

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

5

2016



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-002-0
eISBN 978-88-9359-003-7

© Accademia dell’Arcadia, 2016

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

FRANCO PIGNATTI

Ancora sulla *belle matineuse* di Annibal Caro¹

1. *Menagio e la belle matineuse*

Se il sonetto di Annibal Caro che va sotto i due diversi *incipit Eran Theti et Giunon tranquille et chiare e Era (Eran) l'aer tranquillo et l'onde chiare* non è forse tra i prodotti più insigni della lirica italiana del XVI secolo, certamente è tra i più fortunati da quando il letterato francese Gilles Ménage (Menagio), vissuto tra il 1613 e il 1692, grande conoscitore della nostra lingua e letteratura, principiò da esso in un saggio dal titolo suggestivo, pubblicato per la prima volta nel 1652 e poi, in edizione rivista e accresciuta, nel 1689. La *Dissertation sur les sonnets pour la belle matineuse*² è dedicata a illustrare il motivo, caratteristico della poesia lirica italiana, della comparazione tra la donna che si mostra simultaneamente al levar del sole e la sua penetrazione nella letteratura francese del XVI e XVII secolo.

¹ Nella critica recente si è applicato al sonetto soprattutto Giorgio Forni in tre interventi abbastanza ravvicinati: *Forme brevi della poesia. Tra umanesimo e rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001, pp. 160-173; *La "belle matineuse" e la ritrattistica dell'eros*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 107-122 (il seminario si tenne nel 2001; il saggio è riedito in G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 119-138) e le edizioni separate di due redazioni del sonetto in *Lirici europei del Cinquecento*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 376-377, 379-380. Al sonetto ha dedicato altresì spazio Francesco Venturi nell'ambito di uno studio preliminare all'edizione critica delle rime di Caro: *Per il testo delle «Rime» di Annibal Caro*, «Filologia italiana», XI, 2014, pp. 155-194: 173-179. In apertura mi corre l'obbligo di dichiarare il mio debito verso i due studiosi, le cui scoperte e deduzioni ho utilizzato nel mio ragionamento, anche se talora in dissenso con loro. Un ringraziamento particolare va ad Enrico Garavelli per la sua preziosa consulenza come specialista di Caro.

² In AEGIDIJ MENAGII *Miscellanea*, Parigi, A. Courbé, 1652, pp. 103-126; Parigi, C. Barbin, 1689. La *Dissertation* è dedicata a Valentin Conrat, iniziatore del progetto dell'Académie Française e suo segretario perpetuo dal 1635. Utilizzo la recente edizione a cura di G. Peureux, Paris, Hermann, 2014.

Accanto a questa precoce fortuna critica, altro motivo di interesse è dato dal fatto che il sonetto ci è giunto in quattro redazioni differenti, con varianti di grossa entità oltre a quella dell'*incipit*, e per di più una di esse discorde sul nome dell'autore, sicché intorno al sonetto è sorto anche l'interrogativo sulla paternità. Ciò costituisce una questione filologica, cui va dedicata la necessaria attenzione *a latere* del successo riscosso presso i contemporanei e i posteri. Nel procedere partiremo dal discorso di Menagio per cercare di dare al sonetto una collocazione nella storia della lirica italiana del XVI secolo (in ombra resterà il *côté* francese, che esula dal nostro orizzonte) e solo dopo ci applicheremo all'esercizio variantistico.

Menagio pubblicò il sonetto nelle tre versioni alquanto differenti in cui lo leggeva nelle raccolte a stampa cinquecentesche. Le diamo qui di seguito nell'ordine in cui figurano nella *Dissertation*:

I

Eran l'aer tranquillo et l'onde chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Clori,
 l'alma Ciprigna innanzi a i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle, et, di più bei colori
 sparse le nubi e i monti, uscia già fuori
 8 Febo qual più lucente in Delfo appare,
 quando altra Aurora un più vezzoso hostello
 aperse, et lampeggiò sereno et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:
 volsimi e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

II

Eran Theti et Giunon tranquille et chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Chlori,
 l'alma Ciprigna inanti i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle et di più bei colori
 spargea le nubi, et de' monti uscia fori
 8 Phebo qual più lucente in Delpho appare,
 quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise, et girò lieto et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:

volsimi incontro a lor, rividi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

III

Eran Theti e Giunon tranquille e chiare,
 sospirava Favonio e fuggia Clori,
 Venere bella inanzi a i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle, et de' più bei colori
 spargea le nubi, e a i monti uscia già fuori
 8 la luce onde sì adorno il mondo appare,
 quando ecco altronde un sol più ardente e puro
 di due begli occhi, e un lampeggiar con ello
 11 che null'altro splendor le si conface:
 volsimi e incontro a lui rividdi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Le fonti di Menagio sono per I le *Rime* di Annibal Caro edite postume dal nipote Giovan Battista (Venezia, B. Giunti e fratelli, 1584, p. 1); per II *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori*, Venezia, G. e G. P. Giolito, 1584, p. 154; per III le *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Colonna*, Roma, A. Barré, 1555, c. 57r. Due le precisazioni necessarie. Le *Rime* di Caro 1584, come ha dimostrato Enrico Garavelli, sono ristampa passiva della seconda edizione, per Aldo Manuzio il Giovane nel 1572³, a sua volta replica della *princeps*, *ibid.* 1569. *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori*, la raccolta curata da Lodovico Dolce per Giolito estrapolando i testi dalle precedenti collettanee poetiche uscite dalla tipografia della fenice, è descritta dalla prima edizione (per G. Giolito e fratelli, 1553), che riproduce fedelmente la *princeps* di II, nel *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte et con nuova additione ristampate*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1552, p. 463. Oltre alla ristampa del *Libro quinto* (*ibid.*, 1555) e a quelle intermedie delle *Rime scelte*, il testo 1552 è riproposto anche nei *Fiori* di Girolamo Ruscelli (Venezia, G. B. e M. Sessa, 1558, p. 50), a loro

³ E. GARAVELLI, *Il I Idillio di Teocrito tradotto da Annibal Caro*, «Aevum», LXIX, 1995, pp. 555-591: 571.

volta ristampati più volte nel secolo (e ancora nel 1729), sicché II può dirsi la redazione più diffusa a stampa, prevalente sulle altre, anche su quella, autorevole, nell'opera lirica di Caro riunita dal nipote dopo la sua morte. Per I e II ho trascritto il testo delle rispettive *principes*⁴.

Menagio disponeva dunque della tradizione a stampa, alla quale si applicò concentrandosi sull'esame formale, lasciando da parte la critica del testo. Essendo strutturato come un *essai*, lo scritto sulla *belle matineuse* segue un disegno preciso, di cui il sonetto di Caro costituisce, oltre che il punto di partenza, lo snodo importante di un sistema che nel suo insieme è storicamente un prodotto della letteratura cinquecentesca, ma nei suoi fondamenti non può che risalire fino a Petrarca.

Ciò che attira l'attenzione di Menagio è la metafora, ospitata nelle terzine, del secondo sole, figurante la donna amata che si mostra sul fare del giorno. La comparazione tra l'amata e gli astri, quello diurno o il gran numero di quelli notturni, talora in accordo con le leggi del cosmo, più spesso in contravvenzione ad esse nell'intento di dimostrare l'eccezionalità della creatura celebrata in una scala che coinvolge il cosmo intero, è presenza consolidata già nel *Canzoniere*. Menagio risale con precisione a *Rvf* 219, *Il cantar novo, e 'l pianger de gli augelli*, e 255, *La sera desiar, odiar l'aurora*. Nel primo Francesco, al risveglio, saluta l'aurora e il sole che s'innalza in cielo, rivolgendo il suo primo pensiero a colei che domina la sua mente, rammentando di avere visto un giorno Laura levarsi di buon mattino, con questo effetto:

Così mi sveglia a salutar l'aurora,
e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui
ne' primi anni abagliato, et son anchora.

I' gli ò veduti alcun giorno ambedui
levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un' hora
quel far le stelle, et questo sparir lui.⁵

In *Rvf* 255, 4-8, il motivo si consolida nella formula dei "due levanti", l'uno celeste e l'altro terreno, che sottolinea il carattere prodigioso del fenomeno:

la matina è per me più felice hora:
ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi duo levanti,

⁴ In I, v. 12, ho normalizzato «e 'n contro» in «e 'ncontro».

⁵ Adotto qui e di seguito l'ed. a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

di beltate et di lume sì sembianti
 ch'anco il ciel de la terra s'innamora.

È opinione diffusa già tra i commentatori cinquecenteschi del *Canzoniere*⁶ (e la critica moderna acconsente in maniera pressoché univoca) che il «seme delle due terzine» (l'espressione è di Carducci)⁷ di *Rvf* 219 sia l'epigramma di Quinto Lutazio Catulo per l'attore Roscio riportato da Cicerone in *De natura deorum*, I 28, 79:

Constiteram exorientem Auroram forte salutans,
 cum subito a laeva Roscius exoritur.
 Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra:
 mortalis visus pulchrior esse deo⁸.

La ripresa inequivoca della fonte classica nel sonetto di Caro è legata invece alla sentenza di plagio che Cesare Caporali pronunciò, con singolare evidenza, nella *Seconda parte* delle *Esequie di Mecenate*. In occasione dei festeggiamenti per le nozze tra Francesco de' Medici e Bianca Cappello, in Parnaso viene assaltata la prigione in cui sono rinchiusi i poeti rei di avere rubato versi e concetti altrui ed essi riacquistano la libertà. Nella folta schiera anonima di costoro solo Caro riceve una menzione estesa e circostanziata, esemplare dell'intera categoria. Il luogo merita una citazione comprensiva del contesto:

E seguendo il bagordo tuttavia,
 poco men che non fu dalle brigate
 arsa la criminal Cancelleria,

 dov'eran le querele registrate
 de i versi tronchi e mozzi, e dove appare
 un gran processo di voci stroppiate,

 e quel vago sonetto, e fra le Care
 rime forse il più bello e meglio inteso,
 Eran Teti e Giunon tranquille e chiare;

⁶ Ad esempio *Le volgari opere del PETRARCHA con la esposizione di ALESSANDRO VELLUTELLO da Lucca*, Venezia, G. A. Nicolini da Sabbio e fr., 1525, c. 93r; *Sonetti, canzoni, e triumpho di messer FRANCESCO PETRARCHA con la spositione di BERNARDINO DANIELLO da Lucca*, Venezia, G. A. Nicolini da Sabbio, 1541, c. 135v; *Il PETRARCHA con la spositione di GIOVANNI ANDREA GESUALDO*, Venezia, D. Giglio, 1553, c. 245v (I ed. 1533); *Le Rime del PETRARCHA brevemente esposte da LODOVICO CASTELVETRO*, Basilea, P. Perna, 1582, pp. 378-379.

⁷ F. PETRARCHA, *Le rime*, a cura di G. Carducci, S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, p. 313.

⁸ Cito dall'edizione *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, post W. Morel novis curis adhibitibus ed. C. Büchner editionem tertiam curavit J. Blänsdorf, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1995, p. 96.

quel, dico, che per ladro poi fu preso,
 e confessò come rubato avea
 la chiusa a Quinto Catulo di peso.

Anch'ei fuggì quel di fuor della rea
 prigion, che se aspettava il dì seguente,
 troncava una cavezza pegasea⁹.

Quando questi versi apparvero, nel 1589, almeno una generazione di lettori di Petrarca si era assuefatta a collegare *Rvf* 159 all'epigramma di Catulo. Il giudizio che abbiamo appena letto è perciò interessante non tanto per l'attacco implacabile all'imitazione troppo fedele dei classici di cui Caro si era macchiato, quanto piuttosto per la sottolineatura che egli aveva trasferito "di peso" la cellula antica nel suo "vago sonetto" e che ciò non aveva a che fare con l'utilizzo della invenzione classica fatto da Petrarca e con il tributo di imitazione che si doveva pagare al padre remoto ma presente della lirica volgare.

A Caro spetta dunque il primato di avere traghettato ingegnosamente nella poesia volgare l'invenzione di Catulo e tale primazia può forse spiegare come mai il sonetto fu destinato alla sede incipitale nel libro delle *Rime* di Caro edite dal nipote Giovan Battista¹⁰; identica posizione esso ha anche nel Vaticano latino 5339, c. 1r, eterogenea silloge di rime in cui Caro non ha posizione di *leader* (si veda su di essa l'Appendice). Certamente, la posizione che occupa nelle *Rime* garantisce visibilità e fama: in questo fattore va forse individuata la prima radice della fortuna del sonetto anche nelle altre letterature¹¹.

⁹ *Rime* di CESARE CAPORALI perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali, Perugia, M. Riginaldi, 1770, pp. 270-271; MÉNAGE, *Dissertation*, p. 49. La *princeps* è nelle *Piacevoli rime* di M. CESARE CAPORALI. *Con una aggiunta di molte altre rime, fatte da diversi eccellentissimi et belli ingegni*, Venezia G. Angelieri, 1589, c. 31r. Caporali diede il suo contributo alla riscrittura dell'epigramma di Catulo nel modesto sonetto «In lode di Madonna Aurora», pubblicato tra gli inediti nell'edizione delle *Rime*, 1770, p. 512: «Già fuor del Gange in compagnia d'Amore | sparsa tutta di rose uscia l'Aurora, | del cui leggiadro nome oggi s'onora | chi con imperio alberga entro 'l mio core, | né però vaga erbetta o piccol fiore | per l'italico sen vedeasi ancora, | quasi allor che 'l terren nostro s'infiora | gli Orienti sien due, due sien l'Aurore. | Quand'ecco allo spuntar chiaro e giocondo | della mia dea, fiorir le piagge ovunque | i santi lumi, o i piè casti rivolve. | Serenissime stelle, occhi del mondo, | con vostra pace, il mio bel Sol fu dunque, | che dal vostro Occidente il gel disciolse».

¹⁰ Vd. a questo proposito VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 173, che considera il sonetto "proemiale" della raccolta, o almeno della sua prima sezione.

¹¹ Per la letteratura francese vd. CH. ASSELINEAU, *Histoire du sonnet pour servir à l'histoire de la poésie française*, Alençon, Impr. de Poulet-Malassis et De Broise, 1856, pp. 18-22,

Ciò vale anche per un lettore lontano nel tempo e nello spazio come Menagio, che nel suo *essai* si applica a ricostruire la storia dell'immagine dell'alba occidentale partendo dal sonetto di Caro, considerato alla stregua di prototipo, oggetto di riprese e imitazioni da parte di altri poeti della stessa generazione e di quelle successive. Il critico porta così alla luce una serie di testi che formano una costellazione isolabile all'interno del vasto territorio della lirica italiana e francese tra XVI e XVII secolo¹², con il versante francese che allarga la prospettiva a un orizzonte più ampio, non sempre riconducibile, direttamente o indirettamente, al testo di Caro o ad altri esempi italiani. Sicché lo studio assume i connotati di una dissertazione su un universale della lirica amorosa moderna, una «Histoire des Sonnets pour la Belle Matineuse», come Menagio scrive nella dedica a Valentin Conrat, di cui non importa tanto delimitare i contorni, quanto esaminare le interpretazioni in autori anche remoti e che non devono essere necessariamente in rapporto tra

ora Y. BELLENGER, *Le jour dans la poésie française au temps de la renaissance*, Tübingen-Paris, Narr-Place, 1979, pp. 148-152, e Y. GIRAUD, *La belle matineuse. Histoire d'un thème poétique*, «Colloquium Helveticum», 8, 1988, pp. 7-59; un accenno anche in E. GARAVELLI, *Annibal Caro in Francia (1553-1560)*, in *Dynamic Translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo. Atti del convegno internazionale di Groningen, 21-22 ottobre 2010*, a cura di Ph. Bossier, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 301-346: 303 nota 1. Per la letteratura spagnola I. PEPE SARNO, *Un caso di intertestualità multipla*, in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Perinián, F. Guazzelli, II, Pisa, Giardini, 1989, pp. 433-446. Inoltre, due episodi della fortuna italiana. Una lezione sul nostro sonetto fu tenuta nell'Accademia della Crusca il 26 giugno 1561, così spigolata da Cartesio Marconcini dal *Diario* dell'Inferigno (Bastiano De' Rossi): «L'Abburattato sul sonetto del Casa "Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare"» (C. MARCONCINI, *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del Vocabolario* (1612), Pisa, Tip. Valenti, 1910, p. 195: l'Abburattato è Giulio Libri; Casa per Caro è svista evidente). In età arcadica è famoso il bel sonetto di Eustachio Manfredi *Il primo albor non appariva ancora*, che gli valse l'iscrizione all'Accademia (cfr. A. DONNINI, *Eustachio Manfredi rimatore*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXVIII, 2001, pp. 205-257: 235-238).

