eccessivamente disinvolto di madonna. Tutta la terzina conclusiva, con il passaggio al *tu* diretto all'amata, risuona quale oscuro avvertimento, perché, come suggerisce GUASSARDO 2021, p. 113, l'amata «seemingly aspires to the manipulative position typical of the object of desire in the Latin love elegists».

L'amante traeva bilanci sui sentimenti provati da lui e da madonna già in Vr 32, in cui diviene chiaro che i due amanti non sono stati colpiti allo stesso modo dalle armi di Amore: difficile, tuttavia, dire se la risoluzione assunta dall'io in questo sonetto sia un tentativo di volgere l'irrisolutezza dell'amata a una decisione definitiva, sulla scorta di quanto si diceva in Vr 32, o se invece egli cerchi di comprendere se questa lo stia in qualche modo ingannando e le dia un *ultimatum* (su quest'ultimo tema esistono precedenti classici: cfr. ad es. PROPERZIO II 34, elegia richiamata come fonte per il carme latino): mi sembra più plausibile quest'ultima opzione.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC. Si segnalano le rime derivate *conforme* : *diforme*. La rima C è vocalica (-ia).

Perché simil le siano et de li artigli
et del capo et del petto et de le piume,

se l'acutezza anchor non v'è del lume,
 4 riconoscer non vuol l'aquila i figli.
 Una sol parte che non le somigli
 fa che esser l'altre sue non si presume:
 magnanima natura, alto costume,
 8 degno onde exempio un saggio amante pigli,
 che la sua donna sua creder che sia
 non dee, s'a' suoi piacer, s'a' desir suoi
 s'a' tutte voglie sue non l'ha conforme!
 12 Non siate dunque in un da me diforme
 perché mi si confaccia il più di voi:
 che o nulla o voi convien tutta esser mia.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp [Pc] P2 R18 U1a (vv. 1-8) U1b

1. *Perché*: 'per quanto', ha valore concessivo. **3-4.** 'se ancora la vista non è acuta, l'aquila non vuole riconoscere i figli'. Tradizionalmente si considera l'aquila capace di resistere allo sguardo diretto del sole (nato il paragone di Beatrice di *Par.* I 46-48: «quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aquila sì non li s'affisse unquanco», ma il motivo è diffuso: PLINIO, *Nat. hist.* X 3, 10; *Rif* 325, 59, cfr. anche MALINVERNI 1999). ARISTOTELE, *Historia animalium* IX, 34-36, 620a, per primo riporta inoltre l'abitudine dell'aquila a rivolgere gli occhi dei propri piccoli al sole per farli abituare, non riconoscendo come proprio quello che si fosse voltato o non avesse sostenuto lo sguardo (ma sarà poi abitudine ricordata spesso dai bestiari medievali e dai padri della Chiesa: GUASSARDO 2021, p. 112, cita ISIDORO, *Etym.* XII, VII 10-11.). La credenza è citata anche in lirica in ambienti vicini ad Ariosto: AQUILANO, *Rime*, son. 59, 1-4: «L'aquila che col sguardo affisa el sole / Tutti i soi figli ancor prova a la spera, / E qual fissar non può, sdegnata e fiera / Morto lo tra' del nido e non lo vole» (GUASSARDO 2021, p. 113). L'immagine verrà assunta poi come impresa da Bernardo Accolti, secondo quanto sostiene Girolamo Ruscelli in *Le imprese illustri* 1566 (pp. 395-398), che cita il sonetto ariostesco riconducendolo alla penna dell'Accolti, in quanto «troppo diverso dall'altezza che quel divino scrittore ha mostrato» (p. 398): la stessa notizia era già riportata sotto forma di discorso del Ruscelli in GIOVIO, *Ragionamento* 1556, pp. 222-225.

5-6. 'Una sola parte che non le assomigli fa sì che lei disconosca anche le altre', e dunque allontani i figli che non siano riusciti come lei a fissare il sole. **6.** *non si presume*: per l'impiego del verbo FATINI 1924a, p. 192n cita *OF* XLI 3, 4: «Fa che con chiaro indizio si presume». **7.** *magnanima natura*: l'aquila è spesso ricordata nei bestiari medievali per la sua grande magnanimità, anche in virtù della sua capacità di volare più in alto degli altri uccelli (THAÛN, *Bestiaire*, 2013: «Egle est re de oisels»); nel Furioso è definita *altiera* (XX 103, 5). ~ *alto costume*: è tessera di PETRARCA, *TC* III, 139. **8.** *exempio*: l'*exemplum* latino. ~ *saggio amante*: è tessera del *Furioso*, lì indicante Brandimarte (XXXI 59, 8: «di Fiordiligi il fido e saggio amante»). Qui sta a indicare l'amante scaltrito, che non è disposto a credere a tutto ciò che dice la donna, senza una verifica.

9-11. 'che non deve crede che la sua donna sia sua, se ella non è del tutto conforme ai suoi piaceri, ai suoi desideri, e alle sue voglie'. Il poeta avverte l'*amante saggio* affinché valuti il grado di corrispondenza dell'amata al proprio amore (cfr. cappello): l'importanza di una conformità amorosa era già avvertita

da CORREGGIO, *Rime* 202, 1-2: «Non pregate più Amor che mi percota / per fare al vostro il mio desio conforme».

12. *in un*: 'in una sola cosa'. ~ *diforme*: 'diversa'. **13.** *perché*: 'benché', ancora con valore concessivo come al v. 1. **14.** *che... esser mia*: esclusività della corrispondenza degli amanti (FAVARO 2010, p. 126 annota che: «si può affermare che è lui a voler dettare risolutamente le regole», ma non è da escludere che l'*aut aut* dell'io sia una reazione a un precedente e taciuto sgarbo commesso dall'amata). Si veda *Carm.* VII 16-17: «Parte carere omni malo, quam admittere quemquam / in partem», vv. 16-17».

(Fatini son. XIV; Bozzetti XXXVI; Finazzi XXXXVI)

Oltre che dai collettori, il sonetto è tramandato da tre codici (B2, L3, V5), il più significativo dei quali è senz'altro L3, un miscellaneo che reca un buon numero di rime ariostesche. Come ricorda BIANCHI 1992, p. 229, il sonetto è attribuito Giovanni Antonio Benalio da RUSCELLI, *I Fiori delle Rime* 1558, p. 399 (lo stesso Ruscelli aveva ricondotto Vr 35 alla mano di Bernardo Accolti).

Il componimento intesse un elogio di madonna a partire dalle sue qualità fisiche (vv. 1-8) per poi passare a quelle intellettuali (vv. 9-14), senza risolversi su quali siano le più eccelse. La *descriptio puellae* secondo il canone breve (vv. 1-4) comincia topicamente dai *crini* per passare agli occhi, alle labbra e alle «altre cose» (v. 3), secondo un procedere che SEGRE 1954, p. 136 individua già in *Rnf* 200, 9-12 («li occhi sereni e le stellanti ciglia, / la bella bocca angelica, di perle / piena e di rose e di dolci parole»), ma che in realtà non è estraneo ad altri topici ritratti femminili (anche ariosteschi: si vedano qui quelle sviluppati a Vr 9 e Vr 26, 43-51, che seguono però il canone lungo).

Le terzine si riavviano con un correttivo («Ma poi», v. 9), che affianca all'incomparabile bellezza di madonna un «chiaro ingegno» (v. 9) altrettanto notevole, che induce il dubbio su quale qualità sia maggiore. L'io non sa decidersi («Che fia maggior non so», v. 12, con calco di Vr 1, 12) e conclude iperbolicamente che in ogni caso bellezza o ingegno non raggiunsero mai tale «segno» (v. 13).

La lode delle qualità intellettuali era già inseguita in Vr 13, lì a scapito delle bellezze esteriori («Altri lodan il viso, altri le chiome... me non mortal fragil bellezza come / un ingegno divino...»), ponendosi nella scia di un'attenzione per la *questione femminile* avanzata nei trattati di inizio Cinquecento, particolarmente attenti a un «Intellectual canon» della donna (sulla questione si veda il recente saggio di GUASSARDO 2020b, in particolare pp. 577-589, che pur con qualche ingenuità richiama alcuni passi di famosi trattati).

Dal testo trasse ispirazione il Ronsard negli *Amours*: cfr. I, VI (Bianchi 1992, p. 229).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE ECD. Sono ricche (inclusive) le rime *cose* : *nascose*.

Quando prima i crin d'oro et la dolcezza
 vidi de gl'occhi et le odorate rose
 de le purpuree labra et l'altre cose
 4 che in me crear di voi tanta vaghezza,
 pensai che magior fosse la bellezza
 di quanti pregi il ciel, donna, in voi pose,
 che ogn'altro alla mia vista si nascose
 8 troppo a mirar in questa luce avezza.
 Ma poi con sì gran prova il chiaro ingegno
 mi si mostrò che rimanere in forse
 mi fe' che suo non fusse il primo loco.
 12 Che sia maggior non so, so ben che poco
 son disuguali et so che a questo segno
 altro ingegno o belezza unqua non sorse.

2. vidi | V>v<idi ◊ 4. che | -h- *agg. dal copista* ◊ vaghezza | -a- *ins. dal copista* ◊ 5. fosse | -osse *su lettere indecifrabili* ◊ 9. chiaro | -a- *ripassata più lunga per unirla a chi- da cui inizialmente era staccata da uno spazio* ◊ 14. sorse | s- su f-

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc B2 L3 V5

1. *crin d'oro*: tessera proveniente dal noto sonetto bembiano *Rime* 5, 1: «Crin d'oro terso et d'ambra tersa et pura», composto probabilmente prima del 1503 in occasione di una «tenzone» avviata con la Compagnia degli Amici, di cui Ariosto faceva parte (e a cui rispose con *Se senza fin son le cagion ch'io v'ami*, son. XXXIII, cfr. DONNINI 2008, p. 18). (cfr. anche Vr 7, Vr 9, Vr 26, 43, dove già si diceva che l'amata è bionda). **1-2.** *la dolcezza / vidi de gl'occhi*: che gli occhi dell'amata siano fonte di dolcezza è motivo già petrarchesco (*Rvf* 119, 34: «per più dolcezza trar degli occhi suoi»; *Rvf* 141, 6: «degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza») e poi diffuso (SANNAZARO, *SeC* XLIX, 1-2; CARITEO, *Rime* son. CXIX, 1-2). **2-3.** *le odorate rose / de le purpuree labra*: il rimando alle rose per descrivere le labbra è già impiegato altrove da Ariosto: Vr 26, 47: «mirar le rose in su le labra sparse» (cfr. anche POZZI 1974). *purpuree*, color della porpora. ~ *odorate rose*: 'profumate rose', è tessera tibulliana (TIBULLO I 3, 62: «odoratis... rosis»), ripresa anche da BOIARDO, *Am. lib.* II 57, 4. **3.** *l'altre cose*: consuntivo con cui spesso Ariosto chiude una *descriptio puellae* (cfr. ad es. Vr 9, 10-11). **4.** *crear*: 'crearono'. ~ *vaghezza*: 'desiderio.'

5-6. 'pensai che la bellezza fosse il maggior dei pregi che il cielo pose in voi, donna'. **6.** *il ciel, donna, in voi pose*: i pregi come dono del cielo (una simile affermazione si trova in Vr 26, 50-51: «e giudicar mirando / che le grazie del cielo non vi fur scarse», cui rimando). **7.** *ogn'altro alla mia vista si nascose*: la bellezza di madonna è così grande e abbagliante che oscura gli altri. **8.** *tropo... avvezza*: 'troppo abituata a...'

9. *con sì gran prova*: «Se l'accenno è autobiografico, non sappiamo a quale evento si allude» (SANTORO 1989, p. 223). ~ *chiaro ingegno*: è tessera petrarchesca (*Rvf* 240, 9-10: «Voi, con quel cor, che di sì chiaro ingegno, / di sì alta vertute il cielo alluma», BIANCHI 1992, p. 229). L'amata era contraddistinta già da un «ingegno divino» e da una «chiara eloquentia» in Vr 13, 6-9 (alle cui note rimando per un inquadramento storico-letterario di queste qualità). Si annoti che l'ingegno era qualità femminile indicata come adatta alla donna di palazzo già in CASTIGLIONE, *Cortegiano* III 2, 27-30 (soprattutto «una pronta vivacità d'ingegno»). Sul passo in relazione alle rime ariostesche si è soffermata di recente GUASSARDO 2020b in un saggio sulla *descriptio puellae*. **10-11.** *che rimanere in forse / mi fe'... loco*: 'che mi fece rimanere in dubbio se suo non fosse il primo posto [nei pregi]'

12. *Che fia... poco*: l'avvio dell'ultima terzina ricalca da vicino Vr 1, 12: «Che fia non so; ma ben chiaro discerno». **13.** *a questo segno*: a quest'altezza. **14.** *unqua*: mai. ~ *sorse*: 'salì, giunse, s'innalzò'.

(Fatini madr. VII; Bozzetti XXXVII; Finazzi XXXVII)

Solo i collettori trasmettono questa ballata, in cui a parlare è una donna: la voce femminile dell'amata emergeva già nel dittico di capitoli Vr 21 e 22, e ancora in Vr 28; a sfondo femminile risultano anche Vr 20, capitolo in cui parla una Firenze personificata e piangente, e Vr 41, in persona di una vedova (forse Filiberta di Savoia, cfr. cappello). Madonna prende qui parola per enunciare la propria verità. Si dichiara caduta sotto i colpi d'Amore ed entrata nella sua schiera di prigionieri: una condizione che l'io le aveva negato in numerose occasioni, da ultima in Vr 32, sonetto in cui venivano elencati gli *scompensi* che intercorrevano tra l'amante e madonna, dovuti proprio alla fallacia di Amore, il quale aveva colpito, senza ferire, l'amata. La voce di madonna si erge a difendere una versione dei fatti in netto contrasto con il tessuto diegetico della raccolta, dove l'amante si trova presto a fare i conti con la volubilità di lei, con il suo negarsi e con la sua cattiva condotta. Già in Vr 28 lei rivendicava la propria fedeltà, in un pezzo che andava a incastonarsi in una serie di capitoli (Vr 27, e poi 29-31) intonati a una progressiva sfiducia dell'io nei suoi confronti. Anche qui, quando sembra che l'amante debba rinunciare o restare sotto un duro e inappagato servizio amoroso, subentra la voce femminile a proporre una storia alternativa.

I commentatori coevi (da SANSOVINO 1561, c. 20r, a TURCHI 1567, p. 47) segnalano che la ballata è fatta «ad imitatione» del madrigale di BEMBO, *Rime* 61 (*Che ti val saettarmi, s'io già fore*), notizia rimasta inavvertita dagli editori moderni, che non riportano il pur congruo riferimento. Il madrigale bembiano, composto prima del 1499, compare nella *princeps* a stampa degli *Asolani* (per la storia editoriale del testo rimando a DONNINI 2008, pp. 145-146) e propone il quattrocentesco tema di Amore che continua a colpire chi ormai è vinto ed è già prigioniero: nel trattato il componimento accompagna una topica rappresentazione di Amore arciere («Ma per dare fine all'immagine di questo Iddio [...] l'arco v'aggiunsono et gli strali, per darci ad intendere che tali sono le ferite che Amore ci dà, quali potrebbero esser quelle d'un buon arciere che si saettasse»: BEMBO, *Asolani* I, XVIII 19-22, cfr. ancora DONNINI 2008, *ibid.*).

Anche nella ballata ariostesca l'amata si dichiara vinta da Amore e lo implora di lasciarla viva, benché «in tua prigion» (v. 2): la resa è totale, come sottolineano le molte ripetizioni del concetto disseminate lungo il corpo del testo («mi ti rendo», v. 1; «io ti do l'arme e più non mi difendo», v. 4; «son vinta», v. 5; «mai più, Signor, armi... non prendo», vv. 13-14). Nella prima mutazione (vv. 5-7) le preghiere sembrano inascoltate, giacché Amore ha sferrato un «fiero colpo» che rischia di strappare la vita all'amata (ben diverso negli effetti da quel *dardo* che non le toccò il *manto* a Vr 32, 7, secondo quanto affermava l'amante *ad locum*): è questo che fa capitolare l'ultima resistenza e che la spinge ad accusare il proprio «usato orgoglio» (v. 8) per averla condotta a tanto supplizio. Novella prigioniera, nella seconda mutazione (vv. 8-10), madonna dismette i panni della figura sdegnosa e *orgogliosa* per entrare tra le fila dei prigionieri del dio.

Ribattendo nuovamente sull'implorazione iniziale («Lasciami viva», v. 2, «Lasciarmi viva», v. 11), la volta introduce uno scarto sensibile rispetto a ciò che si enunciava in esordio: si scopre infatti che la *prigion* d'amore è in realtà un «molle / carcere» (vv. 11-12), in cui l'amata entra con consentanea spontaneità. Si riprende qui l'idea del carcere *soave* avanzata in Vr 19, con tutti i dilette che portava con sé.

METRO. Ballata mezzana monostrofica di rime XYyX ABCBAC(d₃) cDdX. Lo schema rimico guarda a due ballate petrarchesche (*Rvf* 11, *Lassare il velo o per sole o per ombra*, e *Rvf* 14, *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*), ma per l'alternanza di endecasillabi e settenari è più affine alla seconda (con la sola eccezione del settenario che avvia la volta: in Petrarca è un endecasillabo). Nell'utile censimento di PAGNOTTA 1995, pp. 144-145, è segnalata una serie di ballate (sei) il cui schema corrisponde al testo ariostesco: ma la vicinanza petrarchesca resta la più elevata. Sono ricche (inclusive) le rime *colpo* : *incolpo*; inclusive *armi* : *darmi*.

A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?
 Lasciami viva e in tua prigion mi serra.
 A che pur farmi guerra
 4 s'io ti do l'arme e più non mi difendo?
 Perché assalirmi ancor se già son vinta?
 Non posso più! Questo è quel fiero colpo
 che la forza, l'ardir, che 'l cor mi tosse.
 L'usato orgoglio ben danno et incolpo:
 hor non recuso, di catene cinta,
 10 che mi meni captiva al sacro colle.
 Lasciarmi viva e molle
 carcere puoi sicuramente darmi
 che mai più, Signor, armi
 per essere contra a' tuo' disii non prendo.

2. viva] -v- su -ci- ◇ 6. quel] quel>o< ◇ 9. catene] cathene con -h- ins.

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1. *A che... rendo?*: 'A che scopo, Amore, [mi scagli] più frecce, se io mi arrendo a te?': topica di Amore arciero. Il motivo di Amore che colpisce un vinto è diffuso nel tardo Quattrocento (ma è già classico, cfr. ORAZIO, *Carm.* IV 1, 1-5, segnalato da JURI 2021, p. 438): si noti in particolare la vicinanza tematica con l'avvio di una ballata di TEBALDEO, *Rime* 166, 1: «A che contra d'un vinto opri più l'arco?»; e AQUILANO, *Strambotti* 193, 5: «Ch'io son prigion: che vuoi più sagittarmi?». Su tutti, però, valga il richiamo a BEMBO, *Rime* 61, 1-2: «Che ti val saettarmi, s'io già fore / esco di vita, o niquitoso arciero?» (per cui cfr. cappello). ~ *s'io mi ti rendo*: in rima con «più non mi difendo» (v. 4), che reitera la dichiarazione di resa. Una capitolazione non ad Amore, ma all'amata, simile nell'andamento formale – con le due dichiarazioni in punta di verso –, si ha in POLIZIANO, *Rispetti* VIII, 1-4: «Pietà, donna, per Dio, deh non più guerra! / non più guerra, per Dio, ch'i' mi ti arrendo: / ... vinto mi chiamo e più non mi difendo», e poi in AQUILANO, *Sonetti di dubbia attribuzione* 42, 1-3: «Pace, signora mia, pace non guerra, / Non più guerra, pietà che mi ti rendo; / Pietà, ch'io lasso più non me difendo» (sonetto che attesta la fortuna polizianesca in ambienti padani). **2.** *in tua prigion mi serra*: 'serrami nella tua prigione'. Il carcere d'Amore, motivo già trobadorico e poi petrarchesco (*Rvf* 76, 1-2: «Amor... mi ricondusse a la prigione antica»), gioca tanta parte in Vr 19, là declinato nell'accezione ossimorica

del *carcere soave*. **3.** *A che pur*: ‘a che scopo ancora’. **4.** *s’io ti do l’arme*: segno di resa da parte dell’amata. Per tutto il motivo della resa, e più in generale per consonanze con la ballata, JURI 2021, p. 438 segnala il luogo di OVIDIO, *Am.* II 9, 3-6: «quid me, qui miles numquam tua signa reliqui, / laedis, et in castris vulneror ipse meis? / cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? / gloria pugnantes vincere maior erat».

6. *Non posso più*: ‘non riesco più a sopportare’. ~ *fiero colpo*: è *iunctura* ricorrente nel *Furioso*, attestata nelle narrazioni di duelli (II 11, 2; XXXVI 56, 8; XLI 78, 1; XLVI 123, 3). **7.** *che... mi tolle*: BIANCHI 1992, p. 247 segnala il luogo di *TC* III 127: «ch’a mia difesa non ho ardir né forza». Ma si veda anche AQUILANO, *Strambotti* 58, 7-8: «e così alora alor da me si parte/ l’ardir, la forza, el cor, l’ingegno e l’arte». ~ *tolle*: ‘toglie’, è forma verbale diffusa anche nel poema. **8.** *l’usato orgoglio*: è tessera dantesca (*Purg.* II 126; l’«usato orgoglio» è quello dei colombi che abbandonano il loro atteggiamento pettoruto per nutrirsi nella prima similitudine della seconda cantica), con un’occorrenza anche nel poema (*OF* XXIX 9, 4: «l’usato orgoglio in lui spegne et ammorza», riferito a Rodomonte, che si mostra ammansito per conquistare Isabella). Qui l’orgoglio è quello tenuto da madonna in numerose occasioni, che ora tuttavia merita biasimo ~ *danno*: ‘condanno’. **9.** *non recuso*: ‘non rifiuto’. ~ *di catene cinta*: nota metafora petrarchesca delle catene d’amore (cfr. ancora *Rnf* 76, 10; 89, 10 e altri), ancora nel solco del tema di Amore carceriere. **10.** *captiva*: ‘prigioniera’. ~ *sacro colle*: i commentatori precedenti, a partire da POLIDORI 1857, p. 311, interpretano il *sacro colle* come una memoria petrarchesca dei *Trionfi*, dove si dava un colle sacro a Venere (e dunque ad Amore) sull’isola di Cipro (cfr. *TC* IV, 103-108: «nel mezzo è un ombroso e chiuso colle / con sì soavi odor, con sì dolci acque / ch’ogni maschio pensier de l’alma tolle. / Questa è la terra che cotanto piacque / a Venere, e ’n quel tempo a lei fu sagra / che ’l ver nascoso e sconosciuto giacque»). Andrà dunque inteso quale colle d’Amore, luogo eletto dal dio per trarvi i suoi prigionieri. **11.** *Lasciarmi viva*: nella volta torna, con leggera variazione, l’avvio della ripresa («Lasciami viva», v. 2). **11-12.** *molle / carcere*: forte inarcatura che riprende il motivo del *carcere soave* (su cui. cfr. *Vr* 19). **13-14.** ‘che non prendo armi mai più, Signore, per essere contro ai tuoi desideri’.

(Fatini son. XIX; Bozzetti XXXVIII; Finazzi XXXVIII)

Il testo si trova nei soli collettori, ed è presumibile pensare che sia stato scritto per il suo inserimento di canzoniere: pezzo di lontananza, composto, stando alla maggioranza degli studiosi (da ultima GUASSARDO 2021, p. 78), durante il soggiorno in Garfagnana, come suggerirebbe l'indicazione del v. 4 su rientri frequenti presso l'amata. Risulta tuttavia difficile e infruttuoso ancorare alla biografia ariostesca le labili indicazioni contenute nel sonetto, mentre forse qualcosa si potrà dire in merito agli stretti rapporti che allaccia con Vr 45, questo di certo composto attorno al 1512-1515 (cfr. cappello). Vengono infatti qui declinati alcuni motivi che struttureranno il più lungo capitolo ternario: in particolare, la lontananza come rimedio alle pene d'amore e l'appello a elementari nozioni di medicina dell'epoca.

Il sonetto si rivolge a «Madonna» fin dal suo esordio, per informarla sui tentativi dell'amante di lenire le pene d'amore attraverso la lontananza (I quartina): un simile progetto verrà tentato ancora in Vr 45, 16-18 («Io volsi al fin provar se la partita, / s'il star da le ripulse e sdegni absente / potessi risanar la mia ferita»), lasciando intendere che la partenza sia volontaria, e non indotta, come accadeva invece, con grande scorno, in Vr 23, 1-6. Ma l'enormità del rimedio spinge l'io a programmare ritorni frequenti («io mi pensai che 'l stare absente / ... non mi dovesse essere sì grave, / s'a riveder il bel sguardo suave / venia talor», vv. 1-4), che tuttavia non sortiscono l'effetto sperato («Ma», v. 5), poiché non fanno che *raddoppiar* le pene «acerbe e prave» (v. 7): ciò avviene non tanto per le visite a madonna, che effettivamente giovano (v. 9), ma per il successivo distacco (la «partita dura», v. 10), che risulta così doloroso da essere un veleno più che un rimedio.

Il testo si conclude con una similitudine a sfondo medico, perché l'io paragona la propria condizione a un ammalato che interrompa la cura (nel caso dell'amante, questa sarebbe la lontananza da madonna): secondo i principi della medicina tradizionale, infatti, le cure non vanno mai lasciate. Vr 45 riprenderà il tema dei *remedia amoris*, ampliandolo, e declinandolo con ricchezza di particolari, riprendendo tra l'altro l'allusione alla lontananza, che anche lì si rivelerà medicina inefficace a curare l'amore *hereos*.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Sono ricche (inclusive) le rime *absente* : *sente*; inclusiva la rima B (*grave* : *suave* : *have* : *prave*).

Madonna, io mi pensai che 'l stare absente
da voi non mi dovesse essere sì grave,
s'a riveder il bel sguardo suave
4 venia talhor, che già solea sovente.
Ma poi che 'l desiderio impatiente
a voi mi trasse, il cor perhò non have
meno una di sue doglie acerbe et prave,
8 raddoppiar anzi tutte se le sente.
Giovava il rivedervi, se sì breve
non era, ma per la partita dura

mi fu un venen, non ch'un rimedio leve.
 12 Così suol trar l'infermo in sepoltura
 interrotto compenso: o non si deve
 incominciare, o non lasciar la cura.

1. absente] *ins. da altra mano nel margine destro* ◇ 2. dovesse] -o- *su* -e- ◇ 4. sovente] -e *su* -i ◇ 10. era] -a *su* -o ◇ 12. suol] suol>o<

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1. *Madonna*: l'avvio in vocativo, chiamando l'amata, era già stato impiegato in Vr 9, 1. **2.** *sì grave*: così doloroso e difficile. **3.** *bel sguardo suave*: è tessera petrarchesca e prima ciniana (CINO, *Rime* XCIII, 13), impiegata anche in Vr 41, 47 per indicare lo sguardo dell'amato defunto. In rima con *grave* già in *Ryf* 70, 39-40, ma poi diffusa anche in Boccaccio, Tebaldeo, Bembo. **4.** *venia... sovente*: 'venivo talvolta, che già ero solito spesso'.

5. *poi che*: con valore temporale. **6-8.** 'il cuore, però, non ha uno solo dei suoi tormenti difficili e dolorosi in meno, anzi li sente tutti raddoppiare'. **7.** *doglie acerbe e prave*: i dolori *acerbi* che assalgono il cuore sono già in BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta* V 5, 14 («Oh quante doglie e come acerbe m'assaliranno oggimai!»). ~ *prave*: è noto aggettivo dantesco (*Inf.* III, 84: «Guai a voi, anime prave!»), usato nel *Furioso* più volte (si contano quattordici occorrenze). Il sintagma *doglie prave* si rintraccia in un sonetto attribuito a Petrarca (*Rime attribuite* 197, 11).

9. *sì breve*: la visita. **10.** *per partita dura*: 'a causa della partenza dolorosa', è *iunctura* diffusa anche nel *Furioso*: XLIII 85, 3-4 («De la dura partita ella si duole, / con che lacrime, oh Dio! con che querele!»), ma cfr. anche CORREGGIO, *Rime* (Appendice) 15, 46: «per l'acerba partita dura e strana». Il termine *partita* ricorre anche a Vr 45, 16. **11.** *venen*: anziché essere di sollievo, il rimedio diviene un veleno.

12-14. Annota SANTORO 1989, p. 227: «la similitudine sembra riflettere l'interesse del poeta per la medicina, interesse favorito e stimolato dalla presenza e dal magistero, nella cultura ferrarese, di insigni studiosi, quali Niccolò Leonicensi e Giovanni Mainardi». **12.** *infermo in sepoltura*: il malato alla morte. **13.** *interrotto compenso*: 'una cura interrotta', soggetto di *suol*. Per il termine *compenso*, si veda *Satire* I, 32-33: «... e quai compensi / mi siano utili so, so quai son rei»; V, 88: «Ma prima ch'io ti mostri altro compenso» (BIANCHI 1992, p. 232). Con lo stesso significato anche in CORREGGIO, *Rime* 11, 1-3 («Fra tutti i gran dolori è mal supremo / quel de che non si può chieder compenso / questo, oltre il corpo, tanto affligge il senso»). **13-14.** *o non si deve / incominciare... la cura*: prescrizione della medicina tradizionale, secondo cui, se la cura viene cominciata, va finita.

(Fatini son. XXXI; Bozzetti XXXIX; Finazzi XXXIX)

Come Vr 38, anche questo sonetto è attestato dai soli collettori, il che induce a ipotizzare una composizione *ad hoc* per la raccolta. Guardando alla sua posizione, il sonetto si trova a pochi testi dalla fine, luogo non casuale se si esamina il suo contenuto. *Recapitulatio* e consuntivo, il testo si apre sugli anni spesi a «vergar tanti fogli» (v. 2) e prosegue con la consapevolezza per cui ora «è meglio il tacere» (v. 9), dal momento che la lunga parabola della scrittura lirica si scontra con la mancata ricompensa («mercé», v. 1) da parte di madonna: continuare a comporre versi significherebbe soltanto suscitare il diletto altrui a scapito del proprio dolore («delettare altrui», v. 11).

La lunga protasi iniziale (vv. 1-6) affastella due importanti premesse per comprendere lo stato di prostrazione dell'amante: l'aver perduto molti anni dietro una scrittura piena di *cordogli* (dunque lirica ed elegiaca, vv. 1-4), e l'aver compreso che questa non ha generato la corrispondenza dell'amata (vv. 5-6). Alla luce di ciò, non c'è più da sperare che se ne ricavi qualche effetto ora, data anche l'età più matura dell'amante («in questa età», v. 8), che rende ancora più difficoltosa l'insorgenza di una nuova forza creativa («nuovo valor», v. 8).

Fin dai commentatori più antichi si è creduto che in questo sonetto il poeta «rispondesse ad alcune donne, che l'havevano pregato ch'egli volesse scriverle qualche verso dolce et arguto» (TURCHI 1567, p. 44), perché la lezione vulgata al v. 9 è «donne»: sul Rossiano, tuttavia, la mano *b*, che altrove si è dimostrata fededegna, corregge in «donna». Se si aggiunge che mai Ariosto si rivolge genericamente alle *donne* nella raccolta, e che, quanto all'idea che *donne* possa essere un plurale dettato dal *voi* di cortesia dato all'amata, «all'interno del canzoniere non ha senso un'apostrofe al plurale, anche se ci si sta rivolgendo alla donna dandole del *voi*» (FINAZZI 2002-2003, p. 149; come accade in Vr 27, 76: «O di voi, donna, ricco o di voi privo»), allora si potrà concludere che il testo è verosimilmente rivolto all'amata, a cui l'amante confessa la propria decisione di tacere. Si tratta di una dichiarazione programmatica, posta non a caso alle soglie della chiusura della raccolta.

Il sonetto si chiude con la rinuncia alla poesia, motivata attraverso un paragone mitico. L'amante è novello Perillo, costruttore di una trappola mortale per l'empio tiranno siracusano Falaride: il toro da lui ideato aveva il potere di uccidere i prigionieri all'interno e farne fuoriuscire non le urla ma un semplice muggito (su cui *Inf.* XXVII 7-12, ma cfr. note). In questo gioco di ruoli, il crudele Falaride sarà madonna (v. 12), colpevole di voler trarre diletto dal dolore dell'amante, che, come Perillo, sarà il primo a provare il funzionamento della trappola e a morirvi nel dolore. Come ricorda GUASSARDO 2021, p. 144, Perillo «became the perfect embodiment of the poet himself, who sings because of the pain caused by the sadistic will of a tyrannical woman» (e non casualmente è citato da altri lirici padani, cfr. note).

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Inclusiva la rima D (*uso* : *excuso* : *chiuso*); sono rime desinenziali *dire* : *udire*.

Se con speranza di mercé perduti
 ho i miglior anni in vergar tanti fogli,
 et vergando dipingervi i cordogli
 4 che per mirare alte bellezze ho havuti,

et se sin qui non li so far sì arguti
 che l'opra lor cor ad amarmi invogli,
 non ho d'atender più che ne germogli
 8 nuovo valor ch'in questa età m'aiuti.
 Dunque è meglio il tacer, Donna, che 'l dire
 poi che di versi miei non piglio altr'uso
 che delectare altrui del mio martire.
 12 Se voi Phalare sete, io mi v'excuso
 che non voglio esser quel che per udire
 dolce doler fu nel suo toro chiuso.

6. invogli] -in *agg. su* invogli (*l'aggiunta di una sillaba in più porta a cassare cor*) ◇ 8. valor] valor>e< ◇ 9. meglio] -i- *su* -e- ◇ 9. Donna] -a *su* -e ◇ 10. di] -j *su* -e ◇ 11. delectare] *due* -e- *su due precedenti* -i- ◇ 12. Phalare] -e *aggiunta* ◇ 13. voglio] -o- *ins.* ◇ 14. doler] doler>e<

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1. *con speranza di mercé*: 'con speranza di ricompensa'. La ricerca di *mercé* da parte dall'amante orientava i primi pezzi del Rossiano (dapprima era negata, ma poi progressivamente concessa: con le prime avvisaglie in Vr 14, 12). **2.** *i miglior anni*: gli anni della giovinezza (OF XX 61, 1-3: «Il vedermi lograr dei miglior anni / il più bel fiore in sì vile opra e molle, / tiemmi il cor sempre in stimulo e in affanni», dice di sé Guidon Selvaggio nel poema). Consumare i migliori anni sotto il giogo di un amore inappagato è motivo lirico diffuso (BOCCACCIO, *Rime* 124, 1-2: «Il gran disio che l'amorosa fiamma / nel cuor m'accese nei miei miglior anni»; TEBALDEO, *Rime* 102, 3-4: «amando vivo e, consumando il tutto / dei migliori anni, invecchio dentro al male»); in generale forte e stretto è il legame tra giovinezza e amore. ~ *vergar tanti fogli*: l'immagine dell'io intento a scrivere allude qui alla composizione delle liriche. **3.** *dipingervi*: 'rappresentarvi'. ~ *cordogli*: genericamente, i dolori (qui probabilmente intesi come lo sfogo del cuore). **4.** *alte bellezze*: è *inimatura* petrarchesca, per indicare le eccelse qualità esteriori di madonna (*Rvf* 207, 14-16: «Li occhi soavi ond'io soglio aver vita, / de le divine lor alte bellezze / furmi in sul cominciar tanto cortesi»).

5. *sì arguti*: 'così armoniosi'. Si veda il luogo di OF VIII 29, 1-2 («Signor, far mi convien come fa il buono / sonator sopra il suo instrumento arguto»), già citato da BIANCHI 1992, p. 238, dove l'aggettivo assume la valenza di 'armonioso, melodioso' (anche se letteralmente vale 'squillante, acuto', cfr. BIGI 2012, p. 281). **6.** *l'opra lor*: l'azione dei *cordogli* (o al limite dei *fogli*, v. 2): in generale il riferimento è all'attività poetica. SANTORO 1989, p. 236, e poi BIANCHI 1992, p. 238 attribuiscono l'aggettivo *lor* a *cor* e non a *opra*: in questo modo parafrasano «i cuori delle *alte bellezze* del v. 4, cioè delle *donne* (v. 9) amate e cantate» (BIANCHI 1992, p. 238), suggerendo che le donne amate e cantate nella raccolta siano più d'una. Non mi sembra sostenibile, sia perché mancano altri riferimenti nel Rossiano in tal senso, sia perché, privando «opra» del suo aggettivo naturale, la consecutiva perde di senso rispetto alla protasi da cui dipende (v. 5: «e se fin qui non ho saputo farli tanto armoniosi che l'opera invogli i loro cuori ad amare» → «e se fin qui non ho saputo farli tanto armoniosi che il loro operato invogli un cuore ad amarmi»). Riletto sotto questa luce, il verso assume anche un ritmo più canonico (a minore), con un accento forte di quarta, un contraccanto di quinta e un altro accento forte di ottava (di contro alla lettura seconda-quinta-ottava che deriverebbe dalla parafrasi che ne

danno i commentatori precedenti). **7.** *non ho d'attendere*: 'non ho da aspettare', principale. **8.** *nuovo valor*: 'nuova forza'. ~ *in questa età*: contrapposta ai *migliori anni*, è un'età più avanzata.

9. *è meglio il tacere*: una simile espressione in Vr 24, 51-52: «meglio è tacer che al suono / di tanto umile avena se ne tratti». In Vr 39 la dichiarazione sembra quasi assunta a intento per il futuro. **10.** *altr'uso*: nel significato di 'utile' e 'guadagno', OF XVII 34, 7-8: «Ai tempi suoi gli apriva e tenea chiuso, / per spasso che n'avea, più che per uso» (BIANCHI 1992, p. 238). **11.** *che delectare altrui del mio martire*: l'esercizio lirico suscita il diletto del lettore, così come farà il toro di rame di Falare (cfr. *terzina successiva*): ma entrambi i mezzi sono in realtà maschere di un dolore insopportabile.

12-14. 'Se voi siete Falare, io mi scuso con voi che non voglio essere colui che fu chiuso nel toro affinché si udisse il suo dolore in modo dolce'. La leggenda vuole che Falaride facesse costruire a Perillo un crudele strumento di morte: un toro di rame in grado di trasformare in muggiti le urla dilananti dei prigionieri lì dentro rinchiusi a morire. Si dice che il costruttore Perillo sia stato il primo a provare poi la trappola mortale (già in OVIDIO, *Ars am.* I 653-656). Nella letteratura volgare il fatto è introdotto da DANTE, *Inf.* XXVII 7-12: «Come 'l bue cicilian che muggiò prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto, / che l'avea temperato con sua lima, / muggiava con la voce de l'afflitto, / sì che, con tutto che fosse di rame, / pur el pareva dal dolor trafitto». Anticamente la storia è riportata da OVIDIO, *Tristia* III 11, 41-54; GIOVENALE VII 79-84; VALERIO MASSIMO IX, II 9; OROSIO, *Hist.* I, XX 1-4. **12.** *Falare*: Falaride, tiranno di Siracusa tra il 570 e il 555 a.C.; nel componimento ariostesco bisogna intravedervi l'amata crudele. **13.** *non voglio esser quel*: Perillo, che difatti viene citato in questo senso da altri lirici (GUASSARDO 2021, p. 144): TEBALDEO, *Rime estravaganti* 433, 1-7: «Come del bue siciliano usciva / un flebil grido de chi dentro vi era, / che non human lamento, ma una vera / voce pareva d'un thoro a chi l'udiva, / così il dolente carne che deriva / da me, che in te Amor chiuse acioch'io pèra, / esce de la tua bocca in tal maniera»; CORREGGIO, *Rime* 78, 1-4: «Sì dolce è il lamentar, sì dolce è il pianto / ch'è dolci amanti in dolce foco fanno, / che 'l buò che fu di Faleri tiranno / non diè nel foco mai contento tanto». **14.** *dolce doler*: accostamento ossimorico dell'avverbio *dolce* (cfr. GIGLIUCCI 2004a, p. 107-123, *dolce malè*).

(Fatini son. I; Bozzetti XL; Finazzi XL)

Oltre che nei collettori, il componimento è attestato nel ms. GC, latore di redazioni primitive di altri testi, sebbene non sia questo il caso.

Il sonetto chiude la sequenza di pezzi corti inaugurata da Vr 32, introducendo il motivo della Fortuna avversa, che si qualifica quale unico ostacolo alla libera frequentazione dell'amata: di fronte a circostanze esterne poco chiare e per nulla esplicitate dal sonetto, sembrano momentaneamente dimenticate le ritrosie di madonna lamentate nei testi precedenti. La vicinanza di Vr 38 induce a chiedersi se l'ostacolo che vieta all'io di *appressarsi* (v. 5) a madonna sia la lontananza – elemento che ricorrerà poi anche in componimenti successivi (Vr 43 e 45) –, ma ciò resta, allo stato attuale, una mera ingerenza. Colpisce notare che il sonetto è posto prima della canzone 40, dove si piange la morte di uno «spirto gentil», questo sì sottratto alla sua amata dalla Fortuna e non da Amore.

Un avvio dal sapore invettivale introduce l'avversario dell'io, Fortuna, che gli *contende* (v. 2) ciò che invece Amore gli ha concesso, l'amata e le sue bellezze, rese attraverso una veloce *descriptio puellae* fortemente incentrata su spunti materici e minerali (*avorio, oro, ostro, perle*, vv. 2-3): madonna è descritta quale *tesoro* (v. 3), e in quanto tesoro, è sottratta al facile accesso e protetta. Perfino l'amante ne viene allontanato, perché le difese erette attorno a lei sono più serrate di quelle poste a protezione delle mele d'oro dell'Esperidi (v. 8), risultando dunque irraggiungibile. Le numerose varianti del mito greco, oltre che l'accento rapido e poco circostanziato fatto da Ariosto, rendono arduo individuare una fonte diretta: sembra tuttavia probabile che Ariosto si poggi alla variante ovidiana delle *Metamorfosi* (cfr. note). Si aggiunga poi che sul fronte volgare il mito risulta pochissimo percorso.

L'iperbolico rimando al mito delle Esperidi, di cui solo Ettore riesce a espugnare la custodia (v. 10), è dunque funzionale a riconoscere l'inaccessibilità dell'amata. Anzi, nella prima terzina si aggiunge che l'albero di mele (il «precioso legno», v. 9) risulta risibilmente protetto rispetto alle *ricchezze* (v. 10), nuovo rimando a madonna rappresentata come tesoro, di cui tuttavia l'amante era stato degno fruitore.

La chiusa (vv. 12-14) volge il biasimo dell'io ad Amore, dal momento che madonna gli è stata concessa sì da lui, ma il dio si è rivelato incapace di difendere i suoi possedimenti, perché l'intervento di Fortuna ha di fatto sottratto l'amata al libero godimento dell'amante.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Inclusive le rime *oro : tesoro : moro : moro* (queste ultime due in rima equivoca).

Perché, Fortuna, quel che Amor mi ha dato
 vuommi contender tu: l'avorio et l'oro
 l'ostro et le perle et l'altro bel tesoro,
 4 di che esser mi credea ricco et beato?
 Per te son d'apressarmeli vietato,
 non che gioirne, e in povertà ne moro;
 non con più guardia fu sul lito moro
 8 il pomo de l'Esperide servato.

Per una che era al prezioso legno,
cento custodie a le ricchezze sono
che Amor già di fruir mi fece degno.
12 Et è a lui biasmo: egli m'ha fatto il dono;
che possanza è la sua, se nel suo regno
quel che mi dà non è a difender buono?

1. mi] *su* in ◇ 2. Vuommi] >N<uommi *con ins. dell'iniziale* V *nel margine sinistro* ◇ 3. L'ostro] >N<ostro *con ins. dell'iniziale* L *nel margine sinistro* ◇ 12. m'ha] m *su* in ◇ dono] -o *su* -e ◇ 14. buono] -o- *ins.*

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc GC

1. Fortuna: personificazione e avversario dell'io, qui intesa latinamente quale sorte (in questo caso avversa). ~ *quel che Amor mi ha dato*: consuntivo di ciò che viene elencato ai vv. 2-3 («d'avorio e l'oro, / l'ostro et le perle et l'altro bel tesoro»), ossia le bellezze dell'amata. **2. l'avorio e l'oro:** ovvero la candida e soda pelle (così anche a Vr 13, 2-3: «altri l'avorio bianco / di che formò natura il petto e il fianco») e il biondo dei capelli (che l'amata sia bionda è ricordato diffusamente nella raccolta: da ultimo Vr 36, 1). **3. l'ostro e le perle:** il rosso delle labbra e il biancore dei denti (altrove, nello specifico a Vr 42, 11 l'ostro indica il colore dell'incarnato; mentre in Vr 41, 51, denota, come qui le labbra: «pensando all'ostro e alle gemme»; da notare che compare in dittologia con le *gemme*, qui le *perle*). La dittologia è di origine petrarchesca, sebbene lì non fosse metafora per parti corporee, bensì rimandasse a simboli regali (Ryf 347, 4: «e d'altro ornata che di perle o d'ostro», come anche in TEBALDEO, *Rime* 121, 5). Perle per denti è già in Petrarca (ad es. Ryf 157, 12). ~ *l'altro bel tesoro*: incapsulatore con cui si riassumono le altre e taciute bellezze di madonna (è *escamotage* della *descriptio puellae* molto diffuso in Ariosto, cfr. ad esempio Vr 9, 11; 26, 51, dove ricordo anche qualche luogo del poema). *bel tesoro* è tessera petrarchesca rifunzionalizzata (Ryf 259, 11). **4. ricco e beato:** 'ricco e felice'.

5. Per te... vietato: 'a causa tua mi è impedito di avvicinarmi a tali beni' (BIANCHI 1992, p. 221), riferito ai tesori enumerati nella prima quartina. **6. gioirne:** 'trarne gioia'. **7. lito moro:** l'espressione si attesta anche in OF XXXIX 29, 5; nel sonetto si trova in rima equivoca con *moro* (verbo, al v. 6). Il riferimento è alla costa della Mauritania, regno di Atlante, presso cui si credeva si trovassero l'arcipelago delle Esperidi (è credenza suggerita in forma dubitativa da PLINIO, *Nat. hist.* VI 37, 200-201; con certezza da BOCCACCIO, *Genealogie* IV, XXX 2: «Fuere quippe, ut placet Pomponio, insule in oceano occidentali habentes ex opposito desertum litus in continenti inter Hesperos, Etyopes et Atlantes populos, que quidem insule a puellis Hesperidibus possesse fuerunt», sulla scorta di POMPONIO MELA III 10, 100-103). **8. il pomo de l'Esperide:** numerose sono le varianti del mito, che racconta di alcune ninfe (le Esperidi, di solito tre) che, insieme a un drago insonne (o alternativamente a un serpente), facevano la guardia a un albero che produceva mele d'oro (OVIDIO, *Met.* XI 113-114: «... demptum tenet arbore pomum: / Hesperidas donasse putes»); altri, come ad esempio BOCCACCIO, *Genealogie* IV, XXX (*De Egle, Heretusa, et Hesperetusa filiabus Hesper*), fanno riferimento alle mele d'oro, senza l'albero, probabilmente quelle che Giunone aveva donato a Giove il giorno delle nozze (ESIODO, *Theog.* 215-216). Le mele d'oro erano inseguite da Ercole su ordine di Euristeo (ancora BOCCACCIO, *De montibus* VII 40, *Hesperium*: «Hesperidis plus fama favet, et quod Ethiopes etiam econtra habitantes vocantur Hesperidi. In his poete finxerunt aurea mala et pervigilem serpentem, eaque ab Hercule capta: reges quidem fuere preciosa habentes vellerà»). Difficile dire se Ariosto con

Esperidi intenda le ninfa o le isole: in *OF XXXVII* 6, 1-4: «E di fedeli e caste e saggie e forti / stato ne son, non pur in Grecia e in Roma, / ma in ogni parte ove fra gl'Indi e gli Orti / de le Esperide il Sol spiega la chioma» sembra alludere alle ninfe (citate anche a *OF XLIII* 58, 1-4: «Udi che di bei tetti posta inante / sarebbe a quella sì a Tiberio cara; / che cederian l'Esperide alle piante / ch'avria il bel loco, d'ogni sorte rara», in riferimento alle piante come nella tradizione ovidiana). Per *Esperide* al plurale in *-e* e non in *-i* si veda quanto osserva BIGI 2012, p. 228: «pl. in *-e* dei nomi e agg. femm. col sing. *-e* sono usati diffusamente fino a tutto il Quattrocento, soprattutto nell'Italia Settentrionale». ~ *servato*: 'salvaguardato'.