¹² «La *Dissertation* traque donc au fil du temps et dans un cadre essentiellement franco-italien l'histoire du motif de la "belle matineuse" en fonction de deux lignes d'imitation: la première, italienne, se fonde sur Quintus Catulus et fait se suivre Pétrarque et Caro (sans lien d'imitation entre eux) [...]. La seconde ligne d'imitation est française et trouve sa source chez Caro» (PEUREUX, *Introduction*, in MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 31-32). Il successo del sonetto oltralpe è confermato dalla menzione che ne fa Guillaume Colletet, anch'egli membro dell'Académie, nel *Traité du sonnet*, pubblicato a pochi anni di distanza dalla *Dissertation* (Parigi, A. de Sommerville - L. Chamhoudry, 1658): «Ce Poëte, parmy tant d'autres beaux Sonnets de sa façon, composa un certain Sonnet amoureux qui fut infiniment bien receu, et qui sembla dès sa naissance porter le veritable caractere de l'immortalité» (G. COLLETET, *Traité de l'épigramme et Traité du sonnet*, a cura di P. A. Jannini, Genève, Droz, 1965, p. 184).

loro. Così intesa, la *Dissertation* rappresenta una delle prime letture di ampio respiro della lirica moderna, fondata non sul razionalismo di matrice aristotelica che aveva dominato la critica letteraria nel secolo XVI, bensì sullo studio delle articolazioni interne dei testi a partire da costanti tematiche e formali, in grazia di una erudizione colta e misurata, già orientata, nei fasti del *grand siècle*, verso il buon gusto. Come ha scritto il suo recente editore, Menagio

nous donne d'abord à lire une dissertation et une anthologie de poèmes. Précisément, il nous offre une collection dotée d'une sorte de tissu conjonctif qui lie tous les poèmes ensemble par un système de remarques, de comparaisons, d'évaluations et de raisonnements destinés à identifier forces et faiblesses des textes¹³.

2. La belle matineuse nella lirica italiana del XV-XVI secolo

Sull'abbrivio di Menagio possiamo passare a scorrere la galleria di *belles matineuses* che popolano la lirica italiana cinquecentesca. Al paradosso dell'alba *ex occidente* è dedicato il sonetto di Anton Francesco Raineri *Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati*, per il quale il commento del fratello Girolamo segnala un dato che doveva risultare manifesto per un pubblico colto: «Amoroso, poetico, imitativo de l'epigramma di Quinto Catulo *Constiteram*», ma che non toglie dal registrare le evidentissime tangenze con il sonetto di Caro:

Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati
scopriam le pompe sue, fior, frondi, al cielo:
e la notte se 'n già, squarciando il velo,
4 e spronando i destrieri foschi et alati.

Scotea l'Aurora da' capegli aurati
perle d'un vivo trasparente gielo:
già rotava la luce alma di Delo
8 raggi dai liti Eoi, ricchi odorati.

Quand'ecco d'Occidente un più bel Sole
spuntogli incontro serenando il giorno,
11 e impallidio l'orientale imago.

Velocissime luci eterne e sole,
(con vostra pace) il mio bel viso adorno
14 parve allor più di voi lucente e vago¹⁴.

¹³ PEUREUX, *Introduction*, in MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 12-13.

¹⁴ RAINERI, *Cento sonetti*, 18 (qui e in seguito cito da A. F. RAINERI, *Cento sonetti, altre rime e Pompe. Con la Brevissima Esposizione di G. RAINERI*, Testo e note a cura di R. Sodano, Torino, Res, 2004). Il sonetto apparve in questa veste nei *Cento sonetti di M. ANTONFRANCESCO*

Un altro sonetto di Raineri mostra il riuso se possibile ancora più vistoso della cellula caratteristica dell'epigramma latino, l'invocazione agli dei, così come era stata riformulata da Caro, all'interno di un *plot* che sfrutta solo marginalmente il paradosso del sole occidentale:

S'aperse il ciel, fermaro il corso i fiumi,
 chi 'l creda?, e spense il mar subito l'ire;
 i' vidi l'arsa intorno alga fiorire,
 4 a l'apparir dei duo leggiadri lumi.

O miracol d'Amor! Celesti Numi,
 (con vostra pace) un Sole a l'altro uscire
 parve all'incontro, e vidi impallidire
 8 l'altro, che par che l'universo allume.

Amor gioiva; et io, ch'orrori et ombre
 dentro celavo, a sì beata luce
 11 scintillar mi sentia l'anima ardente.

Così pareva l'angelica mia duce
 rasserenar la tempestosa mente,
 14 come nebbia ch'inanzi aura disgombrè¹⁵.

La sequenza «Celesti Numi, | (con vostra pace)» (vv. 5-6) lascia pochi dubbi circa la sua provenienza e anche il fatto che il secondo sole esca «all'incontro» dell'altro (vv. 6-7) mutua la giustapposizione spaziale presente nell'epigramma e nel sonetto di Caro. La differenza fondamentale è che qui il fulcro della poesia è la donna come creatura beatificante, i cui effetti si fanno sentire sull'ambiente naturale (su di ciò verte la prima quartina) e nell'interiorità del poeta (nelle terzine), secondo un modello che risale piuttosto all'archetipo petrarchesco che all'esemplare latino. Difatti, rispetto

RAINERIO, *gentilhuomo milanese. Con brevissima Espositione dei soggetti loro; et con la Tavola in fine*, Milano, G. A. Borgo, 1554, e con l'incipit *Era tranquillo il mar, le selve e i prati* e altre varianti in *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Venezia, G. Giolito, 1547, c. 2r (seguito da MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 52-55). Per la questione filologica rinvio alla *Nota al testo* dell'ed. Sodano: per un'analisi del sonetto cfr. FORNI, *Forme brevi della poesia*, pp. 165-168; GIRAUD, *La belle matineuse*, pp. 16-18, ritiene che Raineri (testo di *Rime di diversi*, 1547) preceda Caro (testo dell'ed. 1569 delle *Rime* di Caro) e di quest'ultimo giudica che «sa démarche est plus souple que celle de Rinieri» (p. 18). Si veda inoltre D. CHIODO, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 48-49, che segnalò anche per una ulteriore più indiretta rielaborazione dell'epigramma di Catulo ravvisata nel sonetto di Bernardo Cappello *In mezzo il ciel di novi raggi ornata* (B. CAPPELLO, *Rime*, Venezia, D. e G. B. Guerra, 1560, p. 7).

¹⁵ RAINERI, *Cento sonetti*, 41.

all'essenzialità concettista dell'epigramma, Raineri concretizza il mostrarsi della donna in un dettaglio anatomico, sia pure attraverso la metafora largamente topicizzata dei «duo leggiadri lumi» (v. 4), che prevede comunque l'atto del vedere, inteso come gesto vitalistico di attivazione della macchina del cosmo e insieme rasserenatore dell'universo intimo del poeta.

Ancora, in *Qual nembo oscuro a l'amorosa luce*, per Livia Colonna afflitta da una malattia agli occhi, la seconda terzina raffigura il disco solare perdente nel confronto con gli occhi della donna:

Ch'ì v'ho veduti spesso, occhi lucenti,
recarne il giorno a' tempi orridi e mesti,
pallido uscendo il sole incontro a voi¹⁶.

Un abile riutilizzo dei concetti e del lessico messi in opera da Caro e Raineri è ciò a cui si assiste leggendo il seguente sonetto di Ludovico Paterno, che echeggia largamente i modelli spingendo con premeditata strategia manieristica sull'*elocutio*, costellata di dittologie, per dare nuova vita al costruito ereditato dalla tradizione:

Era sereno il ciel, tranquillo il mare,
et Notte, che 'l tutt'ombra et discolora,
ponea ne l'onde i capei foschi alhora,
4 et Chlori si vedea nuda volare;

de le celesti porte ardenti et chiare
uscia la desta, innamorata Aurora
et con la fronte rugiadosa fora
8 Febo trahea, che 'l mondo orni et reschiare,

quando, portato da non so qual ale,
spontommi incontro un più pregiato Sole,
11 con quel suo biondo crin lucente et vago:

luci belle del ciel eterne et sole,
con vostra pace, il mio bel Dio mortale
14 abbagliò ratto ogn'immortal imago¹⁷.

Rielaborazione manieristica del *topos* della donna/sole in concorrenza con il sole astrale è anche quella che propone Berardino Rota in un sonetto per la consorte Porzia Capece. La donna si affaccia a Oriente nel momento in cui l'astro diurno tramonta a Occidente, con l'effetto di accelerarne la scomparsa e di rimpiazzarlo nella funzione di dare luce al mondo:

¹⁶ Ivi, 95, 12-14.

¹⁷ L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, Lione, G. Rovillio, 1568, p. 46.

Era di nube il ciel rinchiuso intorno
 e stanco il sol sen già verso occidente,
 allhor ch'un altro sol più vivo ardente
 4 aperse l'aria e ne diè novo il giorno.

L'un si fuggì, tal hebbe oltraggio e scorno;
 l'altro, già vincitor solo e possente,
 insieme col mio cor passò repente,
 8 quasi baleno, in sul bel carro adorno.

Io rimasi com'huom ch'alte e novelle
 dolcezze sogna, e desto anchor s'appiglia
 11 al falso, e col penser torna a vedelle.

Qual mortal gioia al dolce atto simiglia?
 O quando mai potrà cose più belle
 14 trovar la lode, alzar la meraviglia¹⁸?

A cui si può accostare, nel solco dei “due levanti” di *Rvf255*, il madrigale:

Terreno sol di par con l'altro sole
 sorgere vidi io, ma con più vivo raggio
 ch'haver parte nel ciel solo pareo.

Tosto m'accese in atti ed in parole,
 5 tronco nel mezzo il mio dritto viaggio.
 Poi, mentre al foco del bel lume ardea,

ratto disparve, ond' anchor io piangendo
 col pensier infiammato il vo seguendo¹⁹.

Il florilegio di Menagio si arricchisce anche di due madrigali del rimatore marinista Marcello Giovannetti (1598-1631) «fait aussi [...] sur la pensée de Catulus», di cui lo studioso francese avverte tuttavia l'eterogeneità rispetto agli autori precedentemente nominati. L'apparizione dell'aurora e il mostrarsi della donna s'intrecciano secondo il solito gioco tra obiettività del fenomeno astrale e suo utilizzo come traslato, con un risultato di arguta ed elegante leziosaggine:

Madonna si levava la mattina a buon'hora

Ancor non ha su l'aure matutine
 l'Alba dal sen, da l'urna
 sparso nemi di fior, pioggie di brine,
 e tu l'ombra notturna,

¹⁸ B. ROTA, *Rime*, 92 (cito qui e in seguito dall'ed. a cura di L. Milite, Parma, Guanda, 2000); MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 74-76.

¹⁹ ROTA, *Rime*, 82.

- 5 chiaro mio Sol, rasserenando vai?
 No no, torna, che fai?
 Serba l'usato stil, sai che non suole
 uscir in Ciel prima de l'Alba il Sole.

Donna ch'inaffiava i fiori di mattina

- Vedi, Nice, colà su 'l verde stelo
 que' languidetti fiori
 che, fatti pria di sue bellezze avari,
 entro i notturni orrori
 5 eransi ascosi in tenebroso velo:
 hor mentre scarsi umori
 tu de la gelid'urna
 sovra lor versi con la mano eburna,
 apron le foglie e 'l vago stel s'infiora
 10 imaginando che sii tu l'Aurora²⁰.

È questa l'unica incursione della *Dissertation* in territorio barocco, e di un barocco tutto sommato sorvegliato, ancora riconducibile al nocciolo concettuale su cui si basa il motivo della bella mattiniera e che rappresenta l'elemento da cui Menagio è attratto nella sua indagine. Prove più audaci il critico transalpino avrebbe potuto ripescare dalla *Lira* di Marino – se ne dà uno *specimen* di seguito –, ma l'autore dell'*Adone* non è rappresentato nella *Dissertation*, fatto indicativo degli orientamenti estetici che governano il ragionare menagiano. Nell'esempio che segue le invenzioni si innestano l'una nell'altra con ritmo incalzante e il motivo al centro della *Dissertation* si dissolve in mezzo agli altri perdendo la sua specificità:

- A l'aura il crin ch'a l'auro il pregio ha tolto
 sorgendo il mio bel Sol del su' Oriente,
 per doppiar forse luce al dì nascente
 4 da' suoi biondi volumi avea disciolto.
- Parte scherzando in ricco nembo e folto
 piovea sovra i begli omeri cadente,
 parte con globi d'or sen gia serpente
 8 tra' fiori or del bel seno, or del bel volto.
- Amor vid'io, che fra' lucenti rami
 de l'aurea selva sua, pur come sole,

²⁰ MÉNAGE, *Dissertation*, p. 55 (a p. 56: «Ces Madrigaux ne sont pas comparables aux Sonnets du Caro, ny à ceux du Raïnerio»); *Poesie di MARCELLO GIOVANETTI nuovamente accresciute e compartite in sonetti, canzoni, madrigali*, Venezia, Sessa, 1622, pp. 156-157.

- 11 tendea mille al mio cor lacciuoli, et ami,
 e nel Sol de le luci uniche e sole
 intento e preso dagli aurati stami,
 14 volgersi quasi un Girasole il Sole.²¹

Giorgio Forni, in un intervento del 2001²², ha arricchito il panorama delineato da Menagio additando altri testi ai quali l'erudito secentesco non era arrivato, sicché il contributo del critico moderno può considerarsi per questo verso l'ideale complemento della ricerca di chi lo aveva preceduto.

In *Quanto più m'allontano dal mio bene* di Giusto de' Conti il motivo resta racchiuso nell'esercizio di una topica concentrata sulla sostanza sentimentale del messaggio petrarchesco, ai vv. 11-14:

Io sento ad ora ad or soavemente
 parlar Madonna sola tra le fronde
 di questi boschi inospiti e selvaggi.

Veggio quel maggior Sol, che mi si asconde,
 levar coll'altro insieme all'Oriente
 ed abbagliarlo con più vivi raggi²³.

Di particolare importanza, invece, la segnalazione che l'epigramma di Catulo sottostà al sonetto 109 del Cariteo, al punto di obbligare il cantore di Luna a intervenire sull'onomastica (v. 6) per ristabilire la simmetria tra i due astri sorgenti da *oriente* e *di man manca*:

- Quando l'Aurora il dì chiaro n'adduce,
 volgendo io gli occhi al lucido oriente
 per contemplare Apollo, almo, splendente,
 4 che di Pianete et di Poete è duce;

- vidimi di man manca uscir la luce
 de la mia Luna, anzi mio sole ardente,
 che sfavillava quel foco possente,
 8 ch'a morte et vita insieme mi conduce.

- Vaghi lumi del cielo, a cui soggiace
 quanto qui cresce et quanto si consuma,
 11 (così volse quel vostro alto motore,)

²¹ G. B. MARINO, *La Lira, Rime amorose*, 28 (cito dall'ed. a cura di M. Slawinski, 3 voll., Torino, Res, 2007).

²² FORNI, *Forme brevi della poesia*, pp. 167-168.

²³ G. DE' CONTI, *La bella mano*, Firenze, J. Guiducci e S. Franchi, 1715, p. 70.

siami licito dir con vostra pace:
 che questo viso humano è di maggiore
 14 vertù, che i cor di maggior fiamma alluma!²⁴

Già Erasmo Pèrcopo aveva osservato che il v. 13 di Caro («santi lumi del ciel, con vostra pace») «pare composto con una porzione del vs. 9 e con un'altra del 12 del presente son.» e vide in ciò indizio della possibile influenza del poeta napoletano su Caro. A me pare che l'indizio sia consistente e ciò potrebbe anche voler dire che il padre della fortuna dell'epigramma nella lirica volgare sia il poeta aragonese. Il passaggio da *vaghi* a *santi* («santi lumi del ciel» in Caro) mi pare indicativo della differente connotazione che il prodigio assume nelle due poesie. Cariteo formula la metafora solare come omaggio alla donna, trascorrendo subito all'effetto che essa produce nel suo animo e con ciò suggella la prima parte del sonetto, ma nelle terzine segue l'enunciato universale che l'apparizione della donna/sole ha come effetto di spodestare gli astri dalla loro prerogativa di influenzare il mondo sublunare e nello specifico la sfera dei sentimenti. In Caro il prodigio ha una connotazione numinosa che prescinde dal coinvolgimento sentimentale del poeta, se non in quanto stupefatto spettatore: l'atmosfera è di un miracoloso fenomeno in cui le altre stelle non hanno la parte di concorrenti sopraffatti, ma sono invocate per attestare dalle sfere celesti la sfavillante manifestazione di bellezza che ha luogo in terra.

Il motivo dei due soli trova infine terreno fertile nell'immaginazione di Antonio Tebaldeo, pronto a raccogliere le implicazioni narrative che esso consentiva e a svolgere la fenomenologia sentimentale per emblemi, secondo una modalità che nell'archetipo petrarchesco restava in margine e che è invece particolarmente avvertita dal rimatore ferrarese nel panorama della lirica cortigiana prebembesca. In un sonetto della silloge per Isabella d'Este:

Io vidi il sole e la mia donna a una hora
 sopra dui carri uscir del suo soggiorno
 e doppio a gli mortai nascere il giorno:
 4 mai sì sereno non fu il ciel anchora.

La ceca Notte ben temette alhora
 di non poter mai più qui far ritorno
 e piena di stupor volgeasi atorno,
 8 perché a dui soli inanzi era l'aurora.

²⁴ *Le rime di BENEDETTO GARETH detto il CHARITEO secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.

Né il ver mai scorgere seppe; e pur dovea
 scorgerlo presto, ché l'un, come sòle,
 11 dava al mondo splendor, l'altro l'ardea.