9. *una*: sottinteso, delle *custodie* (v. 10). ~ *precioso legno*: SANTORO 1989, p. 211 scrive che «qui intenderei il *pomo* non il frutto, bensì l'albero; così si spiega anche il *prezioso legno* del v. 9»: ma mi sembra forzatura. Piuttosto il pomo è il frutto tratto dal *prezioso legno* di cui va tenuta alta la guardia. È *iunctura* poco diffusa, che si riscontra talvolta in contesti sacri. **10-11.** 'sono cento le protezioni a quelle ricchezze che Amore mi riconobbe già degno di fruire': è Fortuna a disporre le guardie attorno a madonna, che l'io, novello Ercole, deve superare.

12. *biasmo*: 'rimprovero', soggetto. **13.** *possanza*: il potere esercitato da Amore nel suo regno. **14.** *a difender buono*: 'capace a difendere'. L'io accusa Amore di aver ceduto ai colpi di Fortuna, allontanando madonna da colui a cui era stata promessa.

(Fatini canz. IV; Bozzetti XLI; Finazzi XLI)

La canzone non è trasmessa da tutti i collettori, ma solamente dal Rossiano e dai manoscritti ferraresi (F1 ed F2); conosce invece una più nutrita tradizione extravagante (B2 Bg E1 GC L3 O1 R13 Ron2), senz'altro favorita dall'origine occasionale del componimento; di più, alcuni dei codici miscellanei che la trasmettono (B2, E1 e con buona probabilità GC) risalgono al primo trentennio del Cinquecento, e rappresentano dunque un sicuro indizio di una circolazione precoce della canzone. A partire dall'edizione di Fatini, il componimento si legge riunito in dittico con *Anima eletta, che nel mondo folle* (rispettivamente canz. IV e V), sebbene tale accostamento non trovi riscontro nei principali testimoni delle rime: la canz. V, *Anima eletta*, compare nella *princeps* Cp, in Mn e nei ferraresi, ma in questi ultimi precede *Spirto gentil*, e mai la segue. La seriazione di Fatini non è dunque un fatto storico, ma sembra piuttosto il frutto di un'interpretazione a posteriori del dittico, tutta novecentesca. I motivi della lettura moderna sono presto detti: in Vr 41 una voce femminile piange la perdita dell'amato, mentre in *Anima eletta* la voce del defunto risponde all'amata per consolarla della sua scomparsa, invitandola a riorientare i propri pensieri sulla di lui felicità ultraterrena, e prospettandole un futuro ricongiungimento. Alla luce dell'argomento dei due testi, non sorprende che il primo editore novecentesco abbia posto dapprima l'epicedio e poi la consolatoria (seguendo una seriazione logica), quando nella tradizione apparivano semmai invertiti (nei ferraresi, unici per altro a riunire le due canzoni). Si tratta di una criticità dell'edizione moderna rimasta pressoché inosservata, che ha portato a un'inerziale lettura dei testi in serie, anche in casi di analisi pur meritorie come quella di CARRAI 2000.

Il rapporto con la canzone *Anima eletta* non è l'unico problema che la trasmissione non lineare di Vr 41 porta con sé. La circolazione autonoma del testo, che contiene alcune coordinate geografiche ma pochi indicatori biografici, ha reso infatti difficile individuare la reale occasione, perché, slegata da *Anima eletta*, perde quei puntelli storici che lì vengono esplicitati e poi inerzialmente associati anche a *Spirto gentil*: le parentele medicee e francesi di Filiberta di Savoia (1498-1524), l'affidamento del messaggio della canzone a Bernardo Dovizi da Bibbiena. Tale dimensione politico-diplomatica consente di identificare puntualmente il defunto di *Anima eletta*, ossia Giuliano de' Medici duca di Nemours († 17 marzo 1516): uno degli attori del *Cortegiano* e protagonista delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, Giuliano viene citato corrvamente da Ariosto anche nelle *Satire* (III 89; VII 97) e va identificato, secondo CARRAI 1999, pp. 145-149, in quel Dameta la cui morte è pianta nell'egloga *Mentre che Dafni il grege errante serba* (Fatini ecl. II).

Vr 41 è invece un epicedio meno circostanziato e più raccolto attorno all'intimo dolore della superstite, in cui l'unico indizio che inradi a identificare il defunto è il pianto della città di Roma («Del danno suo Roma infelice accorta», v. 91, ma più in generale stanze 7-8). Proprio l'assenza di ulteriori elementi chiarificatori ha generato un clamoroso errore attributivo, dal momento che la canzone è stata a lungo ricondotta alla penna di Vittoria Colonna: tra le sue rime la annovera il commentatore Rinaldo CORSO (*Tutte le rime della illustrissima* 1558, cc. 349r-374r, nota edizione curata da Girolamo Ruscelli), che assume come edizione di riferimento quella del 1540, dove pure compare la canzone (*Rime de la divina Vittoria Colonna* 1540, cc. 45v-49r), sulla scorta della *princeps* del 1538 (ed. Pirogallo). Già Rinaldo Corso avverte però che: «Sento però, Donne mie, dire ad alcuni ch'egli non è stato il frutto della divina V.N. [*scil.* Vittoria Nostra] ma di Lodovico Ariosto, il quale a preghi d'una Gentildonna Romana, a cui era morto il marito, la compose», c. 350r (l'ipotesi del nobile romano

verrà poi ripresa e approfondita da BAROTTI 1766, pp. 138-139). Nonostante la paternità dubbia, il testo compare a lungo tra le rime della Colonna, almeno fino all'edizione del 1840 di Pietro Ercole Visconti (che la pone in appendice restituendola ad Arioso); e anche quando viene annessa alle rime ariostesche, i commenti riportano piuttosto compattamente che essa è stata composta «in persona di» Vittoria Colonna (BAROTTI 1741 IV, pp. 753-754; PEZZANA 1776, p. 57, MOLINI 1824, p. 732). Di certo, la canzone ben si accorda con la prima produzione lirica della Marchesa di Pescara in morte del marito Ferdinando Francesco d'Avalos († 1525), visto che la voce della vedova sconsolata e i *topoi* del pianto luttuoso sono le coordinate tematico-retoriche entro cui si muovono le rime cosiddette amoroze della Colonna. L'ipotesi di una composizione ariostesca 'in nome di' si rafforza vieppiù guardando al son. XLI (ed. Fatini), attribuito ad Ariosto da una stampa del 1561 (cfr. VOLTA 2019a, pp. 137-138), in cui il poeta consola Vittoria per la morte del marito. Ricordando infine l'omaggio per lei composto nell'ultima edizione del poema, in cui viene lodata la sua scrittura epicedica (OF C XXXVII, 19), si ricava un quadro bastevolmente utile a comprendere l'inserimento del testo epicedico in orbita colonnese. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, tuttavia, sembra definitivamente da scartare tale ipotesi: morendo Ferrante d'Avalos nel dicembre 1525, la canzone *Spirto gentil* assumerebbe come naturale data *post quem* il 1526, imponendo di spostare l'allestimento del Rossiano a un torno d'anni un po' troppo in là rispetto alla cronologia nota e probabile (cfr. *Introduzione* 3.1). Risulta inoltre oneroso spiegare il pianto di Roma per Ferrante d'Avalos o il riferimento all'origine romana, date le origini spagnole del condottiero e la militanza presso l'esercito imperiale (e non papale).

Bisogna attendere le soglie del Novecento per arrivare all'ipotesi medicea, con MANCHISI 1898 che segnala la rubrica del manoscritto O1: «Del Ariosto in la morte del Mag.co Giuliano in persona di sua consorte, canz. pa. [scil. prima] la 2a è stampata» (FINAZZI 2002-2003, p. 272). Il codice, un miscelaneo del XVII secolo ora custodito presso la biblioteca Oratoriana di Napoli, trasmette rime cinque-seicentesche (DANZI 1989, p. 324) e risale a un tempo di molto successivo la morte di Ariosto. La rubrica del manoscritto ricongiunge esplicitamente Vr 41 ad *Anima eletta* (stampata già nella *princeps* Cp). FATINI 1924 accoglie il suggerimento, e da quel momento le due canzoni vengono lette e studiate insieme nella successione *Spirto gentil* – *Anima eletta*.

L'indicazione paratestuale di un manoscritto piuttosto tardo non si pone in verità come un puntello argomentativo particolarmente solido per identificare l'occasione storica del testo. Nulla si sa sul confezionamento del codice e sui materiali preparatori; poco si può dire sulla rubrica stessa, che potrebbe essere l'ipotesi di qualche lettore che avesse già letto a stampa *Anima eletta*, questa senza ombra di dubbio dedicata a Giuliano de' Medici. Alla luce di ciò, mi sembra doveroso lasciare l'indicazione del manoscritto sullo sfondo per guardare agli altri dati materiali in nostro possesso. L'unico elemento incontrovertibile resta infatti l'accostamento delle canzoni in F1 e F2, questi sì codici vicini ad Ariosto, dove tuttavia i testi risultano invertiti. Non è possibile stabilire se la loro vicinanza sia dovuta alla volontà di istituire un dittico dedicato a un'unica morte o al desiderio di riunire (per altro in posizione rilevata e d'apertura) l'argomento epicedico in un nucleo coeso.

Il nome di Giuliano de' Medici, a ben guardare, non sfigura affatto nel progetto del Rossiano, un canzoniere particolarmente sensibile all'omaggio mediceo, se si considera che Vr 20 viene composta in occasione della malattia di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (1519), nipote di Giuliano. Proprio il rimando a quel testo consente di allineare altre simmetrie significative tra i due componimenti: a prender parola, in entrambi i casi, è una voce femminile, che si ritrova a piangere per le sorti di un esponente illustre (della casata medicea); inoltre, i due pezzi ricoprono una posizione forte e solenne nella raccolta, in apertura delle sezioni coese di ternari (Vr 20 apre la sezione 20-31; Vr 41 la più breve sezione 42-46). Il dato forse un po' peregrino della rubrica di O1 si anima allora di significato se fatto reagire con alcuni elementi interni al canzoniere.

Guardare all'articolazione complessiva del Rossiano consente forse di dirimere un'ultima questione. È un fatto che *Anima eletta* rimanga fuori dalla raccolta del Rossiano, ma che compaia nel manoscritto Mn (dove *Spirto gentil* ha una veste raffazzonata, con le strofe centrali invertite), e poi stabilmente nei ferraresi (all'inizio della raccolta), e infine nella *princeps* (ormai sola): l'impressione che ne deriva è una progressiva marginalizzazione di *Spirto gentil* a scapito della 'sorella', così come accade all'altra canzone del Rossiano, Vr 6 (sostituita con *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*, canz. I). Proprio Vr 41, al pari di quasi tutte le rime del Rossiano, non accoglie coordinate spazio-temporali specifiche, nomi o occasioni ben definite; di contro *Anima eletta* esplicita il nome della destinataria, Filiberta di Savoia, il messaggero (il Bibbiena), e tutte le genealogie e le illustri imprese di parenti ed antenati, declinando i migliori principi dell'encomio. Una siffatta giostra di nomi non avrebbe forse potuto trovare spazio in un canzoniere raccolto come il Rossiano, che rifugge dall'occasionalità brutta e dal dettaglio biografico troppo esplicito, mentre, al contrario, *Spirto gentil* contiene l'astrazione tipica degli altri pezzi della raccolta.

In conclusione, sembra presumibile pensare che anche *Spirto gentil* sia stata composta in occasione della morte di Giuliano de' Medici. Come è stato ampiamente segnalato (CARRAI 2000, CABANI 2016, pp. 104), la canzone propone un ricco intarsio di modelli e tradizioni fin dal suo avvio, che riprende la petrarchesca Rvf 53, *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, canzone politica indirizzata a un «grande senatore di Roma», in cui la città ripone le proprie speranze (BETTARINI 2005, p. 273). La «gentil donna» che *piange* per i faziosi patrizi, personificazione di una Roma vessata dalla rovina (Rvf 53, 74), sembra risuonare sullo sfondo della canzone ariostesca, fornendo il tono solenne e l'espedito retorico delle ultime stanze (7-8), in cui il lutto si estende dalla sfera privata della consorte alla sfera pubblica con Roma che prende parola e si dice mortalmente ferita da siffatta «percossa» (v. 98). Accanto al modello petrarchesco, emergono altre voci altrettanto riconoscibili: *in primis*, quella bembiana della grande canzone in morte *Alma cortese, che dal mondo errante* (Rime 102), composta nel dicembre del 1507, che si pone come modello «tragico, eloquente e [...] di forte spicco spirituale» (FLORIANI 1996, p. 248). Essa riecheggia nell'orchestrazione sintattico-argomentativa della prima stanza ariostesca, con il verbo principale sospinto in avanti, in entrambi i casi un'esortazione alle anime ormai assunte in cielo a curarsi degli affetti rimasti in terra («risguarda in terra et mira», v. 7 in Bembo; «gli occhi... volgi alli miei», v. 12 in Ariosto); e si frange poi negli stilemi tipici del *planctus* luttuoso per un proprio caro: l'impossibilità di vivere senza di lui, l'incuria di sé, la scomparsa di ogni valore dal mondo (in avvio della stanza 6), il desiderio di morte.

Alma cortese si inserisce in un più ampio esercizio di rimeria in morte nella forma metrica della canzone che interessa gli inizi del Cinquecento: segnalo qui, ancora per vicinanza di motivi a Vr 41, le prove di Sannazaro, *Arcadia* Ve (*Alma beata e bella*), e *Disperse* 19 (*Spirto cortese, che, sì bella spoglia*), che rievocano già in prima battuta gli incipit che sceglierà Ariosto per i suoi testi. Più singolare, rispetto a questa temperie, risulta l'affidamento del pianto a una voce femminile, sebbene le lacrime abbondanti e il pianto oltremisura siano appannaggio della donna fin dall'antichità (sulla fortuna del motivo MOOS T 1076-1092 [*muliebritas*] e T 380-398 [*ne quid nimis*]).

L'altissimo tasso di topicità della canzone rende infatti necessario guardare anche alla tradizione epicedica classica e poi volgare. In questo senso si muove CARRAI 2000 che, studiando insieme Vr 41 e *Anima eletta* (canz. V), individua una fortunata tradizione epigrafica che tra Quattro e Cinquecento circolava in forma manoscritta, anche a Ferrara. L'analisi è volta a rintracciare modelli diretti per la doppia voce (femminile e maschile) di *Spirto gentil* e *Anima eletta*, e dunque guarda ai casi di epitaffi a dittico, come il noto epitaffio di Omonea (un cippo marmoreo recante il materiale epigrafico è custodito al Museo Capitolino, CIL 12652), dove il marito piange la moglie prematuramente scomparsa, che poi lo consola. Sebbene sia ancora tutta da provare la volontà di Ariosto di istituire un dittico, perché un simile progetto, se pure si è affacciato alla mente del poeta,

non si fonda su dati materiali sicuri, il lavoro illustra come le epigrafi classiche e la tradizione epigrammatica contribuiscano a fornire modulazioni e *topoi* legati all'espressione femminile del dolore. È d'altro canto provato che Ariosto avesse familiarità con gli stilemi dell'epitaffio, laddove si ricordi la giovanile produzione latina, decisamente orientata alla composizione di versi in morte (*Carm.* III, VIII, X, XIII, dedicati a famigliari; V, XVI e *bis*, XLV-LI, LV e *bis*, LVIII, LIX, LXIII). In più, anche nel *Furioso* il poeta si era cimentato in alcuni lamenti epicedici: significativi almeno il compianto di Orlando per la morte di Brandimarte di *OF* XLIII, 170-173, che propone motivi vicini a Vr 41 (BIANCHI 1992, p. 211), e l'elogio di Isabella che muore per Zerbino (*OF* XXIX 26-27), segnalato da FATINI 1934, p. 104.

Guardando alla struttura complessiva di Vr 41, le prime cinque stanze modulano il pianto della vedova inconsolabile; segue poi una stanza di lamento e lode degli straordinari meriti del defunto (6); chiudono infine il componimento due stanze di lamento universale avviato dalla città di Roma (7-8).

La prima stanza si apre con una lunga invocazione al defunto, che copre i vv. 1-12, affinché lui rivolga uno sguardo alla moglie rimasta in vita («gli occhi... volgi alli miei», v. 12), e noti come gli occhi di lei siano *mutati* da quando lui è venuto mancare, velati di lacrime e non più belli. Nella seconda stanza l'io rinnova l'invito a guardar in basso sulla terra, pur consapevole dell'incomparabile attrattiva esercitata dalla «suprema altezza» (v. 21) rispetto alla dimensione umana: se non per amore, la *pietà* potrà indurre lo sposo ad «inchinar il bel sguardo» (v. 30). Seguendo la direzione dell'ideale sguardo del defunto, il *focus* si sposta quindi sull'aspetto esteriore dell'amata (st. 3), privato della bellezza e reso irriconoscibile dal lutto: tale bene perduto – la bellezza – smette di essere desiderabile, perché potrebbe costituire una consolazione vana e inutile.

La stanza che chiude la prima metà della canzone (st. 4) è retoricamente strutturata su una serie di interrogative patetiche, che ruotano attorno a un unico problema: come sia possibile sopravvivere al ricordo della bellezza del defunto. Grande ruolo gioca la memoria nel momento del lutto (*soviemme* v. 46, *pensando* v. 51, *mi rimebra* v. 55), che non consola, ma abbatte, e sembra condurre in punto di morte («Come possibil è... che mille volte io non sia morta o mora?», «Perché... non scoppia il duro cor dal dolor vinto?», «Com'è ch'io viva?»). La stanza successiva (st. 5) sembra ripartire da un moto di speranza: quella di ricongiungersi rapidamente al marito («Io sperai ben di questo carcer tetro, / che qui mi serra, ignuda anima, sciorme», vv. 61-62), che presto lascia spazio alla disillusione perché il corpo della donna risulta incredibilmente resistente alla malattia.

Con la stanza 6 il lamento si mescola alla lode del defunto, in nome di quegli ideali («La cortesia e il valor», v. 76) che egli incarna e che sono familiari a chiunque abbia letto il *Furioso* («de cortesie, l'audaci imprese io canto», *OF* I 1, 2), e che soprattutto riprendono esplicitamente *Alma cortese* (cfr. note): l'encomio proietta il defunto nella storia, a paragone di valorosi eroi romani («Publi e Gnei famosi», v. 81), e richiama la sua discendenza romana («di Marte il seme», v. 84) che sarà il motivo che spingerà la città di Roma personificata a piangere nelle stanze successive. L'eccezionalità del defunto si accompagna alla consapevolezza della perdita ingenerosa, ferita per l'umanità tutta, e dà luogo al *planctus* universale, che coinvolge prima la città, poi le creature che abitano la natura, e infine il «popul tutto» (v. 109) (stanze 7-8). Non pochi dubbi solleva il contesto romano della canzone, se riferita, come pare, a Giuliano de' Medici; ma VAGNI 2017 aiuta a comprendere come mai nelle stanze finali a piangere il defunto sia Roma e non Firenze, come ci si aspetterebbe, considerando anche che il grande funerale pubblico è stato celebrato qui (per l'orazione funebre declamata da Marcello Virgilio Adriani si veda MCMANAMON 1991). Lo studioso chiarisce da un lato il già citato rimando alla stirpe romana del defunto, ricordando che la madre di Giuliano de' Medici era un'esponente della famiglia romana degli Orsini (Clarice); dall'altro ricorda che nel 1513 Giuliano de' Medici aveva ottenuto la cittadinanza romana ed era stato nominato capitano generale della Chiesa (si veda anche TABACCHI 1973, più cauto a sottolineare la romanità di Giuliano).

Il cordoglio universale si stempera infine nella memoria indelebile del defunto, quasi a preludere una possibile consolazione. Nel congedo la superstite cerca una via per inviare la canzone al defunto, senza riuscirvi, ma sperando che lui ne ascolti i pianti e le parole.

METRO. Canzone di otto stanze di rime ABbC BAaC CDeeDFF, con congedo di sei versi di schema ABbACC. Come osserva GUIDOLIN 2010, p. 69 lo schema strofico guarda alle canzoni petrarchesche 270 e 325, senza tuttavia aderirvi nella strutturazione del congedo: viene infatti esplorata una terza possibilità, diversa da ciascuno dei modelli. Non sembra però un caso che, per una canzone luttuosa e grave, Ariosto scelga di riprendere gli schemi di due canzoni delle rime in morte del Canzoniere. Sono paronomastiche le rime *pieghi* : *preghi*, *chiome* : *come*; inclusive *vera* : *altera* : *era*, *anco* : *manco*, *sciorme* : *orme* : *forme* (che crea una rima paronomastica con *farme* al v. precedente, vv. 64-65), *matri* : *patri* : *atri*; ricche (inclusive) *rimembra* : *membra*; ricche *riva* : *scriva*. Sono equivoche *lustri* : *lustri* (ricche con *illustri*), *collì* : *collì*; uguali (rare) *hora* : *hora*.

Spirto gentil, che sei nel terzo giro

[1]

Testimoni: Vr F1 F2 B2 Bg E1 GC L3 O1 R13 Ron2

[1] 1. *Spirto gentile*. l'avvio è petrarchesco: *Rvf* 53, 1: «Spirto gentil, che quelle membra reggi» (cfr. SEGRE 1954, p. 118, e poi tutti gli altri commentatori). Si veda il cappello per l'importanza del sottotesto del Canzoniere; più in generale un'apostrofe iniziale al defunto, formata da sostantivo + attributo, sembra avviare le grandi canzoni in morte cinquecentesche (su tutte, *Alma cortese*, BEMBO, *Rime* 102). ~ *terzo giro*: cielo di Venere (*giro* nel senso di 'sfera celeste' è termine dantesco: *Par.* II, 127-129: «Lo moto e la virtù de' santi giri / [...] da' beati motor convien che spiri»). 3. *scarco dal mortal peso*: il motivo del corpo come una soma è sapienziale (*Sap.* IX 15) ma ampiamente diffuso in poesia (cfr. *Rvf* 32, 6-7: «il duro et greve / terreno incarco», SANTORO 1989, p. 197). 4-5. *a chi con fede, / vivendo... acceso*: se dantescamente gli abitanti del cielo di Venere (*Par.* VIII-X) hanno subito in vita uno dei due influssi del pianeta (buono, allorché li spingesse a lavorare per la civile convivenza fra uomini; cattivo, allorché l'amore carnale soverchiasse la ragione), in Petrarca sembra sopravvivere solo la seconda accezione, quella di un cielo riservato agli spiriti amanti e ai poeti d'amore sulla scorta del caso di Folchetto da Marsiglia di *Par.* IX (*Rvf* 287, 9-11: «Ma ben ti prego che 'n la terza spera / Guittone saluti, et messer Cino, et Dante, / Franceschin nostro, et tutta quella schiera»; e 302, 3-4: «ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, / la rividi più bella et meno altera»). Nella canzone ariostesca si dice che il defunto fu acceso d'«honesto amore», e così anche Bembo in *Alma cortese* (*Rime* 161-163: «Et guidemi per man, che sa 'l camino / di gir al ciel, et ne la terza spera / m'impetri dal Signor appo sé loco»): vien da dire che, nel caso in cui il defunto sia Giuliano, il terzo cielo sia adatto a lui anche per i meriti civili e militare del suo operato (e non solo per l'amore coniugale verso Filiberta). ~ *fede*: è la fedeltà amorosa. ~ *honesto amore*: 'nobile amore'; è probabilmente inteso qui come amore coniugale, forte la prospettiva del locutore femminile, che altri non è che la vedova (l'espressione è intesa come 'amore coniugale' anche in CORREGGIO, *Rime* 399, 19-21: «Ma puoi che vivi non ci volse insieme / onesto amore, i corpi poseranno / in un sepulcro a le mie ore extreme»). L'aggettivo *honesto* ha anche un sostrato petrarchesco e stilnovistico (*Rvf* 285, 9-10: «arde / d'onesto fuoco»; 352, 5: «d'onesto fuoco ardente»). Il *foedus* prima enunciato, la nobiltà del suo amore qui rivendicata inscrivono il defunto in una cornice di perfetto spirito amante, quasi *alter ego* dell'amante del Rossiano. 6. *a me*: comincia qui la proposizione principale, il cui verbo ricorrerà solo al v. 12 («a me... gli occhi... volgi alli miei»). 6-7. *che dal tuo ben... spiro*: 'che non sospiro già per il tuo bene acquisito [= la beatitudine celeste], ma

del ciel fra le beate anime asceso,
 scarco da mortal peso,
 dove premio si rende a chi con fede,
 5 vivendo, fu de honesto amore acceso,
 a me, che dal tuo ben non già sospiro,
 ma di me che anchor spiro,
 poi che al Dolor che ne la mente sede
 sopra ogn'altro crudel non si concede
 10 di metter fine all'angosciosa vita,
 gli occhi che già mi fur benigni tanto
 volgi alli miei, ch'al pianto
 apron sì larga et sì continua uscita;
 vedi come mutati son da quelli
 15 che ti solean pareri già così belli.

La infinita ineffabile bellezza

[2]

per me stessa, che ancora respiro'. La condizione della superstite è risolvibile solo con la morte. Il verbo *spirare* nel senso di 'respirare' è diffuso: BIANCHI 1992, p. 212 cita Dante, *Inf.* XXVIII, 131: «tu che, spirando, vai veggendo i morti». ~ *dal tuo ben*: SEGRE 1954, p. 118, allega un'ottava del lamento di Orlando per Brandimarte (*OF* XLIII, 170; credo in particolare v. 7: «e ch'a tanta letizia io non son teco»). **8.** *poi che... siede*: avvio di una temporale di secondo grado, che dipende dalla relativa. È tradizionalmente Amore che siede nella mente ed esercita la sua signoria (da CINO, *Rime* CXXXIIIb, 1-2: «do mal che ne la mente siede / e pone e tien sopra lo cor la pianta», che ha attinenze formali con Ariosto, a DANTE, *Conv.* III, canz. II 1: «Amor che ne la mente mi ragiona»); nel caso ariostesco, luttuoso, è il dolore per la perdita. **9.** *sopra ogn'altro crudel*: il Dolore esercita la signoria più potente nella mente della donna. **10.** *angosciosa vita*: sintagma petrarchesco (*Rvf* 149, 8) che viene rifunzionalizzato per indicare la vita di chi è sopravvissuto a una perdita anche in BEMBO, *Rime* 171, 1-3: «Quella per cui chiaramente alsi et arsi / undeci et undeci anni, al ciel salita, / ha me lasciato in angosciosa vita» (ma mantiene il riferimento originario alle pene d'amore ancora in BEMBO, *Asolani* I, XXXV 26-27: «tu [*scil.* Amore] in angosciosa vita ci fai vivere et a crudelissime et dolorosissime morti c'insegni la via»). **11.** *gli occhi*: quelli del defunto (complemento oggetto della principale). ~ *benigni*: 'benevoli'. **12.** *volgi alli miei*: principale. L'esortazione al defunto viene dalla consorte dilaniata al dolore, ed è una preghiera affinché presti attenzione a lei rimasta in terra; con un'analoga richiesta, variata poi nei contenuti, si avviava la canzone *Alma cortese* (BEMBO, *Rime* 102: «Alma cortese, [...] riguarda in terra et mira», vv. 1-7). **12-13.** *ch'al pianto / apron... uscita*: il pianto esce dal cuore per gli occhi (come è ricordato in *Rvf* 3, 10-11: «e aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio e varco», BIANCHI 1992, p. 212; che gli occhi sian 'porte' è acquisizione anche dantesca, cfr. *Par.* XXVI 14). **14.** *come mutati son*: si affastella qui un motivo poi declinato ampiamente nella stanza 3, quello relativo alla bellezza appassita dal dolore: gli occhi di madonna appaiono profondamente diversi (*mutati*) rispetto a quelli che era solito guardare il consorte quando era in vita.

[2] 16. *La infinita... bellezza*: la bellezza paradisiaca. La dittologia aggettivale è dantesca, non a caso riferita al *bene* che è Dio: *Purg.* XV 67-68: «Quello infinito e ineffabil bene / che là sù è». **17.** *non te distorni*: 'non ti faccia rivolgere ad altra direzione'; da più parti (SANTORO 1989, p. 197, BIANCHI 1992, p. 212) segnalano l'impiego del verbo anche a *OF* XXX 81, 7-8: «... che non distorni / alcun tanto

che sempre miri in ciel non te distorni
 che gli occhi a me non torni,
 a me, che già mirando ti credesti
 20 di spender ben tutte le notti et i giorni;
 e se 'l levarli alla suprema altezza
 ti leva ogni vaghezza
 di quanto mai qua giù più caro havesti,
 la piatà al men cortese mi ti presti
 25 ch'in terra unqua non fu da te lontana.
 Et hora io n'ho d'haver più chiaro segno,
 quando nel divin regno,
 dove senza me sei, n'è la fontana;
 s'amor non può, donque, piatà ti pieghi
 30 d'inclinare il bel sguardo alli miei prieghi.
 Io sono, i' son ben dessa; or vedi come

[3]

Ruggier, che più non torni?» (sulla scorta di un precedente petrarchesco *Rvf* 27, 7). Nuovamente un'esortazione al defunto a prestare attenzione alla consorte (così già al v. 12, e in generale per tutta la stanza 1). **18.** *che gli occhi a me non torni*: 'che non rivolgi gli occhi a me', consecutiva; *torni* ha valore transitivo (così anche in *OF* XXII 45, 3). Si veda il luogo di *Purg.* XXVIII, 148: «poi a la bella donna torna' il viso» (BIANCHI 1992, p. 212). **19.** *a me*: ribattimento in apertura di verso (e già al v. 6 in apertura, e dunque in posizione rilevata). **20.** *di spender... i giorni*: lo sguardo appuntato sugli occhi dell'amata offrivano una beatitudine terrena al defunto. **21.** *levarli*: 'sollevarli'. ~ *suprema altezza*: a indicare Dio, anche in *OF* XLII 15, 2-4: «e sapea certo / che Brandimarte alla suprema altezza / salito era (che 'l ciel gli vide aperto)». CORSO 1558, p. 353, allega i noti passi di *P*: 94, 3 («quoniam Deus magnus Dominus, et rex magnus super omnes deos») e 112, 5 («Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat») per dar conto dell'altezza di Dio. **22.** *ti leva*: 'ti toglie'. ~ *vaghezza*: 'desiderio'. **23.** *quanto mai qua giù più caro avesti*: ossia la donna amata. **24.** *al men cortese mi ti presti*: 'ti renda almeno cortese verso di me'. **25.** *unqua*: 'mai'. **26.** *chiaro segno*: 'chiaro indizio' di pietà; è tessera petrarchesca (*Rvf* 332, 25, col significato di 'bersaglio chiaro'), diffusa poi nella tradizione lirica, rifunzionalizzata qui e nel *Furioso*: *OF* XXXVIII 3, 7-8 («darebbe di sé indizio e chiaro segno / o d'amar poco o d'aver poco ingegno»); XLI 4, 1-3 («Ruggier, come in ciascun suo degno gesto, / d'alto valor, di cortesia solea / dimostrar chiaro segno e manifesto»). **28.** *n'è la fontana*: 'vi è la sorgente', il soggetto è ancora la *piatà* del v. 24: CORSO 1558, p. 353, annota *ad locum*: «v'è la fontana di essa pietà, Iddio». **29-30.** *pietà ti pieghi / d'inclinare*: 'pietà ti disponga ad abbassare'. L'espressione figurata della pietà che ammansisce si riscontra anche nel *Furioso* (XIX 11, 5: «Non vo' ch'altra pietà per me ti pieghi»), ma è diffusa anche altrove (GIUSTO, *BM* 43, 2: «Perché di me pietà mai non ti pieghi»). **30.** *il bel sguardo alli miei prieghi*: chiusura che circolarmente riparte dalla richiesta con cui si apriva la canzone, variandola di segno: lo sguardo del defunto deve puntare non più sugli occhi dell'amata, ma alle sue preghiere (con sinestesia). CORSO 1558, p. 353, segnala il principio per cui: «Gli occhi sono fenestre del cuore», e dunque possono cogliere il dolore.

[3] **31.** *Io sono, i' son ben dessa*: per il ribattimento è stato richiamato da più parti il luogo dantesco in cui Beatrice si mostra e si presenta a Dante *viator* (*Purg.* XXX 67: «Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice»), che si leggeva diversamente nell'aldina del 1502 (*Le terze rime di Dante* 1502, c. uiii:

m'ha cangiata il dolor fiero et atroce,
 ch'a fatica la voce
 può di me dar riconoscenza vera.
 35 Lassa, che al tuo partir partì veloce
 da le guance, da gl'occhi e da le chiome
 quella a cui davi nome
 tu di beltà, et io n'andava altera
 ché mel credea, poi che in tal pregio t'era.
 40 Ch'ella da me partisse allhora, et s'anco
 non tornasse mai più, non mi dà noia,
 poi che tu, a cui sol gioia
 di lei dare intendea, mi vieni manco;
 non voglio, non, s'anch'io non vegno dove

«Guardami ben: ben son, ben son Beatrice»). ~ *dessa*: 'quella stessa'. **32. m'ha cangiata**: altro verbo del cambiamento (già nella conclusione della prima stanza si diceva che gli occhi di madonna erano *mutati* per il dolore della perdita). ~ *il dolor fiero e atroce*: dittologia attestata solo in EPICURO, *Poesie italiane*, canz. I, 39: «e carico di dolor fiero ed atroce» (non casualmente una canzone in morte, e sempre riferito a *dolore*). Orlando, per la lontananza da Angelica, è affetto da un «dolore aspro et atroce» (OF VIII 83, 3). **34. riconoscenza**: 'riconoscimento'. **35. al tuo partir partì**: il gioco verbale, con il verbo sostantivato seguito da un passato remoto, ricorre anche in *Rvf* 352, 12: «Nel tuo partir, partì del mondo Amore» (anche in quel caso la morte di Laura lascia un qualche tipo di desolazione terrena). **35-38. partì veloce [...] quella a cui davi nome / tu di beltà**: motivo della bellezza sfiorita a causa del lutto. La *descriptio puellae* di Olimpia nel canto XI del *Furioso* allinea le stesse parti del corpo quali indicatori di bellezza (OF XI 67, 1-3: «Le bellezze d'Olimpia eran di quelle / che son più rare: e non la fronte sola, / gli occhi e le guancie e le chiome avea belle»): da notare la progressione discendente del canone breve (POZZI 1974). ~ *quella*: «non io, ma questo non so che, la quale tu bellezza chiamavi» (CORSO 1558, p. 355). Secondo Corso è professione d'umiltà. ~ *partì*: 'scemò'. **38-39. et io n'andava altera / che... pregio t'era**: 'e da quando tu la consideravi un pregio, io ne andavo orgogliosa, perché credevo d'averla'. Sulla bellezza come pregio femminile CORSO 1558, pp. 356-357 affastella una lunga tradizione letteraria (dalla massima sallustiana «Munditias mulieribus, viris laborem convenire» alla perorazione di Panfilo in BOCCACCIO, *Decameron* II 7, 7: «Ma per ciò che, come che gli uomini in varie cose peccino desiderando, voi, graziose donne, sommamente peccate in una, cioè nel desiderare d'esser belle»). In questo caso la considerazione della propria bellezza è subordinata al piacere dell'amato. **40. Ch'ella da me partisse**: per il motivo della bellezza che può sfiorire in seguito alla morte dell'amato ZAMPESE 2000 allega passi di PONTANO (*De am. con.* I 6, 21: «Casta mane, neu te lusur munera vincant», 29-30: «Dum vir abest, neglecta sinus, incompta capillum / maesta sedet vidua Laodomeia domo»; e poi ancora vv. 35-36, 45-46, 49-50). **41. non mi dà noia**: 'non mi arreca dispiacere'. **42-43. a cui sol gioia / di lei dare intendea**: 'a cui solo intendevo dare piacere di lei'. **44. non voglio, non**: i ribattimenti di queste strofe, già sottolineati («a me non torni / a me», vv. 18-19, «Io sono, i' son ben dessa», v. 21), sono funzionali alla *gravitas* della canzone e ai vertici patetici del lamento raggiunti nelle stanze 4 e 5. **45. che questo o ch'altro ben mi giove**: 'che [in terra] mi giovi questo o altro bene'. L'ostinazione della superstite a vivere nel dolore fino al ricongiungimento non prevede alleviamenti derivanti da beni terreni.

45 tu sei, che questo o ch'altro ben mi giove.
 Come possibil è, quando soviemme [4]
 del bel sguardo soave ad hora ad hora,
 che spento ha sì breve hora,
 o di quel dolce lieto riso extinto,
 50 che mille volte io non sia morta o mora?
 Perché, pensando all'ostro et alle gemme
 ch'avara tomba tiemme,
 di ch'era il viso angelico distinto,
 non scoppia il duro cor dal dolor vinto?

[4] 46-49. 'Come è possibile che non sia morta mille volte o muoia, ogni volta in cui mi tornano in mente il bel sguardo soave, che un così breve tempo ha spento, o il dolce e lieto riso ormai estinto?'. 47. *bel sguardo soave*: il «soave sguardo» era anche quello di Laura, appena perduto, in *Rvf* 267, 1, ma è tessera più antica (CINO, *Rime* XCIII, 13); iè fatto oggetto di rammemorazione, come in Ariosto, in *Rvf* 343, 1-2: «Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora, / soave sguardo». 48. *sì breve hora*: motivo della morte repentina e intempestiva. Il particolare osta un po' con la lunga malattia di cui fu vittima Giuliano de' Medici («Morì nella Badia di Fiesole de' Monaci regholari, dove s'era fatto portare per la lunga malattia auta, ch'era diventato tutto perduto, e chom'una lanterna seccho»: CAMBI 1786, p. 93). 49. *quel dolce lieto riso*: aggettivi petrarcheschi (la dittologia aggettivale *dolce lieto* è altresì ampiamente diffusa: ad es. CARITEO, *Endimione* 26, 9): il lamento per la perdita del *dolce riso* (e così anche del «soave sguardo») si ritrova nell'enumerazione luttuosa che avvia la sezione in morte del Canzoniere (*Rvf* 267, 5: «oimé il dolce riso», e prima «oimé il soave sguardo», v. 1). Non è da escludere che Ariosto avesse in mente per questo sezione più tragica della canzone il *planctus* iterato di Petrarca. 51. *all'ostro e alle gemme*: già Petrarca descriveva l'amata attraverso il ricorso a materiali preziosi e colori: cfr. *Rvf* 347, 4: «e d'altro ornata che di perle o d'ostro». 52. *avara*: la tomba che trattiene le spoglie mortali del defunto è definita *avara*, perché non consente ad altri di vedere la bellezza dell'uomo. Analogamente *Rvf* 300, 1-2: «Quanta invidia ti porto, avara terra, / ch'abbracci quella cui veder m'è tolto», citato da CORSO 1558, p. 359. 53. *di ch'era il viso angelico distinto*: 'dei quali era ornato il bellissimo viso'. Si veda la costruzione sintattica di *OF* XXIII 100, 6-8: «... un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto» (BIANCHI 1992, p. 213). ~ *viso angelico*: è *iunctura* stilnovistica e petrarchesca (*TM* Ia, 12), ampiamente diffusa poi (BOIARDO, *Am. Lib.* I 15, 58). 54. *non scoppia il duro cor*: che il cuore 'scoppi', ossia si spezzi, per il dolore è immagine enfatica, che trascorre anche in lirica (GIUSTO, *Rime stravaganti* XLI, 3: «La notte io rendo, perché il cor non scoppie»). ~ *duro cor*: è *iunctura* generalmente riferita all'amata insensibile (*Rvf* 171, 10), ma qui impiegata per descrivere la resistenza della donna al dolore che dovrebbe ucciderla. 55. *ch'empio sepolcro e invidiosa polve*: i due aggettivi *empio* e *invidiosa* hanno una connotazione morale negativa, perché, come ricorda anche CORSO 1558, p. 359, deturpano il bel corpo del defunto («Per modo di biasmo è il sepolcro empio e la polve invidiosa, che dissolve, guasta, et toglie della bella compositione le delicate membra»). 56. *contamina e disciolve*: 'contaminano e dissolvono', concordanza alla latina con i due soggetti del v. 56. 57. *delicate alabastrine membra*: il riferimento all'alabastro dà il colore, ma soprattutto l'aspetto sodo e statuario delle *membra*: così anche in *OF* XXXV 2, 6 («nel sen d'avorio e alabastrini poggi»); ma è espediente anche del Canzoniere: *Rvf* 325, 16-17 («Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro, / d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro»). Per *alabastro* si veda *Vr* 9, 9. 58. *dura condition*: è tessera ariostesca (*OF* IX 47, 1-2; *Cinque canti* V 6, 7). 59. *patir di morte... deggio*: condizione ossimorica della superstita che vive una morte in vita.

55 Come è ch'io viva, quando mi rimembra
 ch'empio sepolcro et invidiosa polve
 contamina et disciolve
 le delicate alabastrine membra?
 Dura condition ch'è morte et peggio:
 60 patir di morte e insieme viver deggio.
 Io sperai ben di questo carcer tetro,

[5]

[5] 61. *carcer tetro*: il corpo mortale. BIANCHI 1992, p. 213, la indica come «espressione petrarchesca», allegando TC IV, 164 («tanti spirti e sì chiari in carcer tetro»), e due luoghi dei *Fragmenta*, dove la *iunctura* indica proprio il corpo: Rvf 306, 4: «chiuse 'l mio lume e 'l suo carcer terrestre»; e 349, 9-11: «O felice quel di che, del terreno / carcere uscendo, lasci rotta et sparta / questa mia grave et frale et mortai gonna» (a cui si può aggiungere ancora Rvf 325, 101: «quel suo bel carcere terreno»). Ritorna con lo stesso significato anche in CORREGGIO, *Rime* 281, 2; TEBALDEO, *Rime* 269, 55; 276, 94. Si tratta del motivo cristiano e ciceroniano (ad es. *Somnium Scipionis* VI 14) del *corpus carcer* (la cui tradizione medievale è ben riassunta da TOLOMIO 1999, mentre quella petrarchesca da MARCOZZI 2011). 62. *serra*: 'rinchiude'. ~ *ignuda anima*: che l'anima torni nuda al suo creatore è principio cristiano (*Iob.* I 21: «Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc»; AGOSTINO, *De civitate Dei* XIII, 16 I, per cui l'anima «corpore exuta ad Deum simplex et sola et quodammodo nuda redierit»), che conosce anche precedenti declinazioni classiche (ad es. PROPERZIO III 5, 13-14: «haud ullas portabis opes Acherontis ad undas, / nudus at infernas, stulte, vehere, rates»). L'espressione *anima ignuda* ricorre poi già in Petrarca (Rvf 126, 19: «e torni l'alma al proprio albergo ignuda», citato da BIANCHI 1992, p. 213, e Rvf 128, 100-102, Rvf 264, 66-67). ~ *sciôrme*: 'sciogliermi'; indica la scissione del legame tra corpo e anima al momento della morte (è verbo tecnico spesso riferito al *nodo* tra anima e corpo: cfr. ancora Rvf 305, 1 e note lì accluse di BETTARINI 2005, p. 1341). 63-64. *correr dietro all'orme / de li tuoi santi piedi*: seguire i passi dell'amato che già ha intrapreso (e concluso) la strada per giungere alla beatitudine. Non mi sembrano persuasivi i luoghi citati da SANTORO 1989, p. 200, e prima ancora da SEGRE 1954, p. 120, che condividono sì alcune tessere lessicali con Ariosto, ma non il significato profondo del passo (*Par.* XI 80-81: «si scalzò prima, e dietro a tanta pace / corse e, correndo, li parve esser tardo» e Rvf 268, 26: «né d'esser tocco da' suoi santi piedi»): di contro, il motivo delle orme che instradano chi li segue al bene ha una certa diffusione, sacra e profana-amorosa. Per il primo caso valgano il riferimento dantesco alla *famiglia* francescana (*Par.* XII 116-118: «La sua famiglia, che si mosse dritta / coi piedi a le sue orme»), ma anche, più vicini ad Ariosto, TEBALDEO (*Rime dubbie* 35, 133-135: «Per guida e scorta, n'ha lassato a tergo / sue mesurate iuste e felice orme, / drieto a le quale ogni pensiero ergo») e CARITEO (*Rime canz.* XX, 76: «Tu sol di Christo in terra hor segui l'orme», canzone in lode del cardinale Oliviero Carafa). Al contrario, sul versante amorose, le orme inseguite o temute sono quelle dell'amata (su tutti, i casi di GIUSTO, *BM* 34, 9-10: «Seguendo di chi m'arde i passi et l'orme, / Parole udi»; ma soprattutto 54, 7-8: «io non m'arrisco / Passar su l'orme dei tuoi santi piedi», molto simile al passo ariostesco, ma semanticamente di valore opposto; comunque più vicino di Rvf 268, 26, che è probabilmente mera fonte linguistica per Giusto per «santi piedi»). 64-65. *e teco farme / de le belle una in ciel beate forme*: 'e farmi con te una delle beate forme celesti'. ~ *forme*: «Anime in cielo. Conciosiacosa che l'anime nostre sieno da Dio alla forma et simiglianza sua create [...]. Et perché ancora sì come la forma è quella onde ha l'essere ciascuna cosa, così l'anima dando l'essere alla vita nostra meritamente vien chiamata forma» (CORSO 1558, p. 361). Non a caso, annota ancora Corso, Petrarca, parlando di Laura morta, scrive: «L'invisibil sua forma è in Paradiso» (Rvf 268, 37): la terminologia è «agostiniana e dantesca (*Conv.* III, VI 12), in opposizione alla *cosa* mortale e *imago*

che qui mi serra, ignuda anima sciorme,
 et correr dietro all'orme
 de li tuoi santi piedi et teco farme
 65 de le belle una in ciel beate forme;
 ch'io crederei, quando ti fusse dietro
 e insieme udisse Pietro
 et di fede et d'amor da te lodarme,
 che le sue porte non potria negarme.
 70 Deh, perché tanto è questo corpo forte,
 che né la lunga febre, né il tormento
 che maggior nel cor sento,
 potesse trarlo a desiata morte,
 sì che lasciato havessi il mondo teco,
 75 che senza te, ch'eri suo lume, è ceco?

La cortesia e il valor che stati ascosi

[6]

corporea» (BETTARINI 2005, pp. 1208-1209). **66-69.** «che io crederei che, quando ti fossi dietro e quando Pietro ti sentisse lodarmi per la fede e per l'amore, le sue porte non potrebbe vietarmi [di varcare]». **67.** *Pietro*: san Pietro, richiamato in quanto custode delle *porte* (v. 69) del paradiso. **70.** *Deb... forte*: l'interrogativa, avviata dall'interiezione patetica, svolge un altro motivo, relativo alla forte salute della superstita, che le impedisce il ricongiungimento. **71.** *la lunga febre*: l'io femminile sembra anch'essa preda di un male. Il tema della malattia sarà centrale nei componimenti successivi: in Vr 42 si ammalerà l'amata del canzoniere, in Vr 43 l'amante. La lettura che ne dà CORSO 1558, p. 362 instrada a pensare che la febbre come conseguenza del lutto fosse un *topos*: «febbre amorosa, o forse intendiamo della febbre che affligge il corpo, se tanta forza hebbe il dolore nel cuor di V.N. nella morte del suo Sole Francesco di Pescara, quanta nella morte del valoroso Gilberto ottavo di Correggio suo consorte la Signora Gambara Illustrissima la quale per più giorni et mesi et anni da continua febbre per soperchia doglia conceputa [...] fu travagliata». **72.** *magior nel cor sento*: il dolore per la perdita travolge qualsiasi altro tormento. **73.** *desiata morte*: il sintagma si legge in CARITEO, *Rime* sest. V, 29; la morte è l'unico rimedio e l'unica consolazione possibile nel momento del lutto per la vedova. **74-75.** *il mondo teco / che... è ceco*: il mondo rimasto senza il proprio *lume* (lo «spirito gentil») risulta gravemente danneggiato e manco: come avverte SANTORO 1989, p. 200, il motivo «segna il passaggio dalla espressione del dolore individuale [...] alla considerazione più vasta della perdita subita dal mondo», che verrà cantata nelle strofe seguenti. Già in Petrarca il mondo esce oscurato dalla morte di Laura: *Rnf* 338, 1-2 («Lasciato hai, Morte, senza sole il mondo / oscuro e freddo»); il rilievo, segnalato dai moderni commentatori, è già allegato da CORSO 1558, p. 363 (ed è ben presente nella produzione vedovile di Vittoria Colonna).

[6] **76.** *La cortesia e il valor*: complemento oggetto di «hor più non veggio» (v. 85). La stanza 6 assume un tono solenne, come suggerisce anche la sintassi articolata e caratterizzata da forti iperbatì. Già SEGRE 1954, p. 120 richiamava, per l'avvio della stanza e per il motivo della perdita della virtù nel mondo, BEMBO, *Rime* 102, 87-89: «Valor et cortesia si dipartiro / nel tuo partir e 'l mondo infermo giacque, / et virtù spese i suoi più chiari lumi». **77.** *latebrosi lustrì*: «caverne nascoste». Vr trasmette la lezione *latenebrosi*, che sembra ipercorrettismo di *latebrosi*, vulgato da tutti i manoscritti (tranne Bs, che legge *tenebrosi*, ma sembra banalizzazione). Restauro dunque la lezione *difficilior latebrosi*. Segnalo che

non so in qual antri et latebrosi lustr
 eran molt'anni et lustr
 et che poi teco apparvero, et la speme
 80 che, in più matura etade, all'opre illustri
 pareggiassi di Publi et Gnei famosi
 suoi fatti gloriosi,
 sì che a sentire havessero l'extreme
 genti ch'anchor vivea di Marte il seme,
 85 hor più non veggio; né da quella notte
 che agli occhi miei lasciasti un lungo oscuro,
 mai più veduti furo,
 ché ritornaro a 'lloro antique grotte,
 e per disdegno congiurarono, quando
 90 del mondo uscir, torne perpetuo bando.

nel senso di 'nascosto', *latebroso* figura anche in *OF A XX 21, 7* («del latebroso nido»). *Lustr* è invece latinismo (da *lustrum* e indica una caverna, una grotta), in rima equivoca col v. successivo (dove indica invece i quinquenni). **79.** *teco*: 'con te' **79-84.** 'e la speranza che, in un'età più matura, tu potessi eguagliare le tue imprese gloriose alle gesta illustri di Publi e Gnei famosi, sicché i popoli più remoti arrivassero a sentire che il seme di Marte vive ancora'. **79.** *e la speme*: complemento oggetto, insieme a «La cortesia e il valor», separato da un lungo iperbato. **80.** *in più matura etade*: sebbene avesse quasi raggiunto la *senectus* (se con DANTE, *Conv.* IV, XXIII-XXVIII, la poniamo dopo i quarantacinque anni), Giuliano de' Medici, morto a trentasette anni, fu nominato generale di S. Chiesa solo nel 1513, a tre anni dalla morte, e dunque gli fu concesso poco tempo per dar lustro alla carica: in tal senso, può essere spiegata l'allusione alla sua morta prematura. **81.** *di Publi e Gnei famosi*: illustri patrizi della Roma repubblicana. L'estensione al plurale di *praenomen* (Publio e Gneo) intende riferirsi più genericamente ai molti che compirono gesta importanti e rappresentarono le virtù dei Romani «nella tradizione ciceroniana-umanistica» (SANTORO 1989, p. 201); più in piccolo i nomi sono probabilmente quelli di Scipione l'Africano e Gneo Pompeo. **82.** *fatti gloriosi*: è *iunctura* petrarchesca, che ricorre, non a caso, nel contesto trionfale di *TF Ia, 16* («Uomini e fatti gloriosi e magni»); si veda anche *OF XVIII 59, 2* (i «gloriosi fatti di Ponente», con riferimento alla Battaglia di Parigi in cui inizia a mettersi in luce Dardinello). **83-84.** *l'extreme / genti*: le popolazioni che abitano alle estremità del mondo, a cui dunque non giungono facilmente notizie. **84.** *di Marte il seme*: perifrasi per indicare il popolo romano, letteralmente 'la stirpe di Marte' (giacché il culto di *Mars pater* fu stabilito in campidoglio da Romolo: ARIANI 1988, p. 308), di derivazione petrarchesca (*Rvf 53, 26*: «'l popol di Marte»), non a caso la canzone da cui Ariosto riprende l'incipit, *Spirto gentil*, cfr. cappello). La perifrasi ricorre anche in *TF II 2* («il buon popol di Marte»). **85.** *hor più non veggio*: verbo della principale, separato dai suoi complementi oggetto (v. 76 e 79) da un lungo iperbato. ~ *né da quella notte*: si specifica che il defunto pianto è venuto a mancare di notte: così anche Giuliano de' Medici, scomparso secondo l'*Istoria* fiorentina di CAMBI 1786, pp. 92-93, alle ore ventuno del 17 marzo. **86.** *un lungo oscuro*: 'una lunga oscurità' (BIANCHI 1992, p. 214). Torna il motivo sopra annunciato del defunto come *lume* per l'io femminile e per il mondo. **88.** *antique grotte*: è *iunctura* presente anche nel *Furioso* (XLIII 185, 6). **89-90.** 'e per sdegno deliberarono, quando uscirono dal mondo, di prenderne perpetuo esilio'.

disse: «Poi che costui, Morte, mi tolli,
 non mai più i sette colli
 duce vedran che trionfando possa
 95 per sacra via trar catenati colli.
 De l'altre piaghe ond'io son quasi morta
 forse sarei risorta;
 ma questa è in mezzo il cor quella percossa

[7] **91.** *Roma infelice*: è Roma personificata a cominciare il *planctus* collettivo per la morte dello «spirito gentil». Qualora si tratti di Giuliano de' Medici, VAGNI 2017 segnala i motivi per cui il lutto è osservato da Roma e non da Firenze, non da ultima la cittadinanza romana ottenuta nel 1513. La città personificata assume l'autorità pubblica che alla vedova sconsolata mancava, essendo il suo compianto legato a sfera privata e intima (per la cui valenza nell'epicedio classico cfr. PERNOT 1993, I p. 189 e ss.). **92.** *mi tolli*: 'mi toglì, mi sottrai', altra forma rispetto a *tórne* (v. 90). **93.** *sette colli*: i celebri sette colli su cui si spande Roma nella latinità (Ariosto ne parla anche in *Satire* VII 131); il riferimento si trova anche in *Rvf* 53, 106, la canzone da cui il poeta ricalca l'incipit *Spirito gentil*. **94.** *duce*: condottiero. **94-95.** *che trionfando possa / per... colli*: 'che in trionfo possa trascinare per la via sacra i colli incatenati dei prigionieri'. La fonte dell'immagine è probabilmente ORAZIO, *Epod.* VII 8: «intactus aut Britannus ut descenderet sacra catenatus via» (SANTORO 1989, p. 201), in cui si riferisce la tradizione per cui i nemici sconfitti venivano tratti lungo la via Sacra in ceppi e catene (per il collo) davanti al carro del generale in trionfo (l'immagine dei vinti in catene davanti al carro si riscontra altrove: *TC* I 159-160: «e di lacciuoli innumerabil carco / vèn catenato Giove innanzi al carro →»; POLIZIANO, *Stanze* II 10, 1-4: «Ma 'l bel Iulio ch'a noi stato è ribello, / [...] vien catenato innanzi al mio trionfo»). ~ *colli*: è in rima equivoca con *colli* al v. 93 (lì a indicare le alture). **96.** *l'altre piaghe*: le ferite inferte a Roma nel corso della storia, secondo FATINI 1915, p. 280 quelle in seguito 1494 con le guerre di Italia, ma forse il discorso è più generale. Non è da escludere l'eco del noto incipit petrarchesco: *Rvf* 128, 1-3: «Italia mia, benché 'l parlar sia indarno / a le piaghe mortali / che nel bel corpo tuo sì spesse veggio» (BIANCHI 1992, p. 214). **98.** *questa è in mezzo il cor*: è dunque la ferita peggiore, perché mortale. **100-101.** *Turbato... marina / e ne dié... sua*: i commentatori (da SEGRE 1954, p. 121) richiamano per il legame amoroso tra Tevere e Ilia (Rea Silvia) un carme oraziano: *Carm.* I 2, 13-19 («Vidimus flavom Tiberim retortis / litore Etrusco violenter undis / ire deiectum monumenta regis / templaque Vestae, / Iliae dum se nimium querenti / iactat ultorem, vagus et sinistra / labitur ripa love non probante u- / xorius amnis»), ma in quel caso il Tevere che corre da Ilia è adirato. Compare già lì l'immagine del Tevere che si abbatte sul litorale (*alla marina*). ~ *Tibro*: in luogo di Tevere è poco diffuso nella tradizione italiana, ma ricorre in *TP* 149 («che baldanzosamente corse al Tibro», passo noto ad Ariosto, perché trae da lì l'*exemplum* di Tuccia richiamato a *Vr* 23), a sua volta calco del latino *Thybris* in *Aen.* II 782. **103.** *di mia progenie*: Rea Silvia era madre di Romolo e Remo, e dunque progenitrice del popolo romano (per la leggenda di Romolo e Remo, cfr. LIVIO I 3-4). **104-105.** *Le sante... dei / trassero... lei*: il *planctus* coinvolge le creature mitiche che popolano i boschi. Per le ninfe SANTORO 1989, p. 202 cita *Aen.* IV 168: «summoque ulularunt vertice nymphae», ma in generale mi sembra opportuno richiamare i compianti dell'*Arcadia*, cronologicamente prossimi: in particolare il pianto universale di *Arcadia* Ve, 40-44: «Pianger le sante dive / la tua spietata morte; / i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi; / pianser le verdi rive, / l'erbe pallide e smorte...». Per le ninfe *sante* CORSO 1558, p. 368, scrive: «sante perché i fiumi eran sacrali, et ciascun fiume aveva un proprio Dio del medesimo nome, ovvero Sante, Vergini, incorrotte et quasi Semidee». ~ *trasser*: 'vennero'.

che da me ogni speranza m'ha rimossa».
 100 Turbato corse il Tibro alla marina,
 e ne diè annuncio ad Ilia sua, che mesta
 gridò piangendo: «Hor questa
 di mia progenie è l'ultima ruina».
 Le sante nimphe e i boscarecci dei
 105 trassero al grido a lacrimar con lei.
 E fu sentito e 'n l'una, e 'n l'altra riva

[8]

[8] 106. *e 'n l'una, e 'n l'altra riva*: del Tevere. 107. *pianger... matrì*: enumerazione di coloro che piangono (che ha attinenze formali con cfr. canz. I, 78-81: «vidi piene di donne / a giuochi, a pompe, a sacrifici intente, / e mature ed acerbe, e figlie e matrì»). Dopo le divinità boscherecce e le ninfe, si unisce al lutto la popolazione di Roma, *in primis* gli esponenti femminili, cui tradizionalmente è associato il piano più scomposto. 108. *purpurei patrì*: i commentatori moderni hanno mostrato indecisione circa la loro identificazione: cardinali o senatori (che indossavano la toga pretesta «orlata di porpora», BIANCHI 1992, p. 215)? La perifrasi «purpurei patrì», rara e poco impiegata, si riferisce sempre ai cardinali nella successiva produzione tassiana, dove si conta il maggior numero di attestazioni: TASSO, *Il mondo creato* VI, 1464: «Ed or si gloria di portar sul dosso / Sacri purpurei padri in vaticano», e *Rime* 540, 8; 771, 1 e 1394, 146. In Ariosto vuole forse più generalmente indicare le più eminenti cariche cittadine, contrapposte al «più bassa plebbe» del v. successivo: ci soccorre anche un'annotazione di CORSO 1558, p. 370 («in vece di porporati a guisa d'Oratio: "Purpurei metuunt Tyranni", cioè dal più supremo grado de' nobili; perciocché la porpora è vestimento nobile», con riferimento ORAZIO, *Carm.* I 35, 13). 110-111. *questo dì fra gli altri / de Allia e di Canne se scriva*: 'questo giorno venga ricordato fra quelli nefasti di Canne ed Allia'. Vengono rievocate le peggiori sconfitte della Roma repubblicana: quella di Allia a opera dei Galli (18 luglio 390 a.C.) e quella a Canne a opera di Annibale (2 agosto 216 a.C.). Allia e Canne vengono spesso ricordate insieme in sequenze di «tristis loca», relativi alle disfatte romane: PETRARCA, *Fam.* XVII, III 32 («testantur tristis loca memorie, Allia Cremera Ticinum Trebia Transimenu Canne Thesalia, ubi se ipsam propriis manibus vicit Roma»); TASSO, *Risposta di Roma (Proemio)*: «E niun campo, per mio avviso, si potrebbe paragonar con questo. [...] non Allia, non Trebbia, non Trasimeno non Canne»); ma anche TEBALDEO, *Rime* 280, 49-51 («In extrema miseria Italia tenne / – scia 'l Ticin, Trebia, Canne e Trasimeno –, / sinché Fabio tardando la sovenne»). Per Canne e Allia insieme si veda anche OF A XV 4, 3-6 («e chiaman lupi di piu ingorde brame / da boschi oltramontani a divorarne / di Trasimeno l'insepulto ossame / di Canne e Trebbia poco e d'Allia parne», che in C perderà il riferimento ad Allia: XVII 4, 5-7: «Di Trasimeno l'insepulto ossame / e Canne e di Trebia poco parne / verso quel che le ripe e i campi ingrassa»). 112. *captiva restati*: 'restati prigioniera'. ~ *questo dì fra gli altri*: l'attenzione dei Romani per singoli giorni nefasti e l'abitudine ad annotarli sono ricordate da CORSO 1558, p. 370: «Atri giorni eran reputati da Romani il secondo et il decimoquarto di tutti i mesi [...]. Et questo perciocché essi li avevno osservato d'esser rimasi sempre perditori delle battaglie in così fatti giorni. Et la rotta d'Allia in particolare (di cui qui si parla) fu lor data un decimoquarto del mese, et quella di Canne il secondo d'Agosto». 113. *'l tuo imperio fu distrutto*: 'e il tuo potere fu distrutto'. CORSO 1558, p. 371 richiama un luogo di VALERIO MASSIMO III 8, 2: «Imperium Romanum Cannensi proelio pene destructum». 114. *né più di questo son degni de lutto*: 'né ve ne sono altri [di giorni] più di questo degni di lutto'. Si riafferma in chiusura che la morte dello «spirto gentil» è la ferita peggiore mai inferta a Roma. 115-118. 'Il violento fato ingordo non farà tramontare così presto il desiderio e il ricordo che di te, signor mio, è rimasto'. In chiusura si affastella un ulteriore motivo tipico dei compianti, quello della memoria eterna del defunto,

pianger donne e donzelle, figlie e matri,
 e da purpurei patri
 alla più bassa plebbe, il popul tutto,
 110 e dire: «O patria, questo dì fra gli atri
 de Alia e di Canne a' posteri se scriva,
 que' giorni che captiva
 restasti et che 'l tuo imperio fu distrutto,
 né più di questo son degni de lutto».

115 E 'l desiderio, signor mio, e 'l ricordo
 che di te in tutti gl'animi rimaso,
 non trarà già a l'ocaso
 sì presto il violento fato ingordo,
 né potrà far che, mentre voce e lingua

120 formin parole, il tuo nome s'extingua.
 Pon' questo apresso l'altre pene mie: [cong.]
 che di salir al mio signor, canzone,
 sì ch'oda tua ragione,
 d'ogn'intorno te son chiuse le vie.

125 Piacesse a' venti al men di riportarli
 che di lui sempre pensi, o pianga, o parli.

10. metter | metr>e< con seconda -e- ins. ◇ 17. ciel | ciel>o< ◇ non | -o agg. con titulis ◇ 21. altezza | >d< altezza ◇ 31. vedi | -e- ins. ◇ 47. hora | h- ins. ◇ 80. matura | -tu- riscritto ◇ 86. lasciasti | prima -s- agg. ◇ 93. possa | seconda -s- agg. ◇ 94. catenati | -h- ins. ◇ 96. mezzo | la prima -z- agg. ◇ 100. corse | cor>s<se erasa ◇ 103. ruina | rivina con r- su lettere indecifrabili ◇ 105. trassero | >I<trassero con t- agg. dopo la cancellazione della I iniziale ◇ 107. matri | -tri su lettere indecifrabili da altra mano ◇ 108. patri | -tri su lettere indecifrabili da altra mano ◇ 110. di | -j su -e ◇ 112. giorni | -ni su -i ◇ captiva | -va su lettere indecifrabili ◇ 115. e 'l ricordo | e l>o< ricordo ◇ 118. fato | fa>t<o erasa ◇ 120. formin | -min su lettere indecifrabili ◇ 121. apresso | -so su rasura

riservata a chi ha compiuto in vita imprese benemerite: tale orientamento del pensiero stempera il dolore del lutto. **117.** *trarà già a l'ocaso*: espressione figurata (in *OF IX 31*, 4 c'è «ire all'ocaso» per 'morire'). **119-120.** *né potrà... s'extingua*: immagine iperbolica che ben si confà all'encomio del defunto. Non potrà accadere, finché l'uomo potrà articolare parole, che il nome del defunto venga dimenticato.

[cong.] 121. *Pon' questo*: 'aggiungi questo', il pianto collettivo. **123.** *sì... ragione* 'affinché ascolti le tue parole'. **124.** *d'ogn'intorno... le vie*: l'invio della canzone al defunto sembra ostacolato fisicamente dalla sua collocazione ultramondana e celeste. **125.** *Piaccia... riportarli*: VIRGILIO, *Ecl. III*, 72-73: «O quotiens et quae nobis Galatea locuta est! / partem aliquam, venti, Divum referatis ad aures!». (BIANCHI 1992, p. 215; ma già CORSO 1558, p. 374). **126.** *di lui sempre pensi, o pianga, o parli*: *Rvf 129*, 52: «in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva».

(Fatini cap. XVII; Bozzetti XLII; Finazzi XLII)

Il capitolo non ha conosciuto circolazione all'infuori dei collettori (e del tardo e settecentesco P3), il che può far supporre una composizione pensata per il canzoniere. Di certo, si trova in una posizione significativa, ad apertura di un'altra serie compatta di capitoli ternari (Vr 42-46), e appena di seguito alla canzone 41, la cui *gravitas* e il cui metro lungo avviano l'ultima sezione del canzoniere. Il contesto non è più luttuoso, ma permane qui il presagio di una fine: l'amata è ammalata da tempo, e l'io rivolge un'accorata preghiera affinché possa trovare guarigione.

In prossimità della chiusura nuovi temi vengono a innervare la raccolta: dopo la morte (Vr 41), ora la malattia, che domina anche Vr 43, dove invece è l'io a essere vessato da una febbre maligna. La malattia dell'amata viene deplorata anche in un nucleo compatto di sonetti rimasti esclusi dal Rossiano: è il caso della *suite* di sonn. XXVII-XXX, a cui si aggiunge il mad. I (*Se mai cortese fusti*). La sequenza XXVII-XXIX (*Son questi i nodi d'or, questi i capelli; Qual avorio di Gange, o qual di Paro; Qual volta io penso a quelle fila d'oro*) e il madrigale piangono i capelli caduti a causa del male; il son. XXX (*Gioeno a me sol più che la notte oscuro*) è invece più generico e si rammarica per la salute compromessa di madonna (in quel caso quasi sicuramente la Benucci; può essere che anche il capitolo in questione sia stato composto in una simile occasione).

Ariosto riprende e fa suo un tema caro alla tradizione elegiaca, dove accade di frequente che l'amata si ammali e che il poeta si disperi e ne preghi la guarigione, oltre a prendersene cura, dimostrando tutta la sua fedeltà (ad es. TIBULLO I 5, 21-36). Non che il tema sia assente dalla lirica volgare (cfr. *Rvf* 31-34 e 184); ma la declinazione petrarchesca è assai lontana dall'impiego che ne fa Ariosto in questo capitolo, in termini di stile e di resa drammatica. Il dettato ariostesco è caratterizzato da invocazioni e preghiere («di affettuosi miei prieghi ricevi», v. 4; «o Padre eterno, i mei prieghi seconda», v. 40), da interrogative patetiche («Perché patir debb'ella?», v. 19), e da dettagli specifici relativi all'eziologia del male e alla sua durata («una febre audace», v. 5; «Due volte ha già, poichè madonna giace...», vv. 7-9): elementi che si rintracciano nell'elegia classica, ma non nelle prove petrarchesche, assai meno esplicite.

Le diciotto terzine di Vr 42 possono essere ripartite in tre sequenze di lunghezza quasi uguale. La prima (terz. 1-6) si apre con un'accorata preghiera rivolta a un santo protettore delle malattie, perché impedisca la morte di madonna, affetta da grave morbo che perdura da ormai due mesi (la durata è espressa con una perifrasi astronomica riferita alle fasi lunari, terz. 3). L'esordio in forma di preghiera gode di una certa fortuna classica in testi dedicati alla malattia dell'amata: si veda, ad esempio, la preghiera ad Apollo perché scenda e cacci da Sulpicia il suo male del *Corpus Tibullianum* («Efficace ne macies pallentes occupet artus, / neu notet informis pallida membra color»: *CT* III 10, 5-6), o ancora la preghiera a Giove per la guarigione di Cinzia in PROPERZIO II 28 (v. 1: «Iuppiter, affectae tandem miserere puellae», ma cfr. anche II 9, 25-28). Sulla falsariga di questi precedenti si colloca anche la preghiera di ALAMANNI, *Rime, Elegia per l'infermità di Cintia* 1-3 («Scendi ratto dal ciel, che Cynthia bella / Qui giace inferma, o biondo Phebo, homai / Scendi ratto a sanar la tua Sorella»), che viene composta nello stesso torno d'anni del capitolo ariostesco, a indicare una decisa ripresa in terza rima di questa topica classica.

All'avvio tradizionale segue la declinazione di un altro motivo di grande fortuna lirica, la bellezza dell'amata destinata a sfiorire (già adombrato in Vr 31, 55-63, come punizione per l'infrazione della *fides* da parte di madonna). La prolungata malattia, infatti, intacca il corpo della donna (terz. 4-6),

andando ad alterare l'incarnato roseo e gli occhi, che sono tra gli elementi più lodati nella tradizionale *descriptio puellae* (e celebrati da Ariosto stesso ad es. in Vr 9).

La seconda sequenza (terz. 7-11) legge l'accaduto su un piano morale. La malattia è infatti sentita come la punizione per una colpa commessa da madonna: ma «Innocente è madonna» (v. 22) è la rivendicazione dell'io, che presto però si corregge («se non d'una / colpa forse», vv. 22-23: con una fortissima inarcatura), reintroducendo nel discorso il lamento avanzato nel precedente blocco di capitoli (Vr 27 e poi 31). Madonna si è dimostrata sdegnosa, ma soprattutto incostante, lasciando insoddisfatto il desiderio dell'amante (v. 23); l'io tuttavia è pronto al perdono, e anzi è disposto ad addossarsi la punizione eventualmente meritata da lei, riaffermando il proprio *servitium amoris* («ma per un sofferto / ch'abbia per lei soffrir vuo' mille affanni», vv. 32-33).

La sequenza conclusiva (terz. 12-17) riconferma dunque l'assoluta fedeltà dell'io. La solennità del momento è sancita dal ricorso a due coppie di *exempla* classici, a cui l'amante intende paragonarsi. La prima coppia viene richiamata quale simbolo del sacrificio della propria vita «per altrui» (v. 35): si tratta di Marco Curzio e Publio Decimo Mure, valorosi patrizi della Roma repubblicana che sacrificarono sé stessi in nome della patria, già appaiati in *TF I*, 67-72, che costituisce la fonte diretta del passo (già segnalata da SEGRE 1954, p. 206). Analogamente l'io chiede di addossare su di sé la sofferenza provata da madonna («fa' ch'io languisca, e che Madonna sani; / fa' ch'io mi doglia, e torna lei gioconda», vv. 41-42). Con la seconda coppia di *exempla* evocata (questa volta appaiata in VALERIO MASSIMO IV, 6 1, ma cfr. note) si entra invece nel campo dei sacrifici ispirati da amore, in cui all'amante viene data la possibilità di sacrificarsi per salvare l'amata: Tiberio Gracco e Admeto vengono citati per le scelte opposte che compirono, avendo quest'ultimo preferito salvare sé stesso piuttosto che la moglie (ma l'amante è indubbiamente convinto di comportarsi come il primo: «So ben che 'l miglior d'essi avrei seguito», v. 59).

Se inizialmente la preghiera era rivolta a un santo, in chiusura l'io si rivolge direttamente al «Padre eterno» (v. 40), in un ripiegamento spirituale che prelude in un certo qual modo alla chiusura del canzoniere (Vr 48) e che già si avvertiva nella canzone appena conclusa (Vr 41).

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono rime paronomastiche *rilevi* : *ricevi*; inclusive *sparse* : *arse* : *levarse*, *ale* : *male* : *mortale*, *alcuna* : *una* : *digiuna*, *anni* : *danni* : *affanni*, ricche (inclusive) *perdono* : *dono*, *sofferto* : *offerto*, *sorte* : *consorte*.

1-6. L'io prega affinché madonna possa guarire dalla malattia che sta offuscando la sua bellezza. 7-11. Su un piano morale, la malattia è avvertita come punizione, e l'io si riserva di dichiarare innocente l'amata. 12-18. L'io chiede di sostituirsi all'amata nella malattia. *Exempla* classici.

O qual tu sia nel cielo, a chi concesso

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc P3

[1-2] **Preghiera a un santo per la guarigione di madonna. 1-3.** 'O quale tu sia nel cielo, a cui la Pietà infinita ha concesso di risollevar chiunque tu veda ingiustamente oppresso'. **1.** *qual tu sia nel cielo*: rinvio generico a un santo capace di guarire le malattie. ~ *a chi*: con funzione di pronomo obliquo. Per la diffusione della forma si veda il passo di BEMBO, *Prose III*, XXV: «Quantunque è alcuna volta, ma tuttavia molto di rado, che si truova *Chi* posto negli obliqui casi». DIAZ 1900, p. 43 segnala che dal passaggio all'ultimo *Furiosto* Ariosto corregge *chi* in *cui* proprio in caso di pronomo obliquo (qui

ha la piatà infinita che rilevi
 3 qualunque ingiustamente vedi oppresso,
 li affettuosi miei prieghi ricevi [2]
 et non lasciar che questa febre audace
 6 quant'hoggi è al mondo di bellezza levi.
 Due volte ha già, poi che madonna giace, [3]
 perduto et altrettanto il freddo lume
 9 rischiarato il pianeta che più tace,

gli altri collettori trasmettono compattamente *cui*): Vr si dimostra, come già visto, latore di alcune lezioni primitive (anche FINAZZI 2002-2003, p. 275). **2.** *piatà infinita*: soggetto della relativa e appellativo di Dio (la *pietà infinita* è qualità attribuita a Dio in numerosi passi di *Salmi* di Bernardo Tasso). **3.** *qualunque*: corretto anch'esso in *quantunque* in F, forse sulla scorta di un passo di BEMBO, *Prose* III, XXV: «*Qualunque* si dà alla qualità delle cose, delle quali si ragiona, e posta sola non si regge, ma conviene che seco abbia la voce di quello di che si fa il ragionamento: *A qualunque animale alberga in terra*». **4.** *li affettuosi... ricevi*: principale, dopo l'apostrofe al santo. **5.** *questa febre audace*: nel *Furioso* la febbre è *acuta e fiera* (OF XV 102, 2), *ria* (OF XVI 11, 3; XXVIII 29, 7), *molesta* (XXVIII 27, 5), *ardente* (OF XXVIII 90, 2). L'attributo *audace* indica la temerarietà del morbo, che resiste da tempo. **6.** *quant'oggi è al mondo di bellezza*: perifrasi per indicare l'amata in quanto *summa* di bellezza. ~ *levi*: 'sottrai'.

[3-4] Durata ed effetti fisici del morbo. 7-9. 'Da quando madonna giace ammalata, il pianeta che più è privo di luce ha già perduto e ripreso due volte il freddo lume', dotta perifrasi astronomica per indicare lo scorrere del tempo attraverso i cicli lunari: la luna ha compiuto interamente due cicli; sono dunque trascorsi due mesi. **8.** *freddo lume*: la luna ha tradizionalmente una luce fredda (lo ricorda anche CARITEO, *Endimione* 26, 4: «Quando più freddo mostra il bianco lume»). **9.** *rischiarato*: la lezione singolare Vr viene poi modificata in *ricovrato*, 'riacquistato' (altri collettori), verbo forse più armonico rispetto al complemento oggetto «freddo lume». ~ *il pianeta che più tace*: la luna. SEGRE 1954, p. 205 richiama il luogo di *Inf.* I 60: «mi ripigneva là dove 'l sol tace», dove la sinestesia indica un luogo buio (e così in Ariosto, dove s'intende che la luna sia il *pianeta* che meno illumina). Ma sulla memoria ariostesca può aver agito anche il luogo di *Aen.* II 255 («*tacitae per amica silentia lunae*»), dove la luna è esplicitamente definita *tacita*. **10.** *sì che di su... consume*: il verso parte con una serie di monosillabi che dovevano risultare sgraditi ad Ariosto, che modifica poi la lezione in «sì che sul vivo avorio si consume» (adottando un'accentazione in quarta sede più forte) in F, Mn e Cp. **11.** *quell'ostro*: soggetto di *si consume* («quel rossore si affievolisce sull'avorio delle guance»). Il rossore dell'amata si stempera, e lei impallidisce a causa della malattia. Latinismo petrarchesco (*Rvf* 347, 4), che ricorre anche in BOIARDO, *Am. Lib.* I 11, 3; 15, 53; III 19, 8, l'ostro è un colorante pregiato estratto da molluschi (GDLI, s.v. *ostro*), qui indicante il colore dell'incarnato: associato per la prima ai colori del volto di Laura, è da lì entrato nella tradizione lirica della *descriptio puellae*. **12.** *la dea... spume*: perifrasi dotta per indicare Venere. Sulla nascita di Venere dalla spuma del mar Egeo vi è una specifica tradizione, iniziata da ESiodo, *Theog.* 188 e sgg., e proseguita con OVIDIO, *Met.* IV 538: «*Si tamen in medio quondam concreta profundo / Spuma fuit Graiumque manet mihi nomen ab illa*»; *Fasti* IV 61-62, e ancora MACROBIO, *Saturnalia* I 8, 6. Boccaccio distingue tra diverse divinità riconosciute con l'appellativo di Venere: cfr. *Genealogie* III, XXIII: *De secunda Venere Celi VII filia et matre Cupidinis* per la Venere nata dalla spuma del mare. Poteva non essere sconosciuta ad Ariosto la *Nascita di Venere* di Botticelli (per la frequentazione degli ambienti medicei da parte di Ariosto, cfr. GUASSARDO 2020a).

	sì che di su l'avorio si consume	[4]
	quell'ostro, quel che di sue man vi sparse;	
12	la dea che nacque in le salate spume;	
	et quei begli occhi in che mirando s'arse	[5]
	le penne Amor e sì scorcios'ei l'ale,	
15	ch'indi non puote mai dopo levarse,	
	movenò, afflitti dal continuo male,	[6]
	tanta piatà che 'l ciel metton sovente	
18	qua giù in dispetto, in odio acre et mortale.	
	Perché patir debb'ella? Ove si sente	[7]
	divina o humana legge o usanza alcuna	
21	che dar pena consenta a una innocente?	
	Innocente è Madonna, se non d'una	[8]
	colpa forse, che l'avida mia voglia	
24	sempre ha lasciata oltre il dover digiuna:	
	s'a me non duole, ad altri non ne doglia	[9]

[5-6] **Effetti sugli occhi. 13.** *e quei begli occhi:* comincia qui una coordinata della consecutiva avviata da *sì che* (v. 10), il cui predicato verbale si rintraccia solo al v. 16 (terz. 6), *movenò*. **13-14.** *in che mirando s'arse / le penne... l'ale:* 'in cui Amore, guardando con intensità, si bruciò le penne e si scorciò così le ali'. Curioso caso in cui è Amore, rappresentato in qualità di dio alato, a subire gli effetti portentosi dello sguardo di madonna, generalmente riservati all'amante. L'incendio delle ali dovuto all'ardire eccessivo è motivo icario (che Ariosto ha caro e declina in Vr 2), e viene qui unito al *topos* della fonte di luce imponderabile (di origine dantesca, si veda la *folgore* di *Par.* XXXIII 140). Per l'idea di Amore scottato può aver contribuito la memoria dell'episodio di Amore e Psiche, in cui Psiche scotta l'amato con una goccia di olio bollente sulle spalle, in prossimità delle ali (APULEIO, *Met.* V 23: «*evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum*»). **14-15.** *sì scorcios'ei l'ale / ch'indi... levarse:* il motivo delle ali scorciate di Amore si lega al suo essere spennato, dettato da una punizione per il suo agire dissennato (cfr. ad es. *TP* 133-135: «*Queste strali / avean spezato, e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali*»; o ancora BOCCACCIO, *Rime* LVII 4). Nel caso ariostesco, invece, Amore, novello Icaro, si accorcia le ali bruciandole, mentre si avvicina agli occhi di madonna. **16-17.** *movenò... tanta piatà:* costruito latino (*movere* + compl.ogg.), 'inducono tanta pietà'. ~ *afflitti:* più che tristi, 'colpiti da afflizione'. **17-18.** *che 'l ciel... acre e mortale:* 'che spesso rendono il cielo quaggiù sgradito e profondamente odioso', consecutiva (il cielo nel senso di destino). Il dittico aggettivale non risulta attestato, ma l'odio è talvolta *mortale* (CORREGGIO, *Rime* 214, 7; BOCCACCIO, *Decameron* IV 9, 8).

[7-9] **La malattia è sentita come un'ingiusta punizione. 19.** *Perché patir debb'ella?:* inizia a essere avanzata l'idea che la malattia sia una punizione per una colpa commessa. **21.** *che dare... innocente:* 'che consenta di punire un innocente'. **22.** *Innocente è Madonna:* la colpa di cui era accusata l'amata in Vr 31, di aver cioè infranto il *foedus amoris*, viene qui lenita; lei ne esce *innocente*. **23-24.** *che l'avida... digiuna:* 'che ha lasciato digiuna oltre il necessario la mia voglia bramosa'. ~ *oltre il dover:* espressione che ricorre anche a Vr 29, 34. **25-26.** 'se a me non dispiace, ad altri non dispiaccia se io solamente ne sono offeso e la perdono'. **27.** *ingiusto... mi toglià:* 'è ingiusto che qualcun altro si assuma l'incarico di vendicarmi'.

s'io sol ne sono offeso e le perdono:
 27 ingiusto è ch'altri a vendicar mi toglia.
 Così quanto di lei creditor sono [10]
 del mio leal servir di cotanti anni
 30 dipenno tutto et volentier le dono;
 né pur la ricompensa de' miei danni [11]
 non le dimando, ma per un sofferto
 33 ch'habbia per lei soffrir vuo' mille affanni.
 E s'huom mai s'exaudi che si sia offerto [12]
 poner la sua per l'altrui vita, come
 36 quel Curtio che saltò nel foro aperto,
 et Decio, e 'l figlio del medesimo nome, [13]

[10-11] **L'io rimette all'amata i crediti maturati.** Il *foedus amoris* produce un sistema di crediti che l'io è disposto a cedere per veder salva l'amata. Il distico di terzine è intessuto di termini relativi all'economia. **29.** *leal servir*: viene rivendicata la *militia amoris* dell'io. La topica del *servitium* leale non passa tanto per Petrarca, quanto per CINO, *Rime* XLIX e LI, 6 e BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano* 469, 2 (in cui l'autore si autodefinisce «servo leal» di Amore), *Filostrato* VI 29, 2; e arriva fino ad autori più vicino ad Ariosto (TEBALDEO, *Rime dubbie* 36, 13-14: «ma mi pensai che 'l mio servir leale / e la gran fede mi facesse degno»; BEMBO, *Rime* 58, 30). **30.** *dipenno*: 'depenno, condono il debito' (GDLI, s.v. *depenmare*). **31-33.** 'né le domando la ricompensa per i miei danni, ma per un solo danno che lei abbia sofferto, voglio soffrire per lei mille affanni'. L'io chiede insomma di sostituirsi alla sofferenza patita da madonna. ~ *danni*: è termine significativo nelle rime di Ariosto (si veda ad esempio Vr 30, 1: «O ne' miei danni, più che 'l giorno chiara»), e rimanda sempre alle difficoltà che sorgono per l'io nel rapporto amoroso.

[12-14] **L'io chiede di sostituirsi nella malattia, adducendo alcuni *exempla* classici di sacrificio.** La coppia di *exempla* classici citata proviene da un luogo dei *Trionfi* (TF I 67-72). **35-36.** *come / quel Curtio che saltò nel foro aperto*: il caso Marco Curzio, esempio di *devotio*, è citato nei *Trionfi*, per la scelta eroica di gettarsi a cavallo in una fenditura aperta nel Foro romano per far richiudere la buca (TF I 70-72: «Curzio venia con lor, non men devoto, / che di sé e dell'arme empie lo speco / in mezzo il Foro orribilmente voto»). Il sacrificio adempiva a un oracolo secondo il quale solo il sacrificio di ciò che fosse stato più caro ai Romani avrebbe potuto far richiudere la fenditura (la storia è raccontata da LIVIO VII 6, 1-6, ma anche VALERIO MASSIMO V 6, 2). **37-39.** 'e Decio e il figlio dallo stesso nome, che presero tutte le somme della patria terrorizzata sopra le spalle'. Ancora un riferimento a paio di episodi della Roma repubblicana rievocati in TF I 67-69 («L'un Decio e l'altro, che col petto aperse / le schiere de' nemici: o fiero voto, / che 'l padre e 'l figlio ad una morte offerse»). Publio Decimo Mure e il figlio vengono ricordati perché entrambi si votarono agli dei e si gettarono tra le schiere di nemici, facendone strage (LIVIO VII 34 e sgg.; VIII, 9; X 28; VALERIO MASSIMO I 7, 3). **40.** *o Padre eterno*: la preghiera dell'io si volge direttamente a Dio. ~ *seconda*: 'asseconda'. **41-42.** L'io chiede di sostituirsi all'amata nella malattia, addossando su di sé i sintomi del morbo («fa' ch'io languisca... / fa ch'io mi doglia...») per permettere a madonna di recuperare la salute. I due endecasillabi replicano la stessa struttura per membri antitetici. ~ *torna lei gioconda*: 'rendila nuovamente lieta'.

che tolse de la patria tremebonda
 39 sopra li homeri suoi tutte le some,
 o Padre eterno, i mei prieghi seconda: [14]
 fa' ch'io languisca, et che Madonna sani;
 42 fa' ch'io mi doglia, et torna lei gioconda.
 Et se morir me dee (che perhò vani [15]
 sieno li auguri), di morir per lei
 45 supplico, e al Ciel ne lievo ambe le mani.
 Io, perché essere anchora non potrei [16]
 messo all'election, messo al partito
 48 che fu già un Gracco, e un Re de li Pherei?
 So ben che 'l miglior d'essi havrei seguito: [17]
 quel che a far per Cornelia gire a morte
 51 non bisognò, se non il proprio invito.
 Odiosa fu la tua contraria sorte, [18]
 ingrattissimo Admeto, che, agli casti
 54 prieghi inclinando, la fedel consorte
 morir per te nel più bel fior lasciasti.

[15-18] L'io arriva a invocare su di sé la morte in luogo dell'amata, adducendo altri due exempla. 43. *se morir me dee*: 'se mi deve morire'. **43-44.** *che però vani / sieno li auguri*: 'ma privi di fondamento si rivelino però tali auspici'. **45.** *e al Ciel ne lievo ambe le mani*: in preghiera. Si veda il luogo simile in *Satire* I, 184: «Anco fa che al ciel levo ambe le mani». **46-48.** 'Perché non potrei avere la possibilità di scelta, la soluzione, che ebbero già un Gracco e un re dei Ferei?'. È SEGRE 1954, p. 207 per primo a individuare la fonte in cui i due *exempla* risultano riuniti: correggo tuttavia l'indicazione riportata dallo studioso, forse frutto di un errore di trascrizione (scrive IV, V 6). Il luogo in questione è infatti VALERIO MASSIMO IV 6, 1. Gli *exempla* risultano significativamente riuniti anche nell'*Oratio in nuptiis Alphonsi Estensis et Lucretiae Borgiae* di Pellegrino Prisciani, composta nel 1502 (cfr. PANDOLFI 2004, p. 18), e forse nota ad Ariosto, che compose per la stessa occasione un epitalamio (*Carm.* LIII). Tiberio Sempronio Gracco, a cui giungono in casa due serpenti, consulta gli indovini e viene a sapere che l'uccisione del serpente maschio avrebbe provocato la sua morte; viceversa, l'uccisione del serpente femmina avrebbe provocato la morte della moglie: il patrizio romano senza esitare uccide il maschio, ponendo fine alla propria vita (il caso è anche citato in PLINIO, *Nat. hist.* VII 122; CICERONE, *De div.* II, 29; viene inoltre compendiato come *exemplum* di amore coniugale in COCCIO, *Exemplorum libri* 1507, *De indulgentia et amore coniugali*, c. XXXVI). Al contrario, Admeto, re di Fere (la cui storia è raccontata da Valerio Massimo), lasciò sacrificare la moglie al posto suo per poter guarire da una malattia che lo avrebbe ucciso. **49.** *So ben... avrei seguito*: gli *exempla* adottati sono opposti per gli esiti e per le intenzioni; l'io sa che avrebbe seguito l'esempio virtuoso. **50-51.** 'quello a cui non servì altro, se non la propria volontà, per farlo andare a morte al posto di Cornelia'. ~ *Cornelia*: moglie di Tiberio Gracco, nonché figlia di Scipione Africano. **53.** *ingrattissimo Admeto*: Admeto è fatto oggetto di grande biasimo da parte dell'io. **53-54.** *casti / prieghi*: le preghiere erano *caste*, nel senso di 'sommesso', in *Rvf* 172, 7 («miei prieghi humili et casti»). ~ *fedel consorte*: è espressione che ricorre nel *Furioso* (IX 87, 2; XVII 58, 8; XLI 66, 1). **55.** *nel più bel fior*: nel fiore degli anni.

3. ingiustamente] *agg. di linea che unisce ingiu a stamete con ins. di titulus* ◇ oppresso] o- su a- ◇ 9. Rischiato] *da Ricurato*
◇ pianeta] Pi>n<aneta ◇ 10. sparse] spase con x *apposta sopra a segnalare l'errore* ◇ 12. spume] -u- su -a- ◇ 21. dar] dar>e<
◇ 31. pur] p>i<ur ◇ 36. Curtio] -o *agg.* ◇ 44. auguri] *prima -u- ins. dal copista* ◇ 52. fu la] fu>a< a con a *agg. dopo uno*
spazio

(Fatini cap. X; Bozzetti XLIII; Finazzi XLIII)

Il capitolo è trasmesso dai collettori e da altri tre manoscritti (S2, L3, P3): tra questi, risulta particolarmente significativo S2 che propone una redazione primitiva del testo (sull'antiorità delle lezioni di S2, si veda BOZZETTI 1985, p. 100, e da ultima FINAZZI 2002-2003, p. 279). I collettori pure non sono allineati nella trasmissione del testo: se Vr si avvicina a S2, i manoscritti ferraresi, Mn e Cp sono latori di numerose varianti evolutive di natura sostanziale, che inducono a pensare che Ariosto sia tornato a lavorare sul testo in un secondo momento.

Siamo nella sezione finale del canzoniere, aperta da Vr 41, una canzone in morte, e proseguita con Vr 42, in cui l'amante rivolge un'accorata preghiera affinché madonna guarisca da una malattia che rischia di ucciderla. In un simile clima, in cui si infittiscono presagi funesti, Vr 43 trova naturale collocazione, giacché l'io si ritrova improvvisamente ammalato, lontano da casa, con il timore di morire lontano dall'amata: ricorrono anche qui i segni del lutto, con una chiusa intonata a un epitaffio composto dall'amante per la propria tomba.

Tutti gli studiosi concordano nel sostenere che alla base del capitolo vi sia una precisa occasione biografica, ossia il viaggio da Ferrara a Roma che Ariosto compì al seguito del cardinale Ippolito d'Este nell'ottobre del 1514: colpito da un attacco febbrile, il poeta si trovò costretto a fermarsi a Fossombrone, separandosi dalla compagnia (l'episodio è richiamato da tutti i commentatori: SEGRE 1954, p. 185; SANTORO 1989, p. 284; BIANCHI 1992, p. 265; ma la fonte più certa per notizie sulla vita del poeta resta CATALANO 1931, I, pp. 367-372). A tale riscontro biografico si sovrappone un'importante memoria tibulliana, quella dell'elegia I 3, che per struttura, temi e motivi innerva profondamente tutto il capitolo (ancora, lo ricordano concordemente SANTORO 1989, p. 284 e GUASSARDO 2021, pp. 42 e sgg., e gli altri commentatori per singoli luoghi). Anche nel testo tibulliano, il poeta, in viaggio con Messalla Corvino (v. 2), è costretto a fermarsi a causa di una malattia improvvisa: e tutta l'elegia si configura come un'epistola scritta a Messalla, in cui il poeta lamenta il mancato sostegno al proprio signore e insieme il timore di morire lontano dall'amata Delia (per i riscontri puntuali con l'elegia, cfr. note).

L'avvio del capitolo (terz. 1-8) si pone con forza nel solco della memoria tibulliana: in forma di epistola al suo signore, l'amante rievoca la geografia e la storia del proprio accidenti. Con una lunga perifrasi (terz. 1-2), indica il luogo in cui è stato costretto a fermarsi, il passo del Furlo lungo la via Flaminia, e biasima la propria condizione, febbricitante e impossibilitato a seguire il suo signore, ma anche a rientrare presso l'amata. Due sono le «luci» (v. 14) che guidano l'io, e di cui ora è restato privo: il signore e l'amata, presso cui svolge un simile *servitium* (per il motivo dei due signori, cfr. GUASSARDO 2021, p. 44, che allega alcuni antecedenti cortigiani) La malattia lungo il cammino risulta quanto mai intempestiva, perché rende impossibile all'io svolgere i suoi servizi sia presso il signore, sia presso l'amata: se infatti la malattia si fosse manifestata prima, gli avrebbe fornito una «scusa degna» (v. 23) per restare presso di lei.