E chi guardar ben a gli effetti vòle
 d'ambedui lor, dirà che un carro avea
 14 per auriga Phetonte e l'altro il sole²⁵.

Si può accostare, per cogliere il registro patetico verso cui vira il *topos*, un altro sonetto poco distante, con il quale chiudiamo la nostra galleria:

Dui soli a un tratto non apparver mai,
 sicome per scritte antiche sento,
 che non fussero al mondo un ver portento
 4 de crudel guerra e dolorosi guai.

Ecco, dopo che qui mostrò soi rai
 questo altro più bel sol, quanto tormento
 provo io: che, se le anovero, ben cento
 8 volte morto e rinato io son hormai.

Credea ben che gran mal con sé portasse
 questo ostento, ma non che un tanto segno
 11 per sì humil persona il ciel mostrasse.

Ralègrate cor mio, tu sei più degno
 ch'io non pensava: vedi che in ciel fasse
 14 tanta stima di nui quanta d'un regno²⁶.

3. La prima redazione del sonetto di Caro: Faustina Mancini

L'orizzonte si amplia dunque a molteplici letture e il discorso spinge oltre l'obiettivo che ci siamo proposti di indagare, che era mirato alla fortuna cinquecentesca del motivo classico dell'alba occidentale e al problema filologico costituito dal sonetto di Caro. Una novità importante per la lettura critica di esso si deve a Giorgio Forni, che nel suo intervento del 2001 ha portato all'attenzione un ulteriore stato, alquanto differente dalle stampe cinque-

²⁵ A. TEBALDEO, *Rime*, III. *Rime extravaganti*, a cura di J.-J. Marchand, 2 tt., Modena, Panini – Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1992, 1. *Ultima silloge per Isabella d'Este*, 408. Devo l'informazione al commento di Milite, in ROTA, *Rime*, p. 239.

²⁶ TEBALDEO, *Rime*, III/1. *Ultima silloge per Isabella d'Este*, 404. Segnalo infine l'elegante sviluppo del tema in un sonetto consolatorio a Vittoria Colonna per la perdita di Francesco Ferdinando d'Avalos, dove s'innesta sulla metaforica solare largamente sfruttata da Vittoria nelle rime per il marito, in vita e in morte: «Se per salir dove fa doppio lume | al mondo il vostro aggiunto all'altro sole» (III/2. *Altre rime extravaganti. Stanze. Abbozzi autografi. Rime dubbie*, 696, 1-2).

centine, nelle *Poesie volgari e latine* di Francesco Maria Molza pubblicate da Pierantonio Serassi nel 1747-1754²⁷. Nel 2004 Forni affidò a una nota, forse per acquisizione tardiva della notizia, l'ipotesi che fonte di Serassi era "verosimilmente" il ms. Trivulziano 982, c. 82r (MI), ricavandola da un articolo di Stefano Bianchi del 1995 che segnalava la presenza del sonetto con il nome di Molza in questo codice, da dove effettivamente lo acquisì Serassi²⁸.

Sulla questione attributiva torneremo tra poco, dopo aver fornito l'edizione del testo, la cui tradizione si è rivelata abbastanza ricca. Francesco Venturi ha censito altri tre testimoni, oltre a MI: Foligno, Biblioteca comunale, Fondo dei conventi soppressi e comunale, C 61 (A IX III 61), c. 84v (FO); Vaticano latino 5339, c. 1r (V₁); Firenze, Biblioteca nazionale, Magliabechiano VII 1403, c. 40v (FN₁). In essi il sonetto è attribuito a Caro, eccetto che in FN₁, dove è adespoto, ma preceduto da *Questo al buon Guidiccion, solenne et sacro*, di Caro, anch'esso adespoto.

In assenza di errori con cui stabilire rapporti tra i testimoni, nell'edizione privilegio MI, a differenza di Venturi, che segue FO²⁹. La grafia è conservativa (non segnalo in apparato le varianti grafiche)³⁰:

Era l'aer tranquillo e l'onde chiare,
 le piaggie e i prati pien d'herbe e di fiori,
 e già con le sue nimphe e con l'amori
 4 Vener lucente e bella uscia del mare,

²⁷ FORNI, *Forme brevi*, pp. 170-171; F. M. MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da P. Serassi, 3 voll., Bergamo, P. Lancellotti, 1747-1754, II, p. 94.

²⁸ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 120 nota 35; S. BIANCHI, *Apocrifi molziani in alcuni antichi e moderni manoscritti e stampe*, «Studi e problemi di critica testuale», 50, 1995, pp. 29-39: 35 nota 13: contrariamente a Forni, che accoglie l'attribuzione del Trivulziano, Bianchi la considera errata basandosi sulle *Rime* di Caro (1569). Per il rapporto tra MI e l'edizione Serassi rinvio alla mia edizione delle rime di Molza in preparazione. Per i testimoni adottato d'ora in avanti le sigle coniate da VENTURI, *Per il testo delle «Rime»* (per le quali rinvio alla legenda *infra*), al fine di evitare inutili complicazioni. Poiché mi è impossibile per ragioni di spazio fornire descrizioni dei codici, rimando per esse alla bibliografia esistente e alla futura edizione critica delle *Rime* di Caro dello stesso Venturi.

²⁹ Il sonetto è edito in FORNI, *Forme brevi*, p. 171; ID., *La "belle matineuse"*, p. 119; *Lirici europei*, pp. 376-377; VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 176. Si legge anche in *La lirica rinascimentale*, a cura di R. Gigliucci, scelta e introduzione di J. Risset, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, p. 408.

³⁰ La grafia di MI si distingue dagli altri testimoni per alcuni tratti fonetici arcaizzanti o comunque non normalizzati, che lo fanno preferire sotto questo aspetto a FO: *li* per *gli*, *viddi* per *vidi*, *ruggiadosa* per *rugiadosa*, *nimphe* per *ninfe*, *bionda hora* per *biond' hora*, *nullo altro* per *null'altro*.

la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
 facea le stelle e, sparsi i primi albori
 pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
 8 la bionda ôra ch'inanzi al sole appare,
 quando nacque a sinistra un più vivace
 et più bel sole, e un lampeggiar con ello,
 11 che nullo altro splendor li si conface:
 volsimi, e viddi oscuro incontro a quello
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

• 1 l'aria tranquilla FN₁ FO • 2 le piagge amene, e i prati pien di fiori V₁ le piagge e i colli FO le piagge e i campi FN₁ herba FN₁ • 7 d'hor MI • 8 bionda hora MI biond'ora FN₁ FO bella hora V₁ bionda ora FORNI, *La "belle matineuse"* bionda ôra *Lirici europei* biond'ôra VENTURI, *Per il testo delle «Rime»* ch'avanti V₁ • 9 quand'io FN₁ à sinistra nacque V₁ vidi à sinistra FN₁ FO • 10 et più] un piu FO e un] à V₁ • 14 d'anzi MI

L'intervento di maggiore entità sul testo tradito riguarda *hora* (v. 8), comune a tutti i testimoni, per cui accolgo l'emendamento *ôra* (< *aura*) degli editori precedenti, che baso sul ragionamento che *hora* comporterebbe una fase distinta, per quanto istantanea, interposta tra l'aurora e il sorgere del disco solare senza precedenti nella letteratura. *ôra* indica non l'aria in movimento (la brezza), bensì l'elemento aereo, che nella fase estrema e apicale dell'aurora assume un colore "biondo" per l'approssimarsi del sole. Ma sulla intricata questione cromatica di questa alba si tornerà più avanti.

La presenza di varianti individuali di un certo peso indica una trasmissione non lineare e pone alcuni problemi nella restituzione del testo, non risolvibili in via definitiva. Le varianti comuni deteriori di FN₁ e FO ai vv. 1 e 9 configurano una probabile convergenza: la forma latineggiante *aere* è preferibile all'esito compiutamente volgare *aria*; «nacque a sinistra» è calco più aderente di «a laeva [...] exoritur» che «vidi a sinistra», oltre al fatto che il verbo "vedere" è presente con *viddi* al v. 12 e instaurerebbe una ripetizione inopportuna. Al v. 2 la lezione «le piagge e i colli» di FO è più corretta dal punto di vista semantico, dato che i due membri delle coppie alternative *piagge + campi* e *piagge + prati* risultano equipollenti, ma potrebbe trattarsi di una razionalizzazione dinanzi al pleonaso non grave presente in tutti gli altri testimoni. Perciò si è preferita la lezione di MI, confermata per quanto riguarda i sostantivi da V₁, che per il resto si allontana arbitrariamente. V₁ si mostra inaffidabile anche al v. 8, dove «bella hora» è banalizzazione; al v. 9 la variante di posizione è adiafora, ma contrasta con la giacitura degli altri tre testimoni.

Con ciò è esaurita, nei limiti consentiti, la questione testuale e si può passare all'esegesi. È intuizione di Forni³¹ che nella locuzione *a sinistra* del v. 9 si celi un *calembour* sul cognome di Faustina Mancini, la gentildonna romana celebrata per la sua bellezza e la sua virtù dai poeti della cerchia farnesiana tra la seconda metà degli anni Trenta e la morte, avvenuta il 6 novembre 1543 dando alla luce la figlia Ottavia.

Catulo scorge Roscio/sole alla sua sinistra, cioè a Ovest, invece che a destra, cioè a Est, da dove l'astro diurno sorge, se ci si pone secondo l'orientamento convenzionale con la faccia verso il Nord. La traduzione della locuzione latina *a laeva* è letterale – come avveniva, tra i poeti citati sopra, solo in Cariteo, v. 5: «vidimi di man manca uscir la luce» – e si potrebbe obiettare che essa non nasconde per forza un riferimento criptato alla bella romana. *L'interpretatio nominis* è però un motivo ritornante nelle poesie per Faustina: come è noto, il cognome coniugale Attavanti fu sfruttato con insistenza dai poeti che la celebrarono. Un censimento che non so se dire completo comprende: Molza, *L'atto avante havrò sempre in c'honestade* e Scipio, *che lunge dal tuo patrio lido*, 9-10: «so che dirai, solo ch'un atto avante | di lei ti rechi»; Giacomo Cenci, *Donna atta avanti ogni altrui gratia in terra*; Bernardo Cappello, *Poiché più l'atto avante, onde gioiva* e *Chi mi darà le lagrime, onde io possa*, 40-44: «Quant'hai, Roma, perdute | gratie superne, poi che l'atto avante | non tieni, che bastante | accompagnando il seren sguardo al riso | fu già di farti in terra un paradiso?»; con una leggera modifica, Antonio Allegretti, *Qual meraviglia se col vostro ingegno*, vv. 7-8: «il bel viso ritrar di questa dea, | ch'ogni arte avanza, et vince ogni disegno» (sul ritratto di Faustina opera di Giulio Clovio)³².

Nel rifacimento a cui il sonetto è sottoposto nelle stampe il cambiamento della prima terzina ruota sulla rimozione di «a sinistra» ed è verosimile che il sintagma sia stato eliminato perché portatore di un secondo senso che doveva essere sacrificato per dare nuova vita alla poesia. Pur rimanendo a livello di congettura, ritengo ci sia abbastanza spazio per accettare l'identificazione proposta da Forni e che il sonetto abbia la sua collocazione, nella geografia della lirica cinquecentesca, dentro la rigogliosa rimeria prodotta in onore

³¹ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 119.

³² Do in nota i *repères* delle poesie citate: MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 34; Cenci, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo [-secondo]*, Venezia, L. Avanzi, 1565, I, c. 59r; CAPPELLO, *Rime*, pp. 127 e 125; Allegretti, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, II, c. 54v.

della bella e pudica dama romana, esaltata in vita e in morte quale esempio impareggiabile di bellezza e di virtù.

Come già è stato notato³³, una traduzione in versi barbari dell'epigramma di Catulo si legge nei *Versi et regole della nuova poesia toscana* di Claudio Tolomei, apparsi a stampa nel 1539. Il testo è il seguente:

*Tradotto da Q. Catulo.
Di Roscio.*

Fermo era, ver' l'alba, salutar l'Aurora volendo,
eccoti che Roscio vien da la manca mano.
Con pace vostra sia detto hor, sacri numi divini:
il mortal parve più de' celesti vago³⁴.

Lasciando da parte la valutazione del risultato poetico, osservo soltanto che la versione è aderente, eccetto che per la zeppa *volendo*, al v. 1, resasi evidentemente necessaria per completare il verso. Merita perciò attenzione il sintagma «da la manca mano», normale nella lingua poetica e in prosa dell'epoca; tuttavia risulta difficile non collegare anch'esso al gioco allusivo sul nome di Faustina Mancini (manca/Mancini), considerata l'omogeneità dell'ambiente letterario della Roma farnesiana all'altezza del 1539, in cui trova posto la sperimentazione barbara di Tolomei e il primo getto del sonetto cariano³⁵.

³³ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 173.

³⁴ *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma, A. Blado, 1539, c. N2r (utilizzo l'edizione anastatica con ampia prefazione di M. Mancini, Manziana, Vecchiarelli, 1996).

³⁵ Di seguito alla traduzione dell'epigramma di Roscio, è ospitata quella dell'altro epigramma di Catulo che ci è giunto, trasmesso da GELLIO, *Noctes Atticae*, XIX, 9, all'interno di una campionatura di poesia erotica del II secolo, di forte impronta alessandrina, molto apprezzata da Gellio. Ecco il testo: «Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum | devenit. Sic est, perfugium illud habet. | Quid, si non interdixem, ne illunc fugitivum | mitteret ad se intro, sed magis eiceret? | Ibimus quaesitum. Verum, ne ipsi teneamur, | formido. Quid ago? Da, Venus, consilium» (*Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, pp. 95-96); e il volgarizzamento: «Fuggesi l'alma mia, come suol, credo, a Theotimo | vassene, là stassi, quivi ricorre solo. | Che fora, hor se non mi vietava, ch'ei non ricevesse | quella fugace, anzi fuor la trahesse via? | Cercando androlla: temo d'essere io ancho legato. | Che fo? consiglio dammi ciprigna Dea». Spicca «ciprigna dea», di cui non è traccia nel testo latino ed è ampliamento esornativo del traduttore, artatamente collocato in clausola. L'aggettivo è troppo frequente nella lirica contemporanea di estrazione alta perché si possa stabilire un collegamento con l'«alma Ciprigna» di due redazioni del nostro sonetto (v. 3). Caro partecipò all'impresa di Tolomei senza troppa convinzione con due contributi certi. Le due poesie adespote, invece, fanno parte di una raccolta di *Epigrammi tradotti di latino in toscano*, di autori antichi e moderni, tutti senza nome del traduttore, che costituisce una sezione a sé all'interno dei *Versi et regole*, alle cc. LIVV-NIII, e sulla quale sappiamo ancora troppo poco.

Naturalmente, non si deve pensare che l'immagine dell'alba *ex occidente* non fosse a disposizione per altre destinatarie. La si trova ad esempio nel capitolo di Gandolfo Porrino *Alma real, che i dolci nostri lidi* – composto in lode di Settimia di Mantaco, andata in sposa a Marcantonio Iacobacci e morta tra il 1547 e il 1550 –, non a caso al netto di giochi etimologici sulla ubicazione a sinistra della nuova aurora:

Questa sol col suo nome i cori ingombra
di mille alti concenti, e 'l mondo honora
con non so che ch'ogni altro bello adombra.

Seco una occidental più bella Aurora
si leva, e ne l'aprir de' suoi begli occhi,
a chi ben mira, un più bel sole anchora³⁶.

È questa un'occorrenza ridotta a *cliché*, spendibile nella testura iterativa del capitolo allo stesso livello delle altre formule di lode, da parte di un poeta, per quel che si sa della sua vita e delle sue poesie, piuttosto a margine nel gruppo di poeti vicini ai Farnese che si sono fin qui nominati.

Come è noto, dopo la scomparsa di Faustina fu progettata una raccolta delle rime composte per lei, che non ebbe poi esito. Senza raggiungere il formato di *liber* organicamente costruito, le poesie circolarono sparse o in agglomerati più o meno occasionali, affioranti qua e là nelle sillogi manoscritte cinquecentesche e nelle edizioni a stampa individuali o collettanee. Composto solo di rime per lei è il membranaceo Palatino 239 della Nazionale di Firenze, opera di un raffazzonatore, impreciso nella scelta dei testi e fallace nelle attribuzioni. Sulla nota raccolta intitolata *Sonetti mandati da Roma al Molza da diversi autori in morte della sua innamorata che fu M. Faustina Mancina gentildonna Romana* (i sonetti sono quindici), nel ms. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Milich IV 18 (Akz. 1951, 289 [18, 9350]), cc. 155r-158v, mi riservo di tornare in altra sede. Nel ms. 1208 della Biblioteca universitaria di Bologna, cc. 84r-88v, si trova una compilazione di dieci *Sonetti di più autori in la morte di M.^a Justina [sic] Mancina* per la quale non è ravvisabile la dipendenza da altri manoscritti o stampe. Gli autori sono Giacomo Cenci, Gandolfo Porrino, Bernardo Cappello e Annibal Caro (*O d'humana beltà caduchi fiori*).