Tra le due «luci» sembra dunque farsi più forte quella di madonna, ed è per questo motivo che l'io apre una lunga parentesi sugli effetti imponderabili e irresistibili di Amore sui cuori innamorati (terz. 9-17). L'amante spera di trovare comprensione presso il proprio signore, visto che anch'egli ha contezza «de la fiera / punta d'Amor» (vv. 28-29): l'esperienza amorosa doveva essere nota al cardinale, almeno stando a una delle sue imprese che testimonia un duro e inappagato *servitium amoris*

– un cammello affaticato da una soma eccessiva, con il motto spagnolo «No suefro mas de lo que puedo» (per la rappresentazione poetica dell'impresa, cfr. Vr 29).

Chiusa la parentesi sulla dura signoria di Amore, resa attraverso alcune immagini topiche, l'io torna a dolersi della propria condizione fisica («Lassol», v. 52) e adombra il timore di morire (terz. 18-22). La prospettiva della morte allinea nuovamente il testo ariostesco all'elegia tibulliana, perché anche qui l'io prospetta una morte lontana dai propri cari (vv. 4-10): l'autorappresentazione del proprio trapasso è tema di grande fortuna nella tradizione classica ed elegiaca (per una casistica si veda qui la nota al v. 61), e fornisce ad Ariosto alcuni *topoi* luttuosi (le donne che si strappano i capelli, il corteo funebre, le vesti a lutto) da sovrapporre al dato biografico. Nel testo, infatti, si fa esplicito riferimento alla famiglia del poeta così come era composta all'altezza del 1514: le sorelle, la madre Daria Malaguzzi Valeri, i quattro fratelli Galasso, Alessandro, Carlo, Gabriele («qui sorelle non ho, non qui matre / che sopra il morto corpo il capel franga, / né quatro frati miei che con vesti atre», vv. 61-63), financo al dettaglio dell'eterno riposo accanto al padre, morto nel 1500 («devria chiuder del figlio allato il patre», vv. 66).

Il calco tibulliano prosegue poi con il riferimento dell'amata lontana e alla sua reazione (immaginata) dinanzi alle spoglie («Delia non usquam...», v. 9; «Madonna non è qui...», v. 67). La *suite* di terzine ariostesche (terz. 23-28) prende poi una strada propria, arrivando a ipotizzare un prodigio: che l'amata, con il suo solo sguardo, possa resuscitare il corpo senza vita dell'io. Il caso portentoso si nutre dell'esempio classico di Prometeo («figliuol di Japeto», v. 76), in cui il titano insufflava la vita alle proprie statue di creta grazie alla forza del «dume phebeo» (v. 78), ossia la luce del sole: analogamente la donna, in quanto «sole» dell'io, potrebbe resuscitare l'amante. La variante del mito di Prometeo qui richiamata è senz'altro minoritaria rispetto a una più nutrita tradizione ovidiana, e pare attestata solo da Fulgenzio e dal commento Cristoforo Landino a VIRGILIO, *Ecl.* VI 42, che tuttavia è senza ombra di dubbio un libro di studio cinquecentesco (cfr. note per la ricostruzione della genealogia del mito).

Nella chiusa (terz. 29-32), l'io torna a rivolgersi al proprio signore (v. 88), chiedendo che, in caso di morte, le sue spoglie vengano riportate a Ferrara (la «patria cara», v. 89), e aggiungendo, inoltre, indicazioni sul proprio epitaffio: anche in questo caso i *mandata morituri* sono elementi ricorrenti nell'elegia classica, presenti anche in TIBULLO I 3 (vv. 53-56), e strutturanti di un carne pontaniano più vicino ad Ariosto, *Parthenopeus* II 8 (*Ad Marinum Tomacellum sodalem*), in cui l'io si rivolge all'amico Marino Tomacelli, affinché provveda alle sue spoglie e riporti le sue ceneri nell'adorata patria a riposare accanto al padre (motivo che sarà anche ariostesco). Più in generale, Ariosto non era nuovo alla composizione di epitaffi: molti sono quelli latini contenuti nei *Carmina*, tra i quali figurano anche due autoepitaffi (LVIII e LVIII*bis*, sebbene quest'ultimo vada considerato quale una prima redazione dell'altro).

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono inclusive le rime *hebbe* : *vorebbe* : *debbe*, *importuna* : *una* : *Fortuna*, *affanni* : *anni* : *appanni* (*affanni* e *appanni* possono essere considerate rime paronomastiche), *matre* : *atre* : *patre*, *ossa* : *possa* : *fossa*; ricche (inclusive) *absenta* : *senta*, *voto* : *divoto*; derivate *convegna* : *vegna*, *sotterra* : *terra*; equivoche *faccia* : *faccia*; paronomastiche *cara* : *chiara*. Eccezionalmente si dà una rima identica ai vv. 40-42: *grave* : *grave* (ma gli altri collettori trasmettono la lezione *soave* al v. 42, forse un tentativo di superare la rima identica).

1-8. L'io annuncia al proprio signore che, a causa di un malanno improvviso, è costretto a fermarsi a metà di un viaggio, e non può accompagnarlo oltre. 9-17. L'io condivide con il signore gli effetti irresistibili di Amore. 18-22. L'io teme di morire per la malattia e si dispera di non morire in patria. 23-28. L'io immagina che le

proprie spoglie siano viste dall'amata: la sua vista potrebbe resuscitarlo. 29-32. L'io chiede in conclusione al suo signore di riportare, in caso di morte, le proprie spoglie a Ferrara. *Mandata morituri*.

Del bel numero vostro avrete un manco,

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 P3 S2

[1-2] Annuncio dell'interruzione del viaggio a causa di una febbre improvvisa. Il capitolo si apre all'insegna di un precedente illustre, l'elegia di TIBULLO I 3 (cfr. in particolare vv. 1-3: «Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas, / O utinam memores ipse cohorsque mei! / Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris / abstineas avidas, Mors, modo, nigra, manus»), dove analogamente il poeta scrive al proprio patrono, Messalla Corvino, per annunciargli l'interruzione del viaggio a causa di una malattia: così qui l'io annuncia al proprio «Signor» la malattia e la decisione di fermarsi lungo il cammino. **1.** *Del bel numero vostro*: il «bel numero» era quello delle «beate vergini prudenti» di *Ryf* 366, 14-15, ma anche quello delle «donne» attorno a Laura in *Ryf* 238, 5 («sendo di donne un bel numero eletto»). Il sintagma diviene «caro alla lirica rinascimentale e alla tradizione cavalleresca» (TOMASI 2009, p. 254): non a caso allora si rintraccia in *OF* XLI 35, 5-6 («Portava intanto il bel numero eletto / dei tre buon cavallier l'aura seconda»). Valga infine il richiamo ad AQUILANO, *Rime*, son. 43, 11: «Del bel numero eletto un dente tolse», dove ricorre anche il complemento di specificazione l'avvio con la preposizione articolata. L'espressione viene a indicare una cerchia ristretta e scelta. ~ *un manco*: 'un assente'. **2.** *Signor*: concordemente gli studiosi vi identificato Ippolito d'Este (cfr. in particolare CATALANO 1931, I, pp. 368-369, e da ultimo DORIGATTI 2018, *online* parr. 26-29). L'esplicitazione dell'interlocutore in apertura di capitolo fa assumere al testo i contorni di un'epistola in terza rima. La memoria dell'elegia tibulliana induce a considerare il rapporto tra Ippolito d'Este e il poeta simile a quello tra Tibullo e Messalla Corvino, improntato dunque a interessi condivisi di natura culturale. **2-3.** *dove Apenino / d'alta... il fianco*: 'dove l'Appennino mostra un versante aperto per un gran colpo'. L'area semantica da cui proviene il lessico della metafora è quello della ferita corporea. Per l'immagine complessiva può aver agito anche la memoria di *Inf.* XII, 4-5: «Qual è quella ruina che nel fianco / di qua da Trento l'Adice percosse». La complessa perifrasi geografica allude a un luogo preciso, il passo del Furlo, una galleria aperta nel fianco della montagna nella valle del Candigliano, vicino a Fossombrone, lungo la via Flaminia che unisce Roma a Rimini. **4-6.** '[un gran colpo] che, per agevolare il cammino difficoltoso, Flavio gli assestò sulla riva del fiume che un capitano dei Barca ebbe a sfortuna'. Continua la lunga perifrasi per indicare il passo del Furlo presso Fossombrone attraverso una parentesi storica che ne rievoca il momento di costruzione, durante l'impero di Tito Flavio Vespasiano (69-79 d.C.). **4.** *aspro camino*: in Vr 23, 39, altro componimento che rievoca un viaggio difficoltoso, si parla di «rio camin». **5.** *Flavio*: rievocato attraverso il nome della *gens*, l'imperatore Vespasiano fece scavare la galleria nel 77 d.C. Sul Furlo è presente tuttora un'epigrafe commemorativa, che Ariosto poté verosimilmente vedere nel suo viaggio: «Imp(erator) Cesar Aug(ustus) / Vespasianus, pont(ifex) mx(imus) / trib(unicia) pot(estate) VII, imp(erator) XVII, p(ater) p(atriciae), co(n)s(ul) VIII, / censor, faciund(um) curavit». **5-6.** *in ripa l'onda ch'ebbe / mal... Barchino*: ulteriore perifrasi per indicare questa volta il fiume Metauro, presso cui cadde Asdrubale Barca (*un capitano Barchino*). Ariosto incorre qui in un errore topografico, perché suggerisce che sia il Metauro il fiume che scorre sotto la galleria del passo del Furlo, quando in realtà si tratta del Candigliano. Un simile errore ha forse origini letterarie, dalla lettura di CLAUDIANO, *Panegyricus dictus Honorio Augusto* 500-505 («laetior hinc Fano recipit Fortuna vetusto, / despiciturque vagus praerupta valle Metaurus, / qua mons arte patens vivo se perforat arcu / admisitque viam sectae per viscera rupis, / exuperans delubra Iovis saxoque minantes / Appenninigenis cultas pastoribus aras,

Signor, ché qui rest'io dove Apenino
 3 d'alta percossa aperto mostra il fianco,
 che, per agevolar l'aspro camino, [2]
 Flavio gli diede in ripa l'onda c'hebbe
 6 mal fortunata un capitan Barchino.
 Restomi qui: né, come Amor vorebbe, [3]

disponibile in stampe quattrocentesche; la prima stampa cinquecentesca è del 1519, e dunque posteriore alla composizione del capitolo), e permane ancora nel primo *Furioso* (A XXXIX 146, 3-6: «da la foce ch'el Metauro fende / passa Apennino e più non l'ha a man ritta, / passa l'Ombri e l'Etrusci e a Roma scende»), dove per primo PAPINI 1957, p. 601, annota il passo di Claudiano (ma CESARANI-ZATTI 2013, p. 1346 riportano erroneamente che il passo proviene dall'epitalamio *De nuptiis Honorii*). Se nella *princeps* del poema l'errore non era ancora avvertito, da B Ariosto fa mostra di ravvedersi, ma ancora permane un'indecisione (C XLIII 149, 3: «Pel Monte, che 'l Metauro o il Gauno fende»), frutto probabilmente della lettura di un'altra opera: CASTELLESII, *Iter sanctissimi* 1506, Aiiṛ («Hinc ad Aquas Lanias perreximus, unde Methaurus / confusus Gauno Foruli spectacula praebet»), dove viene introdotto il misterioso fiume Gauno, forse una forma contratta o locale di Candigliano. ~ *in ripa l'onda*: SANTORO 1989, p. 285 richiama per il costrutto PETRARCA, TE 139: «A riva un fiume che nasce in Gebenna»; ma si veda anche Vr 24, 73: «...a ripa l'onda vaga». ~ *un capitan Barchino*: Asdrubale Barca. La storia del condottiero morto nella valle del Metauro e della battaglia lì persa è ripercorsa da LIVIO XXVII, 47-50, POLIBIO, *Historiae* II 1-2 (ma cfr. anche TF I 46-48 per il ruolo del console Claudio Nerone nella vicenda). Barchino è nome della famiglia cartaginese diffuso al tempo di Ariosto: cfr. PULCI, *Morgante* XXVIII, 87, 1-2: «Egli arebbe il di Cesare in Tessaglia / rotto, e il Barchino a Transimeno o Canni» (qui Annibale). Si veda anche *Cinque canti* IV 12, 2 («La città nominata da l'antico / Barchino Annon, tumultuar si vede»), con riferimento (anche qui errato) al condottiero Annone che guidava eserciti nella seconda guerra punica (si veda la nota di GRITTI 2018, p. 326).

[3-5] A causa della febbre l'io è costretto a restare lontano dalle sue luci. GUASSARDO 2021, p. 44, rileva che è diffuso «the theme of the 'two lords' in courtly literature», citando due casi di Filenio Gallo e Tebaldeo. **7. Restomi qui:** dopo la lunga perifrasi geografica, l'io inserisce la propria posizione. **7-8: né... né:** l'impossibilità di ottemperare ai propri doveri addolora l'io. Ancora GUASSARDO 2021, p. 45 riporta un luogo del *Furioso* in cui Ruggiero è combattuto tra l'amore per Bradamante e la devozione per Agramante: OF XXXVI 66 («Tra sé volve Ruggiero e fa discorso, / se restar deve, o il suo signor seguire. / Gli pon l'amor de la sua donna un morso / per non lasciarlo in Africa più gire»). Ma nel caso di Vr 43 l'io non si trova davanti alla difficoltà di una scelta, ma all'impossibilità di perseguirne una. **8-9. né a voi / l'obbligo... vi debbe:** 'né nei vostri confronti assolvere all'obbligo che la mia fedeltà vi dovette'. **10. Tiemme la febre:** come in Vr 42 anche qui la febbre diviene l'elemento generativo del canto (là era la febbre di madonna, che perdurava da mesi, qui quella dell'io). ~ *Tiemme* ha il pronome in enclisi per la legge di Tobler-Mussafia. **10-12. e più che'ella... ha fato poi:** 'e più che mi infastidisca, mi infiamma e consuma il pensare che l'importuna ha fatto dopo quello che poteva far prima'. ~ *m'arde e strugge:* il dittico verbale, di chiara ascendenza petrarchesca (Ryf 18, 3-4: «et m'è rimasa nel pensier la luce / che m'arde et strugge dentro a parte a parte»), e ancor prima tobadorica, conosce ampia fortuna quattro-cinquecentesca (GIUSTO, BM 72, 10; 150, 131; TEBALDEO, *Rime estravaganti* 509, 6; BEMBO, *Rime* 97, 14), sempre in contesti relativi agli effetti che l'amata produce sull'io. Qui non sorprende trovare il binomio associato alla febbre, dal momento che in contesti

posso Madonna satisfar, né a voi
 9 l'obligo scior che la mia fe' vi debbe.
 Tiemme la febre, et più ch'ella m'annoi [4]
 m'arde et strugge il pensar che la importuna,
 12 quel che devea far prima, ha fatto poi.
 Ché s'ero per restar privo de l'una [5]
 mia luce, al men non devea l'altra tormi
 15 la sempre aversa a' miei disir Fortuna.
 Deh, perché quando honestamente sciormi [6]
 dal debito potea, che qui mi trasse,
 18 non venne più per tempo in letto a pormi?
 Non fu mai sanità che sì giovasse [7]
 a peregrino infermo, che tra via
 21 da la patria lontan compagno lasse,
 come giovato a me il contrario havria: [8]
 un languir dolce, che con scusa degna
 24 m'havesse havuto di tener balia.
 Io so ben quanto mal mi si convegna [9]

amorosi viene impiegato nei casi di *aegritudo*. **13-14.** *de l'una / mia luce, al men non devea l'altra*: l'amata e il signore vengono rappresentate come le due *luci* dell'io (da notare la forte inarcatura). L'associazione affettiva dell'amata e del signore è già petrarchesca, se si pensa a *Rvf*269, dove si parla del «mio doppio tesoro» (v. 5). ~ *tormi*: 'togliermi'. **15.** *la sempre... Fortuna*: soggetto di *devea*. Il motivo della fortuna avversa all'amante (per la tessera precisa cfr. *Rvf*72, 53) è ampiamente diffuso già nel Canzoniere (per una panoramica sull'argomento rimando a PACCA 2016, pp. 148-150).

[6-8] Invettiva contro la Fortuna che avrebbe potuto far ammalare l'io accanto a madonna. 16-18. 'Deh, perché quando poteva sciogliermi onestamente dal debito che qui mi condusse, non venne a pormi a letto per tempo?'. Il tempo più adatto sarebbe stato prima della partenza dell'io con la brigata del signore. **19.** *Non fu mai sanità che sì giovasse*: inizia qui una comparativa che si risolve poi al v. 22: l'acquisto della salute, per un viaggiatore ammalato, giova meno di una malattia sopraggiunta tempestivamente all'io (perché questa l'avrebbe costretto a casa con madonna): ne risulta un paradosso, giacché il «languir» (v. 23) risulta infine preferibile alla «sanità» (v. 19). **20-21.** *che tra via / da la... lasse*: 'che lasci solo lungo la via un compagno lontano dalla patria'. **22.** *il contrario*: cioè l'ammalarsi a casa (rispetto al guarire in viaggio). **23.** *languir dolce*: un ossimoro appartenente all'ambito dell'*aegritudo amoris*, qui impiegato per una malattia del fisico. Già presente in Petrarca (*Rvf*224, 2: «un languir dolce, un desiàr cortese»), si può poi vedere la casistica del *Dolce male* in GIGLIUCCI 2004a, pp. 107-123. **24.** *di tener balia*: 'il potere di trattenermi'. Per *balia* come sostantivo che vale 'potere', cfr. *OF C XLVI* 66, 1-2: «Ella riman d'ogni vigor sì vota, / che di tenersi in pié non ha balia».

[9-11] Come l'io, anche Ippolito è sotto la signoria d'Amore. 25-27. 'So bene quando sia poco conveniente dire che io solo vi venga dietro di malavoglia fra una così felice compagnia'. GUASSARDO 2021, p. 51 instaura un confronto con la *Satira I*: lì Ariosto dichiara apertamente la propria decisione, seppur sgradita a Ippolito («Ma se in altro biasmarme, almen dar laude / dovete che, volendo io rimanere, / lo dissi a viso aperto e non con fraude», vv. 19-21); qui, in un atteggiamento solo

dir, Signor mio, che fra sì lieta schiera
 27 io malcontento sol dietro vi vegna;
 ma mi fido ch'a voi, che de la fiera [10]
 punta d'Amor chiara notitia havete,
 30 debba la colpa mia parer leggiera.
 Così vi sien tutte le imprese liete, [11]
 come è ben ver ch'ella talhor v'ha punto,
 33 né sano forse anchora hoggi ne sete.
 Sapete dunque s'havria mal assunto [12]
 chi negasse seguir quel ch'egli accenna
 36 quando n'ha sotto il giogo il collo aggiunto.
 Né per spronare o caricar d'antenna [13]

parzialmente rinunciatario, l'io parte col cardinale per poi pentirsene. Manca insomma l'adulazione del falso cortigiano (cfr. RUSSO 2019, p. 44). ~ *lieta schiera*: è tessera della tradizione (BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta* V 29, 1; POLIZIANO, *Stanze* I 27, 1). **28-29.** *de la fiera / punta d'Amor*: riferimento alla punta dolorosa (*fiera*) della freccia scoccata da Amore (per la tradizione di Amore arciere nei *Fragmenta*, cfr. STROPPA 2016, p. 47). Per la *punta* della freccia che penetra le carni del petto si veda, tra gli altri, PROPERZIO II 13a 1-2 («Non tot Achaemeniis armatur etrusca sagittis, / Spicula quot nostro pectore fixit Amor»). ~ *chiara notitia avete*: 'avete chiara esperienza'. Per la tessera *chiara notitia* cfr. OF XXXIV 84, 7. Che il cardinale fosse servo d'Amore è noto anche grazie a una delle sue imprese recante un cammello che si sforza di resistere al peso del servizio amoroso (per cui rimando interamente a Vr 29, capitolo dedicato in prima battuta proprio al contenuto dell'impresa e poi riadattato al canzoniere). **30.** *la colpa mia... leggiera*: in nome di una comune esperienza sotto la signoria d'Amore, l'io spera di essere compreso da Ippolito d'Este. **31.** *Così*: comincia un'altra comparativa (che continua al v. successivo: «come...»). **32.** *ella*: la «punta d'Amor». ~ *v'ha punto*: 'vi ha trafitto'. Il verbo *pungere* riferito all'effetto degli strali d'Amore è già petrarchesco (*Rvf* 61, 7: «le saette, ond'io fui punto»). **33.** *né sano... sete*: forse Ippolito è ancora affetto dall'*aegritudo amoris*.

[12-14] Riflessione sull'impossibilità di sfuggire alla signoria d'Amore. 34-35. 'Voi sapete dunque quanto ne avrebbe a male colui che nega di seguire ciò che egli [Amore] ordina'. Non è possibile disubbidire ad Amore. ~ *accenna*: 'ordina' (si veda GDLI, s.v. *accennare*). **36.** *quando... aggiunto*: 'quando ha il collo unito sotto il giogo'. Dopo l'immagine di Amore arciere e viene evocata qui un'altra immagine topica, quella del giogo d'Amore (di ascendenza ovidiana, ma anche evangelica laddove il giogo sia anche *soave*): cfr. *Rvf* 79, 5-7: «Amor, con cui pensier mai non amezzo, / sotto 'l cui giogo già mai non respiro, / tal mi governa» (ma per il motivo anche *Rvf* 197, 3: «et a me pose un dolce giogo al collo»; 209, 7; 270, 1; 340, 38). **37.** *caricar d'antenna*: «issare tutte le vele» (SEGRE 1954, p. 187). Per *antenna* e il suo impiego ariostesco, cfr. Vr 29, 12. Il riferimento è a una fuga via nave, con le vele spiegate, e dunque veloce. **38.** *si può fuggir*: la fuga da Amore risulta impossibile già nel modello di questo capitolo: cfr. TIBULLO I 3, 21-22: «Audeat invito ne quis discedere Amore, / aut sciat egressum se prohibente deo». **39.** *in uno spiegar di penna*: 'in un battito d'ali'. Amore è rappresentato tradizionalmente con le ali (così anche in Vr XLII, 13-14). **40.** *Tal fallo*: il tentativo di fuga. **40-41.** *di punition... punisce*: poliptoto. **41-42.** *ch'io vi so... men grave*: 'che io vi so dire che la morte in confronto a quella sarebbe meno grave da sopportare'. *grave* è in rima identica con il v. 40 (gli altri collettori sono invece allineati sulla lezione *soave*, forse variante evolutiva scelta per evitare la rima identica).

si può fuggir, o con cavallo o nave
 39 che non ne giunga in un spiegar di penna.
 Tal fallo poi di punishment sì grave [14]
 punisce, ohimè, ch'io ve so dir che morte
 42 verso quella a patir seria men grave.
 Questo tyrann non men crudel che forte, [15]
 ch'anchor mai perdonar non seppe offesa,
 45 né lascia entrar pietà ne la sua corte,
 perché mille fiata et più contesa [16]
 m'havea la lunga via, che sì m'absenta
 48 da quella luce in c'ho l'anima accesa,
 de la inobedientia or mi tormenta [17]
 con così gravi e sì penosi affanni
 51 che questa febre è il minor mal ch'io senta.
 Lasso, chi sa ch'io non sia al fin degli anni? [18]

[15-17] Amore tiranno tormenta l'io. Le tre terzine compongono un unico periodo con una sintassi fortemente ipotattica. Riporto la qui la parafrasi: 'Questo tiranno, crudele tanto quanto è forte, che non seppe mai perdonare offesa, né lascia entrare pietà nella sua corte (visto che mi aveva ostacolato mille volte e più lungo la via, la quale tanto mi allontana dalla luce che mi ha acceso l'anima), ora mi tormenta per la disobbedienza con così duri e penosi affanni che questa febbre è il minore dei mali che sento.' **43.** *Questo tyrann... crudel che forte:* soggetto della principale, il cui verbo *tormenta* arriva al v. 49. Il motivo di Amore tiranno figura anche nel *Furioso* (XIII 20, 1-2: «Quivi il crudo tiranno Amor, che sempre / d'ogni promessa sua fu disleale»; val la pena di riportare anche la lezione di A, più vicina al luogo del capitolo: XI 20, 1: «Quivi il crudel tyranno Amor, che sempre»). **44-45.** La relativa e la sua coordinata sono espresse in tempi diversi: il primo verbo è al passato remoto (*mai perdonar non seppe offesa*), a indicare la topica natura vendicativa di Amore, già peraltro evidente in Petrarca dove l'io è ferito senza onore (*Rvf* 2, 1-2: «Per fare una leggiadra sua vendetta / e punire in un dì ben mille offese»); il secondo verbo è al presente (*né lascia pietà entrar*), e aggiunge un tratto ai caratteri di Amore: l'assenza di pietà. ~ *ne la sua corte:* continua la metafora iniziata con il riferimento ad Amore tiranno, e dunque signore su una corte. **46-47.** proposizione causale da cui dipende un'ulteriore relativa. **47.** *m'absenta:* 'mi allontana', verbo usato transitivamente (GDLI, s.v. *assentare* riporta proprio il passo ariostesco tra gli usi transitivi). **48.** *da quella luce:* è naturalmente l'amata. **49.** *de la inobedientia:* 'a causa della mia disubbidienza'. ~ *tormenta:* verbo della principale. **50.** *così gravi e sì penosi affanni:* dittico forse debitore di *Rvf* 353, 5: «se, come i tuoi gravosi affanni sai». **51.** *minor male:* come prima la morte era «men grave» rispetto alla punizione di Amore, così ora la febbre è un male minore rispetto a quelli imposti da Amore (e rispetto alla lontananza di madonna).

[18-20] L'io teme di morire. 52. *chi sa:* 'chissà'. ~ *al fin degli anni:* l'io teme che questa febbre sarà causa di morte. **54.** *la rete... m'appanni:* 'la rete intorno in cui rimanga impigliato'. Attività venatoria legata all'uccellazione, svolta tramite l'uso del *panno* o della *ragna*, una rete molto sottile per la cattura di piccoli uccelli. Per un uso del verbo tecnico *appannare*, sempre in Ariosto, *La lena* III, II 622-623: «La quaglia è sotto la rete; io vo' correre / innanzi, e far ch'ella s'appanni» (per altre tecniche venatorie impiegate da Amore o da madonna, cfr. Vr 7). **55.** *chi serà nel ciel che mi diffenda:* appello a un santo protettore. Richiama l'incipit del capitolo precedente, Vr 42, 1: «O qual tu sia nel ciel, a cui concesso»,

Chi sa ch' avida Morte hor non mi tenda
 54 qui la rete d'intorno in che m'appanni?
 Ah, chi serà nel ciel che mi diffenda [19]
 da questa insidiosa a cui per voto
 57 uno hynno poi di mille versi renda,
 et nel suo tempio a tutto il mondo noto [20]
 in tavola il miracolo rimanga
 60 come sia per lui salvo un suo divoto?
 Ché se qui moro non ho chi mi pianga: [21]
 qui sorelle non ho, non qui matre
 63 che sopra il morto corpo il capel franga,
 né quatro frati miei che con vesti atre [22]

dove analogamente l'io rivolgeva una preghiera senza esplicitare il nome del santo. **56.** *da questa insidiosa*: dalla morte. **56-57.** *a cui per voto / uno hynno... versi renda*: l'unica altra occorrenza del termine *inno* nella produzione ariostesca è in *Cinque canti* IV 84, 1-3: «Salmi, inni e vangeli, / orazion, che a mente avean tenute, / incominciar i cavallier devoti», dove assume un valore tecnico di componimento sacro (così come inteso da BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia* VII 119 a (a *Inf.* VII 124-126): «Gli *inni* son parole composte di certe spezie di versi, e contengono in sé le laude divine»); qui potrebbe fare riferimento anche a un più generico canto di celebrazione. Per tutta la terzina si vedano le consonanze con TIBULLO I 3, 27-30 («Nunc, dea, nunc succurre mihi - nam posse mederi / Picta docet templis multa tabella tuis -, / Ut mea votivas persolvens Delia noctes / Ante sacras lino tecta fores sedeat»). **58-60.** 'e nel suo tempio il miracolo di come sia salvo un devoto per merito suo rimanga esposto in un quadro, così da essere noto a tutto il mondo?'. **58.** *nel suo tempio*: il riferimento al *tempio* ammicca alla fonte tibulliana del passo, dove ci si riferisce a una dea, non altrimenti nominata, guaritrice (*templis*, v. 27). **59.** *in tavola*: gli ex-voto rimanevano affissi in tavolette appese. Ancora, nella fonte catulliana si parlava di *tabella* (v. 28) per indicare i quadretti ex-voto.

[21-22] Viene immaginata la morte dell'io lontano da casa. Nelle due terzine vi sono riferimenti biografici piuttosto espliciti alla vita di Ariosto: in particolare, oltre al riferimento alle sorelle e alla madre (ancora vivente nel 1514), si allude ai *quattro frati* (v. 64) del poeta (sulla famiglia di Ariosto cfr. CATALANO 1931, I, pp. 40-46). Per tutto il passo e per la terzina successiva si vedano le grandi consonanze con l'elegia tibulliana I 3, 4-9: «Abstineas avidas, Mors precor atra, manus. / Abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater / Quae legat in maestos ossa perusta sinus, / Non soror, Assyrios cineri quae dedat odores, / Et fleat effusis ante sepulcra comis, / Delia non usquam», già richiamata dai commentatori precedenti. **61.** *se qui moro, non ho chi mi pianga*: l'autorappresentazione della propria morte da parte del poeta è motivo già classico ed elegiaco (cfr. PROPERZIO II 13, ma anche, I 19, III 16, 21-30; TIBULLO I 1, 59 e sgg.; ORAZIO, *Carm.* II 6, 21-24); qui si lega inoltre al *topos* della morte in terra straniera (*Aen.* IX 485-487; CATULLO 68, 97-100; OVIDIO, *Ex Ponto* X 119-124). **62.** *qui sorelle non ho*: Ariosto ha cinque sorelle (la sorella – *soror* – era presente anche nel modello tibulliano, così come la madre). **63.** *il capel franga*: *topos* dell'eccesso del pianto femminile, con i capelli strappati (*franga*) per il dolore. **64.** *vesti atre*: 'vesti nere', a lutto. **65.** *m'accompagnino al lapide*: evocazione del corteo funebre. **66.** *allato il patre*: Niccolò Ariosto era morto nel 1500; Ludovico in quanto primogenito avrebbe dovuto giacere accanto a lui.

m'accompagnino al lapide che l'ossa
 66 devria chiuder del figlio allato il patre.
 Madonna non è qui ch'intender possa [23]
 il miserabil caso, et che l'exangue
 69 cadavero portar veggia alla fossa;
 onde forse pietà, che ascosa langue [24]
 nel freddo petto, si riscaldi et faccia
 72 d'insolito calor arder il sangue.
 Che s'ella anchor l'exanimata faccia [25]
 mira, a quel punto ho quasi certa fede
 75 ch'esser non possa che più il corpo giaccia.
 Se del figliol di Japeto si crede [26]

[23-24] Dopo la famiglia, l'io immagina una morte senza madonna. 67. *Madonna non è qui:* cfr. ancora TIBULLO I 3, 9-10: anche in quel caso Delia non poteva essere presente alle esequie. **68.** *il miserabil caso:* tessera di OF XXIV 26, 5, lì indicante la vicenda di Orlando impazzito, qui la morte lontana dell'amante. ~ *exangue:* 'esangue', pallido. **70.** *onde:* sicché. ~ *forse pietà, che ascosa langue:* come già dimostrato nei precedenti testi, la pietà non è sempre esercitata dall'amata, anzi: spesso si rivela impietosa nei confronti dell'io (Vr 27, 29, 31). Il *forse* circostanzia il caso in cui l'amata veda effettivamente il corpo senza vita del poeta. **71.** *freddo petto:* il *freddo petto* caratterizzava già di madonna in Vr 30, 19 («freddo cor»). Ma si tratta di attributo tradizionale della donna *dura*, attestato già in GIUSTO, *BM* 115, 9-10: «Ma quello adamantino et fiero smalto, / Onde arma il cor sì duro e il freddo petto»; TEBALDEO, *Rime* 66, 3-4: «e cum süave et amoroso canto / rompeti il freddo et indurato petto». **71-72.** *faccia / d'insolito... il sangue:* 'faccia ardere il sangue di insolito calore'. Gli effetti del calore insolito del sangue si percepiscono visivamente con il rossore delle guance.

[25] La vista del cadavere da parte di madonna genererebbe un prodigio. 73. *l'exanimata faccia:* 'la faccia esanime'. Per l'aggettivo *esaminato*, ampiamente diffuso, si veda SANNAZARO, *SeC* LXXIX 11: «per troppo ardir fu esanimato e spento». Ma in generale: CORREGGIO, *Rime* 370, 185; TEBALDEO, *Rime* 202, 4; 282, 3, CARITEO, *Rime* son. CXXXI, 9. **74.** *mira:* lo sguardo di madonna si rivela portentoso. **74-75.** *ho quasi certa fede / ch'esser... giaccia:* lo sguardo prodigioso sarebbe in grado di destare l'amante anche dalla morte.

[26-28] Exempla di Prometeo e suggerimento della prodigiosa resurrezione dell'io. 76-81. «Se del figliolo di Giapeto si crede che diede vita umana a una statua di creta con un po' di luce febea, perché non dovrò credere che lo spirito vitale resusciti ai raggi del mio sole qui dove troverà ancora tiepido il luogo di sé?». **76.** *del figliol di Japeto:* Prometeo. Il rinvio a Prometeo attraverso la sua genealogia è di derivazione ovidiana (*Met.* I 82: «satus Iapeto») o forse oraziana (*Carm.* I 3, 27 «audax Iapeti genus»); in generale, che Prometeo sia figlio di Giapeto è tradizione esiodea (*Teogonia* 507-510, su cui cfr. CASANOVA 1979). **77-78.** *ch'a una... con un poco / del phebeo lume:* Ariosto rievoca una versione del mito di Prometeo poco diffusa: tradizionalmente, infatti, Prometeo crea gli uomini mischiando la terra all'acqua (così anche OVIDIO, *Met.* I 78-83). Secondo il passo ariostesco, invece, gli uomini ricevono il soffio vitale dal fuoco sottratto a una delle ruote del carro di Zeus (l'episodio è già rievocato in BOCCACCIO, *Genealogie* IV, XLIV 2-3: «Sane his a Servio et Fulgentio superadditur fabula»). Le fonti per questa tradizione mitica sono, come ricordato da Boccaccio, FULGENZIO, *Mythologiarum libri* II, VI (*Fabula Prometheus*) e SERVIUS DANIELINUS 1600, p. 31, commento a *Ecl.* VI,

ch'a una statua di creta con un poco
 78 del phebeo lume humana vita diede,
 perché non crederò che 'l vital foco [27]
 susciti ai raggi del mio sol qui dove
 81 troverà anchor di sé tepido il loco?
 Deh, non si vegna a sì dubbiose prove! [28]
 Più sicuro et più facil è sanarmi
 84 che constringer i fati a legge nove.
 Se pur è mio destin che debbia trarmi [29]

42 («*Promethei*. Et hic fabulae ordinem vertit, quae talis est, Prometheus Iapeti et Clymenes filius post factos a se homines, dicitur auxilio Minervae caelum ascendisse: et adhibita facula ad rotam Solis, ignem furatus, quem hominibus indicabit»). Ma si aggiunga anche il commento di Cristoforo Landino al medesimo luogo dell'ecloga virgiliana, che nel Cinquecento veniva correntemente stampato accanto al commento di Servio: *Publii Vergilii Bucolica* 1507, c. eviir («Promethei, ex Titano caeli et terrae filio natus est Iapetus, et ex Iapeto Prometheus qui matrem habuit Asiam nympham. Fingunt hunc auxilio Palladis in caelum sublatum ferulis ignem solarem accepisse et in statuam quam de limo finxerat imisisse»). Nel passo di Fulgenzio ricorre l'espressione «ferulam Foebiacis» ('la ruota di Febo'); qui Ariosto parla più genericamente di «phebeo lume». Resta assai probabile l'accesso ai commenti di Servio (e Landino) alle *Bucoliche* virgiliane (come suggerisce anche la versione del mito di Endimione suggerita a Vr 30, su cui cfr. cappello), che all'epoca costituiva uno dei più diffusi libri di studio (cfr. CIGNARELLA 2011). **79. vital foco**: lo spirito vitale. Per un analogo impiego dell'espressione, si veda VISCONTI, *Pasitea* V, II 53-54: «[Apollo] Io tutte l'erbe e sue virtù cognosco, / e torno spesso ai morti il vital foco». **80. del mio sol**: dell'amata. Consueta la metafora dell'amata-sole. **83 Se pur è mio destin**: SANTORO 1989, p. 288 richiama il luogo di *Rvf* 126, 14 («S'egli è pur mio destino»), ma erroneamente scrive 125. ~ *sanarmi*: 'guarire'. **84. leggi nove**: la resurrezione dell'io da parte dell'amata avrebbe ecceduto le leggi naturali (sarebbe appunto una legge *nova*), come accade talvolta per alcune prerogative degli amanti (cfr. *Rvf* 15, 12-14).

[29-31] Qualora l'io infine morisse, chiede al signore di essere riportato a Ferrara. **86. scura tomba**: è tessera boiardesca (*IO* II, IX 30 6; I, XXII 3, 8 e 23, 7). ~ *questa febre*: soggetto di «debbia trarmi». **87. voto o medicina**: il *voto* già evocato alle terz. 19-20; l'alternativa per la guarigione è tra le azioni divine (il *voto*) e i rimedi umani (*medicina*). Una simile discrasia si giocava anche a *OF* XLIII 191, 5-7: «Né d'unguento trovandosi previsto, / né d'altra umana medicina instrutto, / andò alla chiesa, et orò al Salvatore», per la cura delle ferite di Sobrino (in quel caso Sobrino guarì grazie alle preghiere). **88. Signor**: in chiusura l'io appella nuovamente il Signore, ossia Ippolito d'Este, per chiedergli una grazia (*extrema* perché in punto di morte). **89. da la patria cara**: è tessera di CORREGGIO, *Rime* 369, 164, capitolo in terza rima di natura luttuosa. **90. stiano... in bando**: 'siano esiliate'. ~ *reliquie*: con il significato di 'spoglie' in vari luoghi del *Furioso* (ad es. *OF* XXIV 82, 5). **91. Al men... Ferrara**: il desiderio che le spoglie riposino infine nella città d'elezione, proprio di chi muore lontano dalla patria. **92. l'avel**: tomba, sepoltura. Il termine occorre anche in *Cinque canti* IV, XLIII, 1-2: «Tu vederai qua giù, scendendo al basso, / degli infelici amanti i scuri avelli», accompagnato dall'aggettivo *scuri*, qui riferito alla tomba (v. 86). **93. si legga chiara**: conclusione intonata al motivo dell'epitaffio composto dal poeta per sé stesso. Il *topos* non è estraneo allo stesso TIBULLO I 3, 53-56. Ariosto non è nuovo a comporre autoepitaffi (si veda *Carm.* LVIII e LVIIIbis).

in scura tomba questa febre, quando
 87 non possa voto o medecina aitarmi,
 Signor, per gratia extrema vi domando [30]
 che non vogliate da la patria cara
 90 che sempre stian le mie reliquie in bando.
 Al men l'inutil spoglie habbia Ferrara [31]
 e su l'avel che le terrà sotterra
 93 la causa del mio mal si legga chiara:
 «come né pesce a l'aqua, né alla terra [32]
 talpe, né al fuoco le piral remote,
 96 così né anchor chi questo marmo serra
 viver lontan da la sua donna puote».

1. Del] D- *ins. dentro* Q- *decorata* ◇ havrete] hav>e<rete *con seconda -e- agg. su -i* ◇ 10. m'anno] m *ripassata* ◇ 12. devea] *da* deveva ◇ 22. havria] *da* havena ◇ 28. fiera] -e- *su -o-* ◇ 31. le] -e- *agg.* ◇ imprese] *seconda -e- su -o-* ◇ 36. aggiunto] *aggiu>s<to* ◇ 41. ve so] *voso con -e su -o* ◇ dir] >a<dir ◇ 47. havea] *da* haveva ◇ m'absenta] *da* in asenta ◇ 48. luce] -e *su -a* ◇ 50. sì] *agg.* ◇ 53. non] *titulus ins. su -o con altro inchiostro* ◇ 55. diffenda] *prima -f- agg.* ◇ 64. atre] -tr- *su -rt-* ◇ 65. che] c- *su d-* ◇ 66. patre] -a- *su -r-* ◇ 69. veggia] -a *da -o* ◇ 78. phebeo] *seconda -e- su -r-* ◇ 91. inutil] -nu- *riscritto* ◇ 94. né pesce] >né< pesce *poi ne ins. di nuovo* ◇ a l'aqua] >né< l'aqua

[32] Epitaffio sulla tomba del poeta. 94-95. *come né... alla terra / talpe.* FINAZZI 2002-2003, p. 280 rintraccia il modello della similitudine in alcuni antecedenti quattrocenteschi come SASSO, *Opera* 1501, cap. XXXVI (*Chi negato ha finor che la Fortuna*), 165-166: «l'orso sta bene in selva, in acqua el pesce, / el falcon non è bon da porre in gabbia»; CORREGGIO, *Rime* 35, 5-6 («Che senza alito in aqua viva il pesce / e talpa in terra»). Il rilievo è ricordato anche da GUASSARDO 2021, p. 68. Le immagini sono care a Correggio, tanto che si ritrovano anche altrove nella sua raccolta: *Rime* 168, 8 («terra a le talpe, a' rondinelli i tetti»; ma più in generale cfr. tutto il sonetto, intonato alla restituzione di tutti gli animali ai loro ambienti naturali), 177, 1-4 («Se dato è al pesce el respirar ne l'acque, / a li ucelli el volar per l'aria e 'l celo, / e il vivere a le talpe entro la terra, / perché Natura el fa, non par gran cosa»). **95.** *né al fuoco le piral remote:* le piralì, o pirauste, sono creature fantastiche, della dimensione di una farfalla o di un moscone, che si credeva vivessero nel fuoco (PLINIO, *Nat. hist.* XI 42; ARISTOTELE, *Historia animalium* VIII 27, 605b). Oltre al luogo aristotelico e pliniano, il termine ha scarsa o nulla attestazione moderna. Come rileva già GUASSARDO 2021, p. 68 occorre in *Erasmii Roterodami Adagiorum* 1508, c. 98r (ma anche nell'edizione del 1514, c. 134r, stampata da Giovanni Mazzocco, lo stampatore del *Furioso* del 1516): vale la pena di ricordare, con Guassardo, che «In the version Ariosto could consult, Erasmus had already given some instructions on the metaphorical use of this symbolic image».

97. *viver... puote:* l'io, come gli animali naturalmente attratti dagli ambienti che sono loro naturali, non può essere separato dall'amata nemmeno con la morte.

(Fatini cap. XIX; Bozzetti XLIV; Finazzi XLIV)

Il capitolo si trova nei collettori e in due altri manoscritti: il tardo P3 e il più importante L3, un codice cinquecentesco che trasmette un manipolo significativo di rime ariostesche.

Dopo una parentesi intonata alla morte (Vr 41) e alla malattia (Vr 42-43), Vr 44 torna ad affrontare in termini generali la condizione dell'io in quanto amante, contrapposta a quella di chi amante non è. Il capitolo procede per coppie di terzine, con una struttura iterativa e continua: la prima terzina si apre sempre con un congiuntivo esortativo (*Piaccia, Doglia, Prema, Pensi, Para, Ricordisi, Pensi*) seguito da un generico *chi*, che indica coloro che incarnano il senso comune; la seconda si apre invece con il rafforzativo «ch'io per me», e introduce il punto di vista dell'amante.

La riproposizione meccanica di coppie di terzine rette dalla stessa struttura logico-sintattica sarà caratteristica precipua anche del capitolo 46. Basterebbe questo elemento per rilevare la connessione dei due testi (di recente ricordata anche da GUASSARDO 2021, pp. 85-86); ma a rendere più evidente il legame contribuisce poi la coesione tematica, affrontata da Ariosto in termini speculari: i due capitoli vengono così a specchiarsi l'uno nell'altro. Nel primo, Vr 44, l'io mette in parentesi tutti i sacrifici e tutte le sofferenze procurate da Amore per riconoscerne gli irrinunciabili benefici, «d'allegrezza piena» (v. 16), i «dolci affetti» (v. 36), dichiarando infine di voler amare per sempre («ch'io per me voglio al capel nero e al banco / amare et exortar sempre che s'ami», vv. 40-41); al contrario, in Vr 46, dopo l'intermezzo doloroso di Vr 45, l'io ricorda sì le delizie d'Amore, ma subito le macchia, menzionando gli immancabili dolori che si accompagnano a queste e concludendo che forse è meglio una rinuncia definitiva al sentimento amoroso. Se ne ricava uno schema inverso, riassumibile attraverso una polarizzazione delle terzine, secondo il seguente schema: -+ (Vr 44), +- (Vr 46).

Ariosto non è nuovo a comporre dittici di capitoli speculari: è il caso anche di Vr 26 e 30, che la tradizione a stampa ha spesso accorpato (sui due dittici si veda CABANI 2016, p. 121). Nel Rossiano i quattro testi non vengono riuniti in coppie; al contrario, assumono un significato che non si esaurisce nella semplice giustapposizione dei testi, ma che si anima della complessità della raccolta. Come segnala COMBONI 2000, p. 298, la struttura a dittico di 44 e 46 e la collocazione dei componimenti intervallata da un altro testo danno luogo a una «disposizione chiasmica», quasi a incorniciare il loro centro, Vr 45.

Lo struttura in qualche modo meccanica di Vr 44 ha indotto BIGI 1968 ad ascriverlo a una «prima maniera» della produzione ariostesca ancora incardinata attorno a caratteri della poesia cortigiana di fine Quattrocento (a cui si aggiungono il già citato Vr 46, e Fatini cap. XX-XXVI). L'osservazione stilistica dello studioso è sfociata in un giudizio poco lusinghiero sul manipolo di capitoli, che ha penalizzato un loro inquadramento critico, complice anche l'assenza di molti di essi nella tradizione ufficiale delle rime rappresentata dai collettori. Cionondimeno Vr 44 e 46, anche se più vicini a certa lirica quattrocentesca, hanno trovato collocazione nel Rossiano, e sono poi stati conservati anche nei manoscritti ferraresi (come non accade, per esempio, per Vr 6): segno che dovevano risultare graditi ad Ariosto o che possedevano ancora un grado di attualità nel momento in cui la raccolta veniva assemblata.

La predilezione per alcuni giochi combinatori si rintraccia talvolta nella precedente lirica padana (è il caso, ad esempio, di CORREGGIO, *Rime* 375); tuttavia, trova più diffusa realizzazione nei paralleli (e successivi) giochi di corte: sebbene non vi siano testimonianze dei *divertissement* della corte estense, ancora nel pieno Cinquecento nobili e letterati s'impegnavano a comporre versi seguendo alcune

rigide norme combinatorie. Ci restano in merito alcune testimonianze più tarde: RINGHIERI, *Cento ginocchi liberali* del 1551; G. BARGAGLI, *Dialogo de' ginocchi* del 1572; S. BARGAGLI, *I trattenimenti* del 1587, questi ultimi due relativi alle accademie senesi (ma si vedano anche le consuetudini tratteggiate in CASTIGLIONE, *Cortegiano* I, 5-6, e più diffusamente sul finire di ogni libro).

La struttura rigida qui impiegata da Ariosto è perfettamente funzionale alla materia di cui il poeta vuol disporre. Nelle terzine dispari (1-3-5-7-9-11-13) viene infatti presentata una casistica del duro stato degli amanti, condivisibile sul piano logico e fondata su precetti di senso comune. Molte sono le osservazioni topiche avanzate: dall'idea che il *dolce pensiero* domini su tutti gli altri (terz. 3), a quella per cui sia difficile ottenere qualcosa in amore, e sempre comunque dopo lunga pena (terz. 5), a quella per cui il premio sia comunque sempre «leve» e «debil» il guadagno (terz. 7), etc.: amare risulta nei fatti poco fruttuoso, e gli sforzi non sembrano mai corrispondere a ciò che si ottiene. A tali argomentazioni l'io risponde disegnando un orizzonte alternativo, nutrito di *topoi* altrettanto solidi (terzine 2-4-6-8-10-12-14): l'io in quanto innamorato riesce qui a guardare con luce nuova i medesimi fatti, e a leggere così l'esperienza amorosa in modo del tutto positivo. L'amante riorienta una per una tutte le argomentazioni iniziali, destituendo di importanza le difficoltà elencate dalla parte avversa, che pur esistono, ma sembrano perdere di consistenza: la topica cui ricorre è in gran parte petrarchesca (con punte quali il motivo dello sguardo di madonna capace di ristorare di tutto: «un sguardo sol ristoro», v. 22), e più in generale innerva la lirica d'amore volgare, fondandosi su una fisiologia d'amore già medievale, con la teoria degli spiriti enucleata alla terzina 2.

Ne deriva una rivendicazione della volontà di amare indefessamente, di rimanere entro «gli amorosi nodi» (v. 3) per sempre.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono ricche (inclusive) *sicura* : *cura*, *falsamente* : *mente*; derivative *move* : *rimove*; inclusive *esca* : *incresca* : *riesca*, *ristora* : *hora* : *dimora*, *fortuna* : *una* : *alcuna*, *desire* : *ire* : *gioire* (queste ultime due desinenziali), *anco* : *bianco* : *manco*, *ami* : *stami*; paronomastiche *pena* : *piena*. Considerando che il capitolo è piuttosto breve le rime inclusive sono in numero elevato.

1-3-5-7-9-11-13. Terzine in cui viene riportata l'opinione negativa sull'amore di chi non ama o non ama profondamente come l'io. 2-4-6-8-10-12-14. L'io rivendica la propria volontà di amare, ed elenca gli aspetti positivi riservati a chi ama.

Piaccia a cui piace, et chi lodar vuol lodi,

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 P3

[1-2] C'è chi apprezza di non essere coinvolto in un legame amoroso; l'io trova insostenibile tale condizione. **1.** *a cui*: 'a chi'; il pronome, al caso obliquo, è reso con *cui* (per la norma si veda BEMBO, *Prose* III, XXV: «È appresso *Chi* nel primo caso e ha *Cui*, negli altri»). **2.** *vita libera e sicura*: si parla di *vita libera* anche in *Rvf* 270, 106-108 («Morte m'ha sciolto, Amor, d'ogni tua legge: / quella che fu mia donna al ciel è gita, / lasciando trista e libera mia vita»), proprio per indicare una vita disciolta dal giogo amoroso. **3.** *amorosi nodi*: immagine di larga fortuna lirica, che ritorna in chiusura di capitolo (terz. 14). Il motivo del «nodo d'amore» ricorre spesso per identificare un legame indissolubile (cfr ad es. BEMBO, *Rime* 49 9-11: «Cosa non vada più, come soleva, / poi che quel nodo è sciolto, ond'io fui preso, / ch'altro che morte sciogliè non deve»; ma cfr. COLONNA A1 29, 4.). **4.** *chiuso in sepultura*: l'espressione è attestata in BOIARDO, *IO* III, I 30, 6. **5-6.** *ogni spirto... vivace cura*: per comprendere la

et chiami vita libera et sicura
 3 trovarsi fuor degli amorosi nodi;
 ch'io per me stimo chiuso in sepultura [2]
 ogni spirto che alberghi in petto, dove
 6 non stilli Amor la sua vivace cura.
 Doglia a cui vol doler, ch'ove si move [3]
 questo dolce pensier, che falsamente
 9 è detto amar, ogn'altro indi rimuove;
 ch'io per me non vorrei, se d'excellente [4]
 nectar ho copia, che turbassi altr'esca
 12 el delicato gusto di mia mente.

teoria degli spiriti vitali mossi da Amore ci soccorre un passo del *Comento* di L. DE' MEDICI (XI 14-16): «Di questo nasce che Amore, veggendo el cuore mio in tanto pericolo, chiama in soccorso e suoi spiriti vitali; e veramente Amore gli muove, perché la natura, amatrice della conservazione della vita, subitamente pigne in ogni passione del cuore gli spiriti vitali». Gli spiriti vitali che generalmente *albergano* nel cuore vengono guidati da Amore (e talvolta da lui creati: ancora L. DE' MEDICI, *Canzoniere* CLXV 74-75: «né son del petto fòra / tanti spirti d'Amor creati ancora»). Ma si veda anche BOCCACCIO, *Rime* XXXIV, 9-11: «poteron mai del mio pecto cacciare / questo rabbioso spirito d'amore, / ch'a poco a poco alla morte mi tira». ~ *stilli*: 'instilli, infondi'. ~ *vivace cura*: 'l'affanno ben vivo', nel senso anche di vivificante: è tessera boiardesca (*Am. Lib.* II 56, 7-8: «ché adesso infiamma la vivace cura / che se agelava al cor dolente intorno»), come qui in punta di verso; cfr. anche *IO* I, XII 10, 3-4: «Cresce nel pecto la vivace cura, / Che de ogni altro pensier il cor l'ha privo»). *cura* nel senso di 'affanno, inquietudine' si attesta anche in *OF* X 18, 5-6: «Nessun pensier, nessuna cura, / poi che 'l suo amante ha seco, la molestà».

[3-4] C'è a chi duole che il pensiero amoroso spazzi via ogni altro; l'io non vorrebbe altro di cui nutrirsi. **8.** *questo dolce pensier*: il *dolce pensier* è tessera petrarchesca (*Rvf* 226, 11), e indica il pensiero amoroso. **9.** *ogni altro indi rimuove*: 'rimuove ogni altro [pensiero] da lì': il pensiero amoroso è già qui, leopardianamente, *dominante*. ~ *amar*: 'amaro'. L'ossimoro dolceamaro ha grande attestazione lirica (GIGLIUCCI 2004a, pp. 97-106). **10-11.** *se d'excellente / nectar ho copia*: 'se dispongo di eccellente nutrimento in abbondanza'. La metafora alimentare per indicare la fonte d'approvvigionamento per l'anima dell'io (l'amata) si riscontra già in PETRARCA, *Rvf* 193, 1-2: «Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / che ambrosia et nectar non invidio a Giove». Il *nettare* è la bevanda degli dei: «Veneris dulcedinis in cor / stillavit gutta, et successit fervida cura» (LUCREZIO, *De rerum natura*, IV, 1059-1060, ma nelle edizioni moderne si legge «frigida cura»). Il passo lucreziano è noto nel Rinascimento anche in virtù del commento che ne fornisce Marsilio Ficino nel suo *De voluptate* (che Ariosto poteva conoscere, stante la lettera che invia a Manuzio nel 1498 per farsi spedire copie delle opere ficiniane stampate a Venezia; e Manuzio aveva dato alle stampe proprio quel trattato nel 1492). Nel cap. X del trattato (cc. 176r), Ficino riporta i versi lucreziani, descrivendo il desiderio in termini simili ad Ariosto. **11-12.** *che turbassi altr'esca / el delicato... mente*: 'che un altro cibo turbasse il delicato gusto della mia mente'. Continua la metafora alimentare: *esca* vale genericamente 'cibo' anche in *OF* XIII 80, 5: «Come raccende il gusto il mutar esca».

Prema a cui premer vuol, annoi e incresca [5]
 che, se non dopo un'aspra et lunga pena,
 15 raro un disegno al bel desir riesca;
 ch'io per me so ch'a una allegrezza piena [6]
 ir non si può, se per difficil via
 18 ostinata speranza non vi mena.
 Pensi chi vuol ch'alla fatica ria, [7]
 al tempo ch'in gran summa vi si spende
 21 debil guadagno et leve premio sia;
 ch'io per me dico che, se quanto offende, [8]
 sdegno o repulsa, un sguardo sol ristora,
 24 che fia pel maggior ben ch'Amor ne rende?

[5-6] C'è a chi rincresce se raramente si avverano i progetti; l'io sa che per raggiungere una gioia piena è necessario percorrere un cammino difficile. **13. Prema:** 'Opprima'. Per il significato di *premere* si veda anche il luogo di *OF XI* 14, 3-6: «Questo, non men che 'l feminile inganno, / gli preme al cor; ma più che questo e quello, / gli preme e fa sentir noioso affanno / l'aver perduto il prezioso anello». ~ *annoi, incresca:* 'dia noia, fastidio, dispiaccia'. Tre sono i *cola* del verso, disposti in *climax*. **14. un'aspra e lunga pena:** la *pena* è *aspra* anche in *Rvf* 71, 42-44: «Ma se maggior paura / non m'affrenasse, via corta et spedita / trarrebbe a fin questa aspra pena e dura». Il luogo petrarchesco sembra irradiare anche i vv. successivi (vv. 17-18), relativi alla *via* difficoltosa percorsa dalla speranza. **15. raro... riesca:** 'un progetto riesca raramente secondo il desiderio originario'. **16. allegrezza piena:** è tessera ariostesca (cfr. anche *Satire VII*, 102), ma più in generale il termine *allegrezza* è diffuso nel poema. Ancora, forse giova notare che la tessera *misurata allegrezza* ricorre nella Canzone degli occhi petrarchesca sopracitata (*Rvf* 71, 64): *misurata* è l'allegrezza di chi non vede la «divine incredibile bellezza» di Laura; in Ariosto l'allegrezza è *piena*, laddove viene coronato l'amore. **17. ir non si può:** 'non si può raggiungere'. **17-18. se per... via / ostinata... mena:** 'se un'ostinata speranza non vi conduce attraverso una via difficoltosa'. La speranza che iconicamente conduce gli amanti era già similmente rappresentata in apertura di raccolta: *Vr* 1, 7-8 («o speranze che Amor drieto si mena / quando a gran salti, e quando a passi lenti»).

[7-8] C'è chi pensa che il premio sia troppo misero rispetto alla fatica impiegata; all'io è sufficiente uno sguardo per essere ripagato di tutto. **19. ria:** 'dura' altrove l'aggettivo *rio* era riferimento al *cammin* (*Vr* 23, 39). **20. ch'in gran summa vi si spende:** torna qui un'attitudine al computo quasi economico delle energie e del tempo spese nel servizio amoroso, che innervava già *Vr* 31 (terz. 26). **21. debil guadagno e leve premio:** i due sostantivi, di marca positiva, sono subito leniti dagli attributi che guardano a una *diminutio*. **22-23. se quanto offende, / sdegno... ristora:** tipico il motivo dello sguardo dell'amata capace di ricompensare tutto ciò che l'amante perde (*quanto offende, sdegno o repulsa*): si veda *Rvf* 47, 12-13, per il potere dello sguardo di madonna («Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio / tanta virtute ha sol un vostro sguardo»); più vicino al caso ariostesco *TEBALDEO*, *Rime estravaganti* 363, 12-14 («E tal virtute ha questo nutrimento / che un sguardo sol me tien più giorni vivo, / né per gran copia mai satio mi sento»), vicino anche al motivo del cibo dell'io, qui ai vv. 10-12. **24. che...rende?:** 'quale sarà il bene più grande che Amore ci rende?', se già un solo sguardo può ristorare di tutto. Infiniti appaiono i benefici di amore.

Para cui par che perda ad hora ad hora [9]
 mille doni d'ingegno et di fortuna
 27 mentre il suo intento qui fisso dimora;
 ch'io per me, pur ch'io sia caro a quell'una [10]
 ch'è mio honor, mia ricchezza et mio desire,
 30 non ho all'altrui corone invidia alcuna.
 Ricordisi chi vuole ingiurie et ire [11]
 et discortese oblii li piacer tanti
 33 che tante volte l'han fatto gioire;
 ch'io per me non ramento ignun de quanti [12]
 oltraggi unqua potermi arreccar doglia,
 36 e i dolci affetti ho sempre tutti inanti.
 Pensi chi vuol che 'l tempo i lacci scioglia [13]
 che Amor annoda, et che si dorrem anco
 39 nomando questa leve et bassa voglia;
 ch'io per me voglio al capel nero e al bianco [14]
 amare et exortar sempre che s'ami;

[9-10] C'è a chi sembra di perdere altre occasioni; all'io è sufficiente essere caro all'amata per non provare invidia alcuna. 25-27. 'Sembri a chi sembra che egli perda di continuo mille doni dell'ingegno e della sorte, mentre il suo intento rimane qui fisso'. A chi non ama per davvero potrà sembrare limitante fissare un unico obiettivo d'amore e rifiutare le eventuali occasioni nate dalla sorte o dall'abilità nel procacciarsele. 28. *pur sia caro a quell'una*: il desiderio di essere *caro* all'amata. 30. *all'altrui corone invidia*: l'invidia per condizioni altrui desiderabili.

[11-12] C'è chi ricorda solo gli aspetti negativi e dimentica i piaceri; l'io ricorda solo i dolci *affetti*. 31. *Ricordisi*: 'si ricordi', per la legge di Tobler-Mussafia il pronome è enclitico. 32. *e discortese... tanti*: 'e dimentichi, scortesemente, i piaceri così grandi'. La tessera *piacer tanti* ricorre anche in *OF XIX 36, 1* («Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto»), anche lì a indicare le delizie d'amore. 35. *potermi*: 'mi poterono'. 36. *dolci affetti*: *iunctura* di PETRARCA, *TC II, 101*, che si ritrova anche in *OF C XLVI 63, 7*: «E con sì dolci affetti il tutto espresse, / che quivi occhio non fu ch'asciutto stesse», ma che nel capitolo mantiene un significato più vicino a quello dei *Trionfi*. ~ *inanti*: davanti agli occhi.

[13-14] C'è chi pensa che il tempo possa lenire il legame d'amore; l'io invece vuole amare in modo imperituro. 37-38. *che 'l tempo i lacci scioglia / che Amor annoda*: torna in chiusura il fortunato motivo del nodo d'Amore, già evocato in apertura (v. 3), unito qui al *topos* dei lacci sciolti dall'erosione del tempo (per *sciogliere* + *lacci* si veda *Rvf 28, 13*: «de' lacci [...] sciolta», GIUSTO, *BM 26, 14*: «sciolto da' suoi lacci», e molti altri). 40-41. *ch'io per me... bianco / amare*: il motivo dell'amore inesauribile e imperituro reso attraverso l'immagine delle chiome che incanutiscono è già petrarchesco: *Rvf 30, 15-16*: «o colle brune o colle bianche chiome, / seguirò l'ombra di quel dolce lauro». 42. *venir manco*: 'venir meno'.

43. *spezzj... stami*: 'la Parca spezzi ora alla vita i miei fili'. La maledizione finale – se l'amante venisse meno all'amore, possa morire all'istante – riprende il mito delle Parche che amministrano i fili delle vite umane (citato anche a *OF XXXIV 89, 7-8* come coloro che «con tali / stami filano vite a voi mortali»): in particolare, una delle Parche è deputata a recidere il filo, e dunque dare la morte.

42 et s'in me tal voler dee venir manco
spezzi or la Parca alla mia vita i stami.

5. spirto] spirito *con seconda -i- ins. ma poi cassata* ◇ 10. vorrei] prima -r- *ins. dal copista* ◇ 11. altr'esca] >alor< l'esca *con agg. di l* ◇ 18. ostinata] -n- *su -m-* ◇ 21. guadagno] -ada- *su rasura* ◇ 33. fatto] -o *su -a* ◇ 35. arregar] -r *agg.* ◇ 36. e i] EEi *con -E- agg. e prima E- su P-* ◇ inanti] in- *da m-* ◇ 37. Pensi] -e- *su -o-*

(Fatini cap. XVI; Bozzetti XLV; Finazzi XLV)

Come accade per diversi altri capitoli del Rossiano, il testo è trasmesso, oltre che dai collettori, anche dai manoscritti L3 (su cui si è già detto qualcosa nel cappello di Vr 44) e P3 (settecentesco).

Vr 45 è collocato tra due capitoli strutturalmente identici ma speculari, che lo incastonano al centro di un trittico: proprio la sua lettura modula il passaggio altrimenti repentino tra la volontà di «amare et exortar sempre che s'ami» (Vr 44, 42) e la rinuncia al servizio amoroso dichiarata in conclusione di Vr 46. Tra i due estremi si trova appunto il nostro capitolo, in cui l'amante ripercorre i rimedi tentati per alleviare la sofferenza d'amore, ultimo dei quali l'arrivo su un campo di battaglia all'indomani di uno scontro sanguinoso, nella speranza – presto frustata – che il dolore altrui possa lenire il proprio.

I cenni alla battaglia, che contengono alcuni riferimenti specifici (lo spargimento del sangue «barbaro e latino», v. 38; la ferocia di chi «alberga tra Garonna e 'l Reno», v. 43), hanno indotto i commentatori a cercare l'occasione storica per datare il componimento. Più o meno concordemente, tutti ipotizzano si tratti della battaglia di Ravenna (11 aprile 1512), in cui i francesi alleati con Ferrara fronteggiarono le truppe pontificie, fiancheggiate da tedeschi, spagnoli e veneziani. Solo CATALANO 1931, I, p. 342 avanza cautamente l'ipotesi che sia quella di Marignano (13-14 settembre 1515), in cui i francesi, alleati con Venezia, affrontarono gli svizzeri appoggiati dal Ducato di Milano e da Mantova. Ariosto dedica attenzione alla battaglia di Ravenna anche in altri luoghi della produzione letteraria, mentre non si danno riferimenti a Marignano: nel *Furioso* la prima viene citata diffusamente, in ispecie per la sua efferatezza (III 55, 5-8; XIV 2-9, XLIII 146; C XXXIII 40-41), su cui riflette DORIGATTI 2011, pp. 19-21. Di recente GUASSARDO 2021, pp. 38-39, ha poi ripercorso alcuni di questi passi in relazione a Vr 45, evidenziando un'analogia descrizione della moltitudine di morti e del sangue sparso per la campagna: un elemento in più che pesa a favore dell'interpretazione maggioritaria. A voler indicare un anno di composizione si può dunque segnare il 1512, almeno come termine *post quem*.

Il capitolo affronta il tema classico e ovidiano dei *remedia amoris*, sullo sfondo di un amore *hereos* che consuma e ferisce l'io (così già in Vr 38). Il testo si apre con un *excursus* dedicato a una singolare abitudine dell'orso (terz. 1-5) che, secondo una credenza, cerca di medicare le proprie ferite gettandovi sopra qualunque cosa gli capiti a tiro («or un'erba, or un'altra, e talor prova / e stecchi e spini e sassi et acqua e terra», vv. 4-5), ma, così facendo, aggrava la propria condizione perché infetta la lesione. Tale diceria è forse il frutto di una tradizione orale (perché non si ritrovano tracce nei principali trattati zoologici latini e medievali), ed è probabilmente mutata da un'altra credenza, trasmessa questa volta da ALBERTO MAGNO (*De animalibus* 1519 XXII, II), secondo la quale l'orso si automedica le ferite premendovi sopra delle erbe. L'amante si sente «simile» all'orso (v. 10), allorché cerca di risanare la propria ferita in tutti i modi, sebbene questo comporti il rischio di introdurre un «mortifero venen» (v. 15).

Offerto al lettore il quadro “clinico” dell'amante, sofferente per una piaga dolorante e inferta da Amore, l'io ripercorre quindi alcuni dei *remedia* tentati. Dopo essere rimasto a lungo accanto a madonna, egli decide di allontanarsi da lei per mitigare una vicinanza «senza mercé» (terz. 6-9), in accordo con un principio della medicina tradizionale («un contrario all'altro è medicina», v. 22), secondo il quale la cura va ricercata nei contrari, e dunque alla presenza va opposta un'assenza. Ma anche le leggi mediche, che si fondano sull'*ordo naturalis*, smettono di funzionare nel regno di Amore, perché la partenza dell'io dall'amata è fonte di un sovrappiù di sofferenza.

Sempre per contrasto agisce l'amante, quando tenta poi un secondo rimedio (terz. 10-19): poiché Amore si nutre nei luoghi lieti («in riso, in festa, in gioco», v. 29), l'io decide di recarsi in luoghi dove si udivano «i pianti e le strida» (v. 33). Il sanguinoso campo di battaglia diviene dunque una nuova e sperata cura per il male arrecato da Amore: già OVIDIO, *Remedia* 151-168, suggeriva che l'innamorato intraprendesse la carriera militare per distogliere l'attenzione dall'amata (cfr. ancora GUASSARDO 2021, pp. 39-40); tuttavia, nel caso di Ariosto i fatti militari servono a inscenare una spettacolarizzazione della sofferenza che in prospettiva possa ridurre il dolore dell'io. Non a caso la *suite* di terzine 12-15 è retta al suo interno da una dorsale di *verba videndi* che restituiscono un'unica e immersiva esperienza sensoriale legata allo sguardo, con l'io che si fa spettatore passivo di un intenso affresco di guerra («e vidi un morto...», v. 40; «e da chi alberga... / vidi uscir crudeltà...», v. 44). Se in Ovidio il rimedio di darsi alla guerra si giocava sulla *sostituzione* di un'esperienza con un'altra, nel capitolo ariostesco le immagini crude di una guerra non cancellano la sofferenza d'amore, ma, tenendole sullo sfondo, dovrebbero ridurre la portata e mettere in prospettiva il dolore causato da Amore. Nei fatti non sarà così, perché nel paragone dei due mali quello amoroso risulta comunque più grave, giacché il dolore dei soldati in battaglia è breve e repentino e conduce subito alla morte, mentre quello dell'amante è durevole («grave fu il lor martir, ma breve spazio / di tempo di lor fin», vv. 49-50).

Poiché l'io ha tentato di «tutto», ma nessun rimedio ha funzionato, sconfitto torna da lei, sapendo che nulla si può fare (terz. 20-24). Il fallimento dei *remedia amoris*, fossero anche gli incanti tentati dalle maghe tessale (terz. 23-24), rende appetibile e percorribile solo la speranza della morte, rimedio ultimo ed estremo per porre fine alla sofferenza.

Contrariamente al solito, ricorrono in questo capitolo numerose ripetizioni e ribattimenti, specie a inizio verso: «or un'erba, or un'altra, e talor prova» (v. 4), «or a ferro, or a foco, e avien spesso (v. 14); «or a ferro, or a foco» (v. 13), «Il ferro, el foco» (v. 34); «da l'un pigliando forza» (v. 23), «piglia forza da l'uno» (v. 25); «e vidi» (v. 40), «vidi» (v. 44); «né vidi» (v. 47). Se ne ricava una certa meccanicità retorica.

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono ricche le rime *absente* : *possente*; ricche (inclusive) *terreno* : *Reno*, *ria* : *devria*, *presto* : *resto*, *assenza* : *senza*; inclusive *parte* : *Marte* : *arte*; derivative *forza* : *rinforza*; *vaglia* : *rivaglia*; paronomastiche *incanti* : *inanti*.

1-5. Come l'orso, nel tentativo medicarsi, peggiora la condizione della ferita, così l'io tenta diversi rimedi contro la piaga d'amore, ma alla fine aggrava la propria situazione. 6-9. Dopo aver provato molti rimedi, alla fine l'io si allontana dall'amata. 10-19. Tenta poi di scacciare il dolore recandosi su un campo di battaglia all'indomani di uno scontro per assistere a una sofferenza maggiore della sua, quella dei soldati: ma il suo male rimane più grande perché duraturo. 20-24. Scornato, torna a casa e spera nella morte.

O vera o falsa che la fama suone,

[1]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc L3 P3

[1-3] Secondo una diceria, l'orso medica le sue ferite gettandovi sopra qualunque cosa, procurandosi dolore. 2-3. *i' odo... si pone*: risulta al momento difficile rintracciare l'origine della credenza secondo cui l'orso ferito cercherebbe rimedio ponendo sulla ferita ciò che trova. I commentatori precedenti non allegano fonti di alcun genere, e nonostante le fitte pagine dedicate agli orsi dalla tradizione erudito-enciclopedica classica e medievale (ARISTOTELE, *Historia animalium* II 1

498b, 500a; V 16-17, 549a; VI 29, 579a; VIII, 3-4 594a; VIII 16-17, 600b, PLINIO, *Nat. hist.* VIII 126-131; SOLINUS, *Collectanea Rerum Memorabilium* 26; ISIDORO, *Etym.* XII, II 22; UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* U52, p. 1297; *Libro della natura degli animali* 78 e 84; *Bestiario moralizzato* XVIII; e si veda più in generale PASTOUREAU 2008), tale specifica leggenda sembra sfuggire ai compilatori. Si ritrova però cenno all'attitudine dell'orso a medicarsi la ferita schiacciandovi sopra delle erbe in ALBERTO MAGNO, *De animalibus* 1519, XXII, II, *ursus* (c. 183v): «vulneratus et perforatus herbis sicce complexionis vulnera sanare tentat contra infirmitates autem formicas devorat». L'opera, uscita a stampa solo nel 1519 ma attestata da alcuni mss. tardoquattrocenteschi (ad es. Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Fiesolano 67), può costituire la testimonianza di una credenza (la capacità dell'orso di automedicarsi) destinata ad accrescersi fino ai contorni assunti nel capitolo ariostesco. **4. or un'erba, or un'altra:** nel *De animalibus* di Alberto Magno si faceva esplicito riferimento alle erbe («herbis») che potevano risanare la ferita. **4-5. e talor prova / e stecchi... terra:** l'orso prova a medicarsi ponendo qualunque cosa gli capiti a tiro. Il v. 5, retto da un pronunciato andamento allitterativo della -s-, propone un'enumerazione di elementi naturali: se ne trovano di simili anche nel *Furioso*: OF II 19, 7 («non ponno fosse o fiumi o sassi o spine»). L'unione inconsueta di *stecchi* e *spine* è già tebaldeana, *Rime extravaganti* 544, 17-18: «Né più cha lacrimar sempre m'avanza / e fra spine pongenti e duri stecchi». ~ *stecchi*: 'bastoncino appuntito, legnetto', è termine dantesco (*Inf.* XIII 6: «gli stecchi con tòscò») e petrarchesco (*Ryf* 46, 3, sebbene in questo ultimo caso valga più 'spine', mentre Ariosto riprende il significato dantesco). **6. che affligon... gli giova:** verso chiasmico e dal sapore antitetico. Nel tentativo di risanare la ferita, l'orso procura maggior danno. L'immagine troverà adeguata rappresentazione nel secondo Cinquecento, divenendo oggetto di alcune imprese: FERRO, *Teatro d'imprese* 1623, p. 533 ne cita due (una appartenente ad Angelo degli Oddi dell'Accademia degli Insensati di Perugia, che reca il motto *Laudentia quoque*; una seconda di tal Alessandro Barbazza, il quale «togliendo un verso d'una Satira di Ariosto, sceglie il motto *Mortifero venen dentro vi ho posto*», in realtà una variante del v. 15 di questo capitolo). L'identificazione dei due personaggi resta incerta, ma Giovanni Ferro riporta puntualmente la credenza: «L'Orso, che con una delle banche si cacciava nella ferita, che dall'apertura, che si vedeva, era assai grave, herbe, spine, terra, e sassi, essendo di tal natura, che ferito pone nelle ferito tutto quello che di buono o di nocevole ritrova, onde sovente adiviene che quelle cose che vi mette che gli danno grandissimo tormento» (p. 533). L'impresa *Laudentia quoque* è citata anche da ARESI, *Imprese sacre* 1615 p. 24, e più distesamente da BARGAGLI, *Dell'imprese* 1594, pp. 197-198. Nessun compilatore tuttavia fa riferimento alle fonti dell'impresa, e può darsi che il passo delle rime di Ariosto sia fonte diretta (per il motto di Barbazza senz'altro). **7. vol pace... guerra:** già FATINI 1915, pp. 341 ricorda per il passo l'incipit di *Ryf* 134 «Pace non trovo e non ho da far guerra», sebbene, come annota BIANCHI 1992, p. 276, si tratta di «coincidenza letterale e non semantica». **8. l'aspro martire:** è tessera dantesca (*Inf.* XVI, 6: «sotto la pioggia de l'aspro martiro»), che trapassa poi in lirica con riguardo alla sofferenza amoroso: GIUSTO, *BM* 83, 3-4 («et lei per mia sventura / Consenta il mio non degno aspro martiro»); BEMBO, *Rime* 79, 3-4 («che 'n un momento ad ogni aspro martiro, / in ch'ei giacesse, lo ritoglie e fura»). Ha simile valore in OF X 55, 7-8 («per dar fine a tanto aspro martire / spesso si duol di non poter morire»), in un'ottava in cui Alcina si duole per aver perso Ruggiero. Come si vede, i vv. 7-8 assumono tessere liriche, generalmente riferite a un amore *heros* per riferirsi invece a una ferita fisica, quella dell'orso. **9. se lo chiude e serra:** 'lo impedisce e lo trattiene'. Si tratta di una dittologia verbale ampiamente diffusa a partire da Petrarca: *Ryf* 300, 5 (in punta di verso); BOIARDO, *Am. Lib.* III 52, 3; FILENIO GALLO, *A Lilia* 6, 10; *A Safira* 126, 6; TEBALDEO, *Rime* 76, 8; CORREGGIO, *Rime* 144, 4. Ricorre anche in OF XXXVII 102, 6 («chi versa il piano; altri si chiude e serra»). Come nel caso petrarchesco e in quello boiardesco, la dittologia

i' odo dir che l'orso ciò che trova
 3 quand'è ferito in la piaga si pone:
 hor un'erba, hor un'altra, e talhor prova [2]
 et stecchi et spini et sassi et acqua et terra
 6 che affligon sempre, et nulla mai gli giova:
 vol pace, et egli sol si fa la guerra, [3]
 cerca da sé scacciar l'aspro martire
 9 et egli è quel che se lo chiude et serra.
 Ch'io sia simile a lui ben posso dire [4]
 che, poi che Amor ferimmi, mai non cesso
 12 a nuovi impiastri le mie piaghe aprire,
 hor a ferro, hor a foco, et avien spesso [5]
 che, cercandovi por che mi dia aita,
 15 mortifero venen dentro v'ho messo.
 Io volsi al fin provar se la partita, [6]

ricorre nel capitolo di Ariosto a fine verso, condividendo con i due modelli anche la serie di parole-rima *guerra-terra-serra*.

[4-5] L'io è simile all'orso, e cerca rimedi alla ferita d'amore. 11. *poi che Amor ferimmi*: temporale. Il *topos* di Amore feritore è di ascendenza classica e petrarchesca (noto il caso di *Rvf* 3, 13: «ferir me de saetta in quello stato», ma molti altri sono i casi dei *Fragmenta*). **11-12.** *mai non cesso / a nuovi impiastri... aprire*: gli *impiastri* sono rimedi erbacei e medicamentosi applicati per lenire una ferita o un dolore (talvolta ad appannaggio dei maghi come in *OF* VII 46, 5-6: «ma la benigna maga la conforta, / e presta pon l'impiastrò ove il duol punge»). L'io dunque applica impiastri alla ferita d'amore, ma, come per l'orso, i *remedia* riaprono la ferita senza guarirla. **13.** *hor a ferro... spesso*: il verso riprende concettualmente, sintatticamente e ritmicamente il v. 4 («hor un'erba, hor un'altra, e talor prova»): qui, in parallelo all'orso, l'io tenta rimedi per guarire la sua ferita. *Ferro e foco* saranno da intendersi tentativi di medicare la ferita attraverso cuciture o cauterizzazioni: il principio medico è di lunga data e risale addirittura a un precetto di Ippocrate, divenuto aforistico («Ciò che le medicine non curano, lo cura il bisturi, ciò che il bisturi non cura, lo cura il fuoco, ciò che il fuoco non cura, va reputato insanabile»: Ippocrate 7, 87, cfr. TOSI 1991, 922). **14.** *cercandovi por chi mi dia aita*: 'cercando di porvi qualcosa che mi dia sollievo'. **15.** *mortifero venen*: è tessera anche del poema: *OF* XIX 24, 4; XLIII 2, 6: «morso dal tuo mortifero veleno»), presente anche in CARTEO, *Endimione* 52, 23.

[6-7] L'io tenta un nuovo rimedio: l'allontanamento dall'amata. Il rimedio tentato dall'amante, come annota SANTORO 1989, p. 304, è già suggerito da OVIDIO, *Remedia* 621-642, secondo il quale, solo partendo e privandosi del tutto della vista dell'amata e di tutti i luoghi e le persone che la ricordano, è possibile guarire. **16.** *la partita*: la partenza dell'io. **17.** *si 'l star... absente*: 'se stare lontano dagli sdegni e dai rifiuti'. Gli *sdegni* e le *repulse*, insieme alle *durezza*, erano atti dell'amata già in *Rvf* 351 (1-3: «Dolci durezza, e placide repulse, / [...] leggiadri sdegni»). Si vedano anche le consonanze, terminologiche e più latamente contenutistiche, con *Vr* 38, 1 e ss. («Madonna, io mi pensai che 'l star absente»). **18.** *potessè*: 'potesse'. Il soggetto è concordato alla latina con la *partita* e lo *star absente*. **19-20.** *ch'era possente / trarmi*: 'che era possibile trascinarli'. Per la costruzione *essere/sentirsi possente* + verbo

s'il star da le repulse et sdegni absente,
 18 potessi risanar la mia ferita,
 quando provato havea ch'era possente [7]
 trarmi ad irreparabile ruina
 21 a voi senza mercé l'esser presente.
 Ché, s'un contrario all'altro è medicina, [8]
 non so perché, da l'un pigliando forza,

all'infinito si veda anche *OF XVIII* 82, 5-6 («né per forza sentendomi possente di torna a sì grande uom»). **21.** *a voi... presente.* 'l'essere presente a voi senza godere di benevolenza', soggetto di *era*.

[8-9] Riflessioni sull'impossibilità di curare la ferita. 22. *s'un contrario all'altro è medicina.* Ariosto enuncia qui «uno dei principi della medicina tradizionale» (SANTORO 1989, p. 304), quello secondo il quale la cura consiste in ciò che è contrario al male. La massima di valore quasi proverbiale è attestata diffusamente nella trattatistica medica: segnalo qui HIPPOCRATES LATINUS, *De victus ratione* I, XV («Quid enim aliud prestat medicina quam nisi quod contrarium est et quod dolorem facit auferat et saluum faciat hominem?»), e il più noto GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob XXIV* 2 (287b): «Mos medicinae est ut aliquando similia similibus, aliquando contraria contrariis curet», che grande fortuna conobbe nel Medioevo (per una panoramica della circolazione della massima si veda il prospetto di TOSI 1991, 930). **23-24.** 'non so perché il mio dolore, prendendo forza [nutrimento] da uno, non diminuisce per effetto dell'altro'. Le parole-rima *forza* : *ammorza* : *rinforza* hanno sapore dantesco (*Inf.* XIV 59-63: *forza* : *forza* : *ammorza*). **25.** *piglia forza... s'ammorza.* ribattimento del concetto appena enunciato. Il soggetto è ancora «la mia doglia». ~ *s'ammorza*: 'si smorza'. **26.** *minuisce.* 'diminuisce'. È forma verbale che si attesta anche in *OF C XV* 36, 8. **27.** *anzi più... rinforza.* fallisce dunque il rimedio ariostesco che oppone alla presenza un'assenza che però aumenta il dolore dell'io. Per il passo (terz. 8 soprattutto), GUASSARDO 2021, pp. 38-39 indica come fonte un complesso luogo dei *Fragmenta* (*Rvf* 48, 1-8: «Se mai foco per foco non si spense, / né fiume fu già mai secco per pioggia, / ma sempre l'un per l'altro simil poggia, / et spesso l'un contrario l'altro accense, / Amor, tu che' pensier' nostri dispense, / al qual un'alma in duo corpi s'appoggia, / perché fai in lei con disusata foggia / men per molto voler le voglie intense?»). Sebbene si possa ravvisare un comune avvio sillogistico, che pone sullo sfondo principi generali poi smentiti nella protasi, non mi sembra ammissibile che il passo petrarchesco sia la fonte diretta di Ariosto, tenendo conto del fatto che in quest'ultimo è enunciato un principio medico, là una legge relativa all'*ordo naturalis*, e che per di più i due passi, pur mostrando un'apparente vicinanza semantica, divergono logicamente nelle premesse e negli esiti, e sono, si può dire, contrari l'uno all'altro. Così Ariosto (premessa: il contrario di un male dovrebbe esserne medicina; esito: allora ignoro perché in questo caso il contrario non lenisca, anzi aggravi il dolore a causa di una giustapposizione di miserie) e Petrarca (premessa: «se in natura gli elementi simili crescono [...] e anche i contrari spesso si potenziano nello scontro», esito: allora perché per l'io «il desiderio più acceso s'annulla nell'eccesso di volontà»? [Bettarini 2005, p. 245]). Aggiungo che se in Petrarca i contrari in natura si «accendono», in molta lirica successiva (e contemporanea ad Ariosto) viene invece ricordato un principio di natura differente, che assorbe e comprende anche la credenza medica citata da Ariosto (v. 22): che una cosa venga stemperata dal suo contrario (così CARITEO, *Pascha* III 195: «Né l'un contrario l'altro avien che stembre»; GALLO, *A Caterina Cornaro* 4, 69: «ché l'un contrario sempre el altro caccia»; TANSILLO, *Canzoniere II* mad. VIII 3, 5: «s'è ver che l'un contrario l'altro stembre»).

24 per l'altro la mia doglia non declina:
 piglia forza da l'uno, et non s'ammorza [9]
 per l'altro già; né già si minuisce,
 27 anzi più per l'absenza si rinforza.
 Io solea dir fra me: «Dove gioisce [10]
 felice alcuno in riso, in festa, in gioco,
 30 non sto bene io, ché Amor qui si notrisce»;
 et con speranza che giovar non poco [11]
 mi deessi il contrario, io venni in parte
 33 dove i pianti et le strida havevan loco.
 Il ferro, el foco, et l'altre opre di Marte [12]
 vedere in danno altrui pensai che fosse
 36 a risanare un misero buona arte.
 Io venni dove le campagne rosse [13]

[10-12] Ricerca di un altro rimedio, poiché il primo è fallito. Poiché la lontananza non serve a lenire il dolore, l'amante tenta di mitigarlo fuggendo i luoghi lieti e rifugiandosi laddove il dolore dovrebbe essere maggiore di quello causato d'amore: sul campo di una battaglia. Come annota SANTORO 1989, p. 304 «altro contrasto, per rimedio: luoghi di letizia-luoghi di dolore». **28-29.** *Dove gioisce / felice... in gioco*: per il motivo dell'infelice condizione dell'amante quando si trova in luoghi felici rimando al dittico boiardo *Am. lib.* II 15 e 16 (15, 1-3: «E lieti soni e il bel dansar suave, / li abiti adorni e le legiadre gente / tanta tristezza danno a la mia mente»). **30.** *ché Amor qui si notrisce*: Amore si nutre in luoghi felici e festosi (giacché è lì che sbocciano facilmente gli amori), che pertanto andranno evitati dall'io. **32.** *deessi*: 'dovesse'. ~ *venni in parte*: 'venni nel luogo'. **33.** *dove i pianti... loco*: verso dal sapore dantesco. Non a caso *strida* è termine che ricorre spesso nell'*Inferno* a indicare prime avvisaglie uditive di nuovi gironi (così *Inf.* I 115-116: «ove udirai le disperate strida / vedrai li antichi spiriti dolenti»; e V 35: «quivi le strida, il compianto, il lamento»). **34-36.** 'Pensai che vedere all'opera il ferro, il fuoco e le altre opere di Marte fosse un buon modo per risanare un misero'. Il rimedio che l'io decide di tentare non è nuovo agli amanti, ma già suggerito da Ovidio nei *Remedia* (in particolare vv. 153-154: «Vel tu sanguinei iuvenalia munera Martis suscipe: / deliciae iam tibi terga dabunt», ma si veda tutto il passo: vv. 151-168), su cui cfr. GUASSARDO 2021, p. 39.

[13-15] L'io si reca su un campo di battaglia all'indomani di un sanguinoso scontro. Inizia qui una partizione del capitolo più narrativa. **37-38.** *campagne rosse / erano... latino*: l'immagine è condivisa anche dal *Furioso*: XXXVIII 13, 5-6: «Per questo ho fatto le campagne rosse / del cristian sangue», dove l'espressione ricorre a fine verso ed è inoltre separata dal suo complemento di causa da una forte inarcatura, come nel capitolo. Si veda anche il luogo di *OF C* XXXIII 40, 3-4: «Cader si vede e far la terra rossa / la gente d'arme in amendua le bande», dedicato alla battaglia di Ravenna (GUASSARDO 2021, p. 37). ~ *barbaro*: delle popolazioni germaniche. **39.** *fiera stella*: 'crudele destino' (l'espressione ha un'occorrenza anche in *OF* XX 58, 5-6: «che ciascun che già mai sua fiera stella / farà qui por lo sventurato piede»; e con lo stesso significato anche in CORREGGIO, *Rime* 363, 49-50: «Cusi vòl mia fortuna e fiera stella, / che mi ruina ogni reo influxo adosso»). Per tutto il verso si vedano le tangenze con *OF* XLII 4, 2: «che i vostri a furor mosse e a crudeltade». **40-42.** 'e vidi un morto così vicino all'altro che il terreno non permetteva di passare, senza quasi schiacciarli, per molte miglia'. L'immagine iconica dei corpi ammucchiati sul campo sottolinea la ferocia della battaglia. ~ *vidi*: i *verba videndi* caratterizzano tutta la sequenza narrativa (vv. 40, 44, 47), qualificando l'io quale spettatore (GUASSARDO 2021, p. 38). **43.** *da chi alberga tra Garonna e 'l Reno*: la stessa perifrasi per

eran del sangue barbaro et latino
 39 che fiera stella dianzi a furor mosse;
 et vidi un morto all'altro sì vicino [14]
 che senza premer lor quasi il terreno
 42 a molte miglia non dava il camino;
 et da chi alberga tra Garonna e 'l Reno [15]
 vidi uscir crudeltà che ne devria
 45 tutto el mondo d'horror rimaner pieno.
 Non fu la doglia in me perhò men ria, [16]
 né vidi far d'alcun sì fiero stratio
 48 che pareggiasse la gran pena mia:
 grave fu il lor martir, ma breve il spatio [17]
 di tempo di lor fin. Ah, crudo Amore,
 51 che d'accrescermi il duol non è mai satio!
 Io notai che 'l mal lor li trahea fuore [18]
 del mal, perché sì grave era che presto
 54 finia la vita insieme col dolore;

indicare i francesi in *OF* XXVII 101, 5-8: «Udiron l'Alpi e il monte di Gebenna, / di Blaia e d'Arli e di Roano il lido; / Rodano e Sonna udì, Garonna e il Reno: / si strinsero le madri i figli al seno», forse mutuata da *Rvf* 28, 31-33: «Chiunque alberga tra Garona e 'l monte / e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse» (BIANCHI 1992, p. 277, GUASSARDO 2021, p. 38). **44-45.** *vidi... devria / tutto... pieno*: La ferocia della battaglia, se di quella di Ravenna sembra trattarsi, è ricordata da GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* X 12-13 ed anche nel *Furioso* (cfr. cappello).

[16-19] Nonostante la crudezza dello spettacolo, la sofferenza dell'io non è venuta meno. 46-48. *Non fu... pena mia*: anche questo rimedio è fallito, perché la sofferenza non è divenuta meno dura (*ria*); inoltre l'io non vede alcuno che abbia sofferto quanto sta soffrendo lui (*pareggiasse la pena mia*). Il paragone è funzionale a restituire una «misura iperbolica della pena d'amore» (SANTORO 1989, p. 305). **49.** *breve spatio*: 'breve tempo' (è espressione diffusa: cfr. ad esempio BEMBO, *Rime* 121, 9). **50.** *Ab, crudo Amore: crudo* significa 'crudel'; è interiezione petrarchesca (*Rvf* 50, 39: «Ahi, crudo Amor»), che trascorre poi in GIUSTO, *BM* 144, 54: «Ahi, crudo Amore!» e in TEBALDEO, *Rime* 132, 7; 271, 8. **53-55.** *sì grave era che presto / finia... col dolore*: il male cui sono stati sottoposti i soldati durante la battaglia era così grande che pone rapidamente fine alla vita insieme al dolore. **55.** *il mio*: sottinteso *male*. ~ *mi pon fin su le porte*: 'mi pone in punto di morte'. L'immagine delle *porte* della morte («tartaree porte» in *Rvf* 358, 6) risale a una tradizione scritturale, e in particolare al *Descensus Christi ad Inferos* («portae mortis») (*Evangelia apocrypha*, ed. Tischendorf VII-VIII, pp. 428-429). Si veda anche Tebaldeo, *Rime dubbie* 60, 1-3: «Mi parto lacrimando e vui restate; / io me vo prevalendo da la Morte, / e vui me conducete a le sue porte». Nei *Cinque canti* I 38, 7-8 («questa è l'una de le sette porte / che conducono al regno de la Morte»), le porte che conducono alla morte sono i sette peccati capitali. **55-57.** *e questo... resto*: 'e questo stesso [il male provocato da Amore] non mi lascia procedere oltre e si ritrae e fa che mio malgrado in vita resti'. Petrarchesca è l'idea di Amore che conduca in punto di morte ma poi non sferri il colpo finale (*Rvf* 134, 7-8: «e non m'ancide Amore, e non mi sferra, / né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio»), lasciando l'amante in vita ma derelitto.

il mio mi pon fin su le porte, e questo [19]
 medesmo ir non mi lascia et torna indrieto
 57 et fa che mal mio grado in vita resto.
 Io torno a voi, né del tornar son lieto [20]
 più che del partir fussi, et duro frutto
 60 de la partita et del ritorno mieto.
 Havendo dunque de' rimediî il tutto [21]
 provato ad uno ad un, fuor che l'absenza
 63 ch'al fin provar m'havea il mio errore indutto,
 et visto che mi noce, hor resto senza [22]
 conforto ch'altra cosa più mi vaglia,
 66 ch'in van di tutte ho fatto esperienza;
 et son le maghe lungi di Tessaglia, [23]
 che con radici, imagini et incanti
 69 oprando possan far ch'io mi rivaglia.
 Eo non ho da sperar più, da qui inanti, [24]
 se non che 'l mio dolor cresca sì forte
 72 che, per trar voi di noia et me di tanti
 et sì lunghi martir, mi dia la morte.

[20-23] Dopo aver tentato qualunque rimedio, l'io torna dall'amata, consapevole che nulla è possibile fare. 58. *a voi:* da madonna. **59-60.** *duro frutto / de la partita...* *mieto:* l'immagine proverbiale del raccolto malandato o infruttuoso (già in *Purg XIV* 85: «Di mia semente cotal paglia mieto»), ma anche in *Rvf* 360, 108-109: «Di bon seme mal frutto / mieto») serve qui a indicare le conseguenze nefaste della partenza e del ritorno presso l'amata dell'io. **61-62.** *Avendo... ad uno ad un:* nessuno dei *remedia* posti in essere dell'io ha avuto un qualche effetto. **63.** *il mio errore:* qui nel senso di 'sviamento' ed 'erranza' (che deriva dall'aver *provato* più rimedi). ~ *indutto:* 'spinto'. **64-65.** *hor resto... vaglia:* 'ora resto senza il conforto che vi sia qualcosa che possa funzionare'. **67.** *lungi:* lontane. ~ *le maghe... di Tessaglia:* RINALDI 2000, p. 319 segnala come fonte l'episodio della Eritto, strega della Tessaglia, in LUCANO VI 564-718. Tradizionalmente la Tessaglia è la terra della magia. Ricordo ancora che il tema della magia era già toccato da Ariosto nelle rime in Vr 24, 75, dove a essere *maga* è l'amata, capace di risanare l'io. **68.** *con radici, imagini et incanti:* ancora in LUCANO VI 438-442 si dice della Tessaglia che è terra di erbe magiche («Thessala quin etiam tellus herbasque nocentes / Rupibus ingenuit sensuraque saxa canentes / Arcanum ferale magos. Ibi plurima surgunt / Vim factura deis, et terris hospita Colchis / Legit in Haemoniis, quas non aduexerat, herbas»). **69.** *mi rivaglia:* 'mi rimetta in salute'.