La testimonianza più ricca e affidabile del canzoniere non realizzato è però in *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (Venezia, L. Avanzi, 1565) di Dionigi Atanagi, che raccolse un gran numero di poesie per Faustina e le

³⁶ G. PORRINO, *Rime*, Venezia, M. Tramezzino, 1551, c. 46r.

corredò, così come le altre poesie della silloge, di un prezioso apparato di note che ci garantisce un'eccellente intelligenza dei testi. La produzione di versi per Faustina si manifesta così, grazie ad Atanagi, come esercizio poetico dalle caratteristiche unitarie, non solo per il ricorso a formule epistolari o interlocutorie o ad altre forme di intertestualità a cui gli autori ricorrono, bensì per la tendenza a insistere su nuclei tematici condivisi, che costituiscono i versi prodotti per Faustina come una produzione circoscrivibile con una certa nettezza nella vasta fenomenologia della lirica contemporanea.

Tema centrale è la radicalizzazione della lode verso livelli di inattuabile altezza, che configura Faustina come essere eccelso, non solo creatura angelica e dunque modello e spinta per l'innalzamento spirituale del poeta, piuttosto manifestazione somma del creato, che con il suo apparire dà luogo a un'epifania di perfetta bellezza e virtù al di fuori di una dialettica tra dimensione terrena ed eternità, come era nell'archetipo petrarchesco, bensì nei termini di manifestazione di quanto di più alto offre l'universo, che si palesa in maniera istantanea e prodigiosa, senza che si dischiudano per l'osservatore prospettive, anche illusorie, di elevarsi a tali vertici³⁷.

Le ragioni di una poetica siffatta sono in primo luogo oggettive: Faustina era una gentildonna, andata sposa diciottenne, il 28 febbraio 1538, al banchiere Paolo Attavanti, esponente di un'altra famiglia aristocratica dell'Urbe, e dunque non poteva essere oggetto di corteggiamento esplicito, sì bene divenire destinataria di una celebrazione portata virtuosisticamente a esiti estremi e intellettualistici, ma in buona sostanza esente da implicazioni sentimentali personali. In questo contesto trova la sua perfetta collocazione il paradosso dell'aurora occidentale offerto da un Cicerone occasionale spigolatore di curiosità in versi, di cui va sottolineata la distanza che lo separa dal precedente di *Rvf* 219 e 255. In Petrarca l'apparizione del secondo astro diurno figura della donna è mediata dall'esperienza soggettiva di Francesco, oscillante tra presente, memoria e proiezione mentale dell'esperienza, secondo il movimento psicologico che informa tutto l'edificio del *Canzoniere*. Nel sonetto di Caro, l'impulso dell'epigramma di Catulo agisce al di fuori di un contesto intellettuale di questa portata, con l'efficacia di un *monstrum* che colpisce i sensi del poeta come un fenomeno obiettivo, illusorio e iperbolico ovviamente, ma che è proposto come percezione reale, al di fuori di una giustificazione mentale, *avatar* che accade senza (pre)meditazione e a cui lo scatto fulmineo dell'epigramma offre perfetta intuizione poetica.

³⁷ Su questo aspetto vd. le interessanti osservazioni di FORNI, *La "belle matineuse"*.

Quando prescinde dalle occasioni offerte dalla quotidianità o dalla topica della lode e dell'omaggio amoroso su cui i rimatori per Faustina talora insistono (il "rossore d'onestà" della donna, il ritratto di Giulio Clovio, il velo, l'incontro occasionale, l'inchino), la tensione verso una dimensione cosmica dell'omaggio alla Mancini attinge vertici di notevole finezza intellettuale. Ad esempio Molza, la personalità indiscutibilmente più dotata della compagine dei letterati farnesiani, non esita a sfruttare le implicazioni galanti in cui il motivo poteva essere declinato per decorare il famoso episodio del rossore della Mancini imbattutasi nel giovane Ottavio Farnese, nel sonetto giustamente più celebre tra quelli dedicato all'occasione, *L'atto avante havrò sempre in c'honestade*, nel quale così recitano le terzine:

Allegro in vista dimostrossi il cielo,
 et prese qualità dal bel rossore,
 che 'l mio sol in quel punto havea sì adorno,

 per fregiarne se stesso, allhor che fuore
 fra la ruggiada a noi si scopre e 'l gielo
 la bella Aurora et ne rimena il giorno.³⁸

Ma, fuori da una fenomenologia di questo tipo, Molza propone la seguente rielaborazione del motivo della bella mattiniera:

Scopri le chiome d'oro et fuor de l'onde
 rimena, Apollo, un sì soave giorno,
 ch'ogni luogo di fior diventi adorno,
 4 cui l'usata ricchezza il verno asconde;

 il Tebro di smeraldi a sé le le sponde
 dipinga et qui fra noi faccian soggiorno
 gli angeli eletti et hoggi d'ogni intorno
 8 vestan le piante care arabe fronde;

 tacciano i venti a l'apparir del volto
 ch'io adoro, in terra pianamente vegna
 11 chi stampi sotto il piè rose et viole.

³⁸ MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 34; *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, I, c. Ll₁v: «Sopra un rossor d'honesta vergogna apparito nel volto de la Mancina, incontrandola, et inchinandola il Duca Ottavio Farnese, allhora giovanetto, che ancora non ispuntava la barba, celebrato dal Cencio, dal Molza, et da tutti gli altri poeti, che erano in Roma a quel tempo»; *Lirici europei*, pp. 367-371.

Sì vedrà poi se stesso il mondo colto
 da dui vivi pianeti, se non sdegnà
 14 di dar luce a la terra il mio bel sole³⁹.

Altrimenti, un sonetto obituario di Bernardo Cappello in cui la concorrenza di Faustina con l'astro maggiore prescinde dal modulo licenziato da Caro, tuttavia insiste saldamente sul *topos* della donna-sole in un contesto cosmico, in cui, addirittura, al sole è data la parola per dare ragione al poeta dei fenomeni celesti connessi alla morte e apoteosi di Faustina:

«Occhio puro del ciel, luce del mondo,
 ond'è ch'oltra l'usato a noi ritorni
 chiaro, se più fra questi human soggiorni
 4 non è chi lo star fea lieto et giocondo?»

D'un nembo di dolor atro et profondo
 ti devresti velar, né più si adorni
 raggi vestirti in rimenarne i giorni,
 8 se di biasmo fuggir vuoi grave pondo».

Risponde: «È ben il veder vostro corto:
 io sempre qual son hor mi vi mostrai,
 11 né posso esser men bello o men lucente.

Ma l'altro sol, c'hor voi piangete morto
 et è qui gioia de l'eterna mente,
 14 abbagliava il mio lume co i suo' rai»⁴⁰.

Dunque, il sole si trova degradato ad astro minore, sempre subalterno alla donna, in una sorta di permanente modifica dell'atto della creazione, compiacente Dio stesso.

Con questi ultimi esempi misuriamo anche la distanza che separa dal sonetto di Caro. Di esso non si può non apprezzare – è nel giudizio di Caporali – la testura, cioè la capacità di costruire intorno alla cellula latina una struttura coerente, in cui essa risulta armoniosamente incastonata. Con la presenza in principio di Venere/Lucifero, stella diana, anticipatrice dell'aurora e del levarsi del sole, si ha l'intera sequenza delle fasi astrali che segnano il trapasso dalla notte al giorno e prima e seconda metà del sonetto si legano in piena continuità. Ma l'invenzione arguta dell'epigramma resta imbozzolata in un'aura pagana, sottolineata da un linguaggio di forte

³⁹ MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 10.

⁴⁰ CAPPELLO, *Rime*, pp. 126-127.

impronta classicista, senza aprirsi a una rielaborazione più personale del *topos* della donna/sole, come accade nei sonetti di Molza e Cappello.

4. *Caro o Molza?*

Con ciò abbiamo ottemperato alla prima parte del compito che ci eravamo proposti, quello di dare una lettura del sonetto che desse ragione della sua origine e della sua collocazione nel panorama della lirica cinquecentesca. Possiamo passare ora alle questioni testuali che il sonetto, con le sue differenti redazioni, concentra su di sé, in primo luogo quella relativa alla paternità, sollevata dalla testimonianza di MI.

MI si presenta nella prima parte come una raccolta organica di poesie di Giovanni Guidiccioni, per il resto consiste di una scelta eterogenea di componimenti sparsi o raggruppati in sequenze di solito di poche unità precedute dal nome dell'autore. La presenza molziana, costituita interamente da sonetti, si affaccia in tre punti, di mani diverse, sempre compromessa o dalla posizione ingannevole in cui si viene a trovare o da errori attributivi. Tralascieremo le prime due occorrenze per concentrarci sulla terza, di nostra pertinenza.

La serie a cc. 82r-86v, la più importante di Molza nel codice, è condizionata da tre individui sicuramente allotri:

- 82r + Del Molza | Era l'aer tranquillo e l'onde chiare
- 82v + s. | Se fra le Sirti allhor ch'irato fiede
- 83r + s. | Non piango te signor ch'eterna pace
- 83v + s. | Voi, cui fortuna lieto corso aspira
- 84r + s. | È pur caduta la tua gloria ai lasso
- 84v + s. | La bella donna di cui già parlai
- 85r + s. | Occhio puro del ciel, luce del mondo (B. Cappello)
- 85v + s. | Torna Amor a l'aratro, e i sette colli
- 86r + s. | La bella donna che nel cielo è gita (G. Porrino)
- 86v + s. | Poiché la fiera doglia, c'ho nel core (G. Porrino).

La coppia a cc. 82v-83r fa parte, insieme con *Splendor ben nato, che spuntar solevi*, che qui manca, del trittico per l'anniversario della morte di Ippolito de' Medici dell'agosto 1543. Il blocco di cc. 84r-86v è una micro-raccolta in morte di Faustina e in essa trova posto la coroncina composta da Molza per l'occasione (*È pur caduta la tua gloria, ai lasso; La bella donna di cui già cantai; Torna, Amor, a l'aratro, e i sette colli*), intercalata dal sonetto di Bernardo Cappello e seguita da due di Gandolfo Porrino.

Voi, cui fortuna lieto corso aspira è diretto a Caro (v. 2: «Caro gentil, l'amata vostra spene»), che rispose con *Come puote un che piange e che sospira*. Molza si trovava allora lontano da Roma e oggetto della proposta è la devozione per una donna romana invano corteggiata da entrambi i poeti,

Molza da lungi, Caro nell'Urbe. Il tono passionale con cui tale devozione viene espressa da entrambi i poeti (Molza, vv. 7-8: «colei, che 'n doglie e 'n pene | di sì lontano ovunque vol mi gira»; Caro, vv. 5-6: «Me sfida a morte, se con voi s'adira, | la disleal ch'a scherno il mondo tene») esclude che si parli di Faustina, considerato il tono delle altre liriche composte da Molza in onore della donna.

Nell'antologietta molziana, o presunta tale, di MI *Era l'aer tranquillo e l'onde chiare* e *Voi, cui fortuna lieto corso aspira* sono dunque presenze dissonanti, visto che le altre poesie sono tutte in morte, databili con precisione all'agosto e al novembre 1543. Il nostro sonetto si sarà infiltrato in mezzo a quelli di Molza, così come gli altri tre spurî, per errore del copista. Non sussistono perciò le condizioni per dare fiducia a MI contro FO e V₁, e il sonetto va lasciato a Caro. Il che non è privo di peso, perché l'unica altra poesia di Caro per la Mancini a me nota è il sonetto in morte *O d'humana beltà caduchi fiori* (per il quale, peraltro, una testimonianza isolata chiama ancora in causa Molza⁴¹): il bottino delle rime di Caro per Faustina si trova così stabilito in due unità, equamente distribuite in vita e in morte.

5. *Livia Colonna*

Forni, che ignorava l'esistenza degli altri testimoni escussi sopra, ha dato credito alla testimonianza di MI e, tornando in due successivi momenti sulla questione dopo il primo intervento del 2001, è arrivato a giudicare la redazione manoscritta (A) quella originale, da ascrivere a Molza, e a considerare quella delle *Rime per Livia Colonna* (C) il rifacimento a cui Caro sottopose la creazione dell'amico. Nel volume dei *Lirici europei del Cinquecento*, del 2004, di cui Forni è cocuratore, oltre che responsabile del capitolo V. *Classicismo farnesiano*, lo studioso edita separatamente i due sonetti: A nella sezione *Morte della Mancina* (nrr. 16-19, al nr. 19); C nella sezione dal titolo menagiano *La «bella mattiniera»* (nrr. 20-23, al nr. 21), in compagnia dell'epigramma di Catulo (nr. 20)⁴². L'appartenenza di A a Molza è dichiarata in maniera anodina: «Assegnato al Molza unicamente dal Ms. 982 (H 139)

⁴¹ Il nome di Caro è in Vat. Capponi 152, c. 113v (con *incipit O sovrumana beltà caduchi fiori*); Firenze, Nazionale, Palatino 239, c. 3r; *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo*, Venezia, G. Giolito, 1545, p. 228; *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, I, c. 3r; CARO, *Rime*, 1569, p. 67. In Atanagi si legge la notizia: «In morte di Faustina Mancini, gentildonna Romana, nobilissima, bellissima et pudicissima [...]. Questo sonetto anchora era falsamente attribuito al Molza» (c. Gg6v).

⁴² I sonetti sono stati editi prima anche in FORNI, *La "belle matineuse"*, rispettivamente a pp. 117 e 119.

della Biblioteca Trivulziana di Milano, il sonetto [...]», ma risulta dalla più esplicita annotazione a C: «[...] questo sonetto di Annibal Caro si direbbe composto per la guarigione di Livia Colonna dal “mal d’occhi” di cui soffrì alla fine degli anni Quaranta. Con lievi aggiustamenti, al sole funebre e metafisico del Molza, *più vivace e più bel* [scil. A, vv. 9-10], si sostituisce così quello *più ardente e puro / di due begli occhi* (vv. 9-10), tra le quinte di un paesaggio mitologico dalle facili allusioni lucreziane»⁴³.

Ora, quanto al fatto che A sia da considerare un componimento in morte, risulta difficile a priori accettare l’idea che l’aurora possa essere associata a un’occasione funebre, a meno di interpretare l’alba come nascita alla vita eterna e dare al sonetto un’interpretazione spirituale, che esso però non autorizza. Inoltre, nella tradizione di Molza la terna in morte di Faustina che abbiamo visto presente in MI è trasmessa completa da numerosi manoscritti e stampe, perciò si dovrebbe postulare l’esistenza di un quarto sonetto extravagante. Senza considerare che la misura tipica di queste coroncine d’occasione è in Molza di tre unità. La datazione di A va dunque arretrata di qualche anno rispetto alla scadenza fatidica del novembre 1543, senza che sia possibile essere più precisi, e va collocata tra le poesie scritte quando Faustina brillava in tutto il suo fulgore ed era al centro delle attenzioni poetiche dei letterati della cerchia farnesiana.

Nella ricostruzione di Forni il sonetto molziano, “funebre” e addirittura “metafisico”, sarebbe stato ripreso qualche anno dopo da Caro, passato a miglior vita anche Molza il 28 febbraio 1544, per farne una diversa cosa, dettandone l’origine obituaria, in onore di un’altra bella romana, Livia di Marcantonio Colonna, nata nel 1522 e moglie nel 1539 di Marzio Colonna. Rimasta vedova nel 1546 e in possesso di un cospicuo patrimonio, non oltre il 1551⁴⁴ Livia soffrì di un’infermità agli occhi che la costrinse a rimanere a lungo bendata, fino al felice riacquisto della vista.

Decisiva in questa lettura del sonetto la prima terzina di C, in cui fanno la loro apparizione gli occhi della donna:

⁴³ *Lirici europei*, pp. 376, 379.

⁴⁴ La data si ricava da una lettera di Gandolfo Porrino a Vespasiano Gonzaga, Firenze 1° novembre 1551, in cui si legge: «Hora havendo fatto un capitolo intercalare; per obedirla gli lo mando. Il subbietto è la infirmità de gli occhi della s.^{ra} Livia, et parte nel fine, di speranza della sanità di quella s.^{ra}» (Archivio di Stato di Parma, *Epistolario scelto*, cass. 14, *ad n. Porrino*; edita in G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, IV, Modena, Presso la Società tipografica, 1783, p. 214; riproduzione fotografica in G. PORRINO, *Stanze per Giulia Gonzaga*, a cura di L. Sguazzabia, Parma, Università di Parma, 2000, p. 109). Credo però che l’anno vada preso *ante quem* piuttosto che *ad quem*: esso si riferisce al momento in cui le poesie sulla malattia venivano raccolte, non a quando la malattia era in corso.

Quando ecco altronde un sol più ardente et puro
 di due begli occhi e un lampeggiar con ello
 che null'altro splendor le si conface.

Per cui segnale, incidentalmente, la rapsodica tangenza con il v. 5 del sonetto di Raineri *Impallidir il sol, cader le stelle*, anch'esso composto per la malattia di Livia. Le «due d'Amor faci più belle» della donna sono bendate e Amore, disarmato, perde i suoi colori:

E vidi Amor, che lampeggiar con elle
 solea, vibrando i raggi intorno ardenti,
 scolorir ne la fronte, e i gigli spenti
 da rigid'aure in queste parti e 'n quelle⁴⁵.