[24] All'io non resta che augurarsi la morte. Esaurito ogni tentativo di porre rimedio alla sofferenza, all'io non resta che sperare nella morte: si tratta di un'attitudine non infrequente nell'amante disperato, descritta con puntualità anche in L. DE' MEDICI, *Comento* IV 17-18 ai vv. 12-14 («Che debb'io fare omai, a che mi fido? / Lasso, che sol sperar posso merzede / da morte, che oramai troppo tardi odel»): «E però, non potendo né coll'uno né coll'altro modo levarmi da tanta amaritudine e acerbità, non vi restava altro remedio e speranza che quello della morte, la quale troppo tardi ode: [...] non avendo altro remedio che la morte, era sì grande, che ogni indugio e dilazione della morte, ancora che piccolo, pareva insopportabile». **71-72.** *per trar... di tanti / e sì lunghi martir:* la morte ha un duplice scopo: sollevare l'io dalla sofferenza e trarre d'impaccio l'amata.

15. v'ho] h- *ins. dal copista* ◇ 24. doglia] -o- *ins. dal copista* ◇ 33. havevan] havevano >o< ◇ 36. misero] -o *su rasura* ◇ 39.
dianzi] di >n < anzi ◇ 50. crudo] -r- *ins. dal copista* ◇ 56. indrieto] -r- *ins. dal copista* ◇ 58. torno] -no *da* -mo ◇ 69. oprando
] -p- *agg. con inchiostro rosso* ◇ 70. Eo] E- *da* L- ◇ sperar] *prima* -e- *su* -o-

(Fatini cap. XVIII; Bozzetti XLVI; Finazzi XLVI)

Il capitolo è attestato nei collettori e nel settecentesco P3: conosce dunque una diffusione molto risicata, mai disgiunta dalla raccolta. Si tratta dell'ultimo capitolo del Rossiano, collocato a due soli testi dalla fine: posizione non casuale, dal momento che mostra la disillusione del rapporto amoroso, e nella sua conclusione sembra predisporre la rinuncia all'inseguimento del bene d'amore («sa ch'è minor male / smontar che per cader salir più inante», vv. 45-46). Ariosto prepara a piccoli passi il ripiegamento spirituale di Vr 48, ponendo sotto i segni della morte, della malattia, del male esterno ed endemico e della disillusione gli ultimi testi. Va poi ricordato che Vr 46 si lega strutturalmente e tematicamente a Vr 44, con cui condivide un comune indirizzo retorico-sintattico: anche Vr 46 procede infatti per coppie di terzine, in cui la seconda costituisce sempre il correttivo della prima. Se là tuttavia la seconda terzina incarnava la voce dell'io e difendeva il sentimento amoroso, qui Ariosto rovescia i principi generali enunciati nella prima terzina: l'amore reca con sé una perenne disillusione che non sembra più sanabile. Di certo l'intermezzo rappresentato da Vr 45, in cui l'amante cerca disperatamente dei *remedia* per curare la sua condizione, influisce diegeticamente sul ribaltamento di prospettiva che si coglie in Vr 46. Se il dittico riunito poteva rassomigliare a un gioco di corte (cfr. cappello Vr 44), così ricomposto orchestra uno specifico sviluppo (in negativo) della raccolta.

Le terzine dispari (1-3-5-7-9-11-13) svolgono alcuni *topoi* dell'illusione amorosa. Contribuiscono a rimarcare la felicità dello stato d'amante i verbi d'apertura di terzine, sempre connotati in senso positivo e talvolta iperbolico («Chi gusta quanto un dolce creder sia», v. 7; «Chi non sa quanto aggrada», v. 13; «Chi mira il viso», v. 19; «Chi non resta contento o più disira / quando... », v. 25; «Chi conosce piacer che questo exceda», v. 31; «Chi può stimar il gaudio che si crea», v. 37). Di contro, nelle terzine pari (2-4-6-8-10-12-14) prevalgono verbi o espressioni disforiche, che raccolgono la disillusione che intanto si è creata nel cuore di chi ama («piange», v. 6; «l'ha più che morte amara», v. 12; «si riman carco», v. 17; «biasma e maledice», v. 24; «si può miracol dir s'alor non pero», v. 36, «non so come tal duol capisca il petto», v. 42).

Una piccola eccezione a tale sviluppo è costituita dalla terzina 15, l'ultima, non appaiata ad altre, che contiene in sé la rinuncia finale. Giova notare che si pone come aggiunta a un organismo autoconcluso, di lunghezza eguale a Vr 44 (di 14 terzine): sotto una luce anche strutturale, la giunta è consuntivo e insieme distacco dal lungo procedere in tandem, giacché la polarità prima declinata (+, come ricordavo nel cappello di Vr 44) si stempera in un'affermazione di valore esclusivamente negativo, che indica come soluzione la rinuncia all'amore («sa che è minor male / smontar», vv. 45-46).

METRO. Capitolo ternario con rime incatenate ABA BCB... XYX Y. Sono inclusive le rime *soave* : *have* : *grave*, *bora* : *fora* : *ognbora* (*bora* e *ognbora* derivative); *sguardi* : *guardi* : *ardi* (*sguardi* e *guardi* derivative).

1-3-5-7-9-11-13. Terzine in cui viene riportata l'opinione di chi ama sinceramente, illudendosi. 2-4-6-8-10-12-14. Terzine correttive in cui si rimarcano gli aspetti negativi di amore. 15. Terzina di rinuncia all'amore.

Chi pensa quanto il bel disio d'amore [1]
 un spirto pelegrin tenga sublime,
 3 non voria non haverne acceso il core;
 se pensa poi che quel tanto n'opprime [2]
 che l'util proprio e il vero ben s'oblia,
 6 piange in van del suo ardor le cagion prime.
 Chi gusta quanto dolce un creder sia [3]

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc P3

[1-2] Chi rammenta quanto gli spiriti eletti considerino il desiderio amoroso vorrebbe essere preso; ma se poi ricorda quanto esso soffochi il resto, rimpiange l'ardore iniziale. **1.** *bel disio d'amore*: il desiderio amoroso (cfr. ad es. GIUSTO, *BM* 43, 7-8: «Qual meraviglia, se d'un bel disio / di smisurato amore il mio cor arse»). **2.** *un spirto pelegrin*: SANTORO 1989, p. 308 propone 'errante, vagante', ma mi sembra più persuasivo SEGRE 1954, p. 207 'di rari pregi', specie in riferimento al contesto: è desiderabile avere il cuore *acceso*, se già gli spiriti eletti per primi tengono in gran conto il «bel disio d'amore». Va poi ricordato che nel *Furioso* sono due su tre le occorrenze in cui *pellegrino* significa 'di rari pregi': VI, 69, 3-4: «l'una e l'altra era bella, e di sì adorno / abito, e modo tanto pellegrino»; XXXV 62, 1-2: «Lungo il fiume le belle e pellegrine / giovani» (il caso dell'aggettivo *pellegrino* impiegato in quanto *errante* è riferito a un animale: *OF* XIX 52, 6: «pelegrin falcon»). ~ *tenga sublime*: 'tenga in alta considerazione'. L'aggettivo *sublime* con lo stesso significato anche in *OF* XX, 89: «Talor si getta e si periglia / e da finestra e da sublime loco». **3.** *averne acceso il core*: l'immagine del cuore incendiato per opera di Amore è topica. Si veda almeno *Rvf* 135, 74: «ha 'l cor racceso», o *Rvf* 23, 164: «ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accese»; ma la sua disseminazione successiva è così elevata da rendere innecessari ulteriori rimandi. **4.** *quel*: soggetto («il bel disio d'amore» del v. 1). **5.** *l'util proprio*: il proprio utile. L'espressione compare in *OF* B (e poi C XXXVIII 48, 7-8: «che più per l'util proprio queste cose, / che pel commun dicea, così rispose»), riferita al re Marsilio, che voleva evitare di rimanere da solo a sostenere le guerre in Europa. ~ *il vero ben*: tessera dantesca (*Par.* XXX 41); in BEMBO, *Stanze* 3, 4-5 si dice che analogamente che Amore, in quanto errore, distoglie dal vero bene («quanto grave è questo errore, / e che del vero ben colui si priva»), che sarà da intendersi nel senso cristiano di *retta via*. ~ *s'oblia*: verbo concordato alla latina ('si dimenticano'). **6.** *del suo ardor le cagion prime*: 'le ragioni prime del suo ardore', e dunque l'innamoramento.

[3-4] Chi arriva a credere di essere caro alla donna che gli è cara si sente incredibilmente privilegiato; se poi capisce di non essere solo e cerca di autoingannarsi, condurrà una vita più amara della morte. **7.** *un creder*: SANTORO 1989, p. 309 sottolinea il contrasto «tra credenza e irrealtà». **8.** *solo esser... n'è cara*: esemplificata in un verso la corrispondenza degli amanti, che è esclusiva. Il desiderio di esclusività presso l'amata è proprio anche di molta elegia latina: si veda ad esempio T.V. STROZZI, *Eroticon* IV 25, 33: «Iurasti quotiens, nil me tibi carius esse» **9.** *regna in uno stato*: principale. La metafora è quella topica del governo, spesso impiegata in contesti lirici in relazione al regno d'Amore (ad es. *Rvf* 140, 1: «Amor, che nel pensier mio vive e regna»): qui è l'io a *regnare* in uno stato, quello elettivo degli amanti. ~ *pria*: 'prima'. **10.** *non esser sol*: la mancata esclusività dell'io nel cuore dell'amata. **12.** *se vita... morte amara*: la morte come termine di paragone estremo di *amaritudo* era già richiamata da Dante nel celebre incipit (*Inf.* I, 7: «Tant'è amara che poco è più morte»). In lirica il motivo è meno diffuso, ma non sconosciuto in contesti iperbolici come quello delineato da Ariosto: si veda GALLI, *Canzoniere* 137, 7-8: «Quando la 'l chiude poi, a tanto schermo / fassi la vita più che morte amara». Ancora nel *Furioso* la morte è nuovamente assunta come termine ultimo dell'*amaritudo*, sebbene in questo caso sia

solo esser caro a chi sola n'è cara,
 9 regna in un stato a cui null'altro è pria;
 se poi non esser sol, misero, impara [4]
 e cerca in van come ingannar sé stesso,
 12 se vita ha poi, l'ha più che morte amara.
 Chi non sa quanto aggrada essere appresso [5]
 a' bei sembianti, al bel parlar soave
 15 che n'ha sì facilmente il giogo messo?
 Se caso poi più del voler forza have, [6]
 che ne faccia ir lontan, si riman carco
 18 di peso più de tutti gli altri grave.
 Chi mira il viso a cui non fu il ciel parco [7]

il modo di morire, e non la vita, a risultare più amaro della morte stessa (OF XIV 46, 3-4: «che la maniera del morire, amara / lor par più assai che non è morte istessa»).

[5-6] Chi può ignorare quanto sia piacevole stare vicino alla sua bellezza, alla sua eloquenza, che facilmente generano amore? Se trova la forza di allontanarsene, si carica di un peso più opprimente di tutti gli altri. **13.** *essere appresso*: si contrappone a *ir lontan* (v. 17). **14.** *bei sembianti*: riferimento alla bellezza esteriore di madonna: la stessa tessera appariva già in Vr 23, 69. ~ *bel parlar soave*: una piacevole eloquenza, caratteristica dell'amata di molta lirica quattro-cinquecentesca. Si veda GIUSTO, *BM* 143, 163: «Et come il suo parlar tanto è soave»; CARTEO, *Endimione* 63, 1-3: «Quando col resplendor del chiaro riso / Palma mia luce rasserena il giorno, / e con parlar suave volge intorno»; ma soprattutto BEMBO, *Rime* 90, 1-4 («Caro sguardo sereno, in cui sfavilla / quanta non vide altrove uom mai bellezza, / parlar saggio, soave, onde dolcezza / non usata fra noi deriva e stilla»), in cui Bembo allinea come qualità precipue dell'amata bellezza ed eloquenza. **15.** *che n'ha... giogo messo*: per il motivo del giogo amoroso, cfr. Vr 43, 36 («quando n'ha sotto il giogo il collo aggiuto»). **18.** *di peso... grave*: il motivo del peso *grave* ('grande') è anche salmistico (*Ps.* 37, 5 «onus grave»), ma trascorre poi in lirica ad indicare il peso amoroso (cfr. ad es. BOIARDO, *Am. lib.* I 8, 9).

[7-8] Chi si perde nel bel viso di madonna non può che benedire l'ora in cui fu ferito da Amore; se poi pensa però alla volubilità di lei, non può che maledire lo stesso Amore. **19-20.** *a cui non fu il ciel parco / di gratia ignuna*: *parco* vale 'moderato'; per il passaggio si veda la nota a Vr 26, 51. **20-21.** *benedice l'ora / che per... varco*: tradizionale e topico risulta il motivo della benedizione/maledizione (qui espressa poi al v. 24) del momento dell'innamoramento: si veda il noto *Rvf* 61, 1-2 («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto»), che corregge la maledizione annunciata sul finire di *Rvf* 60. Per la benedizione di quel momento si veda GIUSTO, *Rime stravaganti* IV 5-6: «Io benedico l'ora e 'l dì che apersi / Gli occhi, e 'l piacer che a mirarli mi tira»; per la maledizione CINO, *Rime* D.XII 1-2: «Io maledico il dì ch'io vidi imprima / la luce de' vostri occhi». Per Amore che si pone al varco, in attesa di colpire, cfr. BEMBO, *Rime* 136, 5-6: «quand'ecco Amor ch'al suo calle palustre / mi richiama, et lusinga, et mostra il varco». **22.** *bel di fora*: la bellezza esteriore. **23.** *il mutabil... mira*: di lungo corso è l'affermazione della volubilità femminile (se ne veda TOSI 1991, 1803, *Varium et mutabile semper / femina*). Si veda qui Vr 31, 27. **24.** *chi 'l prese*: complemento oggetto di *biasma e maledice*: si tratta di Amore. ~ *biasma e maledice ognora*: 'rimprovera e maledice ogni ora'. Come anticipato ai vv. 20-21 il tema della maledizione dell'innamoramento e di Amore in generale si

di gratia ignuna, benedice l'hora
 21 che, per pigliarlo, Amor l'attese al varco;
 se, come in van risponde al bel di fora, [8]
 il mutabil voler di dentro mira,
 24 chi 'l prese biasma e maledice ognhora.
 Chi non resta contento, o più disira [9]
 quando Madonna con parole e sguardi
 27 dolce favor cortesemente spira?
 S'avien ch'altrove intenda, o non ti guardi, [10]
 qual sulphure arde, qual pece, qual teda,
 30 qual Enchelado sì come tu ardi?
 Chi conosce piacer che quello exceda [11]
 ch'ella ti faccia parer falso un vero

accompagna a quello della benedizione, in un'antitetica tensione che percorre la lirica già medievale e la poesia romanza (su cui cfr. BETTARINI 2005, p. 312).

[9-10] Chi non è felice quando madonna con parole e sguardi dimostra un dolce favore? Se tuttavia rivolge lo sguardo ad altro, quale fuoco brucia come tu ardi? **25.** *desideri*: 'desidera'. **27.** *spira*: 'emana'. Per alcune consonanze ritmiche e semantiche di questo verso si veda *Rvf* 266, 5: «Poi quel dolce desio ch'Amor mi spira». **29.** *sulphure*: zolfo, inteso come sostanza incendiaria (GDLI, s.v. *solfore*). ~ *pece*: altra sostanza incendiaria, citata insieme allo zolfo anche nel *Furioso* proprio per le sue proprietà infiammabili: *OF* XL 6, 3-5: «ma poi che 'l zolfo e la pece e 'l bitume / sparso in gran copia, ha prore e sponde accese, / e la vorace fiamma arde e consume». ~ *teda*: 'torcia, fiaccola', presso gli antichi Romani ricavata da un ramo di pino. Latinismo (cfr. ad es. VERG., *Ecl.* VII 49-50: «Hic focus et taedae pingues, hic plurimus ignis / Semper, et adsidua postes fuligine nigri») non molto diffuso in poesia, ma ricorre in SANNAZARO, *Arcadia* III 25: «e le interiori di quella divotamente per vittima offerse nei sacri fochi, con odoriferi incensi e rami di casti ulivi e di teda e di crepitanti lauri insieme con erba sabina», e in BEMBO, *Lettere* 54: «Non arse mai teda di pino nuova e piena di pece, sì forte, come fo». **30.** *Enchelado*: per il mito, la sua diffusione e la valenza che ne dà Ariosto si veda *Vr* 30, 21. ~ *sì come tu ardi*: vengono elencati materiali estremamente infiammabile e un titano costretto a vivere sotto un vulcano: ma nessuno di questi *arde* come l'io, quando madonna distoglie lo sguardo e l'attenzione da lui.

[11-12] Chi non ricava un gran piacere, quando madonna dimostra che è falso qualcosa che invece è vero (un supposto tradimento o simili), e che può immantinente ucciderti? Se un'argomentazione altrui o un pensiero dell'io dimostra poi la veridicità, è un miracolo sopravvivere. **32.** *parer falso un vero*: che l'amata avesse capacità affabulatorie è provato, nell'architettura del Rossiano, da *Vr* 28, un capitolo in cui la voce femminile del canzoniere rivendica la propria fedeltà, collocato tuttavia in una sezione che progressivamente si apre alla disillusione dell'amante e alle pene d'amore a lui arretrate dal comportamento volubile e scostante di lei. **33.** *quando tu 'l creda*: 'qualora tu presti fede alla verità'. **34.** *suasione*: 'argomentazione'. Termine poco diffuso in volgare, ma cfr. *Cassaria* in prosa IV, I 15: «né le mie suasioni o prieghi, né il proprio pericolo di perdere la cassa, che val tanto, lo ponno indurre». **35.** *che gli è pur come io teme*: 'che la cosa è come io temevo'. **36.** *pero*: 'muoio'.

33 che te può far morir quando tu 'l creda?
 S'altrui suasion, o mio pensiero, [12]
 mostra poi che gli è pur come io teme,
 36 si può miracol dir s'alhor non pero.
 Chi può stimar il gaudio che si crea [13]
 in quei dui giorni o tre quai dopo aspetto
 39 un promesso ristor da la mia dea?
 Se diverso al sperar segue l'effetto, [14]
 (né per lei trovo escusa se non frale)
 42 non so come tal duol capisca il petto.
 Chi pensa in summa che, per quante scale [15]
 s'ascende al ben d'amor, per altre tante
 45 poi si ruina, sa ch'è minor male
 smontar che per cader salir più inante.

6. prime] -e su -o ◇ 23. dentro] -r- ins. dal copista ◇ 30. Enchelado] -e- su -a- ◇ ardi] -i su -o ◇ 32-33. i versi risultano invertiti e poi riordinati attraverso l'apposizione di A davanti al v. 33 e B davanti al v. 32 ◇ 41-42. i versi risultano invertiti e poi riordinati attraverso l'apposizione di A davanti al v. 42 e B davanti al v. 41; a segnalare l'errore sono presenti anche due lemmischi ◇ 43. quante] -a- ins. dal copista

[13-14] Chi può stimare la gioia dell'io nei due o tre giorni che lo separano dalla promessa ricompensa di madonna? Se poi l'effetto risulta diverso dalla speranza, e la mancata promessa viene motivata debolmente, non è quantificabile il dolore. 37. *gaudio*: è il termine della gioia amorosa, che molto viene trattato e discusso in Vr 25. 39. *un promesso ristor*: si tratta della ricompensa che l'amante spera di ottenere in cambio della sua devozione. 40. *Se diverso...* l'effetto: 41. *frale*: 'fragile'. 42. *come tal duol capisca il petto*: 'come il petto possa contenere un simile dolore' (*capisca* da *capere*, su cui cfr. Vr 25, 42).

[15] Chi pensa che salire le scale porta alla caduta, è consapevole che è meno doloroso scendere che salire per poi cadere. Per l'immagine BIANCHI 1992, p. 279, richiama un luogo dei *Trionfi*: TC IV 142-44: «e lubrico sperar su per le scale, / e dannoso guadagno ed util danno, / e gradi ove più scende chi più sale». Ma si veda anche la massima sentenziosa espressa a *Rvf* 307, 7: «A cader va chi troppo sale», che è un antico motivo (cfr. CLAUDIANO, *In Rufinum* I 22-23: «tolluntur in altum, / ut lapsu graviore ruant», cfr. BETTARINI 2005, p. 1314). Significativa l'occorrenza, che mi pare non essere stata segnalata altrove, di VISCONTI, *Canzonieri* XCV, 1-4: «Ti dissi già, mio cor: - Non va' tant'alto / ché gionger là non posson le tue scale; / non sai che troppo indegnamente sale / con maggior danno poi ritorna al smalto? -». 44. *ben d'amor*: l'oggetto d'amore, riconosciuto come *bene*.

(Fatini son. VI; Bozzetti XLVII; Finazzi XLVII)

Il sonetto è attestato dai soli collettori, sebbene proponga una materia occasionale ed encomiastica che di solito si accompagna a una circolazione autonoma del testo (come avviene, per esempio, per Vr 12, composto a fini d'encomio per una Ginevra): la lode di una «Vergine illustre» (v. 4) attraverso il manto che indossa, riccamente decorato di gigli e di amaranti. Già i commentatori cinquecenteschi, più vicini cronologicamente al poeta e ai suoi circuiti amicali, non propongono identificazioni per la destinataria: SANSOVINO 1561, p. 5 scrive che il testo è indirizzato «ad una Vergina d'illustre famiglia. La quale era stata travagliata dalla Fortuna intorno alla sua honestà. Et perché fu costante et invitata vestiva di color di Giglio et d'Amaranto: ciò è di bianco et rosso. Per significar la purità et la costanza dell'animo suo»; il TURCHI 1567, p. 4, più corvivamente, annota che il sonetto «Rende la cagione perché la sua donna porti due fiori», ma di certo non si tratta dell'amata (basterebbe l'appellativo «Vergine illustre» a destituire di fondamento l'affermazione, visti i trascorsi della notte d'amore di Vr 26). Anche le ipotesi successive non si discostano molto da quella storica proposta da Sansovino: solo SALZA 1901, p. 330, suggerisce di identificare la donna con Giulia Gonzaga (1513-1566), che «ebbe per impresa l'amaranto col motto *Non moritura*, a indicare la sua castità, cui non avrebbe rinunciato per altre nozze»; ma la Gonzaga assunse l'impresa dopo la morte del marito, Vespasiano Colonna, nel 1528: i due elementi congiunti della data (un po' tarda per la confezione del Rossiano) e della verginità (la Gonzaga si votò a una casta vedovanza, ma veniva pur sempre da un matrimonio) mi portano a escludere il suo nome.

FATINI 1934, pp. 114-115 ritiene che il componimento sia stato composto in occasione della presa dei voti di una giovane titolata: il dettaglio è stato ritenuto significativo da GUASSARDO 2021, p. 16, che lo mette in relazione con l'assetto della raccolta lirica di Pietro Bembo trasmessa dal ms. VM₅ (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 143 [6993]), in cui il penultimo pezzo è dedicato a Niccolò Frisio per il suo ritiro a vita monacale (oggi *Rime* 82). Secondo la studiosa, infatti, non sarebbe da escludere un'influenza di quel particolare assetto delle rime bembiane sui progetti di Ariosto per la sua raccolta: stando a questa ipotesi, la collocazione *in limine* di un sonetto in lode di un percorso spirituale si fonderebbe su un precedente degno di prestigio.

Un dettaglio finora inavvertito può però aiutare a circoscrivere la reale occasione. Nella tradizione classica, l'incarnato delle spose in procinto di convolare a nozze era tipicamente bianco e rosso insieme: il volto della vergine impallidiva infatti dinnanzi alla vista dell'amato e s'imporporava, infiammata d'amore e pudicizia. Per rendere la bicromia delle guance si faceva spesso riferimento ai gigli e agli amaranti, che venivano cuciti insieme dalle fanciulle. Il paragone è attestato in un'elegia del corpo tibulliano (III 4, 31-34: «ut iuveni primum virgo deducta marito / inficitur teneras ore rubente genas, / et cum contexunt amarantis alba puellae / lilia et autumnno candida mala rubent»)¹⁸⁹. La fortuna del motivo non è circoscritta, ma trascorre anche in CATULLO, *Carm.* 61, 194, l'epitalamio scritto per le nozze di Vibia, e da lì conosce una grande fortuna classica, e poi tardoantica (ne recano traccia gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio) e umanistica. Non a caso, il giglio e l'amaranto sono i colori dell'incarnato di Lucrezia Borgia che entra Ferrara per sposarsi nell'epitalamio ariostesco *Carm.* LIII. L'idea di una giovane intenta a prepararsi per una cerimonia sacra, già in parte considerata

¹⁸⁹ «come la vergine condotta per la prima volta al giovane marito nelle tenere guance trascolora, arrossando nel volto, così le fanciulle intrecciano, insieme agli amaranti, bianchi gigli e le candide mele d'autunno arrossano».

nell'ipotesi della monacazione, sembra assumere contorni più definiti, sebbene la delicata tramatura classica induca a orientare lo sguardo a uno sposalizio, e all'abito nuziale di una giovane vergine. Al pari di altri pezzi occasionali del Rossiano (Vr 12, Vr 20, la stessa canzone Vr 40), non è però possibile circostanziare meglio l'occasione.

Ariosto non è nuovo a trasporre in rima misteriosi emblemi trapunti sugli abiti femminili: tutto il capitolo 21 è dedicato alla «negra penna in fregio d'oro» che orna la veste di madonna e di cui non è dato sapere il significato, mentre nella canz. I (*Non so s'io potrò ben chiudere in rima*) l'amata indossa un «serico abito nero» su cui sono state ricamate «d'implicate fronde / de le due viti» (vv. 105-106), che appaiono oscure e di cui si richiede il «senso ascoso». Nella predilezione per queste materie il poeta si mostra attento a un'usanza vestimentaria che era diffusa nella Ferrara di inizio Cinquecento, dove si sviluppa un «filone ornamentale che trasporta sull'abito, fino a comparire nell'intreccio stesso del tessuto, motti e emblemi» (BUTAZZI 1991, p. 120). Addirittura, Butazzi segnala che «la presenza dei motti ricamati [...] e la semplice indicazione di "lettere" potevano contenere in cifra significati più vasti», in un raffinato gioco di corte, anche in questo caso destinato a pochi (ivi, pp. 120-121).

Come anticipato in apertura, nel sonetto la «Vergine illustre» indossa un manto ornato di simboli floreali, di cui subito il poeta fornisce spiegazione: il giglio è simbolo «di fede», l'amaranto è «fior d'amore» (secondo anche quanto riferisce il botanico tedesco Valerio Cordo di lì a pochi anni). Sul giglio quale emblema di «candore e purità di cuore» (v. 6) esiste una lunga e rigogliosa tradizione sacra legata alla simbologia mariana (si veda POZZI 1993, ma anche la voce *Lily* in LEVI D'ANCONA 1977, 90), che non esclude una pur minoritaria declinazione profana del motivo, sempre riferita ai valori di castità e verginità (sul colore delle guance delle fanciulle si veda ad es. VIRGILIO, *Aen.* XII 67-69). Più singolare è il simbolo dell'amaranto, raramente associato all'amore, ma spesso ricondotto a un significato di perpetuità, che deriva dalla credenza – già pliniana (PLINIO, *Nat. hist.* XXI 23, 47) – che il fiore si autorigenerasse senza mai morire (si veda anche la voce *Amaranth* in LEVI D'ANCONA 1977, 7): Ariosto richiama consapevolmente questa simbologia, associando l'amaranto alla «constantia real» della vergine (v. 8).

Le terzine sviluppano una similitudine che meglio circostanzia il rinvio all'amaranto: come il fiore resta sempre *vermiglio* in qualsiasi stagione, così l'«alta intentione onesta» (v. 12) della donna non deve mutare qualsiasi sia il rovescio di Fortuna a cui sarà sottoposta.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC.

Non senza causa il giglio e l'amaranto,
l'uno di fede e l'altro fior d'amore,
di bel liggiadro lor vago colore,
4 Vergine illustre, v'orna il sacro manto.
Candido e puro l'un mostra altro tanto
in voi candore et purità di core;
all'animo sublime l'altro fiore
8 di constantia real dà il pregio e il vanto.
Come egli al sole e al verno, fuor d'usanza
d'ogni altro germe, e ancor che forza il sciolga
dal natio humor, sempre vermiglio resta,
12 così vostra alta intentione honesta,

perché Fortuna la sua rota volga
come a lei par, non può mutar sembianza.

8. pregio] -e- su -i- ◇ 10. germe] -e- su -o

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc

1. *senza causa*: ‘senza motivo’. ~ *il giglio e l’amaranto*: insieme sono citati da ARIOSTO, *Carm.* LIII 8-14, nella *descriptio puellae* offerta all’inizio dell’epitalamio in onore di Lucrezia Borgia («Cernitis ut circum tenerorum lusus Amorum / obstrepat, ut calathos certent invergere florum / in comptum dominae caput, utque hic lilia fronti / componens niveae, hic immortales amarantos / purpureasque rosas malis, mirentur eandem / formam diversos florum superare colores?»): qui gigli e amaranti sono chiamati a restituire i colori dell’incarnato di Lucrezia, secondo una topica descrizione dell’incarnato delle spose attestata nell’elegia latina quattrocentesca (cfr. ad esempio POLIZIANO, *Silvae* II 180-201, in particolare v. 188; PONTANO, *Urania* V 518-523), sulla scorta del precedente classico di TIBULLO III 4, 31-34 (citato nel cappello). Che la bicromia rosso-bianco fosse il colore distintivo delle vergini è motivo che percorre anche contesti non nuziali (sempre in paragone con fiori pallidi e vermigli): si veda ad esempio VERG., *Aen.* XII 68-69 («si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa: tuis virgo dabat ore colores») o OVIDIO, *Am.* II 5, 35-37 («quale coloratum Tithoni coniuge caelum / subrubet, aut sponso visa puella novo; / quale rosa fulgent inter sua lilia mixtae»). Per una bella panoramica del motivo nella letteratura tardoantica (soprattutto epitalamica) rimando a LUCERI 2007, pp. 99-100. ~ *il giglio*: simbolo di «candore e purezza» (v. 6). Come anticipato nel cappello, il giglio è simbolo mariano di grande fortuna. Fin dal Medioevo si istituisce un legame tra il figurante del giglio e il culto della Vergine: uno dei primi collettori che registra il simbolo è il *De laudibus beatae Mariae* di RICCARDO DI SAN LORENZO (XIII sec., oggi in ALBERTO MAGNO, *Opera omnia* 1898, vol. XXXVI), dove nell’*hortus conclusus* di Maria grande spazio è riservato al *lilium*, primo fiore richiamato (XII, 4, 29-31): «lilium ratione candoris signat innocentiam et peccati immunitatem» (p. 664), e ancora «Lilium intern spinas virginitas impugnata tentationibus [...]. Lilium infra spinas, virginitas subjecta criminibus [...]. Lilium super spinas, virginitas supra tentationem» (p. 669), «per lilium convallium casti ed humili designantur» (p. 357). Il simbolo subisce numerosi slittamenti semantici, ben compendati da POZZI 1993, pur appartenendo grossomodo sempre agli ambiti di castità e purezza. Tale sfumatura era per altro già avvertita nella lirica profana, come è il caso di un’elegia properziana in cui alle ninfe, note per il loro candore, si fanno dono dei gigli (PROPERZIO IV 4, 25: «Saepe tulit blandis argentea lilia Nymphis»). ~ *l’amaranto*: simbolo floreale meno diffuso, di cui Plinio ricorda la straordinaria resistenza, che lo rende pressoché immortale: «Alexandrino palma, qui decerptus adservatur; mireque, postquam defecere cuncti flores, madefactus aqua revivescit et hibernas coronas facit. Summa natura eius in nomine est, appellati, quoniam non marescat» (PLINIO, *Nat. hist.* XXI 23, 47). 2. *l’uno di fede*: che il giglio sia simbolo di fede è acquisizione anche dantesca, se si considera che i ventiquattro vegliardi di *Purg.* XXIX, 82-84 giungono coronati di «fiordaliso», ossia di gigli, che attestano la «fede nel Cristo venturo» (CHIAVACCI LEONARDI 2012, p. 864: ma è indicazione condivisa da molti commenti storici, cfr. ad esempio VELLUTELLO, *La Comedia* II, p. 1165: «cioè, di giglio, ch’è similmente bianco, e significa fede, perché nel vecchio testamento i santi padri crederon per fede in Cristo venturo; e noi per fede crediamo in lui già venuto»); ma si veda anche anche *Par.* XXIII 73-75, dove i gigli sono gli Apostoli. ~ *l’altro fior d’amore*: il botanico Valerio Cordo (1515-1544) indica l’amaranto quale fiore d’amore (secondo quanto sostiene una vulgata successiva di enciclopedie

botaniche inaugurata da MANDIROLA 1658, p. 94, cap. XXXIX, *Dell'Amaranto*). **3. di bel... colore:** il bel colore dei fiori (il bianco e il rosso) risaltano sul *manto*. **4. Vergine illustre:** la *iunctura* è pochissimo diffusa: significativamente si riscontra però in un epitalamio di B. TASSO (*Amori* II 101, *Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova*), composto in occasione delle nozze di Federico Gonzaga con Margherita Paleologa; e poi nelle rime di T. TASSO, *Rime* 601 («Loda la signora Leonora d'Este...»). Complice anche la citazione di gigli e amaranti nell'epitalamio latino dell'Ariosto in onore di Lucrezia Borgia (cfr. qui al v. 1), sembra verosimile ipotizzare che l'occasione di questo sonetto sia proprio uno sposalizio. ~ *sacro manto:* altra espressione pochissimo diffusa prima di Ariosto, impiegata spesso in contesti solenni, a indicare il mantello cardinalizio o ducale (*manto* vale in molti casi, stando a GDLL, «mantello da cerimonia, particolarmente sontuoso, di tessuto pregiato, per lo più senza maniche, lungo fino ai piedi, con strascico, indossato da sovrani, pontefici, nobili»); in altri contesti, anche nello stesso *Furioso* può indicare la sopravveste e il mantello da viaggio (VII 28, 6; XXII 89, 5). Qui, tuttavia, l'aggettivo *sacro* induce a riconoscere un contesto ufficiale e formale: forse lo sposalizio o uno degli ultimi abiti mondani prima della presa dei voti (cfr. cappello).

5. Candido e puro: dittico aggettivale già petrarchesco (*Rif* 187, 5 la «candida e pura colomba»), qui riferito al giglio. Segnalo anche la «candida e pura / fama» di Roma in TEBALDEO, *Rime stravaganti* 422, 6. ~ *altro tanto:* 'altrettanto'. **6. candore e purità di core:** attraverso una figura etimologica le qualità del giglio traslano alla «Vergine illustre». Cristoforo Landino, nel commentare l'impiego del termine *gigli* riferito agli Apostoli in *Par.* XXIII 73-75 annota che i gigli sono «gl'appostoli doctori et martiri ne' quali è sommo candore di purità» (LANDINO, *Paradiso* p. 1890). **7. l'altro fiore:** l'amaranto. **8. di costantia real:** 'di vera costanza'. Si tratta di un'espressione non altrove attestata; la costanza è virtù lodata insieme a fede e castità in Filiberta di Savoia nella canz. V, 104-108 («e pompe e i culti regi / sì riverir non ti faranno, come / di costanzia un bel nome, / fede e castità, tanto più caro, / quanto esser suol più in bella donna raro»). ~ *il pregio e il vanto:* il dittico, in punta di verso, si riscontra anche in BOIARDO, *IO* II, X 1, 7-8.

9. egli: l'amaranto. ~ *al sole e al verno:* d'estate e d'inverno, indica la perennità dell'amaranto. **9-10. fuor d'usanda / d'ogni altro germe:** diversamente dalle altre specie di fiori (*germe* vale 'germoglio'). **10-11. ancor che forza il sciogla / dal natio humor:** 'anche quando lo si estragga dal terreno natio'. Si racconta infatti che l'amaranto sopravviva anche se eradicato dal terreno (cfr. ancora PLINIO, *Nat. hist.* XXI 23, 47: «Mirum in eo gaudere decerpi et laetius renasci»). **11. sempre vermiglio resta:** 'resta sempre di colore rosso', in buona salute. Ariosto allude a tale caratteristica dell'amaranto già nell'epitalamio latino, quando parla di «immortales amarantos», *iunctura* che preleva da una fortunata tradizione elegiaca quattrocentesca (T.V. STROZZI, *Eroticon* IV 8, 32; PONTANO, *Urania* I 1056 *et alii*; talvolta nella versione «perpetuum amarantum»: PONTANO, *Eridanus* II 32, 27), che conoscerà poi anche declinazioni volgari (si veda ad esempio SANNAZARO, *Arcadia* X 55: «de rubiconde spighe de l'immortale amaranto»; BANDELLO, *Canti* XI, V, p. 84: «L'immortal Amaranto puro e schietto, / il porporin color mostrava eterno»). La perpetuità dell'amaranto è registrata già da Plinio (cfr. v. 1).

12. così: si svolge la similitudine. ~ *vostra alta intentione honesta:* 'la vostra intenzione nobile'. **13-14. perché Fortuna... come a lei par:** motivo consumato della ruota di Fortuna, per cui rimando interamente alla nota di Vr 28, 2. *L'intenzione* della vergine deve mostrarsi resistente dinnanzi ai vari rivolgimenti della sorte. **14. non può mutar sembianza:** è costruito dantesco (cfr. *Par.* XXVII 39: «che la sembianza non si mutò più», riferito alla trasfigurazione di Pietro). Cfr. anche *OF* VI 54, 4, in riferimento ad Astolfo mutato in albero.

(Fatini son. XXIII; Bozzetti XLVIII; Finazzi XLVIII)

Il sonetto è trasmesso dai collettori e dal manoscritto Bg. Le scarse informazioni in nostro possesso rendono difficile ipotizzare una datazione.

Il testo che chiude la raccolta del Rossiano si presenta come una preghiera a Dio, in cui l'amante chiede di essere salvato, nonostante sia consapevole del fatto che il suo cuore resta pervicacemente avvolto dai *lacci* amorosi e non si volge al pentimento. Una vulgata critica novecentesca, cristallizzata, si può dire, da un intervento di FEDI 1990, pp. 91-93, ha interpretato il sonetto come un testo «posticcio», un *unicum* dal sapore bizzarro, addirittura non appartenente al genere spirituale (da ultima GUASSARDO 2021, p. 156-157 osserva: «it definitely does not qualify as an actual religious poem. [...] what emerges is the rather opposite, namely, what is in fact his unwillingness to relinquish this love (and be spared from hell). [...] It is clear, however, that this lyric poetry has to be inscribed within an entirely human, down-to-earth perspective»). In seno a una tradizione – quella dei ripiegamenti spirituali *in limine* di raccolta –, avvertita ormai come prestigiosa, Ariosto inserirebbe lo scarto, perché mostrerebbe di non voler rinunciare all'amore: una soluzione «originale e spregiudicata» per risolvere il dissidio già petrarchesco «tra il desiderio umano della redenzione e la difficoltà dal distacco dalle lusinghe terrene» (*Lirici europei del Cinquecento*, p. 237), perché sarà compito esclusivo di Dio trarre in salvo l'amante (II quartina). In questa prospettiva, il testo finirebbe con l'assumere un tono medio e velatamente ironico, suggerito tanto «dal valore dubitativo dell'interrogativa iniziale», quanto dal ricorso all'aggettivo *benigno*, il quale «corrisponde ad una tipica *vox* media, potendosi riferire (già in Petrarca) sia ad entità divine che umane» (FEDI 1990, p. 92), e dalla litote «non caldi» (v. 2).

Di recente, tuttavia, Italo Pantani è tornato a riflettere sul testo, e in un saggio di prossima pubblicazione, che ho avuto modo di leggere in anteprima (PANTANI *i.c.s.*), propone un'interpretazione complessiva molto distante da quella vulgata, che mi sembra preferibile. Al contrario di ciò che sostiene Fedi (e con lui CABANI 2016 e poi GUASSARDO 2021), il sonetto costituirebbe «un atto di dolore (nel senso liturgico dell'espressione)», un'umile preghiera a Dio che contiene una richiesta d'aiuto pienamente lecita rispetto alle prospettive della fede cristiana. Guardando ai commenti storici, si scopre poi che le annotazioni cinquecentesche si allineano al suggerimento di Pantani: i contemporanei, insomma, non percepiscono l'atipicità del testo; al contrario, ne avvertono i saldi principi 'teologici' che vi sono declinati. TURCHI 1567, p. 29 commenta: «Prega il Signor Dio, che voglia liberarlo da' lacci amorosi. Et, ch'egli non deggia mirare, se 'l suo cor gode d'essere in quei lacci, et ch'ogni senso nieghi d'esserne sciolto. [...] Questo Sonetto è tutto pieno di gran dottrina et di alti et difficili secreti di Teologia» (in modo più scorciato SANSOVINO 1561, c. 13r: «Al Sig. Dio, et lo prega che lo scioglia da' lacci d'Amore»).

Avvicinandoci al contenuto del sonetto, nella prima quartina l'io prega il «Signor benigno» (v. 2), consapevole del poco fervore che accompagna la richiesta (sono «non caldi preghi»), dal momento che il suo cuore non è pentito, ma continua a essere invischiato dai lacci d'amore (v. 4). Il poeta si mostra dunque totalmente scisso e vinto dal dissidio, ma, consapevole del proprio peccato, avanza una richiesta di aiuto perfettamente lecita e pertinente, perché Dio può concedere la grazia e liberare dal peccato anche chi non *riesce* a pentirsi (rimando al saggio in Pantani in uscita per l'allegazione di passi biblici e patristici sulla questione).

Il soggetto lirico domanda a Dio chiede di essere sciolto dai lacci («me ne snoda», v. 5) senza che l'Altissimo presti ascolto a ciò che invece egli prova e sente («e non mirar ch'ogni mio senso il nieghi»,

v. 6): la richiesta si fa impellente, perché deve avvenire prima della morte, prima cioè che l'anima perduta venga traghettata oltre l'Acheronte da Caronte (vv. 7-8).

Nelle terzine vengono introdotti «due concetti teologici tanto centrali nella dottrina cattolica relativa al peccato umano e alla pietà divina» (PANTANI *l.c.s.*). Dapprima si fa riferimento all'«usanza ria», male comune e devianza condivisa che conduce l'uomo – ancorché involontariamente – al peccato; si conclude poi con un appello alla Pietà, che sola può trarre in salvo un'anima riconciliata (mentre invece è appannaggio anche dell'uomo «aver pietà d'un cor pentito», v. 12).

Di recente GUASSARDO 2021, pp. 15-16, ha mostrato alcune tangenze del sonetto ariostesco (che si dimostra però più ortodosso) con la ballata bembiana *Rime* 138 (*Signor quella pietà che ti costrinse*), che nel codice VM₅ (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 143 [6993]) chiudeva la silloge di rime. In Bembo venivano declinati motivi paradossali utili a tutelare l'amante e il suo errore, come ad esempio l'idea che il peccato dell'uomo consenta a Dio di esercitare la pietà di cui è naturalmente insignito («Non si nega, Signore, / che 'l peccar nostro senza fin non sia; / ma se non fosse errore, / campo da usar la tua pietà natia / non havresti», vv. 11-15). Ma in verità, il testo bembiano procura una preghiera meno seria di quella ariostesca (non a caso, si tratta di una ballata).

La prova lirica di Ariosto che suggella la raccolta sembra insomma mettere a dura prova il lettore moderno. I motivi sono presto detti: da un lato la lettura attraverso la lente dell'ironia si presta sempre con facilità, abituati, come siamo, alle soluzioni del poema maggiore; dall'altro, la materia religiosa, estranea al resto della produzione rimica del poeta, è banco di prova che non fornisce modelli di confronto 'interni'. Di più, induce un senso di alterità, che deriva dall'idea di un Ariosto poco spirituale, e che può essere moderato da una maggiore contestualizzazione del sonetto nella lirica coeva.

METRO. Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. Le rime A (*oda : goda : snoda : proda*) e D (*copra : opra : sopra*) sono inclusive; paronomastiche le rime *prieghi : pieghi*.

Come creder debbo io che tu in ciel oda,
Signor benigno, i miei non caldi prieghi,
se, gridando la lingua che mi sleghi,
4 tu vedi quanto il cor ne' 'llacci goda?
Tu che 'l vero conosci, me ne snoda,
e non mirar ch'ogni mio senso il nieghi;
ma prima il fa' che, di me carco, pieghi
8 Charon il legno alla dannata proda.
Iscusi l'error mio, Signor eterno,
l'usanza ria, che par che sì mi copra
gli occhi che 'l ben dal mal poco discerno.
12 L'haver pietà d'un cor pentito anco opra
è di mortal; sol trarlo da l'inferno
mal grado suo pòi tu, Signor, di sopra.

6. nieghi] -i- su -c- ◇ 9. Iscusi] I su L ◇ 11. discerno] -o su -a ◇ 14. poi tu] tu *agg.*

Testimoni: Vr Mn F1 F2 Cp Pc Bg

1. *Come creder... oda*: COMBONI 2000, pp. 307-308 segnala un riscontro tebaldeano, *Rime*, 185, 1: «Come creder debbo io che quella fede» (dove compaiono altre spie sintattiche condivise d'Ariosto: in particolare l'apertura col «Tu» della seconda quartina), a cui GUASSARDO 2021, p. 157 aggiunge l'eco di AQUILANO, *Strambotti* 201, 1: «Come creder poss'io ch'ardi sì forte». Come osserva Pantani, per la preghiera e la richiesta di ascolto, tra timore e speranza, si veda *Salmo* 130 (129), o *Canticum ascensionum* (*De profundis*). **2.** *Signor benigno*: è appellativo di Dio. **2.** *i miei non caldi prieghi*: litote. Riferimento all'ardore della preghiera (per la *iunctura* «caldi prieghi» cfr. TEBALDEO, *Rime* 242, 6; nella variante «preghi... ardenti» di *TC* II 62 anche a 200, 12), qui reso impossibile dal cuore. **3.** *gridando la lingua che mi sleghi*: svolgendo all'attivo: 'mentre la lingua implora che tu mi sleghi [dai lacci, cfr. v. 4]'. **4.** *quanto il cor ne' lacci goda*: il motivo dei *lacci*, che GÜNTERT 1971 riferisce come uno dei temi strutturanti della lirica ariostesca, è ampiamente declinato nel libro di rime (si veda in particolare Vr 7; 32, 45-8; 44, 37-38): cfr il percorso istituito da GUASSARDO 2021, alle pp. 157-160. L'ossimorico *topos* dell'amata prigionia è ben compendiato da GIGLIUCCI 2004a, pp. 144-154 (qui si veda Vr 7, 12: «languendo godò»). Qui i *lacci* sono quelli che tengono il cuore dell'io imprigionato.

5. *me ne snoda*: la supplica di liberare i cuori era già in Petrarca, anche se in contesto politico (*Rvf* 128, 12-14: «e i cor... apri Tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda»). **6.** *e non mirar... nieghi*: 'e non guardare al fatto che ogni mio senso rifiuti questo'. L'amante vuole pentirsi, ma non riesce a causa dei suoi 'sensi'. **7-8.** 'ma agisci prima che Caronte volga la barca, carica con me, verso la riva infernale'. **8.** *Caron*: per il riferimento a Caronte, traghettatore dei dannati, si veda *Inf.* III 82 e ss. ~ *legno*: 'barca'. ~ *dannata proda*: *proda* vale 'riva, sponda', ed è termine altrove diffuso nella produzione ariostesca (è l'ultima parola con cui si chiudono i *Cinque canti* V 93, 8); l'attributo *dannata* connota la riva in quanto infernale, perché si trova al di là di Acheronte.

9. *Signor eterno*: è appellativo di Dio già petrarchesco (*Rvf* 345, 14). **10.** *l'usanza ria*: le cattive abitudini; è *iunctura* che risale a *Rvf* 81, 2. **11.** *che 'l ben dal mal poco discerno*: il discernimento qui dichiarato suggellava il sonetto incipitario, sebbene nell'ottica di una consapevolezza del proprio stato doloroso (Vr 1, 12-14: «Che fia non so, ma ben chiaro discerno / che mio poco consiglio e troppo ardire / soli posso incolpar ch'io viva in guai»): GUASSARDO 2021, p. 155, nota poi il ritorno di rime *discerno-eterno*. Per il motivo qui declinato, relativo alla capacità di distinguere bene dal male, ancora COMBONI 2000, pp. 307-308 segnala il luogo di TEBALDEO, *Rime* 35, 14: «che discernere il ben non scia dal male»; ma molti sono i possibili rimandi, tra cui il petrarchesco *Rvf* 329, 12-13: «ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo / che mi fea non veder quel ch'ì' vedea», citato da BIANCHI 1992, p. 235.

12-14. 'Aver pietà di un cuore pentito è anche un'azione dei mortali; solamente tu, Signore, puoi trarlo dall'inferno al paradiso, contro il suo volere'. **13.** *sol*: 'solamente', riferito al *tu* del v. 14. **14.** *mal grado suo*: 'contro il suo volere', è *iunctura* petrarchesca (*Rvf* 6, 11; 132, 6; 139, 5; 178, 13; 264, 13).

TAVOLA METRICA

BALLATE

5, 16

xY(x⁷)Y a(x⁵)BaB bY(x⁵)Y

8

xY(x⁷)Y a(y⁷)BaBbXX

37

XYyX ABCBAC(d3) cDdX

10

XYYX ABCBACCDdX

CANZONI

6

abC abC cdeeDfF, cong.: XyY

41

ABbC BAaC CDeeDFF, cong: ABbACC

CAPITOLI TERNARI

20, 22-31, 42-46

ABA BCB... XYX Y

21

ABA BCB... AXA X

MADRIGALI

4

ABBACCcDD

SONETTI

2, 3, 11, 12, 13, 14, 18, 34, 38, 39, 40, 48
ABBA ABBA CDC DCD

1, 17, 32, 33, 35, 47
ABBA ABBA CDE EDC

36
ABBA ABBA CDE ECD

9, 19
ABBA ABBA CDE CDE

15
ABAB ABAB CDE CED

7
ABBA ABBA CDC CDC

INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

<i>Incipit</i>	Vr
A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?	37
Altri lodan il viso, altri le chiome	13
Amor, io non potrei	8
Aventuroso carcere soave	19
Ben è dura et crudel, se non si piega	31
Chi pensa quanto il bel disio d'amore	46
Chiuso era il Sol da un tenebroso velo	17
Come creder debbo io che tu in ciel oda	48
Com'esser può che degnamente io lodi	11
De la mia negra penna in fregio d'oro	21
De sì calloso dosso et di robusto	29
Deh, voless'io quel che voler devrei	33
Del bel numero vostro havrete un manco	43
Del mio pensier, che così veggio audace	2
Era candido il corvo, et fatto nero	22
Forza è ch'al fine scopra et che si veggia	25
Gentil città, che con felici auguri	24
La rete fu di queste fila d'oro	7
Madonna, io mi pensai che 'l stare absente	38
Madonna sète bella et bella tanto	9
Mal si compensa, ah! lasso, un breve sguardo	32
Meritamente hora punir mi veggio	23
Ne la stagion che 'l bel tempo rimena	20
Non fu qui dove Amor tra riso et giuoco	15
Non senza causa il giglio e l'amaranto	46
O lieta piagga, o solitaria valle	27
O messaggi del cor, sospiri ardenti	1
O ne' miei danni più che 'l giorno chiara	30
O più che 'l giorno a me lucida et chiara	26
O qual tu sia nel cielo, a chi concesso	42
O sicuro, secreto et fidel porto	18
O vera, o falsa che la fama suone	45
Occhi miei belli, mentre ch'ï vi miro	34
Oh, se quanto è l'ardore	5
Per gran vento che spire	16
Perché, Fortuna, quel che Amor mi ha dato	40
Perché simil' le siano et de li artigli	35
Piaccia a cui piace, et chi lodar vuol lodi	44

Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio	28
Quando muovo le luci a mirar voi	3
Quando prima i crin d'oro et la dolcezza	36
Quando vostra beltà, vostro valore	4
Quante fiatae io miro	6
Quel capriol, che con invidia et sdegno	14
Se con speranza di mercé perduti	39
Se voi così mirasse alla mia fede	10
Spirto gentil, che sei nel terzo giro	41
Uno arbuscel che 'n le solinghe rive	12

**TAVOLA DI CORRISPONDENZA CON L'EDIZIONE CORRENTE (TESTO
FATINI)**

Si segnala che i madrigali preceduti da * sono ballate.

Ordinamento Fatini	Incipit Fatini	Questa edizione
CANZONI		
canz. I	Non so s'io potrò ben chiudere in rima	
canz. II	Quante fiate io miro	6
canz. III	Dopo mio lungo amor, mia lunga fede	
canz. IV	Spirto gentil, che sei nel terzo giro	41
canz. V	Anima eletta, che nel mondo folle	
SONETTI		
son. I	Perché, Fortuna, quel ch'Amor m' ha dato	40
son. II	Mal si compensa, ah! lasso! un breve sguardo	32
son. III	O sicuro, secreto e fidel porto	18
son. IV	Perché simil le siano, e de gli artigli	35
son. V	Felice stella, sotto ch'il sol nacque	
son. VI	Non senza causa il giglio e l'amaranto	46
son. VII	Un arbuscel ch'in le solinghe rive	12
son. VIII	Del mio pensier, che così veggo audace	2
son. IX	La rete fu di queste fila d'oro	7
son. X	Com'esser può che dignamente io lodi	11
son. XI	Ben che 'l martir sia periglioso e grave	
son. XII	Non fu qui dove Amor tra riso e gioco	15
son. XIII	Aventuroso carcere soave	19
son. XIV	Quando prima i crin d'oro e la dolcezza	36
son. XV	Altri loderà il viso, altri le chiome	13
son. XVI	Deh! voless'io quel che voler devrei	33
son. XVII	Occhi miei belli, mentre ch'vi miro	34
son. XVIII	Quel capriol che con invidia e sdegno	14
son. XIX	Madonna, io mi pensai che 'l star absente	38
son. XX	Chiuso era il sol da un tenebroso velo	17
son. XXI	Qui fu dove il bel crin già con sì stretti	
son. XXII	Quando muovo le luci a mirar voi	3
son. XXIII	Come creder debbo io che tu in ciel oda	48
son. XXIV	O messaggi del cor sospiri ardenti	1
son. XXV	Madonna, sète bella e bella tanto	9
son. XXVI	Aventurosa man, beato ingegno	
son. XXVII	Son questi i nodi d'or, questi i capelli	
son. XXVIII	Qual avorio di Gange, o qual di Paro	
son. XXIX	Qual volta io penso a quelle fila d'oro	

son. XXX	Giorno a me sol più che la notte oscuro	
son. XXXI	Se con speranza di mercé perduti	39
son. XXXII	Lasso! i miei giorni lieti e le tranquille	
son. XXXIII	Se senza fin son le cagion ch'io v'ami	
son. XXXIV	Privo d'ogni mio ben, sto pur fermato	
son. XXXV	Miser, fuor d'ogni ben, carico di doglia	
son. XXXVI	L'arbor ch'al viver prisco porse aita	
son. XXXVII	Lassi, piangiamo, oimè! ché l'empia Morte	
son. XXXVIII	Ecco, Ferrara, il tuo ver paladino	
son. XXXIX	Magnifico fattor, Alfonso Trotto	
son. XL	Non ho detto di te ciò che dir posso	
son. XLI	Illustrissima donna, di valore	
MADRIGALI		
mad. I	Se mai cortese fusti	
mad. II	Quando bellezza, cortesia e valore	4
*mad. III	Amor, io non potrei	8
*mad. IV	Per gran vento che spire	16
*mad. V	Oh se, quanto è l'ardore	5
*mad. VI	Se voi così mirasse alla mia fede	10
*mad. VII	A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?	37
*mad. VIII	La bella donna mia d'un sì bel fuoco	
mad. IX	Occhi, non v'accorgete	
mad. X	Fingon costor che parlan de la Morte	
mad. XI	Quel foco, ch'io pensai che fuss'estinto	
mad. XII	Quando ogni ben de la mia vita ride	
CAPITOLI		
cap. I	Rime disposte a lamentarvi sempre	
cap. II	Canterò l'arme, canterò gli affanni	
cap. III	Ne la stagion che 'l bel tempo rimena	20
cap. IV	De la mia negra penna in fregio d'oro	21
cap. V	Meritamente ora punir mi veggio	23
cap. VI	Era candido il corvo, e fatto nero	22
cap. VII	Forza è ch'alfin si scopra e che si veggia	25
cap. VIII	O più che 'l giorno a me lucida e chiara	26
cap. IX	O nei miei danni più che 'l giorno chiara	30
cap. X	Del bel numero vostro avrete un manco	43
cap. XI	Gentil città, che con felici augùri	24
cap. XII	O lieta piaggia, o solitaria valle	27
cap. XII ^{bis}	O lieta piaggia, o solitaria valle	
cap. XIII	Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio	28
cap. XIV	Di sì calloso dosso e sì robusto	29
cap. XV	Ben è dura e crudel, se non si piega	31
cap. XVI	O vero o falso che la fama suone	45

cap. XVII	O qual tu sia nel cielo, a cui concesso	42
cap. XVIII	Chi pensa quanto il bel disio d'amore	46
cap. XIX	Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi	44
cap. XX	Quel fervente desio, quel vero ardore	
cap. XXI	Poich'io non posso con mia man toccarte	
cap. XXII	Lasso! che bramo ancor, che più voglio io	
cap. XXIII	Non è più tempo ormai sperar ch'io pieghi	
cap. XXIV	Vo navigando un mar d'aspri martiri	
cap. XXV	Sì come a primavera è dato il verno	
cap. XXVI	Or che la terra di bei fiori è piena	
cap. XXVII	Arsi nel mio bel foco un tempo quieto	
EGLOGHE		
egl. I	Dove vai, Melibeo, dove sì ratto	
egl. II	Mentre che Dafni il grege errante serba	

BIBLIOGRAFIA

Opere di Ludovico Ariosto

- Carm.* = Ludovico Ariosto, *Latin poetry*, edited and translated by Dennis Looney e D. Mark Possanza, Cambridge (MA)-London, The I Tatti Renaissance Library-Harvard university press, 2018.
- Cassaria* (in prosa) = Ludovico Ariosto, *Commedie. La Cassaria. I Suppositi*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Mursia, 1997 [2010].
- Cassaria* (in versi) = Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974.
- Cinque canti* = Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Limena (PD), libreriauniversitaria.it, 2018.
- Frammenti autografi* = *I frammenti autografi dell'Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Torino, Chiantore, 1937.
- La Lena* = Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974.
- Lettere* = Ludovico Ariosto, *Lettere*, a cura di Angelo Stella, Milano, Mondadori, 1965.
- Negromante* (I e II red.) = Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974.
- Obizzeide* = Ludovico Ariosto, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, Bur, 1992.
- OF (C) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- OF A = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- OF B = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Rime* = Ludovico Ariosto, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, Bur, 1992.
- Satire* = Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- Suppositi* (in prosa) = Ludovico Ariosto, *Commedie. La Cassaria. I Suppositi*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Mursia, 1997 [2010].
- Suppositi* (in versi) = Ludovico Ariosto, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974.

Altre edizioni ariostesche citate

- FORZE D'AMORE 1537 = *Forze d'amore opera nova nella quale si contiene sei capitoli di messer Ludovico Ariosto, sopra diversi sogetti non più venuti in luce intitolata le forze d'amore. Con altri capitoli, sonetti, strambotti madrigali, barzellette d'altri auttori sopra vari et diversi propositi*, Ferrara, ad instantia di Hyppolito Ferrarese, 1537.
- ARIOSTO 1545 = *Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuouamente raccolte. Libro primo*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1545.
- ARIOSTO s.a¹ = *Copia d'un Capitolo nuovo del ... Messer Lodovico Ariosto ...*, s. l., s. t. (ad istanza di Giulio Ferrarese).
- ARIOSTO s.a² = *Opera nova nella quale si contiene ... un altro capitolo con un Enigma di ... Lodovico Ariosto*, Firenze, s. t. (ad istanza di Demofido Pastore detto il Peregrino).
- Rime di M. Lodovico Ariosto. Satire del medesimo* 1557 = *Rime di m. Lodovico Ariosto. Satire del medesimo con i suoi argomenti di nuouo riuedute et emendate, per m. Lodouico Dolce*, Venezia, per Giolito de' Ferrari, 1557.
- Rime* 1561 = *Le Rime di m. Lodovico Ariosto da lui scritte nella sua gioventù con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino. Di nuouo riuedute et corrette*, Venezia, per Francesco Sansovino, 1561.
- Rime et Satire* 1567 = *Rime et Satire di M. Lodovico Ariosto, a lui scritte nella sua gioventù con l'annotationi intorno a' concetti: et brevi dichiarazioni d'alcune Historie; che in esse si contengono. di M. Francesco Turchi Trevigiano*, Venezia, per Giolito de' Ferrari, 1567.
- Delle Satire e Rime* 1716 = *Delle Satire e Rime di M. Ludovico Ariosto. Libri due*, Londra, per Giovanni Pickard, 1716.
- Opere di M. Lodovico Ariosto* 1730 = *Opere di M. Lodovico Ariosto in questa impressione esattamente raccolte e di scelte Annotazioni adornate. Tomo secondo, che contiene I Cinque Canti, che seguono la materia del Furioso; Le Osservazioni del Lavezzuola sopra il detto; I Luoghi Comuni del Furioso scelti dal Toscanella; L'Indice di tutte le Stanze del detto raccolte dal Rota; Le due Commedie scritte in prosa; Le due commedie scritte in verso; Una Lettera a M. Pietro Bembo, Le Rime; L'Erbolato, e Le Poesie Latine*, Venezia, per Stefano Orlandini, 1730.
- Opere in versi e in prosa* 1741 = *Opere di Lodovico Ariosto con dichiarazioni. Tomo quarto*, Venezia, per Francesco Pitteri, 1741.
- Opere con dichiarazioni* 1766 = *Opere di Lodovico Ariosto con Dichiarazioni. Tomo sesto*, Venezia, per Francesco Pitteri, 1766.
- Opere varie* 1776 = *Opere varie di Lodovico Ariosto. Tomo III*, Parigi, per Michele Lambert, 1776.
- Poesie varie* 1824 = *Poesie varie di Lodovico Ariosto*, Firenze, Molini, 1824.
- Opere minori* 1857 = *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto ordinate e annotate per cura di Filippo Luigi Polidori. Tomo I*, Firenze, Le Monnier 1857.
- Canzone di Ludovico Ariosto* 1835 = *Canzone di Ludovico Ariosto, per la prima volta pubblicata da Luigi Maria Rezzj*, Roma, tipografia delle Belle Arti, 1835.

- Egloga di Messer L.A.* 1835 = *Egloga di messer Lodovico Ariosto che non si trova stampata fra le sue opere poetiche, con altre poesie similmente inedite, e pubblicate da Urbano Lampredi*, Napoli, Dalla Tipografia del Real Ministero di Stato degli Affari Interni, 1835.
- Elegie scelte di M. L.A.* 1837 = *Elegie scelte di M. Lodovico Ariosto ed altre inedite e anonime*, Samminiato, Antonio Canesi, 1837.
- Due capitoli di L.A.* 1856 = *Due capitoli di Lodovico Ariosto*, Venezia Tipi d'Ant. di Tom. Filippi, 1856.
- Rime inedite di Quattro Poeti* 1872 = *Rime inedite dei quattro Poeti, per le nozze Garnieri-Bertoldi*, Roma, Tipografia Barbera, 1872.
- Due rarissimi componimenti di L.A.* 1875 = *Due rarissimi componimenti di Ludovico Ariosto*, edizione per cura di Teodorico Landoni, in Giosué Carducci, *Delle poesie latine di Ludovico Ariosto: studi e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1875, pp. 247-263.
- Frammenti autografi* 1904 = *Ludovico Ariosto, I Frammenti autografi dell'“Orlando Furioso”*, pubblicati a cura di Giuseppe Agnelli, Roma, Fototopia Danesi, 1904.

Tavola delle opere citate nel commento

- A. DE VILLANOVA, *De amore heroico* = Arnaldi de Villanova *Opera Medica omnia*, vol. III *Tractatus de amore heroico. Epistola de dosi tyriacalium medicinarum*, edidit et praefatione et commentarii anglicis instruxit Michael R. McVauh, Barcellona, i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, pp. 11-54.
- AGOSTINO, *De civitate Dei* = Aurelio Agostino, *La città di Dio*, traduzione e cura di Carlo Carena, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992.
- AIMERIC DE PEGUILHAN = *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Edited and translated with Introduction and commentary by William Pierce Shepard and Frank M. Chambers, Evanston (Illinois), North-wester University Press, 1950.
- ALAMANNI, *Avarchide* = *L'Avarchide di Luigi Alamanni*, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, 1841.
- ALAMANNI, *Della coltivazione* = Luigi Alamanni, *La coltivazione*, in Id., *Versi e prose*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II, pp. 185-320.
- ALAMANNI, *Favola di Atlante* = Luigi Alamanni, *Favola di Atlante*, ivi, pp. 56-64.
- ALAMANNI, *Il diluvio romano* = Luigi Alamanni, *Il diluvio romano*, ivi, pp. 38-56.
- ALAMANNI, *Rime* = Luigi Alamanni, *Versi e prose*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II.
- ALAMANNI, *Sonetti* = Alberto De Angelis, *I sonetti delle Opere Toscane di Luigi Alamanni. Edizione critica*, Tesi di dottorato diretta da Andrea Comboni, Università degli studi di Trento, a.a., 2011-2012.
- ALANO DI LILLA, *De planctu Naturae* = Nikolaus M. Häring, *Alain of Lille, «De planctu naturae»*, in «Studi Medievali», XIX, 1978, pp. 797-879.
- ALBERTI, *Rime* = Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

- ALBERTO MAGNO, *De animalibus* 1519 = *Divi Alberti Magni De Animalibus Libri vigintisex novissime impressi*, Venezia, per gli eredi di Ottaviano Scoto e soci, 1519.
- ALBERTO MAGNO, *Opera omnia* 1898 = B. Alberti Magni, Ratisbonensis episcopi, ordinis praedicatorum *Opera omnia*, ex editione lugdunensi religiose castigata, cura ac labore Augusti et Aemili Borgnt, vol. XXXVI, *De laudibus B. Mariae Virginis Libri XII*, Parisiis, apud Ludovicum Vibes, 1898.
- ALUNNO, *La fabrica del mondo* 1548 = *La fabrica del mondo di m. Francesco Alunno da Ferrara. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, et d'altri buoni autori, con la dichiarazione di quelle, et con le sue interpretationi latine, con le quali si ponno scriuendo isprimere tutti i concetti dell'huomo di qualunque cosa creata*, Venezia, per Nicolo de Bascarini bresciano, 1548.
- APULEIO, *Met.* = *Apulei Metamorphoseon libri XI*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 2012.
- AQUILANO, *Rime* = Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- AQUILANO, *Sonetti di dubbia attribuzione* = Serafino Aquilano, *Sonetti di dubbia attribuzione*, in *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di Mario Menghini, Bologna, Romagnoli, 1894, pp. 157-203.
- AQUILANO, *Strambotti* = Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.
- AQUILANO, *Strambotti AB / B* = *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, a cura di B. Bauer-Formiconi, München, W. Fink, 1967.
- ARESI, *Imprese sacre* 1615 = *Delle imprese sacre con utili e dilettevoli discorsi accompagnate. Libro primo, nel quale dopo l'impresa proemiale e suoi discorsi si dichiara esattamente et con principi filosofici la vera natura delle imprese e si danno regole per formarle non solo buone ma perfettissime. Del P.D. Paolo Aresi Milanese Chierico Regolare*, Verona, per Angelo Tamo, 1615.
- ARISTOTELE, *De partibus animalium* = Aristotele, *Le parti degli animali*, in Id. *La vita. Ricerche sugli animali – Le parti degli animali – La locomozione degli animali – La riproduzione degli animali – Brevi opere di psicologia e fisiologia (parva naturalia) – Il modo degli animali*, testo greco a Fronte, a cura di Diego Lanza e Mario Vegetti, aggiornamenti e integrazioni di Giuseppe Girgenti, Milano, Bompiani, 2018, pp. 1-901.
- ARISTOTELE, *Historia animalium* = Aristotele, *Ricerche sugli animali*, ivi, pp. 903-1347.
- ARNAUT DANIEL = *Le canzoni di Arnaut Daniel*, a cura di Maurizio Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1978.
- B. TASSO, *Amori* = Bernardo Tasso, *Rime*, testo e note a cura di Domenico Chiodo (vol. I) e Vercingetorige Martignone (vol. II), Torino, Res, 1995, 2 voll.
- B. TASSO, *Inni et ode* = Bernardo Tasso, *Inni et ode*, in Id. *Rime*, vol. II, testo e note a cura Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995.
- BANDELLO, *Canti XI* = *Canti XI composti dal Bandello de le lodi de la S. Lucretia Gonzaga di Gazuolo, e del vero amore, col tempio di pudicitia, e con altre cose per dentro poeticamente scritte*, Guienna ne la città di Agen, per Antonio Reboglio, 1545.
- BANDELLO, *Rime* = Matteo Bandello, *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.

- BARGAGLI, *Dell'impresie* 1594 = *Dell'impresie di Scipion Bargagli gentilhuomo sanese. Alla prima Parte, la Seconda, e la Terza nuovamente aggiunte: dove doppo tutte l'opere così scritte a penna, come stampate, ch'egli potuto ha leggendo vedere di coloro, che nella materia dell'impresie hanno parlato; della vera natura di quelle si ragion.*, Venezia, per Francesco de' Franceschi Senese, 1594.
- BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi* = Girolamo Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle veggie sanesi si usano di fare Del Materiale Intronato*, Siena, per Luca Bonetti, 1572.
- BARGAGLI, *I trattenimenti* = *I trattenimenti di Scipion Bargagli dove da vaghe donne, e da giovani huomini rappresentati sono honesti, e dilettevoli giuochi: narrate novelle e cantate alcune amoroze canzonette*, Venezia, per Bernardo Giunti, 1587.
- BEMBO, *Asolani* = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- BEMBO, *Carm.* = Bembo, Pietro, *Carmina*, a cura di Massimo Scorsone, Torino, Res, 1990.
- BEMBO, *Lettere* = Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, 4 voll.
- BEMBO, *Prose e rime* = Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Novara, Utet, 2013 [prima ed. 1966].
- BEMBO, *Rime* = Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Ed., 2008, 2 voll.
- Bestiario moralizzato* = *Bestiario moralizzato*, in *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996.
- BOCCACCIO, *Amorosa visione* = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V.B., Milano, Mondadori, 1974, vol. III, pp. 3-272.
- BOCCACCIO, *Buccolicum Carmen* = Giovanni Boccaccio, *Buccolicum carmen*, a cura di Giorgio Bernardi Perini, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1994, vol. V, tomo II, pp. 691-1090.
- BOCCACCIO, *Caccia di Diana* = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di Irene Iocca, Roma, Salerno Ed., 2016.
- BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine* = Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di Antonio Ezio Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 667-964.
- BOCCACCIO, *De montibus* = Giovanni Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1998, vol. VII-VIII, tomo II, pp. 1817-2122.
- BOCCACCIO, *Decameron* = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta* = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1994, vol. V, tomo II, pp. 4-412.
- BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia* = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI.

- BOCCACCIO, *Filologo* = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1967, vol. I, pp. 61-675.
- BOCCACCIO, *Filostrato* = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 4-228.
- BOCCACCIO, *Genealogie* = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1998, vol. VII-VIII.
- BOCCACCIO, *Libro d'Amore* = *Libro d'amore* attribuibile a Giovanni Boccaccio, edizione critica a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.
- BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano* = Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Bur, 2013.
- BOCCACCIO, *Rime* = Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- BOCCACCIO, *Teseida* = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by Edwige Agostinelli and William Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- BOIARDO, *Am. lib.* = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea edizioni, 2012, 2 voll.
- BOIARDO, *IO* = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato. Innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, Bur, 2016.
- BOIARDO, *PE* = Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, introduzione di Stefano Carrai, commento e nota al testo di Marina Riccucci, Milano/Parma, Fondazione Pietro Bembo /Guanda, 2005.
- BOTERO, *De la ragion di stato 1589* = *Della ragion di stato libri dieci, con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza della città di Giovanni Botero Benese*, Venezia, per i Gioliti, 1589.
- BRACCESI, *Soneti e Canzone* = Alessandro Braccesi, *Soneti e canzone*, edizione critica a cura di Franca Magnani, Parma, Studium Parmense, 1983.
- BRUNI, *Laudatio* = Leonardo Bruni, *Laudatio Florentine urbis*, edizione critica a cura di Stefano U. Baldassarri, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000.
- CAPPELLANO, *De amore* = Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980.
- CARITEO, *Endimione* = Alessandro Carlomusto, *L'Endimion a la Luna di Cariteo. Edizione critica e commentata*, Tesi di dottorato diretta da Italo Pantani, Sapienza Università di Roma, a.a. 2018-2019.
- CARITEO, *Metamorfosi* = Luana del Frate, *Fra storia e mitologia: le Metamorfosi di Cariteo, testo e commento*, Tesi di dottorato diretta da Sebastiano Valerio, Università di Foggia, a.a. 2012-2013.
- CARITEO, *Pascha* = Benet Gareth, *Pascha*, in *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, vol. II, pp. 369-424.
- CARITEO, *Rime* = *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, 2 voll.

- CASTELLESSESI, *Iter sanctissimi* 1506 = Adriano Castellesse, *Iter sanctissimi domini nostri Iulii papae II per Hadrianum cardinalem sancti Chrysogoni*, s.l., s.e. [1506]
- CASTELVETRO 1582 = *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, per Pietro de Sedabonis, 1582.
- CASTIGLIONE, *Cortegiano* = Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016, vol. I, *La prima edizione. Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528*.
- CATULLO, *Carm.* = Catullo, *Le poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1977.
- CAVALCANTI, *Rime* = Guido Cavalcanti, *Rime*, con le rime di Iacopo Cavalcanti, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- CICERONE, *De div.* = Marcus Tullius Cicero, *De divinatione, De fato, Timaeus*, edidit Remo Giomini, Leipzig, Teubner, 1975.
- CICERONE, *De natura deorum* = M. Tulli Ciceronis *De natura deorum*, edited by Arthur Stanley Pease, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1955-1958, 2 voll.
- CICERONE, *Tusc.* = M. Tulli Ciceronis *Tusculanae disputationes*, edidit Michaelangelus Giusta, Augusta Taurinorum, in aedibus Io. Bapt. Paraviae et sociorum, 1984.
- CINO, *Rime* = Cino da Pistoia, *Rime*, in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Ed., 2012.
- CLAUDIANO, *De raptu Pros.* = Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae*, a cura di Marco Onorato, Napoli, Loffredo, 2008.
- CLAUDIANO, *In Rufinum* = Claudio Claudiano, *In Rufinum. Libro primo*, Napoli, Loffredo, 2007.
- CLAUDIANO, *Panegyricus dictus Honorio Augusto* = Claudius Claudianus, *Panegyricus dictus Honorio Augusto sextum consuli*, in Id., *Band I. Politische gedichte Carmina maiora*, Herausgegeben und übersetzt von Philipp Weiß und Claudia Wiener, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmH, 2020, pp. 642-695.
- COCCIO, *Exemplorum libri* 1507 = *Ioannis Baptistae Egnatii Veneti In Sabellici exempla praefatio ad serenissimum Venetiarum principem Leonardum Lauretanum. Marci Antonii Cocci Sabellici exemplorum libri decem*, Venezia, per Giovanni Bartolomeo Astensis, 1507.
- COLONNA, A1 = Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- COLONNA, *Rime de la divina Vittoria Colonna* 1540 = *Rime de la diva Vettoria Colonna de Pescara inclita marchesana novamente aggiuntovi XXVIII sonetti spirituali, et le sue stanze, et uno triumpho de la croce di Christo non più stampato con la sua tavola*, Venezia, per Comin de Trino, 1540.
- COPPETTA, *Rime* = Giovanni Guidiccioni, Francesco Coppetta Beccuti, *Rime*, a cura di Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.
- Corpus Tibullianum* = *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, texte établi par Max Panchont, Paris, Les belles lettres, 1950.
- CORREGGIO, *Rime* = Niccolò da Correggio, *Rime*, in Id., *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- CORSO 1558 = *Tutte le rime della illustriss. et eccellentiss. signora Vittoria Colonna, marchesana di Pescara. Con l'epositione del signor Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, Venezia, per Giovan Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558.

- COSMICO 2003 = Niccolò Lelio Cosmico, *Le cancion*, a cura di Silvia Alga, prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Res, 2003.
- CRESCIMBENI, *Commentarii* 1702 = *Commentarij del canonico Gio. Mario Crescimbeni Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina e custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia volume primo*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1702.
- CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia* 1698 = *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeto Cario Custode d'Arcadia*, Roma, per il Chracas, 1698.
- DA PORTO, *Rime* = Luigi Da Porto, *Rime*, a cura di Guglielmo Gorni e Giovanna Brianti, Vicenza, Neri Pozza, 1983.
- DANTE DA MAIANO = Dante Da Maiano, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Felice Le Monnier, 1969.
- DANTE, *Conv.* = Dante, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Bur, 2014.
- DANTE, *Inf.* = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. II: *Inferno*.
- DANTE, *Par.* = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. IV: *Paradiso*.
- DANTE, *Purg.* = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. III: *Purgatorio*.
- DANTE, *Rime* = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2018. [prima ed. 2014]
- DANTE, *Rime della VN* = Dante Alighieri, *Vita nuova · Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, tomo I, *Vita nuova · Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno Ed., 2015.
- DANTE, *VN* = Dante Alighieri, *Vita nuova · Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, tomo I, *Vita nuova · Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno Ed., 2015.
- DATI, *Istorie di Firenze* = Gregorio Dati, *Istorie di Firenze*, in A. LANZA, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre contro i Visconti (1390-1440)*, Anzio, De Rubéis, 1991, pp. 211-298.
- DE JENNARO, *Rime* = Pietro Jacopo de Jennaro, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.
- DOLCE, *Dialogo della istitutione delle donne* 1545 = *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institutione delle donne, secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, Venezia, per Giolito de' Ferrari, 1545.
- E. STROZZI, *Carmina* = *Strozzi poetae pater et filius*, Venezia, per Aldo Manuzio il vecchio e Andrea Torresano il vecchio, 1513.
- EPICURO, *Poesie italiane* = Marc'Antonio Epicuro, *I drammi e le poesie italiane e latine: aggiuntovi L'amore prigioniero di Mario Di Leo*, a cura di Alfredo Parente, Bari, Laterza, 1942.
- EQUICOLA, *Libro de natura de amore* = *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di Laura Ricci, Roma, Bulzoni, 1999.
- Erasmi Roterodami *Adagiorum* 1508 = *Erasmi Roterodami Adagiorum chiliades tres, ac centuriae fere totidem*, Venezia, per Aldo Manuzio, 1508.

- ERODOTO = Herodoti *Historiae*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 2015, 2 voll.
- ESIODO, *Theog.* = Hesiodi *Theogonia, Opera et dies, Scutum*, edidit Friedrich Solmsen; *Fragmenta selecta*, ediderunt R. Merkelbach et M. L. West, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1990.
- EVANZIO, *De Comoedia* = Evanzio, *De fabula*, introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a cura di Giovanni Cupaiuolo, Napoli, Loffredo, 1992.
- FERRO, *Teatro d'impresse 1623* = *Teatro d'impresse di Giovanni Ferro all'Ill.mo e R.mo S. Cardinal Barberino. Parte prima*, Venezia, per Giacomo Sarzina, 1623.
- FICINO, *Della vita sana 1568* = Marsilio Ficino *Della religione Christiana, opera utilissima e dottissima, e dall'autore istesso tradotta in Lingua toscana. Insieme con due libri del medesimo del mantenere la sanità, et prolungare la vita per le persone letterate*, Firenze, per i Giunti, 1568.
- FICINO, *El libro dell'amore* = Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
- FILELFO, *Epist.* = Francisci Philephi Tolentinatis equitis aurati, et eloquentiae Professoris Seculo XV celebrissimi *Epistolae, ceteris quae hactenus prodierunt*, opera et studio Nicolai Stanislai Meucci, Tomus Primus, Florentiae, Ex Typographia Bernardi Paperinii, 1743.
- FILENIO GALLO, *A Caterina Cornaro* = Filenio Gallo, *A Caterina Cornaro*, in *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973, pp. 303-354.
- FILENIO GALLO, *A Lilia* = Filenio Gallo, *A Lilia*, pp. 20-225.
- FILENIO GALLO, *A Safira* = Filenio Gallo, *A Safira*, pp. 226-302.
- FOSCOLO, *Odi e sonetti* = Ugo Foscolo, *Odi e sonetti*, in Id., *Le opere*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985.
- FULGENZIO, *Mythologiarum libri* = Fulgence, *Mythologies*, traduit, présenté et annoté par Étienne Wolff et Philippe Dain, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- GALLI, *Canzoniere* = Angelo Galli, *Canzoniere*, edizione critica a cura di Giorgio Nonni, Urbino, Accademia Raffaello, 1987.
- GESUALDO 1533 = *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Gesualdo*, Venezia, per Giovanni Antonio di Nicolini et fratelli da Sabbio, 1533.
- GIOVANNI CAVALCANTI, *Istorie fiorentine* = Giovanni Cavalcanti, *Istorie fiorentine*, a cura di Guido di Pino, Milano, Aldo Martello Editore, 1944.
- GIOVENALE = D. Iunii Iuvenalis *Saturae sedecim*, edidit Iacobus Willis, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1997.
- GIOVIO, *Dialogo dell'impresse militari e amorose* = Paolo Giovio, *Dialogo delle impresse militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.
- GIOVIO, *Ragionamento 1556* = *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, et disegni d'arme, et d'amore, che comunemente chiamano impresse, con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Venezia, per Giordano Ziletti, 1556.
- GIUSTO, *Rime stravaganti* = Giusto de' Conti di Valmontone, *Sonetti et canzone*, testo critico provvisorio stabilito in occasione del Convegno nazionale di studi su *Giusto de' Conti di*

- Valmontone*, Valmontone, ottobre 2006 (*incipit* e numerazione reperibile in PANTANI 2006, pp. 225-231).
- GIUSTO, *BM* = Giusto de' Conti di Valmontone, *Sonetti et canzone*, testo critico provvisorio stabilito in occasione del Convegno nazionale di studi su *Giusto de' Conti di Valmontone*, Valmontone, ottobre 2006 (*incipit* e numerazione reperibile in PANTANI 2006, pp. 225-231). I testi sono citati con la sigla *BM* (*Bella mano*).
- GRAVINA, *Della ragion poetica* 1708 = Di Vincenzo Gravina Giuriconsulto *Della ragion poetica Libri due*, Roma, presso Francesco Gonzaga, 1708.
- GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob* = Sancti Gregorii Magni Romani Pontificis *Moralium Libri, Sive Expositio In Librum B. Job*, in *Patrologia Latina*, vol. 75-76.
- GUAZZO, *La civil conversazione* = Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1993.
- GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* = Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, presentazione critica e note di Ettore Mazzali, Milano, Garzanti, 1988, 3 voll.
- GUINIZZELLI, *Rime* = Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- HIPPOCRATES LATINUS, *De victus ratione* = Pearl Kibre, *Repertorium of Hippocratic Writings in the Latin Middle Ages* (VIII), in «Traditio», 38, 1982, pp. 165-192.
- ISIDORO, *Etym.* = Isidoro di Siviglia, *Etimologie, o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, Utet, 2004, 2 voll.
- J. DU BELLAY, *Olive* = Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, vol. I, *L'Olive. L'Anterotique. 13 Sonnets de l'Honneste Amour*, par Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1982.
- L. DE' MEDICI, *Canzoniere* = Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991, 2 voll.
- L. DE' MEDICI, *Comento* = Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991.
- L. DE' MEDICI, *Rime in forma di ballata* = Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno Ed., 1992.
- L. DE' MEDICI, *Selve* = Lorenzo de' Medici, *Selve*, in Id., *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992, pp. 435-520.
- LANDINO, *Paradiso* = Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, vol. IV, Roma, Salerno Ed., 2001.
- LANDINO, *Xandra* = Christophori Landini *Carmina omnia ex codicibus manuscriptis primum edidit Alexander Perosa*, Florentiae, in aedibus Leonis S. Olschki, 1939.
- LATTANZIO, *De ira Dei* = Lactantii *Liber de ira Dei*, in *Patrologia latina*, vol. 7, 69-148b.
- Le terze rime di Dante* = *Le terze rime di Dante*, Venezia, per Aldo Manuzio, 1502.
- Libro della natura degli animali* = *Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, edizione critica a cura di Davide Checchi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- LIVIO = Tito Livio, *Storie*, Torino, Utet, 1970-1989, 7 voll.
- LUCANO = Marco Anneo Lucano, *La guerra civile (Farsaglia)*, testo critico, traduzione e commento a cura di Giovanni Viansino, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll.

- LUCREZIO, *De rerum natura* = T. Lucretius Carus, *De rerum natura*, textus secundum Hermannum Diels, Patavii, in aedibus Livianis, 1969.
- MACROBIO, *Saturnalia* = Ambrosii Theodosii Macrobiani *Saturnalia*, apparatus critico instruxit, in *Somnium Scipionis* commentarios selecta varietate lectionis ornavit Iacobus Willis, Stutgardiae-Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1994.
- MALATESTI, *Rime* = Malatesta Malatesti, *Rime*, edizione critica a cura di Domizia Trolli, Parma, Studium Parmense, 1981.
- MALECARNI = Francesco Malecarni, *Rime*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. II, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, 1975.
- MANDIROLA 1650 = *Manuale de' giardinieri diviso in tre Libri [...] del R.P.M. Agostino Mandirola Da Castel Fidardo*, Macerata, per gli Eredi del Grisei e Giuseppe Piccini, 1658.
- MARZIALE = M. Valerii Martialis *Epigrammata*, post W. Heraeum edidit D. R. Shackleton Bailey, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1990.
- Metamorphosi* 1533 = *Di Ovidio Le Metamorphosi, cioè trasmutationi tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue Allegorie, significazione et dichiarazione delle Fabole in prosa*, Venezia, Zoppino 1533.
- N. FRANCO, *Dialogi piacevoli* 1539 = *Dialogi piacentoli di m. Nicolo Franco*, Venezia, per Giolito, 1539.
- OCCOLTI, *Trattato de' colori* 1568 = *Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Canedolo*, Parma, per Seth Viotto, 1568.
- OLAO MAGNO, *Historia* 1565 = *Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali da Olao Magno Gotbo Arcivescovo di Upsala nel Regno di Svezia e Gozia, descritta in XXII Libri. Nuovamente tradotta in lingua Toscana*, Venezia, per i Giunti, 1565.
- OMERO, *Iliade* = Omero, *Iliade*, a cura di Franco Ferrari, Milano, Mondadori, 2018.
- OMERO, *Odissea* = Omero, *Odissea*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 1982-1986, 6 voll.
- ORAZIO, *Carm.* = Q. Horati Flacci *Carmina*, recensuit Fridericus Klingner, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1939.
- ORAZIO, *Epod.* = Horace, *Epodes*, edited by David Mankin, Cambridge, Cambridge University press, 1995.
- OROSIO, *Hist.* = Pauli Orosii, *Hispani presbyteri, Historiarum Libri Septem*, in *Patrologia Latina*, vol. 31, 663-1174.
- OVIDIO, *Am.* = Ovidio, *Amores*, in Id., *Poesia d'amore*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 5-510.
- OVIDIO, *Ars. am.* = Ovidio, *Ars amatoria*, ivi, pp. 531-862.
- OVIDIO, *Ex Ponto* = P. Ovidi Nasonis *Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halientica, Fragmenta*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1955.
- OVIDIO, *Fasti* = Publio Ovidio Nasone, *I fasti*, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi, Milano, Bur, 1998.
- OVIDIO, *Her.* = Ovide, *Heroides*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prevost, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

- OVIDIO, *Met.* = Ovidio, *Metamorfosi*, testo critico basato sull'edizione oxionense di Richard Tarrant, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005-2015, 6 voll.
- OVIDIO, *Remedia* = Ovidio, *Remedia amoris*, in Id. *Poesia d'amore*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 863-984.
- OVIDIO, *Tristia* = Ovidio, *Tristia*, a cura di Nicola Gardini, Milano, Mondadori, 1995.
- PALLADIO VOLGARE 1528 = *Palladio dignissimo et antiquo scrittore delta agricultura tradutto volgare*, Venezia, per Zoppino, 1528.
- PELLEGRINO MORATO 1535 = *Del significato de' colori. Operetta di Fulvio Pellegrino Morato Mantovano nuovamente ristampata*, Venezia, per Giovanni Antonio e Nicolini da Sabio, 1535.
- PETRARCA, *Coll. laur.* = Carlo Godi, *La «Collatio Laureationis» del Petrarca*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XIII, 1970, pp. 1-27.
- PETRARCA, *De rem.* = Petrarque, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune. 1354-1366*, Texte établi et traduit par Christophe Carraud, Preface de Giuseppe Tognon, Introduction, notes et index par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, 2 voll.
- PETRARCA, *Epyst.* = Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.
- PETRARCA, *Fam.* = Francesco Petrarca, *Le Familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, Torino, Aragno, 2004-2008, 4 voll.
- PETRARCA, *Itinerarium* = Francesco Petrarca, *Itinerario in Terra Santa. 1358*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo, Lubrina, 1990.
- PETRARCA, *Laurea occidens* = Francesco Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, testo traduzione e commento a cura di Guido Martellotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968.
- PETRARCA, *Rime attribuite* = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti*, introduzione di Vittore Branca, postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997.
- PETRARCA, *Ryf* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2011.
- PETRARCA, *Sen.* = Francesco Petrarca, *Res Seniles*, a cura di Silvia Rizzo e Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, 5 voll.
- PETRARCA, *SN* = Francesco Petrarca, *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni Cascio, Firenze, Le lettere, 2015.
- PETRARCA, *Triumph* (TC, TP, TM, TF, TT, TE) = Francesco Petrarca, *Triumph*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus* = Enea Silvio Piccolomini, *Storia di due amanti*, traduzione e introduzione di Maria Luisa Doglio, con un saggio di Luigi Firpo, Milano, TEA, 1990.
- PIERRE DE RONSARD, *Amours* = Pierre de Ronsard, *Les Amours*, introduction, bibliographie relevé de variants, notes et lexique par Henri Weber et Catherine Weber, Paris, Éditions Garnier Frères, 1963.
- PLATONE, *Fedone* = Platone, *Fedone*, a cura di Franco Trabattoni, traduzione di Stefano Martinelli Tempesta, Torino, Einaudi, 2011.

- PLINIO, *Nat. Hist.* = Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, edizione diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Alessandro Barchiesi e Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1997, 5 voll.
- POLIBIO, *Historiae* = Polybii *Historiae*, editionem a Ludovico Dindorfio curatam retractavit Theodorus Buettner-Wobst, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1962-1963, 5 voll.
- POLIZIANO, *Rispetti* = Angelo Poliziano, *Rispetti* in Id., *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- POLIZIANO, *Silvae* = Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Olschki, 1996.
- POLIZIANO, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Centro internazionale di Studi Umanistici, 2016.
- POMPONIO MELA = Pomponii Melae *De chorographia libri tres*, recognovit Carolus Frick, Ed. stereotypa 1. editionis primae (1880) aucta conspectu librorum commentationum disputationum, Stutgardiae, in aedibus G.B. Teubneri, 1968.
- PONTANO, *Eridanus* = Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di Benedetto Soldati, Firenze, G. Barbera, 1902.
- PONTANO, *Hendecasyllabi seu Baiiae* = Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di Benedetto Soldati, Firenze, G. Barbera, 1902.
- PONTANO, *Parthenopeus* = Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*, a cura di Liliana Monti Sabia, introduzione di Francesco Arnaldi, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.
- PONTANO, *Urania* = Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di Benedetto Soldati, Firenze, G. Barbera, 1902.
- PROPERZIO = Sesto Properzio, *Il primo libro delle elegie*, introduzione, testo critico e commento a cura di Paolo Fedeli, Firenze, Olschki, 1970; Id., *Elegie Libro II*, introduzione, testo e commento di Paolo Fedeli, Cambridge, Francis Cairns, 2005; Id., *Il Libro Terzo delle Elegie*, introduzione, testo e commento di Paolo Fedeli, Bari, Adriatica Editrice, 1985; Properzio, *Elegie. Libro IV*, testo critico e commento a cura di Paolo Fedeli, Bari, Adriatica Editrice 1965.
- PSEUDO-ARISTOTELE, *De mirabilibus auscultationibus* = Ciro Giacomelli, *Il trattato Ps.-aristotelico, De mirabilibus auscultationibus. Storia della tradizione, edizione critica e commento filologico*, Tesi di dottorato diretta da Margherita Losacco e Brigitte Mondrain, Università degli studi di Padova, a.a. 2016-2017.
- Publii Vergilii *Bucolica* 1507 = Publii Vergilii *Bucolica, Georgica, Aeneis cum Servii commentariis accuratissime emendatis, in quibus multa quae deerant sunt addita graecae dictiones et versus ubi que resistuti. Sequitur probi celebri grammatici in Bucolica et Georgica commentariolus non ante impressus. Ad hos Donati Fragmenta, Christophori Landini, et Antonii Mancinelli Commentarii*, Venezia, per Bernardino Stagnino, 1507.
- PULCI, *Morgante* = Luigi Pulci, *Morgante e altre opere minori*, a cura di Aulo Greco, Torino, Utet, 2013.