La malattia diede occasione a un profluvio di versi, che fu selezionato da Mambrino Roseo per la cretomazia intitolata *Compositioni latine et volgari di diversi eccellenti authori sopra gli occhi della illustriss. S. Livia Colonna*, trasmessa dal Barb. lat. 3693, membranaceo, calligrafico, munito di una miniatura della omaggiata in antiporta e di una tornita prefazione del Roseo. Nel codice il nostro sonetto non c'è e la presenza di Caro consiste nella canzone *Amor, che fia di noi, se non si sface* (cc. 31r-33v), di cui la prima strofa è trascritta, evidentemente per errore, anche a c. 5r. Il sonetto trovò poi la sua naturale destinazione nelle citate *Rime di diversi eccellenti autori* per Livia Colonna (1555), curate dal letterato romano Francesco Cristiani dopo che la donna il 21 gennaio 1554 era morta di morte orribile sotto i colpi di pugnale dei sicari armati dal genero Pompeo Colonna (che assistette al delitto), probabilmente per ragioni legate a dispute patrimoniali. Come è noto, nella raccolta, divisa in due parti, in vita e in morte, confluirono, insieme con le rime composte sulla malattia, anche altre scritte apposta per la stampa o adattate con disinvoltura a tale fine, con lo scopo di costituire quel libro di rime, ambiziosamente bipartito secondo l'archetipo petrarchesco, che non aveva visto la luce all'incirca un decennio prima per Faustina.

Sullo schema in cui Caro sarebbe subentrato all'amico defunto, impadronendosi della sua creazione poetica e modificandola fino a farne un'altra cosa secondo la necessità dell'occasione⁴⁶, ha già espresso la sua perplessità

⁴⁵ RAINERI, *Cento sonetti*, 94, 5-8. Nelle *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Colonna*, c. 62v, il rifacimento a firma «Di M. Iulio Ferr.»: *Pallido il sol, dal ciel cader le stelle*. Anche RAINERI, *Cento sonetti*, 84, 9-10: «Or, quasi un sol tra le più chiare fronti | vedrov'ir lampeggiando [...]»; 85, 11: «E il lampeggiar de' begli occhi divino».

⁴⁶ Riporto in nota l'argomentazione di FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 120: «[...] se il Caro, come ebbe a dire Cesare Caporali, "rubato avea la chiusa a Quinto Catulo", a sua volta

Venturi, sollevando l'eventualità che C possa essere frutto di un intervento esterno:

È del resto attestato il riutilizzo realizzato con lievi ritocchi dal curatore di *Livia Colonna* 1555 Francesco Cristiani di materiali originariamente scritti per la Mancini o altre donne. Qualora fosse vera l'ipotesi che O₁ [*scil.* A] fu scritto per la morte di Faustina Mancini, non sarebbe comunque necessario presupporre una paternità diversa dei due testi⁴⁷.

Il rifacimento postumo da parte di Caro pare poco persuasivo anche alla luce del fatto, cui pure accenna Venturi, che dopo la morte di Molza egli era stato incaricato da Alessandro Farnese di sovrintendere all'edizione delle rime dell'amico, edizione di cui non si fece nulla e alla quale Caro rinunciò definitivamente solo nel 1558. Risulta infatti difficile credere che da una parte Caro si adoperasse per lasciare un monumento dell'opera in versi di Molza e dall'altra si appropriasse di un suo componimento per farne una cosa differente da vulgare con il proprio nome.

6. Storia del testo

Sgombrato il campo da tutti i possibili equivoci che la trasmissione del sonetto propone, possiamo affrontare a questo punto la restituzione del testo e formulare una proposta sulla sua storia interna, tenendo conto dei contributi di coloro che ci hanno preceduto. Indicheremo d'ora in avanti le quattro redazioni con le lettere A, B, C, D, assumendo la versione manoscritta A come quella primitiva e ordinando le altre secondo la cronologia delle stampe, cioè B 1552, C 1555, D 1569.

Nei suoi tre interventi Forni si è mosso soprattutto sul piano dell'analisi stilistica, ma la suggestiva analisi da lui condotta si rivela non priva di cambiamenti e oscillazioni, che si traducono fatalmente in aporie quando la si converta in rappresentazione della vicenda testuale. In *Forme brevi della*

egli avrebbe forse potuto considerare So [*scil.* MI] un lascito in qualche misura legittimo: non invenzione del Molza ma copia accresciuta di un modello antico da far fruttare nell'universo elegante delle corti, iscrivendovi [...] i "due begli occhi" di Livia Colonna.

⁴⁷ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 177. Per quanto riguarda Caro, gli sono assegnate dalla tavola sette rime. Per la guarigione: la canzone *Amor che fia di noi, se non si sface*, i madrigali *Amor scherzando a sorte* e *De begli occhi il splendore* (mancano in CARO, *Rime*, 1569, e molto probabilmente sono spuri; il primo è adespoto nel ms. Corsiniano 44 B 38, c. 61r, del sec. XVI), il sonetto *Ben ho del caro oggetto i sensi privi* (che non è per Livia); *Eran Theti e Giunon tranquille e chiare*. Dei due sonetti in morte, *O d'humana beltà caduchi fiori* è per Faustina Mancini; *In riva al Tebro altier, sul manco lato* è di Anton Francesco Raineri (cfr. RAINERI, *Cento sonetti*, 52).

poesia (2001) C non è presa in considerazione e B precede A («trascriviamo allora dal *Libro quinto* la stesura più antica», «il sonetto [scil. A, considerato di Molza] è da ritenersi posteriore a quello del Caro [scil. B]»)⁴⁸. D è evoluzione di B, che tiene conto di A. Si ha così un macchinoso andirivieni, che si giustifica agli occhi di Forni con la convinzione che non siamo davanti a un testo mobile di un solo autore, bensì ai prodotti distinti di due poeti che dialogano tra loro in feconda osmosi creativa:

Se si osserva la stesura definitiva del sonetto del Caro [scil. D], si avverte subito come lo spazio gremito di «Eran Theti et Giunon tranquille et chiare» [scil. B] per diventare «Eran l'aer tranquillo, et l'onde chiare» [scil. D] ha bisogno della linearità del Molza («Era l'aer tranquillo e l'onde chiare») [scil. A]⁴⁹.

In *La "belle matineuse"* (2004) le cose cambiano. Fa il suo ingresso C, che rappresenta il rifacimento, dovuto a Caro, dell'invenzione molziana di A (o meglio, dell'invenzione di Catulo riattata da Molza). A C segue «la successiva vicenda redazionale quale emerge dalle *Rime di diversi illustri signori napoletani* del 1552 [...] e dalle *Rime* del Caro, pubblicate postume del 1569».⁵⁰ Ma in *Lirici europei* (2004) B e D si eclissano e compaiono solo A e C, come i due snodi decisivi della storia interna del sonetto, legati a due destinatarie differenti, in due momenti cronologicamente distinti e collegabili alla vicenda biografica di Molza per A e di Caro per C, secondo la diarchia per cui Forni si pronuncia in merito alla paternità. Restano così tagliati fuori B e D, quest'ultimo indiziato di essere la redazione in cui il testo si assesta nella forma definitiva.

Venturi (2014) ha edito separatamente A e D come le due redazioni estreme entro le quali è compresa la storia interna del sonetto, collocando le varianti di B e C in apparato all'edizione di D e presentando dunque B, C, D come le fasi di un processo evolutivo unitario del testo radicalmente trasformato rispetto all'originale A, perciò da considerarsi una nuova creazione autonoma da quello. La ricostruzione è a nostro avviso metodologicamente corretta, salvo proporre un diverso scioglimento dell'*iter* in cui si articola la diacronia e una diversa valutazione del ruolo dei testimoni.

Riporto tutti i testi prima di passare alla dimostrazione:

A

Era l'aer tranquillo e l'onde chiare,
le piaggie e i prati pien d'herbe e di fiori,

⁴⁸ FORNI, *Forme brevi della poesia*, pp. 169, 171.

⁴⁹ Ivi, p. 172.

⁵⁰ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 117.

e già con le sue nimphe e con l'amori
 4 Vener lucente e bella uscia del mare,
 la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle e, sparsi i primi albori
 pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
 8 la bionda ôra ch'inzani al sole appare,
 quando nacque a sinistra un più vivace
 et più bel sole, e un lampeggiar con ello
 11 che null'altro splendor li si conface:
 volsimi, e viddi oscuro incontro a quello
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

B

Eran Theti et Giunon tranquille et chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Chlori,
 l'alma Ciprigna inanti i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle et di più bei colori
 spargea le nubi, et de' monti uscia fori
 8 Phebo qual più lucente in Delpho appare,
 quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise, et girò lieto et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:
 volsimi incontro a lor, rividi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

C

Eran Theti e Giunon tranquille e chiare,
 sospirava Favonio e fuggia Clori,
 Venere bella inanzi a i primi albori,
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle et de' più bei colori
 spargea le nubi, e a i monti uscia già fuori
 8 la luce onde sì adorno il mondo appare,
 quando ecco altronde un sol più ardente e puro
 di due begli occhi, e un lampeggiar con ello
 11 che null'altro splendor le si conface:

volsimi, e incontro a lui rividdi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

D

Eran l'aer tranquillo et l'onde chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Clori,
 l'alma Ciprigna innanzi a i primi albori
 4 ridendo empiea d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle, et, di più bei colori
 sparse le nubi e i monti, uscia già fuori
 8 Febo qual più lucente in Delfo appare,
 quando altra Aurora un più vezzoso hostello
 aperse, et lampeggiò sereno et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:
 volsimi, e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Che A sia la versione primitiva si assume in base al calco di *a laeva* dell'epigramma di Catulo in *a sinistra* (v. 9), che rimanda al cognome di Faustina Mancini. Poiché il *senhal* scompare nelle altre redazioni, se ne evince che esse sono tutte posteriori alla sua morte.

Rispetto ad A, le altre redazioni presentano un testo profondamente trasformato nelle quartine, con differenze contenute tra di loro. Nelle terzine i cambiamenti tra A, B-D e C sono dovuti all'avvicendamento dei personaggi femminili destinatari (e infine alla rinuncia a una destinataria) e sono primamente concentrati nella terza strofa. Ciò appare in linea di principio abbastanza ovvio, perché le prime due strofe «non sono che introduzione un poco frastagliata» (prendo in prestito le parole di Carducci a proposito di *Rvf* 219)⁵¹ delle altre due, che sono occupate dall'imitazione dell'epigramma di Catulo. In realtà, non è esattamente così e i cambiamenti nelle due parti del sonetto sono collegati.

La struttura di A e di C è basata sulla giustapposizione tra aurora astrale e sole metaforico, che occupano rispettivamente la prima e la seconda metà del sonetto. In entrambi i testimoni le quartine sono occupate prima dall'apparizione di Lucifero, stella annunciatrice del giorno, e poi dal manifestarsi dell'aurora fino al momento che precede il sorgere del sole. Ma, invece del

⁵¹ PETRARCA, *Le rime*, ed. Carducci – Ferrari, p. 313.

sole astrale, è il sole metaforico a mostrarsi *ab occidente* e ad attirare l'attenzione del poeta, il quale alla fine si volge di nuovo verso un oriente spogliato della sua lucentezza, addirittura qualificato come *oscuro*.

La «bionda ôra» presente solo in A (v. 8) costituisce un problema, perché sembra introdurre una insolita amplificazione in quattro tempi della coloristica tradizionale dell'alba, che prevede in sequenza il chiarore biancastro (alba, *ad litteram*, che è il momento preaurorale), il roseo, che però è probabilmente da interpretare come rosso (per cui è d'obbligo per il classicista Caro menzionare la ῥοδοδάκτυλος Ἥως omerica), e infine il giallo-oro, che prelude all'apparire dell'astro diurno:

A, 5-8

la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle e, sparsi i primi albori
pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
la bionda ôra ch'inanzi al sole appare⁵²

C, 5-8

la rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, et de' più bei colori
spargea le nubi, e a i monti uscia già fuori
la luce onde sì adorno il mondo appare.

In una famosa lettera in cui Caro dà istruzioni a Taddeo Zuccari su come dipingere l'Aurora nel palazzo Farnese di Caprarola le fasi del passaggio dalla notte al dì sono quelle canoniche:

Facciasi dunque una fanciulla di quella bellezza che i poeti s'ingegnano d'esprimer con le parole, componendola di rose, d'oro, di porpora, di rugiada e di simili vaghezze, e questo quanto ai colori e a la carnagione. Quanto a l'abito, componendole pur di molti uno che paia più appropriato, s'ha da considerare che ella, come ha tre stati e tre colori distinti, così ha tre nomi: Alba, Vermiglia, e Rancia. Per questo le farei una vesta fino a la cintura, candida, sottile e come trasparente. Da la cintura fino a le ginocchia una sopraveste di scarlatto con certi trinci e greppi che imitassero quei suoi riverberi ne le nugole, quando è vermiglia. Da le ginocchia in giù fino a' piedi di color oro, per rappresentarla quando è rancia⁵³.

⁵² Osservo in inciso che la quartina nasconde una sciarada: *or* (auro) + *ôra* = Aurora. Inoltre, *ôra/aura* è elegante *variatio* di *aere*, al v. 1: quella indica l'aria in movimento, vibrante per la luce di cui è irradiata, questo designa l'elemento nella sua generalità, il regno meteorico, contrapposto a quello acquatico e terrestre.

⁵³ A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, III, Firenze, Le Monnier, 1961, lett. 676, 12-14. La lettera è riportata in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P.

«Bionda ôra» dovrebbe identificare perciò il momento estremo dell'aurora, appena precedente il levarsi del disco solare, quando si produce un effetto di intensa luminosità sulla linea dell'orizzonte o sull'orlo delle nubi⁵⁴. Quanto a "biondo" (*flavus*), esso dovrebbe designare un «colore tra giallo e bianco» (così il *Vocabolario della Crusca*⁵⁵) e dunque rappresentare un ulteriore stadio cromatico tra l'oro che precede e la luce del giorno: in sostanza, si deve vedere in *bionda* una reiterazione dell'effetto di vivida lucentezza enunciato poco prima, sebbene, che io abbia visto, non confortino fonti volgari o classiche stringenti. Propongo Seneca, *Naturales quaestiones*, VII, 12, 6: «[...] rubicunda fit nubes solis incursu, quemadmodum vespertina aut matutina flavescent»⁵⁶, con scientifica distribuzione del fenomeno all'alba e al tramonto, ma dubito possa avere avuto influenza.

Il risultato non è insomma particolarmente riuscito e tale dovette apparire al suo stesso autore, se C modifica radicalmente le cose, rinunciando al dettaglio cromatico e introducendo al v. 8 il sole mediante la tranquilla metonimia *luce*⁵⁷, probabilmente dettata dalla urgenza di insistere sul tema della luminosità, in una poesia dedicata a una donna che era rimasta a lungo abbacinata prima di recuperare la vista. Tra l'altro, il termine rende necessaria la rimozione di *lucente*, predicato di Venere in A (v. 4), e in C la dea diviene semplicemente *bella* (v. 3). Ulteriore effetto della rielaborazione della seconda quartina in C è l'innovazione sintattica che resterà stabile nelle redazioni successive e cioè il cambiamento della funzione logica del sostantivo al principio del v. 8: *luce/Febo* subentrano alla pleonastica e poco chiara *bionda ôra* di A con ruolo di soggetto, dove la lezione superata è oggetto di Aurora (leggo infatti «sì trahea» e non «sì trahea»).

Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, poi S.P.E.S., 1966-1987, V, pp. 576-585 (il passo citato a p. 578). È indispensabile ricordare l'etimo di *rancio*, dal latino tardo *aurantius*. Si vedano, ad esempio, *Purg.* II 7-9: «sì che le bianche e le vermiglie guance, | là dov'è era, della bella Aurora | per troppa etate divenivan rance», e *Dec.* III, *Intr.* 1: «L'aurora già di vermiglia cominciava, appressandosi il sole, a divenir rancia».

⁵⁴ Il fenomeno è descritto in *Dec.* X, *Intr.* 2: «Ancora eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dello oriente nelle loro estremità simili a oro lucentissimi divenuti per li solari raggi che molto loro avvicinandosi li ferieno». Anche LORENZO DE' MEDICI, *Uccellazione di starne*, 1-2: «Era già rosso tutto l'oriente | e le cime de' monti parean d'oro» (L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1992, II, p. 655).

⁵⁵ Consultato on-line all'indirizzo <http://www.lessicografia.it/ricerca.jsp>.

⁵⁶ Cito da L. A. SENECA, *Questioni naturali*, Introduzione, traduzione e note di R. Mugellesi, Milano, RCS, 2004.

⁵⁷ Ad es. RAINERI, *Cento sonetti*, 98, 13-14: «[...] in Oriente | candida uscia la luce alma di Delo».

Che C operi sullo stato di A mi pare accertato dalla terza strofa, quella decisiva, perché vi fanno la loro comparsa i «due begli occhi», nuovo centro su cui si impernia il contenuto della poesia, dislocata su Livia Colonna. La terzina è una manifesta rielaborazione della corrispondente strofa di A:

A, 9-11

quando nacque a sinistra un più vivace
et più bel sole, e un lampeggiar con ello,
che null'altro splendor li si conface

C, 9-11

quando ecco altronde un sol più ardente et puro
di due begli occhi, e un lampeggiar con ello
che null'altro splendor le si conface.

Il prolisso v. 9 di C, che per stare in piedi richiede cinque sinalefi, è costruito apposta per sostenere il genitivo epesegetico del v. 10, su cui si basa la ragion d'essere di C. Inoltre, al suo centro racchiude l'ingombrante *altronde*, al posto di *a sinistra* di A, che doveva per forza essere rimosso con l'uscita di scena della Mancini. Infine, la riforma del v. 9 introduce in C la dittologia in clausola che resterà in B e D, sebbene con aggettivi diversi nel primo elemento: immagino che la stabilità della rima *puro* sia effetto della opportuna collocazione di *oscuro* sul piedistallo della rima al v. 12. Per il resto della terzina, C accoglie senza variazioni il testo di A.

Tra le altre cose, la riscrittura di A effettuata in C comporta la modifica dello schema metrico, per cui si passa da due a tre rime, come sarà in B-D, ma con uno schema differente:

A:	CDCDCD
C:	CDECED
B-D:	CDEDEC.

In C ha anche il via l'impreziosimento mitologico del dettato che è caratteristica saliente di B-D (con un ripensamento nel primo verso in D). Fanno il loro ingresso Giunone, figura dell'"aere", signora a suo beneplacito delle meteore celesti⁵⁸, e Teti (latinamente *Tēthys*) figura del mare in quanto consorte di Néreo (non la ninfa oceanina *Thētis*, genitrice di Achille). Favonio, altro nome di Zefiro, e la fuggitiva Clori, sua consorte e dea dei fiori⁵⁹, scalzano le piagge e i prati ingemmati. In B-D, inoltre, «Vener lucente» o

⁵⁸ Cfr. il son. *Perché Giunone in pioggia si distille* in CARO, *Rime*, 1569, p. 15.

⁵⁹ Cfr. la canz. *Sopra del Tebro una fiorita piaggia*, 41-42: «e 'l seno aperse, ove per altra Clori | spira d'ogni stagion Favonio altero» (ivi, pp. 18-19).

«bella» diviene l'«alma Ciprigna», la «bionda ôra» e la «luce» fanno posto a Febo e a Delfi. È interessante notare che questi ultimi due fatti sono collegati. L'uscita di scena di *luce* al v. 8 permette infatti di recuperare per Febo l'aggettivo *lucente*, che in A (v. 4) era predicato di Venere.

Insomma, la rielaborazione di A effettuata in C risulta sufficientemente legata al processo creativo che porta da A all'esito più avanzato rappresentato da B-D, così da escludere l'eventualità che C sia l'opera di un raffazzonatore. Ciò vuol dire che quando Caro riprese in mano il sonetto per ricavarne una nuova versione finalizzata a celebrare Livia Colonna, lo sottopose a una riscrittura radicale che già lascia intravedere l'assetto che sarebbe prevalso in B-D, una volta liberatosi dell'ingombro di una destinataria illustre.

La principale novità di B-D, accanto alla scomparsa di una destinataria, consiste però nella nuova architettura che assume il contenuto, reimpostato sulla base di un parallelismo, inedito rispetto ad A-C, tra i due fenomeni su cui riposa l'invenzione. In tutte le redazioni, nella prima parte del sonetto all'aurora astrale non segue il sorgere del sole astrale perché si affaccia l'altro sole, metaforico, e attira l'attenzione su di sé, surclassando il fenomeno naturale. In A-C la prima terzina descrive il sorgere metaforico senza che sia preceduto da una nuova aurora: il nuovo astro subentra repentinamente al disco solare e lo spodesta. In B-D l'aurora fa la sua apparizione anche nelle terzine, per cui ha luogo il parallelismo aurora astrale + sole astrale (sorgente) / aurora metaforica + sole metaforico (sorto), distribuiti rispettivamente nella prima e nella seconda parte del sonetto. La «rugiadosa Aurora» sta al suo posto dopo Lucifero, al v. 5, e Febo è al v. 8, come in A-C, ma al v. 9 è introdotta un'«altra Aurora», che precede la fulgida apparizione della donna/sole ai vv. 10-11. La simmetria che assume così il contenuto sancisce la presa di distanza dall'*inventio* originaria, esemplata sull'epigramma di Catulo: a un certo punto essa sembrò forse a Caro insufficiente, spingendolo a dare al sonetto una struttura più architettonica. Questo potrebbe essere considerato un discrimine decisivo nella storia interna del sonetto e non è casuale che esso si produca nel momento in cui la poesia assume il suo assetto finale, rinunciando alla presenza di una figura femminile identificata attorno alla quale ruoti il marchingeo lirico.

Per quanto riguarda i rapporti tra B e D, in due casi si dà la circostanza per cui D sta con A contro B-C. Il primo caso riguarda l'*incipit*:

- | | |
|------|--|
| A: | Era l'aer tranquillo e l'onde chiare |
| D: | Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare |
| B-C: | Eran Theti e Giunon tranquille e chiare. |

Solo per vincoli metrici i due aggettivi, attribuiti in A-D separatamente a ciascun soggetto, in B-C sono applicati in solido a entrambi i regni, aereo e acquatico, e si passa da un endecasillabo *a minori* a uno *a maggiori*. Sulla normalizzazione *Era* > *Eran*, con abbandono del costruito latineggiante, sebbene interessante sul piano grammaticale, non è possibile pronunciarsi.

A me pare che l'*incipit* di B-C, oltre che difficiliore, sia anche in armonia con il resto della riscrittura di A, che va nella direzione di un sistematico utilizzo delle figure della mitologia. Si tratterebbe dunque di un passo indietro compiuto in D, che riporta allo stato di A, come propende a credere Venturi, che considera D portatore dell'ultima volontà dell'autore: «È abbastanza verosimile dunque che, nell'allestire negli anni Sessanta le *Rime*, Caro abbia da ultimo recuperato l'*incipit* originario di un suo testo, con chiara attenuazione di elementi mitologici (*Teti* > *l'onde chiare*; *Giunon* > *aër tranquillo*)»⁶⁰.

Nella seconda quartina si verifica una situazione analoga. D si distingue da B-C per una variante adiafora, che risente, ai vv. 6-7, della costruzione di A:

A, 5-8

la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle e, *sparsi i primi albori*
pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
la bionda òra ch'inzani al sole appare

D, 5-8

la rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, et, di più bei colori
sparse le nubi e i monti, uscia già fuori
Febo qual più lucente in Delpho appare

B-C, 5-8

la rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, et di [de' C] più bei colori
spargea le nubi, et de' [a i C] monti uscia fori
Phebo qual più lucente in Delpho appare B
la luce onde sì adorno il mondo appare. C

A e D optano per l'inarcatura sintattica al posto del polisindeto. Naturalmente, anche qui nulla vieta che Caro sia ricorso di nuovo a un costruito che aveva abbandonato; e Forni, ad esempio, vede esattamente un'operazione

⁶⁰ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 177 (correggo in fondo un quiproquo in cui incorre l'autore).

di questo tipo: la «soluzione tecnica [*scil.* sintattica] del Molza [*scil.* di A]» agisce «nel transito dal primitivo “spargea” [in B] al participio “sparse” [in D]», e realizza «un riequilibrio sintattico che fa gravitare in una sospensione dinamica il segmento intermedio su quello finale»⁶¹. Va però rilevata quella che risulta essere un’ incongruenza annidata nel testo di D. L’azione di cospargere di bei colori le nuvole è propria dell’aurora, così come ben descrive A insistendo, come si è già avuto occasione di dire, sugli effetti cromatici dell’alba. Secondo la topica letteraria il sole non dovrebbe essere protagonista di tale fenomenologia – mentre lo è, ovviamente, da un punto di vista astronomico – e infatti la sua entrata in scena è annunciata come successiva.

Una ulteriore situazione da prendere in esame si manifesta nella strategica prima terzina, dove, al v. 10, in D persiste il retaggio di A-C *lampeggiare*, all’interno di un distico in cui D condivide invece con B la novità *hostello*:

B, 9-11

quand’altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise, et girò lieto et puro
 il sol che sol m’abbaglia et mi disface.

D, 9-11

quando altra Aurora un più vezzoso hostello
 aperse, et lampeggiò sereno et puro
 il sol che sol m’abbaglia et mi disface.

Una sottolineatura a parte merita la paronomasia «il sol che sol» (v. 11), seguita dalla dittologia «m’abbaglia et mi disface», insistente sulla intensità della luce solare, che sarà sembrata a Caro coronare degnamente la *Spannung* delle prime due strofe e preparare il *fulmen* nella seconda terzina.

L’introduzione di *hostello* obbliga invece a interrogarsi se il poeta abbia qui inteso dare all’apparizione della donna una cornice spaziale definita, antitetica alle plaghe eteree in cui si muove la sfera solare. Forni ha richiamato il «dolce ostello» – la Firenze di Cacciaguida – in *Par.* XV 132 (giudicando «vezzoso ostello» “impasto stravagante”)⁶², e il «balco d’Oriente», ove s’imbianca «la concubina di Titone antico», di *Purg.* IX 1-2, luogo fortunatissimo presso i poeti successivi, per il quale già i commentatori antichi avevano suggerito il coincidere del gesto dell’Aurora sorgente dal letto di Titone con quello della donna che si affaccia alla finestra (ad esempio, Benvenuto da Imola: «[...] a fenestra orientis, sicut mulier pulcra

⁶¹ FORNI, *Forme brevi della poesia*, p. 172.

⁶² Ivi, p. 171.

alba surgens de lecto facit se ad fenestram»⁶³). Così incorniciata, una Laura solare si mostra a Petrarca in *Rvf* 100, 1-2: «Quella finestra ove un sol si vede, | quando a lui piace, et l'altro in su la nona». *Ostello*, “sede, albergo, dimora”, indicherebbe perciò il tutto per la parte, cioè la casa dove la donna abita o si trova a soggiornare, per la finestra che ella spalanca. B e D si troverebbero così a mutuare la raffigurazione di ascendenza dantesca e petrarchesca.

La sintassi di B ai vv. 9-11 si presta a due interpretazioni:

quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise et girò lieto et puro
 il sol che sol m'abbaglia et mi disface

quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise, et girò lieto et puro
 il sol che sol m'abbaglia et mi disface.

Nella prima soluzione il polisindeto mette il sole, cioè gli occhi della donna – come aveva dettagliato C, vv. 9-10: «un sol più ardente e puro | di due begli occhi» – in posizione di complemento oggetto: la donna/Aurora volge ridente il primo sguardo producendo sul poeta l'effetto profligante descritto al v. 11. Nella seconda soluzione “girare” ha valore intransitivo e «il sol» diviene soggetto, acquisendo un proprio ruolo nella successione delle fasi astrali: alba e sorgere del sole. Propendo per quest'ultima interpretazione perché sintatticamente più artificiosa e perché ha il pregio di mettere in evidenza al v. 10 i due verbi con funzione strutturale in B-D: *apparse* richiama *appare* al v. 8, riferito a Febo, e *rise* riprende *ridendo* al v. 4, stabile acquisto della fase *post A*.

Ciò sembra motivare il pronome plurale al v. 12 in B, riferito a entrambi gli antecedenti, l'aurora e il sole:

B, 12-14

volsimi incontro a lor, rividi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Ma D, dove pure sole è soggetto al pari di aurora, opta solo per l'aurora, considerando implicitamente il primo volgere del sole/sguardo come fase estrema di essa, e presenta *lei*:

⁶³ BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super DANTIS ALDIGHERIJ Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, curante J. Ph. Lacaïta, 5 voll., Florentiae, Barbera, 1887, III/1, p. 246.

D, 12-14

volsimi e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Diversa era la situazione in A e C, dove protagonista esclusivo della prima terzina era il sole/occhi: A reca *a quello* e C *a lui*, in una terzina che si mantiene stabile in tutte le redazioni, a parte la variazione del v. 12 da A a C:

A, 12-14

volsimi, e viddi oscuro incontro a quello
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello

C, 12-14

volsimi, e incontro a lui rividdi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Vero è che l'alternanza *lor/lei* in B-D potrebbe essere di tradizione, considerata la sintassi complessa e la vulnerabilità del pronome fra le parti del discorso, nonché la vicinanza grafica, ma il fenomeno va comunque descritto, perché stiamo trattando un testo *in progress* e non si può escludere che interventi anche minimi sul significato o sul ritmo risalgano all'autore. Se ne ha un'altra prova subito prima nello stesso verso, dove è impossibile stabilire quale sia l'originale tra *incontro* (B), *e incontro* (C) o *e 'ncontro* (D); ma le due soluzioni alternative comportano una notevole differenza dal punto di vista stilistico (sicura è solo A)⁶⁴.

Sulla prima terzina di D occorre soffermarsi ancora. L'immagine dell'Aurora *ianitor* che spalanca le imposte da cui il sole/occhi si affaccia dardeggiante può essere ricondotta alla figura della ipotiposi, e conserva dunque per questa via la caratterizzazione insita nel trovato già romanzo dell'alba/donna, e dunque del gesto di aprire la finestra come nuova illuminazione del cosmo da parte dell'astro diurno rimasto segregato durante la notte. B si allontana da ciò rinunciando alla parola chiave *aperse* per quella non meno pregnante *apparse*. Le due lezioni coinvolte sono estremamente vicine, al punto che si può congetturare che la lezione corretta sia una:

⁶⁴ Un caso riguardante la morfologia è al v. 7: «spargea le nubi, et de' monti uscia fori» (B), «spargea le nubi, e a i monti uscia già fuori» (C), dove una delle due lezioni potrebbe essersi prodotta per corruzione e conseguente riparazione. In C *già* potrebbe essere zeppa per compensare la gigantesca sinalefe prodottasi in quinta sede per il travisamento *de' > a i*.

B, 9-10 in più vezzoso hostello | apparse
 D, 9-10 un più vezzoso hostello | aperse.

Quale delle due non è possibile dire. Ma un'ipotesi sul movimento del testo in questo punto è che Caro sia partito dallo stato testimoniato da D, che comprende il retaggio della fase A-C *lampeggiò* – quale che sia la lezione corretta: *apparse* o *aperse* –, per poi riformare il verso 10 con la dittologia «apparse e rise» e conseguente rimozione di *lampeggiò* per ragioni metriche.

Infine, nell'ultima strofa di D al v. 12 *mi parve* sostituisce *vidi* (A) e *rividi* (B-C), che hanno il pregio di essere più oggettivi e di allitterare con *volsimi*. Ma potrebbe darsi che la figura di suono sia apparsa a un certo punto banale e che Caro vi abbia rinunciato, preferendo instaurare una polarità con *appare* al v. 8:

D, 12-14

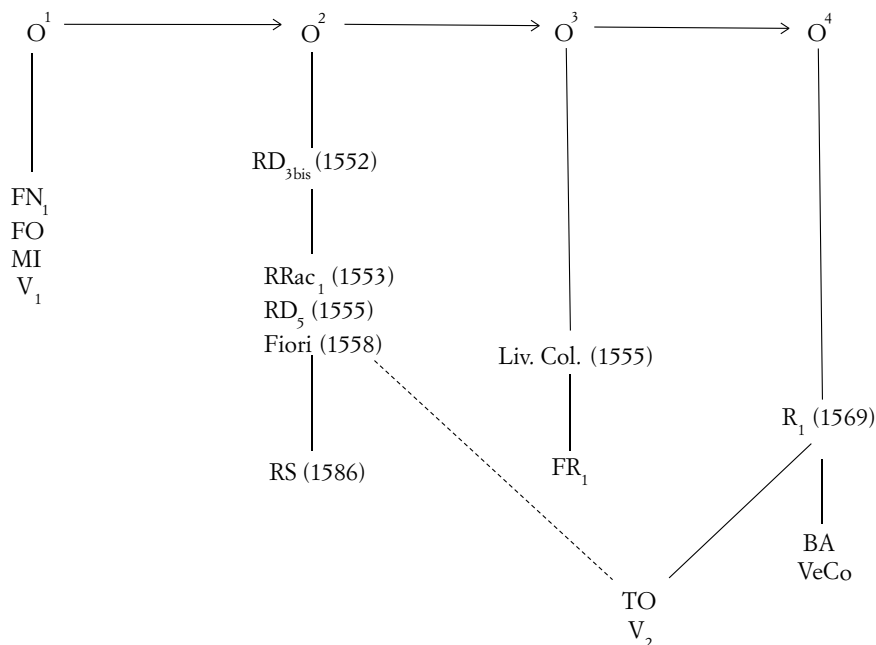
volsimi e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Il bilancio su D contiene insomma elementi di riflessione, principalmente circa il dato obiettivo del movimento del testo in controtendenza con l'evoluzione che esso aveva registrato in B. A me pare poco verosimile che Caro, giunto allo stato D passando per C-B, sia tornato sulla redazione primitiva A, remota per più motivi. È preferibile pensare che nell'originale da cui dipendono B e D albergassero *variae lectiones* che tenevano vive locuzioni di A e che queste siano riaffiorate in D, mentre B se ne sia congedato, costituendo lo stato più evoluto, consegnato vivente l'autore alle *Rime* del 1552. D potrebbe essere uno stato anticipatore o laterale a B rimasto tra le carte del poeta e preferito alla vulgata nel momento di allestire l'edizione delle *Rime*. Poiché Caro vi cominciò a lavorare, coadiuvato dal nipote Giovan Battista, all'inizio degli anni Sessanta, considerata la notorietà del sonetto e la posizione incipitale che gli viene assegnata nel libro, è verosimile che esso sia stato approvato dallo stesso Caro e non dal nipote dopo la sua morte⁶⁵.