- RINGHIERI, *Cento giuochi liberali* 1551 = *Cento giuochi liberali et d'ingegno ritrouati da m. Innocentio Ringhieri gentilhuomo bolognese*, Venezia, per Anselmo Giaccarelli, 1551.
- Roman de la Rose* = *Le Roman de la Rose*, publié par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1965-1979, 3 voll.
- RUSCELLI, *I Fiori delle Rime* 1558 = *I Fiori delle Rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, Venezia, per Giovanbattista e Melchiorre Sessa fratelli, 1558.
- RUSCELLI, *Le imprese illustri* 1566 = *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del s. Ieronimo Ruscelli*, Venezia, per Francesco Rampazetto, 1566.
- SAN FRANCESCO, *Cantico* = Vittore Branca, *Il cantico di frate sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze, Olschki, 1950.
- SAN FRANCESCO, *Le considerazioni* = San Francesco, *Le considerazioni sulle Stimmate*, in *I fioretti di San Francesco. Seguiti da La vita del beato Egidio, I detti del Beato Egidio, La vita di frate Ginepro*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1998 [prima ed. 1964].
- SAN PEDRO 1537 = *Carcer d'amore tradotto dal magnifico messer Lelio de Manfredi, ferrarese, de idioma spagnolo in lingua materna, historiato, et nuouamente con diligentia corretto*, Venezia, per Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1537.
- SANNAZARO, *Arcadia* = Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- SANNAZARO, *Elegie* = Jacopo Sannazaro, *Latin poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge (MA)-London, I Tatti Renaissance Library-Harvard University Press, 2009.
- SANNAZARO, *Epigr.* = Jacopo Sannazaro, *Latin poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge (MA)-London, I Tatti Renaissance Library-Harvard University Press, 2009.
- SANNAZARO, *Rime disperse* = Iacopo Sannazaro, *Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- SANNAZARO, *SeC* = Iacopo Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- SASSO, *Opera* 1501 = *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso modenese. Sonetti. CCCCVII. Capituli XXXVIII. Egloge V*, Venezia, per Bernardini Vercellense, 1501.
- SASSO, *Sonetti* = Panfilo Sasso, *Sonetti (1-250)*, edizione critica e commento a cura di Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
- SASSO, *Sonetti e capituli* 1500 = *Sonetti e capituli del clarissimo poeta miser Pamphilo sasso modenese*, Brescia, per Misinta, 1500.
- SAVIOZZO, *Rime* = Simone Serdini da Siena detto Il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- SENECA, *De benef.* = Seneca, *De beneficiis libri 8*, versione di Angelica Valli Picardi, Milano, Garzanti, 1946, 2 voll.
- SENECA, *Ep. ad Lucilium* = L. Annaei Senecae *Ad Lucilium epistulae morales*, recognovit et adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1965-1966, 3 voll.
- SERVIUS DANIELINUS 1600 = *Pub. Virgilio Maronis Bucolicorum Eclogae, X. Georgicorum, Libri III. Aeneidos, Libri XII. Et in ea Mauri Servii Honorati grammatici commentarii, ex antiquis. exemplaribus longe meliores et auctiores*, Parisiis, apud Sebastianum Nivellium, 1600.

- SFORZA, *Canzoniere* = Alessandro Sforza, *Il canzoniere*, edizione critica e introduzione a cura di Luciana Cocito, Milano, Marzorati, 1973.
- SOLINUS, *Collectanea Rerum Memorabilium* = C. Iulii Solini *Collectanea Rerum Memorabilium*, iterum recensuit Th. Mommsen, Berolini, apud Weidmannos, 1895.
- SORDELLO = Sordello, *Le poesie*, nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.
- STAZIO, *Teb.* = P. Papini Stati *Thebais*, edidit Alfredus Klotz, editionem correctiorem curavit Thomas C. Klinnert, Lipsiae, B.G. Teubner, 1973.
- STRABONE, *De situ orbis* 1510 = *Strabo de situ orbis*, Venezia, per Filippo Pincio Mantovano, 1510.
- T.V. STROZZI, *Eroticon* = Anita Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi Codici*, Modena, Tipogr. Editrice Moderna Blondi e Parmeggiani, 1916.
- TACITO, *Annales* = Cornelii Taciti *libri qui supersunt*, tertium recognovit Carolus Halm, *Tomus prior Annales continens*, Lipsiae, sumptibus et typis B. G. Teubneri, 1881.
- TANSILLO, *Canzoniere II* = Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito: secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Liguori, 1996.
- TASSO, *Dialogo* = Torquato Tasso, *Dialogo*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Giuseppe Baffetti, introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 557-576.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur, 2009.
- TASSO, *Il mondo creato* = Torquato Tasso, *Il mondo creato*, a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- TASSO, *Rime* = Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Ed., 1994, 2 voll.
- TASSO, *Risposta di Roma* = Torquato Tasso, *Risposta di Roma a Plutarco*, a cura di Claudio Gigante e Emilio Russo, Torino, RES, 2007.
- TEBALDEO, *Rime* = Antonio Tebaldeo, *Rime della vulgata*, in Id., *Rime*, voll. II.1 e 2, a cura di Tania Basile, Modena, Panini, 1992.
- TEBALDEO, *Rime dubbie* = Antonio Tebaldeo, *Rime dubbie*, in Id., *Rime*, vol. III.2 a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
- TEBALDEO, *Rime estravaganti* = Antonio Tebaldeo, *Rime estravaganti*, in Id., *Rime*, voll. III.1 e 2, a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
- TEBALDEO, *Stanze* = Antonio Tebaldeo, *Stanze*, in Id., *Rime*, vol. III.2 a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
- THAÜN, *Bestiaire* = *Il «Bestiaire» di Philippe de Thäün*, in *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996.
- TIBULLO = Tibullo, *Le elegie*, a cura di Francesco della Corte, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1980.
- TRISSINO, *Rime* = Giangiorgio Trissino, *Rime: 1529*, a cura di Amedeo Quondam, nota metrica di Gabriella Milan, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

- UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* = Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini e di Guido Arbizzoni, Settimio Lanciotti, Giorgio Nonni, Maria Grazia Sassi, Alba Tontini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, 2 voll.
- VALERIO MASSIMO = Valeri Maximi *Facta et dicta memorabilia*, edidit John Briscoe, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1998, 2 voll.
- VARCHI, *Rime* = Benedetto Varchi, *Rime*, in *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Rachei intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'A., aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, Trieste, dalla sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1859, vol. II, pp. 831-1012.
- VARCHI, *Lezione* = *Lezione di M. Benedetto Varchi nell'Accademia di Padova sopra un sonetto del Casa e sulla gelosia*, ivi, vol. II, pp. 570-578.
- VELLUTELLO, *La Comedia* = Alessandro Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Ed., 2006, 3 voll.
- VILLANI, *Nuova cronica* = Giovanni Villani, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1990-1991, 3 voll.
- VIRGILIO / VERG., *Aen.* = Virgilio, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983, 6 voll.
- VIRGILIO, *Ecl.* = P. Vergilius Maro *Bucolica*, edidit et apparatus critico instruxit Silvia Ottaviano; *Georgica* edidit et apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.
- VIRGILIO, *Georg.* = Vergilius Maro *Bucolica*, edidit et apparatus critico instruxit Silvia Ottaviano; *Georgica* edidit et apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.
- VISCONTI, *Canzonieri* = Gasparo Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di Paolo Bongrani, Milano, Mondadori, 1979.
- VISCONTI, *Pasitea* = Gasparo Visconti, *Pasitea*, in *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983.
- ZENO, *Lettere 1785* = *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo [...] seconda edizione in cui le Lettere già stampate si emendano, e molte inedite se ne pubblicano*, volume VI, Venezia, per Francesco Sansoni, 1785.

I testi biblici sono tratti dalla *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, edidit Bonifatius Fisher et alii, Stuttgart 1975. Di seguito i libri citati nel commento: *Act. Ap.*, *Iac*, *Idt*, *Ps*, *Eccli*, *Iob*, *Evangelia apocrypha* (ed. Tischendorf VII-VIII).

Studi

- ACUCELLA 2014 = Cristina Acucella, *Luna, Endimione e la «morte nel bacio». Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, in «Griseldaonline», 14, 2014, pp. 1-18.
- AGNELLI-RAVEGNANI 1933 = Giuseppe Agnelli, Giuseppe Ravegnani, *Annali delle edizioni aristotee*, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 voll.
- ALBONICO 2000 = Simone Albonico, *Osservazioni sulla struttura delle Satire*, in BERRA 2000, pp. 65-82.

- ALBONICO 2004 = Simone Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Filologia italiana», 1, 2004, pp. 161-182.
- ALBONICO 2017a = Simone Albonico, *Osservazioni paleografiche e considerazioni testuali sul manoscritto ferrarese delle «Satire» (ms. F)*, in *Studi sulle 'Satire' di Ariosto*, a cura di Michel Paoli ed Emilio Russo, con la collaborazione di Paulina Spiechowicz, num. mon. de «L'Ellisse», XII, 2017, 2, pp. 17-36.
- ALBONICO 2017b = Simone Albonico, *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, a cura di Umberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 73-100.
- ALBONICO 2018 = Simone Albonico, *Struttura e formanti metrici dei testi*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, Edizioni ETS, 2018, pp. 169-193.
- ALBONICO 2019a = Simone Albonico, *Verso un nuovo testo delle «Satire» di Ludovico Ariosto*, in ARIOSTO, *Satire*, pp. 9-31.
- ALBONICO 2019b = Simone Albonico, *Pour un retour aux manuscrits de l'Arioste*, in «Genesis», 49, 2019, pp. 29-43.
- ALBONICO 2021 = Simone Albonico, *Ludovico Ariosto*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento III*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli e Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2021, ics.
- ARDISSINO 2013 = Erminia Ardisino, *Le ninfe, il Boccaccio, la storia*, in «Italianistica», 42, 2, 2013, pp. 17-29.
- ARGURIO 2019 = Silvia Argurio, *Passione terrena e miracolo celeste: i fiumi a ritroso fra sestina e Commedia*, in «L'Alighieri», 53, 2019, pp. 115-122.
- ARIANI 1988 = Marco Ariani, commento a PETRARCA, *Triumphs*.
- BACCHELLI 1958 = Riccardo Bacchelli, *La congiura di don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Milano, Mondadori, 1958 [prima ed. 1931].
- BALDACCIO 1999 = *Lirici del Cinquecento*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Longanesi, 1999 [prima ed. 1957].
- BALDASSARI-COMELLI 2020 = *I «Sonetti et Canzoni» di Iacopo Sannazaro (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)*, a cura di Gabriele Baldassari e Michele Comelli (*Quaderni di Gargnano IV*), Milano, Università degli studi di Milano, 2020.
- BALSANO 1981 = *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Maria Antonella Balsano, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1981.
- BARBERI SQUAROTTI 2000 = Giovanni Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.
- BARCHIESI-ROSATI 2005 = Alessandro Barchiesi, Gianpiero Rosati, commento a OVIDIO, *Met.*
- BARONE 1910 = Giuseppe Barone, *Un presunto madrigale di L. Ariosto e le «due cose belle» di G. Leopardi*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», LV, 1910, pp. 307-324.
- BAROTTI 1741 = Giovanni Andrea Barotti, commento a *Opere in versi e in prosa 1741*.
- BAROTTI 1766 = Giovanni Andrea Barotti, commento a *Opere con dichiarazioni 1766*.

- BARTOLOMEO 1993 = Beatrice Bartolomeo, *La mano, la fenice, la navigatio. Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto de' Conti*, in «Rivista di letteratura italiana», XI, 1-2, 1993, pp. 103-142.
- BARTOLOMEO 1997 = Beatrice Bartolomeo, *Un manoscritto quattrocentesco di rime di Niccolò Lelio Cosmico. Il Ms. Marciano it. IX 152*, in «Lettere italiane», 49, 1997, pp. 600-623.
- BARUFFALDI 1807 = *La vita di M. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi Giuniore*, Ferrara, Pe' Soci Bianchi e Negri, 1807.
- BASILE 1992 = Tania Basile, commento a TEBALDEO, *Rime*.
- BERRA 2000 = *Fra Satire e Rime ariostesche*. Atti del convegno di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999), a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000.
- BERRA 2019 = Claudia Berra, commento a *Satire VII*, in ARIOSTO, *Satire*.
- BERTANA 1909 = Emilio Bertana, *Minuzia ariostesca*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», LIII, 1909, pp. 445-446.
- BERTOLINI 2009 = Lucia Bertolini, *Ecfraasis architettonica e laudatio urbis: qualche esempio nel Quattrocento*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Olschki, 2009, vol. II, pp. 37-55.
- BETTARINI 2005 = Rosanna Bettarini, commento a Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a sua cura, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
- BIANCHI 1992 = Stefano Bianchi, commento a ARIOSTO, *Rime*.
- BIGI 1953 = Emilio Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXX, 1953, pp. 31-61 [poi in Id., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 47-76]
- BIGI 1967 = Emilio Bigi, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186.
- BIGI 1968 = Emilio Bigi, *Vita e letteratura nella poesia giovanile dell'Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXLV, 1968, pp. 1-37 [poi in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 155-188].
- BIGI 1974 = Emilio Bigi, *Le ballate del Petrarca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CLI, 1974, pp. 481-493.
- BIGI 1975 = Emilio Bigi, *Le liriche volgari dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto*. Atti del convegno internazionale (27 settembre-5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 49-71. [poi in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 191-227]
- BIGI 2012 = Emilio Bigi, commento a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, Bur, 2012. [prima ed. del commento 1982]
- BINNI 1947 = Walter Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina, D'Anna, 1947.
- BINNI 2015 = Walter Binni, *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il ponte editore, 2015.
- BOCO 1997 = Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del Furioso*, Perugia, Guerra, 1997, vol. I.
- BOCO 2001 = Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del Furioso*, Perugia, Guerra, 1997, vol. II.

- BOCO 2005 = Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del Furioso*, Perugia, Guerra, 2005, vol. III.
- BOGANI 1992 = Emilio Bogani, *Il giardino di Prato. Lieti convegni e molli amori nel '500 pratese e fiorentino nelle testimonianze poetiche di Nicolò Martelli e Bindaccio Guizzelmi*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1992.
- BORSA 2016 = Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita nuova attraverso i due Guidi*, in *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, edité par Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75-92.
- BOZZETTI 1980 = Galeazzo di Tarsia, *Rime*, edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980.
- BOZZETTI 1985 = Cesare Bozzetti, *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Ed., 1985, vol. I, pp. 83-118.
- BOZZETTI 2000 = *Le rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento ai testi I-XX di Cesare Bozzetti*, a cura di Claudio Vela, in BERRA 2000, pp. 223-90.
- BUSETTO 1983 = Giorgio Busetto, *Coppa, Iacopo*, in *DBI*, 28, 1993.
- BUTAZZI 1991 = Grazietta Butazzi, *La 'magnificentia' della corte. Per una storia della moda nella Ferrara estense prima del governo di Ercole I*, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel rinascimento padano*, Modena, Panini, 1991, vol. II *Saggi*, pp. 119-132.
- CABANI 2000 = Maria Cristina Cabani, *Le Rime e il Furioso*, in BERRA 2000, pp. 393-427.
- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- CABRINI 2000 = Anna Maria Cabrini, *Nei giardini dell'Eden (tra Poliziano e Ariosto)*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana: in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, vol. I, pp. 311-335.
- CAMBI 1786 = *Istorie di Giovanni Cambi cittadino fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da Fr. Ildefonso di San Luigi carmelitano scalzo della provincia di Toscana accademico fiorentino*, vol. III, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786.
- CAMPEGGIANI 2017 = Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017.
- CAPOVILLA 1978 = Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana antica*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIV, 1, 1977, pp. 238-260.
- CARDUCCI 1936 [1881] = Giosuè Carducci, *Ariosto e Voltaire*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1936, vol. XIV, pp. 119-135.
- CARLINI 1958 = Anna Carlini, *Progetto di edizione critica delle liriche di Ludovico Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 1-40.
- CARRAI 1990 = Stefano Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.
- CARRAI 1999 = Stefano Carrai, *Nicolò D'Arco personaggio di un'egloga ariostesca*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 141-151.
- CARRAI 2000 = Stefano Carrai, *Classicismo dell'Ariosto lirico*, in BERRA 2000, pp. 379-392.

- CARRAI 2006 = Stefano Carrai, *L'usignolo di Bembo: un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006.
- CARUSO 2017 = Carlo Caruso, *Rolli, Paolo Antonio*, in *DBI*, 88, 2017.
- CASADEI 1988 = Alberto Casadei, *Notizie intorno alla prima edizione dei «Cinque canti»*, in «Schifanoia», 6, 1988, pp. 205-206.
- CASADEI 1992 = Alberto Casadei, *Sulle prime edizioni a stampa delle «Rime» ariostesche*, in «La Bibliofilia», 94, 2, 1992, pp. 187-195.
- CASANOVA 1979 = Angelo Casanova, *La famiglia di Pandora: analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze, Clusf stampa, 1979.
- CASTELLANI 1967-1970 = Arrigo Castellani, *Italiano e fiorentino argenteo*, in «Studi linguistici italiani», VII, 1967-1970, pp. 3-19.
- CATALANO 1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1931, 2 voll.
- Catalogo dei codici miniati* 2014 = *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana*, vol. I, *I manoscritti Rossiani*, 2, Ross. 416-1195, a cura di Silvia Maddalo, con la collaborazione di Eva Ponzi e il contributo di Michela Torquati, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.
- CERBO 2010 = Anna Cerbo, *Il mito della fenice da Petrarca a Bruno: immagini e simboli*, in *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, a cura di Franco Mazzei e Patrizia Carioti, Napoli, Università degli studi di Napoli l'Orientale, 2010, I, pp. 409-424.
- CERIOTTI-DALLASTA 2008 = Luca Ceriotti, Federica Dallasta, *Il posto di Caifa. L'Inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- CESARANI 1966 = Remo Ceserani, *Benucci, Alessandra*, in *DBI*, 8, 1966.
- CESARANI-ZATTI 2013 = Remo Cesarani, Sergio Zatti, commento a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque canti*, a loro cura, Torino, Utet, 2013 [prima ed. 1997].
- CHIAVACCI LEONARDI 2012 = Dante, *Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012 [prima ed. 1996].
- CHITTOLINA 1965-1966 = Roberto Chittolina, *Progetto di edizione critica delle rime di Ludovico Ariosto*, Tesi di laurea, relatore: Cesare Segre, Università degli studi di Pavia, a.a. 1965-1966.
- CHITTOLINA 1967 = Roberto Chittolina, *Sulle rime dell'Ariosto. Problemi di attribuzione*, in «Studia Ghisleriana», serie II, III, 1967, pp. 296-311.
- CIAVOLELLA 1976 = Massimo Ciavolella, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- CIGNARELLA 2011 = Anna Cignarella, *Virgilio a scuola. Servio e il secondo libro dell'Eneide*, in appendice Virgilio, *Eneide II*, traduzione performativa di Giovanni Cipriani, Foggia, Edizioni Il Castello, 2011.
- CIORANESCU 1963 = Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963 (rist. anast. dell'ed. Paris, Éditions des presses modernes, 1939), vol. I.
- COMBONI 2000 = Andrea Comboni, *Il Canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in BERRA 2000, pp. 291-310.
- COMBONI 2017 = Andrea Comboni, *Achillini, Giovanni Filoteo*, in ACAV.

- CONTINI, *Come lavorava* = Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, su «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937 [poi in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241].
- D'ORTO 2001 = Alfredo D'Orto, *Criteri e tecniche di imitazione nelle Satire dell'Artiosto*, in «Critica letteraria», XXIX, 2001, pp. 419-433.
- DAL CENGIO 2019 = Martina Dal Cengio, *Il genere epicedico come affermazione di una sodalitas. Il contesto veneziano*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di Sabrina Stroppa e Nicole Volta, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 169-204.
- DANZI 1989 = Massimo Danzi, *Nota al testo a BANDELLO, Rime*.
- DANZI 2017 = Massimo Danzi, *Gli alberi e il "libro". Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Italice», XX, 2017, pp. 19-148.
- DANZI 2018 = Massimo Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarietà del Petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 199-219.
- DAVOLI 2018 = Francesco Davoli, *Le "Rime" (1529) di G. G. Trissino. Commento alle Canzoni*, Tesi di laurea diretta da Franco Tomasi, Università degli studi di Padova, 2017-2018.
- DE ROBERTIS 2005 = Domenico De Robertis, *Commento a Dante Alighieri, Rime*, edizione commentata a sua cura, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- DIAZ 1900 = Maria Diaz, *Le correzioni all'"Orlando Furioso"*, Napoli, Tessitore, 1900.
- DILEMMI 2000 = Giorgio Dilemmi, *Una scheda per i "sospiri" dell'Ariosto (Sonetti XXIV)*, in BERRA 2000, pp. 479-498.
- DIMUNDO 1995 = Rosalba Dimundo, *Properzio e la 'domina' elegiaca*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*. Atti del Convegno (Pesaro 28-30 aprile 1994), a cura di Renat Raffaelli, Ancona, Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche, 1995, pp. 319-332.
- DIONISOTTI 1966 = Carlo Dionisotti, commento a BEMBO, *Prose e rime*.
- DONÀ 2003 = Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'anima guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2003.
- DONATI 1889 = Leone Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati da Voltaire*, Halle, Niemeyer, 1889.
- DONNINI 2008 = Andrea Donnini, *Nota al testo e Commento a BEMBO, Rime*.
- DORIGATTI 2006 = Marco Dorigatti, *Introduzione a ARIOSTO, OF A*.
- DORIGATTI 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'Orlando furioso (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*. Atti del Convegno internazionale - X Settimana di Alti Studi Rinascimentali, Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 12-15 dicembre 2007, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.
- DORIGATTI 2018 = Marco Dorigatti, «Donno Hippolyto da Este». *Il vero volto del dedicatario del «Furioso»*, in *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 17-48. Disponibile online: <http://books.openedition.org/ledizioni/10059>.
- ERSPAMER 1987 = Francesco Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto: il sonetto proemiale*, in «Schifanoia», IV, 1987, pp. 109-114.

- FAGIOLI VERCELLONE 1991 = Guido Fagioli Vercellone, *De Rossi, Giovan Francesco*, in *DBI*, vol. 39, 1991.
- FATINI 1909 = Giuseppe Fatini, *Quattro poesie inedite di Ludovico Ariosto*, in *A Vittorio Cian i suoi scolari dell'Università di Pisa, 1909-1908*, Pisa, Mariotti, 1909, pp. 95-112 e 281-282.
- FATINI 1910 = Giuseppe Fatini, *Per un'edizione critica delle «Rime» di Ludovico Ariosto*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XV, 1910, pp. 19-54.
- FATINI 1915 = *Le opere minori di Ludovico Ariosto scelte e commentate da Giuseppe Fatini*, Firenze, Sansoni, 1915.
- FATINI 1924a = Giuseppe Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», Supplemento 22-23, 1924, pp. 133-297.
- FATINI 1924b = Ludovico Ariosto, *La lirica*, a cura di Giuseppe Fatini, Bari, Laterza, 1924.
- FATINI 1934 = Giuseppe Fatini, *Le Rime di Ludovico Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», Supplemento 25, 1934.
- FAVARO 2010 = Maiko Favaro, *Giochi di prospettive: le Rime di Ariosto fra petrarchismo e classicismo*, in «Humanistica», V, 2010 [ma 2011], 2, pp. 123-131.
- FEDELI 1986 = Paolo Fedeli, *Properzio e l'amore elegiaco*, in *Bimillenario della morte di Properzio*. Atti del convegno internazionale di studi properziani, Roma-Assisi 21-26 maggio 1985, Assisi, Porziuncola, 1986.
- FEDI 1976 = Roberto Fedi, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto. Lingua stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 283-302.
- FEDI 1990 = Roberto Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Ed., 1990.
- FEDI 2003 = *Ariosto today. Contemporary perspectives*, edited by Donald Beecher, Massimo Ciavolella and Roberto Fedi, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- FERRARI 1989 = Vincenzo Ferrari, *L'araldica estense nello sviluppo storico del dominio ferrarese*, a cura di Chiara Forlani, introduzione di Luciano Chiappini, Ferrara, Belriguardo, 1989.
- FERRETTI 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», XXXVII, 2008, 3 (*Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*), pp. 63-75.
- FERRONI 2008 = Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Ed., 2008.
- FERRONI 2018 = Giulio Ferroni, *Canto XLIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, Firenze, SISMEL-Edizione del Galluzzo, 2018, pp. 507-528.
- FINAZZI 2002-2003 = Maria Finazzi, *Edizione critica delle rime del canzoniere di Ludovico Ariosto*, Tesi di dottorato diretta da Simone Albonico, Università di Pavia, a.a. 2002-2003.
- FIRPO 1963-1964 = Ludovico Ariosto, *Cinque canti di un nuovo libro di M. Lodovico Ariosto, i quali seguono la materia del Furioso di nuovo mandati in luce*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Utet, 1963-1964.
- FLORIANI 1985 = Piero Floriani, *La collaborazione di Abdelkader Salza*, in *Cent'anni di Giornale storico della letteratura italiana*. Atti del Convegno, a cura di Emilio Bigi, Ettore Bonora,

- Gianfranco Folena, Mario Marti, Marziano Guglielminetti, Mario Pozzi, Torino, Loescher, 1985, pp. 237-260.
- FLORIANI 1988 = Piero Floriani, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*. Atti del Convegno, Mantova Palazzo Ducale, 21-22-23 maggio 1987, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 1988, pp. 237-264.
- FLORIANI 1996 = Piero Floriani, "*Alma cortese*". *Dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 245-256.
- FRAGNITO 1992 = Gigliola Fragnito, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, in «Lettere italiane», XLIV, 1992, pp. 208-239.
- FRAGNITO 1997 = Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997.
- FURLAN 2011 = Francesco Furlan, *La geografia dell'Ariosto*, in *Uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 105-112.
- GALLINARO 1999 = Ilaria Gallinaro, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999.
- GANDOLFO 1978 = Francesco Gandolfo, *Mistica, ermetismo e sogno in una figura allegorica: Endimione*, in Id., *Il "Dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 43-75.
- GENOVESE 2013 = Gianluca Genovese, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso "recato ad uso della gioventù"*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Daniela Caracciolo e Massimiliano Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 285-305.
- GIGLIUCCI 2001 = Roberto Gigliucci, *Contro la luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, in «Italique», IV, 2001, pp. 21-29 (disponibile online: <http://journals.openedition.org/italique/159>).
- GIGLIUCCI 2004a = Roberto Gigliucci, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- GIGLIUCCI 2004b = Lodovico Domenichi, *Rime*, a cura di Roberto Gigliucci, Torino, Res, 2004.
- GIUNTA 2018 = Claudio Giunta, commento a DANTE, *Rime*.
- GORNI 1984 = Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, III.1 *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.
- GORNI 2001 = Pietro Bembo, *Rime*, a cura di Guglielmo Gorni, in *Poeti del Cinquecento*, tomo I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 39-189.
- GRABHER 1947 = Carlo Grabher, *La poesia minore dell'Ariosto. La lirica latina, la lirica volgare, le Satire e una nota sul carattere dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1947.
- GRESTA 2003 = Riccardo Gresta, *Decorazioni a ghirlande e stemmi rovereschi*, in «CeramicAntica», 2003, pp. 22-31.
- GRITTI 2018 = Valentina Gritti, commento a ARIOSTO, *Cinque canti*.

- GUASSARDO 2018 = Giada Guassardo, *Ludovico Ariosto ed Ercole Strozzi: appunti su un rapporto dimenticato*, in «Schifanoia», 54/55, 2018, 1-2 (*Nel “segno” del Furioso. L’incantato cosmo di Ludovico Ariosto e la cultura dei suoi tempi. Atti del Convegno internazionale XIX Settimana di Alti Studi Rinascimentali*), pp. 343-358.
- GUASSARDO 2019a = Giada Guassardo, *Ariosto’s Rime and the 1516 Furioso: Cases of poetic memory*, in *Dreaming again on things already dreamed. 500 years of Orlando furioso (1516-2016)*, ed. by Marco Dorigatti and Maria Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 111-132.
- GUASSARDO 2019b = Giada Guassardo, *Le Rime di Ariosto: la memoria poetica come ricostruzione di un contesto letterario e culturale*, in *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, a cura di Giuseppe Alvino, Marco Berisso e Irene Falini, Genova, GUP – Genova University Press, 2019, pp. 233-244.
- GUASSARDO 2020a = Giada Guassardo, *Ne la stagion che ’l bel tempo rimena: a ‘Medicean’ poem by Ludovico Ariosto*, in «Italianistica», XLIX, 2020, 1, pp. 83-98.
- GUASSARDO 2020b = Giada Guassardo, *The Portrayal of Women in Ariosto’s Rime*, in «The Modern Language Review», 115, 2020, 3. pp. 554-589.
- GUASSARDO 2020c = Giada Guassardo, «*L’uom che di veder tanto desio*». *Sulle tracce dei (mancati) rapporti fra Ariosto e Sannazaro*, in BALDASSARI-COMELLI 2020, pp. 435-458 (disponibile online: creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
- GUASSARDO 2021 = Giada Guassardo, *The Italian Love Poetry of Ludovico Ariosto: Court Culture and Classicism*, Firenze, Olschki, 2021.
- GUIDOLIN 2010 = Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- GÜNTERT 1971 = Georges Güntert, *Per una rivalutazione dell’Ariosto minore: le Rime*, in «Lettere italiane», XXIII, 1, 1971, pp. 29-42.
- HANÜSS PALAZZINI 1983 = Giovanni Muzzarelli, *Rime*, edizione critica a cura di Giuseppina Hannüss Palazzini, Mantova, G. Arcari, 1983.
- HERMANN 1994 = Hermann Julius Hermann, *La miniatura estense*, cura, apparati e note di Federica Toniolo, introduzione di Giordana Mariani Canova, traduzione di Giovanna Valenzano, Modena, Panini, 1994.
- INFELISE 1990 = Mario Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1990.
- INFELISE-MARINI 1990 = *Remondini. Un editore del Settecento*. Catalogo della Mostra tenuta Bassano del Grappa nel 1990 e a Milano nel 1991, a cura di Mario Infelise, Paola Marini, Milano, Electa, 1990.
- KNECHT 2015 = Robert Knecht, *Francis I and Sixteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- La miniatura a Ferrara* 1998 = *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all’eredità di Ercole de’ Roberti*, direzione della mostra: Anna Maria Visser Travagli, progetto e coordinamento scientifico: Giordana Mariani Canova, cura del catalogo: Federica Toniolo, Modena, Panini, 1998.
- LEDDA 1999 = Giuseppe Ledda, *L’impossibile convenientia: topica dell’indicibilità e retorica dell’aptum in Dante*, in «Lingua e stile», 3, 1999, pp. 449-470.

- LEDDA 2017 = Giuseppe Ledda, *Similitudini venatorie e bestiario d'amore nell'«Orlando furioso»*, in «Lettere italiane», LXIX, 2017, 3, pp. 557-574.
- LEVI D'ANCONA 1977 = Mirella Levi D'Ancona, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze, Olschki, 1977.
- LONGHI 1979 = Silvia Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, in «Strumenti Critici», 39-40, 1979, pp. 265-300.
- LONGHI 1989 = Silvia Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo. La voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini ed Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 385-398.
- LONGHI 2000 = Silvia Longhi, *Il cavallo dell'Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 515-528.
- LOONEY 2006 = Dennis Looney, *Il mito di Fetonte ed altri miti luttuosi nel rinascimento ferrarese, in Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 151-61.
- LUCERI 2007 = *Gli epitalami di Blossio Emilio Dragonzjo (Rom. 6 e 7)*, a cura di Angelo Luceri, Roma, Herder Editrice e Libreria, 2007.
- MALINVERNI 1999 = Massimo Malinverni, *Note per un bestiario lirico tra Quattro e Cinquecento*, in «Italice», II, 1999, pp. 7-31 (disponibile al link: <https://doi.org/10.4000/italique.67>).
- MANCHISI 1898 = Michele Manchisi, *Dell'autenticità di una canzone dell'Ariosto e della persona per cui fu scritta*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», III, 1898, pp. 247-254.
- MANIACI 2002 = Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002.
- MANN 1992 = Nicholas Mann, *Il Petrarca giardiniere (a proposito del sonetto CCXXVIII)*, in «Lectura Petrarce», 12, 1992, pp. 235-256.
- MARCHAND 1992 = Jean-Jacques Marchand, *Nota al testo* in TEBALDEO, *Rime estravaganti*.
- MARCOZZI 2011 = Luca Marcozzi, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011.
- MARINI 2019 = Paolo Marini, commento a *Satire IV*, in ARIOSTO, *Satire*.
- MAZZOLENI 1987 = Carla Mazzoleni, *Per la storia delle «Rime» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino: storia e filologia classica, filologia e storia della letteratura moderna, storia dell'arte, scuola e società*, Pavia, s.n., 1987, pp. 103-135.
- MCMANAMON 1991 = John M. McManamon, *Marketing a Medici Regime: The Funeral Oration of Marcello Virgilio Adriani for Giuliano de' Medici (1516)*, in «Renaissance Quarterly», XLIV, I, 1991, pp. 1-41.
- MIGLIORINI 1957 = Bruno Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 156-174.
- MIGLIORINI 2001 = Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 2001. [prima ed. 1960]
- MOLINI 1824 = Giuseppe Molini, commento a ARIOSTO, *Poesie varie 1824*.
- MONSON 1994 = Don A. Monson, *Les "lauzengiers"*, in «Medioevo romanzo», 19, 1994, pp. 219-235.
- MOROSSI 2000 = Paola Morossi, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, in «Studi di Filologia Italiana», 58, 2000, pp. 173-197.

- MOOS = Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, München, Fink, 1971-1972, 4 voll.
- NELLI 1963 = René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.
- OLIVADESE 2019 = Elisabetta Olivadese, *Per l'«Orazione in morte Di Barbara d'Austria» di Torquato Tasso: Studi Preparatori*, in «Filologia e Critica», XLIV, 2019, pp. 1-14.
- OLIVADESE 2020 = Elisabetta Olivadese, *Studio sull'allestimento dell'opera omnia di Torquato Tasso a cura di Giovanni Bottari*, in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2020, pp. 55-96.
- OLIVADESE 2019-2020 = Elisabetta Olivadese, *Le orazioni di Torquato Tasso. Edizione critica e commentata*, Tesi di dottorato sotto la direzione di Emilio Russo, Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020.
- ORI 2015 = Anna Maria Ori, *Pio*, in *DBI*, 83, 2015.
- ORLANDINI 1730 = Stefano Orlandini, commento a *Opere di M. Lodovico Ariosto 1730*.
- PACCA 2016 = Vinicio Pacca, *Fortuna*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 140-151.
- PAGNOTTA 1995 = Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.
- PANDOLFI 2004 = Claudia Pandolfi, *Introduzione a Pellegrino Prisciani, Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia*, a cura di Claudia Pandolfi, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 2004.
- PANOFSKY 1975 = Erwin Panofsky, *Cupido cieco*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, traduzione di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-183.
- PANTANI 2002 = Italo Pantani, «La fonte d'ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- PANTANI 2006 = Italo Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno Ed., 2006.
- PANTANI *i.c.s.* = *Una lettura controcorrente del sonetto ariostesco Come creder debbo io che Tu in ciel oda, i.c.s.*
- PAPINI 1957 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Pietro Papini, nuova presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Sansoni, 1957. [prima ed. del commento 1916]
- PASTOUREAU 2008 = Michel Pastoureau, *L'orso. Storia di un re decaduto*, Torino, Einaudi, 2008.
- PELLEGRINI 2009 = Marco Pellegrini, *Le guerre d'Italia: 1494-1559*, Bologna, il Mulino, 2009.
- PEONIA 2017 = Alessandro Peonia, *Timoteo Bendedei*, in *ACAV*.
- PERNOT 1993 = Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993, 2 voll.
- PETRONE 2013-2014 = Miriam Petrone, *Per un bestiario dell'Orlando furioso*, Tesi di dottorato sotto la supervisione di Diamante Ordine, Università della Calabria, a.a. 2013-2014.
- PETTERUTI PELLEGRINO 2018 = Pietro Petteruti Pellegrino, *Sertorio Quattromani lettore di Bembo. I "Luoghi difficili" delle "Rime"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.
- PEZZANA 1776 = Giuseppe Pezzana, commento a *Opere varie 1776*.
- PEZZANA 1833 = *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Affò e continuate da Angelo Pezzana*. Tomo settimo e ultimo, Parma, Dalla Ducale Tipografia, 1833.

- PEZZÉ 2018 = Stefano Pezzé, *La Cerva bianca di Antonio Fileremo Fregoso: commento e storia del simbolo*, Tesi di dottorato sotto la direzione di Tiziano Zanato, Università Ca' Foscari, Venezia, 2018.
- PIAZZONI 2008 = Ambrogio Maria Piazzoni, *Un collezionista e i suoi libri. Il fondo Rossiano della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Buletto dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 110, 2008, pp. 158, 164.
- PICH 2008 = Federica Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*» (O.F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 259-267.
- PIERINI 2012 = Rita Pierini, *Nei cieli di Icaro e Fetonte, tra antico e moderno (Ovidio, Seneca, Dante, poeti del '500, D'Annunzio)*, in *Aspetti della Fortuna dell'antico nella Cultura europea*. Atti dell'Ottava Giornata di Studi, a cura di Sergio Audano e Giovanni Cipriani, Foggia, Edizioni Il Castello, 2012, pp. 103-127.
- PIRAZZOLI 1906 = Valentino Pirazzoli, *Gli amori dell'Ariosto e il suo canzoniere*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», XLVIII, 1906, pp. 124-144.
- POLIDORI 1857 = Filippo Luigi Polidori, commento a *Opere minori* 1857.
- POZZI 1974 = Giovanni Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.
- POZZI 1993 = Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- PRALORAN 2007 = Marco Praloran, *Le Canzoni degli occhi: una interpretazione*, in «Stilistica e metrica italiana», 7, 2007, pp. 33-75 [ora in Id., *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013].
- PRANDI 2004 = Stefano Prandi, *Il volo, il desiderio, la caduta. Icaro nella Lirica italiana e francese del XVI secolo*, in «Italique», VII, 2004, pp. 101-135.
- PROCACCIOLI 2019 = Paolo Procaccioli, commento a *Satire VI*, in ARIOSTO, *Satire*.
- QUAZZA 1960 = Romolo Quazza, *Alfonso I d'Este, duca di Ferrara*, in DBI, 2, 1960.
- RABITTI 2000 = Giovanna Rabitti, *Forme del petrarchismo ariostesco*, in BERRA 2000, pp. 429-456.
- REMCI = *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento* (REMCI), censimento di Guglielmo Gorni, edito per sua cura e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008.
- RIDOLFI 1949 = Roberto Ridolfi, *Stampe popolari per il ritorno de' Medici in Firenze l'anno 1512*, «La Bibliofilia», LI, 1949, pp. 28-36.
- RINALDI 2000 = Rinaldo Rinaldi, *Maghe e silenzi dell'Ariosto, fra i capitoli e il Furioso*, in BERRA 2000, pp. 311-354.
- ROHLFS 1969 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, traduzione di Temistocle Franceschi e Maria Caciagli Fancelli, Torino, Einaudi, 1969.
- ROLLI 1716 = Paolo Antonio Rolli, commento a ARIOSTO, *Delle Satire e Rime* 1716.
- RONCACCIA 2012 = Alberto Roncaccia, *Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto Avventuroso carcere soave*, in «Italique», XV, 2012, pp. 149-161.
- ROSACE 2020 = Rosanna Morace, *Turchi, Francesco*, in DBI, 97, 2020.
- ROZZO 1994 = Ugo Rozzo, *Index de Parme 1580*, in *Index de Rome 1590, 1593, 1596. Avec étude des index de Parme 1580 et Munich 1582*, vol. IX, par J.M. Bujanda, Ugo Rozzo, Peter G. Bietenholz, Paul F. Grendler, Genève, Droz, 1994, pp. 17-185.

- RUSSO 2019 = Emilio Russo, commento alla *Satira I*, in ARIOSTO, *Satire*.
- SABBADINI 1885 = Remigio Sabbadini, *Storia del ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, Loescher, 1885.
- SALZA 1901 = Abdelkader Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'“Orlando furioso” con notizia di alcuni trattati del 500 sui colori*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», XXXVIII, 1901, pp. 311-363.
- SALZA 1907 = Abdelkader Salza, *Intorno all'Ariosto minore*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, a cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, I, pp. 375-418 [403-411].
- SALZA 1914 = Abdelkader Salza, *Studi su Ludovico Ariosto*, Città di Castello, Lapi, 1914.
- SANSOVINO 1561 = Francesco Sansovino, annotazioni a ARIOSTO, *Rime* 1561.
- SANTAGATA 1979 = Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.
- SANTAGATA 1996 = Marco Santagata, commento a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a sua cura, Milano, Mondadori, 1996.
- SANTORO 1989 = Ludovico Ariosto, *Opere*, vol. III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, Utet, 1989.
- SARTORI 2017 = Stefania Sartori, *Liburnio, Niccolò*, in ACAV.
- SCAPECCHI 2013 = Piero Scapecchi, *Molini, Giuseppe*, in DBI, 75, 2011.
- SEGRE 1954 = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- SEGRE 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- SEGRE 1984 = Cesare Segre, *Difendo l'Ariosto. Sulle correzioni autografe delle Satire*, in «Rivista di letteratura italiana», 2, 1984, pp. 145-162.
- SEGRE 1987 = Ludovico Ariosto, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987.
- SERRA 1974 = Luciano Serra, *Da Tolomeo alla Garfagnana: la geografia dell'Ariosto*, in «Bollettino Storico Reggiano», VII, 28, 1974, pp. 151-184.
- SETTIS 1978 = Salvatore Settis, *La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978.
- SHEMEK 1989 = Deanna Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, in «MLN», 104, 1989, 1, pp. 68-97.
- SIMONETTA 2017 = Marcello Simonetta, *Le Satire di Ariosto, i Medici e Machiavelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV, 2017, pp. 187-211.
- SPAGGIARI 1984 = William Spaggiari, *Giuseppe Pezzana e l'edizione Herissant delle opere di Metastasio*, in «Italianistica», XIII, 1-2, 1984, pp. 175-191.
- SPAGGIARI-TRENTI 1985 = Angelo Spaggiari, Giuseppe Trenti, *Gli stemmi estensi ed austro-estensi. Profilo storico*, Modena, Aedes Muratoriana, 1985.
- SPILA 2009 = Cristiano Spila, «Bianca agonia». *La morte del cigno nell'arte e nella letteratura*, in «Rivista di letteratura italiana», 38, 2, 2009, pp. 391-413.
- STELLA 1976 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia a Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 49-64.

- STROPPA 2011 = Sabrina Stroppa, commento a PETRARCA, *Rvf.*
- STROPPA 2016 = Sabrina Stroppa, *Amore*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 44-55.
- STROPPA 2018 = Sabrina Stroppa, *Canto XLII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, a cura di Annalisa Izzo, Franco Tomasi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018, vol. II, pp. 487-506.
- STROPPA 2020 = Sabrina Stroppa, *Una lista 'pura' di Petrarca: le cosiddette note intime (Par. lat. 2923)*, in «Studi di filologia italiana», LXXVIII, 2020, pp. 181-222.
- TABACCHI 1973 = Stefano Tabacchi, *Medici, Giuliano de'*, in *DBI*, 73, 2009.
- The painted page* 1994 = *The Painted Page. Italian Renaissance book illumination 1450-1550*, edited by Jonathan J.G. Alexander, Munich, Prestel, 1994.
- TISSONI BENVENUTI 1969 = Antonia Tissoni Benvenuti, si veda CORREGGIO, *Rime*.
- TISSONI BENVENUTI 1976 = Antonia Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313.
- TOLOMIO 1999 = Ilario Tolomio, *Corpus carcer nell'Alto Medioevo: metamorfosi di un concetto*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*. Atti del V Convegno di studi della Società italiana per lo studio del pensiero medievale, Venezia, 25-28 settembre 1995, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 3-19.
- TOMASI 2009 = Franco Tomasi, commento a TASSO, *Gerusalemme liberata*.
- TOMASI 2015 = Franco Tomasi, *Osservazioni sul libro di rime nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 11-36.
- TONELLI 1994 = Natascia Tonelli, *Le parole di Laura nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Rivista di letteratura italiana», 12, 1994, pp. 293-312.
- TONELLI 2015 = Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- TORRACA 1920 = Francesco Torraca, *Per la biografia di Ludovico Ariosto*, in «Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti», 7, 1920, pp. 257 e ss.
- TOSCANO 2018 = Tobia R. Toscano, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018.
- TOSCANO 2019 = Tobia R. Toscano, *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019.
- TOSCANO 2019a = Tobia R. Toscano, *Un manoscritto fiorentino delle rime di Sannazaro: il codice Ferraioli 827 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in TOSCANO 2019, pp. 75-88.
- TOSI 1991 = *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di Renzo Tosi, Milano, Bur, 1991.
- TROVATO 1994 = Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, vol. IV, Bologna, il Mulino, 1994.
- TURCHI 1567 = Francesco Turchi, annotazioni a *Rime et Satire 1567*.
- VAGNI 2017 = Giacomo Vagni, *Intorno alle Rime di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in *Lirica in Italia, 1494-1530. Esperienze ecdotiche e percorsi storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-

- 9 giugno 2016), a cura di Giacomo Vagni e Uberto Motta, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 125-150.
- VAGNI 2020 = Giacomo Vagni, *Episodi della fortuna del Sannazaro lirico: edizioni e studi fra Sette e Ottocento*, in BALDASSARI-COMELLI 2020, pp. 481-516.
- VAGNI 2021 = Giacomo Vagni, «Un'intera poetica» in forma di dialogo. Note e strumenti per La bellezza della volgar poesia, in «Atti e memorie dell'Arcadia», c.d.s.
- VAN DEN BROEK 1972 = Roelof van den Broek, *The myth of the phoenix. According to classical and early Christian traditions*, Leiden, Brill, 1972.
- VECCE 1993 = Carlo Vecce, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, in «Critica letteraria», XXI, 1, 1993, pp. 3-34.
- VELA 1988 = Claudio Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It.IX.143)*, in «Studi di Filologia Italiana», XLVI, 1988, pp. 163-251.
- VELA 2000 = Claudio Vela, *Gli studi di Cesare Bozzetti sulle rime dell'Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 207-221.
- VERNERO 1913 = Michele Vernerio, *Studi critici sopra la geografia nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Torino, Tipografia Palatina di Bonis e Rossi, 1913.
- VILLA 2008 = Alessandra Villa, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena»*, con una riflessione sul progetto delle Satire, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXV, 612, 2008, pp. 510-535.
- VOLTA 2019a = Nicole Volta, *Sul milieu di casa D'Avalos: consolazioni per Alfonso e Ferrante, da Jacopo Sannazaro a Bernardo Tasso*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di Sabrina Stroppa e Nicole Volta, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 123-142.
- VOLTA 2019b = Nicole Volta, *Sull'ordinamento dei capitoli ariosteschi nel manoscritto Rossiano 639: alcuni emendamenti necessari*, in «Filologia italiana», 16, 2019, pp. 23-38.
- VOLTA 2020 = Nicole Volta, *I capitoli di Ludovico Ariosto. Un'opzione lirica di terza rima*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di Laura Facini, Jacopo Galavotti, Arnaldo Soldani, Giovanna Zoccarato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2020 pp. 149-166.
- VUOLO 1962 = *Il Mare amoroso*, Edizione diplomatica – Commento – Edizione critica a cura di Emilio Vuolo, Roma, Istituto di Filologia Moderna Università di Roma, 1962.
- ZAMPESE 2000 = Cristina Zampese, *Presenze intertestuali nelle Rime dell'Ariosto*, in BERRA 2000, pp. 457-468.
- ZAMPESE 2012 = Cristina Zampese, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- ZANATO 2012 = Tiziano Zanato, commento a BOIARDO, *Am. Lib.*
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Canto XII*, in *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, vol. I Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016.
- ZICARI 2014 = Italo Zicari, *Barotti, Giovanni Andrea*, in DBI, 6, 1964.
- ZORZI-CONNELL 2002 = *Lo Stato territoriale fiorentino, secoli XIV-XV. Ricerche, linguaggi, confronti*. Atti del Seminario internazionale di studi, San Miniato, 7-8 giugno 1996, a cura di Andrea Zorzi e William J. Connell, Pisa, Pacini Fazzi, 2001.

Strumenti

ACAV = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana (liberamente disponibile al link: <https://www.treccani.it/biografico/>).

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, Utet (liberamente disponibile al link: <http://www.gdli.it>).

IMBI = *Inventario dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, collana fondata da Giuseppe Mazzatinti, Firenze, Olschki.

Patrologia latina = *Patrologia latina* nell'edizione di Jacques-Paul Migne, 1844-1855 e 1862-1865 (liberamente disponibile al link: <http://pld.chadwyck.co.uk/all/search>).