⁶⁵ Sulla genesi delle *Rime* e sul ruolo svolto da Giovan Battista rinvio all'articolata ricostruzione di VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, pp. 154-171. Rilievi puntuali sulla qualità del suo lavoro ha sollevato E. GARAVELLI, «*Rime*» di Annibal Caro, in *Letteratura italiana. Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 2000, II, pp. 379-380, e Id., «*Vibra pur la tua sferza e mordi il freno*» tra Bembo e Varchi. Con una lettera inedita del Caro al Gualteruzzi, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del Convegno di studi Macerata, 16-17 giugno 2007*, a cura di D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi, Macerata, EUM, 2009, pp. 429-454: 444-445.

Ci troveremmo così in presenza di un'ultima volontà dell'autore che non corrisponde al punto d'arrivo della storia interna del sonetto. Mi chiedo se all'origine della scelta fosse proprio il desiderio di offrire in apertura della raccolta una versione inedita di una poesia famosa, che si sostituisse alle due circolanti in quanto licenziata dall'autore.

Per chiarezza, riporto di seguito lo schema in cui Venturi ha rappresentato la *recensio* completa dei testimoni (escluse le ristampe) e la sua ipotesi sui rapporti che intercorrono tra di essi:



Legenda

- BA Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, A 2429 (sec. XIX)
 Fiori *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti ed ordinati da*
 Girolamo Ruscelli, Venezia, G.B. e M. Sessa, 1558
 FN₁ Firenze, Biblioteca nazionale, Magliabechiano VII 1403 (sec. XVI)
 FO Foligno, Biblioteca comunale, Fondo conventi soppressi e comunale, C
 61 (A.IX.III.61) (sec. XVI)
 FR₁ Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2725 (sec. XVI)
 Liv. Col. *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Col[onna]*,
 Roma, A. Barré, 1555
 MI Milano, Biblioteca Trivulziana, 982 (H 139) (sec. XVI)
 R₁ *Rime del Commendatore ANNIBAL CARO*, Venezia, A. Manuzio, 1569

- RD_{3bis} *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte et con nuova additione ristampate. Libro quinto*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1552
- RD₅ *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1555
- RRac₁ *Rime di diversi, et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, di nuovo ricorrette e ristampate*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1553
- RS *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori*, Venezia, Giolito, 1586
- TO Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library, ms. 3348, *Raccolta di Francesco Massucci delle rime più belle de' poeti toscani* (sec. XVII)
- V₁ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5339 (sec. XVI)
- V₂ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3997 (sec. XVI)
- VeCo Venezia, Civico Museo Correr, Correr 15 (346) (sec. XVIII)

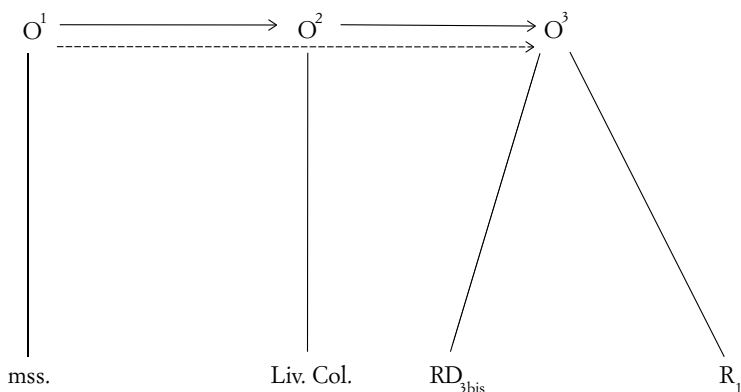
Integro lo schema con alcune aggiunte. L'edizione Serassi delle poesie di Molza, come si è detto, è descritta da MI, e da essa dipende a sua volta il ms. 1597 (2893), c. 61r, della Biblioteca comunale di Treviso⁶⁶. Il ms. Vat. Patetta 783, c. 10v, del XVIII secolo, contamina RD_{3bis} e R₁⁶⁷.

Ora, dal momento che non si basa su errori, lo schema sopra riportato non è uno *stemma codicum*, bensì un tentativo di rappresentare la storia interna del testo basato su argomenti essenzialmente stilistici, dunque per eccellenza opinabili. L'elemento esterno della data delle stampe è obiettivo (e sospetto abbia avuto il suo peso per Venturi), ma va usato con cautela, perché anno di edizione non vuol dire anno di composizione, e costituisce solo termine *ante quem*. Sulla base di quanto esposto sopra ritengo si possa dare una rappresentazione meno rigida dei rapporti tra le redazioni in cui il sonetto è tradito. Mentre O¹ (= A), in quanto redazione arcaica, si individua con nettezza, credo di avere dimostrato che B, C, D sono tra loro collegati in maniera tale da non individuare tre momenti autonomi ed evolutivi lungo una ideale linea retta. Elementi di A si ritrovano in C e in D; C è prossimo a B e D, ma conserva la struttura di A. È verosimile che la prima occasione di

⁶⁶ Il codice, dei secc. XVIII-XIX, è segnalato da VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 174 nota 3, sulla base di BIANCHI, *Apocrifi molziani in alcuni antichi e moderni manoscritti e stampe*, p. 35, nr. 13.

⁶⁷ Nell'interno del piatto anteriore, la nota autografa: «Scelta di sonetti fatta da Pier Giorgio Biffignaudi di Vigevano dottor d'ambe le leggi. 1775». Di 58 carte numerate con il numeratore meccanico senza tenere conto delle numerose tagliate. Contiene poesie di autori dei secoli XVI-XVIII. Il testo corrisponde a B, eccetto al v. 7, dove coincide con D: «sparse le nubi e i monti, uscìa già fuori». Sono errori: «e liete» (v. 1) «alor: i' vidi» (v. 12).

rimettere mano a O^1 risalga al 1551 o poco prima: da O^2 discende Liv. Col., del 1555. Prima di quest'ultima data Caro era già ritornato su O^2 per una ulteriore evoluzione che diede luogo a O^3 , da cui discendono separatamente RD_{3bis} (1552) e R_1 (1569); ma lo stato degli originali dovette rimanere fluido e lezioni appartenenti alle diverse fasi dovettero convivere senza procedere allo scarto delle varianti superate. La resa grafica potrebbe essere la seguente:



Con ciò la mia proposta sulla questione testuale del sonetto è conclusa: nei limiti di una ricostruzione congetturale, la sottopongo al giudizio degli studiosi.

7. *Molza*, Fra le nevi leggiadre del bel viso

Una ulteriore tessera da aggiungere al *dossier* raccolto in merito al nostro sonetto dimostra come Caro e Molza navigassero di conserva sui medesimi testi classici e da essi ricavassero spunti da rielaborare nelle poesie in lingua. Con l'occasione aggiungo un po' di chiosa all'epigramma di Catulo, che illustri il contesto in cui esso è collocato, cosa che nessuno finora si è preoccupato di fare nell'ambito della italianistica, ma non del tutto oziosa.

Nel *De natura deorum* ciceroniano la seconda parte del primo libro è occupata dalla confutazione che Cotta, seguace dell'Accademia di orientamento scettico e sostenitore nel dialogo del punto di vista di Cicerone, fa delle tesi esposte prima dall'epicureo Velleio, il quale aveva sostenuto tra l'altro che gli dèi hanno forme e modo di sentire e di ragionare affini a quelli umani. Cotta descrive le conseguenze inverosimili di questa credenza, per cui, variando molto l'aspetto umano, si dovrebbe supporre che anche quello degli dèi sia multiforme e anzi che gli dèi presentino difetti fisici così come gli uomini: il che è difficile a credersi, dato che li concepiamo come esseri

perfetti. Ma, osserva Cotta, il giudizio estetico è tra gli uomini molto relativo e quelli che ad alcuni paiono difetti (*vitia*) possono risultare attraenti (*iucunda*) per altri. Dunque si dovrà concludere che le divinità siano talune perfette e belle, altre presentino imperfezioni fisiche, e che ci sia una differenza tra dèi belli e dèi non belli; se, al contrario, si teorizza che gli dèi possiedano tutti la perfetta bellezza saranno tutti uguali e non li si potrà distinguere. In questo contesto trovano spazio i versi che Quinto Lutazio Catulo, insigne uomo politico della generazione precedente a Cicerone, aveva composto per il giovane Roscio, destinato a divenire attore celebratissimo (nonché maestro di dizione dello stesso Cicerone), del quale era invaghito. Senonché Roscio era affetto da un grave difetto della vista: «Huic deo pulchrior; at erat, sicut hodie est, perversissimis oculis. Quid refert si hoc ipsum salsum illi et venustum videbatur?» (più avanti il termine *strabo*, dunque dovrebbe trattarsi di un forte strabismo)⁶⁸. La fortuna rinascimentale dell'epigramma aveva avuto corso prescindendo dal contesto, solo in quanto *exemplum* di bellezza. Come tale Roscio risulta ad esempio censito nell'elenco dei *Formosi* nell'*Officina* di Jean Tixier de Ravisy, enciclopedico repertorio della cultura classica e medievale, stampato per la prima volta a Parigi nel 1520 e destinato a larghissima fortuna transnazionale.

Subito prima dell'epigramma di Catulo, Cotta riporta più succintamente un altro esempio di difetto fisico considerato attraente: «Naevos in articulo pueri delectat Alcaeum; at est corporis macula naevos, illi tamen hoc lumen videbatur». Dunque un neo sul dito⁶⁹ suscitava l'attrazione di Alceo per un efebo. È stato osservato che «naevos in articulo pueri delectat» è un esametro quasi intero, idealmente da completare con un *amantem*. L'esametro così restaurabile resterebbe di paternità ignota: potrebbe anche essere di Cicerone medesimo, segnalato autore di simili *erotikà paidiká* e facile alle autocitazioni. Sull'identità dell'*Alcaeum* posto da Cicerone in clausola regna l'incertezza. Potrebbe essere anche il lirico arcaico. L'editore di Alceo Theodor Bergk propone un collegamento con il frammento 58: «[...] Οὐκέρ' ἐγὼ Λύκων | ἐν Μοῖσαις ἀλέγω» ('non ancora mi prendo cura di Lico tra le Muse'), congetturando debolmente: «[...] in articulo pueri (*fort.* in articulo Lyci pueri)»⁷⁰. Il

⁶⁸ CIC. *nat. deor.* I 79 (cito dall'ed. a cura di M. van den Bruwaene, 3 voll., Bruxelles, Latomus, 1970-1981).

⁶⁹ Per *articulus* 'dito' cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, XI 1, 84: «[...] artus dicimus membra maiora, ut brachia, articulos minora membra, ut digiti», e PSEUDO-SERGIO, *Explanatio in Artem Donati*, in *Grammatici Latini*, a cura di H. Keil, IV, Lipsia, Teubner, 1864, p. 519, r. 16: «[...] articulis, id est digitis». Alcuni traduttori moderni preferiscono però 'polso'.

⁷⁰ *Poetae Lyrici Graeci*, recensuit Th. Bergk, III. *Poetae melici*, Lipsia, Teubner, 1914, p. 172.

luogo di Alceo, per inciso, fu invece con certezza presente a Orazio, *Carmina* I 32, 11-12: «et Lycum nigris oculis nigrisque | crine decorum», dove il nome dell'efebio è relato ad Alceo («Lesbio [...] civi», v. 5). Non si può escludere che l'Alceo del *De natura deorum* sia un omonimo più recente, autore di componimenti di *eros puerile*, ma manca qualsiasi riscontro in proposito, mentre Cicerone sembra riferirsi a un poeta molto noto.

La questione avrà solleticato la curiosità di Molza, i cui interessi filologici sono noti, sebbene, purtroppo, attestati solo da notizie indirette. Possediamo però un sonetto che mostra la indiscutibile dipendenza dal luogo ciceroniano (e che per Molza Alceo fosse il lirico):

Fra le nevi leggiadre del bel viso,
 che di sempre lodar mai non mi pento,
 fosca nota talhor mirando, sento
 4 di soverchia letitia il cor conquiso,
 né che 'l dì porti con tal gratia aviso,
 allhor che resta ogni altro lume spento,
 la bella stella che suol far contento
 8 bramoso amante et al suo ben affiso.
 Da cotal vinto il dotto et grande Alceo,
 arse molti anni, et pien di foco 'l seno,
 11 dolci cantò d'amor fervide rime;
 così d'Homero havessi, over d'Orptheo,
 lo stil anch'io, per lodar questa a pieno,
 14 et far palese altrui quanto io l'estime⁷¹.

Le quartine sono occupate dalla laboriosa similitudine tra il neo (*fosca nota* v. 3) sul viso dell'amata, la cui vista genera turbamento nel poeta, e Lucifero, indicato con un'ampia perifrasi ai vv. 6-8 come la stella del mattino, cara agli amanti, poiché la sera, come Vespero, annuncia le tenebre propizie agli amori. La nota scura del neo spicca sul viso della donna interrompendone il candore, così come l'astro brilla nella luce diafana dell'alba, quando il luccichio delle altre stelle si smorza, con una rilettura rovesciata del cromatismo nero/bianco alla base del *topos* del neo, la cui radice è nel testo latino. Il paradosso amoroso di Alceo consiste per l'appunto nel fatto che una *macula* appaia ai suoi occhi *lumen*⁷², dove *macula* ha il significato

⁷¹ MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, II, p. 83.

⁷² La similitudine neo/stella si trova anche nel madrigale di Tasso per Anna Bendidio *Caro amoroso neo* (T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1994, nr. 602). Sul motivo del neo in area manieristica cfr. R. GIGLIUCCI, *Fuoco nero tra Pigna*

di 'difetto', e *lumen* di 'ornamento', ma è difficile pensare che anche in un lettore filologicamente attrezzato come Molza i due termini non abbiano esercitato una suggestione nel loro senso letterale, proponendo l'ingegnosa trasformazione di ciò che è oscuro e privo di luce nel suo contrario.

Nel sonetto la memoria di *De natura deorum* I 79 è allogata nella prima terzina e si allarga nella successiva, con un movimento che risulta più libero della ripresa dell'aneddoto dell'alba occidentale sperimentato da Caro. Molza dà luogo a una intertestualità diretta, dato che la fonte è dichiarata ed egli non si appropria dell'invenzione arguta, piuttosto utilizza l'esempio di Alceo a mo' di comparazione, quale precedente illustre che giustifichi l'attrazione per il vezzo che orna il viso della donna, ma anche per esibire una genealogia letteraria di cui egli, filtrata la *deminutio* di prammatica, ambisce fare parte.

Nessun indizio nel sonetto fa pensare che si stia parlando di Faustina Mancini, né la documentazione iconografica è d'aiuto a stabilire se avesse il viso ornato da un neo. Esistono diversi ritratti di lei e delle altre belle romane dell'*entourage* farnesiano, ma in nessuno di essi si scorge questo particolare anatomico⁷³. Li elenco velocemente. Il ritratto di Faustina conservato nel Museo civico di Como, proveniente dalla collezione di Paolo Giovio, forse ispirato alla perduta miniatura eseguita da Giulio Clovio su committenza del cardinale Alessandro Farnese, oggetto dei versi entusiasti di Molza nelle due lingue⁷⁴, è molto probabilmente una copia di un artista modesto. Nell'affresco di Taddeo Zuccari nella sala dei Fasti farnesiani nel palazzo Farnese di Caprarola, raffigurante le nozze tra Ottavio Farnese e Margherita d'Austria, secondo Vasari alle spalle della sposa sono ritratte Livia Colonna, Claudia (*sic*) Mancini, Settimia (di Mantaco) e donna Maria, moglie del maggiordomo di Margherita, Lope Hurtado de Mendoza⁷⁵. Sempre secondo Vasari, Settimia e Faustina sono rappresentate anche

e Tasso, in *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle Origini al Novecento*, a cura di F. Calitti, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 21-61: 23-24 (contributo riedito in *Id.*, *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 139-192).

⁷³ Per le controverse discussioni sull'identità delle persone ritratte rinvio a G. BERTINI, *I ritratti al naturale nella Sala dei Fasti di Caprarola*, in *La dimensione europea dei Farnese*, a cura di B. De Groof, E. Galdieri, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», LXII, 1993, pp. 33-77: 63-68.

⁷⁴ Sul ritratto Molza compose il sonetto *Da la più ricca vena il più pregiato* (MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 53) e l'epigramma *Naturae possunt quicquid miracula et artis* (ivi, III, pp. 217-218). Cfr. inoltre I. WALTER – R. ZAPPERI, *Il ritratto dell'amata*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 91-96 e fig. 12.

⁷⁵ VASARI, *Le vite*, V, p. 574.

nella scena della *Circoncisione di Cristo* dell'*Officiolo della Vergine* miniato da Giulio Clovio per il cardinale Farnese (New York, Pierpont Morgan Library, M 69, c. 34v)⁷⁶. Un ritratto di Settimia attribuito a Tiziano in un inventario di palazzo Farnese del 1644 è stato identificato in un quadro del Museo nazionale di Budapest⁷⁷. Un ritratto di Livia Colonna si trova, come si è detto, nell'antiporta del ms. Barb. lat. 3693.

Non mi risulta che esistano altre poesie su belle romane che si siano soffermate sullo stesso particolare anatomico, perciò l'interrogativo sulla donna celebrata da Molza è destinato a rimanere per il momento inevaso.

Infine, il sonetto molziano sul neo non basta a riaprire il *dossier* sull'attribuzione di *Era l'aer tranquillo e l'onde chiare* e a rilanciare la paternità di Molza testimoniata dall'isolato e inaffidabile MI. Penso piuttosto che i due poeti amici e sodali si siano chinati sullo stesso luogo di Cicerone e ne abbiano tratto spunto, ciascuno secondo la propria inventiva, per due creazioni che quasi nulla hanno in comune, a parte, appunto, l'origine.

8. Ludovico Paterno

A corollario della discussione intorno a *Era l'aer tranquillo e l'onde chiare*/*Eran Theti et Giunon, tranquille et chiare* una breve attenzione richiede una testimonianza che racchiude i nomi dei due poeti protagonisti della questione attributiva. Nella premessa alla sezione su Caro dei *Poeti del Cinquecento* ricciardiani Guglielmo Gorni segnalò «la povera trovata, o il tedioso precetto» racchiuso in un distico di Ludovico Paterno così formulato: «leggansi in un sol verso a paro a paro | Francesco Maria Molza, Annibal Caro»⁷⁸. A Forni la sentenza è parsa «esemplificare un'ideale linea di filiazione»⁷⁹ e a Venturi «sigillare lo stretto legame artistico tra i due poeti»⁸⁰. Ora, io sospetto che il luogo racchiuda una svista di Paterno e non sia utilizzabile ai fini di stabilire un'affinità poetica tra Molza e Caro⁸¹. Ecco la strofa per intero di cui il distico costituisce la chiusa:

⁷⁶ Ivi, VI, p. 215; *The Farnese Hours*, a cura di W. Smith, New York, G. Braziller, 1976.

⁷⁷ M. HOCHMANN, *La collezione di dipinti di palazzo Farnese di Roma secondo l'inventario del 1644*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, pp. 108-121: 117-118 e ill. 6.

⁷⁸ *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 462.

⁷⁹ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 120 nota 37.

⁸⁰ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 177.

⁸¹ A tal fine propongo, in mancanza di meglio, un sonetto di Giacomo Cenci a Caro, la cui prima quartina recita così, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M.*

Non men degna et men bella un'altra appare,
 – mostra lo scritto fuor – Giulia Gonzaga,
 di cui le glorie son famose et chiare
 per quanto il ciel si stende, il mar s'allaga.
 I duo che dottamente a noi cantare
 volser del lume ch'ogni sdegno appaga
 leggansi in un sol verso a paro a paro:
 Francesco Maria Molza, Annibal Caro⁸².

Si tratta di una stanza del *Palagio d'Amore*, poemetto in ottave contenuto ne *Le nuove fiamme*, il voluminoso canzoniere di Paterno pubblicato per la prima volta a Venezia, presso Giovan Andrea Valvassori, nel 1561, e poi, riveduto e corretto, a Lione, presso Guglielmo Rovillio, nel 1568. Il poemetto consiste nella descrizione del palazzo d'Amore, visitato dal poeta nel remoto Occidente. La sala centrale è ornata tutt'intorno da statue auree di donne belle e illustri, sui piedistalli delle quali si leggono intagliate le lodi scritte per loro dai poeti. Si susseguono così i medaglioni di dame napoletane accompagnate dai nomi di coloro che le hanno celebrate in rima, realizzando un duplice omaggio all'aristocrazia del Regno e ai rimatori ai quali Paterno guarda come esempi da seguire.

L'ottava citata è dunque per la celebre Giulia Gonzaga, contessa di Fondi, e i due poeti i cui nomi si leggono appaiati in un unico endecasillabo ai piedi del ritratto sono dunque menzionati come cantori della bella e virtuosa Giulia. Ora, ciò calza a pennello a Molza, autore, come si sa, delle ottave *Sul ritratto di Giulia Gonzaga* dipinto da Sebastiano del Piombo, mentre Caro non ha da offrire credenziali che possano stare alla pari. Avanzo perciò con garbo l'ipotesi che Paterno sia incorso in un incidente e abbia attribuito a Caro le ottave sul ritratto di Giulia composte da un altro amico di Molza, e segretario della Gonzaga, Gandolfo Porrino. Le ottave di Porrino furono pubblicate nelle sue *Rime* un anno prima della morte (Venezia, M. Tramezzino, 1551): ciò non valse a rimediare all'incidente in cui era caduta la *princeps* delle rime di Molza, la triplice antologia *Rime di BROCARDO*, et

Dionigi Atanagi, I, c. 74v: «Mentre voi, quasi bianchi augei, ch'a volo | vanno cantando di Caistro a l'onde, | fate del Tebro risonar le sponde, | e col Molza divin poggiate al polo»; in CARO, *Rime*, 1569, p. 27, è leggermente diverso. La risposta di Caro, *Tarpato, et roco auget, non canto et volo*, non replica su Molza.

⁸² PATERNO, *Le nuove fiamme*, p. 171. Do di seguito il testo della edizione Venezia, G. A. Valvassori, 1561, p. 74: «Non men chiara et leggiadra un'altra appare, | – monstra lo scritto fuor – Giulia Gonzaga, | che de la notte a voglia sua può fare | il chiaro giorno, od ella bianca et vaga. | I duo che dottamente a noi cantare | volser del lume, ch'ogni sdegno appaga, | si leggeano in un verso a paro a paro: | Francesco Maria Molza, Annibal Caro».

altri autori (cioè Antonio Brocardo, Girolamo Dolfin e Molza), opera di Antonio Amadi, che pubblicò le ottave porriniane come seconda parte di quelle di Molza. L'errore fu ripetuto da Lodovico Dolce nelle *Stanze di diversi illustri poeti* edite per Gabriele Giolito e fratelli nel 1553, che costituì il canone del genere poemetto in ottave nel XVI secolo, e, perpetuato dalle ristampe, arrivò sino all'edizione settecentesca di Molza dell'abate Serassi. Se ne accorse Girolamo Tiraboschi, che le restituì a Porrino sulla base delle *Rime* del 1551⁸³, ma bisognò aspettare il 1851 perché la voce di un probo e oggi dimenticato studioso, il toscano Pietro Dal Rio, restituisse a Porrino i suoi versi basandosi su prove interne⁸⁴. Testimonianze esterne coeve, peraltro, esistono, sicché l'attribuzione è inoppugnabile⁸⁵. Il singolare destino cui andò incontro il poemetto porriniano induce a pensare che anche Paterno possa essere incorso in un infortunio e abbia assegnato l'opera a un altro poeta di ambiente romano, certamente più illustre e titolato del poco conosciuto Porrino e del quale era meglio nota la consuetudine con Molza⁸⁶.

⁸³ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, III, Modena, Società tipografica, 1783, p. 236, e prima una lettera a Ireneo Affò del 27 novembre 1780 edita in *Lettere di GIROLAMO TIRABOSCHI al padre Ireneo Affò tratte da' codd. della Biblioteca Estense di Modena e della Palatina di Parma, Parte I*, a cura di C. Frati, Modena, G. T. Vincenzi e nipoti, 1894, p. 204 e nota 2.

⁸⁴ P. DAL RIO, *Sopra un poemetto falsamente attribuito a Francesco Maria Molza. Lettera al Cavalier Angelo Pezzana Bibliotecario della Parmense*, «L'Etruria», I, 1851, pp. 89-98. Argomenti stilistici addusse, senza conoscere Dal Rio, S. DE SANCTIS, *Gandolfo Porrino e Francesco Maria Molza*, «La scuola romana», IV, 1885-1886, pp. 135-140.

⁸⁵ Cfr. PORRINO, *Stanze per Giulia Gonzaga*, ed. Sguazzabia, p. 97.

⁸⁶ Alla nota consegno un altro esempio di omaggio poetico postumo in condominio tra Molza e un altro rimatore contemporaneo. Tra i *Poeti della Galeria*, Giovan Battista Marino dedica il sonetto *O come ben dotto pennel t'accoppia* a Molza e a Giovanni Guidiccioni (G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, I, Padova, Liviana, 1979, p. 178). Ciò per dire che tali omaggi letterari, quando siano sottratti alla consuetudine dello scambio di versi tra viventi, sono preziosi nell'ottica della fortuna di un autore, ma vanno impiegati con cautela ai fini della ricostruzione critica dell'opera.

APPENDICE*

Il ms. V₁ [= Vat. lat. 5339], cartaceo del XVI secolo, di carte 89, contiene un'antologia poetica anepigrafa. La varietà metrica, pur nella sproporzione numerica, è notevole. Sono presenti 75 sonetti, 6 canzoni, 1 sestina, 1 sestina doppia, 2 ballate, 3 componimenti in ottave, una ottava isolata, 6 madrigali, 1 capitolo. Gli autori sono i seguenti: Annibal Caro (c. 1r *Eran Teti, e Giunon tranquille, e chiare*; c. 1v *Come di Pindo in cima al sacro monte*), Anton Francesco Raineri, Domenico Venier, Benedetto Varchi, Giovan Battista Strozzi, Francesco Beccuti, Federico Cefalotti, Giovanni Chiavelloni, Leandro Signorelli, Gioseffo Eritreo, Antonio Porto, Marcello Bentivenga, Primiero Compagni, Arrigo Brandolini, Egnazio Ghirlandini, tre i componimenti adespoti. Come lo stesso compilatore annota in una carta aggiunta posteriormente in fondo al codice, uno di questi sono però le *Lagrima di s. Pietro* di Luigi Tansillo e un altro la canzone in morte del cardinale Ercole Gonzaga *Alma felice, che da questa oscura* di Francesco Caburacci, di cui il compilatore si dichiara grande amico. Nelle ultime undici carte il codice ospita una serie di schede dedicate a tutti gli autori della silloge nell'ordine in cui vi sono presenti, con la sola eccezione di Porto (una scheda ciascuno è dedicata agli adespoti): esse informano sulla fonte delle rime e danno notizie su contenuto e destinatari. Quasi tutte le schede forniscono dati cronologici utili a datare i componimenti e tali informazioni permettono di collocare con notevole precisione il paratesto nel suo insieme. Il dato saliente è che le schede si rivolgono a un destinatario, al quale la raccolta fu spedita (o al quale doveva essere spedita) affinché la valutasse nella prospettiva di una stampa.

All'inizio della scheda su Caro, che è la prima, tale destinatario è indicato come curatore dei «dui libri delle rime di diversi», il che permette di identificarlo con sicurezza in Dionigi Atanagi, editore delle *Rime di diversi nobili poeti toscani, libro primo [-secondo]*, Venezia, L. Avanzi, 1565. Poiché lo scrivente dichiara di seguire nelle sue annotazioni «il bellissimo, et utilissimo ordine, che voi nei dui libri delle rime di diversi, havete tenuto», si ricava che sua intenzione fosse di imitare il modello dell'antologia di

* Mentre licenziavo il presente saggio è apparso l'importante contributo di S. ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 173-206, le cui pagine finali (pp. 202-206) sono dedicate al Vat. lat. 5339. Poiché i due pezzi sono nati in maniera del tutto indipendente e il loro contenuto si sovrappone solo in piccola parte, ho deciso di pubblicare il mio contributo senza modifiche, rinviando a quello di Albonico per altre notizie e considerazioni sulla struttura della silloge.

Atanagi, la cui novità era stata precisamente quella di accompagnare i testi con notizie di varia natura utili alla loro comprensione.

In conclusione dell'ultima scheda il compilatore si rivolge così ad Atanagi:

Nel resto Voi vi governarete, e risolverete, come vi detterà il divin giuditio vostro, cioè di levar da questo libro un sonetto, o altra compositione, più che un'altra, mutare, correggere errori di lingua, o di scrittura, che per caso vi fussero occorsi; e finalmente quanto vi parerà di farci, ch'io non credo, che fusse alcuno, che ardisse, o potesse mai a ragione contraddire a quanto voi facete, vedendosi espressamente, quanta fama vi habbiate acquistata per tutto il mondo co li vostri immortali scritti. Solo io voglio ricordare, nel fine di questo foglio, che se mancamento alcuno io ho commesso in copiare queste rime, lo vogliate attribuire all'ignoranza mia, non a malitia che è più lontana dall'animo mio, che da' nostri paesi i nostri Antipodi (c. 88v).

Tutte anteriori sono le altre antologie consultate dall'estensore delle schede: *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni* (Venezia, G. Giolito e fr., 1555), *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Col[onna]* (Roma, A. Barré, 1555), *Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri da noi altre volte impressi* (Venezia, G. Giolito e fr., 1553), *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti ed ordinati da Girolamo Ruscelli* (Venezia, G. B. e M. Sessa, 1558).

Altre opere menzionate sono l'*Oratione funerale* composta da Varchi per la madre di Cosimo I, Maria Salviati, pubblicata da Lorenzo Torrentino nel 1549 insieme con un *Sermone fatto alla croce, et recitato il venerdì santo nella Compagnia di S. Domenico*, testo delicato per le proposizioni vicine alla letteratura evangelica che conteneva; inoltre, il commento di Michelangelo Serafini al sonetto di Giovan Battista Strozzi, antologizzato nel codice, *Torbida onda di lagrime, ch'il chiaro*, pubblicato ancora da Torrentino nel 1550. Nelle schede ricorrono anche i nomi di Rinaldo Corso e di Giovanni Andrea dell'Anguillara.

A c. 79v Caro è nominato in maniera tale da far ritenere che non fosse più in vita, siamo così dopo il 20 novembre 1566. Poiché lo scrivente non fa parola dell'edizione delle *Rime* del poeta marchigiano, ciò consente di circoscrivere la redazione delle schede, e con esse della silloge, al periodo compreso tra quella data e l'uscita della *princeps* delle *Rime* nel 1569. Un termine posteriore è dato, a c. 81r, dalla menzione del «S.^r Cosmo duca di Fiorenza al presente»: Cosimo I fu incoronato granduca di Toscana da Pio V il 5 marzo 1570 (mori il 21 aprile 1574). La data di morte di Atanagi è incerta, ma è fissata al 1573.

Di seguito si pubblica il testo della prima scheda, quella dedicata ai due sonetti di Caro con i quali la silloge di V₁ si apre. Il breve scritto è interes-

te come documento sulla diffusione del nostro sonetto, e, con le altre schede di V₁, getta luce sulle modalità di formazione del florilegio. Esso costituisce perciò una testimonianza importante sulla genesi di un libretto di rime tipografico che per qualche motivo che ignoriamo non giunse a compimento.

La trascrizione è semidiplomatica: sono intervenuto su accenti, apostrofi, divisione delle parole; sulla punteggiatura solo quando strettamente necessario.

[c. 79r] ANIBAL CARO

Seguitando il bellissimo, et utilissimo ordine, che voi nei dui libri delle rime di diversi, havete tenuto, resta ch'io vi dia aviso sì degli autori sianco delle materie, alle quali sonno applicate le presenti rime.

E prima quanto al Caro io non farò parola, che di lui (come disse Salustio di Cartagine) è assai meglio tacer, che dirne poco. Solo dirò, che questi dui sonetti

Era l'aer tranquillo, e l'onde chiare,

Come di Pindo in cima al sacro monte,

io gl'ho così sotto nome del Caro ritrovati in un libro scritto a penna di un mio amico, che facea professione di raccorre tutte le belle compositioni, che usceano allor fuori in Roma et nell'altre città d'Italia; e di questo libro io ho cavati molti sonetti, che qui ho posti. Hora il primo di questi dui io giurarei esser l'abbozzatura di quell'altro del Caro [c. 79v] che si legge nel quinto libro delle rime di diversi stampato da Giolito nel 1555, et nelle Rime di diversi in vita, e in morte della s.^{ra} Livia Colonna; et nel Libro delle rime di diversi scelte dal Dolce in xii^o et finalm. tra i fiori delle Rime raccolti dal Ruscelli; il qual sonetto comincia

Eran Teti, e Giunon tranquille, e chiare.

Il qual sonetto contiene l'istessa materia, et è composto quasi delle medesime cadenze, ma è diverso alquanto di parole, et ornato di bellissime figure poetiche; onde io vo considerando, che detta abbozzatura venisse alle mani di qualcuno, prima che l'autore la polisse apieno, come di poi fece; et essendo tutta via questo sonetto bello, e degno di quel grande homo, fu havuto caro non meno che l'altre cose sue; et da quel mio amico copiato in quel libro, ch'io vi ho detto. Mirasi tuttavia il perfetto giudicio del Caro, che non contendendosi [*sic*] di darlo fuori [c. 80r] così, che pur saria piaciuto à ciascuno, volle ridurlo a quella perfettione, in che si vede.

L'altro sonetto essendo indirizzato al Dolce, a voi sarà agevol cosa parlando con lui, sapere se dal Caro, o da altri, li sia stato mandato. Io vi posso dir solamente, che in niuno di quei libri di rime di diversi, ch'io ho visti, che sonno da 15 o 16, ho trovato alcuno di questi dui sonetti.